

II JOAQUÍN SOROLLA





1- Introducción

1.1 Biografía de Joaquín Sorolla

A continuación hacemos un breve resumen de los principales hitos de la trayectoria vital y profesional de Joaquín Sorolla, con el fin de tener un mínimo conocimiento y referencia circunstancial del pintor. Dado que nuestro estudio no es esencialmente biográfico, no aparece aquí una biografía exhaustiva, ni una relación exhaustiva de la presencia de sus obras en exposiciones nacionales ni internacionales, ni de los premios, menciones, nombramientos ni honores que recibe. Sin embargo, sí hemos seleccionado los acontecimientos que consideramos que jalonan el discurrir de su vida y su actividad profesional, dejando cuestiones estilísticas, técnicas, o más propiamente artísticas para los siguientes apartados de nuestro estudio. La fuente de esta reseña biográfica, si no se especifica otra, es la publicación biográfica más completa del pintor valenciano, a cargo de su bisnieta Blanca Pons-Sorolla¹. Los cuadros citados que carecen de nota al pie de página están reproducidos en el anexo 1, con su ficha técnica correspondiente.

Joaquín Sorolla (Valencia, 1863-Cercedilla, 1923) nace en una familia de posición relativamente modesta dedicada al comercio de telas en el barrio del mercado de Valencia. Contando con dos años de edad, sus padres mueren en la epidemia de cólera que azota la ciudad, por lo que el futuro pintor y su hermana Concha (nacida en Valencia en 1864) son adoptados por Isabel, hermana de su madre, y por su marido Pepe. La posición de sus tíos es más humilde de lo que era la de sus padres. Su tío Pepe es cerrajero, y su tía Isabel se dedica a las labores del hogar.

Los datos sobre la escolarización de Sorolla son poco fidedignos o contradictorios. Se supone que acudió a la Escuela Normal Superior en su infancia, y que en 1875 estaba inscrito en el Instituto de Segunda Enseñanza de Valencia. Al parecer fue alumno poco aplicado, especialmente por su incesante afición al dibujo. En vista de su escaso rendimiento allí, su tío decidió que entrase de aprendiz en la cerrajería durante el día, y que acudiese de noche a las clases de dibujo de la Escuela de Artesanos, no muy lejos de su casa. En palabras de su amigo el pintor Aureliano de Beruete, uno de sus

¹ PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla, vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.

primero biógrafos, en dicha escuela, "y bajo la dirección del profesor D. Cayetano Capuz, se aplicó tanto que obtuvo el primer año todos los premios"².

Es un lugar común en las biografías de Sorolla aludir a la dureza de la forja como elemento que contribuyó a fortalecer su cuerpo y su espíritu. El propio pintor se refirió en más de una ocasión al buen recuerdo que le dejó el aprendizaje del oficio de cerrajero. La afición y la actitud entusiasta hacia las artes y oficios le acompañaron toda su vida, como puede deducirse de las numerosas muestras de artesanía y arqueología que coleccionó en sus viajes, y por su apoyo a iniciativas de fomento de los oficios artísticos.

En 1878, con quince años, Sorolla dejó el taller de cerrajería y la Escuela de Artesanos, y entró en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde obtuvo en su primer curso los premios de colorido, dibujo del natural y perspectiva. Es especialmente interesante el recuerdo que dedica a sus profesores en el discurso de ingreso en la Academia de San Fernando en 1914, que refleja la oposición entre una actitud favorable al realismo y la construcción mediante el color, representadas por D. Gonzalo Salvá; y una actitud favorable a la primacía del dibujo, representada por los profesores Franch y Farinós. Volveremos más adelante a esta cuestión, de una importancia capital en la orientación artística de Sorolla y probablemente de la escuela valenciana.

Uno de los compañeros del joven Sorolla, Juan Antonio García, Tono, era hijo del fotógrafo Antonio García, uno de los más importantes de la Valencia de entonces, que había sido también pintor en su juventud. Sorolla y Tono hicieron amistad, y en poco tiempo, el incipiente pintor fue aceptado en casa del fotógrafo, donde compartió un pequeño estudio con Tono, y donde probablemente ayudó en el negocio de la fotografía retocando e iluminando fotografías. Lo normal sería, por supuesto, que adquiriera cierto conocimiento técnico de la fotografía, pero no hay testimonios que acrediten esta cuestión, sobre la que volveremos más adelante.

La casa del fotógrafo se convirtió en un segundo hogar para el joven pintor, y el propio Antonio García ejerció desde entonces un papel de protector y consejero de Sorolla, que continuaría el resto de su vida. El propio Joaquín terminó entrando en relaciones con Clotilde, hija del fotógrafo, y casándose con ella.

² BERUETE, Aureliano de: "Joaquín Sorolla y Bastida", *La Lectura, Revista de Ciencias y Artes*, Año I, Enero, 1901. Núm. I. Madrid: Imprenta de la Viuda e hijos de Tello. Reeditado en AAVV, *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1909, de donde hemos extraído la cita, en p. 17.

En 1881, tras haber obtenido algunos galardones en certámenes locales, el joven Sorolla se presenta por primera vez a la Exposición Nacional de Bellas Artes, con tres marinas que pasan desapercibidas. El joven pintor aprovecha la ocasión de su participación en el certamen para hacer su primer viaje a Madrid, y su primera visita al Museo del Prado y a las obras maestras de Ribera, Goya, y especialmente de Velázquez, que fue siempre su referencia máxima en el arte de la pintura. Vuelve a la capital al año siguiente, y también en 1884, con la intención de copiar algunos de sus cuadros³.

En 1884, Sorolla presenta dos obras a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884: *Retrato del señor Vives* y *El Dos de mayo de 1808*, con el que consigue una medalla de segunda clase, la primera que consigue de ámbito nacional. Se trata de un cuadro de historia cuyas características se acomodan a las aptitudes del joven pintor.

En otoño del mismo 1884 Sorolla se presenta a la convocatoria para obtener plaza de Pensionado de Pintura en Roma de la Diputación de Valencia, cuyo último ejercicio consistió en representar el tema *El Palleter declarando la guerra a Napoleón*. De nuevo el joven pintor se enfrentaba a una escena histórica que le permitía aprovechar sus puntos fuertes, y sin duda sacó partido de ello, pues obtuvo la pensión.

El primer día de enero de 1885, Sorolla empezó a percibir su pensión, por un total de tres mil pesetas anuales, y dos días después partía hacia Roma, dejando en Valencia a su novia, Clotilde García del Castillo. En la Academia Española de Bellas Artes en Roma Sorolla estaba bajo la tutela de Emilio Sala, responsable de los estudios de desnudo, que eran parte ineludible del trabajo de un pensionado.

A los tres meses de estar en Roma, Sorolla parte hacia París aceptando la invitación de Pedro Gil Moreno de Mora, a quien había conocido en Roma, que había de ser su amigo íntimo durante el resto de su vida, además de consejero e intermediario en diversos asuntos artísticos. La familia de Pedro Gil estaba vinculada al ámbito financiero de la capital francesa, y a diversas iniciativas empresariales en nuestro país. Era aficionado al arte y pintor, y no dudó nunca en apoyar la carrera artística de Sorolla en cuanto le fue posible.

En París, Sorolla visitó el Salón de Artistas Franceses, la exposición de Jules Bastien-Lepage, en el Hotel Chimay; y la de Adolf Menzel, en las Tullerías. En París,

³ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 64. Puede haber duda en las fechas de los viajes a Madrid y las copias. Si bien la copia del *Menipo* de Velázquez conservada en el Museo Sorolla tiene una dedicatoria fechada en 1882, ésta y las otras dos copias que alberga el Museo Sorolla han sido fechadas en el catálogo de 2009 de este museo como realizadas en agosto de 1883.

según Beruete, “abrió Sorolla sus ojos por primera vez al movimiento iniciado entonces en la pintura moderna”⁴. No queda constancia de su visita a exposiciones de obra impresionista, si las visitó, no lo consideró entonces relevante. El pintor valenciano estuvo seis meses en París, donde además de visitar museos y exposiciones realizó numerosos apuntes y estudios, tanto por la calle como en el estudio de su amigo Pedro Gil.

En octubre de 1885 regresa Sorolla a Roma, donde sólo había pasado tres meses en su primera estancia. En los siguientes meses se entregó a sus estudios de pensionado, y a comienzos de 1886 remitió a la Diputación de Valencia seis dibujos y dos óleos a través de su futuro suegro, el fotógrafo Antonio García, que añade a la entrega un estudio, *Tres cabezas de hombre*⁵, que el pintor le había regalado. La entrega no satisfizo a los académicos. El segundo envío reglamentario de Sorolla, enviado en diciembre de 1886, fue presentado por Antonio García, como el anterior, junto con un escrito en que el pintor se comprometía a entregar las academias que faltaban al primer envío.

Se supone que en 1886, una vez realizado el envío a la academia, Sorolla viajó a Pisa, Nápoles, Florencia y Venecia. Se conservan numerosos apuntes de estos viajes, pese a que el pintor vendió buena parte de su producción italiana. Había en la Italia de la segunda mitad del XIX una demanda constante de pequeñas vistas, que constituía una fuente de financiación habitual de los jóvenes pintores.

De vuelta en Roma, el pintor emprende su siguiente trabajo de importancia, *El entierro de Cristo*⁶, destinado a la Exposición Nacional de 1887, en la que obtuvo un certificado honorífico. Este galardón, el menor de los posibles, y las duras críticas que la obra cosechó supusieron el mayor desconsuelo de la carrera artística del pintor. Tras una estancia breve con sus familiares en Valencia regresó a Italia, y se instaló en la pequeña ciudad de Asís donde, salvo el paréntesis de algún viaje, permaneció hasta el final de su periodo de pensionado. Algunos autores y el propio pintor atribuyeron a este periodo en Asís un carácter de regeneración, de vuelta al comienzo en su trayectoria, o de descanso y acopio de fuerzas para el futuro⁷.

La pensión de la Diputación que Sorolla recibía tenía como condición la entrega final de una pintura cuyo tema debía ser la protección de un enfermo mental por parte de

⁴ BERUETE, 1901, (1909), *op. cit.*, p. 29.

⁵ Museo de Bellas Artes de Valencia.

⁶ Destruído, óleo sobre lienzo, 430 x 685 cm. Se conservan tres fragmentos en el Museo Sorolla con N.º inv. 158, 159, 160 y 161.

⁷ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, pp. 91-94.

Fray Juan Gilabert Jofré. Sorolla envió su cuadro, *El Padre Jofré protegiendo a un loco*, en diciembre de 1887, junto con seis academias que compensaran los defectos del primer envío, y solicitó una prórroga de un año en su pensión, que le fue concedida. A finales del verano de 1888 viajó a Valencia para contraer matrimonio con Clotilde García del Castillo, y tras una breve estancia en Roma, se establecieron en Asís. Pese a que los ingresos de la pensión se terminan con el cambio de año, el matrimonio permanece en Asís hasta junio, sostenidos por las ventas de cuadros de Sorolla, principalmente a través del pintor alicantino Francisco Jover Casanova.

De regreso a España en junio de 1889 pasan por París, donde visitan a su amigo Pedro Gil y su esposa, y donde visitan también la Exposición Universal, cuyo hito más importante fue la célebre Torre Eiffel. En el campo pictórico, la Exposición fue una muestra del auge del naturalismo, que desplazó a la pintura de historia y a la pintura religiosa. El triunfo de los pintores naturalistas del norte de Europa en los galardones seguramente confirmó los intereses estilísticos del joven Sorolla.

A su regreso de París, el matrimonio se detiene en San Sebastián e Irún, y se establece temporalmente en la casa de los padres de Clotilde. Tras unos meses en Valencia, deciden trasladarse a Madrid a fijar su residencia a finales de 1889. Para ello, alquilan casa y estudio en la Plaza del Progreso, actual Tirso de Molina. En abril de 1890 nace María Clotilde, su primera hija, a la que llamarán normalmente María. Sorolla presenta ese año obras a dos exposiciones de menor importancia, y a la Exposición Nacional, en la que obtiene una segunda medalla por *Boulevard de París*. Además, en la Exposición conoce al pintor sevillano José Jiménez Aranda, que ha ganado una medalla de primera clase por *Una desgracia*. Entre ambos se establece una relación de amistad en la que el sevillano, casi treinta años mayor, ejerce a menudo como protector y consejero de Sorolla.

En diciembre de 1890 van a Valencia a pasar la Navidad, tras la cual vuelve a Madrid sólo el pintor, quedando Clotilde y María en la ciudad del Turia por motivos de salud. Esta primera separación del matrimonio supone un momento importante para la historiografía del pintor, pues la correspondencia conservada entre ambos comienza precisamente por esta separación forzosa. Aunque es de suponer que ambos se cartearon antes de casarse, estando Clotilde en Valencia y Sorolla en Italia, la correspondencia previa al matrimonio se ha perdido. Dado que las separaciones del matrimonio serán muchas desde entonces, sobre todo por las necesidades profesionales del pintor, la correspondencia del matrimonio es una fuente muy rica de información sobre Sorolla y su

entorno, que abarca todo tipo de ámbitos, desde el social, al artístico, el económico o al más íntimo.

A comienzos de 1891 Sorolla pinta en su estudio madrileño *El pillo de playa*, una escena costumbrista que desea enviar a la Exposición Internacional de Berlín. La ejecuta a partir de apuntes y de la copia del natural de los modelos, dentro de una estética naturalista. En esas mismas fechas retoma un cuadro para el Senado madrileño, *La jura de la Constitución por la Reina Doña María Cristina*⁸ que fue comenzado por su amigo el pintor y marchante Francisco Jover Casanova (Muro, Alicante, 1836 - Madrid, 1890). Jover propuso poco antes de fallecer que el joven pintor valenciano concluyese la obra. Sorolla trabajó con intermitencias en el cuadro y lo concluyó en 1897.

En mayo presenta Sorolla varios cuadros a la Exposición Biental del Círculo de Bellas Artes. En junio el pintor hace un viaje corto a París, y pasa el verano en la finca que la familia de Clotilde tiene en el pueblo valenciano de Buñol. También pasará allí el verano del 92. En noviembre del 1892 nace en Valencia el segundo hijo del matrimonio, Joaquín, y poco tiempo después el pintor regresa a Madrid, dejando a su mujer y sus hijos en Valencia con sus padres.

El año 1892 marca también el comienzo de los éxitos de Sorolla en tierras extranjeras. En efecto, recibe una medalla de oro de segunda clase en la Exposición Internacional de Munich por el cuadro *Una rogativa en Burgos en el siglo XVI*⁹. Además, recibe por primera vez una primera medalla en la exposición de Madrid, que esta vez, en conmemoración del centenario del descubrimiento de América, en lugar de Nacional recibe el nombre de Internacional. El cuadro que le hace valedor del galardón es su primera obra importante dedicada al realismo social o, como se decía entonces, *de tesis*. Llamado *¡Otra Margarita!*, el cuadro representa una mujer joven custodiada en el interior de un vagón por una pareja de la Guardia Civil. Pintado del natural en un vagón de ferrocarril estacionado en el Grao, también cosechó el máximo galardón en la exposición de Chicago de 1893.

En ese mismo año de 1893 Sorolla expone varios cuadros en la Biental del Círculo de Bellas Artes de Madrid, envía al Salón de París *El beso de la reliquia*, que mezcla el costumbrismo popular con lo religioso, por el que obtiene una medalla de oro de tercera clase; y envía otros dos cuadros a Munich, que no resultan premiados. Los cuadros de unas y otras exposiciones forman un grupo heterogéneo y ecléctico en cuanto al estilo y

⁸ Madrid, Palacio del Senado, citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 122.

el género, bien por falta de definición estética del pintor, o más probablemente por la estrategia de ganar adeptos entre los jurados y el público cubriendo un campo amplio de gustos. Sorolla viaja a París a recoger su medalla y visita el Salón.

El año siguiente, 1894, acude a finales de la primavera a París para ver las exposiciones, parando previamente en Barcelona, desde donde escribe "*Estoy muy contento de haberme detenido aquí pues ver lo de Fortuny alegra el alma*"¹⁰. Durante el verano en la playa de Valencia Sorolla realiza *La vuelta de la pesca* y *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, entre otras obras. Este conjunto supone un hito importante en la obra y la carrera artística del pintor valenciano. Son sus primeras obras importantes de asunto marineró; confirman las ventajas de pintar *in situ* que el pintor ya conocía por *¡Otra Margarita!* y por obras de importancia menor; y además obtienen numerosos éxitos en España y fuera de ella. *La vuelta de la pesca* obtuvo una medalla de oro de segunda clase en el Salón de París de 1895, y fue adquirido para el Museo de Luxemburgo. Hoy se expone en el Museo d'Orsay de la capital francesa. *¡Aún dicen que el pescado es caro!* y *La bendición de la barca* fueron presentados en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid en 1895 junto con otros cuadros; el primero de ellos obtuvo una medalla de primera clase, y fue adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno. Hoy se expone en el Museo del Prado de Madrid. Además de los cuadros anteriores y de otros de menor importancia, Sorolla pinta este año el retrato de Benito Pérez Galdós, que si bien no es el primero realizado a una personalidad, puede entenderse como un punto de partida del pintor como retratista de sociedad. A finales de 1894 José Jiménez Aranda se muda a Sevilla y Sorolla se traslada al estudio de su amigo y protector. Además, acoge como propios los discípulos que habían sido del pintor sevillano.

1895 será el año en que Joaquín Sorolla recogerá los frutos de su intenso trabajo del verano anterior, a través de la presentación de sus obras al Salón de París y a la Exposición General de Bellas Artes de Madrid, con el éxito mencionado en el párrafo anterior. El pintor valenciano acompaña en estos certámenes las obras pintadas en la playa en el verano de 1894 con cuadros pintados en el estudio. En concreto, *La vuelta de la pesca*, mencionado arriba, es acompañado en París por *Trata de blancas*, otra de sus obras de temática social. Por su parte, *¡Aún dicen que el pescado es caro!* y *La bendición de la barca* son acompañados al certamen de Madrid por un grupo de once retratos y por *El mamón. Familia segoviana*. El cuadro *Trata de blancas* y algunos de los retratos los ha

⁹ Citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 121.

pintado en su estudio durante los primeros meses de 1895. Además de las mencionadas participaciones en los Salones de París y Madrid, Sorolla participa en la primera edición de la Bienal de Venecia con el cuadro *Constructores de barcos*, realizado también del verano de 1894. Con motivo de la entrega del premio en París, el pintor valenciano viaja a la capital francesa. Allí ve a los pintores Raimundo Madrazo, a Sala, a Francisco Domingo, a Beruete, y a Bonnat; y por supuesto visita repetidas veces el Salón y también los museos del Louvre y el Luxemburgo. Y en el mismo Salón pinta a su pesar un apunte de *La vuelta de la pesca* que le ha pedido su amigo Pedro Gil. Tras su viaje, regresa a Valencia, donde días después nace Elena, su tercera y última hija. Pasa el verano de 1895 pintando en la playa de Valencia. Hacia finales del año pinta en Madrid su cuadro *Madre*.

En 1896 recibe a través del marchante José Artal el encargo de realizar una obras decorativas consistentes en cuatro grandes paneles dedicados a la temática de la vid y el vino, y un cuadro religioso, *Yo soy el pan de la vida*¹¹, también conocido como *Jesús en el lago Tiberiades*; todos ellos destinados a la casa de Rafael Errázuriz, en Chile. En el Salón de París recibe la medalla de oro por *La bendición de la barca*, pintado en 1894; y en la Exposición Internacional de Berlín recibe también la de oro por *Pescadores valencianos*. Una reseña periodística a raíz de su participación en una exposición en Noruega y Suecia publica que "*Alguna vez cuando habla, demuestra simpatías por el impresionismo*"¹², aunque en opinión del crítico esas simpatías no tienen reflejo en su pintura. Pasa el verano de 1896 pintando en el Cabanyal, donde realiza *Cosiendo la vela*. En un desplazamiento conoce la localidad alicantina de Jávea, donde pinta, entre otras obras, *El Cabo de San Antonio*, y donde retorna en 1898, 1900 y 1905.

En 1897 presenta a la Exposición General de Bellas Artes once cuadros, con *Trata de blancas*, *Una investigación*, *El cabo de San Antonio* y el *Retrato de Amalia Romea, señora de Laiglesia* entre ellos. Al Salón de París concurre con el mencionado *Cosiendo la vela*, sin obtener éxito alguno. Por el contrario, recibe la mitad del Premio Venecia en la II Bienal de la ciudad italiana con el cuadro *La bendición de la barca*, que retoca más adelante. En 1898 recibe en la Exposición Internacional de Viena la Gran Medalla del Estado Austriaco por *Cosiendo la vela* que, como hemos dicho, no tuvo éxito en París. Al final de la primavera se desplaza a Jávea, donde pinta entre otros estudios *Algarrobo* y *La*

¹⁰ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, pp. 131-132.

¹¹ *Yo soy el pan de la vida*, 1897, óleo sobre lienzo, 415 x 533 cm, colección Lladró.

¹² SAINT-AUBIN, Alejandro: "Los pintores españoles en la Exposición de Suecia y Noruega", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de julio de 1896, Año XL, Núm. 28, P. 59, citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 149.

caleta, Jávea. Después de Jávea acude a pasar el resto del verano en Valencia, donde pinta numerosos cuadros en la playa del Cabañal, entre ellos *Llegada de una barca de pesca a la playa de Valencia*, y *Comiendo en la barca*.

En 1899 presenta su obra a las más importantes exposiciones de Europa, reservando *Cosiendo la vela* y *Comiendo en la barca* para la Exposición General de Bellas Artes. Recibe la Gran Cruz de Isabel la Católica por el conjunto, pero no se le concede la medalla de honor, el máximo galardón y el único que le faltaba entonces, lo que provoca cierta controversia en el medio artístico. El verano de 1899 lo pasa en la playa del Cabañal de Valencia donde pinta, entre otros, dos cuadros ambiciosos con la intención de presentarlos a la Exposición Universal de París de 1900. Uno de ellos es *Triste herencia* y el otro es *El baño*¹³, también llamado *Viento de mar*.

El año 1900 pinta en Madrid durante el invierno y, tras pasar por Valencia donde muere su tío José Piqueres, acude el 16 de junio a la Exposición Universal de París, donde recibe, como otros diecinueve artistas, el Grand Prix. En París conoce a los pintores Sargent, Boldini, Zorn, Kröyer y Gerôme, además de tratar con otros que ya conocía como Carolus Durán, Francisco Domingo, León Bonnat y Benjamin Costand. A su regreso de París va a pintar a Vigo, pero acude pocos días después a Valencia, donde recibe un homenaje junto a Benlliure, que también había recibido el Grand Prix en París. Con ocasión de este acto, la calle de Las Barcas es renombrada calle del pintor Sorolla. En el discurso de agradecimiento, el pintor afirma que el premio es también el de la escuela tradicional valenciana¹⁴. Tras los actos de homenaje en Valencia, se queda pintando en la playa de la ciudad, y a finales de agosto se traslada a pintar a Denia y Jávea, donde realiza varias obras basadas en la elaboración de la pasa, como *Transportando la uva, Jávea*, y escenas marineras, como *Fin de jornada, Jávea*, y paisajes, como *La Noria, Jávea*. En el otoño, en Madrid, se dedica sobre todo a realizar retratos, entre ellos algunos de su propia familia.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1901 recibe por fin la Medalla de Honor, el galardón más alto de nuestro país y el único que se le resistía hasta entonces. En el comienzo del verano acude con su esposa a París, donde es nombrado miembro de la Academia Francesa de Bellas Artes y visita los salones y museos de la ciudad del Sena. Pasa el resto del verano pintando en la playa de Valencia.

¹³ Destruído en un incendio en El Jockey Club de Buenos Aires en 1953. PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 210, nota 150.

¹⁴ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 175.

En el invierno de 1902 pinta los retratos de Aureliano de Beruete y de su hijo, entre otros, y en Semana Santa viaja a Andalucía, donde queda impresionado con el paisaje de Sierra Nevada en Granada. En primavera presenta *Sol de mañana* y *Sol de poniente*¹⁵ en el Salón de París, y desde la capital francesa viaja a Londres con su mujer. Pasan la mayor parte del verano de 1902 en León y en San Juan de la Arena, en Asturias. A finales de agosto regresa a Valencia, donde pinta de nuevo temas marineros, como *Después del baño*. Blanca Pons Sorolla recoge en su monografía un dato aparentemente poco trascendente, pero que refleja el estatus que había alcanzado el pintor y el gusto del momento: "*En el concurso de Navidad de la revista Blanco y negro, Sorolla es elegido el pintor más admirado con 14.201 votos, siendo el siguiente Pradilla con 6.844*"¹⁶.

Como es su costumbre en invierno, Sorolla comienza el año 1903 entregado al ejercicio del retrato. En la primavera viaja, como el año anterior, a León y Asturias. A comienzos de verano viaja a París donde presenta dos cuadros, *Después del baño* y *La elaboración de la pasa*. Desde allí hace un viaje breve a Bélgica y Holanda, para después regresar a Valencia, donde pinta en la playa del Cabañal y en la huerta de la localidad de Alcira. Este verano pinta *Sol de la tarde*, *playa de Valencia*.

En el año 1904 Joaquín Sorolla realiza una extensa producción, que Blanca Pons Sorolla estima en unas 250 obras pictóricas. Como es su costumbre, dedica los primeros y los últimos meses del año al ejercicio del género del retrato. Menos frecuente en la producción del pintor es la realización de proyectos de pintura decorativa, como el *Apolo conduciendo el carro del sol*¹⁷ realizado en aquel año para el techo de un salón del palacio de la Marquesa de Torrelaguna, en Madrid. En el verano viaja a pintar a Asturias como en años anteriores, y desde allí acude a Pasajes de San Juan y a San Sebastián. El resto del verano y la primera parte del otoño lo pasa en Valencia, donde pinta en la playa de la Malvarrosa, y en la cercana localidad de Alcira. A esta estancia en Valencia corresponden los cuadros *Verano*, *Mediodía en la playa de Valencia*, y *La hora del baño*. A finales de año Sorolla y su familia se mudan a la calle Miguel Ángel de Madrid.

En el comienzo del año 1905 Joaquín Sorolla pinta en su estudio de Madrid como acostumbra, y como otros años realiza también numerosos retratos, entre ellos el retrato

¹⁵ Destruído en la guerra civil española. Citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. p. 212, nota 208.

¹⁶ Citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 194.

¹⁷ Reprod. en PANTORBA, Bernardino de (LÓPEZ JIMÉNEZ, José): *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid: Mayfe, 1953, p. 65.

de grupo *La familia de Rafael Errázuriz*¹⁸. En primavera viaja con su familia a París, donde presenta los cuadros *Sol de la tarde* y *Verano* al Salón. Durante esta estancia en la capital francesa planifica la celebración de su exposición individual en la prestigiosa galería Georges Petit, que tendrá lugar el año siguiente. Durante la primera parte del verano el pintor trabaja en la Malvarrosa, y la segunda parte del verano pinta en Jávea, realizando sus cuadros más característicos del lugar, como analizaremos más tarde. Desde Jávea regresa a la Malvarrosa, donde pinta parte del otoño. En noviembre adquiere parte del solar de la casa será su casa definitiva, donde se encuentra en la actualidad el Museo Sorolla.

En el año 1906 Sorolla produce también una gran cantidad de obra. Durante los primeros meses, como ha hecho en años anteriores, se dedica al retrato en su estudio de Madrid. En primavera viaja con su familia a París, donde tiene lugar la primera de sus grandes exposiciones individuales. El pintor expone cuatrocientas noventa y siete obras en la galería Georges Petit, de las que unas trescientas son apuntes. La exposición supone un importante éxito de afluencia de público, que debe pagar por entrar, de crítica y de ventas, que ascienden a la cantidad de sesenta y cinco obras. Tras el cierre de la exposición, Sorolla acude con su familia a Biarritz, que se había convertido en un centro de veraneo de la alta sociedad, donde pinta *Bajamar*, *Elena en Biarritz*, e *Instantánea, Biarritz*; y posteriormente viaja a San Sebastián. Tras dejar a su familia, acude a unos días a Segovia, y a mediados de octubre se marcha a Toledo donde está pintando su amigo Aureliano de Beruete. En noviembre se instala con su familia en los montes de El Pardo, en las afueras de Madrid, para que su hija María se recupere de una tuberculosis. Durante el final de 1906 y los primeros meses de 1907, Sorolla se dedicará a ir y venir de El Pardo a Madrid, donde se dedica al género del retrato según su costumbre, y donde realiza también en su estudio dos cuadros de exterior, basados en notas tomadas con anterioridad: *Aldeanos leoneses* y el tríptico decorativo *Las regatas*¹⁹. Algunos de los retratos de este invierno, de personalidades argentinas, están realizados a partir de fotografías.

En 1907 se celebra la segunda gran exposición de Sorolla, que se desarrolla sucesivamente en la casa Schulte de Berlín y en las sedes que la misma firma tenía en

¹⁸ *La familia de Rafael Errázuriz*, 1905, óleo sobre lienzo, 250 x 350 cm, reprod. en JIMÉNEZ BURILLO; ZUGAZA; SANTA-ANA: *Joaquín Sorolla 1863-1923*, Madrid, Fundación Mapfre, 1995, pp. 90-91.

¹⁹ La parte central, *Día de regatas*, óleo sobre lienzo, 121 x 201 cm, La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 266.

Düsseldorf y Colonia. Ante la enfermedad de su hija María, el pintor decide no ir a Alemania a hacerse cargo de la exposición, al contrario de lo que había hecho en París. A diferencia de lo ocurrido en la capital francesa, los organizadores de la exposición no hicieron catálogo para la ocasión, y le dieron poca publicidad. Las doscientas ochenta obras de Sorolla se exponen en los dos salones principales de la galería, pero otros salones muestran obras de algunos artistas alemanes. Ya antes de la inauguración, Max Liebermann, uno de los pintores alemanes más importantes del momento, había enviado a la prensa un comunicado en que se mostraba crítico hacia la muestra y el pintor. Además, las críticas dieron poca importancia a la muestra. Como consecuencia de todo ello, la exposición supuso un fracaso comercial y económico: tan sólo se vendió en Berlín un cuadro pequeño.

Tras el restablecimiento de su hija mayor, la familia se traslada a pasar el verano a La Granja, donde el pintor realiza bastante trabajo al aire libre y retrata a los Reyes de España. De este momento data su conocido *Retrato del Rey Don Alfonso XIII con uniforme de húsares*, pintado del natural al aire libre. Regresan a Madrid a comienzos de octubre, donde Sorolla realiza algunos retratos, y a mediados de noviembre, tras dos años de ausencia, va a Valencia a pintar acompañado de su discípulo Tomás Murillo.

La mujer y los hijos del pintor acuden a Valencia a pasar la Navidad, lo que le permite seguir pintando obras de la playa y la huerta hasta que regresan todos a Madrid a mediados de enero de 1908. En febrero viaja a Sevilla, y antes y después se dedica en Madrid al género del retrato. A mediados de abril viaja Sorolla a Londres, donde tiene lugar su tercera exposición individual. De camino pasa por París y visita exposiciones, entre ellas la de los impresionistas que mostraba Durand Ruel. Aunque no hay certeza sobre el número de obras que el pintor valenciano expuso en Londres, Blanca Pons-Sorolla lo estima en 500 pinturas aproximadamente, entre apuntes y cuadros²⁰. La exposición de Londres tampoco tuvo mucho éxito comercial: se vendieron trece cuadros y treinta y cinco apuntes. Por otro lado, el pintor tampoco acabó de encontrarse a gusto en la capital británica, en parte por desacuerdos económicos con los organizadores y también por su completo desconocimiento de la lengua inglesa. Además, se esperaba que durante su presencia allí recibiese encargos de retratos, cosa que no llegó a ocurrir. Sin embargo, recibió allí un trato amistoso por parte pintores como Sargent, Zorn, Alma Tadema y Labery, entre otros. De mayor trascendencia, la exposición londinense permite al pintor

²⁰ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 291.

valenciano contactar con quien sería su mayor cliente y mentor, el norteamericano Archer M. Huntington, que le propone llevar su obra a la Hispanic Society of America, en Nueva York. De regreso a España, Sorolla pasa de nuevo por París. Tras unos días en Madrid, viaja a la Malvarrosa, donde pinta desde mediados de junio a finales de septiembre. Ya en Madrid, retoma los retratos en octubre, en diciembre envía las obras para su próxima exposición en Nueva York, y viaja a Valencia a celebrar la Navidad.

El matrimonio Sorolla y sus dos hijos mayores pasan unos días en París antes de embarcar hacia Nueva York, donde llegan el 24 de enero de 1909. La exposición de Sorolla en la Hispanic Society de Nueva York fue sin duda el mayor éxito de su carrera. Se inauguró el 4 de febrero, y constaba de 356 obras entre cuadros y apuntes. Estuvo abierta hasta el 8 de marzo y fue visitada por casi 170.000 personas, que guardaron largas colas en pleno invierno para entrar a contemplarla. El éxito de crítica fue también amplio, y el comercial no le fue a la zaga: se vendieron 150 obras, y el pintor valenciano realizó además más de veinte retratos durante su estancia en los Estados Unidos, incluido el del Presidente William H. Taft. Tras cerrar la exposición en su sede neoyorquina, 201 de las obras se expusieron en la Albright Art Gallery de Buffalo; y tras el cierre de la exposición en Buffalo se expusieron en la Copley Society de Boston. En junio regresan a España, tras pasar unos días en París. A finales de junio la familia se desplaza a Valencia, donde el pintor retoma la pintura de temas de playa en el Cabañal. Entre las obras de esa campaña se encuentran el célebre *Paseo a la orilla del mar*, *La hora del baño*, *Valencia*, y el retrato *D. Antonio García en la playa*. En octubre viaja a París a pintar el retrato de Thomas Fortune Ryan, que además le hace el encargo del cuadro *Cristóbal Colón saliendo del Puerto de Palos*²¹, probablemente el último cuadro de asunto histórico que pinta Sorolla. En noviembre viaja a Andalucía en busca de distintos elementos relacionados con este encargo, y acaba pintando en Granada por el gusto de hacerlo. Al regresar a Madrid encarga a un arquitecto el proyecto de su futura casa, la que hoy alberga su museo.

A finales de enero de 1910 Sorolla vuelve a Sevilla y Granada, y después a Málaga, Córdoba y Ronda. A finales de marzo regresa a Madrid, pero parte casi inmediatamente hacia Ávila, y poco después a Burgos, donde pinta la catedral nevada. Dedicar la primavera al retrato en su casa de Madrid, y en verano vuelve a Zarauz por última vez. A final del verano pinta en la playa de Valencia y a finales de octubre va a

²¹ 1910, óleo sobre lienzo, 232,4 x 162,1 cm, Newport News, Virginia, EEUU, The Mariners' Museum.

París, donde entrega a Mr. Ryan el cuadro de Colón y habla con Archer M. Huntington de la futura decoración para la Hispanic Society of America. Al parecer Huntington le propone una decoración de temática historicista, pero acaban decantándose por una representación de las provincias y sus gentes. Al volver a España hace Sorolla un viaje breve a Galicia y Salamanca. A finales de año se publica la primera monografía sobre el pintor valenciano, a cargo de Rafael Doménech.

El año 1911 supone un paréntesis en el ritmo de producción de Joaquín Sorolla, que se puede entender en parte como consecuencia de la necesidad de planificación de la pintura para la decoración de las regiones de España para la Hispanic Society of America. Una planificación que no se ajusta al sistema de trabajo del pintor valenciano, y que además implica muchos tuteos y esbozos que no tienen una presencia directa en el trabajo final. En definitiva, frente a su trabajo habitual, muy resolutivo y que arroja una producción a un ritmo de gran eficiencia, este trabajo de planificación es relativamente mucho menos eficiente. A mediados de enero parte hacia Estados Unidos a través de París y Londres, y en febrero inaugura una exposición individual en el Art Institute de Chicago. Durante su estancia en la ciudad aprovecha para pintar algunos retratos y dar clases magistrales y una conferencia. La exposición supone un éxito de público y crítica, se clausura en marzo y a continuación se muestra en el City Art Museum de San Luis, donde Sorolla no llega a acudir, prefiriendo demorarse en Chicago y viajar después directamente a Nueva York. Las ventas fueron considerablemente menores que en la exposición de 1909. Se vendieron quince obras en Chicago y siete en San Luis, a lo que hay que añadir los retratos y las adquisiciones que hicieron la Hispanic Society y Mr. Ryan. A mediados de mayo retornan a Europa, quedándose un mes en París para atender encargos de retratos. Entretanto, contribuye con una muestra de 85 obras al pabellón español de la Exposición Internacional de Bellas Artes de Roma. Pasa el verano en San Sebastián, donde pinta el cuadro *La siesta*. En otoño firma el contrato para la decoración de la Hispanic Society, y antes de Navidad se instala en su casa definitiva.

Desde 1912 hasta 1917 Joaquín Sorolla se dedica prioritariamente a realizar los grandes cuadros que componen la decoración encargada por Archer M. Huntington para la Hispanic Society of America. El pintor no abandona, aunque sí reduce, la producción de obras de otro tipo, como las del género del retrato, la composición con figuras o el paisaje, que cultiva en toda su trayectoria. Centramos nuestro resumen de esta época en la realización de estos grandes cuadros, exclusivos de estos años, sin que ello suponga desmerecer el resto de las pinturas coetáneas.

En el año 1912 Joaquín Sorolla comienza a trabajar en el proyecto de decoración para la Hispanic Society, que se ha conocido como *Las provincias de España* y que quizás sea más adecuado llamar *Visión de España*, como propone el historiador y experto en arte español del siglo XIX José Luis Díez. El pintor dedica los primeros meses del año a reunir documentación y a hacer bocetos del conjunto. A finales de marzo realiza en Lagartera (Toledo) los tres primeros grandes estudios con figuras a tamaño natural. En abril organiza en su nueva casa una exposición monográfica de obras de su amigo Aureliano de Beruete, que había fallecido en enero. A finales de este mes continúa por Segovia los estudios de tipos a tamaño natural. Seguirá haciendo lo mismo por las localidades de Ávila, Villar de los Álamos (Salamanca), La Alberca (Salamanca), San Sebastián, Roncal, Lequeitio, Jadraque (o Numancia), Soria y Campo de Criptana hasta alcanzar casi la treintena de ellos en este año. Además, realiza estudios de menor tamaño, frecuentemente de paisajes de los lugares que visita. Al terminar el año llega a la conclusión de que debe cambiar el sistema de trabajo. Si el panel dedicado a Castilla será una composición basada en los estudios pintados en el año 2012, que llevará a cabo en un estudio en las afueras de Madrid, el resto de los paneles los pintará *in situ*.

En marzo de 1913 comienza Sorolla a trabajar en el gran panel *Castilla. La fiesta del pan* en la Cuesta de las Perdices, en las inmediaciones de Madrid. Lo va creando con modelos que van posando para él. Interrumpe el proceso para viajar a París a pintar unos retratos, y lo retoma a la vuelta, terminándolo a finales de año.

En marzo de 1914 Sorolla retoma la decoración en Sevilla, enfrentándose casi directamente al panel. La multiplicación de estudios previos al panel de Castilla no tendrá parangón en ninguno de los paneles restantes. Al parecer, se dedica a la realización del panel sobre todo por las tardes, realizando cuadros menores y otros menesteres por las mañanas. En conjunto, en la realización del panel *Sevilla. Los Nazarenos*, ha invertido dos meses, frente al año y medio o más que le ha llevado el panel de Castilla, de mucha mayor complejidad y tamaño. En verano retoma Sorolla en Jaca el trabajo de la decoración de la Hispanic Society con el panel *Aragón. La jota*. A continuación, y al parecer sin moverse de Jaca, pinta *Navarra. El concejo de Roncal*, copiando en parte del estudio *Tipos del Roncal* que había pintado en 1912²². A mediados de septiembre tiene ambos paneles terminados. Entretanto, su hija María se ha casado en Jaca, por no interrumpir el trabajo de los paneles, con Francisco Pons-Arnau, discípulo de su padre.

²² PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 431.

Una vez terminados ambos, se desplaza a San Sebastián y pinta el panel *Guipúzcoa. Los bolos*, desechando otros motivos y composiciones que había tenido en cuenta con anterioridad. Tres semanas después, con el panel concluido, parte hacia Sevilla con la intención de realizar el panel *Sevilla. El encierro*. Estudia distintas localizaciones: Jerez de la Frontera, donde pinta varios cuadros de vides; el Puerto de Santa María; Puente Real; San Fernando; La Aguada y Cádiz. Finalmente se decide por una finca a las afueras de Sevilla y el día 6 de noviembre comienza a pintarlo. El 14 de diciembre concluye el panel, el segundo más grande, por detrás del dedicado a Castilla.

A mediados de enero de 1915 Sorolla viaja a Sevilla con la intención de acometer el cuadro *Sevilla. El baile* para la decoración de la Hispanic Society. Como siempre, le lleva un tiempo conseguir los modelos, la localización y la indumentaria. Como en algunas ocasiones, esta vez no acomete el cuadro en el lugar que aparece representado. Volveremos sobre ello más adelante. Aunque no tenemos certeza de qué día comenzó a pintar, sabemos que terminó el cuadro el 25 de marzo, y que decidió prolongar su estancia en Sevilla para pintar un panel dedicado a la tauramaquia: *Sevilla. Los toreros*. Según Blanca Pons-Sorolla en esta ocasión el pintor no hace ningún estudio preparatorio, tan sólo una serie corta de apuntes de dimensiones reducidas. El cuadro queda terminado a primeros de mayo. En junio, los médicos le recomiendan descansar y viaja a pintar a la Malvarrosa, en Valencia. Pasa casi todo el verano Villagarcía de Arosa con su familia, y pinta allí el cuadro *Galicia. La romería*. Después de una semana en Madrid, viaja a Barcelona, donde pinta el cuadro *Cataluña. El pescado*, cuya composición de figuras le resulta complicada de resolver. Pinta el grupo de figuras en un local de la Barceloneta, sobre un fondo de pinos y rocas de la costa de Lloret de mar. Durante el proceso se queja con frecuencia de los nervios y la salud, y se ve obligado a viajar a casa dos semanas de noviembre para descansar. Termina el cuadro el 12 de diciembre, y celebra varias cenas de despedida, entre otros, con el pintor italiano Boldini.

A mediados del mes de enero de 1916 viaja Sorolla a Valencia para realizar el cuadro *Valencia. Las grupas*, que empieza a dibujar a finales de mes tras terminar la fase de preparación previa. La realización del cuadro se prolonga hasta mediados de marzo. Al terminar, el pintor vuelve a Madrid, para retornar a Valencia de nuevo en junio. Dedicó el verano a pintar en la playa del Cabañal y a organizar y promover, junto con Ignacio Pinazo, José Benlliure y otros, la I Exposición de las Juventudes Artísticas Valencianas. Los cuadros de playa, ajenos al encargo de decoración, retoman su iconografía y su sistema de trabajo habitual. Cuadros de esta campaña son *Después del baño. La bata rosa*

y *Niños en la playa, Valencia*. En octubre retorna a Madrid y poco después emprende con su mujer y su hija Helena un viaje de carácter turístico por Andalucía, con una breve estancia en Tetuán.

A comienzos de enero de 1917 parte hacia Extremadura con la intención de pintar el cuadro de la decoración de la Hispanic Society correspondiente a esta región, pero el frío le disuade de hacerlo. Retorna a Madrid y trabaja en retratos, pero poco después viaja al pueblo de Lachar en Granada con la idea de hacer un retrato cinegético del Rey, que no lleva a cabo. Se separa de la partida y aprovecha su estancia en la provincia para pintar paisajes de Granada, una de sus fuentes de inspiración favoritas. El frío le hace abandonar la ciudad y marcha a Sevilla, donde realiza dos estudios, y vuelve a Madrid. Permanece en la capital hasta el verano, en que pasa las vacaciones con su familia. Allí pinta el jardín de la casa donde vive en el monte Igueldo, el rompeolas y numerosos apuntes de pequeño formato, un tipo de obra que trabaja en una proporción relativamente menor desde la década de los 90, pero que suele recuperar en sus veranos del norte de España. En octubre viaja de nuevo a Extremadura, donde esta vez sí pinta el cuadro *Extremadura. El mercado*, con la ayuda de su discípulo Santiago Martínez. Los últimos meses del año se dedica al género del retrato. Durante los últimos años ha venido haciendo retratos de personalidades españolas por encargo de Archer M. Huntington, también destinados a la Hispanic Society of America.

Durante los primeros meses del año 1918, Joaquín Sorolla continúa con la realización de retratos en su estudio, destinados, al menos en su mayor parte, a la Hispanic Society of America. A finales del mes de marzo viaja durante una semana a Sevilla, donde pinta los Reales Alcázares. De vuelta en Madrid retoma los encargos de retratos y los cuadros de su jardín, en ocasiones con figuras. En el inicio del verano fallece su suegro, el fotógrafo Antonio García, y Sorolla viaja con su mujer a Valencia, donde permanecen tres semanas. La familia Sorolla pasa el verano en San Sebastián, en la misma casa que el verano anterior. Blanca Pons-Sorolla supone que durante este verano pinta pocas obras, aunque aclara que la factura de éstas no difiere de la de las realizadas el verano anterior, por lo que la atribución a un año u otro es difícil, y por tanto la cantidad relativa de uno u otro verano es incierta. A la vuelta del verano se decide a enfrentarse al penúltimo cuadro para la decoración de la biblioteca de la Hispanic Society of America. Acaba tomando como motivo el palmeral del Huerto del Carmen en Alicante, y trabaja en el cuadro desde finales de noviembre hasta el 12 de enero de 1919.

A su regreso a Madrid, retoma Joaquín Sorolla el género del retrato y los paisajes de los pequeños rincones de su jardín. En la primavera de 1919 se dispone a acometer la realización del último gran cuadro de la decoración de la Hispanic Society. Recorre varias localizaciones de la provincia de Huelva, decidiéndose finalmente por la localidad de Ayamonte, donde vuelve a representar un tema marineró. Aunque la masa acuática que da vida al cuadro y a la acción es en esta ocasión la desembocadura del Guadiana, lo que le permite representar en el horizonte la costa de Portugal. La representación del país vecino había formado parte del proyecto inicial por deseo de Huntington, y se había desechado en el transcurso del mismo. Esta pequeña alusión debió con seguridad agradar al hispanista norteamericano. El pintor valenciano comenzó a pergeñar las líneas del cuadro el 29 de mayo, terminó de definir la composición el 2 de junio, y lo pintó desde entonces hasta el 29 de junio. En esa fecha, con *Ayamonte. La pesca del atún*, acabó definitivamente el trabajo que marcó la etapa final de su trayectoria. Entretanto, había sido nombrado profesor de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El mes de julio volvió a pintar los jardines de su casa. En agosto viajó con su mujer y su hija Helena a Mallorca, donde pintó numerosas vistas de la cala de San Vicente y del Cavall Bernat; y a Ibiza, donde pinta *Los contrabandistas*, que un buen cliente suyo, Thomas F. Ryan, le había encargado en 1914. A primeros de octubre regresan a Madrid. A lo largo del curso académico que empezaba entonces alternó la docencia con la pintura.

Durante la primera mitad de 1920, Sorolla continúa su labor como retratista y la realización de cuadros del jardín de su casa. A finales de primavera, en concreto el 17 de junio de 1920, sufre un ataque de hemiplejía mientras retrata a la Señora de Pérez de Ayala en el jardín. Es el fin de su carrera como pintor. Tres años más tarde, el 10 de agosto de 1923, fallece en Cercedilla, un pueblo de la Sierra de Guadarrama.

1.2 El estado de la cuestión

En los últimos años han aparecido artículos de relevancia para nuestra investigación que han revisado la trayectoria historiográfica y la recepción crítica de la figura de Sorolla y han señalado algunas cuestiones abiertas en la actualidad. El primero

de ellos, de 2007, es "Joaquín Sorolla. Una reflexión historiográfica"²³, en el que el catedrático Tomàs Llorens se preguntaba acerca del estado actual y el devenir a corto plazo de la historiografía relacionada con el maestro valenciano. El segundo de los artículos -quizá quepa hablar más bien de un ensayo por su longitud y detalle- es el capítulo "La fortuna crítica de Joaquín Sorolla", que aparece en el catálogo de la exposición monográfica que el Museo Nacional del Prado dedicó al pintor Joaquín Sorolla, en 2009²⁴. En este capítulo, los catedráticos Felipe Garín y Facundo Tomás trazan una síntesis de la recepción crítica de la pintura y la figura de Joaquín Sorolla. Garín y Tomás dedican en realidad buena parte de su artículo, nueve de sus trece páginas, a revisar las posturas adversas de algunos intelectuales de comienzos del siglo XX hacia la figura de Sorolla, en vida de éste. Garín y Tomás dedican otras dos páginas a los intelectuales que manifestaron su opinión favorable al pintor o sus obras; y dedican una página y media a reseñar la fortuna crítica del pintor tras su fallecimiento. La figura de Sorolla fue cuestionada, criticada y elogiada desde comienzos del siglo XX, y ha estado siempre expuesta a polémicas y desdenes por parte de críticos, historiadores del arte y literatos. Hay un tercer ensayo que utilizaremos también como referencia, "Joaquín Sorolla y la cultura artística de la Restauración: Estado de la cuestión", de 1995, escrito por el historiador Miguel Zugaza. Teniendo en cuenta que la fecha de estas descripciones del estado de la cuestión son recientes -sobre todo los dos que hemos señalado en primer lugar-, y por tanto mantienen su vigencia, consideramos adecuado atenernos a la mayor parte de sus contenidos, que no obstante completaremos con otras fuentes.

Comenzaremos por el artículo de Llorens, que parte de una descripción de conjunto:

"Si la comparamos con la de otros artistas del entresiglo XIX-XX, la historiografía de Sorolla es pobre. Esta pobreza, apreciable ya en el ámbito de los estudios monográficos, es casi absoluta en el de los estudios de carácter general. En los manuales académicos internacionalmente más difundidos

²³ LLORENS, Tomàs: "Joaquín Sorolla. Una reflexión historiográfica", en AA.VV.: *Sorolla. Visión de España. Colección de la Hispanic Society of America*, (cat. exp.), Felipe Garín Llombart; Facundo Tomás Ferré, (com.), Sofía Barrón, Isabel Justo (coor.), Valencia, Fundación Bancaja, 2007, pp. 105-107.

²⁴ GARÍN, Felipe y TOMÁS, Facundo: "La fortuna crítica de Joaquín Sorolla", en AA.VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 2009, pp. 471-484.

dedicados a este período el nombre de Sorolla suele no aparecer y, si aparece, es desde la ignorancia del autor"²⁵.

Llorens explica que el estudio monográfico de referencia ha sido durante décadas el publicado en 1953 por Bernardino de Pantorba²⁶. En fechas recientes han aparecido un grupo notable de estudios de autores como Blanca Pons-Sorolla, Florencio de Santa-Ana, José Luis Díez, Marcus Burke, Javier Pérez Rojas, Felipe Garín y Facundo Tomás que han incrementado la bibliografía sobre el pintor. Se pregunta entonces Llorens si este incremento de estudios por parte de especialistas trascenderá al ámbito generalista, y advierte de que para ello habrá que "*remover algunos obstáculos de carácter ideológico-historiográfico que se interfieren en el camino*"²⁷.

En opinión de Llorens, Felipe Garín y Facundo Tomás han desmontado en publicaciones anteriores uno de estos obstáculos, el de la "*España esencial*":

"La conciencia que el arte y en general la cultura española se han hecho de sí mismas a lo largo de la mayor parte del siglo XX está dominada por una imagen nacional que excluiría, o relegaría a la "periferia" a un pintor como Sorolla. Sorolla [...] representaría una concepción de España (y en general una concepción de la vida) totalmente antagónica a la visión asumida por una buena parte de los escritores de la llamada Generación del 98. Fueron estos escritores quienes construyeron, como contratipo de su propio mito de una España "castellana", "central", profunda, inmutable, impregnada de ascetismo y trascendencia, la imagen negativa de un Sorolla levantino, "periférico", superficial, hedonista y en definitiva trivial"²⁸.

Continúa Llorens afirmando que en la situación actual de España, la cuestión centro-periferia se plantea de manera totalmente diferente, y que su modernización *adquiere tintes menos convulsivos*²⁹, por los que la dicotomía planteada en la cita anterior ha perdido buena parte de su sentido. Sin embargo, Llorens señala otro prejuicio ideológico que condiciona la fortuna crítica de Sorolla. En su opinión, para la incorporación de Sorolla a los estudios generales, y sobre todo en el ámbito angloamericano, el obstáculo principal está en la identificación *modernidad* =

²⁵ LLORENS, 2007, *op. cit.*, p. 105.

²⁶ PANTORBA, Bernardino de (LÓPEZ JIMÉNEZ, José): *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Mayfe, 1953.

²⁷ LLORENS, 2007, *op. cit.*, p. 105.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ibíd.*, p. 106.

vanguardia, que deriva en una visión excluyente de la modernidad, con otra dialéctica centro-periferia asociada:

"Como si fuera un proceso consistente en un solo canal de acontecimientos que se suceden linealmente unos a otros en un mítico "centro" (París y luego Nueva York) y todo el resto de lo que realmente ocurre en la historia fuera inexistente o insignificante. También desde esta perspectiva Sorolla se encontraría en la "periferia", para ser ignorado"³⁰.

Explica Llorens que en ocasiones se ha intentado "*reaccionar contra la exclusión de Sorolla de la modernidad atribuyéndole la etiqueta de "impresionista"*"³¹, sin que este intento haya servido para sacar al pintor valenciano de su situación marginal, pues aun dando por buena la etiqueta, incluso como impresionista sería tardío y periférico.

Tomàs Llorens entiende que el problema debe entenderse desde un enfoque más amplio, al comprobar que su caso tiene similitudes con el de otros pintores coetáneos como Zorn, Liebermann, De Nittis, Serov o Sargent. Pese a todas las diferencias que puede haber entre ellos, Llorens entiende que hay suficientes coincidencias en sus obras, sus sensibilidades y sus opiniones artísticas como para hablar de una tendencia común, el naturalismo, entendido de una manera general, no limitada a la versión programática francesa propuesta por Zola. Además, Llorens toca, advirtiendo que no puede detallarlo en esa ocasión, la cuestión de si el naturalismo era en época de Sorolla una corriente renovadora o conservadora, aunque lo hace con otros términos:

"Soy consciente de que hablar de naturalismo en pintura, como corriente internacional y "fuente" de modernidad en el entresiglo XIX-XX es poco habitual. Esto no siempre ha sido así. [...] Sin embargo, a partir de la segunda guerra mundial este "naturalismo moderno" parece haberse desvanecido de los panoramas del arte moderno"

Llorens explica que frente a la percepción -muy afín a las vanguardias- del naturalismo pictórico como tradicionalismo académico, "*el naturalismo constituyó probablemente la ruptura más importante de la edad contemporánea con el arte y la*

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.*

sensibilidad del Antiguo Régimen"³². En virtud de la vocación progresista de esta ruptura, entiende Llorens que el naturalismo fue un tendencia revolucionaria,

"aunque la suya fue una revolución lenta, ya que se produjo al compás lento, aunque tan turbulento como inexorable, que marcó el ritmo de la historia misma entre 1848 (una época en la que Courbet estaba en su juventud) y 1914 (cuando Sorolla disfrutaba ya de una madurez avanzada)"³³.

Para finalizar su artículo, Llorens propone acabar con un historicismo excluyente centrado en el concepto de vanguardia que desarrolla una "*amnesia sistemática de la que ha venido sufriendo prácticamente hasta hoy mismo la fortuna crítica de Sorolla y de tantos otros artistas de su generación*"³⁴.

Pasamos a continuación a revisar el ensayo dedicado por los catedráticos Felipe Garín y Facundo Tomás a la recepción crítica de la figura de Sorolla, que, como hemos dicho, se centra sobre todo en la serie de críticas abierta o veladamente adversas que recibió en vida el pintor por parte de escritores y críticos. Salvo algunas aportaciones, nos guiaremos por el propio texto de Garín y Tomás, siguiendo su discurso. Los autores comienzan señalando que el pintor ha recibido una consideración muy variable, siendo centro de una intensa admiración y de una cantidad de ataques poco habitual. Garín y Tomás aclaran que los ataques tuvieron mayor recorrido después de su muerte, aunque ya existieron en vida del pintor³⁵. Tras esta descripción inicial, los autores describen los dos acercamientos más frecuentes a la figura de Sorolla: aquel que le considera un pintor realista o naturalista que se limita a trasladar el referente al lienzo; y aquel otro, ligado al anterior, que considera su figura desde una óptica exclusiva de su aportación al desarrollo o evolución de la escena artística coetánea. Respecto a estos acercamientos, Garín y Tomás cuestionan la creencia de que se pueda pasar la realidad al lienzo, cuestionan la reducción de la obra de Sorolla a su faceta más naturalista, y cuestionan el rígido patrón de evaluación de lo artístico en función de lo vanguardista. En definitiva, proponen acercarse a Sorolla -y al arte en general- desde una visión posmoderna que aprecia la diversidad y disfruta de ella³⁶.

³² *Ibíd.*, p. 107.

³³ *Ibíd.*

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 471.

³⁶ GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, pp. 471-472.

Una vez hecha esta consideración o contextualización inicial, Garín y Tomás pasan a revisar lo que se ha escrito sobre Sorolla, y muy especialmente aquello que más ha definido la fortuna crítica de la obra de Sorolla: la postura contraria a Sorolla -y de paso, a lo valenciano- de algunos intelectuales o sectores culturales durante el siglo XX; y especialmente de la primera mitad, haciendo especial hincapié en las opiniones de José Ortega y Gasset (Madrid, 1883-Madrid, 1955), Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936); Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864-Salamanca, 1936), Pío Baroja (San Sebastián, 1872-Madrid, 1956) y Ramiro de Maeztu (Vitoria, 1874-Aravaca, Madrid, 1936).

Garín y Tomás comienzan el recorrido por las voces críticas con Ortega y Gasset, en cuyos escritos "*venía a criticar actitudes supuestamente realistas para reclamar un espiritualidad que "trascendiese" la mera copia del natural*"³⁷. El filósofo exponía con gracia el planteamiento, muy extendido en el cambio de siglo, de la mera transposición de lo real al cuadro:

"Hay una estética gobernante: se llama a sí misma realismo. Es una estética cómoda. No hay que inventar nada. Ahí están las cosas; aquí está el lienzo, paleta y pinceles. Se trata de hacer pasar las cosas que están ahí al lienzo que está aquí"³⁸.

A estas cuestiones del *copiar bien-no tener profundidad*, que serían cruciales para los ataques contra Sorolla, sumó Ortega como una retahíla natural los conceptos de Mediterráneo, sensualidad e impresiones visuales; abriendo un ancho camino por el que caminaron muchos otros. Por ejemplo, el vasco Ricardo Gutiérrez Abascal (1888-1963), "Juan de la Encina", escribía sobre la simple excitación del órgano visual que proponía el pintor valenciano, en lugar procurar "*estímulos a la emoción y al pensamiento, símbolos e interpretaciones espirituales del mundo circundante y del interno*"³⁹. El pintor y crítico de arte Gabriel García Maroto (1889-1969), tras una introducción en tono positivo a propósito del tratamiento de la técnica, el color y la luz en la obra de Sorolla, y de reconocer la aportación del valenciano en la renovación de nuestra pintura -concretamente en el trecho que iba desde el romanticismo y la pintura de historia hasta el

³⁷ GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 472.

³⁸ ORTEGA Y GASSET, José: *El Imparcial*, (21 de junio de 1912), p. 147; citado en GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 472.

³⁹ ENCINA, Juan de la (Ricardo Gutiérrez Abascal): "Sorolla", *La Voz*, Madrid, (17 de agosto de 1923), citado en GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, pp. 473-474.

naturalismo y la temática social-; viraba hacia ataque en el que retomaba la antítesis o incompatibilidad entre visualidad y alma al escribir que "*No era el arte de Sorolla ese arte que deleita el alma y mueve el corazón; sólo era el producto de una maravilla retiniana*"⁴⁰. El ataque culminaba con una metáfora cruel que dejaba pocas dudas sobre las auténticas intenciones de su autor, y que no reproducimos por su longitud. A estos dos últimos testimonios que pertenecen al ámbito de lo artístico, Garín y Tomás suman otro más, el del crítico de arte Manuel Abril -con un postura favorable a Sorolla- que también se sumó a la idea del traslado de la realidad al cuadro, aunque, más acorde con el auténtico sentido de la definición zolesca del naturalismo, "*reconocía en el artista valenciano una "exaltación de la intensidad poética" que le hacía trascender la copia del natural para convertirlo en un maestro de la composición*"⁴¹.

Retoman Garín y Tomás el criterio que llaman "*evolucionista*" con otro ejemplo que deja ver cómo lo que en un momento se estima por renovador, poco después se abandona por caduco, un principio fundamental del desarrollo artístico de los siglos XIX y XX:

"La brusca y luminosa reacción del precursor, de Joaquín Sorolla, no había de pasar inadvertida. Toda la vieja pintura pseudorromántica de fines del siglo XIX, todo ese falso culturismo frío, académico, apollado, de los pintores cuyos nombres están en la memoria de todos y cuyas obras nos abochornan [...], se derrumbó estrepitosamente. [...] Hoy el sorollismo nos inspira todos los respetos; pero si hoy persistieran los sorollistas les atacaríamos como un peligro de vulgaridad y de ineficacia"⁴².

En la cita anterior el crítico José Francés reconocía la aportación de Sorolla en el fin de la primacía de la pintura de historia en la escena pública, y promovía -no lo hemos recogido por no alargar la cita- un tiempo nuevo en el que el naturalismo *sorollista* dejaría paso a planteamientos vanguardistas. Hemos recogido una aportación muy significativa, del joven Salvador Dalí, que complementa la cita precedente. Aunque Garín y Tomás no hacen referencia a esta fuente, nos parece ilustrativa de la voluntad de

⁴⁰ GARCÍA MAROTO, Gabriel: "Renacimiento pictórico español", en *Del jardín del arte. Joyas esmaltadas por el pintor Gabriel García Maroto en el año de MCMXI*, Madrid, Imprenta Helénica, pp. 79-88, 1911, citado en GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 474.

⁴¹ ABRIL, Manuel, *De la naturaleza al espíritu (ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla hasta Picasso)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935; citado en GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 473.

⁴² FRANCÉS, José: "El año artístico: Españolismo pictórico. Realistas e idealistas", en *El año artístico 1915*, Madrid (1916), pp. 104-107, citado en GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 474.

cambio que se manifestaba en el escrito de Francés. En el texto que traemos aquí, Dalí se dirige en una carta manuscrita a Francisco Bores motivado por algo que se ha publicado en *Nuevo Mundo*, y propone a su interlocutor que firme una carta mecanografiada, con la intención de que la firmen también otros jóvenes pintores (Barradas, Palencia, Moreno Villa...etc) y publicarla después en la prensa. Desconocemos si la parte mecanografiada llegó a publicarse entonces, pero en cualquier caso denota el descontento de los jóvenes vanguardistas con la posible hegemonía valenciana en las Exposiciones Nacionales en las primeras décadas del siglo. El documento, del que respetamos la ortografía original, dice así:

Los que firmamos estas líneas, expositores en el salón de Artistas Ibericos, nos interesa hacer constar:

1º Que la lucha nos estimula y la buena voluntad del publico nos adormece.

2º Que detestamos la pintura oficial

3º Y que la comprendemos perfectamente

4º Que nos parece horrible la pintura Valenciana

5º Que respetamos y nos parece maravillosa la pintura de los grandes maestros antiguos, Rafael, Rembrand, Ingres, ect., cet,

6º Que los **irreverentes** por lo clásico, parece ser que son precisamente la gente de la Academia de San Fernando, puesto que ahora empiezan a maravillarse descubriendo los comienzos del impresionismo frances, **falsificados** a traves de la incomprension de los pintores valencianos, que como Muñoz Degren causan asombro en la academia, y que según nosotros, después de Sorolla pocos pintores han hecho tanto daño a la juventud.

7º Que admiramos nuestra epoca y los pintores de nuestra epoca y queremos que nuestras obras expuestas sean un homenaje cordial a D:

Derain, Picasso, Matisse, Braque, Juan Gris, Severini, Picabia, Chirico, Socficsi, Lotte, Quislinc, Gleizers, Leger, Ocenfant, Togores, Friets, ect., ect.,

Salvador Dali"⁴³.

Hasta aquí el escrito reivindicativo del joven Dalí. Volvemos al ensayo de Garín y Tomás, que explican perfectamente la cuestión: según el criterio evolutivo, la pintura de

⁴³ DALÍ, Salvador: "Manifiesto contra la pintura valenciana", en: CARMONA, E.; TUSELL, J.; BONET, J.M.: *Francisco Bores, el Ultraísmo, y el ambiente literario madrileño 1921-1925*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, p. 157.

historia debía ser superada por el naturalismo, y éste por planteamientos simbolistas o por posiciones vanguardistas. Después de referirse a la relativa decadencia actual de los planteamientos de evolución teleológica de la historia, los autores recalcan en las opiniones que Azorín, Baroja, Maeztu, Unamuno y Valle-Inclán vertieron sobre la figura de Sorolla.

Ramón María del Valle-Inclán, que con frecuencia se manifestó contra lo visual y a favor de lo espiritual ("*Pocos [...] parecen tener un concepto estético anterior y superior al propósito de pintar*"⁴⁴), y que luchó encarnizadamente contra los planteamientos artísticos realistas, fue, no podía ser de otra manera, el más exagerado de los atacantes del pintor valenciano. No debemos olvidar que sus dos personajes más queridos, los antihéroes Max Estrella y Bradomín, eran el uno ciego y el otro marqués, melancólico y decadente. Valle, además de señalar la falta de trascendencia en el naturalismo, y en Sorolla en particular; tocó otros dos caminos muy transitados por los ataques a Sorolla, el de la técnica y el de la geografía, que veremos por ese orden.

Una de las líneas más sorprendentes de las críticas negativas al pintor valenciano fue la de quienes, contra la opinión mayoritaria que identificaba -para bien o para mal- la técnica sorollesca con el virtuosismo, pusieron en duda la habilidad técnica del artista. Valle dio prestancia a este camino de los ataques a la técnica de Sorolla con una fabulosa contradicción:

"Solamente en una época de mal gusto han podido los críticos alzar sus incensarios ante esos prodigios técnicos, donde toda emoción desaparece, y apenas nos queda qué admirar en el pintor sino una habilidad manual muy inferior a la que el elefante tiene en la trompa y de la cual suele hacer alarde en los circos".

Aunque esta vía de ataque a Sorolla a través de la técnica ha sido siempre minoritaria, sigue reapareciendo dentro de la corriente del antisorollismo:

"El virtuosismo externo de Sorolla es increíble, y se exhibe con una no menos increíble indiscreción [...]. Pero detrás de tales exhibiciones no hay ni siquiera el refinamiento de color de un Domingo o un Pinazo en sus buenos momentos. Para Sorolla, la labor de representar la luz queda cumplida cuando

se ha exacerbado hasta el grado más chillón el color local de los objetos y cuando se han repartido por la tela, con truculenta generosidad, manchas de luz amarillo compacto [...]"⁴⁵.

Los ataques contra Sorolla confluyeron con otros de mayor envergadura, los ataques o el menosprecio a la región valenciana en su conjunto. Esta animadversión de índole territorial tuvo a sus representantes más prestigiosos en los escritores noventayochistas nacidos en la cornisa cantábrica, es decir, Baroja, Maeztu, Unamuno y Valle, que con mayor o menor vehemencia contrastaron prejuicios negativos sobre la región valenciana con los valores de su patria chica. Valle no escatimó malicia para relacionar en extenso el Levante con la falsedad, el comercio y el engaño, pero Unamuno, Maeztu y Baroja tampoco dejaron los tópicos de lado. Unamuno hizo especial hincapié en la conveniencia patriótica de tomar como espejo o modelo la profundidad y la autenticidad del catolicismo del País Vasco, donde "*la preocupación religiosa es acaso más honda que en ninguna otra región de España, y desde luego muchísimo más que en la pagana Valencia, patria de Sorolla*"⁴⁶. Por su parte, Maeztu, tras indicar que "*la palabra impresionismo parece inventada para calificar la pintura de Sorolla*"⁴⁷ lanzaba sobre él una crítica que también se había empleado contra los impresionistas franceses, la de la superficialidad: "*Hay en él la veracidad del periodista, y Sorolla es el periodista del color*"⁴⁸. Tras hacer una serie de inteligentes y ajustados comentarios acerca de la pintura del valenciano, el artículo de Maeztu transmitía como idea fundamental la falta de perdurabilidad de la obra de Sorolla, relacionada en última instancia con la fugacidad de los aspectos de la naturaleza. "*¿Por qué es tan efímera la impresión que nos dejan sus cuadros?*"⁴⁹ era la pregunta capciosa que resumía el núcleo argumental del artículo.

⁴⁴ VALLE-INCLÁN, Ramón María del: "Notas de la exposición de Bellas Artes de 1912", Nuevo Mundo, Madrid (23-30-V-1912, 6-20-VI-1912, 9-XI-1912), Artículos completos y otras páginas olvidadas, ed. por J. Serrano Alonso, Madrid, Istmo, 1987, p. 261; citado en GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 484.

⁴⁵ FERRATER, Gabriel, *Sobre pintura*, Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 221, citado en BOZAL, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, Summa Artis, Historia general del arte, Vol. XXXVI, Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 171-172.

⁴⁶ UNAMUNO, Miguel de, "De arte pictórica", *La Nación*, Buenos Aires, (21 y 8-VIII-1912), *En torno a las artes (del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 54-55, citado en GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 478.

⁴⁷ MAEZTU, Ramiro de: "Sorolla en Londres (especial para *La Prensa*)", Londres (mayo de 1908); *La Prensa*, Buenos Aires (24-VI-1908), ejemplar consultado en la Biblioteca Pública de la UNLP, encuadernado libro 1908, tomo 3, trans. por Natalia Corbellini; citado en GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 478.

⁴⁸ MAEZTU, 1908, *op. cit.*, citado en GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 478.

⁴⁹ *Ibíd.*

A continuación, Garín y Tomás se ocupan de lo que Baroja escribió en sus memorias sobre Sorolla. Tras recordar que el escritor vasco calificaba al pintor de avaricioso, de inteligente y maquiavélico, recogían una afirmación del donostiarra:

"Sorolla desviaba el impresionismo para hacerlo práctico y comercial.

A mí me dijo un día: "Esta pintura que hago yo me ha hecho rico, y si ahora sintiera veleidades de evolucionar, no evolucionaría".

Esto, para mí, era señal de no tener una afición completa por el oficio"⁵⁰.

En otro lugar repitió el escritor la anécdota con otras palabras:

"Sorolla me decía una vez que él se había hecho rico y famoso con la clase de pintura que hacía, y que si supiera que con otra forma de arte podía producir otra obra de más categoría, no la intentaría y seguiría fiel a la que había hecho ya y que le había dado el éxito y la fama"⁵¹.

Obviamente, Baroja no detectó la costumbre que tenía Sorolla de decir a su interlocutor lo que quería oír. Las evoluciones y variaciones de la pintura del valenciano bastan para desmentir la afirmación. Tampoco acertó Baroja a descubrir la afición que tenía Sorolla por su oficio.

En su repaso a las críticas de los noventayochistas Garín y Tomás recalcan en el único que mostró simpatía por la figura de Sorolla, el alicantino José Martínez Ruiz, "Azorín" (Monóvar, Alicante, 1873-Madrid, 1967), que destacó la presencia del blanco y del aire como elementos identificadores de la tierra valenciana y de la pintura de Sorolla. Aunque fue el único noventayochista en hacerlo, Azorín no fue el único intelectual que apoyó o defendió al pintor valenciano. Aunque vamos a seguir revisando por su orden el ensayo de Garín y Tomás, que no termina aquí, damos paso aquí a una aportación del tercer ensayo que mencionábamos al principio de este apartado. En este ensayo, Miguel Zugaza recuerda a otros intelectuales afines a Sorolla, y alude a la implicación de Sorolla

⁵⁰ BAROJA, Pío: *Desde la última vuelta del camino. Memorias*, publicado fragmentariamente entre 1942 y 1943 en la revista *Semana* y editado conjuntamente en 1944 (con algunos añadidos y modificaciones) por Biblioteca Nueva; en *Obras completas, I*, ed. por José Carlos Mainer, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997; citado en GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 479.

⁵¹BAROJA, Pío: *Desde la última vuelta del camino*, véase nota anterior, Planeta, Barcelona, 1970, pp. 35-36.

"en la búsqueda de una imagen veraz del país que reivindicaba el regeneracionismo"⁵². Hasta 1900 esta preocupación de Sorolla responde a la influencia de políticos e intelectuales republicanos valencianos, entre los que debe destacarse su amistad con Blasco Ibáñez. A partir de 1889, Sorolla conoce al pintor Aureliano de Beruete, que le introduce en el círculo de la Institución Libre de Enseñanza, lo que refuerza la vinculación del pintor valenciano con el regeneracionismo.

"Sin embargo, a partir del desfallecimiento moral que supone el desastre colonial de 1898, el regeneracionismo atemperado de la Institución Libre de Enseñanza, con el que espiritual y generacionalmente coincide Sorolla, se torna en una crítica severa a la idea de España [...]. De esta forma, a comienzos del siglo XX, el movimiento intelectual conocido como la "Generación del 98" [...] tomó el relevo al regeneracionismo positivista de Giner de los Ríos [...]. Prácticamente en un abrir y cerrar de ojos, la visión positiva, optimista y ciertamente idealista de la España finisecular se transforma irremediabilmente en una visión pesimista y trágica a comienzos de siglo. Indudablemente, dentro de esta última ya no encaja la estética del pintor valenciano"⁵³.

Volvemos al ensayo de Garín y Tomás, que señalan que efectivamente hubo muchos escritores que sí mostraron una admiración por la obra de Sorolla, y destacan entre ellos a Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), pero también a los realistas Benito Pérez Galdós (1843-1920) y Emilia Pardo Bazán (1852-1921)⁵⁴. Interesante es la frase con que terminan los autores la alusión a Blasco, diciendo que era "*íntimo amigo e inspirador de Sorolla*"⁵⁵. En el libro que Garín y Tomás dedicaron a la trayectoria vital y pictórica del pintor muestran varios ejemplos de esta interacción entre ambos amigos⁵⁶. Los elementos que en opinión de Blasco aportó Sorolla a la pintura española de su tiempo quedan expresados en un breve extracto de un artículo de prensa:

"Cuando todos los artistas pintaban en los estudios, él pintó al aire libre; cuando brillaba en los lienzos una luz tamizada y convencional, con la palidez de la tisis, él agarró brutalmente en la punta de sus pinceles los rayos del sol y los fijó sobre sus telas.

⁵² ZUGAZA, Miguel: "Joaquín Sorolla y la cultura artística de la Restauración: Estado de la cuestión"; en JIMÉNEZ BURILLO, Pablo; ZUGAZA, Miguel; SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de: *Joaquín Sorolla 1863-1923*, (cat. exp), Madrid, Fundación Mapfre, 1995, p. 27.

⁵³ ZUGAZA, 1995, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁵⁴ GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 480.

⁵⁵ GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 481.

⁵⁶ Por ejemplo, Garín y Tomás establecen la relación entre el cuadro ¡Aún dicen que el pescado es caro! y la novela Flor de mayo: "Cabe situar la inspiración del título de la obra en el relato que su amigo publicaría

Comenzó a pintar las cosas tal y como las veía, no como enseñaban desde siglos que debían verse, y además se rió de la historia y sus escenas teatrales, de las elegancias pictóricas con figuras de cartón y buscó como modelo al pueblo, trabajando en plena Naturaleza"⁵⁷.

Después de los realistas, citan Garín y Tomás la simpatía que existió entre Juan Ramón Jiménez y Sorolla, en la que los autores valoran el hecho de que el poeta "*pertenecía a una "escuela" a unos presupuestos literarios no coincidentes con los que habitualmente se ligaban a Sorolla*"⁵⁸.

Para terminar con las manifestaciones más importantes que los literatos coetáneos escribieron sobre el pintor valenciano, Garín y Tomás dedican unas líneas a Ramón Pérez de Ayala (1888-1962), "*el escritor que más -y mas acertadamente- se ocupó de Joaquín Sorolla*"⁵⁹, y recogen una parte de un artículo de 1922 en que el escritor recurre al ejemplo de la trinidad cristiana para explicar el carácter de la obra de Sorolla, Zuloaga y Anglada:

"Zuloaga: el Jehová de la ley antigua; el sentido pesimista y vindicativo de la vida; la deleitación en lo cruel; la "terribilità", que dijo Miguel Ángel. Sorolla: el Jesús de la ley nueva; la gracia sobre el mundo; plenitud de los tiempos; sol de mediodía; optimismo infantil; amor por todas las cosas; lo evangélico mediterráneo. Anglada: el Espíritu Santo, visión etérea, éxtasis, luz increada"⁶⁰.

Entre las opiniones de algunos de los mejores escritores de su tiempo han recogido Garín y Tomás algunas más cercanas al ámbito artístico, como las de los críticos Juan de la Encina, Marcelo Abril, José Francés, y el pintor García Maroto. Más abajo completamos nosotros esta faceta del ámbito artístico coetáneo con otras aportaciones.

Tras dar cuenta de las principales posturas coetáneas del pintor con respecto a su obra, Garín y Tomás pasan a ocuparse de la crítica posterior. Para ello comienzan por recordar una realidad insoslayable, que cambió por completo la suerte de la mayor parte

al año siguiente, así como el tema del cuadro en la trama de la novela", GARÍN LLOMBART, Felipe-V y TOMÁS, Facundo: Joaquín Sorolla, 1823-1923, TF editores, Madrid, 2006, p. 96.

⁵⁷ BLASCO IBÁÑEZ, "Nieto de Velázquez, hijo de Goya", La Nación, Buenos Aires (Argentina), (3-III-1907), citado en GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 481.

⁵⁸ GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 481.

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ PÉREZ DE AYALA, Ramón: "Pintura española", *La Prensa*, Buenos Aires (Argentina), (30-VII-1922), reed. en *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas. Escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala*, recop. por Florencio Frieria Suárez y José Tomás Cañas Jiménez, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1991, pp. 218-221, citado en GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 481.

de los pintores de la época: "*a la pintura que tradicionalmente se hacía, había sucedido la vanguardia*"⁶¹, lo que significó -permítasenos emplear una expresión futbolística- que casi todos ellos quedaron en fuera de juego. Los autores describen el carácter de la vanguardia a través de una "actitud exageradamente teleológica, definitoria de una especie de "*línea de desarrollo*" por la que se volvía imprescindible ir "*más allá*", *plus ultra, como sustancia de la creación*"⁶². Sorolla no pertenecía al grupo de los vanguardistas, lo que constituyó un motivo para dejar su figura en un relativo ostracismo. Esto es obvio, pero no basta para explicar la situación crítica de la figura de Sorolla en las largas décadas centrales del siglo XX. Garín y Tomás explican de forma brillante el que probablemente fue factor fundamental de esta situación. Es tal la claridad de la exposición, y lo poco que se ha escrito sobre ello con anterioridad, que estos párrafos constituyen en sí una de las mayores aportaciones críticas recientes al estudio de Sorolla:

Curiosamente aparecía una extraña coincidencia: en la universidad que se impuso durante la dictadura del general Franco, Pedro Laín Entralgo y Guillermo Díaz-Plaja inspiraron la imposición del "pensamiento noventayochista" como canon universitario; pero, al mismo tiempo, la oposición antifranquista coincidió en el reconocimiento de los escritores de dicha "generación" hasta el punto de que el Partido Comunista de España, alma de la oposición interior del franquismo, nunca dejó de considerar dicha "generación" de escritores como el paradigma de excelencia de la cultura española. [...] Curiosamente, falangismo y comunismo venían a coincidir en la condena de Joaquín Sorolla; desde la vanguardia internacional y desde la voluntad de renovación patriótica del franquismo, la condena de la pintura de Sorolla se convertía en un lugar común. Ciertamente, ello nunca fue asumido por el pueblo -sobre todo por el pueblo valenciano-, y el régimen de Franco no se hizo eco de semejantes opiniones [...]. Pero se había marcado un rumbo en la intelectualidad dominante que era difícil variar"⁶³.

En este contexto, tampoco fueron útiles para la recuperación del prestigio de la memoria del pintor los esfuerzos de

"una crítica considerada "reaccionaria" que afirmaba las tradiciones contra la vanguardia. Ello tuvo resistencias consecuentes: en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, el sorollismo llegó a identificarse con

⁶¹ GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 482.

⁶² *Ibíd.*

⁶³ *Ibíd.*

"lo reaccionario" y los jóvenes pintores se construían siempre como negación del maestro"⁶⁴.

Salimos aquí brevemente del ensayo de Garín y Tomás para recuperar un fragmento del padre del primero de ellos, D. Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco, que en 1965 Garín señaló esta situación en Valencia, y reclamó para Sorolla una crítica objetiva que dejase atrás los loas y las censuras:

"Un hipercriticismo excesivo [...] nos lleva a ser a las veces antijoanescos, antirriberescos, antivivistas o antisorollistas, sobre todo esto último, que ha estado y aún está de moda, produciéndose oleadas de crítica adversa, siempre aceptadas en esta Valencia. [...] El caso de Sorolla y el sorollismo es, como apuntamos, uno de los más flagrantes en aquel tejemaneje de nuestros valores.[...] Quizás -y sin quizás- lo que faltó a Sorolla y siga faltándole fue una crítica objetiva, morfológica y de sentido, no meramente "contenutista" o, como suele ser, emotiva: sólo encomiástica o, por el contrario, nada más que empecinada en el dicitario y la censura acerba"⁶⁵.

Volviendo al ensayo que seguimos, en él Garín y Tomás recuerdan, pese a todo, que en aquella "*travesía del desierto*"⁶⁶ se escribieron textos importantes como el catálogo razonado de Bernardino de Pantorba, y las contribuciones de Manaut Nogués, Manaut Viglietti, y el recién citado Garín Ortiz de Taranco, que recogemos en nuestra bibliografía.

Salimos de nuevo del ensayo de Garín y Tomás para referirnos a algunas de las exposiciones y publicaciones que se dedicaron a la figura de Sorolla y de otros pintores coetáneos en aquellos años, por entender que pueden ayudar a describir la situación en que se encontraba la figura del pintor valenciano, así como las posturas de otros críticos y estudiosos no citados en el párrafo anterior. Entre las exposiciones más importantes relacionadas con Sorolla en aquellas décadas del *desierto*, cabe destacar la organizada con ocasión del primer centenario de su nacimiento, celebrada en 1963 en el Casón del Retiro de Madrid⁶⁷. En otra exposición reseñable, celebrada con motivo del cincuentenario de la muerte del pintor se organiza en 1973 una exposición itinerante de dibujos de Sorolla en cuyo catálogo el crítico e historiador Joaquín de la Puente hace una

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a: *La visión de España de Sorolla*, Valencia, Diputación Provincial, Institución Alfonso el Magnánimo, 1965.

⁶⁶ GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, p. 482.

⁶⁷ ZUGAZA, 1995, *op. cit.*, p. 25.

inteligente síntesis de las características de la obra del pintor, y argumenta en contra del empleo abusivo del criterio que Garín y Tomás califican como "evolucionista":

"Quiero decir nada más y nada menos que esto: [...] Que estéticamente, son sincrónicas personalidades tan antagónicas como Goya y David. Que están de hecho en la misma historia los conservadurismos y los disidentes. Que, desde la cima del tiempo en que vivimos, si queremos preciarnos de historiadores, no hemos de padecer la tosca miopía de excluir una u otra opción artística creyendo que sea misión nuestra prolongar la agresividad cultural motor de unos instantes en los que ya no podemos ser actores; sino clarividentes espectadores"⁶⁸.

En la década de 1970 vuelve a recuperarse la cuestión de la relación de los pintores españoles del cambio de siglo con el impresionismo. Habida cuenta del enorme prestigio que el movimiento vanguardista francés tenía ya desde principio de siglo, la mayor o menor cercanía a él de cualquier pintor español, en lo personal, lo formal o lo espiritual podía servir para establecer un baremo o una escala con la que evaluar su obra. Un libro y una exposición -con su catálogo- muestran que a la hora de aplicar este baremo los criterios de entonces pueden resultar difíciles de comprender hoy. El primero de ellos, *El pequeño formato en el impresionismo español*⁶⁹, de Antonio F. Fuster, incluía obras de Beruete, Fortuny, Gimeno, Haes, Meifrén, Mir, Muñoz Degrain, Nonell, Pinazo Camarlench, Pla, Pradilla, Regoyos, Rosales y Sorolla. Aunque en esta selección se echa especialmente en falta a Regoyos, la inclusión de Rosales o Fortuny implica que podrían haber entrado otra decena de artistas, o más. En el libro, la atención se centraba especialmente en Sorolla, a quien dedicaba el autor nueve páginas de texto. A Beruete le dedicaba cinco. A casi todos los demás les dedicaba una página y media. Dos años después de esta publicación, en 1974, la exposición *El impresionismo en España*, organizada por el historiador Juan Antonio Gaya Nuño, reunía obras de Anglada Camarasa, Beruete, Casas, Colom Agustí, Roberto Domingo, Echevarría, Gimeno, Guiard, Iturrino, Meifrén, Mir, Muñoz Degrain, Oller, Picasso, Pidelaserra, Pinazo Camarlench, Regoyos, Riancho, Rusiñol, Salis, Sorolla, Ricardo Urgell, Utrillo, Vayreda y Winthuysen. Sorolla aparecía como un pintor más lejano al movimiento francés que Regoyos, Guiard -amigo de Degas-, Beruete, Casas, Gimeno y algún otro pintor. En

⁶⁸ PUENTE, Joaquín de la: *Dibujos de Sorolla*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1963, p. 11.

⁶⁹ FUSTER, Antonio F.: *El pequeño formato en el impresionismo español*, Madrid, Goya Reaseguros, 1972.

cantidad de obras representadas en la muestra, Sorolla quedaba por debajo de estos pintores y de Rusiñol, y coincidía con Anglada. Gaya Nuño probablemente se refería al libro de Fuster en las líneas que dedicaba a Sorolla:

"En más de una publicación, y concretamente en una monografía sobre el tema general que nos preocupa, se le considera impresionista, pero mi opinión, muy otra, y que para nada desdora los unánimemente aceptados prestigios de Sorolla, entiende que se trataba de un *pleinairista*, el más poderoso de todos, el que mejor atinó a apresar la luz cegadora del Mediterráneo en su entera hermosura. Y esa misma singularidad de su brío y de su paleta estorbaban -con otros mandatos de su tierra valenciana- la adscripción a una tónica de orígenes bien diversos. Ello no obsta para que en tal o cual momento, determinadas obras como *El puente de Triana* o *Calle de Granada*, puedan coincidir, por técnica, por traza, por voluntad acaso, con el movimiento investigado. Pero no se aspira a haber solucionado el problema en tan escasas líneas, y sería conveniente un análisis más amplio"⁷⁰.

Quizá la inclusión de Sorolla en la mitad del pelotón del impresionismo hispano por parte de Gaya se justifique en una sentencia de Regoyos que aparece en la página previa a la que trata del valenciano: "*Y él [Regoyos] explicó mejor que nadie las razones de la limitación de ese movimiento en España: Demasiado sol, poca niebla*"⁷¹. Si la niebla citada por Regoyos es el baremo para el impresionismo hispano, se entiende que Sorolla no destaque. En cualquier caso, lo que queda claro es que Fuster y Gaya representan bien los vaivenes en la consideración del arte de Sorolla, y que todavía entonces la figura del valenciano era controvertida.

Hemos considerado necesaria esta digresión para atender con algo más de detalle algunas publicaciones y la celebración de algunas exposiciones durante las décadas de 1950, 1960 y 1970, y volvemos ahora al ensayo de Garín y Tomás, que nos está sirviendo de guía. Garín y Tomás señalan que tras la *travesía del desierto* se abre una nueva fase de apreciación de la figura de Sorolla; fase que ha venido desarrollándose paulatinamente desde 1980, y que ha dado lugar a numerosos artículos sobre el pintor y exposiciones de su obra. Garín y Tomás señalan el libro que Trinidad Simó publica en 1980 como el punto de partida de una nueva postura crítica respecto a la obra de Sorolla.

⁷⁰ GAYA NUÑO, Juan Antonio: *El Impresionismo en España*, (cat. exp.), Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974, sin paginación, [p. 14].

⁷¹ GAYA NUÑO, 1974, *op. cit.*, [p. 13].

Además, Garín y Tomás citan los escritos de Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco, Javier Pérez Rojas, Carmen Gracia, José-Francisco Yvars, Florencio de Santa-Ana, José Luis Díez, Priscilla Muller, y Marcus Burke, destacando finalmente la importante labor realizada por Blanca Pons-Sorolla, biznieta del pintor⁷².

Dejamos aquí el ensayo de Felipe Garín y Facundo Tomás que nos ha servido de guía para conocer la fortuna crítica de Joaquín Sorolla desde los comienzos del siglo XX a los de la década de 1980, o casi hasta la actualidad. Y lo hacemos aludiendo o citando algunos de las aportaciones señaladas por ellos en el párrafo anterior. Comenzamos por dos fragmentos que ilustran la nueva actitud descrita por ellos, uno de Trinidad Simó y otro de Yvars. El libro de Trinidad Simó *Joaquín Sorolla* fue el primero de esta visión renovadora, que Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco había reclamado dieciocho años antes. Simó dejaba clara desde la introducción esta voluntad de dejar atrás la inercia que se había prolongado desde las primeras décadas del siglo XX:

"Pienso que se impone una nueva lectura, y es por esto que me importa fundamentalmente el juicio que nosotros, en 1980 (o al menos "una parte de nosotros"), podamos emitir sobre este pintor. Y aunque indudablemente también me interese el de 1900, en este interés último intervienen otros factores: lo veo como fuente de datos imprescindible y como punto de arranque de una realidad, pero también como contrapunto a un juicio actual y como punto de partida de una discusión.

"El "caso Sorolla", debido a la polémica que siempre ha suscitado, es necesario enfocarlo así: Dentro de esa dialéctica de lo que representó en un período y de lo que puede aportarnos en la actualidad. Su obra, en definitiva, todavía es discutida y controvertida"⁷³.

Simó dejaba bien claro que había que buscar un nuevo acercamiento a la figura de Sorolla, y otro tanto hacía José-Francisco Yvars, que atacaba la polémica contra el pintor valenciano suscitada por los noventayochistas y otros críticos de comienzo del siglo XX, sin citarlos:

"A Zuloaga le cupo la suerte de ser a lo largo de su vida el contrapeso publicitario de Sorolla, protagonistas ambos de una diatriba insustancial alentada desde el tópico y que a distancia apenas cuenta con una vertiente positiva: viene a demostrar la tosquedad analítica de nuestra crítica, aun de la

⁷² GARÍN-TOMÁS, 2009, *op. cit.*, pp. 482-483.

⁷³ SIMÓ, Trinidad: *J. Sorolla*, Valencia, Vicent García Editores, 1980, p. 16.

que se creía ultrapirenaica, la vaciedad conceptual y el verbalismo enervado e insultón que en este país hace las veces de debate cultural"⁷⁴.

Otras publicaciones más recientes, a cargo de Priscilla Muller, de Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide, o de los mismos Garín y Tomás; han vuelto a la cuestión de buscar una denominación estilística para la figura de Sorolla y de otros otros pintores coetáneos de rasgos estilísticos similares. Se busca una posible adscripción del pintor a una u otra tendencia o movimiento concreto, nacional o internacional. Para tal fin se han utilizado desde hace un siglo los términos pleinairismo, luminismo, realismo, naturalismo, instantismo, impresionismo, neoimpresionismo, eclecticismo, modernismo, expresionismo, fauvismo⁷⁵ y algún otro. La historiadora Priscilla Muller, tras revisar algunas de estas opciones concluye diciendo que "*Por el momento, "sorollismo" parece el término más adecuado, dentro de sus limitaciones, para definir su arte*"⁷⁶. Es cierto que no todos los términos anteriores se han empleado para referirse al carácter global de su obra. Y también debe reseñarse que se ha utilizado en ocasiones algún calificativo para limar las aristas de la atribución, por ejemplo, "español", "valenciano" o "internacional": Así, "impresionismo español" puede aludir no tanto al foco del movimiento artístico como a su reflejo más tardío en pintores de nuestro país. O "naturalismo internacional" o "expresionismo internacional" hacen una definición más o menos difusa, pudiendo englobar características un poco dispares de aquellas que definen el núcleo central de la tendencia, sea éste el París de Zola, el Dresde de Kirchner o el Munich de Kandinsky. Las dificultades para asentar de una vez el trabajo de Sorolla -o parte de él- dentro de cualquiera de éstas tendencias son múltiples, pero probablemente el mayor impedimento es la riqueza y variedad de la obra sorollesca. De ahí el cajón de sastre que se aplica en ocasiones: eclecticismo internacional. Los últimos avances en este sentido están representados por la monografía que Garín y Tomás -autores también del ensayo que ha guiado buena parte de esta sección- han dedicado a la relación de obras concretas de Sorolla con diversos movimientos innovadores más o menos coetáneos⁷⁷; y por la exposición que Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide han titulado *Impresionismo*

⁷⁴ YVARS, José-Francisco: "Metáforas de fin de siglo. El museo imaginario de Joaquín Sorolla", en YVARS, José Francisco; SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de y PUENTE, Joaquín de la: *Los sorollas de La Habana*, (cat. exp), Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 111.

⁷⁵ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁶ MULLER, Priscilla E.: "Sorolla y América", en MULLER, Priscilla E.; BURKE, Marcus B.: *Sorolla, The Hispanic Society*, edición bilingüe, Nueva York, EEUU, The Hispanic Society of America, 2004, p. 25.

⁷⁷ GARÍN LLOMBART, Felipe-V y TOMÁS, Facundo: *Joaquín Sorolla, 1823-1923*, TF editores, Madrid, 2006.

*valenciano 1872-1925*⁷⁸, en la que han planteado el desarrollo de la pintura valenciana de esos cincuenta años bajo los parámetros del naturalismo, el impresionismo y el modernismo.

Por su parte, Miguel Zugaza, en el ensayo que hemos mencionado anteriormente, y del que nos despedimos aquí, valora especialmente la contribución a la bibliografía sorollesca que supone la publicación en 1982 del catálogo de pintura del Museo Sorolla, así como la apertura de sus colecciones, que ha permitido "*la organización de varias exposiciones de sus desconocidos fondos*"⁷⁹, y de bastantes más desde que Zugaza lo escribió. Estas exposiciones se han organizado con frecuencia siguiendo planteamientos geográficos (*Sorolla y Guipúzcoa*, San Sebastián, 1992; *Sorolla en Jávea*, Jávea, 1998); iconográficos (*Sorolla paisajista*, Segovia, 2001; *Clotilde de Sorolla*, Madrid, 2012); tipológicos (*Sorolla. Pequeño formato*, Valencia, 1995); y de relación o contraste entre Sorolla y otros artistas (*Sorolla-Solana*, Lieja, 1985; *Sorolla-Zorn*, Madrid, 1992). Más raras han sido las que se han planteado como retrospectivas de la obra del pintor (*J. Sorolla*, Valencia, IVAM, 1989; *Joaquín Sorolla 1863-1923*, Madrid, Mapfre, 1995; *Joaquín Sorolla 1863-1923*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009); o con vocación de estudiar alguna faceta de la obra de Sorolla distinta de los planteamientos señalados, como la relación entre el pintor y la fotografía (*Sorolla y la otra imagen*, Valencia, 2006). Zugaza destaca entre los ensayos de las publicaciones que acompañan las exposiciones previas a 1995 los firmados por la catedrática Carmen Gracia Beneyto⁸⁰.

Además de las aportaciones en libros o exposiciones concretos, y de la intensa labor que un nutrido número de estudiosos ha venido desarrollando desde la fecha de 1980, este panorama debe incluir también a los principales impulsores desde el lado de las instituciones. Aunque son muchas las que se han involucrado en la revitalización del estudio de la obra de Sorolla, sin duda el Museo Sorolla y la Fundación Museo Sorolla han ejercido un papel crucial, pero no han estado solos. El Museo Thyssen y la Fundación Mapfre de Madrid han dedicado exposiciones a la figura de Sorolla y a otros aspectos y artistas de la época, que han permitido a los aficionados españoles tener una visión más

⁷⁸ ALCALDE, José Luis y PÉREZ ROJAS, F. Javier.: *Impresionismo valenciano*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2014.

⁷⁹ ZUGAZA, 1995, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁰ *Ibíd.*

completa del pintor y su contexto. También ha sido fundamental la exposición retrospectiva de Sorolla celebrada en 2009 en el Museo del Prado. Fuera de Madrid, diversas instituciones públicas y privadas de nuestro país han participado también en este impulso. Entre todas ellas hay que destacar, sin duda, el esfuerzo llevado a cabo por las instituciones valencianas, y entre ellas el Ayuntamiento, la Diputación y la Generalitat, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), el Museo de Bellas Artes de Valencia, la Fundación Bancaja, así como la creación de la Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios. Fuera de nuestro país, el protagonismo en este aspecto corresponde a The Hispanic Society of America, que ha permitido en los últimos años que parte de sus ricos fondos salgan de la sede neoyorquina, y cuyos responsables han contribuido a los recientes estudios de Sorolla en numerosas publicaciones. Debe destacarse por su importancia excepcional la exposición -y publicación de estudios importantes- en nuestro país de un gran conjunto de fondos de la institución norteamericana, que incluyen la decoración que Sorolla pintó para su biblioteca, conocida como *Visión de España*, así como de otros cuadros y dibujos del pintor. Sin salir de Norteamérica, conviene destacar también la reciente realización de exposiciones sobre Sorolla en el *Meadows Museum* de Dallas y el Museo de Arte de San Diego.

Hasta aquí el resumen del estado de la cuestión en los estudios sobre Joaquín Sorolla. En las páginas que restan de nuestro estudio volveremos a tratar algunas de ellas de manera más detallada, así como algunas que no han sido mencionadas en este apartado.

2- Trayectoria pictórica

2.1 Etapa de formación

2.1.1 Valencia. La formación académica reglada y otras influencias tempranas.

La formación y primeras influencias de Sorolla fueron descritas sucintamente por él mismo en el discurso que preparó con motivo de su designación como miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aunque el propio pintor no llegó a leer nunca dicho discurso, existe un borrador muy elaborado archivado en el Museo Sorolla y hay una versión publicada con motivo del acto póstumo de homenaje que la Academia le

tributó el día 2 de febrero de 1924⁸¹. Este documento es una fuente fundamental para conocer este período de formación del artista, y nos referiremos a él con frecuencia en las próximas líneas.

2.1.1- 1 La Escuela de Artesanos y el taller de cerrajería.

La primera formación artística reglada de Joaquín Sorolla tuvo lugar en la Escuela de Artesanos de su ciudad natal. Como hemos dicho en la reseña biográfica del pintor valenciano, allí, "bajo la dirección del profesor D. Cayetano Capuz, se aplicó tanto que obtuvo el primer año todos los premios"⁸². No tenemos más noticias de esta primera formación artística reglada del pintor que, como hemos dicho también, simultaneó con el aprendizaje en el taller de cerrajería de su tío. Otro de los maestros de Sorolla en la Escuela de Artesanos fue el pintor y caricaturista Antonio José Estruch (1835-1907) cuyo estudio, según el catedrático Javier Pérez Rojas, frecuentó el pintor en sus años de aprendizaje⁸³. Sorolla garabateó ocasionalmente alguna caricatura en papeles privados, como podemos comprobar en la correspondencia que mantenía con amigos o con su mujer⁸⁴, pero se trata siempre de dibujos impulsivos, sin mayores intenciones. El que lo hiciera es significativo de su simpatía por este medio expresivo, con el que no llegó a tener una relación más estrecha, en contraste, por ejemplo, con la que tuvo el joven Monet. Sin embargo, aunque la faceta propiamente caricaturista de Sorolla no es relevante, una de sus técnicas, la simplificación, que capta la esencia de una forma en pocos rasgos, aparece constantemente en los dibujos de Sorolla, tanto en su obra en papel como en sus apuntes, bocetos y en los esbozos iniciales de sus cuadros. Con frecuencia los jóvenes aficionados al dibujo desarrollan de manera autodidacta la práctica de la caricatura, por lo que no debemos dar por sentada la influencia de su Estruch, pero

⁸¹ SOROLLA, Joaquín: "Discurso del Excmo. Señor D. Joaquín Sorolla, académico electo", en SOROLLA, Joaquín et al.: Homenaje a la Gloriosa Memoria del Excmo. Sr. Don Joaquín Sorolla, Académico Electo. Discursos leídos en la sesión pública celebrada el día 2 de febrero de 1924, Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1924.

⁸² BERUETE, 1901, (1909), *op. cit.*, p. 17.

⁸³ PÉREZ ROJAS, F. Javier: "Sorolla y la pintura española de su época", en AA.VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid: Museo del Prado, 2009, p. 144.

⁸⁴ Por ejemplo, en las cartas remitidas a su amigo Pedro Gil en los días 24 de noviembre de 1888, 19 de noviembre de 1894, y 1 de febrero de 1895; en TOMÁS, Facundo: *et al.* (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona: Anthropos, 2007, reproducidas en las láminas a color.

tampoco descartarla. En cualquier caso, el asunto excede de las posibilidades de nuestro estudio, por lo que no lo desarrollamos en él.

Joaquín Sorolla guardó muy buen concepto de este periodo inicial de su formación artística, y durante su madurez promovió activamente este tipo de educación. En efecto, en el homenaje que reciben Benlliure y Sorolla en Valencia en 1900 tras haber conseguido sus medallas en la Exposición Universal de París, Sorolla "*finaliza su discurso diciendo que tanto honor debía servir de estímulo a los obreros que estudian en las Escuelas de Artesanos, en las que él había adquirido sus primeras enseñanzas*"⁸⁵. Más tarde, su breve contacto con la enseñanza del arte en el Art Institute de la ciudad norteamericana de Chicago, con motivo de la exposición que se celebró allí de su obra, favoreció en él la idea de fundir las enseñanzas artísticas. Junto a otros artistas valencianos importantes, Sorolla planeó la creación de una Escuela que aunara el aprendizaje de los oficios y las artes en la ciudad de Valencia. Además, promovió con algunos de ellos, sin éxito, la construcción de una especie de Palacio de las artes, destinado a la formación y desarrollo conjunto de los oficios artísticos y las Bellas Artes, que sustituiría la enseñanza academicista de la Escuela⁸⁶. Aunque el proyecto no salió adelante, Sorolla siguió creyendo en la conveniencia de la eliminación de la separación entre los oficios artísticos y las Bellas Artes. Su opinión al respecto aparece con absoluta claridad en el discurso de ingreso en como miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que ya hemos mencionado:

"Las artes, sin abdicar de su idealidad, deben adaptarse al medio ambiente haciendo arte industrial antes que arrostrar una vida efímera [...]. Hay que ir directamente a la fusión de todo lo que a las artes plásticas se refiere. No deben existir categorías de arte superior y arte secundario, debe ser arte sólo, único, llevado hasta los objetos más insignificantes"⁸⁷.

Sirvan aquí estas palabras como muestra de la alta estima que tuvo por la formación artística inicial que recibió en el ámbito de los oficios artísticos.

⁸⁵ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 175.

⁸⁶ SIMÓ, Trinidad: *J. Sorolla*, Valencia, Vicent García Editores, 1980, pp. 126-127.

⁸⁷ SOROLLA, 1924, *op. cit.*, p. 20.

2.1.1- 2 La Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

Como se ha dicho en la parte dedicada al resumen biográfico, en 1878, con quince años, Sorolla dejó el taller de cerrajería y la Escuela de Artesanos, e ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde obtuvo en su primer curso los premios de colorido, dibujo del natural y perspectiva. El propio pintor describió su formación en San Carlos y otras influencias de esos años en el discurso que escribió con motivo de su toma de posesión en la Academia de San Fernando, que no llegó a tener la ocasión de leer por el advenimiento de la enfermedad que terminó con su vida. Consideramos estas reflexiones del pintor una fuente privilegiada sobre esta etapa de su aprendizaje, por lo que les vamos a dedicar los siguientes párrafos.



Joaquín Sorolla, 1880, *Paisaje de Valencia*,
óleo sobre lienzo, 29,5 x 39,5 cm,
Madrid, Museo Sorolla, N.º Inv. 2.

En el mencionado discurso de toma de posesión como académico de San Fernando, Joaquín Sorolla comienza con unas palabras en honor del anterior ocupante de su puesto, el valenciano Salvador Martínez Cubells⁸⁸. A continuación, Sorolla pasa a hablar de la *Escuela de Valencia* y de los "*artistas que hicieron el renacimiento valenciano, que tantos beneficios reportó a España*"⁸⁹. El término *Escuela* hace referencia, según entendemos por el contexto, a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, aunque el pintor se refiere también a aquellos artistas que, junto a los profesores de San Carlos, contribuyeron a definir la *escuela valenciana*, en sentido amplio, de la segunda mitad del XIX y del cambio al siglo XX.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 9.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 10.

Al hablar de San Carlos, Sorolla comienza por nombrar a Salustiano Asenjo, Ricardo Franch, Felipe Farinós y Gonzalo Salvá, para detenerse en el primero de ellos⁹⁰. Al parecer, Asenjo alentaba y protegía las virtudes individuales de los alumnos, y prefería proponer para la copia modelos de vegetación auténtica a los yesos tradicionales⁹¹. Pérez Rojas nos recuerda que era además un agudo caricaturista⁹², por lo que hacemos extensiva a Salustiano Asenjo la reflexión que hemos hecho a propósito de Estruch en el apartado anterior. Franch y Farinós, por su parte, "*encarecían la importancia del dibujo*"⁹³, una actitud más afín a la enseñanza académica tradicional. Pero la actitud más significativa, probablemente, era la de Gonzalo Salvá,

"Conocedor del momento artístico, lleno de anhelos luminosos, nos dejaba libres, animándonos siempre a copiar la Naturaleza con visión realista.

Recuerdo con verdadero deleite las largas caminatas, bajo el ardiente sol levantino, en busca de un efecto de luz o de una nota de color.

Sabíamos que Salvá era amigo de Muñoz Degrain y de Domingo, y, debido al trato frecuente de estos artistas, daba primacía a la expansión colorista de los discípulos de aquella escuela, en la que, en lucha interior, venció el color al dibujo, a pesar de los esfuerzos hechos por Franch y Farinós en contra de esta tendencia.

Más tarde muchos jóvenes hallaron el beneficio de la contienda"⁹⁴.

En tan corto espacio, Sorolla dice mucho, y debemos atender por partes. Por un lado, habla del papel de Gonzalo Salvá como introductor de sus alumnos en la pintura de paisaje al aire libre; por otro, del papel de Salvá en la inclinación pictoricista y colorista de los estudiantes de San Carlos; además, Sorolla nombra de pasada su temprana actividad de pintor de aire libre. Debemos tratar brevemente sobre estas cuestiones comenzando por la primera.

Florencio de Santa-Ana y Julián Gállego, en el catálogo de la exposición dedicada a la obra de pequeño formato de Sorolla, destacan a Gonzalo Salvá (1845-1923) como el más influyente de los maestros del pintor valenciano⁹⁵. En un ensayo posterior Santa-Ana

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ *Ibíd.*, p. 10-11.

⁹² PÉREZ ROJAS, 2009, *op. cit.*, p. 144.

⁹³ SOROLLA, 1924, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁴ *Ibíd.*

⁹⁵ GÁLLEGO, Julián: "Memorias de un viajero por la tierra y el mar", en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de, y GÁLLEGO, Julián: *Sorolla. Pequeño formato*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, p. 14.

aporta como ejemplo de esta influencia la obra *Paisaje de Valencia*⁹⁶ relacionándolo con el "plenairismo [...] determinado por su maestro Gonzalo Salvá (1845-1923) que le inculca los postulados de la Escuela de Barbizon, dentro del más puro realismo"⁹⁷. Es decir, que esta obra constituye, según Santa-Ana, un ejemplo de la influencia de la pintura naturalista y pleinairista francesa en la obra temprana de Sorolla; influencia que como vemos se filtra gracias a Salvá en la propia Escuela de San Carlos. También Pérez Rojas destaca el magisterio de Salvá, "excelente paisajista que representa un realismo próximo a Carlos de Haes"⁹⁸. De acuerdo con estos autores, entendemos que Salvá, amigo de Domingo y Muñoz Degrain, introdujo en el naturalismo y el plenairismo a los alumnos de San Carlos, habiéndolo aprendido practicado él por influencia de la escuela de Barbizon o de Carlos de Haes. Dicho en otro orden, los alumnos de San Carlos de la generación de Sorolla tienen una formación pleinairista y naturalista de origen francés (Barbizon) y belga (Haes), que reciben indirectamente a través de Salvá.

Respecto a la influencia de Haes, ya hemos abordado en la parte de contextualización de nuestro estudio su papel central en la expansión del paisaje naturalista en España tanto a través de la formación de discípulos desde su cátedra en San Fernando, como a través del prestigio ganado para sí mismo y para el género en las Exposiciones Nacionales, y hemos recogido también la opinión del catedrático Carlos Reyero acerca de la probable influencia de Haes en la consolidación del género del paisaje en Valencia⁹⁹.

El historiador Rafael Doménech, refiriéndose a *El 2 de Mayo*¹⁰⁰, cuadro por el que Sorolla consiguió una segunda medalla en la Exposición Nacional de 1884, escribe que:

"Un análisis de él revela inmediatamente que no fue pintado en el estudio y que todo su artificio está en reconstruir la escena histórica. Allá en los grandes corrales de la Plaza de Toros de Valencia, y en pleno sol, colocó Sorolla los modelos y pintó el cuadro. Técnicamente, aquello era ir de un modo directo al natural. Los cañonazos y el fuego de la fusilería fueron sustituidos por fuego artificiales; no importa, bastaba eso para la realidad pictórica.

⁹⁶ Joaquín Sorolla, 1880, *Paisaje de Valencia*, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv° 2.

⁹⁷ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de *et al.*: *Sorolla Paisajista*, (cat. exp.), Segovia, Caja Segovia, 2001, p. 38.

⁹⁸ PÉREZ ROJAS, 2009, *op. cit.*, p. 144.

⁹⁹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 222.

¹⁰⁰ SOROLLA, 1884, *Defensa del Parque de Artillería de Monteleón, de Madrid, el 2 de Mayo de 1808*; Museo del Prado, depositada en el Museo-Biblioteca Víctor Balaguer, Villanueva y Geltrú, Barcelona.

Sin temor a equivocarnos, podemos asegurar que Sorolla no conocía ni de nombre siquiera a los maestros de Barbizon; menos aún su estética y su técnica pictórica. A Valencia no llegaban esas cosas... Y sin embargo, Sorolla sigue a éstos: pintar directamente la realidad. Esto constituye toda la base de su arte"¹⁰¹.

Como hemos recogido en una cita anterior, Sorolla dice que Gonzalo Salvá, "*conocedor del momento artístico*" les animaba a pintar la naturaleza "con visión" realista. Sea porque Salvá conocía el trabajo de los maestros de Barbizon directamente, o porque -como afirma de Santa-Ana en la cita recogida anteriormente- conocía al menos sus postulados; consideramos que *esas cosas* sí llegaban a Valencia, aunque filtradas y con retraso. Bien sea por influencia de Haes, o por su conocimiento más o menos directo del paisajismo de Barbizon, el caso es que Salvá fue en la Escuela de San Carlos el promotor del plenairismo naturalista, por lo que consideramos que su influencia en la orientación de Sorolla fue fundamental.

La segunda cuestión en la que queremos detenernos con respecto a Salvá y San Carlos es la alusión de Sorolla al éxito de la inclinación colorista en la Escuela de Valencia. Resulta difícil calibrar todos los factores que pudieron intervenir en esta orientación. Si bien Valencia no contó con la presencia seminal de profesores como Haes en la Escuela de San Fernando en Madrid, o de Martí Alsina en la de San Jordi en Barcelona, tampoco contó con la pesada herencia en sentido inverso que el purismo academicista suponía en esos centros. Según describe Sorolla, la probidad del dibujo promovida por Franch y Farinós estaba muy equilibrada o incluso rebasada por el atractivo de los planteamientos coloristas y más o menos naturalistas de Salustiano Asenjo y de Gonzalo Salvá.

Probablemente otro factor que influyó en la orientación pictoricista de la Escuela de San Carlos en tiempos de Sorolla fue el paso reciente de Francisco Domingo por sus aulas, tras haberse empapado de la estética de Fortuny y Rosales en Roma. Entre unos motivos y otros, la Escuela de San Carlos, que desde comienzo del siglo XIX había seguido el dictado estilístico de la Academia de San Fernando, asume relativamente temprano, respecto a la realidad española, los planteamientos naturalistas y pictoricistas que se desarrollan en Francia e Italia en torno a la mitad del siglo.

¹⁰¹ DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla. Su vida y su arte*. Madrid: Leoncio Miguel editor, (col. Biblioteca de Arte Español, vol.1), 1910, p. XI.

Rematamos esta segunda cuestión con otra cita de Sorolla en el mismo discurso, en el que reitera su oposición a los planteamientos didácticos basados en el dibujo, privilegiados por el academicismo, atribuyéndolos a

"las escuelas extranjeras, donde abusan de ese rigor escolástico, enfriando al nacer el fuego de las almas juveniles. En mi sentir, esto es mil veces peor que la ignorancia impetuosa, apasionada, del huracán colorista"¹⁰².

Queda clara la posición del pintor y su arraigo dentro de su propia formación en la Escuela de San Carlos. Para terminar con los temas abiertos por la cita de Sorolla que reproducíamos más arriba, éste relacionaba la enseñanza de Salvá con sus propias andanzas de joven plenairista a la caza de efectos de luz y notas de color. Entre los compañeros que Sorolla tuvo en la Escuela de San Carlos estaban Mariano Barbasán, Salvador Abril, Javier Juste, Constantino Gómez y Cecilio Pla¹⁰³. Precisamente éste último se refirió después a aquel joven Sorolla de la escuela recordando que

"a las ocho de la mañana entrábamos en clase. Pues bien, a esa hora Sorolla venía ya de recorrer las afueras de Valencia, donde pintaba paisajes. Su actividad era extraordinaria, nos asustaba a todos"¹⁰⁴.

La cita nos interesa porque confirma aquella imagen de las largas caminatas en pos de efectos de luz o de color que Sorolla ha descrito en su discurso. Es preciso tener en cuenta para valorar esta práctica en la escuela valenciana del último tercio del siglo XIX las palabras de José Benlliure, que señala que su generación practicaba también el *plenairismo* en las huertas de los alrededores de Valencia¹⁰⁵. Son tres las fuentes, Sorolla, Pla y José Benlliure, que aluden a la práctica habitual del plenairismo entre los jóvenes valencianos, y como hemos recogido más arriba, también lo había señalado el historiador González Martí a propósito de los inicios como pintor de Ignacio Pinazo. Sin duda, se trata de una práctica extendida entre las corrientes menos conservadoras de la pintura española de entonces, y hemos visto que fue habitual en los jóvenes pintores valencianos nacidos en las décadas de 1850 -Pinazo nace en el 49- y 1860. Podemos concluir esta cuestión señalando, respecto al protagonista central de nuestro estudio, que la práctica de la pintura al aire libre está presente desde el mismo momento del encuentro de Sorolla

¹⁰² SOROLLA, 1924, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰³ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁵ BENLLIURE, José: 1916, p. 16. Citado en ALCAIDE-PÉREZ ROJAS, 2014, *op. cit.*, pp. 12-13.

con la pintura, en sus primeros años de formación, quizá también una mayor inclinación a ella que el resto de sus compañeros, según se desprende de la cita de Cecilio Pla. Debemos retener la importancia de este hecho, pues esta característica será una de las más particulares y persistentes del pintor.

Como conclusión, y reuniendo las opiniones de Doménech, Santa-Ana y Gállego con las expresadas por el propio Sorolla en su discurso de la Academia, podemos afirmar que la base del arte del pintor se encuentra en la práctica de pintar directamente la realidad, y que el profesor Gonzalo Salvá favoreció esta práctica desde la Escuela de San Carlos. Pero es necesario tener en cuenta además otras influencias coetáneas, que fueron complementarias a la formación académica.

2.1.1- 3 Influencias de la escuela valenciana en la formación de Sorolla.

El historiador del arte Carlos Reyero señala que en el discurso de Sorolla al que nos hemos referido, el pintor defiende el concepto de escuela valenciana. Reyero se plantea la existencia, "*si no de una escuela, al menos de una cierta manera de pintar levantina*". Características de esta manera son, según el autor, el interés de los pintores por las calidades plásticas de la pintura y por la captación de la luz.

"Pero todos los pintores valencianos, Ignacio Pinazo, José Mongrell, Cecilio Pla, Antonio Muñoz Degrain o Francisco Bore, entre otros muchos, aprovechan al máximo los caracteres plásticos de la pintura, no sólo de sus posibilidades lumínicas, sino que también se interesan por la captación del movimiento, por la textura y por otras calidades exclusivamente plásticas"¹⁰⁶.

El que sea o no posible considerar la pintura valenciana del cambio de siglo como una escuela no tiene especial importancia para nuestro estudio, que como hemos dicho, se centra en cuestiones de práctica pictórica y no en este tipo de matices que trata la historia del arte. En cualquier caso, sí hay un grupo de pintores nacidos en Valencia a lo largo de varias décadas cuya obra, según Reyero, presenta características comunes. En el prólogo de la edición de la *Gramática del color* de Emilio Sala publicada en 1999, Adrián Espí describe cómo en la Exposición Nacional de 1871 los pintores valencianos salen bastante airosos. De entre los treinta y un pintores valencianos presentes en la muestra, once

¹⁰⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 343.

resultan premiados: Francisco Domingo Marqués -con su *Santa Clara*-, Antonio Muñoz Degrain, Antonio Gisbert Pérez -director del Prado-, Salvador Martínez Cubells, Rafael Monleón y Torres, Plácido Francés y Pascual, Ricardo Franch, Luis Franco, Juan Peyró, Ricardo Navarrete, Francisco Jover Casanova y Emilio Sala Francés¹⁰⁷. Sorolla, por tanto, se incorpora pocos años después a una corriente, escuela o tradición que desde la periferia desarrolla un trabajo con calidad suficiente como para ejercer un papel de protagonismo en las Exposiciones Nacionales.

En el discurso de toma de posesión como académico de Sorolla que hemos citado, tras la breve descripción de las tendencias definidas en la Escuela de San Carlos de Valencia por los profesores Asenjo, Franch, Farinós y Salvá; Sorolla abandona el asunto de la formación académica, y se remonta a algunos antecedentes del arte y la cultura valencianos de mediados del siglo XIX¹⁰⁸ como forma de homenaje al sustrato cultural y artístico en el que crecieron y estudiaron los artistas de su propia generación. De todos ellos, el único en el que podríamos intuir una influencia sobre Sorolla, aunque más indirecta que inmediata, es Bernardo Ferrándiz. No en vano, es -aparte del necesario homenaje al fallecido Martínez Cubells- el primer pintor cuya figura glosa, destacando su aportación a la pintura regional y su obra "*El tribunal de las aguas, lleno de sana observación y de vida*"¹⁰⁹. Sorolla pasa a glosar a continuación la figura de Antonio Cortina, de quien destaca su pintura decorativa en la que, aunque es "*considerado como pintor imaginativo, fue siempre respetuoso intérprete de la Naturaleza*"¹¹⁰. Destaca Sorolla además la faceta de Cortina como director de la Escuela de Bellas Artes, y aprovecha para hacer un alegato a favor de las artes aplicadas.

A continuación llega Sorolla al grupo de quienes son sus antecedentes directos: Domingo, Muñoz Degrain, Sala y Pinazo, de quienes ya hemos hablado en la primera parte de nuestro estudio, dedicada a la contextualización. Si en las palabras dedicadas a los artistas e intelectuales anteriores se intuye la voluntad de ser respetuoso con quien lo merece, las líneas que dedica a estos pintores están escritas desde el cariño nacido del

¹⁰⁷ ESPÍ VALDÉS, Adrián: "Introducción", en SALA, Emilio: *Gramática del color*, [Primera edición: Madrid, Vda. e hijos de Murillo, 1906], Valencia, Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Fundamentos, 1999, p. 10.

¹⁰⁸ SOROLLA, 1924, *op. cit.*, p. 12. Sorolla cita expresamente a los escritores Tomás Villarroja, Vicente Boix y José Bernat y Baldoví; a los arquitectos Jiménez y Sebastián Monleón; al escultor José Piquer; y a los pintores Vicente López, Bernardo Ferrándiz, y Rafael Montesinos.

¹⁰⁹ SOROLLA, 1924, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 14.

trato y el aprendizaje. Repasaremos la influencia que cada uno de ellos pudo ejercer sobre Sorolla, comenzando por la opinión de éste y recogiendo después la de algunos críticos y estudiosos.

2.1.1- 4 Influencias de Francisco Domingo Marqués.

En el citado discurso de ingreso en la Academia, Sorolla escribe sobre Francisco Domingo Marqués que

"Fue el faro que iluminó la juventud de mi tiempo no sólo en Valencia, sino en toda España. Reunía todas las cualidades del artista soñado: temperamento nacido para pintar, educados los ojos para la visión, pues nadie le igualó en esto, ejerce tal sugestión en mi alma que hoy, como entonces, cuando le vi por primera vez, caería sollozando entre sus brazos"¹¹¹.

El crítico de arte Rafael Doménech, refiriéndose a la evolución artística de Sorolla, escribe que en comparación con la de otros pintores, la del valenciano es clara y lógica, y está además bien documentada. Casi parece plantear una situación de absoluto determinismo cuando señala que "*las fases de la vida artística de este maestro han sido como era preciso que fuesen y se han sucedido con un rigor lógico inflexible*"¹¹².

Poco después de esta contextualización - ampliada con el comienzo del relato biográfico del joven Sorolla-, Doménech comenta el cuadro *Monja en oración*:

"El cuadro de la *Monja* no supone más que la influencia natural ejercida por un maestro de prestigio en un artista incipiente.[...]

Domingo había sugestionado a los artistas valencianos. Se dibujaba a la manera de Domingo en la clase del natural, de la Academia de Valencia, y en su clase de colorido se pintaba a la manera de Domingo. [...] Sorolla, al pintar



Joaquín Sorolla, 1883, *Monja en oración*, óleo sobre lienzo, 95 x75 cm, Valencia, colección Bancaja.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 16.

¹¹² DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, p. IX.

para la Exposición de Valencia se acordó del maestro cuyo influjo predominaba entonces en la pintura valenciana"¹¹³.

Sin referirse a ninguna obra en concreto ni detallar más el comentario, Rodolfo Gil se refiere también a "*la forzosa influencia del maestro Domingo [sobre Sorolla], en lo que pintaba y en cómo lo pintaba*"¹¹⁴.

En su monografía fundamental sobre Sorolla, Bernardino de Pantorba coincide décadas después en la influencia de Domingo sobre *Monja en oración*, y se extiende más sobre el asunto, diciendo de ella que está

"pintada con pastosidad, sin afeminamiento; recordando, indudablemente, a la *Santa Clara*, de Francisco Domingo -óleo de técnica admirable que, premiado con una primera medalla en el Certamen Nacional de 1871, era muy conocido en Valencia-, pero sin caer en lo anodino de una imitación. Recuérdese que Domingo, profesor, hasta pocos años antes del 83, de la Escuela de San Carlos, ejercía por entonces una viva influencia en casi todos los pintores primerizos de la región valenciana.

Pantorba recoge también una opinión que el crítico Isidoro Fernández Flórez hace del *Dos de Mayo* en la que, tras alabar la composición y el ímpetu; atacar el dibujo por sus incorrecciones y el color por ser agrio y duro, dice que el cuadro "*carece de personalidad; es una gran reminiscencia de Domingo*"¹¹⁵. Fernández Flórez dedicaba también unas palabras a otro cuadro que Sorolla presentaba en la misma exposición, una pequeña *Cabeza de anciano*:

Elogiemos su carnosidad, la seguridad, vigor y espíritu con que está ejecutada. Pero... si no tuviese firma, podría creerse que estaba pintada por Domingo [...] Debe mostrar con sus obras del porvenir que si Domingo no hubiera nacido, él sería pintor también"¹¹⁶.

Concluye Pantorba su atención a la cuestión escribiendo que "*aquella influencia de la pintura de Francisco Domingo no tardó en desaparecer por completo de la personalidad de Sorolla*"¹¹⁷.

¹¹³ *Ibíd.*, p. X.

¹¹⁴ GIL, Rodolfo: *Joaquín Sorolla*, Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos editores, (col. Monografías de Arte VII), 1913, p. 14.

¹¹⁵ FERNANDEZ FLÓREZ, Isidoro, en *La Ilustración Española y Americana*, citado en PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ *Ibíd.*

Por su parte, el pintor, profesor de pintura y crítico de arte José Manaut Viglietti retoma en el libro que dedica a Sorolla las influencias tempranas que éste cita en el discurso de la Academia, tanto de sus profesores como de Domingo, Muñoz Degrain y Pinazo, destacando entre ellas las de Domingo y a Pinazo:

"La etapa comprendida entre su ingreso en la Academia de San Carlos hasta el triunfo en las oposiciones para la Pensión en Roma de la Diputación Provincial de Valencia, revela las influencias de los grandes maestros que le precedieron, particularmente de Francisco Domingo Marqués y de Ignacio Pinazo Camarlench, cuyo proceso técnico asimiló gracias a su gran capacidad mimética y potencia intuitiva"¹¹⁸.

Y vuelve Manaut a la influencia de Domingo -junto con Ribera y Velázquez- en *Monja en oración* (1883); *Cabeza de estudio* (1884); *La Virgen María* -retrato de Clotilde García, futura esposa del pintor-; y *Retrato del arquitecto Jareño*; y a la influencia de Domingo y Pinazo cuando se ocupa del cuadro del 2 de mayo:

"¿Un cuadro de historia pintado del natural y al aire libre? Decididamente aquel joven era un anarquista, un "destarifat", decían sus detractores; mas los otros, los que le admiraban, respondían: no, sigue los postulados de Domingo y de Pinazo y, echando por la borda convencionalismos, lo pinta todo "del natural"¹¹⁹.

Joaquín de la Puente, en el catálogo de la exposición dedicada a los dibujos de Sorolla que se celebra con motivo del centenario del nacimiento del pintor nombra de pasada la admiración de Sorolla por Antonio Muñoz Degrain, Francisco Domingo e Ignacio Pinazo, sin dar mayor relevancia en esto a uno que a otro¹²⁰.

En la interesante monografía que Felipe Garín y Facundo Tomás dedican a Sorolla en 2006, aluden a las influencias mencionadas por el pintor en su discurso de la Academia, en concreto a Salvá, Pinazo, Muñoz Degrain y Domingo. Además, se detienen en el caso de la *Monja* y del *2 de mayo*, por las similitudes con la obra de Domingo¹²¹.

En el catálogo de la gran exposición retrospectiva dedicada a Sorolla en el Museo del Prado, Francisco Javier Pérez Rojas reincide en el ejemplo de *Monja en oración*, en el que aprecia

¹¹⁸ MANAUT VIGLIETTI, José: *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*, Madrid, Editora Nacional, 1964, p. 8.

¹¹⁹ MANAUT VIGLIETTI, 1964, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁰ PUENTE, Joaquín de la: *Dibujos de Sorolla*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1963, p. 15.

¹²¹ GARÍN-TOMÁS, 2006, *op. cit.*, pp. 73-75.

"el fuerte impacto de Domingo, aunque en ese momento sólo significaba que estaba actuando como ya lo habían hecho más de diez años antes Pinazo y otros coetáneos, que en su juventud sintieron también una atracción especial hacia ese maestro. Tomarlo como guía en los años ochenta indica una cierta inmadurez y dependencia por parte del joven Sorolla, una limitación de horizontes que superaría rápidamente"¹²².

En el mismo catálogo, José Luis Díez y Javier Barón señalan la influencia de Domingo sobre Sorolla más allá de su etapa de formación valenciana, en una pintura realizada en Roma, *Duelo en una hostería*¹²³.

La influencia de Domingo en los jóvenes pintores valencianos va, en todo caso, más allá de la influencia concreta de una obra a otra. En efecto, el maestro sirvió como vía de acceso de los jóvenes a la escuela española de pintura. Pérez Rojas y Alcaide señalan en el estudio dedicado a la obra de Pinazo que probablemente a través de Domingo aprendió aquel a valorar la obra de Velázquez y Goya, que junto al Greco dominan su interés por la tradición española¹²⁴. Pero además, como hemos explicado en la parte de contextualización, Domingo pudo ejercer un papel fundamental de transmisión a los jóvenes pintores de los planteamientos innovadores de Rosales y Fortuny, y también de la escuela italiana coetánea. Consideramos que ésta aportación, que no siempre tiene un reflejo fácil de detectar en las obras, contribuyó al afianzamiento del joven Sorolla dentro de los parámetros de una pintura naturalista y de factura suelta. En relación con la influencia de Domingo, en este caso del Domingo que explota la iconografía de Fortuny, nosotros hemos dedicado un análisis a la obra *El fanfarrón*, de 1885, depositada en el Museo Sorolla de Madrid.

2.1.1- 5 Influencias de Antonio Muñoz Degrain.

En el citado discurso de ingreso en la Academia, Sorolla escribe sobre Antonio Muñoz Degrain que

"Fue el más innovador de sus ilustres compañeros, verdad es que en su libre temperamento no pesaba la historia del pasado, que suele entorpecer a muchos. Su alma romántica, viril como ninguna, atacó con brío, no igualado

¹²² PÉREZ ROJAS, 2009, *op. cit.*, p. 145.

¹²³ Díez, José Luis, y Barón, Javier: "Joaquín Sorolla, pintor", en AA. VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 59. No hemos podido ver la obra, ni su fotografía, pero presenta las mismas características, y acaso se trate de la misma obra que *Escena histórica*, de 1887, en colección particular, reproducido en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 96.

¹²⁴ PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 24.

hasta hoy, los espléndidos espectáculos de la brava Naturaleza, creando un arte personal, jugoso, con claridad nacida del motivo pintado, que suele anonadar a los seguidores de su estilo. Esta pintura tan suya, fue poco comprendida durante algún tiempo, resistiendo el artista acometidas feroces que aún perduran; [...] Muñoz, impávido, resistió censuras sin cambiar jamás su rumbo ni ceder en sus convicciones"¹²⁵.

Las palabras de Sorolla son un homenaje que Muñoz Degrain merece sin duda, pero en ellas no aparece referencia a cómo le influyó en su formación. Por otro lado, prácticamente ninguno de los estudiosos de la obra de Sorolla se han detenido sobre esta influencia. A falta de estudiar el asunto con más detenimiento, optamos por dar por buena provisionalmente esta menor atención a Muñoz Degrain como influencia de Sorolla, y nos remitimos a las concomitancias entre ambos pintores señaladas en la primera parte de nuestro estudio, dedicada a la contextualización.

2.1.1- 6 Influencias de Ignacio Pinazo.

Sorolla termina la segunda parte de su discurso citando a quien es su antecedente más directo, Ignacio Pinazo, de quien comienza citando su cuadro de historia *La muerte del rey Don Jaime I*, para pasar a continuación a reivindicar las facetas más características de Pinazo: en primer lugar, su trabajo en pequeño formato, que fue seminal en la obra de Sorolla y sus compañeros; en segundo lugar, su enfoque hacia la copia naturalista del entorno, especialmente de las tradiciones populares valencianas; y en tercer lugar, su inclinación a la reflexión. Consideramos necesario en este caso citar unos párrafos de cierta extensión:

"La labor de este maestro, a pesar de ser enorme, es poco conocida. Compónese ésta de cientos de cuadros de reducido tamaño: ya trajo de Roma una gran cantidad de ellos; continuando en Valencia su labor de idéntica forma, Pinazo no abandonaba jamás su pequeña caja ni su álbum. La última vez que le vi fue en un precioso pueblecito donde vivía, llamado Godella.

El caminar le producía gran fatiga; pero, no obstante, al hablarle me dijo: "He salido para ver si puedo hacer algo, y si lo consigo, aunque no sea más que un apunte, quedo satisfecho".

¹²⁵ SOROLLA, 1924, *op. cit.*, p. 17.

Pinazo fue un filósofo que basaba razonamientos en la observación constante de la Naturaleza, sacando consecuencias que es lástima no haber fijado para su publicación, pues constituían verdadera enseñanza de arte.

En nuestra juventud sustituyó la labor educadora de Pinazo a la de Domingo. Si en alguna cosa perdimos, ganamos, en cambio, en otras muchas: olvidamos la pastosidad y cierto brío iniciado, pero ganamos en amor a la línea, viviendo más en contacto de la vida bulliciosa de Valencia; no había fiesta a la que no fuésemos con nuestras cajas, siguiendo el hermoso ejemplo del maestro de sorprender los espectáculos públicos en su máximo apogeo. Realmente en este sentido la juventud le debe mucho. Pinazo estaba en todas partes sin abandonar jamás su caja de apuntes; veíasele en las fiestas, en los mercados, en la playa, descubriendo y persiguiendo los encantos del arte popular, y quizá fue el maestro que en tal sentido trabajó más de todos los de su época; fue un incitador de las energías artísticas regionales, lo mismo que Ferrándiz, el maestro ya citado"¹²⁶.

Pese a que las palabras de Sorolla dejan clara su admiración y la influencia formativa que tuvo en su juventud el pintor de Godella, esta influencia fue escasamente señalada en los estudios clásicos dedicados a Sorolla. El tratamiento de la cuestión cambió en 1964, cuando José Manaut Viglietti equiparó la influencia de Pinazo a la de Domingo:

"La etapa comprendida entre su ingreso en la Academia de San Carlos hasta el triunfo en las oposiciones para la Pensión en Roma de la Diputación Provincial de Valencia, revela las influencias de los grandes maestros que le precedieron, particularmente de Francisco Domingo Marqués y de Ignacio Pinazo Camarlench, cuyo proceder técnico asimiló gracias a su gran capacidad mimética potencia intuitiva"¹²⁷.

Desde entonces se ha venido valorando progresivamente la contribución de Pinazo en la formación de Sorolla, por ejemplo en los trabajos de historiadores como Simó, Santa-Ana, Garín y Tomás y Pérez Rojas;

En el catálogo de la exposición dedicada a la obra en pequeño formato de Joaquín Sorolla, Florencio de Santa-Ana, tras exponer los antecedentes europeos y españoles de este tipo de pintura, indica que Gonzalo Salvá e Ignacio Pinazo fueron las influencias inmediatas que favorecieron en Sorolla la práctica de este formato. Además, traza la

¹²⁶ *Ibíd.*, pp. 18-19.

¹²⁷ MANAUT VIGLIETTI, 1964, *op. cit.*, p. 8.

genealogía de este ejercicio en el joven Sorolla: de Salvá, la pintura al aire libre heredada de Barbizon, de Pinazo, el manchismo heredado de Italia y el costumbrismo heredado de Ferrandiz:

"Influyen en tal decisión dos pintores que gravitan poderosamente en su formación: Gonzalo Salvá Simbor (1845-1923) -el "gran" profesor que el pintor tiene en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, que le insiste en la pintura al aire libre, que él ha recogido de L'École de Barbizon- e Ignacio Pinazo Camarlench (1846-1916) -que le familiariza con el manchismo, de origen italiano, y le acostumbra a las escenas diarias de su común playa valenciana, costumbrismo, que el discípulo desarrolla ante la reprimida impavidez del maestro-, y que ambos beben en las fuentes de Bernardo Ferrándiz"¹²⁸.

En el catálogo de la exposición dedicada a Sorolla en el Museo del Prado, Francisco Javier Pérez Rojas, recordando el cuadro que sirvió a Sorolla como pasaporte para su pensión en Italia, escribe:

"*El Palleter declarando la guerra a Napoleón* [...] se trata de una obra con efectos luminosos y compositivos más sutiles que en cuadros anteriores, en la que de alguna manera se deja sentir el esfuerzo que lleva a cabo y el enriquecimiento que han supuesto los estudios realizados en el Prado de Velázquez y Ribera. En *El Palleter* se adivina a Rosales, pero, en cierta medida, a través de Pinazo y Sala. No hacía mucho que Pinazo había llevado a la Nacional de Madrid la segunda versión de su gran lienzo de historia, *Los últimos momentos del rey don Jaime el Conquistador*, del que fue muy comentada su factura inacabada al modo de Rosales"¹²⁹.

En el mismo texto, Pérez Rojas señala también las similitudes entre las academias de desnudo de Pinazo y las de Sorolla¹³⁰. Aunque no descartamos que exista efectivamente la dependencia a la que alude Pérez Rojas, consideramos que las influencias de Pinazo sobre Sorolla fueron sobre todo en el sentido opuesto al académico. Entre las obras que muestran este tipo de influencia, característica de la factura más suelta del pintor de Godella, Felipe Garín y Facundo Tomás hacen mención al cuadro *Procesión en Valencia*, y añaden que también aparece en "*muchos otros cuadritos al estilo del maestro, como la Salida de una procesión de la catedral de Valencia* (Col.

¹²⁸ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de: "Cuando Sorolla pintaba para sí mismo", en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de, y GÁLLEGO, Julián: *Sorolla. Pequeño formato*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, pp. 19-20.

¹²⁹ PÉREZ ROJAS, 2009, *op. cit.*, p. 146.

Part.)"¹³¹. Otras muestras de esta influencia pueden ser *Últimos sacramentos. Carlos V en Yuste*, de 1882 y *Busto de niño*, de 1884.

Nosotros hemos incluido en la parte de nuestro estudio dedicada a los análisis experimentales la obra *Procesión en Valencia*, cuya relación estilística con la obra de Pinazo ha sido señalada por varios autores, y *Retrato de Concha Sorolla*, en el que hemos analizado la factura muy pictoricista de un adorno, que puede tener similitud con algunos adornos florales presentes en la obra de Pinazo.

En la parte dedicada a la contextualización hemos señalado las características de la pintura de Pinazo, y hemos aludido a la presencia de todas ellas en la pintura de Sorolla. Remitimos al lector a esa parte del estudio.

Conclusión parcial.

Los apartados anteriores muestran que las influencias que el joven Sorolla recibió durante su periodo de formación en Valencia, tanto desde la Escuela de Bellas Artes de San Carlos como de pintores ajenos a ella, han sido valoradas de manera distinta según los distintos estudiosos de su obra. Como hemos visto, la influencia de Francisco Domingo es postulada en casi todos los escritos que han tratado la formación o la etapa juvenil de Sorolla. Muy distinta suerte ha corrido la consideración de las influencias de



Joaquín Sorolla, 1884, *El Dos de Mayo de 1808*, óleo sobre lienzo, 400 x 580 cm, Villanueva y Geltrú (Barcelona), Biblioteca-Museo Víctor Balaguer.

Muñoz Degrain y Pinazo, que Sorolla citaba en su discurso. Ni Marcelo Abril, ni Doménech, ni los tratadistas de *Eight Essays* - incluido Beruete-, ni Pantorba hacen referencia a estas influencias. Hemos señalado ya el cambio de tendencia en lo tocante al papel de Pinazo en la orientación del joven Sorolla.

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ GARÍN-TOMÁS, 2006, *op. cit.*, p. 73.

Más allá de la proporción concreta en que unos u otros pintores influyeron en él, consideramos fuera de duda que cuando el joven Sorolla partió hacia Roma tenía una manera de pintar y de entender la pintura coincidente con las de los pintores de la escuela valenciana del último tercio del siglo XIX. Aunque no era un pintor completamente formado, y su trayectoria muestra vaivenes estilísticos, las características generales de su pintura coinciden con las de los pintores valencianos coetáneos. Aunque estas características son varias, las más importantes tienen que ver con el aspecto más naturalista o realista de la escuela valenciana que la de otras escuelas coetáneas peninsulares; con una mayor luminosidad; y con una factura más suelta. Respecto a ella escribió

Camón Aznar que hay "una técnica de pincelada suelta y rápida que separa a la escuela de Madrid de la de Valencia. Ello supone una manera tachista o toquista o golpista que conforma con vibrantes pinceladas unas superficies abiertas"¹³².



*Joaquín Sorolla, 1884, El grito del Palleter,
óleo sobre lienzo, 154 x 205 cm,
Valencia, Palau de la Generalitat.*

La profesora Trinidad Simó repasó las influencias juveniles citadas por Sorolla en su discurso, y recalcó entre ellas la de Pinazo, pero hizo ante todo una apuesta por la influencia de la escuela valenciana como un conjunto:

"Todo esto [se refiere al discurso de Sorolla] sería una prueba más de una de las tesis de este trabajo; de cómo Sorolla es deudor de la "Escuela valenciana" y de cómo, conocedor de esta línea que fundamentalmente estaría basada en Domingo y en Pinazo (y en parte, por el estudio que hace de las costumbres valencianas, en Bernard Ferrándiz y por la investigación del color

¹³² CAMÓN AZNAR, J: "El instantismo valenciano", *Goya*, nº 104, Madrid, 1971, p. 121, citado en PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 26.

en Muñoz Degraín), hizo uso de ella y le influyó de manera bastante profunda. Concretamente, por lo que escribe sobre los gustos de Pinazo hacia lo popular, creo que debieron de tener en él no poca repercusión. Aunque entre ambos, con el paso del tiempo y de los distintos rumbos que fueron teniendo el concepto de sus propias profesiones, hubo unas diferencias grandes y una dispar manera de comprender lo popular"¹³³.

Sorolla ya había manifestado su filiación en el acto conmemorativo celebrado en Valencia después de que Benlliure y él recibieran el Grand Prix en la Exposición Universal de París de 1900, declarando que el triunfo alcanzado por ellos era asimismo el de la escuela valenciana. Pero a fin de cuentas, se trataba de en un acto organizado en Valencia, por lo que la empatía del momento y el ambiente podían resultar en una afirmación poco meditada. Sin embargo, la reiteración del homenaje a la escuela valenciana en el discurso de ingreso en la Academia de San Fernando de Madrid tiene un mensaje muy claro. Sorolla denota en él su filiación, y de paso, y ante la propia Academia madrileña, denuncia los planteamientos de la enseñanza de la pintura desde los presupuestos de la línea y el dibujo, que ésta había promovido durante casi todo el siglo XIX. Presupuestos que él identifica, sin nombrarlos, con el neoclasicismo y el romanticismo academicista de la primera mitad del siglo, hacia los que tiene duras palabras:

"Los fervorosos soñadores del año 60 elevaron el arte nacional desde la decaída situación en que la dejaron los funestos imitadores de lo que fuera de España se hacía, olvidando lo fundamental de nuestra escuela y carácter"¹³⁴.

En contraste con estos movimientos basados en la línea como principio articulador de la pintura, Sorolla reivindica el naturalismo y el realismo, señalando también su procedencia extranjera, pero reivindicando su raíz española:

Más tarde, pero no muy lejos de este momento histórico, nuestros vecinos los franceses, hartos del frío academicismo, restos de un molde imperial, atacan como nosotros el problema de frente, yéndose a la copia de la Naturaleza, al realismo, y allí se encuentran estrechamente unidos los de casa y los de fuera, pregonando la verdad y la vida. Claro que sin el Greco, Velázquez, Goya y Constable este movimiento no hubiera existido"¹³⁵.

¹³³ SIMÓ, 1980, *op. cit.*, p. 134.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 12.

¹³⁵ *Ibíd.*

A las características propias de la escuela española, que según sus palabras serían las del realismo o el naturalismo, entendidos en un sentido amplio, habría que sumar, para caracterizar dentro de la escuela española a la valenciana, la del colorismo.

* * *

Como conclusión final de este apartado, retomamos aquí algo que sugerimos ya en la introducción y en la conclusión de la parte dedicada a la contextualización de la pintura española previa a Sorolla, y es que su etapa de formación, y especialmente la formación recibida en Valencia, determina la orientación de su pintura para el resto de su vida. Como hemos señalado, consideramos que la impronta propia que esta escuela tuvo en los años en que Sorolla recibe su primera formación y orientación como pintor está determinada por la influencia indirecta de Rosales, Fortuny y Haes, y de la incorporación en la pintura de éstos de distintas características de la pintura francesa e italiana coetánea. La relación relativamente fluida de los pintores de la escuela valenciana con Italia¹³⁶, y un peso del academicismo menor que el existente en la capital de España, permitió que la estela de Rosales, Fortuny y Haes tuviera en Valencia un peso mayor que en el resto de nuestro país. Como hemos dicho, consideramos que este factor determinó la importancia de la escuela valenciana en las últimas décadas del siglo XIX, y la orientación de Sorolla hacia una pintura con un peso muy importante de la luz, y especialmente de la luz solar directa; del realismo o naturalismo, y de la factura suelta. En las prácticas experimentales que hemos realizado pueden observarse algunas de estas características y filiaciones, sobre todo las de Fortuny, de Domingo y de Pinazo, de manera muy clara. No hemos encontrado ejemplos muy evidentes de la influencia de Rosales y Haes, pero su influencia indirecta y ambiental permeaba el conjunto de la obra de Sorolla. Otro tanto puede decirse de la de Muñoz Degrain, Gonzalo Salva, Bernardo Ferrándiz, Agrasot, y otros muchos maestros valencianos.

Además de la influencia de los pintores de la escuela valenciana, en la formación del joven Sorolla en la ciudad hay tras dos influencias que deben reseñarse. La primera de ellas es la de Diego Velázquez, a quien Sorolla comenzó a admirar en esos años por encima de los demás pintores de la escuela tradicional española; la segunda de ellas es la

¹³⁶ GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 52.

de su suegro, el fotógrafo Antonio García. A estas influencias dedicamos los siguientes apartados.

2.1.1- 7 La influencia de Velázquez y la Escuela española.

La influencia de Velázquez y de la pintura del Siglo de Oro español se manifiesta de manera persistente en la pintura española de final del siglo XIX, incluida la de Sorolla. Bernardino de Pantorba hace referencia a ello a propósito de uno de los primeros cuadros importantes del pintor valenciano, *Monja en oración* de Sorolla, de la que escribe que:

"prosigue la trayectoria de la pintura castiza, española, estudiada por su autor en sus visitas al Museo del Prado. [...] Modelado sólido sobre una entonación terrosa, con oscuros pronunciados para acentuar el volumen. Fácil es hallar, entre nosotros, la ascendencia de un cuadro de este tipo. [Y tras referirse a Ribalta y Ribera, y al Velázquez de Sevilla, añade:] una factura viril y caliente, asentada en un dibujo sin escamoteos ni blanduras y realizada con una paleta sobria, concisa. No era, en verdad, lo enseñado por el Velázquez sutil de Las hilanderas. [...] Era, precisamente, la lección que, de momento, le convenía recibir a Sorolla; esa, y no otra más compleja"¹³⁷.

En efecto, *Monja en oración*, además de la influencia de Domingo, señalada anteriormente, recuerda por su iluminación y su factura las obras del joven Velázquez. Por supuesto, Sorolla buscaría más adelante otras facetas del maestro sevillano. Como es bien sabido -y hemos recogido en el esbozo biográfico de Sorolla- éste aprovecha su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes para hacer su primer viaje a Madrid y visitar el Museo del Prado. Vuelve en 1882, 1883 o 1884 y copia a Velázquez¹³⁸. Bernardino de Pantorba escribe refiriéndose a ellas que

"Sin ser trasuntos absolutamente fieles de los originales, se ajustan a ellos lo suficiente para que deban ser consideradas esas copias, no como interpretaciones libres de los modelos, sino como ejercicios en los cuales se busca penetrar en la sustancia de una dicción pictórica que interesa conocer. Son verdaderas copias "de estudio", no "de venta". Están realizadas -fácil es

¹³⁷ *Ibíd.*

¹³⁸ Como hemos comentado en el apartado biográfico, las fechas de los viajes a Madrid y de la realización de las copias son todavía dudosas. Si bien la copia del *Menipo* de Velázquez conservada en el Museo Sorolla tiene una dedicatoria fechada en 1882, ésta y las otras dos copias de Velázquez que alberga el Museo Sorolla han sido fechadas en la edición del catálogo de 2009 de este museo como realizadas en agosto de 1883. Ver SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de: *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*, 3ª edición, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 30-31.

advertirlo- para el propio disfrute del que las ha pintado, lejos de perseguir con ellas una finalidad de lucro”¹³⁹.

Sin embargo, tras analizar varias de las copias en los fondos del Museo Sorolla, hemos percibido que al realizarlas, el joven pintor hace una traducción técnica. Es decir, copia las obras del maestro sin usar los mismos procedimientos. Las copias que realiza de la obra de Velázquez muestran una mayor tendencia a la pintura directa que la del genio del barroco. A falta de un estudio exhaustivo, cabe avanzar la hipótesis de que la causa de las diferencias sea el apresuramiento. Más aún cuando, de acuerdo con Garín y Tomás¹⁴⁰, se conocen dieciséis copias de Velázquez de la mano del valenciano. Pantorba recoge también la existencia de una copia del *San Simón* de Ribera, y otra del *Retrato de Jerónimo Ceballos*, del Greco¹⁴¹. Además, en 1884 copia también a Rosales¹⁴². La realización de tal cantidad de copias siguiendo la técnica de los originales supone una cantidad de tiempo considerable, de seis meses o más. Por tanto, no disponiendo Sorolla de tanto tiempo, fue inevitable para él utilizar procedimientos más directos. Sin embargo, también cabe plantearse que si el trastocar la técnica al hacer las copias es consecuencia de la falta de tiempo, podría haber hecho una cantidad menor y ajustarse más a los procedimientos de los originales. Apuntamos también como causa posible -aunque improbable- que la preparación técnica del joven Sorolla no le permitiera copiar las obras con una técnica similar.

La influencia de Velázquez, y de Ribera y Ribalta, se suma al realismo del que hace gala la escuela valenciana de la juventud de Sorolla. No tenemos conocimiento del momento en que se produce la identificación de Velázquez como la referencia a seguir por parte del pintor valenciano. Probablemente, y así parece deducirse de la cantidad de copias mencionadas por Garín y Tomás, sucede en estos años, entre el 1882 y el 1884. Es decir, antes de salir de Valencia camino de Roma.

A lo largo de toda su vida Sorolla hará referencia al pintor sevillano en su correspondencia, con frecuencia como ideal inalcanzable: "*la ansiedad es lo que más me consume la vida, me falta la flema que tenía Velázquez, quizás en eso estriba su*

¹³⁹ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁰ GARÍN-TOMÁS, 2006, *op. cit.*, p. 74.

¹⁴¹ Citado en DÍEZ-BARÓN, 2009, *op. cit.*, p. 131, nota 36.

¹⁴² DÍEZ-BARÓN, 2009, *op. cit.*, p. 22.

*perfección y no la mía, además de lo "jotro" que Dios le da a quien quiere"*¹⁴³. En efecto, la fuerte influencia de su periodo valenciano se prolonga durante toda su trayectoria, y da lugar a citas u homenajes más o menos evidentes en la obra de Sorolla. Además de una influencia que pueda rastrearse puntualmente en obras concretas, Velázquez es la referencia fundamental de su pintura durante toda su trayectoria. Lo explica con claridad su bisnieta, Blanca Pons-Sorolla, al señalar que

"siempre que Sorolla tiene éxitos, hay una especie de toma de contacto de nuevo con su "gran maestro", algo así como un retorno a su fuente de inspiración, una "vuelta a Velázquez", que es quien serena su ánimo, quien modera su espíritu y le muestra de nuevo el camino que debe seguir"¹⁴⁴.

Hay muchas obras de Sorolla que denotan este tipo de retornos o de homenajes, entre ellos *Encajonando pasas*, de 1900, en el que existe cierta similitud espacial y una estrecha similitud iconográfica con la pared derecha y el rayo de sol del suelo de *Las Meninas*. Otro ejemplo es *La familia*, de 1901, del que Acebal, en su crítica de la Exposición Nacional, destaca su relación con la obra de Velázquez: "*todos agrupados, y dispuesta la escena con un dejo lejano, muy lejano de Meninas, pero con el naturalismo, con la franqueza, con el vigor pictórico de aquel cuadro*"¹⁴⁵. Hay un vago recuerdo a las luces de *Las meninas* en *Remendando las redes*, de 1901. También pueden encontrarse ecos de *La Venus del espejo* del sevillano en el *Desnudo de mujer*, de 1902, con la particularidad de que ambos cuadros son atípicos en el conjunto de la obra de sus creadores. Otros cuadros con ecos de Velázquez son el *Autorretrato* de 1904, el retrato de su hija Helena de 1910, y los retratos del pintor Beruete y de su hijo, de 1902, aunque en éstos últimos se percibe también ecos de Ribera o de la escuela española en conjunto.

Felipe Garín y Facundo Tomás distinguen con precisión entre una inspiración o influjo constante que la obra del sevillano ejerce sobre la de Sorolla; y estos homenajes en forma de *cita* pictórica que el valenciano le dedica de tanto en tanto¹⁴⁶. Inspiración o influencia, queda claro que la herencia de la escuela española, y especialmente de Velázquez, es una de las claves fundamentales para entender los rasgos estilísticos de la obra de Sorolla, especialmente en lo relacionado con el realismo y el naturalismo, pero

¹⁴³ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 27 de octubre de 1917, CFS/1822, en LORENTE, Víctor; PONS-SOROLLA, Blanca y MOYA, Marina (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1912-1919)*, Barcelona: Anthropos, 2008, p. 315.

¹⁴⁴ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 178.

¹⁴⁵ Citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 185.

¹⁴⁶ GARÍN-TOMÁS, 2006, *op. cit.*, p. 235 y nota en p. 431.

también en algo más difícil de definir, que podemos llamar provisionalmente *sobriedad*, y que pudo ejercer un papel de freno en la adopción de algunos lenguajes plásticos de la vanguardia por parte del valenciano.

Además de la escuela valenciana coetánea, y de la pintura española del Siglo de Oro, y en concreto, de Velázquez, hubo otra influencia fundamental en el joven Sorolla, la de su suegro, el fotógrafo valenciano Antonio García. En el próximo apartado nos ocupamos de ella.

2.1.1- 8 Antonio García y la influencia de la fotografía en la obra de Sorolla.

Antonio García (Valencia, 1841-*Ibíd.*, 1918), uno de los más importantes fotógrafos de la Valencia finisecular, ejerció de protector de Joaquín Sorolla desde que le conoció en 1878, y fue también su suegro desde que el pintor se casó con su hija Clotilde en 1888. Como hemos dicho, el fotógrafo valenciano Antonio García fue una de las mayores influencias del joven Sorolla, sobre todo por dos motivos. El primero de ellos, ya lo hemos dicho, fue su papel como protector y suegro. El segundo, igual de importante, es que esta relación estrecha entre el fotógrafo y el pintor permitió al segundo un contacto temprano e intenso con la fotografía. En los últimos años se han estudiado intensamente las consecuencias de este contacto. En efecto, las similitudes de algunas características de la pintura de Sorolla con el lenguaje fotográfico han dado lugar a plantear la posibilidad de que hubiera una influencia de la fotografía en la obra de Sorolla que tuviera su origen en su trato con Antonio García. Estas cuestiones han sido estudiadas en la última década a propósito de tres exposiciones, dos de ellas dedicadas al pintor, (*Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla; La mirada del pintor Joaquín Sorolla (1863-1923)*), y la otra al fotógrafo (*Antonio García, fotògraf*). En los catálogos¹⁴⁷ de las dos exposiciones dedicadas a Sorolla, los historiadores María Luisa Menéndez y Roberto Díaz Pena esbozan las líneas principales de la relación entre el pintor y la fotografía. Entre las líneas que señalan Menéndez y Díaz Pena, hay una que atañe directamente nuestro objeto de estudio: ambos historiadores

¹⁴⁷ DÍAZ PENA, Roberto; LORENTE SOROLLA, Víctor; y MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa: *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, (cat. exp.), Valencia, Museo de Bellas Artes, 2006; y MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa et al.: *La mirada del pintor Joaquín Sorolla (1863-1923)*, (cat. exp.), Curitiba, Brasil, Museu Oscar Niemeyer, 2009.

proponen que Joaquín Sorolla empleaba con cierta frecuencia la fotografía para inspirarse, plantear, componer e incluso ejecutar sus cuadros. Dado que el *modus operandi* y la técnica del pintor constituyen el tema central de nuestro estudio, consideramos que debemos tratar la cuestión en profundidad, por lo que abrimos un paréntesis en la etapa de formación de Sorolla, antes de su marcha a Roma, para tratar de resolverla en la medida de lo posible.

A continuación, dedicamos unas páginas de introducción al fotógrafo valenciano y su relación con el pintor, y pasamos más tarde a ocuparnos de la relación entre Sorolla y la fotografía. En el catálogo¹⁴⁸ de la exposición dedicada al fotógrafo, Concha Baeza estudia la relación entre el pintor y Antonio García.

Antonio García como protector y consejero de Sorolla.

Nacido en el seno de una familia modesta¹⁴⁹, Antonio García estudió en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde coincidió, entre otros, con Antonio Cortina Farinós, con Francisco Domingo, Muñoz Degrain, Rafael Monleón, Juan Antonio Benlliure y Martínez Cubells. Tras terminar sus estudios en 1860, García trabajó como pintor de escenografías en el Teatro Principal de Valencia, a las órdenes del escenógrafo Baldomero Almejún¹⁵⁰. Almejún abrió también un establecimiento de fotografía en Valencia, y probablemente García aprendió la técnica de él. El mismo año en que Almejún se marchó de Valencia, García e Hipólito Cebrián, administrador del Teatro Principal, abrieron su propio negocio de retratos fotográficos¹⁵¹. Con el tiempo, García iría destacándose hasta ser uno de los profesionales más conocidos de la ciudad. Entre 1877 y 1878 construyó en el número 10 de la plaza de San Francisco un edificio en el que albergar su casa y su estudio fotográfico¹⁵², manteniéndose al frente del mismo hasta su muerte. Sobre el modo en que se conocieron García y Sorolla se han publicado varias versiones. El historiador Bernardino de Pantorba recoge tres de ellas. Según la primera, García compró en un chamarilero un bodegón pintado por el joven y se interesó por conocerle. De acuerdo con la segunda el hijo del fotógrafo, Juan Antonio García del

¹⁴⁸ BAEZA, Concha, y CANCER, José: *Antonio García, fotògraf*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2007.

¹⁴⁹ BAEZA, 2007, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁰ BAEZA, 2007, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵¹ BAEZA, 2007, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵² BAEZA, 2007, *op. cit.*, p. 54.

Castillo, apodado Tono, compañero de Sorolla en Bellas Artes, llevó a Joaquín a su casa. Según la tercera, Tono ofreció a Cecilio Pla trabajo para iluminar fotografías, a lo que Pla contestó:

" "No sirvo para eso; pero tengo un compañero que servirá. Te lo traeré". Y así lo hice. Desde aquel momento, Sorolla fue el iluminador de la Casa García. Y, como yo frecuentaba ésta, pude ver en seguida con satisfacción lo bien que mi amigo había encajado allí".

" "Otro día -sigue Pla- don Antonio nos enseñó una tela que por casualidad había encontrado en el baratillo que por entonces existía detrás de la iglesia de San Juan. La había adquirido por muy pocas pesetas, y representaba un racimo de uvas pintado admirablemente. El autor era Sorolla" "¹⁵³.

De un modo u otro, Sorolla conoció a Antonio García y comenzó a trabajar en su establecimiento fotográfico. Además, García permitió al joven pintor utilizar uno de los desvanes de la finca como estudio de pintura junto a su hijo Tono. Blanca Pons Sorolla propone esta relación juvenil de Sorolla con García como una influencia en los planteamientos artísticos del joven:

"Su pasión por la luz y sus efectos; si no surgió en ese momento, se acrecentó, y el haber estado acostumbrado a mirar a través de un objetivo es, sin lugar a dudas, una razón de la visión fotográfica en la composición de muchas de sus obras"¹⁵⁴.

En la forma en que describe el crítico Emiliano Aguilera la relación entre el fotógrafo y el joven aparecen los elementos más repetidos por los biógrafos del pintor. Estos son el empleo más o menos informal de Sorolla en el establecimiento fotográfico; el carácter de ayuda o apoyo desinteresado por parte de García en esta relación; y la cercanía del medio fotográfico relacionada con el interés de Sorolla por la luz. En palabras de Aguilera,

"Don Antonio no pretende otra cosa sino que el *chiquet* le ayude en el laboratorio, revelando placas, retocando, tirándole positivas... cuando Joaquín pueda, en las horas de que disponga. Lo que importa, sobre todo, es ayudar a este joven para que se abra camino"¹⁵⁵.

¹⁵³ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁴ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵⁵ AGUILERA, Emiliano M. (ABRIL, Marcelo): *Joaquín Sorolla o la plena luz en nuestra pintura*, Barcelona: Iberia-Joaquín Gil editor, 1932, p. 12.

En la biografía reciente del fotógrafo que hemos citado, la historiadora Concha Baeza cuestiona el carácter laboral de la relación entre ambos. En este sentido recoge unas memorias de María Teresa Banús, hija de Tono y nieta del fotógrafo:

"[García] fue el gran mecenas de Sorolla, llevado a casa por mi padre pues eran condiscípulos de la Escuela de Artes y Oficios. Le ofreció -para que no vendiese malamente lo que pintaba- un estudio en la fotografía y le señaló una pensión".

Lo cierto es que la cita yerra en cuanto a la Escuela de Artes y Oficios, y su descripción de la relación puede ser confusa, pues no se refiere a un estudio de pintor en el desván, sino a *un estudio en la fotografía*. En cuanto a la pensión, sí es más indicativa del carácter desinteresado de la relación, más aún cuando coincide con lo que escribió Aureliano de Beruete, íntimo amigo de Sorolla, en 1901, estando vivos tanto García como Sorolla:

"Por aquellos días conoció a D. Antonio García, el cual adivinó bien pronto las dotes del joven y le dispensó desde entonces abierta protección y amistad, concediéndole una pensión anual, que disfrutó el pintor hasta el día en que, habiendo logrado satisfacer las exigencias de la vida con el fruto de su trabajo, y asegurada en lo posible su independencia de artista, vio cumplidos los anhelos de su corazón, uniéndose en matrimonio con la hija de su protector, Doña Clotilde García"¹⁵⁶.

En cualquier caso, el estudio del desván, el establecimiento fotográfico y el hogar familiar de los García estaban en la misma finca, por lo que, fuera cual fuera el grado de formalidad del vínculo laboral entre ambos, resulta impensable que el joven pintor no hubiera tenido un cierto conocimiento del estudio de fotografía, o no hubiera colaborado con él cuando fuera necesario. Quizá una de las formas de colaboración sea la que sugiere Concha Baeza a propósito de un anuncio del fotógrafo:

"Retratos pintados al óleo sobre lienzo a base de fotografía, con la cooperación de distinguidos artistas, obteniéndose dichos retratos con exactitud y seguridad absoluta en el parecido, y una importantísima economía en su precio, sobre los pintados directamente al óleo"¹⁵⁷.

El trato de Joaquín Sorolla con el estudio fotográfico de Antonio García le permitió probablemente conocer algunas o todas las técnicas del proceso fotográfico y,

¹⁵⁶ BERUETE, 1901, (1909), *op. cit.*, p. 18.

como sugieren varios de los biógrafos del pintor, complementar su interés por la luz. Lo que obviamente no hizo fue aficionar a Sorolla a la práctica fotográfica, aunque probablemente hizo tomas en alguna ocasión. El historiador Roberto Díaz Pena, que ha publicado los dos artículos más relevantes sobre la relación de Sorolla con la fotografía, lo deduce así a partir de una carta escrita por el pintor a su esposa, en la que alude a su hijo Joaquín, que sí era aficionado a la fotografía:

*"de mi Joaquín nada sé pues no me escribe, pero le supongo bueno; dile que le llevo muchas placas que revelar, y que supongo todas serán malas"*¹⁵⁷. La historiadora María Luisa Menéndez, basándose en la misma carta, afirma que *"Sorolla viajaba con una cámara de instantáneas Kodak, y su hijo, o él mismo, tomaban imágenes de aquello que suscitaba su interés"*¹⁵⁸. Debemos aclarar al respecto que Sorolla viajaba con mucha frecuencia, y que pocas veces le acompañó su hijo. Poco después de lo anterior, añade Menéndez que al pintor *"le gustaba, a pesar de su poca pericia, inmortalizar personalmente aquellos momentos familiares más emotivos"*¹⁶⁰, citando como ejemplo las tomas de una visita con su hijo al cementerio de Valencia. En este punto hay cierta contradicción, pues resulta poco verosímil que el pintor no tuviera la pericia suficiente para manejar una cámara de instantáneas si viajaba con una de ellas y tomaba imágenes. De las opiniones de Díaz Pena y Menéndez Robles concluimos que Sorolla hacía efectivamente tomas, aunque probablemente no lo hacía con frecuencia ni acierto.

Hemos recogido otra cita relativa al posible empleo de la cámara fotográfica por parte de Sorolla. El fotógrafo Antonio García escribe al pintor durante su estancia en Roma: *"¿Has fotografiado el cuadro? ¡Hombre! que tenemos ganas de ver algo"*¹⁶¹. Sin embargo, es posible que García se refiera a si el pintor ha hecho fotografiar su cuadro por terceros. Entendemos que si el pintor hubiera dispuesto de un cámara en Roma, nos habrían llegado un número mayor de fotografías de ese periodo.

Una vez recogido en lo esencial el trato entre Antonio García y Sorolla durante los años de formación del pintor, trataremos a continuación de la posible influencia del medio fotográfico en la pintura coetánea en general y en Sorolla en particular.

¹⁵⁷ "Inserción publicitaria de Antonio García en el *Almanaque para el año 1884, Las Provincias*, Valencia, 1883, p. 370", citado en BAEZA, *op. cit.*, p. 84.

¹⁵⁸ Carta de Sorolla a Clotilde García desde el Roncal, 28 de agosto de 1912, citada en DÍAZ PENA, Roberto: "Sorolla y el instinto del fotógrafo", en MENÉNDEZ ROBLES *et al.*, 2009, *op. cit.*, p. 157.

¹⁵⁹ MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa: "Antonio García y Joaquín Sorolla", en DÍAZ PENA-LORENTE SOROLLA-MENÉNDEZ ROBLES, 2006, *op. cit.*, p. 80.

¹⁶⁰ *Ibíd.*

Influencia general de la mirada fotográfica en la pintura coetánea y en Joaquín Sorolla.

La expansión de la imagen fotográfica a mediados del siglo XIX tuvo rápidas consecuencias sobre el arte de la pintura. De modo general, esta nueva imagen se convirtió en un factor de comparación para la técnica pictórica, sobre todo en cuanto al claroscuro, la verosimilitud y el acabado. Esta referencia ajena pero cercana llevó a que tanto los pintores más afines a la línea, el dibujo meticuloso y el acabado; como los más afines a la mancha y el color -siguiendo la división de Wölfflin mencionada anteriormente-, reforzaran sus planteamientos.

El claroscuro de los primeros tiempos de la fotografía, debido a sus limitaciones técnicas, era notablemente más acusado que el de la pintura coetánea, y se caracterizaba por una fuerte pérdida de los valores tonales intermedios. La representación cuidada de esos valores había constituido uno de los ejes de la pintura academicista, que con tal fin había desarrollado su técnica de iluminación y representación, el *chiaroscuro*. Esta técnica estaba destinada a ofrecer las mejores condiciones visuales y pictóricas, con énfasis en la definición máxima del modelado, las formas y los detalles. El hecho de que la nueva imagen fotográfica, pese a ser más pobre en estas características y en el claroscuro, tuviera una verosimilitud mayor -y muy atractiva- obligó a los pintores academicistas a incorporar gradualmente un claroscuro más acusado, más fotográfico. Además, muchos optaron por lo que Andrea Callen define como "*un estilo de pintura aún más fastidiosamente representativo*"¹⁶², forzando la definición de las calidades, el detalle y el acabado, como si quisieran evitar ser superados por el nuevo medio en un campo tradicionalmente suyo, en el que además contaron con el valor añadido del tamaño y el color. La reunión de todas las cuidadas perfecciones propias de esta tradición de la pintura de carácter lineal, no pictoricista, con la añadidura de la nueva verosimilitud, impulsó la transición de la pintura academicista desde el romanticismo, el purismo y el clasicismo hacia el eclecticismo. En nuestro país, los retratos de Federico de Madrazo son un buen ejemplo de esta respuesta a la fotografía.

¹⁶¹ Carta de Antonio García a Sorolla desde Valencia, 12 de febrero de 1887, CS/2012, cit. en BAEZA, 2007, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶² CALLEN, ANTHEA: *Techniques of the Impressionists*, London, QED, *Técnicas de los Impresionistas*, trad. Juan Manuel Ibeas, Tursten/Hermann Blume, Madrid, 1996, p. 27.

Pero la respuesta de la pintura de inclinación más lineal hacia un grado de iconicidad extremo no fue la única, también las tendencias pictoricistas reaccionaron con la llegada del nuevo medio. Como la misma Callen señala,

"[...] para algunos la misma existencia de la imagen fotográfica les liberaba de las demandas de representar fielmente el mundo visual, permitiéndoles buscar una representación más personal, como la de los impresionistas, cuyo método se basaba en traducir a pintura las percepciones ópticas individuales del artista, algo que no está al alcance de la cámara. Además, dejó libres a los artistas para explorar los problemas de la pintura misma"¹⁶³.

En realidad, sería incorrecto atribuir a la pintura academicista y lineal la tendencia a imitar y competir con la fotografía en la representación fidedigna en tanto que la pintura más pictoricista quedó liberada para la exploración pictórica y subjetiva. También las tendencias pictoricistas incorporaron en su lenguaje elementos propios de la fotografía, como explica la misma Callen. Por ejemplo, si el claroscuro de las pinturas del ámbito academicista parece acusar paulatinamente la influencia de la fotografía, el claroscuro de los cuadros de los impresionistas parece semejar al de las fotografías desde los prolegómenos del movimiento, a mediados de la década de los sesenta. Todos los pintores, fueran cuales fueran sus preferencias estéticas, se vieron influidos por la aparición de la fotografía, y todos tomaron determinados aspectos de la descripción fotográfica, cada cual siguiendo sus propias inclinaciones.

Hemos mencionado cambios como el aumento del claroscuro, la pérdida de los valores tonales intermedios, la tensión en cuanto al detalle y el acabado -que llevó a soluciones opuestas, muy detalladas o muy pictoricistas-, la tensión en cuanto al color -que generó debates sin fin entre partidarios de la sobriedad y coloristas-,... etc. Además, se incorporaron en la pintura características derivadas de otros aspectos de las fotografías, y sobre todo de las fotografías distintas del retrato de estudio. Aspectos como la representación del movimiento y lo fugaz, los efectos de la luz fuera del estudio, la interrupción de los elementos representados por los márgenes de la imagen, el enriquecimiento de la casuística de los encuadres, y el desplazamiento del punto de vista tradicional a lugares poco frecuentados por la pintura clásica. A menudo se ha hecho referencia a la transferencia de este conjunto de características desde el medio fotográfico al pictórico como la adquisición de una cierta *mirada fotográfica* por parte de los

¹⁶³ CALLEN, 1996, *op. cit.*, pp. 27-28.

pintores. El hecho de que algunos pintores practicasen la fotografía facilitó probablemente este tipo de transvase de características. Las extraordinarias innovaciones compositivas por parte de Manet y Degas suelen citarse como ejemplo de esta influencia.

Volviendo a Joaquín Sorolla, el hecho de que el pintor tuviera un trato muy cercano con la fotografía desde que trabó amistad con el hijo de Antonio García en la Escuela de Bellas Artes ha permitido suponer que el pintor asimiló pronto esta mirada fotográfica. Así, buena parte de la historiografía reciente da por supuesto que algunos planteamientos pictóricos del pintor, de su estilo o determinadas características de su obra son consecuencia directa de esta relación con los García. Se trata, claro, de una suposición intuitiva, pues lo cierto es que la mayor parte de los pintores innovadores emplearon las características de esa *mirada fotográfica*. Quizá Sorolla lo hizo antes que otros pintores de su entorno, pero es imposible saber esto con certeza sin un trabajo de investigación exhaustivo que, hasta donde nosotros sabemos, no se ha realizado. Aunque es muy razonable situar la procedencia de esta influencia fotográfica en el trato del joven con el entorno de Antonio García, también es cierto que la mirada fotográfica formó parte del entorno de las artes visuales antes del nacimiento de Sorolla, por lo que a falta de estudios concretos es difícil calibrar la importancia relativa de una u otra fuente de influencia de la fotografía en la pintura de Sorolla. Lo que sí está claro es que los rasgos fotográficos aparecen en algunos de sus cuadros, y han sido señalados en algunas ocasiones. A continuación recogemos un breve resumen de ellos, señalados por María Luisa Menéndez Robles y Roberto Díaz Pena.

Entre los rasgos o características de lo fotográfico que tuvieron eco en la obra de Sorolla, ambos autores aluden al aspecto temporal, la fugacidad, la representación de lo instantáneo, y la detención del movimiento. Como ejemplo de estas características citan ambos el cuadro *Saltando a la comba. La Granja*¹⁶⁴, y Díaz Pena señala también *Instantánea, Biarritz*¹⁶⁵, haciendo además un análisis acerca de la relación del título con la fotografía y con la obra. Como señala Díaz Pena, el mismo título de la obra alude a otra característica fotográfica: la fidelidad a la presencia mediante la identificación de la imagen en unas coordenadas espacio-temporales. Una fotografía del archivo del Museo

¹⁶⁴ MENÉNDEZ ROBLES, 2006, *op. cit.*, p. 81; DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, pp. 99 y 104. El cuadro es *Saltando a la comba. La Granja*, óleo sobre lienzo, 105 x 166 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 797.

¹⁶⁵ óleo sobre lienzo, 62 x 93,5 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 776.

Sorolla recalca aún más esta faceta, al demostrar que el pintor "*estuvo allí*"¹⁶⁶.

Una de las características más conocidas y señaladas de la influencia de la fotografía en la pintura fue la transformación general que experimentó el encuadre. Menéndez señala esta característica a propósito del retrato *Antonio García en la playa*¹⁶⁷. Esta transformación del encuadre se relaciona en ocasiones con la aparición de nuevos emplazamientos del punto de vista, y en particular con el punto de vista elevado, que determina una vista en picado, empleada en ocasiones por los impresionistas. La misma autora señala esta característica a propósito del cuadro *La siesta*¹⁶⁸. Menéndez Robles señala también una característica que se cita en menos ocasiones como ejemplo de la influencia de lo fotográfico en lo pictórico, la ausencia de jerarquía en el tratamiento de los elementos del cuadro: "*todo lo expresa con la misma intensidad*"¹⁶⁹. Esta característica, que forma parte de la tradición de casi toda la pintura innovadora del siglo XIX, se intensifica a mediados de siglo gracias al nuevo invento, como podemos ver en la obra de los *macchiaioli* y de los impresionistas, por citar sólo algunos ejemplos. Además, como señala Menéndez Robles, es efectivamente una de las características de la obra de Sorolla. Díaz Pena cita otra posible relación entre fotografía y pintura, quizá no tan clara, que tiene que ver con la imagen reflejada¹⁷⁰, a propósito de las obras de Sorolla *Reflejos de una fuente*¹⁷¹ y *Alcázar de Sevilla*¹⁷², que utilizan este recurso, que aparece también en algunas fotografías del lugar, depositadas en la colección del Museo Sorolla. Además, el mismo autor señala similitudes con los fotomontajes a propósito de la obra *La fiesta del pan. Castilla*, perteneciente al conjunto *Visión de España*¹⁷³. Concluimos esta relación de las características fotográficas presentes en la obra de Sorolla con las citadas -sin aportar ejemplos- por Roberto Díaz Pena en la parte final de su ensayo de 2006, :

"Habría más ejemplos de aspectos introducidos por la narratividad fotográfica en la representación pictórica de Sorolla (*non finito*, secuencialidad, distorsiones, azar, detalle valorizado, geometrización, enfoque y desenfoque...)

¹⁶⁶ DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 99.

¹⁶⁷ MENÉNDEZ ROBLES, 2006, *op. cit.*, p. 84. El cuadro es *Antonio García en la playa*, 1909, óleo sobre lienzo, 200 x 201 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 841.

¹⁶⁸ MENÉNDEZ ROBLES, 2006, *op. cit.*, p. 81. El cuadro es *La siesta*, 1911, óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 985.

¹⁶⁹ MENÉNDEZ ROBLES, 2006, *op. cit.*, p. 82.

¹⁷⁰ DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 100.

¹⁷¹ *Reflejos de una fuente*, 1908, óleo sobre lienzo, 58,5 x 99 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 810.

¹⁷² *Alcázar de Sevilla*, 1908, óleo sobre lienzo, 101,6 x 86,4 cm, colección particular, reprod. en BARÓN, Javier, y DÍEZ, José Luis *et al.*: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, cat. expo., Museo del Prado, Madrid, 2009, p. 382.

¹⁷³ DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 114.

que habría que analizar. Con los expuestos aquí, se muestra el modo de ver fotográfico que el artista había asimilado"¹⁷⁴.

Utilización de fotografías como ayuda para pintar cuadros en la pintura coetánea y en Joaquín Sorolla.

El empleo de fotografías en el proceso de realización de los cuadros fue una práctica a la que recurrieron ocasionalmente muchos pintores del siglo XIX. Además de este uso ocasional, hubo también una práctica de empleo de accesorios visuales que estuvo bastante más extendida. Hasta que se comercializaron cámaras fotográficas a un precio asequible, el accesorio más exitoso empleado por los pintores fue el espejo negro, pero fueron también utilizadas cámaras oscuras y lentes prismáticas de ayuda al dibujo. El pintor británico David Hockney ha realizado un estudio importante sobre la influencia de estos y otros accesorios en el desarrollo de la pintura occidental desde el Renacimiento¹⁷⁵. Dado que no hay documentación ni evidencia de que el pintor en quien se centra nuestro estudio, Joaquín Sorolla, utilizase este tipo de accesorios, nos limitaremos a un tratamiento somero de la cuestión. Sí está documentado, en cambio, el empleo ocasional por parte del pintor valenciano de fotografías, sobre todo en la selección de motivos durante el trabajo de la *Visión de España*, y también como referencia para copiar en algunos retratos, por lo que trataremos este empleo con mayor atención. Antes de centrarnos en el caso de Sorolla, haremos alusión al contexto europeo y a algunos de los pintores más importantes de las generaciones inmediatamente anteriores a la suya, como Rosales, Fortuny, Domingo o Pinazo.

La historiadora María López Fernández se hace eco, refiriéndose al entorno italiano, del regreso de los pintores Altamura y De Tivoli de París en 1855 con noticias frescas de la Exposición Universal y con el mencionado espejo negro, también conocido como espejo de Claude, en alusión al pintor Claude Lorrain¹⁷⁶. El artefacto en cuestión es un pequeño espejo ligeramente convexo y negro que permite ver el cuadro -y el referente- en pequeño tamaño, por la convexidad; y con los tonos y los colores muy simplificados, porque siendo negro absorbe buena parte de los valores. El espejo negro fue muy

¹⁷⁴ DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁵ HOCKNEY, David, *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Londres, Thames and Hudson, 2001; Barcelona, Ediciones Destino, 2001.

utilizado por los pintores que se abrieron a la iluminación naturalista, como si de alguna manera la herramienta hubiese propiciado el estudio de la luz, o hubiese reafirmado a quienes estaban haciéndolo. Diego Martelli, crítico de arte, defensor de la *macchia*, y anfitrión de la Escuela de Castiglioncello escribe en sus memorias que Altamura

"de forma sibilina y confusa empezó a hablar del *ton gris*, a la sazón de moda en París, y hete ahí a todos con la boca abierta, escuchándolo primero y siguiéndolo después por el camino indicado, ayudándose con el espejo negro que, al decolorar el variopinto aspecto de la naturaleza, permite captar de manera más inmediata la totalidad del claroscuro, la *macchia*"¹⁷⁷.

La relación entre la *macchia* y la fotografía fue explicitada por Telemaco Signorini al afirmar que "*La mancha, que nace en 1855 [...] ayudada por la fotografía, es invención que no deshonra nuestro siglo y que no es culpable si alguno la utiliza [...] como si fuera arte*"¹⁷⁸. Es preciso recordar que la fotografía fue practicada en el entorno de los *macchiaioli* por Cristiano Banti (1824-1904), Vincenzo Cabianca (1827-1902), Anton Hautmann y Giulio de Gori.

En cuanto al contexto francés, en el catálogo de la exposición *Painting Light*¹⁷⁹ se recuerda que pioneros de la fotografía como Charles Nègre (1820-1880); Gustave Le Gray (1820-1882); Edouard Baldus (1820-1882); Charles Marville (1816-1879); y Adolphe Braun (1812-1877) hicieron su aprendizaje en el medio en el bosque de Fontainebleau, en el que también trabajaban los pintores de la Escuela de Barbizon. Dentro de esta escuela, Corot realizó sesenta y seis *clichés-verre*, técnica a medio camino entre el grabado y la fotografía. Y también Delacroix y Millet experimentaron con esta técnica, que no pasó de ser "*una curiosidad sin porvenir*"¹⁸⁰. La historiadora Marie-Loup Sougez hace referencia al hecho de que las fotografías se utilizaron en repetidas ocasiones como modelos para la realización de pinturas, citando como ejemplo el caso de Ingres, que

¹⁷⁶ LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷⁷ MARTELLI, Diego, "Romanticismo e Realismo nelle Arti representative", *Scritti d'arte dei Diego Martelli*, p. 204, citado en SISI, Carlo: "El Caffè Michelangiolo: una avanzada del realismo en Europa", en AA. VV.: *Macchiaioli. Realismo impresionista en Italia*, (cat. exp.), Madrid, Fundación Mapfre, 2013, p. 52.

¹⁷⁸ SIGNORINI, Telemaco: "Cose d'arte", *Il Rinnovamento*, 12-13 junio 1874; citado en AA. VV.: *Macchiaioli. Realismo impresionista en Italia*, (cat. exp.), 2013, *op. cit.*, p. 239.

¹⁷⁹ SCHAEFER, Iris; SAINT-GEORGE, Caroline von y LEWERENTZ, Katja: *Painting Light, The hidden techniques of the Impressionists*, Milán, Italia: Skira, 2008.

¹⁸⁰ SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, (Col. Cuadernos Arte), 1999, p. 131.

"en 1842 utilizó un daguerrotipo realizado por él mismo como punto de partida para el *Retrato de la Condesa de Haussenville*, firmado en 1845. Su participación en el manifiesto de 1862 como los pintores academicistas que se oponían a la fotografía puede parecer contradictoria, aunque recurrió a la fotografía como mero sistema de apunte y ello no implica reconocerle un carácter artístico"¹⁸¹.

Otro de los grandes pintores clasicistas de la época, Gérôme, utilizó también la fotografía para la realización de sus obras¹⁸². En el otro extremo de la escena pictórica, Eugène Delacroix (1798-1863), que empleó en ocasiones fotografías ajenas como punto de partida para sus lienzos, criticó una excesiva dependencia de la pintura con su referente, aludiendo

"a esos artistas que en lugar de tomar el daguerrotipo como un consejo, como una especie de diccionario, hacen de él el cuadro mismo (...) su trabajo no es, pues, más que la copia, necesariamente fría, de esa copia imperfecta en otros aspectos"¹⁸³.

El máximo representante del Realismo, Gustave Courbet, también utilizó la fotografía como punto de partida en varias de sus obras:

"Varios desnudos se inspiran directamente en fotografías de J. Vallou de Villeneuve, especializado en el género, una figura de las Bañistas de 1853, y también la modelo del Atelier de 1855. El retrato de Proudhon de 1865 parte igualmente de una fotografía de Reutlinger. Unos cuantos paisajes suyos se inspiran en otras tantas fotografías"¹⁸⁴.

Como ejemplo de este empleo, en *Painting Light* se reproduce el cuadro de Gustave Courbet *Château de Chillon*¹⁸⁵, junto a la fotografía de Adolphe Braun que el pintor utilizó para pintar su obra¹⁸⁶. Además, los autores hacen alusión a la existencia de una fotografía de autor desconocido que coincide hasta el último detalle con la pintura

¹⁸¹ 1845, citado en SOUGEZ, 1999, *op. cit.*, p. 351.

¹⁸² LAFONT-COUTURIER, H.: "M. Gérôme travaille por la Maison Goupil", *Gérôme & Goupil. Art et entreprise*, cat. exp., París, 2000, p. 17, citado en MENDOZA, en AA.VV.: *Fortuny, 1838-1874*, (cat. exp.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC, 2004, p. 60, nota 34.

¹⁸³ DELACROIX, comentario al libro "Le dessin sans maître", por M. Cavé en *La Revue des Deux Mondes*, año XX, 15 de septiembre de 1850, citado en SOUGEZ, 1999, *op. cit.*, p. 351.

¹⁸⁴ SOUGEZ, 1999, *op. cit.*, pp. 351-352.

¹⁸⁵ 1874, óleo sobre lienzo, 86 x 100 cm, Museo Gustave Courbet, Ornans, Francia, reproducido en SCHAEFER-SAINT-GEORGE-LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸⁶ Adolphe Braun, *Château de Chillon*, 1865, fotografía, 36,4 x 47,5 cm, Museo de Bellas Artes, Boston, Mass., EEUU, reproducido en SCHAEFER; SAINT-GEORGE; LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 86

Melting Snow de Cézanne¹⁸⁷. Entre los impresionistas, se cita en *Painting Light* el caso de Degas, que además de utilizar abiertamente fotografías como base de algunos de sus cuadros, fue él mismo fotógrafo en ocasiones.

Asimismo, también se sabe que Manet; Fantin Latour (1836-1904)¹⁸⁸; Edouard Vuillard (1868-1940); Dante Gabriel Rossetti (1828-1888) y Alphonse Marie Mucha (1860-1939) tuvieron una estrecha relación con la fotografía; y también que Gauguin y Toulouse-Lautrec se sirvieron ocasionalmente de la fotografía como apunte previo para sus trabajos¹⁸⁹. Resulta muy interesante para nuestro estudio el fragmento que reproducimos a continuación:

"For Manet and Bazille, but also Monet and Renoir, landscape photography provided the incentive to seek out specific locations in nature and they often made the choice of their motifs in this way. To what extent these photographs simply served as a source of inspiration or offered the opportunity to paint or continue working in the studio with greater attention to detail, is an open question in individual cases. This uncertainty arises not least from the fact that the Impressionists seldom openly discussed photography as an aid to their painting or even admitted to using it. Many of their academically trained contemporaries also refrained from doing so, although they were deeply dependent on this new technique, as was certainly the case with the famous Jean-Auguste-Dominique Ingres"¹⁹⁰.

Como hemos mencionado, el fragmento resulta muy interesante, y lo es por dos razones distintas. La primera tiene que ver con el uso de las fotografías como medio auxiliar en la búsqueda de paisajes para pintar. Es sabido que los impresionistas utilizaron también guías turísticas con el mismo fin, y que optaron por actuar de esta manera movidos, entre otras cosas, porque la demanda de sus cuadros podía ser mayor si los clientes reconocían los lugares representados en ellos. La relación entre los pintores, los lugares que representaban, y los clientes, ha sido mencionada recientemente por Richard Brettell en un ensayo sobre los llamados impresionistas norteamericanos. Brettell relaciona la elección de lugares como Cos Cob (Connecticut) y Shinnecock (Long Island) en función de los hábitos de ocio de veraneo de las clases acomodadas:

¹⁸⁷ Nueva York, EEUU, Museum of Modern Art, citado en SCHAEFER; SAINT-GEORGE; LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸⁸ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸⁹ SOUGEZ, 1999, *op. cit.*, pp. 354 y 356.

¹⁹⁰ SCHAEFER; SAINT-GEORGE; LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 86.

"Ese tipo de vida era en sí mismo un estilo, y los artistas, cuyos ingresos dependían de esos veraneantes, seguían a sus clientes y pintaban obras que podían vincularse, en su nivel social más básico, con el moderno impresionismo"¹⁹¹.

De un pintor norteamericano, Theodore Robinson (1852-1896), se ha escrito que "*solía trabajar a partir de fotografías*"¹⁹². Para terminar con los ejemplos de la relación de pintores foráneos con la fotografía, Díaz Pena señala que Peter Severin Kroyer, a quien se cita como uno de los pintores naturalistas del norte de Europa que Sorolla admiró en las exposiciones de París, "*adquirió su primera cámara en 1885, con la que tomó una fotografía que le sirvió para su obra Tarde de verano en la playa del sur, Skagen (1893)*"¹⁹³. Este empleo de las fotografías y las guías como documentación para la selección del motivo a pintar es fundamental en la realización del proyecto de la *Visión de España* de Joaquín Sorolla, y la elección de localizaciones para pintar en función de los veraneantes se ha mencionado con frecuencia a propósito de las obras que el pintor valenciano realizó en el País Vasco.

La segunda razón por la que nos interesa el párrafo del catálogo de la exposición *Painting Light* tiene que ver con las últimas frases citadas. En ellas, los autores abren la cuestión de si los impresionistas copiaban sus obras o parte de ellas a partir de fotografías, y terminan por responsabilizar a los propios pintores de esta incertidumbre, sin dejar de extender finalmente la sombra de la sospecha sobre su silencio. Es significativo y sorprendente que los autores siembren la duda sobre el *modus operandi* de los impresionistas en conjunto y en general sin mencionar un sólo caso concreto, con las excepciones de Courbet, cuya relación con el impresionismo es casi nula; de Degas, que siempre cuestionó la necesidad de pintar copiando del natural, y de salir a pintar paisaje al exterior; y de un pintor más postimpresionista que impresionista puro, como Cézanne, del que es bien conocido que creó una parte importante de su producción, las *Bañistas*, basándose sobre todo en su imaginación. Esta cuestión es muy interesante porque revela

¹⁹¹ BRETTELL, Richard: "Impresionismo y nacionalismo: el caso norteamericano", en BRETTELL, Richard; FOWLE, Frances; y BOURGUIGNON, Katherine M (eds.): *Impresionismo americano*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2014, p. 21.

¹⁹² JOHNSTON, Sona: *In Monet's Light: Theodore Robinson at Giverny*, cat. exp, Baltimore Museum of Art, 2004, pp. 116-135 y 154-155, citado en FOWLE, Frances: "Los artistas norteamericanos en Europa y su participación en el impresionismo", en BRETTELL- FOWLE-BOURGUIGNON, 2014, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹³ DÍAZ PENA, 2009, *op. cit.*, p. 157.

un cambio de tendencia en la historiografía reciente, en la que se advierte cierta voluntad de establecer la fotografía como fuente habitual de las imágenes pictóricas del siglo XIX.

En el contexto español, y relacionado con lo que hemos mencionado en el párrafo anterior, consideramos representativa la forma en que la historiadora Cristina Mendoza alude al asunto a propósito de Fortuny:

"No podemos afirmar, puesto que no tenemos documentación que lo confirme, que el artista se sirviera de la fotografía como sistema de trabajo, aunque no tendría nada de particular que lo hiciera, ya que ésta era una práctica habitual entonces. Pero no deja de ser reveladora, por ejemplo, la similitud entre una fotografía captada en el Patio de los Arrayanes en 1854 por E. K. Tenison con la pintura de Fortuny del mismo lugar, o la de otra fotografía que un anónimo autor inglés hizo del cuarto dorado en 1871 con la obra *Tribunal de la Alhambra*, del mismo año"¹⁹⁴.

La mayor similitud de las fotografías con las obras mencionadas es que están basadas en el mismo motivo. Aparte de eso, las imágenes son diferentes en el punto de vista, la iluminación y el grado de detalle. Por tanto, es dudoso que Fortuny haya pintado sus obras basándose en las citadas fotografías. En cualquier caso, conviene distinguir entre un empleo ocasional de fotografías y un *sistema de trabajo*. Más precisa, sin embargo, es la mención por parte de Ricardo de Madrazo, cuñado de Fortuny, de que el pintor catalán utilizó una cámara oscura -un aparato *protofotográfico*- como ayuda en su práctica pictórica¹⁹⁵. Este aparato permite ver el modelo tridimensional en plano y en pequeño, como en una diapositiva. Así, el pintor puede ver con más facilidad las características cromáticas y tonales, y puede detectar problemas en la composición que pasen desapercibidos en la realidad. Es decir, que el aparato ayuda a *ver* pictóricamente el referente, y puede utilizarse también para hacer un dibujo somero del mismo, situando un papel translucido sobre la pantalla. Otra consecuencia del empleo de este tipo de aparato es que facilita la visión de la realidad a la que se alude con frecuencia como *mirada fotográfica*, en la que se plantean con frecuencia viñeteos o cortes de las figuras por los márgenes de la imagen; y la experimentación con el lugar elegido como punto de vista. La relación de Fortuny con este tipo de aparato óptico se menciona también a propósito de dos aguadas realizadas por el pintor que representan "*una sala a oscuras, con público*

¹⁹⁴ MENDOZA, 2004, *op. cit.*, p. 52.

¹⁹⁵ VIVES, en AA.VV.: *Fortuny, 1838-1874*, (cat. exp.), 2004, *op. cit.*, p. 381.

sentado frente a una pantalla iluminada en la que se mueven las figuras proyectadas con la linterna mágica"¹⁹⁶, que es una cámara oscura utilizada a la inversa: en lugar de colocar un papel para dibujar en el visor lo que hay ante la cámara, se sitúa un dibujo en el visor y se ilumina desde detrás, proyectando por delante la imagen del dibujo. De todas formas, debe tenerse en cuenta la posibilidad de que la cámara oscura de Fortuny fuera una cámara fotográfica, pues en ocasiones se utilizó esa nomenclatura, incluso dentro de la familia Madrazo¹⁹⁷.

También hemos recogido anteriormente las palabras de Luis de Llanos relativas al empleo del espejo negro por parte de Rosales: "*Eduardo consultaba a cada instante la marcha de su cuadro*"¹⁹⁸. Pero además del empleo constante del espejo negro, Rosales pintó un estudio al óleo de un perfil de la cabeza de la *ciociara*¹⁹⁹ Pascuccia a partir de una fotografía de Giacomo Caneva (1813-1865)²⁰⁰. Pascuccia era una de las más conocidas entre las jóvenes campesinas que posaban en los estudios de los pintores para redondear los ingresos obtenidos por la venta de productos agrícolas en la capital. El historiador José Luis Díez explica que Pascuccia

"sirvió como modelo no sólo a aquellos artistas que podían permitirse el pago de sus honorarios para hacerla posar del natural, sino también a los que, a falta de la más mínima posibilidad de gasto, hubieron de servirse de fotografías de estos personajes populares, que circulaban con absoluta fluidez entre los estudios de los pintores. Esta práctica, barata y cómoda, no suponía ningún demérito para estos jóvenes artistas, para quienes la fotografía fue siempre herramienta útil y beneficiosa para su profesión"²⁰¹.

Nos apartamos momentáneamente de las fotografías para citar un ámbito relacionado con ellas, que hemos mencionado anteriormente, el de las guías turísticas. Lo hacemos a propósito de la información aportada por Claude Rico Robert a propósito del viaje a la costa Normanda de Martín Rico para pintar, en verano de 1872, para el cual el

¹⁹⁶ Cuenca 1994d, p. 251, cat. núm. 80a y Cuenca 1994e, p. 251-252, cat. núm. 80b, citados en VIVES, 2004, *op. cit.*, p. 385, nota 26.

¹⁹⁷ Madrazo y KUNTZ, Federico de: *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994; cit. en DÍAZ PENA, 2009, *op. cit.*, p. 145.

¹⁹⁸ RUBIO GIL, Luis: *Eduardo Rosales en las colecciones privadas*, (cat. exp.), Zaragoza, Ibercaja, 2000, p. 50.

¹⁹⁹ campesina.

²⁰⁰ DÍEZ, José Luis, "Eduardo Rosales, *Ciociara*, cat. n.º. 36", en DÍEZ, José Luis, y BARÓN, Javier (eds.): *El siglo XIX en el Prado*, (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 204.

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 202.

pintor se documenta "*previamente con mapas y guías de la región*"²⁰². Volveremos sobre el asunto de la documentación gráfica como apoyo en la selección de los referentes pictóricos en la parte dedicada al proyecto decorativo de Sorolla para la Hispanic Society of America.

Hemos mencionado también anteriormente el *Retrato de Amparo Reguera*, realizado tras el fallecimiento de la joven por Francisco Domingo partiendo de una fotografía²⁰³. En el mismo caso se encontró, como hemos mencionado ya, Francisco Pradilla, que hubo de pintar los retratos de Mariano Royo y Pilar Villanova copiando malas fotografías²⁰⁴ por haber fallecido sus protagonistas. Asimismo, hemos mencionado también el empleo por parte de Pradilla de fotografías para la realización de cuadros de figuras en su vejez²⁰⁵.

En cuanto a Ignacio Pinazo, su descendiente José Ignacio Casar Pinazo nos informa de que

*"tenía máquina de fotografiar y acostumbraba a realizar diversas fotografías que le ayudaban a fijar composiciones para sus cuadros"*²⁰⁶. Además, en la Casa Museo Pinazo se conserva "*un importante conjunto de fotografías que el pintor adquirió en sus dos viajes por Italia, la mayor parte de ellas están marcadas al dorso con sus iniciales*"²⁰⁷.

Roberto Díaz Pena cita los nombres de otros pintores españoles coetáneos de Sorolla que "*tuvieron e hicieron ellos mismo fotografías*"²⁰⁸, como Aureliano de Beruete, los Benlliure, Hermen Angalada-Camarasa, Ramón Casas y Cusachs. Díaz Pena recoge una cita de una carta de Casas a Miguel Utrillo en la que el primero escribe que, teniendo que hacer un retrato ecuestre de Alfonso XIII, en la primera sesión, además de un croquis de color muy ligero, estuvieron haciendo fotografías del rey en el caballo²⁰⁹.

²⁰² RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 32.

²⁰³ FERNÁNDEZ PARDO, Francisco: "F. Domingo Marqués, maestro de pintores", en AA. VV.: *Francisco Domingo*, (cat. exp.), Francisco Fernández Pardo (com.), Valencia, Fundación Bancaja, 1998, p. 14.

²⁰⁴ GASCÓN DE GOTOR, Anselmo: *Tres pintores aragoneses*, Zaragoza, 1948, p. 13; citado en RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *Francisco Pradilla*, Zaragoza, Aneto Publicaciones, 1999, p. 267.

²⁰⁵ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 229.

²⁰⁶ TENA ARREGUI, A.; CASAR PINAZO, J.I.: "El cuaderno 21", en ESPINÓS, Adela; TENA, Asun; y CASAR PINAZO, José Ignacio: I. Pinazo (1849-1916), El seus dibuixos al Museu de Belles Arts de València: la col·lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles. (cat. exp.), Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 47.

²⁰⁷ *Ibíd.*

²⁰⁸ DÍAZ PENA, 2009, *op. cit.*, pp. 155-157.

²⁰⁹ *Ibíd.*

Los someros apuntes recogidos hasta aquí muestran que el empleo de fotografías como ayuda para los pintores estaba extendido -lo cual no significa que fuera frecuente- en las generaciones anteriores a la de Sorolla, tanto en Francia como en los países de la periferia artística. En general, este empleo consistía en el apoyo -a veces junto a guías turísticas- para seleccionar vistas o paisajes; el apoyo para dibujar algunas partes del cuadro, especialmente en figuras; y, en el caso de mayor dependencia, la copia más o menos completa del material fotográfico por parte del pintor. Es necesario volver a recalcar el matiz entre extendido y frecuente: el que muchos pintores emplearan el material fotográfico, no significa que lo hicieran con frecuencia. En diversos estudios de las últimas décadas se ha ido estableciendo cierta relación entre la fotografía y la pintura, en la mayor parte de las ocasiones como una influencia general; o se han señalado empleos puntuales, no extrapolables a un conjunto amplio de obras de un autor, ni a un auténtico hábito de trabajo. Sin embargo, pese a la falta de concreción, las afirmaciones acerca de la normalidad, el hábito o la frecuencia del empleo de las fotografías por pintores concretos o en grupo han ido saltando de un estudio a otro, hasta convertirse en un lugar común. Es cierto que la aparición de ejemplos de este empleo continúa, pero también lo es que algunas afirmaciones recientes acerca de la frecuencia de esta práctica parecen ir más allá de lo que sugiere la documentación conocida.

Centrándonos en la figura de Sorolla, parece estar fuera de cualquier duda razonable que su forma de trabajo habitual consistía en la copia directa del natural de un referente tridimensional, pero queda por establecer una casuística de los matices posibles en esta forma de trabajo, así como una casuística de otras formas de trabajo distintas. Además, sería conveniente estimar una proporción cuantitativa de la cantidad de obras producidas de un modo u otro a partir de trabajos de investigación de carácter específico, que no se han realizado. Como hemos escrito más arriba, la relación entre Sorolla y el medio fotográfico ha sido estudiada por el historiador Roberto Díaz Pena. Sin embargo, sus publicaciones no incluyen estimaciones cuantitativas. En ausencia de datos en este sentido, el empleo de fotografías como ayuda para pintar, y especialmente mediante la copia, debe considerarse una forma de trabajo excepcional respecto a la empleada en el conjunto de la obra de Sorolla. Así lo ha manifestado la historiadora Priscilla Muller:

“Se ha dicho muchas veces que el éxito de Sorolla para captar la luz y el movimiento se debía a que hacía amplio uso de fotografías instantáneas,

basándose esta afirmación en una palabras supuestamente atribuidas a Sargent. Pero, de hecho, Sorolla hizo muy poco uso de fotografías, y sólo cuando no tenía a mano una realidad como, por ejemplo, el modelo de un retrato o un detalle de un vestido. Así, mientras otros pintores -como el americano Thomas Anshultz, cuyos cuadros de 1890 de niños desnudos a orillas del río Ohio tienen cierto paralelismo con los de Sorolla que juegan en las playas valencianas- dependían completamente de fotografías, sabemos que Sorolla pintaba casi siempre del natural, y esto precisamente por fotografías en las que aparece el maestro pintando con modelos, así como también por lo que han contado los que lo vieron mientras trabajaba. Starkweather, por ejemplo, sabía que no era cierto que Sorolla pintase de fotografías; sin embargo, en una ocasión Sorolla mostró a un compañero “instantáneas” de escenas de playa, acaso realizadas por su suegro que tal vez le habría aconsejado su uso, advirtiéndole de las posibilidades que para la pintura podían tener las fotografías. No obstante, al realizar cuadros como *Idilio en el mar* tuvo ante él a sus modelos, en este caso unos muchachos a quienes pidió que, mientras pintaba, jugasen y se moviesen con evoluciones giratorias cerca de la orilla en aguas poco profundas²¹⁰.

Como recoge Muller citando a Sargent, en vida del pintor se afirmó en varias ocasiones, sobre todo desde ámbitos más o menos antisorollistas, o desde la competencia; que los cuadros de Sorolla eran copias de fotografías²¹¹. Sin embargo, estas voces fueron minoritarias entonces y han continuado siéndolo hasta nuestros días. En los últimos años, de forma paralela a la revisión general internacional que se está haciendo de la relación entre fotografía y pintura, han aparecido afirmaciones que por su redacción pueden llegar a sugerir esta forma de trabajo basada en la fotografía como habitual en la producción sorollesca. En el catálogo de la citada exposición *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, tanto María Luisa Menéndez Robles como Roberto Díaz Pena se expresan en este sentido. Antes de su afirmación -recogida más arriba- respecto a la inclusión de la cámara fotográfica como equipaje de los viajes de Sorolla, Menéndez afirma que el pintor "*la empleaba como una potente herramienta a la que recurría para solventar los más diversos aspectos que le planteaba su pintura*"²¹². En otra parte del mismo escrito, la autora señala que

²¹⁰ STARKWEATHER, William E.B.: "Sorolla, Painter of Light and Life", *The Mentor* (Julio 1924), p.61, y STEVENSON, 1923, cit. en MULLER, 2004, *op. cit.*, p. 32.

²¹¹ Zuloaga: "Todo lo hace de fotografía", cit. en REYERO, Carlos: "Sorolla y la pintura internacional de su tiempo", en AA. VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 161.

²¹² MENÉNDEZ ROBLES, 2006, *op. cit.*, p. 80.

"A menudo se sirve de ella [la fotografía] para extraer la iconografía y los detalles precisos que la mente ha olvidado o el ojo no ha captado, siendo éste el uso más común y básico que hace de la fotografía"²¹³.

Por su parte, Roberto Díaz Pena muestra el ejemplo de tres obras en las que el pintor representa escenas del ámbito de su familia. Aunque ha mencionado anteriormente el empleo de fotografías por causa forzosa en retratos de encargo²¹⁴ y hay casos bien conocidos, no menciona ningún ejemplo. Pese a aportar información sobre un número tan reducido de obras, Díaz Pena señala que "*La fotografía desempeñó un papel esencial en los retratos que realizó Sorolla*"²¹⁵, lo que parece una afirmación exagerada, y puede generar una imagen distorsionada del método de trabajo del pintor. Desde la celebración de la exposición mencionada se han publicado varias alusiones al empleo más o menos habitual o frecuente de la fotografía por parte del pintor. Así lo hace el historiador Facundo Tomás en un estudio reciente, en el que cuestiona la práctica de Sorolla como pintor naturalista o realista: "*con frecuencia se inspiraba en fotografías*"²¹⁶.

Dado que no disponemos de una relación catalogada de obras pintadas por Sorolla a partir de fotografías, nos limitamos a hacer una alusión informal, provisional, y necesariamente incompleta de ellas. En el anexo 3 hemos incluido las referencias publicadas de casos de empleo de fotografías en cuadros del pintor, y una del archivo del Museo Sorolla que no hemos visto publicada. No hemos incluido en la tabla del anexo referencias generales a la influencia del medio fotográfico en algunas obras, ni tampoco referencias concretas de las que nos faltan demasiados datos, como algunos ejemplos de retratos que mencionamos un poco más adelante. Hemos incluido en la tabla un comentario sobre nuestro parecer en cuanto a la relación entre fotografía y obra, como mera referencia de una primera impresión. Para mostrar una panorámica general sobre el empleo de la fotografía por parte de Sorolla, hemos optado por seguir el orden que utiliza Díaz Pena en su ensayo de 2006, basado sobre todo en un criterio temático. Comenzaremos por tratar obras que representan el ámbito familiar del pintor;

²¹³ MENÉNDEZ ROBLES, 2006, *op. cit.*, p. 82.

²¹⁴ DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 103.

²¹⁵ *Ibíd.*

²¹⁶ TOMÁS, Facundo: *Zuloaga y Sorolla, artistas en una edad de plata*, (cat. exp.), Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios, Valencia, Generalitat Valenciana, (Col. Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios Nº 5), 2012, p. 29. Otros ejemplos de alusiones recientes al empleo de fotografías son: LÓPEZ FERNÁNDEZ, María: "Agua", en AA. VV.: *Sorolla. Jardines de luz*, (cat. exp.), Madrid, Museo Sorolla, 2012, p. 98; PITARCH, Covadonga *et al.*: *Fiesta y color. La mirada etnográfica de Sorolla*, (cat. exp.), Madrid, Fundación Museo Sorolla, 2013, p. 107.

continuaremos después por retratos ajenos al ámbito familiar, normalmente encargos. Después nos referimos a obras de otros géneros como el paisaje o las composiciones de historia, por ejemplo. Al final de este apartado nos ocuparemos de la utilización de la fotografía a propósito del encargo de la *Visión de España*. Las características de este encargo obligaron a Sorolla a realizar un trabajo de documentación previa absolutamente extraordinario respecto a su forma de trabajo habitual. En este trabajo preparatorio la fotografía tuvo un papel destacado. Comencemos, pues, por la relación entre fotografías familiares y obras del pintor.

Como puede verse en el anexo 3, las obras relacionadas con la temática familiar en las que se ha citado o se supone un posible empleo de la fotografía suman un total de ocho. El caso más conocido de un cuadro de temática familiar relacionado con la fotografía es *Mi familia*, de 1901, cuya composición es muy similar a dos fotografías familiares coetáneas²¹⁷. En este ejemplo la relación es evidente. Díaz Pena destaca también esta faceta de inspiración en la acuarela *El primer hijo*²¹⁸, que representa a Clotilde amamantando a su pequeña María²¹⁹. Esta obra tiene también una relación cercana con una fotografía conservada en el archivo del Museo Sorolla²²⁰, cuyo poco diestro autor pertenece probablemente al ámbito familiar. Como sugiere Díaz Pena sin decirlo, el autor debe ser el propio Sorolla. El historiador propone una traslación del motivo de la fotografía -fuente inspiradora- a la pintura, lo cual no es exacto si Sorolla es el autor de ambos. Teniendo ambas imágenes puntos de vista completamente distintos, es evidente que la fuente inspiradora fue la escena real, y que Sorolla -o Sorolla y un pésimo fotógrafo de la familia García- dio cuenta de ella utilizando los dos medios de forma paralela. Es muy interesante, en cambio, la observación de Díaz Pena sobre el planteamiento íntimo, de consumo, de la fotografía, en contraste con el planteamiento compositivo convencional -público, profesional- de la acuarela. Sin salir del ámbito familiar, el historiador alude, como ya hemos recogido, a una obra que ya hemos citado a

²¹⁷ Antonio García Peris, *Joaquín Sorolla, su mujer y sus hijos*, 1901, Gelatinobromuro, 36,8 x 27 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º Inv.º 80242, reproduc. en DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 198. Anónimo, *Joaquín y Clotilde con sus hijas*, c. 1901, reproducida en PEEL, Edmund *et al.*: *Joaquín Sorolla y Bastida*, Cat. Expo. IVAM, London, Philip Wilson Publishers, 1989, p. 31. Ambas fotografías están recogidas en nuestro anexo 2.

²¹⁸ *El primer hijo*, 1890, acuarela, colección particular, reproduc. en DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 105.

²¹⁹ DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 104.

²²⁰ Anónimo, *Clotilde con su hija María*, 1890, Madrid, Museo Sorolla, reproduc. en DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 105. Recogida en nuestro anexo 2.

propósito de la vertiente temporal o instantánea de la pintura de Sorolla²²¹, *Saltando a la comba. La Granja*²²². En el resto de las obras del ámbito familiar la relación con la fotografía es más lejana. Dentro del conjunto de las obras del ámbito de la familia Sorolla no hay ningún caso documentado en que el rostro u otra parte del cuadro parezca haber sido copiado de la fotografía. No obstante, debemos señalar que hay un retrato de gabinete de la hermana del pintor, Concha²²³, y otro del marido de ésta, Enrique Matarredona²²⁴, que presentan algunas características de este tipo de trabajos. Como veremos más adelante, en nuestras prácticas experimentales hemos analizado el cuadro de Concha Sorolla, llegando a la conclusión de que probablemente sea un retrato pintado desde un referente fotográfico. Sí hay casos documentados de copia directa de fotografías, como hemos dicho, en algunos retratos de Sorolla realizados por encargo. A continuación recogemos algunos ejemplos.

Blanca Pons Sorolla señala en la monografía que dedica a su bisabuelo que entre los numerosos retratos que Sorolla pinta en los primeros meses de 1907, mientras tiene lugar su exposición en Berlín, hay varios que representan a personalidades argentinas, "*casi todos ellos pintados a través de fotografía, algo de lo que Sorolla no es muy partidario, pero que en varias ocasiones no tiene más remedio que aceptar*"²²⁵. Aunque Pons Sorolla no especifica cuáles son con exactitud, parece referirse al *Retrato de Teodolina Alvear de Lecica*; al *Retrato de Carlos Pellegrini*; al *Retrato de José Prudencio Guerrico* y al *Retrato de Ricardo Lecica*, cuyos datos no hemos podido localizar. En el archivo del Museo Sorolla hay varios documentos de la correspondencia de Sorolla que hacen referencia a esta práctica. Entre ellos, varios están relacionados con los retratos que Sorolla realizó de la familia de Rafael Errázuriz, el más importante de los cuales es el gran retrato de grupo conservado en la colección Masaveu²²⁶. En estos documentos (CS0359, CS0142, CS1031, CS1517, CS1712, CS1719²²⁷) se alude al envío de fotografías y de trajes para la elaboración de los retratos. Si bien para la realización de los retratos a distancia el rostro se documenta mediante fotografías, la vestimenta se

²²¹ DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 104.

²²² Óleo sobre lienzo, 105 x 166 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 797.

²²³ *Concha Sorolla*, c. 1890, óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 277.

²²⁴ *Enrique Matarredona*, c. 1890, óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 276.

²²⁵ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 266.

²²⁶ *La familia de Rafael Errázuriz*, 1905, óleo sobre lienzo, 250 x 350,5 cm, colección Masaveu, reprod. en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 226.

²²⁷ Madrid, Museo Sorolla, Archivo de documentación.

documenta o bien con fotografías, o bien con el envío de la prenda completa al estudio de Sorolla. Para la realización del *Retrato del señor Crotto*, además del envío de la ropa, se documenta fotográficamente el escritorio y la habitación en que se le debe representar. Para el *Retrato del señor Santamaría*, el marchante de Sorolla en Argentina, José Artal, envía al pintor, además de ropa y fotografías del personaje, una descripción de sus rasgos físicos, entre los que hay una indicación que hace referencia a su parálisis facial, que el pintor debe corregir, y su biografía publicada en una revista.

El archivo del Museo también guarda un par de documentos (CS2522, CS2523²²⁸) en el que la viuda de José Prudencio Guerrico comunica el envío de fotografías para su retrato, y le informa de que su difunto marido estaba sentado siempre en una silla debido a su larga enfermedad, y otros comentarios sobre la postura. Hay también indicaciones para la realización del retrato de la hija difunta de la viuda de Levy. Y, según la revisión realizada por nosotros, hay otro par de documentos relacionados con fotografías para la realización de retratos (cartas de Marcelino González Ruiz, sin numeración; y de Constance L.R. Morris, (CS 3676²²⁹); y otro (CS1583²³⁰) que alude al envío por parte de Charito Delhor de dos fotos solicitadas por Sorolla, cuya finalidad no conocemos.

Como hemos señalado arriba, en ausencia de los datos concretos de esta relación entre cuadros y fotografías, hemos optado por no incluir estas obras en el anexo mencionado. Por supuesto, esta relación documental no pretende describir la totalidad de las ocasiones en que Sorolla pintó retratos a partir de fotografías.

Un caso especial en el empleo de fotografía para la realización de retratos es el que Sorolla hizo en el *Retrato de Alfonso XIII con uniforme de húsares*²³¹. Sorolla retrató en varias ocasiones a miembros de la familia real, y en las cartas familiares queda registro de sus quejas por la pérdida de tiempo ante la dificultad de que los protagonistas encontrasen momentos para posar. Al parecer, Sorolla solicitó la realización de una fotografía para paliar estas dificultades. Según Díaz Pena, ésta le sirvió

"para solventar la composición, la pose del retratado y los numerosos detalles del informe, modificando ciertos aspectos que pictóricamente eran más acertados, como el gesto del rostro del propio monarca y los juegos de luces que introduce en el primer plano, y la modificación de la forma del sable [...]
En una de las fotografías del reportaje de Campúa podemos ver el cuadro en un

²²⁸ *Ibíd.*

²²⁹ *Ibíd.*

²³⁰ *Ibíd.*

²³¹ 1907, Madrid, Patrimonio Nacional.

estado inicial de ejecución, con la figura dibujada del monarca, estadio al que debió llegar a través de la fotografía que le sirvió de modelo"²³².

Entendemos que el caso es especial porque se trata de un término medio entre la posibilidad de copiar el retrato del natural y la imposibilidad de hacerlo. No tenemos noticias de otros casos similares. Se ha sugerido que el pintor evitó la difusión de la fotografía, posiblemente para no dar pie a comentarios críticos como los recogidos anteriormente. Sin embargo, la fotografía fue guardada por el pintor o sus familiares y, como la documentación de los casos recogidos más arriba, formó parte de la donación al Estado Español que constituye el actual Museo Sorolla. La conservación y donación de esta documentación muestran que no hubo por parte del pintor ni de su familia intención de ocultar la utilización de fotografías para la realización de algunas de sus obras. Son precisamente este almacenamiento y posterior donación los que han permitido a los investigadores tener constancia de este procedimiento. En este mismo sentido, Blanca Pons Sorolla ha tenido la gentileza de informarnos de la existencia de los retratos del señor Sainz de Vicuña y su señora, pintados en 1901, en los que se inscribió "*por fotografía*", aunque con posterioridad la inscripción haya sido borrada.

Aunque el catálogo de retratos del Sorolla relacionados con referentes fotográficos es incierto, los datos conocidos permiten suponer que se trata de un conjunto mayor que el que afecta a otros géneros de su pintura. A diferencia del empleo en el resto de los géneros y temáticas, en cuyas obras el pintor no tuvo necesariamente dependencia del modelo fotográfico, en la realización de algunos de estos retratos de encargo la dependencia del original fotográfico fue total. Es decir, la fotografía constituyó en algunos casos la única referencia visual que tuvo el pintor del aspecto de la persona que debía representar, a la que quizá jamás observó al natural. Como hemos visto en la contextualización previa, éste fue el caso también en otros pintores españoles coetáneos. Sin duda, nos encontramos ante una faceta del trabajo del pintor -de Sorolla y de otros- que tiene más que ver con la índole profesional que con la voluntad creativa. Una faceta que se relaciona directamente con lo económico, pero también indirectamente con la estabilidad profesional. Como refleja Blanca Pons Sorolla en la cita recogida anteriormente, en ocasiones los encargos de este tipo de retratos son auténticos compromisos ineludibles. A diferencia también de la relación del resto de los géneros y

²³² DÍAZ PENA, 2009, *op. cit.*, p. 155.

ámbitos temáticos, la relación que se establece entre estos retratos y la fotografía de la que emanan es muy estrecha. Es decir, que aquí no se trata de inspiración, sugerencia o motivación, sino de copia fiel del referente fotográfico. Mejor dicho, de tratar de pintar con fidelidad todo lo que el referente fotográfico puede ofrecer -las fotografías son siempre en blanco y negro y a menudo de baja calidad- y complementarlo con el lenguaje propio de la pintura, especialmente mediante la aportación del color, el gesto pictórico y la figuración de un entorno espacial alrededor de la figura. Es muy característico de este tipo de retratos, y no sólo en la obra de Sorolla, que se dé una fuerte polarización entre el rostro, normalmente ejecutado con pobreza cromática y unas calidades de la materia y gestuales muy homogéneas; y el resto del cuadro, donde el pintor trata de aportar algo de la creatividad y el encanto que le falta al rostro.

Fuera del ámbito familiar y del retrato -y de la *Visión de España*- se han señalado algunos casos de posible empleo de fotografías como ayuda para realizar cuadros por parte de Sorolla. La historiadora María Luisa Menéndez Robles describe varias aplicaciones de este empleo, como la ayuda para la representación de la postura de alguna figura, por ejemplo en los cuadros *Ex voto*²³³ de 1892, y *Bajo el emparrado*²³⁴ de 1897; o la de facilitar la composición de algún cuadro, como en el caso de *Junta del Patronato de la Casa-Museo del Greco, Toledo*²³⁵; o, como hemos recogido en una cita más arriba la de "*extraer la iconografía y los detalles precisos que la mente ha olvidado*"²³⁶, que es, según la autora, el uso más común de la fotografía por parte del pintor.

El empleo de la fotografía en este conjunto de obras de índole general está representado en la tabla de nuestro anexo por dieciséis ejemplos. En la mayor parte de ellos la similitud es escasa, por lo que la relación entre fotografía y obra puede describirse como una relación de inspiración o de sugerencia de un motivo. Hay algunos casos en que probablemente fueron realizadas con intención de utilizarlas en el proceso, pero la pobreza del resultado aporta poca información útil para pintar un cuadro. Un ejemplo de esta relación sería la que tiene la fotografía anónima *La vuelta de la pesca*²³⁷ con el

²³³ *Ex-voto*, 1892, óleo sobre lienzo, 85 x 118 cm, colección particular, reprod. en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 125.

²³⁴ *Bajo el emparrado*, 1897, citado en MENÉNDEZ ROBLES, 2006, *op. cit.*, p. 83.

²³⁵ c.1910-20, óleo sobre lienzo, 293,5 x 251 cm, Nueva York, EEUU, The Hispanic Society of America.

Existe una fotografía parcial reproducida en MENÉNDEZ ROBLES, 2006, *op. cit.*, p. 83.

²³⁶ MENÉNDEZ ROBLES, 2006, *op. cit.*, p. 82.

²³⁷ Anónimo, *La vuelta de la pesca* (final del siglo XIX), Madrid, Museo Sorolla, reprod. en DÍAZ PENA-LORENTE SOROLLA-MENÉNDEZ ROBLES, 2006, p. 34.

cuadro homónimo, que le valió a Sorolla su primer gran triunfo internacional²³⁸. Observando con atención la una -que no es de origen comercial- y el otro, se hace evidente que poco pudo sacar el pintor de aquella toma. Y sin embargo, parece razonable que ante la complicada organización del referente -barca, bueyes, olas, pescadores- el pintor intentase tener alguna fotografía de seguridad para emplearla en caso necesario. Según Roberto Díaz Pena, en el cuadro *Tipos Manchegos*²³⁹ se empleó una fotografía que existe en el archivo del Museo Sorolla para completar la obra. El autor propone que la fotografía fue utilizada posiblemente para incorporar la figura del campesino que posa de pie junto al burro, para lo que habría añadido a posteriori un trozo de soporte adicional. Dada la escasa calidad del original fotográfico, es muy improbable que haya podido bastar para crear desde su comienzo esta segunda figura en estudio, pero quizá haya servido para completar esta figura en el soporte de lienzo separado del principal. No obstante, estas consideraciones deben contrastarse con un análisis del proceso del cuadro, que no hemos realizado.

En este conjunto de obras, la dependencia de la fotografía fue menor que en la de los citados retratos de encargo. Por otro lado, su participación en el proceso creativo tampoco parece tan interesante -desde el punto de vista actual- como en el gran cuadro *La fiesta del pan. Castilla*, que veremos más adelante. Pasemos ahora a resumir la relación la pintura y la fotografía en el mayor encargo profesional de la trayectoria de Sorolla, la obra conocida como *Visión de España*.

Las propias proporciones y peculiaridades de la decoración para la biblioteca de The Hispanic Society of America, la conocida en la actualidad como *Visión de España*, hacen recomendable tratar por separado todo lo que se relaciona con ella. Al incluir cualquier faceta de la *Visión* en cualquier estudio sobre Sorolla se corre el riesgo de generar un desequilibrio. Por este motivo, hemos optado por recoger aquí sólo aquellas cuestiones de la *Visión de España* que pueden servirnos para completar la imagen general de la influencia y la importancia del medio fotográfico en la obra de Sorolla; atendiendo a la relación existente entre la fotografía y los cuadros finales de la decoración americana. En la parte específica del proceso de gestación y las técnicas aplicadas en aquel proyecto trataremos del empleo de la fotografía -junto con otros materiales- en la fase previa a la

²³⁸ *La vuelta de la pesca*, 1894, Museo de Orsay, París.

²³⁹ *Tipos manchegos*, 1912, óleo sobre lienzo, 202 x 156 y 202 x 46,5 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 991.

realización los cuadros finales, y recuperaremos de forma sintética lo que exponemos aquí. Aunque somos conscientes de los inconvenientes de este tratamiento partido, consideramos que llevar al apartado de la *Visión de España* todo lo que se relaciona con el empleo de la fotografía en su gestación dejaría incompleta esta sección dedicada a la relación general de Sorolla con la fotografía. Lo contrario, traer aquí todo lo relacionado con la fotografía en la *Visión* crearía en esta parte un profundo desequilibrio, y dejaría en el apartado dedicado a esta decoración un hueco injustificable. Por estos motivos hemos adoptado esta solución de compromiso, que consideramos la más adecuada. Esta decisión implica llevar allí la parte más interesante del artículo de Díaz Pena en la exposición *Sorolla y la otra imagen*, en la que analiza el papel de la fotografía como parte del proceso creativo del cuadro *La fiesta del pan. Castilla*, que el autor llega a comparar con un fotomontaje. En esta parte nos ocupamos brevemente de la utilización de la fotografía como referente inmediato para la traslación a pintura de partes de cuatro de los grandes cuadros o paneles de la institución norteamericana, *La fiesta del pan. Castilla; El palmeral. Elche; La pesca del atún. Ayamonte; y El mercado. Extremadura*. Pasamos a describir someramente el empleo de las fotografías en estas cuatro ocasiones.

Roberto Díaz Pena señala en el estudio citado la relación entre una postal comercial que representa la fuente del Pradillo en Ávila²⁴⁰ y un cuadro de Sorolla de título similar²⁴¹, un boceto preparatorio para la *Visión de España*. Aparentemente, la correspondencia entre la fotografía y la pintura es bastante precisa, y además la postal tiene unas líneas trazadas con lápices de colores que pueden indicar su empleo para encajar el cuadro. Díaz Pena escribe al respecto que "*se produce una transferencia prácticamente exacta de la fotografía a la pintura*"²⁴². Sin embargo, aunque Díaz parece tener razón en lo esencial, debemos señalar que la fuente representada en el cuadro es notablemente más estrecha que la de la postal, y que además la fuga de la parte superior es más acusada en la fotografía. Estos cambios no deberían ocurrir en el caso de una transferencia geométrica, cuya función precisamente es ajustar el lugar de cada elemento en el cuadro. Se da la circunstancia de que Florencio de Santa-Ana señaló que Sorolla hizo un rápido viaje de ida y vuelta a Ávila para pintar este cuadro, de lo cual cabe inferir

²⁴⁰ Anónimo, 22-Ávila. *Fuente del Pradillo*, c. 1913, Madrid, Museo Sorolla, reprod. en DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 117.

²⁴¹ *Fuente del Pradillo*, Ávila, c. 1913, óleo sobre lienzo, 81 x 105,5 cm, Madrid, Museo Sorolla, Nº Inv. 962.

²⁴² DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 112.

que fue pintado del natural. Por otro lado, el cuadro está poco detallado, de modo que el pintor no utilizó la fotografía para completar *a posteriori* lo pintado *in situ*. Todas estas cuestiones apuntan a que la transferencia señalada por Díaz Pena se produjo en realidad entre la fotografía -y el cuadro homónimo- y *La fiesta del pan. Castilla*. El propio Díaz Pena debió darse cuenta de ello, pues en su ensayo de 2009 alude al "*cuadrulado de diversas fotografías, como en el caso de la fuente del Pradillo de Ávila que introduce en el panel dedicado a Castilla*"²⁴³. En efecto, tiene sentido que las líneas en la postal se trazaran para la difícil tarea de encajar y proporcionar la fuente representada a gran escala en el enorme cuadro de Nueva York. Además, la proporción y la fuga de la fuente en éste son más similares a las de la postal que las del cuadro del Museo Sorolla de Madrid.

El siguiente empleo de una fotografía en la realización de uno de los cuadros de la *Visión de España* es el más interesante de todos, en la medida en que muestra un *modus operandi* excepcional en el trabajo de Sorolla. Se trata de la copia de una fotografía cuadrulada a tal efecto en el cuadro *El mercado. Extremadura*, pintado en Plasencia en octubre y noviembre de 1917. Este procedimiento, que Sorolla debió emplear en muy pocas ocasiones, se convierte en extraordinario por el hecho de que la ampliación desde la fotografía al dibujo en el lienzo la realizó su discípulo Santiago Martínez. El mismo discípulo participó también en la realización de un estudio en color del mismo motivo, que Sorolla retocó después, destinado a servir para la terminación en Madrid del paisaje urbano de la parte superior del cuadro. El propio pintor manifestó su incomodidad durante el proceso del cuadro, sobre todo por el trato con los cerdos, y su deseo de acabarlo para salir de allí cuanto antes. Fuera por el motivo que fuera, esta realización de una parte de un cuadro a partir de una fotografía cuadrulada, de la participación de un discípulo en el cuadro, y de un estudio con una participación muy importante del discípulo constituyen una absoluta excepción en la manera de pintar de Sorolla. Hecha esta introducción que ayuda a contextualizar las citas, procedemos a volcarlas sin solución de continuidad:

"[...] la tarde fue aprovechada para dibujar el fondo que representa la vista de la ciudad, que es precioso, Santiaguillo cuadrulada una fotografía

²⁴³ DÍAZ PENA, 2009, *op. cit.*, p. 159.

hecha "ad hoc" para mí, la dibujó bien, así que casi me he salvado de un porrazo, pues es más joven y yo estaba al cuidado"²⁴⁴.

"... Hoy tengo poco que pintar en el cuadro, porque las figuras están terminadas. He de esperar a que Santiago prepare un estudio detallado de la vista de la ciudad que yo retocaré después y pasaré copiándolo a mi cuadro.

"... Salí a darme un paseo para ver la ciudad desde la carretera donde volveré esta tarde para tomar una notita de color mientras Santiago hace un estudio detallado que luego me servirá mucho. [...] Ansío la tarde para mi fondo.

"... Hice un apunte del tono general de la ciudad que tiene bastante color y Dios mediante mañana empezaré a copiarlo en el cuadro"²⁴⁵.

Volveremos sobre este ejemplo en la parte de nuestro estudio dedicada al proceso de realización de la *Visión de España*.

El tercero de los cuadros en el que hay constancia de un empleo de la fotografía en una fase cercana a la ejecución es en el llamado *El palmeral. Elche*, que fue realmente pintado en Alicante. En esta ocasión, Sorolla solicitó la realización de unas fotografías como ayuda para componer las agrupaciones de figuras en el cuadro. No hemos podido comparar con detenimiento suficiente las fotografías con el cuadro, pero las palabras del pintor son muy claras al respecto

"[...] Yo he madrugado, me levanté a las 5,3 para tomar el tren de Elche y gracias a Dios, después de un rato de angustia pudieron hacerse 16 fotografías de agrupaciones tal y como yo deseaba. Se reconstituyó toda la escena y espero será un cuadro bonito. A las 12 estábamos de regreso en el hotel.

Mañana me mandarán las pruebas, [...]"²⁴⁶.

El último de estos casos es el que tiene que ver con *La pesca del atún. Ayamonte*. Por lo que a nosotros nos interesa en relación al empleo de la fotografía, si bien no puede hablarse de un empleo por copia directa o en palabras de Díaz Pena, "*transferencia*

²⁴⁴ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 30 de octubre de 1.917, CFS/1825, en LORENTE, Víctor; PONS-SOROLLA, Blanca y MOYA, Marina (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1912-1919)*, Barcelona: Anthropos, 2008, p. 317.

²⁴⁵ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 3 de noviembre de 1917, CFS/1829, en LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA-MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 321.

²⁴⁶ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 9 de octubre de 1918, CFS/1884, en LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA-MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 341.

*prácticamente exacta*²⁴⁷, como ocurre en los retratos, la relación entre la fotografía y el cuadro final es bastante cercana. En este caso, la fotografía y el dibujo del brazo sobre ella por parte de Sorolla, permitieron ajustar en el cuadro definitivo la postura del marinero²⁴⁸. Debemos señalar también que el motivo de los atunes tiene una primera relación con la *Visión de España* en el País Vasco en 1912, donde Sorolla llega a hacer una pintura abocetada que tiene cierto eco en el gran cuadro dedicado de Ayamonte. Blanca Pons Sorolla cita esta pintura abocetada en su monografía:

"Pinta *Preparando y arrastrando atunes*, no sabemos si pensando incluir en el panel dedicado al pueblo vasco temas relacionados con el mar, tal como encontramos en los primeros bocetos. Sí tendría presente este estudio al componer su último panel, *La pesca del atún, Ayamonte*"²⁴⁹.

La utilización en Ayamonte de un motivo estudiado en el País Vasco siete años antes nos lleva a pensar en la manera en que determinadas imágenes se quedaban fijas en la memoria del pintor. El propio Sorolla explicó a su mujer el motivo de haber rechazado su empleo en el cuadro dedicado al País Vasco²⁵⁰. En aquella ocasión, la escena presenciada por Sorolla era extremadamente sangrienta, y el pintor no la consideró adecuada para la decoración de la biblioteca de la Hispanic Society of America.

Hasta aquí los ejemplos de utilización de fotografías en las fases más cercanas a la ejecución de los cuadros de la *Visión de España*. Como hemos escrito anteriormente, Sorolla empleó profusamente la fotografía en fases previas del trabajo, junto con otra documentación de toda índole. En el apartado dedicado específicamente a la gestación del proyecto americano nos ocuparemos de esta cuestión, retomando como referencia el empleo en los tres cuadros que hemos tratado aquí.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta aquí, podemos resumir que la influencia del medio fotográfico sobre la pintura afectó sobre todo a la composición y el encuadre de las obras, a la iluminación y el claroscuro, y -de manera muy distinta según cada pintor- al acabado y al color. Además de esta influencia general, que modificó los planteamientos

²⁴⁷ DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 112.

²⁴⁸ DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 106

²⁴⁹ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 407.

²⁵⁰ Sorolla se refiere a ello en varias cartas a su mujer, por ejemplo en la carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 20 de mayo de 1919. CFS/2049, en LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA-MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, pp. 401-402.

estéticos y el aspecto de las obras pictóricas, debe considerarse el empleo de la imagen fotográfica como una herramienta o técnica por parte de los pintores, de la misma manera que la perspectiva o la cámara oscura lo fue para los pintores del Renacimiento. En este sentido cabe señalar que según las publicaciones recientes el empleo ocasional de la herramienta fotográfica se extendió a pintores de distintas tendencias y ámbitos geográficos. Dentro de este empleo, cabe discernir entre la utilización previa y la utilización durante el proceso pictórico propiamente dicho. Como ejemplo de utilización previa debemos mencionar la fotografía como medio para la selección de localidades para pintar, o fuente de inspiración inicial de una obra mediante la sugerencia de una idea, de un tema, de una conformación de elementos, de una iluminación... etc. En cuanto a la utilización de la fotografía como parte del proceso pictórico propiamente dicho, fue empleada de varias maneras: fue interpretada o copiada en función de la libertad o fidelidad que el pintor mantuvo respecto al referente; fue empleada en un momento del proceso -como el encaje inicial o los detalles finales- o durante todo el desarrollo del cuadro; fue empleada además del modelo natural o como único referente; o fue empleada para una parte del cuadro, de menor o mayor importancia, o como modelo para toda la obra. En las últimas páginas hemos recogido ejemplos de todos los casos anteriores, aunque en pequeña cantidad, por lo que sería precipitado señalar una casuística detallada. De los pintores puede decirse otro tanto: aunque se ha detectado el uso de la fotografía por parte de algunos, no hay datos suficientes para señalar una proporción respecto al conjunto de la obra de ninguno de ellos, ni una frecuencia en dicho uso. Teniendo en cuenta que este empleo estaba reñido con los planteamientos estéticos de la mayor parte de los pintores -ninguna tendencia consideró la fotografía una fuente prioritaria- consideramos que las afirmaciones de carácter general en este sentido deben hacerse con un rigor que no siempre se ha contemplado.

Recordamos como ejemplo de esta actitud la cita recogida anteriormente en la que los autores del catálogo de la exposición *Painting Light* argumentan la ausencia de referencias al empleo de fotografías por parte de los impresionistas como un motivo para airear su incertidumbre²⁵¹, y levantar de paso un clima de sospecha.

En el caso particular de Joaquín Sorolla, las páginas anteriores muestran que la fotografía influyó en el aspecto general de su obra de forma similar a como lo hace en

²⁵¹ SCHAEFER; SAINT-GEORGE; LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 86.

otros pintores del ámbito europeo. Es decir, que cabe contemplarla como un ejemplo más dentro de una tendencia general en la pintura occidental coetánea. Esta tendencia se manifestó en pintores de diversas orientaciones, aunque quizá lo hizo con mayor evidencia en los pintores de tendencias innovadoras. En cuanto a la aparición de características particulares que pasaron del medio fotográfico a la obra del pintor valenciano, hemos señalado algunas como el encuadre, la representación de lo pasajero, la iluminación y el claroscuro, la potenciación del color y lo pictórico y la renuncia al acabado. Estas influencias particulares se dan también en la obra de pintores innovadores del ámbito europeo, desde generaciones anteriores a la de Sorolla. En este sentido, no cabe ver la aplicación de estas características como un rasgo innovador de Sorolla respecto a la escena internacional, aunque quizá puede considerarse de esa manera respecto al ámbito español.

En cuanto a la cuestión del empleo de la fotografía en la práctica pictórica de Sorolla, a tenor de los datos existentes en la actualidad, cabe considerarlo como un uso ocasional y minoritario respecto al conjunto de su obra, de modo que no puede calificarse como frecuente ni habitual. La casuística de este empleo es similar a la descrita a propósito del conjunto de los pintores de la época: por un lado, un empleo previo al proceso pictórico como fuente de inspiración de algunos cuadros; o como fuente documental para la localización de motivos que copiar del natural, fueran lugares *pintorescos*, tipos populares o actividades humanas. Por otro lado, como referente directo para interpretar o copiar, como ocurrió sobre todo en la realización de algunos retratos por parte del pintor. Apenas hemos tratado aquí de las diferencias que puede haber en el empleo de fotografías según sean tomadas por terceros sin participación del pintor, o sean tomadas bajo su supervisión, o incluso sean tomadas por él mismo. Tampoco le han dedicado mucha atención al asunto Menéndez Robles ni Díaz Pena. Sin embargo, como hemos señalado a propósito de la acuarela *El primer hijo*, la cuestión de la autoría puede revelar matices dignos de atención. Dado que no es éste el tema central de nuestro estudio, lo dejaremos para otra ocasión.

Terminamos aquí el extenso apartado dedicado a la relación de Sorolla con la fotografía, y con ello cerramos la etapa de la formación del joven pintor en la ciudad de Valencia.

2.1.2 Etapa de Italia

El 4 enero de 1885, habiendo recibido en Valencia la formación que hemos descrito en los apartados anteriores, y tras superar una oposición para la que tuvo que pintar otra composición de época, *El grito del Palleter*, una recreación histórica ambientada en la Lonja de Valencia; Sorolla llegó a Italia, pensionado por la Diputación de Valencia. La colonia de pintores españoles afincados en Roma era muy numerosa, y tenía bastante éxito e influencia en la ciudad. A continuación revisaremos las influencias que el medio artístico español en Roma pudo ejercer sobre Sorolla, deteniéndonos en las de Emilio Sala y Francisco Pradilla; y después en la de Mariano Fortuny, que tras su fallecimiento seguía influyendo en muchos de los artistas de la colonia española, y también en los de otros países. También haremos alusión a las principales influencias de artistas extranjeros recibidas en este periodo, de las que se citan tradicionalmente al italiano Domenico Morelli, al alemán Adolph Menzel, y al francés Jules Bastien-Lepage. Comenzamos por el grupo de los pintores españoles.

2.1.2- 1 El ambiente de los pintores españoles en Italia.

De acuerdo con José Manaut, Sorolla coincidió en Roma con el pintor José Benlliure (Cañamellar, Valencia, 1855-Valencia, 1937) y su hermano Mariano (Valencia, 1862-Madrid, 1947); con Francisco Javier Amérigo (Valencia, 1842-Madrid, 1912); Mariano García Mas (Valencia, 1858-1911); Vicente March (Valencia, 1859-X, X); Emilio Sala (Alcoy, 1850 - Madrid, 1910); Ricardo Navarrete Fos (Serpis, Alcoy, Alicante, 1834 - Madrid, 1909); Lorenzo Casanova (Alcoy, Alicante, 1844 – Alicante, 1900); José Alcázar Tejedor (Madrid, 1850- X, X); Ricardo Villodas (Madrid, 1846-Soria, 1904); Lorenzo Vallés (Madrid, 1831 - Roma, 1910); Vicente Palmaroli (Zarzalejo, Madrid, 1834 - Madrid, 1896); Ulpiano Checa (Colmenar de Oreja, Madrid, 1860 - Dax, Francia, 1916); Enrique Recio (Madrid, 1856-?, 1910); Juan Luna Novicio (Badoc, Filipinas, 1857-Hong-Kong, 1899); José Echenagusía (Fuenterrabía, 1844 - Roma, 1912); Salvador Viniegra (Cádiz, 1862 - Madrid, 1915); José Moreno Carbonero (Málaga, 1860-Madrid, 1942); José Villegas (Sevilla, 1844 – Madrid, 1921); Francisco

Pradilla Ortiz (Villanueva de Gállego, Zaragoza 1848- Madrid 1921); Luis Álvarez (Madrid, 1836 - Madrid, 1901); Ignacio León y Escosura (Oviedo, 1834 - Toledo, 1901); Mas i Fontdevila (Barcelona, 1852 - Sitges, 1934); Ramón Tusquets (Barcelona, 1837- Roma, 1904); y los hermanos Joan (Barcelona, 1860 - ídem, 1926) y Josep (Barcelona 1864 - ídem 1934) Llimona; entre otros²⁵².

Se trata, desde luego, de un grupo nutrido, en el que -aunque no están Rusiñol, Regoyos, Pinazo, Madrazo, Muñoz Degrain o Francisco Domingo-, están buena parte de los mejores artistas españoles de la época. No en vano, el historiador Carles González López recoge la opinión de Diego Angeli en la que se afirma que "*desde la muerte de Fortuny hasta 1885 los artistas españoles habían conseguido una posición sin precedentes en Roma. Desde 1875 habían sido los árbitros y directores del pensamiento artístico romano*"²⁵³. Ciertamente, es un grupo que podía constituir un ambiente capaz de impulsar el desarrollo artístico del joven Sorolla y acaso influir en él, máximo si tenemos en cuenta que todos ellos -salvo Josep Llimona- eran mayores que él. La mayor parte de ellos, si no todos, practicaban una pintura ajustada a las necesidades del mercado, al gusto académico y al gusto del público en general, lejos de las posiciones más conservadoras y de las más innovadoras. Los planteamientos estilísticos generales giraban alrededor de un eclecticismo capaz de desplazarse desde la herencia del romanticismo en las obras más conservadoras, que a menudo aparecía en cierta medida en los envíos a los certámenes nacionales que se celebraban en Madrid; pasando por la múltiples variantes de la pintura de género más o menos heredera de Fortuny; hasta el naturalismo abocetado de luz solar directa. En la mayor parte de las obras, las tendencias aparecían mezcladas en mayor o menor medida. Las influencias concretas de un grupo tan amplio de individuos resultan imposibles de identificar aquí, pero entre los antecedentes españoles inmediatos suelen citarse a Rosales y especialmente a Fortuny, y entre los lejanos, a Velázquez y a Goya. Entre los italianos contemporáneos, suele citarse la influencia de Morelli en la escena romana e italiana de la época. Además, la influencia de París -de todas las tendencias de París-, que había tomado el relevo de Roma como centro del arte internacional, puede darse por descontada. En cuanto a los géneros, casi todos los pintores del grupo practicaron en algún momento la pintura de historia, y la mayor parte practicaron también en ocasiones el género religioso o el mitológico. Varios

²⁵² MANAUT VIGLIETTI, 1964, *op. cit.*, p. 15.

²⁵³ GONZÁLEZ LÓPEZ, Carles: "Fortuny y el fenómeno del *fortunismo* en Europa y América", AA.VV.: *Fortuny, 1838-1874*, (cat. exp.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC, 2004, p. 393.

de ellos fueron además excelentes retratistas, y algunos practicaron también el paisaje. Pero la pintura que se practicaba en mayor medida era la pintura de género costumbrista, que -al menos en la colonia española- derivaba sobre todo de Fortuny. *La Tribuna* hizo en 1888 un decálogo de los temas que triunfaban en el coleccionismo internacional, y en que no es difícil relacionar con el *fortunysmo*: la campesina o *ciociara*²⁵⁴; eróticos, a menudo en ambiente exótico; guerreros del siglo XVI o XVII; género dieciochesco; género dieciochesco con papagayos y lebreles; cardenales, pontífices y embajadores con telas con pliegues; pintores de historia; retratos; y, finalmente, estudios de pintores²⁵⁵.

El pintor y profesor José Manaut Viglietti hace referencia al ambiente con el que se encontró el joven Sorolla al llegar a Roma:

"El contraste de su modo de sentir y de hacer con las tendencias de los pintores españoles, italianos y de otros países europeos, contribuyó en gran medida a ir forjando su personalidad, que se hallaba en plena evolución. Aún perduraba con gran fuerza entre los componentes de aquella colonia de artistas españoles la influencia decisiva de Mariano Fortuny, la crepuscular del neoclasicismo de David -los "pompieri"- y de la especie de pre-rafaelismo del alemán Juan Federico Overbeck; con mayor fuerza se mantenían las tendencias naturalistas y realistas y aparecían brotes del "Impresionismo" en algunos pintores, que [...] pintaban impresionista sin saberlo [...]. Y no fue sólo Pradilla, sino también José Villegas y, sobre todo, Emilio Sala, quienes dejaron un impacto más relevante en los estudios y trabajos de aquellos días"²⁵⁶.

Una vez descrito el ambiente del grupo de pintores españoles en el que se integró Sorolla, procedemos a continuación a revisar las influencias de este periodo más citadas entre los estudiosos del pintor valenciano, comenzando por Sala, Pradilla, y Fortuny, aunque a la influencia del catalán hemos sumado la de algunos pintores que la posibilitaron, como Villegas y otros. Más tarde revisaremos las influencias recibidas de otros pintores en esta época, concretamente de los extranjeros Bastien-Lepage, Menzel, y Morelli.

²⁵⁴ Jóvenes "de la campiña romana, que acudían a la ciudad desde los pueblos de los alrededores para vender los productos del campo o asistir en las faenas domésticas" (DÍEZ, 2009, op. cit., p. 202) y a veces completaban sus ingresos posando para los artistas residentes en ella.

²⁵⁵ *La Tribuna*, 15 de abril de 1888, citado en GONZÁLEZ LÓPEZ, 2004, op. cit., pp. 390-391.

²⁵⁶ MANAUT VIGLIETTI, 1964, op. cit., p. 16.

2.1.2- 2 La Academia española en Roma. Emilio Sala.

En el discurso que Sorolla escribió con motivo de ingreso en la Academia de San Fernando, al que hemos aludido repetidamente, el pintor alude a Gonzalo Salvá, y más aún a Antonio Muñoz Degrain, Francisco Domingo e Ignacio Pinazo como los maestros más afines a él por plantear y ejecutar sus cuadros mediante una técnica pictoricista, más basada en la mancha de color que en la sujeción al dibujo.

Entre los profesores mencionados en su discurso menos afines a esta línea de trabajo pictoricista están el escultor Felipe Farinós (1826-1888) y el grabador Ricardo Franch (Valencia, 1839-Paterna, 1888), ambos en la Academia de San Carlos de Valencia; y Emilio Sala (Alcoy, 1850-Madrid, 1910) que fue responsable de su formación como pensionado en Roma. La línea de trabajo que privilegiaban estos artistas era la de la construcción a partir de la solidez del dibujo previo más cercana a la tradición académica y clasicista. De los dos primeros, Sorolla se limita a reseñar en su discurso que "*encarecían la importancia del dibujo*"²⁵⁷. El otro, Emilio Sala, aunque defendía una construcción rigurosa, estaba lejos de ser clasicista o academicista al modo tradicional. Aunque se ha afirmado que el director de la Academia era Francisco Pradilla y los profesores encargados directamente de su formación eran José Villegas y a Emilio Sala²⁵⁸, lo cierto es que el director durante el periodo de pensionado fue Palmaroli, pues Pradilla tan sólo estuvo unos meses al frente de la Academia, y su relación de tutela sobre Sorolla debió ser informal. En cuanto a Villegas, nunca llegó a ser profesor de la Academia, aunque sí su director desde 1886, un año después del regreso de Sorolla a España. Entendemos, por tanto, que cuando Beruete escribe "*bien pronto conoció a aquellos artistas que formaban la brillante colonia española: Pradilla, Villegas, Sala y otros, cuyas lecciones y consejos hubieron de guiarle en el desempeño de los estudios de desnudo que como pensionado debía ejecutar*"²⁵⁹; debe aplicarse en sentido estricto tan sólo a Emilio Sala.

Volviendo al discurso para el ingreso como académico de San Fernando, Sorolla, tras hacer alusión a Francisco Domingo y a Antonio Muñoz Degrain, se refiere a Emilio Sala con las siguientes palabras:

²⁵⁷ SOROLLA, 1924, *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁸ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 79.

"Nació en Alcoy y fue discípulo de D. Plácido Francés. Estudioso, igual que Cortina, fue el único seguidor suyo, haciendo un arte exquisito y depurado. Cubells, ponderando la obra de Sala, decía: "Tenen os les seues figures". Por eso advertimos siempre en Sala la sólida construcción y análisis completo de los matices, distinguiéndose además por sus refinadas armonía y gusto en la composición. Nada hizo que no fuese previamente analizado; verdadero maestro, digno de que su obra se estudie detenidamente, y, aunque no fue artista espontáneo, luchó para que ese defecto no gravitase sobre sus cuadros"²⁶⁰.

En comparación con las alusiones que hace en el discurso a Domingo, Muñoz Degrain y Pinazo, las palabras dedicadas a Sala, dentro del tono de alabanza o admiración, evidencian la diferencia de planteamiento de su maestro con respecto a su propio enfoque de la pintura. Construcción, análisis, detenimiento y estudio aparecen precediendo la ausencia de espontaneidad, que Sorolla no duda en tachar como defecto. En definitiva, los planteamientos de Sorolla a la hora de acometer los cuadros están más cerca de los otros tres pintores citados que de los de Emilio Sala.

Sin embargo, Sala pudo tener un papel importante en la formación del joven pintor. En el libro monográfico que dedica al pintor valenciano, Doménech, restando importancia a las influencias de Menzel y Bastien-Lepage, sobre las que hablaremos más tarde, escribe que "*la técnica de Emilio Sala, concienzuda y sabia, era, a nuestro modo de ver, la que podía influir sobre Sorolla, y no creo aventurado decir que esto fue y esto se patentizó en el cuadro El Padre Jofré protegiendo a un loco*"²⁶¹. Bernardino de Pantorba se hizo eco de la opinión de Doménech al decir que *El Padre Jofré* es ejemplo de la influencia que Sala ejerció sobre Sorolla, que en su opinión fue una "*influencia fugaz, pero indudable*"²⁶². Además, Pantorba escribió que en contacto con Sala, "*la paleta del pintor se inclina a tonalidades matizadas, va desterrando oscuridades sordas, inicia juegos de color más delicados y finos que aquellos que componen sus anteriores cuadros de historia*"²⁶³, a lo que añadió que de Pradilla, José Benlliure, José Villegas y Sala, "*fue Emilio Sala, hombre tenazmente preocupado por todos los problemas de orden cromático [...] el único que pudo jactarse de haber contribuido, con sus consejos y el*

²⁵⁹ BERUETE, 1901, (1909), *op. cit.*, pp. 24-29.

²⁶⁰ SOROLLA, 1924, *op. cit.*, p. 18.

²⁶¹ DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, p. XII.

²⁶² PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 30.

²⁶³ *Ibíd.*, p. 31.

ejemplo de sus obras, a la formación artística"²⁶⁴ de Sorolla. Muchos años después de Pantorba, el historiador Adrián Espí Valdés volvió a citar la relación entre el pintor alcoyano y el valenciano, "*de un respeto profundo, de unas ciertas coincidencias, de algo de "salismo" en la obra primera de Joaquín Sorolla*"²⁶⁵.

De los comentarios anteriores deducimos que la influencia de Sala sobre Sorolla ocurrió durante su trato en Roma, y fue una influencia relacionada con el color.

Hemos mencionado esta cuestión en la primera parte, de contextualización, de nuestro estudio. Reincidimos ahora en el mismo planteamiento. Si, como suponemos, Sala fue efectivamente parcialmente responsable de la formación de Sorolla como pensionado en Roma; y, como escribe Beruete, los estudios de desnudo eran parte de la tarea, debemos deducir que Sala estuvo involucrado probablemente en la realización de las tres academias de desnudo al óleo, de 1887, que se exponen en el Museo de Bellas Artes de Valencia, además de otras obras de desnudo un poco más libres, como *Mesalina en brazos del gladiador*, de 1886. Tanto en las primeras como en ésta última, podemos comprobar que Sorolla emplea con limpieza el color, si lo comparamos, por ejemplo, con los bocetos *Tres cabezas de estudio* depositadas también en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Por tanto, consideramos muy probable que las tesis de Doménech y Pantorba respecto a la influencia de Sala en el colorido de Sorolla sean ciertas. Esto explicaría que Sorolla utilice el color con más limpieza cuando está trabajando bajo la tutela del alcoyano, y lo emplee más sucio en los trabajos que realice por su cuenta. Como hemos indicado, *Niña ciociara*, uno de los cuadros de nuestros análisis, muestra esa faceta un tanto sucia del color que el pintor de Alcoy contribuyó a corregir en Sorolla.

No debemos olvidar, no obstante, que debió haber cierta influencia de Sala en la obra de Sorolla anterior a Roma, por mera admiración²⁶⁶, dentro del conjunto de las influencias ambientales de la primera época valenciana. El catedrático Javier Pérez Rojas se refiere a esta posibilidad mencionando como ejemplo el cuadro que le valió la pensión en Italia al joven Sorolla: "*En el Palleter se adivina a Rosales, pero, en cierta medida, a través de Pinazo y Sala*"²⁶⁷.

Para terminar, debemos hacer referencia a una alusión del propio Sorolla a la influencia que Sala ejerció sobre él, en la que habla precisamente del cromatismo. En una

²⁶⁴ *Ibíd.*

²⁶⁵ ESPÍ VALDÉS, 1999, *op. cit.*, p. 146.

²⁶⁶ PÉREZ ROJAS, 2009, *op. cit.*, p. 147.

²⁶⁷ *Ibíd.*, p. 146.

entrevista celebrada en la primera década del siglo XX, Sorolla declara que recibió la influencia de Sala tras volver a Madrid, y que consistió en la aplicación de la teoría del color del alcoyano a la práctica pictórica:

"A mi vuelta a Madrid conocí a Jiménez Aranda [...]. Pero quien más directamente influyó por aquellos días en mi obra fue Emilio Sala, ya por entonces potencia de primer orden. Indiscutible que aquella inmensa teoría de Sala, aplicada a la práctica, era un paso decisivo en la pintura que yo buscaba"²⁶⁸.

Resulta chocante que Sorolla no sitúe la influencia de Sala cuando pintó bajo su tutela en Roma, y la feche en los primeros años del valenciano en Madrid, y relacionada con su teoría del color. Según Carmen Gracia, fue durante sus años en París cuando "*Sala empezó a interesarse por las investigaciones sobre la luz y el color*"²⁶⁹. Teniendo en cuenta que Sala retornó a la capital de España en 1896, cuando Sorolla lleva seis años en la capital y su estilo y carrera profesional están bastante definidos, cuesta creer que pudiera aportarle Sala entonces lo que no le aportó en Roma. Las teorías del color de Sala recogen las ideas que rondaban por París en el último cuarto del siglo XIX y las compaginan con su experiencia de pintor. Es posible que Sorolla conociera también algo de aquellas teorías de París teniendo en cuenta que visitaba las exposiciones de la ciudad con asiduidad desde 1885, y que Pedro Gil, su amigo y confidente en materia de arte, vivía en ella. Es posible que en la entrevista, publicada tres años después del fallecimiento de Sala, Sorolla aproveche para decir unas palabras a favor de esta faceta teórica de su amigo y maestro. Sin embargo, consideramos que en este gesto de Sorolla pesa más el homenaje que el rigor, y nos parece más verosímil que la influencia, como puede deducirse de las palabras de Pérez Rojas que hemos citado, se produjera en Valencia durante su etapa de estudiante²⁷⁰ y más aún, como escriben Doménech y Pantorba, se produjera en Roma. Y probablemente, de acuerdo con éste último, fuera fugaz, y contribuyese al destierro de oscuridades y a una mayor delicadeza del color²⁷¹.

Pasamos a continuación a revisar la posible influencia de Francisco Pradilla sobre Sorolla.

²⁶⁸ GIL, 1913, *op. cit.*, pp. 28-29.

²⁶⁹ GRACIA, Carmen, en la página web del Museo Carmen Thissen de Málaga: <http://www.carmenhyssenmalaga.org/es/artista/69>

²⁷⁰ Emilio Sala, *María Guerrero, niña*, 1878, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4188.

²⁷¹ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, pp. 30-31.

2.1.2- 3 Influencia de Francisco Pradilla.

Aunque Sorolla no le cita en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, dedicado a la escuela valenciana; el aragonés Francisco Pradilla, cuya trayectoria artística hemos resumido en la preimera parte de nuestro estudio, fue uno de los pintores españoles que más influyeron en la etapa romana de la formación de Sorolla, gracias al trato informal que el maestro consagrado y el discípulo mantuvieron en Roma. Aunque Francisco Pradilla no tenía cargo en la Academia cuando Sorolla llegó, entre ambos pintores se estableció una cordial amistad, de cuya correspondencia han quedado numerosas cartas en el archivo del Museo Sorolla. En el discurso para la Academia, Sorolla se detiene brevemente en la figura de Sala -valenciano- y no lo hace en la de Pradilla, por ser ajeno a la escuela levantina. Sin embargo, en una entrevista posterior, Sorolla valoró muy positivamente la influencia del zaragozano:

"Cuando llegué a Roma, me acogió y recogió Pradilla; su amor ciego por la belleza de la línea, hube yo de utilizarlo y él supo inculcarlo en mí. Verdaderamente me sirvió de mucho. Como dentro de mí alentaba un espíritu inquieto, revolucionario, impetuoso, necesitaba un regulador, un principio de quietud, un razonamiento que diera por resultado un equilibrio y todo ello lo encontré en Pradilla, que templó y enfrentó mi rebelde impetuosidad por aquellos días"²⁷².

No sabemos con seguridad en qué consiste exactamente lo impetuoso, lo revolucionario o la rebelde impetuosidad a la que alude Sorolla. Sería natural pensar que se refiere a la prontitud con que el valenciano se entregaba a la mancha y al color en sus obras, su confianza en el gestualidad del pincel, o su interés en el naturalismo o el aire libre, pero todo esto son conjeturas basadas en algunas de las obras que el valenciano hizo fuera del ámbito de la Academia romana. En la misma entrevista, poco después, haciendo referencia a su época de vuelta en España, se refiere de nuevo a Pradilla hablando del equilibrio artístico²⁷³. El profesor y pintor José Manaut Viglietti señala cómo lo revolucionario puede aludir a la destrucción de los convencionalismos, y que en esa gesta, propia de grandes pintores (cita al Greco, Velázquez y Goya), Sorolla repite "*la gesta de Rosales, como caudillo de una misión rectificadora y restauradora de las*

²⁷² GIL, 1913, *op. cit.*, pp. 25-26.

²⁷³ *Ibíd.*, p. 28.

*esencias técnicas de la gran pintura española de los siglos XVI y XVII*²⁷⁴. Dicho esto, da por descontada la influencia del zaragozano junto a la de José Villegas y Emilio Sala en los estudios y trabajos de aquellos días. Uno de aquellos trabajos sería aquel con el que Sorolla concluyó sus obligaciones de pensionado hacia la diputación, *El Padre Jofré protegiendo a un loco*, del que Manaut dice que "*Podría atribuirse a Francisco Pradilla o a Emilio Sala*"²⁷⁵.

En el catálogo de la exposición *Sorolla, pequeño formato*, el historiador Julián Gállego escribe que Pradilla promulga en Roma el dibujo realista²⁷⁶; y también pone los apuntes del zaragozano, junto con los de Fortuny y -quizás por error- Barbasán, como ejemplo de los apuntes italianos de Sorolla²⁷⁷.

Por su parte, Bernardino de Pantorba afirma de manera tajante que la aportación de Pradilla al joven Sorolla es escasa:

" No pudo enseñar mucho al valenciano. Nada más opuesto a la tendencia naturalista que el arte de aquel rezagado romántico, y nada más distante de las dos direcciones en que pronto destacarían los pinceles de Sorolla -la ejecución suelta y amplia y la joyante claridad del color- que los detallismos de factura y las terrosidades de paleta [de Pradilla]"²⁷⁸.

Aunque consideramos que Pantorba juzga con dureza a Pradilla, aún si consideramos al aragonés como distante de las direcciones propias de Sorolla, cabe preguntarse qué pudo Pradilla aportar en aquello que es menos característico de su producción -quizá el dibujo, como señala Gállego-, y creemos que en ese sentido cobra valor la alusión de Sorolla a su maestro. En el catálogo de la exposición antológica dedicada a Sorolla en el Museo nacional del Prado, José Luis Díez y Javier Barón citan en su ensayo a Pradilla junto a Sala y Villegas en relación con los trabajos a la acuarela del joven pensionado²⁷⁹; y de nuevo junto a José Villegas, en relación con la transmisión de los motivos florales de Fortuny a Sorolla²⁸⁰.

Para terminar, teniendo en cuenta que el aragonés era en aquellos años uno de los máximos representantes de la pintura de historia, consideramos que su trato debió ser útil

²⁷⁴ MANAUT VIGLIETTI, 1964, *op. cit.*, p. 16.

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 21-22

²⁷⁶ Gállego, Julián: "Memorias de un viajero por la tierra y el mar", en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de, y GÁLLEGO, Julián: *Sorolla. Pequeño formato*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, p. 14.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁷⁸ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 30.

²⁷⁹ Díez-Barón, 2009, *op. cit.*, p. 47.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 124.

para el valenciano, al menos en los meses en que Sorolla estuvo dedicado realizar *El entierro de Cristo* para presentarlo a la Exposición Nacional de 1887.

2.1.2- 4 Influencias de José Villegas

Como hemos recogido en la parte de nuestro estudio dedicada a la contextualización, José Villegas fue uno de los pintores españoles del grupo de Roma que más éxito obtuvo al practicar la pintura de género en la línea de Fortuny, tras el fallecimiento del pintor de Reus. Además, Villegas practicó también con éxito comercial la acuarela, como el catalán.

Pantorba, tras señalar que Sorolla cultivó la amistad de Villegas en Roma, descarta la influencia del sevillano sobre el valenciano²⁸¹. También Doménech²⁸², y Beruete²⁸³ señalan al sevillano como parte importante del círculo de Sorolla en Roma, pero ninguno de ellos alude a una influencia artística. Sin embargo, cabe aventurar que si Sorolla trabajó los temas del repertorio de Fortuny durante su estancia en Italia, y Villegas formaba parte de su círculo de amigos, el sevillano podría haber sido uno de los encargados de transmitir la influencia de Fortuny al valenciano. Entre los asuntos tratados por Villegas estaban, como hemos visto, los de los siglos XVIII y XVII, es decir, de *casacones* y de los Tercios españoles, y los orientalistas. Sorolla también trabajó en Italia estos géneros, posiblemente animado por el sevillano, por ejemplo en *Escena histórica*, de 1887²⁸⁴; y en *El fanfarrón*, de 1885, que hemos tomado como muestra para uno de nuestros análisis prácticos. En el siguiente apartado, dedicado a la influencia de Fortuny y el fortunismo en Sorolla, volverá a aparecer Villegas, como lo harán Francisco Domingo, y otros.

2.1.2- 5 Influencia de Mariano Fortuny y el fortunismo.

La atención crítica a las influencias de la obra de Fortuny en la de Sorolla ha tenido altos y bajos, aunque la tendencia general ha sido creciente con el paso de las décadas. Muy débil en vida del pintor, fue -como veremos en breve- citada como algo

²⁸¹ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 31.

²⁸² DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, p. XII.

²⁸³ BERUETE, 1901, (1909), *op. cit.*, p. 24.

²⁸⁴ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 96.

secundario en la monografía de Pantorba, en 1953, reivindicada como una influencia importante por Trinidad Simó en la década de 1980, y profusamente citada desde 1990 hasta nuestros días. Por parte del Sorolla, las alusiones a la obra de Fortuny tampoco abundan. Tan sólo conocemos el fragmento de la carta que escribe a su esposa Clotilde durante uno de los viajes que realiza a París con la intención de conocer el panorama artístico. En esa ocasión, en junio de 1894, Sorolla hace escala en Barcelona y escribe: "*Estoy muy contento de haberme detenido aquí pues ver lo de Fortuny alegra el alma*"²⁸⁵. Aunque ya nos hemos referido a la influencia indirecta de Fortuny durante los años de formación de Sorolla en Valencia, consideramos necesario volver sobre ella durante su estancia en Italia, el lugar donde más viva estaba la herencia del pintor, y donde algunos estudiosos consideran que la influencia tuvo lugar²⁸⁶. Aunque el grueso de este apartado está dedicado a la influencia indirecta de Fortuny sobre Sorolla en Italia, es difícil tratar de ella sin que aparezcan los nombres de los pintores que la facilitaron, como el sevillano José Villegas, y algunos que no coincidieron con Sorolla en Italia, como los valencianos José Agrasot o Francisco Domingo.

Debemos aclarar que algunos autores sitúan en Valencia el comienzo de la exposición de Sorolla al fortunismo, y otros lo sitúan en Roma. Así mismo, los distintos autores citan a Agrasot, Domingo, Villegas, Sala, Jiménez Aranda y otros como los transmisores de las características del fortunismo, siendo pintores que pudieron influir en Sorolla o bien durante su etapa de formación valenciana, o bien durante su pensionado romano, o bien al establecerse en Madrid. Por estos motivos, resulta difícil encontrar el orden más claro para exponer la cuestión. Hemos decidido ordenar estas influencias de Fortuny y el fortunismo en función del tipo de obra en que se manifestó, independientemente de si Sorolla las realizó en Italia. Dando por sentado que la mayor exposición de Sorolla al fortunismo tuvo lugar en Italia, hemos decidido exponer aquí esta visión de conjunto. No obstante, como hemos dicho, consideramos que la influencia comenzó en Valencia, antes de llegar a Italia; y continuó después de que Sorolla abandonase el país transalpino, a su regreso a España.

Como hemos dicho, vamos señalar los tipos de obras de Sorolla que mejor se relacionan con Fortuny o sus seguidores. Estos tipos fueron básicamente cuatro: pinturas de género; cuadritos muy detallados y acabados; costumbrismo de factura menos detallada; y tablitas de apuntes. Habría que advertir, no obstante, que estos cuatro tipos

²⁸⁵ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 131.

básicos a veces presentan variantes, y que a veces dos de ellos coinciden en la misma obra. Repasamos a continuación cada una de estos tipos de obra

Pinturas de genero.

Bernardino de Pantorba, uno de los primeros estudiosos en relacionar la obra de Sorolla con la de Fortuny, señala dos modalidades de esta influencia. La primera de ellas, a propósito de las necesidades económicas y la pintura para la venta, estaría sujeta

"a las frívolas demandas de los compradores, que en aquellos años -años todavía dominados por la influencia de Fortuny- se inclinaban con exceso al gracioso "cuadrito de género""²⁸⁷.

Esta sería la primera modalidad de influencia del catalán en el joven Sorolla, en la que Pantorba incluía también acuarelas. Suponemos que Pantorba no incluye los apuntes o notas de color abocetadas del valenciano dentro de este grupo, aunque una alusión a una pintura mercantil "*hecha en pequeñas tablas, al socaire del estilo de Fortuny*"²⁸⁸ podría dar lugar a esta interpretación.

Por su parte, José Luis Díez y Javier Barón se refieren a la obra *Duelo en una hostería*, relacionándola con Francisco Domingo. Sin embargo, a esta influencia añaden la de Fortuny:

"La pintura de este artista era fruto, en cierta medida, del éxito que había tenido Mariano Fortuny, que interesó mucho al primer Sorolla. Y a ella sumaron su ascendencia los maestros españoles que tuvo en Italia, en especial José Villegas, influido, a su vez, por Fortuny"²⁸⁹.

Como representación de este tipo de obra de género que tienen su raíz en Fortuny y su vía de transmisión hacia Sorolla en Domingo o Villegas, nosotros hemos incluido la obra *El fanfarrón* dentro de las prácticas experimentales de nuestro estudio.

Cuadros muy detallados y acabados.

Además de los cuadros de género, como el mencionado *Duelo en una hostería*, Pantorba alude a otro tipo de pintura como influencia de Fortuny sobre Sorolla, la pintura de factura minuciosa y acabada:

²⁸⁶ REYERO, 2009, *op. cit.*, p. 164.

²⁸⁷ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 26.

²⁸⁸ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 27.

²⁸⁹ DÍEZ-BARÓN, 2009, *op. cit.*, p. 59.

"Simultaneando con esa labor que hemos agrupado bajo la denominación de "pintura para la venta", y en la que abundaron las acuarelas con temas más o menos anecdóticos, realizó Sorolla una serie de estudios altamente provechosos para el rumbo inmediato de su arte. Consistieron tales estudios en unos ejercicios de "pintura acabada". Sorolla no fue nunca, ni aun en sus comienzos -las obras suyas que se conservan, anteriores a 1885, ya lo declaran-, un pintor de factura minuciosa, de construcción apurada, detallista. [...] No fue jamás un enamorado del detalle, de aquel concienzudo "acabado" que a algunos pintores ochocentistas, entre los que sobresalen dos españoles - Fortuny y Jiménez Aranda-, proporcionó tan resonantes triunfos en el mercado europeo"²⁹⁰.

Es decir, que además de la pintura fortunista para la venta, Sorolla hizo también pintura muy detallada y acabada a la manera de Fortuny, aunque sin llegar a igualar la factura minuciosa del catalán. Resulta interesante que este tipo de cuadros que tan poco se acomodan al carácter de Sorolla sean descritos como *estudios altamente provechosos*, y que Pantorba los separe de la categoría de pintura para la venta. Pantorba lo justifica más adelante en función de la conveniencia de ser riguroso con el dibujo para la adecuada construcción del cuadro, equiparando o identificando el dibujo como construcción previa con *lo dibujado*, una forma de acabado relacionada con el perfil cerrado de las formas y el nivel de detalle. Escribe Pantorba que Sorolla

comprendió que, sin el rigor del dibujo, sin la sólida construcción de la forma, no podía cimentarse la "arquitectura" de un cuadro, y que el estudio del color, de la luz, sin la base del estudio previo de la forma, equivalía a edificar sobre terreno inestable²⁹¹.

En cualquier caso, este tipo de obra detallada y acabada es la segunda conexión que Pantorba establece entre Sorolla y Mariano Fortuny.

Hemos incluido entre las prácticas de nuestro estudio el análisis de uno de estos cuadritos muy detallados de Sorolla, *Los guitarristas, costumbres valencianas*, de 1889. Dejamos aquí la descripción de esta influencia por parte de Pantorba, para tener en cuenta las opiniones de otros expertos.

²⁹⁰ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 26.

²⁹¹ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 26.

Costumbrismo preciosista.

En el estudio que dedican a Sorolla en el catálogo de la exposición monográfica del Museo del Prado, José Luis Díez y Javier Barón afirman que en los meses que siguieron al envío de *El entierro de Cristo* a la Exposición Nacional de 1887, el pintor valenciano comenzó

"a explorar caminos en los que iniciar una actividad profesional como pintor independiente que garantizara una posible salida comercial a su pintura y, por tanto, le asegurase unos ingresos que le permitieran vivir de sus pinceles. Por ello, empieza a ensayar su mano en un tipo de obras de enorme difusión entre el coleccionismo europeo de su tiempo que, explotando al máximo el filón inagotable del preciosismo de Fortuny, inundaron desde Roma el mercado del arte de toda Europa y Estados Unidos"²⁹².

Sin embargo, como venimos recogiendo, esta influencia del pintor de Reus en Sorolla aparece a menudo mezclada con la de la escuela valenciana en general o la de algunos de sus pintores. Díez y Barón señalan algunos ejemplos de esta actividad en la que se podría detectar la influencia indirecta del maestro de Reus, como *El beso de Fausto*,

"en el que el encuadre del paisaje y la disposición de los personajes evoca de inmediato el mundo de Fortuny, mientras que su técnica, nerviosa y chispeante, de gran precisión en el dibujo y su sentido encendido del color, proceden ya de su raíz puramente valenciana, a través de la obra de Joaquín Agrasot (1836-1919) y, sobre todo, de su admirado maestro en Roma, Emilio Sala"²⁹³.

Los mismos autores continúan poco después con la influencia de Fortuny al afirmar que al volver a España en 1889, Sorolla pinta escenas costumbristas ambientadas en Valencia, siguiendo la estela de "*otros maestros valencianos de formación fortuniana, como el propio Agrasot*"²⁹⁴. Por tanto, aunque parece claro que el preciosismo de Sorolla es de raíz fortuniana, otras características de su pintura como el tratamiento de la luz, la técnica nerviosa y chispeante, la precisión en el dibujo y el empleo del color saturado pueden provenir de Fortuny, de Agrasot, de Sala, o de la escuela valenciana en general, uno de cuyos cimientos es, como hemos recogido más arriba, el propio Fortuny.

²⁹² DÍEZ-BARÓN, 2009, *op. cit.*, p. 24.

²⁹³ *Ibíd.*

²⁹⁴ *Ibíd.*

El catedrático Javier Pérez Rojas utiliza el mismo argumento consistente en reunir como fuentes de influencia de Sorolla a Fortuny y a otros pintores influenciados a su vez por el catalán:

"Algunos de los cuadros costumbristas que Sorolla comienza a realizar a finales de los ochenta e inicios de los noventa cabría verlos en cierto sentido como herederos de la dirección trazada por Ferrándiz y Agrasot, pero pronto se aprecia en ellos un refinamiento y delicadeza mayores, una preocupación atmosférica y ambiental a la que no son ajenos Fortuny, Pradilla o Jiménez Aranda, con el que establece una estrecha amistad por esas fechas, así como con Emilio Sala"²⁹⁵.

Además de los cuadros costumbristas de tipo preciosista, más o menos detallado, que al parecer tienen muchas filiaciones directas, todas ellas fortunystas en mayor o menor medida, hay un cuarto tipo de obra de Sorolla, los apuntes sobre tablitas, que pasamos a reseñar a continuación.

Apuntes en tablitas.

Aunque ya hemos tratado de los pequeños apuntes sobre tabla a propósito de Ignazio Pinazo en la primera parte de nuestro estudio; y lo hemos hecho también en esta parte, a explicar la influencia de Pinazo sobre Sorolla durante su juventud en Valencia, debemos recordarlas aquí dentro del conjunto de las influencias del fortunismo en Sorolla, pues, aunque éste se aficionase a ellas por Pinazo, Pinazo las practicaba por influencia de Fortuny, como explicó su biógrafo, Manuel González Martí²⁹⁶. Como hemos dicho, Sorolla realizó muchas de estas tablitas en su etapa valenciana, pero también mantuvo un alto nivel de producción de esta modalidad pictórica en su etapa italiana. Julián Gállego compara los apuntes de Fortuny en los de Sorolla, aclarando que

No se trata del primor de entomólogo que derrochó Fortuny en sus cuadros casi microscópicos, [...] Fortuny es el genio de lo diminuto, el joyero de la vista. [...] Sorolla pinta *quadrettos* no para lucir su primor o su paciencia, sino preparando la tela grande que nunca ha de pintar.²⁹⁷

²⁹⁵ PÉREZ ROJAS, 2009, *op. cit.*, p. 148.

²⁹⁶ GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel: *Pinazo. Su vida y su obra, 1849-1916*, Valencia, Instituto General y Técnico, 1920; 2ª edición, Ayuntamiento de Valencia, 1971, p. 87.

²⁹⁷ GÁLLEGO, Julián, 1995, *op. cit.*, p. 16.

Una vez revisados los cuatro tipos principales de trabajos de Sorolla que pueden relacionarse con la influencia de Fortuny o del fortunismo, procedemos a resumir unas conclusiones

Conclusiones parciales de la influencia de Fortuny y el *fortunismo*.

A la vista de las citas recogidas arriba, podemos dar por segura la influencia de la pintura de Fortuny en la del joven Sorolla. Si hemos preferido pecar de insistentes es porque a diferencia de otras influencias -la de Domingo, por ejemplo- que han sido citadas con generosidad, parece haber existido cierta resistencia a admitir la del catalán en los tratados de los primeros estudiosos de la obra de Sorolla. Posiblemente esta resistencia fuera debida al rechazo que algunas facetas de la obra de Fortuny generaron entre los aficionados a la pintura en torno a comienzos del siglo XX. Debemos tener en cuenta que tal rechazo estaba motivado, además de por las obras del catalán, por las que realizaron todos sus seguidores, bien fuera por motivos artísticos o económicos. No es descabellado, y terminamos aquí estas suposiciones, hacer un paralelismo entre el *fortunismo* y el *sorollismo* como fórmulas comerciales exitosas con la clientela que terminaron provocando hartura o rechazo entre los aficionados.

Fuera de las suposiciones, concluimos que hubo una influencia muy destacable de Fortuny sobre Sorolla, que se produjo a través de otros pintores españoles, y que comenzó en Valencia, tuvo su mayor apogeo en la etapa que el pintor valenciano vivió en Italia, y continuó tras su regreso a España. Esta influencia se puede percibir en tipos de cuadros concretos, que presentan similitudes con los del pintor de Reus o los de sus seguidores; pero también se puede percibir en la presencia de características como el tratamiento de la luz o la factura en obras que no pertenecen a las tipologías señaladas, ni recuerdan *a priori* a la obra del catalán.

En cuanto a las influencias del grupo de pintores españoles en Roma, además del fortunismo, recordamos aquí la de Emilio Sala, que consistió sobre todo en que Sorolla emplease en menor medida los colores de tierra sombra y utilizase el color de manera más limpia; y recordamos también la influencia de Pradilla, que refrenó la impetuosidad de Sorolla y le animó a cuidar más el dibujo. Además, y en tanto que grupo, consideramos que los pintores españoles residentes en Roma, pudieron ejercer una influencia en una cuestión estética más general. En efecto, este grupo de pintores

practicaban la pintura como una actividad profesional, sin tener en cuenta planteamientos cercanos a los del genio romántico o uno de sus derivados, el pintor vanguardista. Desde este punto de vista, consideramos que la colonia española pudo influir en el trabajo de Sorolla en lo que éste tiene de ecléctico. Es decir, en su capacidad de atender trabajos de características distintas a las de su pintura desde una actitud de profesionalidad, anteponiendo ésta a la del genio, que todavía tenía cierta vigencia en el cambio de siglo XIX al XX. Un ejemplo de la duración de esta influencia podría ser el lienzo de 1897 *Yo soy el pan de la vida*²⁹⁸. Por otro lado, este lienzo puede relacionarse con la influencia de Morelli, que trataremos en breve.

2.1.2- 6 Influencia de Domenico Morelli.

Como se ha dicho más arriba, consideramos probable que el joven Sorolla recibiese durante su formación valenciana, a través del ambiente que le rodeaba, y particularmente de Ignacio Pinazo, el influjo indirecto de la obra de Fortuny y de Morelli. Evidentemente, este influjo es menor que el que recibe el joven pintor valenciano al acudir a Italia pensionado, pero no por ello debemos pasar por alto esa exposición previa. Aunque probablemente Sorolla habría visto en directo pocas obras del pintor de Reus, y quizá ninguna del napolitano, antes de establecerse en Roma, las características de ambos se habían reflejado en mayor o menor medida en la obra de Agrasot, de Domingo o de Pinazo, por citar sólo a los valencianos.

En este contexto debemos entender las afirmaciones que dos de los primeros estudiosos de Sorolla, Rafael Doménech y Marcelo Abril, hicieron respecto a sus influencias. El primero de ellos, el crítico Rafael Doménech, nos informa de que

Al llegar a Roma, se encontró con un núcleo excelente de pintores españoles, entre ellos Villegas, Sala y Pradilla. Permaneció Sorolla en la ciudad eterna hasta la primavera de 1885, en que hizo un largo viaje a París y pudo ver en esa capital las Exposiciones de obras de Menzel y Bastien-Lepage.

Su primera etapa en Roma, fue una continuación del influjo de la pintura contemporánea española, gracias a los compañeros que halló Sorolla²⁹⁹.

²⁹⁸ *Yo soy el pan de la vida*, 1897, óleo sobre lienzo, 415 x 533 cm, colección Lladró.

²⁹⁹ DOMENECH, 1910, *op. cit.*, p. XXXVI.

En efecto, durante su primera etapa en Roma debió continuar el influjo de la pintura coetánea española, al que Sorolla ya estaba expuesto en Valencia. La colonia española, que ya hemos relacionado arriba, estaba compuesto por algunos de los pintores que habían tratado Pinazo y otros pintores de la escuela valenciana, y lo que es más importante, seguían haciendo el mismo tipo de pintura. Teniendo esto en cuenta, lo normal es que las primeras influencias de Sorolla en Italia sigan siendo las mismas que tenía en Valencia salvo, quizá, una menor exposición a la línea francesa, que había conocido en la Escuela gracias a Gonzalo Salvá.

Sin embargo, aunque Doménech no cita la influencia de Morelli hasta más tarde, a propósito del cuadro *El entierro de Cristo*; y aunque Rodolfo Gil y Aureliano de Beruete sortean en sus monografías el nombre del pintor napolitano; Marcelo Abril, entrando de lleno en el tema,



Joaquín Sorolla, 1887, *El entierro de Cristo*, óleo sobre lienzo, 430 x 685 cm, obra destruida, fragmentos en Madrid, Museo Sorolla, N.º Inv. 158-161.

escribe que para los jóvenes españoles en Roma, "*Lo que pasaba en Francia no despertaba apenas interés. Y si un impresionismo merecía ser reflexionado, discutido y seguido, era el de Domingo Morelli*"³⁰⁰. La figura del napolitano había sido capital para la pintura italiana desde mediados de siglo, para nuestro compatriota Fortuny, y lo fue para la colonia de pintores españoles en la que se integró Sorolla. Añade Abril:

Y, naturalmente, no tardó Sorolla en tropezar con Domingo Morelli, el reformador –con Palizzi y con Celentano– del Arte pictórico italiano; el pintor que, sintiéndose artista de su época, también veía la luz de forma diferente a los antiguos.

Ningún otro pintor italiano, del siglo XIX, gozaba de mayor popularidad [...] acaudillaba Morelli todo el movimiento de renovación, preconizando una *interpretación verídica de los sentimientos y de la atmósfera*. Atacado por unos y defendido por otros, concentraba las miradas de todos. Y Sorolla sintióse bien pronto atraído por él. Creyó que donde más podía aprender, conforme a su instinto del Arte, era en los cuadros de Morelli, y le siguió"³⁰¹.

³⁰⁰ AGUILERA, (ABRIL), 1932, *op. cit.*, pp. 12-13.

³⁰¹ *Ibíd.*, p. 14.

Según Abril, la influencia de Morelli o lo morelliano sobre Sorolla debió comenzar poco después de llegar a la ciudad eterna. En la misma idea abunda María López Fernández al escribir que

"Así, cuando los jóvenes españoles, como Sorolla, llegan a Italia, encuentran a un maestro indiscutible con el que compartir sensibilidades en torno a luz, al color, y a la gran pintura: Domenico Morelli, el Domenico Morelli influenciado por el Fortuny de Portici"³⁰².

Luz y color, interpretación verídica de la atmósfera, pero también claroscuro poderoso y soltura de pincel³⁰³. En definitiva, la pintura de Morelli concordaba con buena parte de las características formales que Sorolla llevaba como propias al partir de Valencia. Siendo así, y si efectivamente Morelli era el polo de atracción de la escena pictórica italiana, podemos dar por cierto que la influencia indirecta sobre Sorolla en Roma debió ser muy temprana.

Sin embargo, la pintura de Sorolla que la crítica la crítica coetánea señaló como influenciada por Morelli fue comenzada en otoño de 1886, más de un año y medio después de su primera llegada a Roma. Se trata del mencionado *El entierro de Cristo*, un cuadro muy ambicioso que el pintor valenciano realizó con el objetivo de presentarlo en la Exposición Nacional de 1887. Como ya se ha dicho en la parte biográfica, este empeño resultó en un fiasco, quizás el más doloroso de toda su trayectoria profesional.

Del cuadro sólo quedan hoy cuatro fragmentos deteriorados y unas fotografías en blanco y negro, por lo que es difícil hacer un análisis ni una evaluación precisa de su calidad pictórica. Tan sólo se pueden adivinar en las fotografías la composición y los valores lumínicos. Dedicemos unas líneas a algunos rasgos generales de la obra antes de recoger las alusiones a la influencia de Morelli que la crítica coetánea observó en ella.

El entierro de Cristo, como muchos de los cuadros de su época, es una obra enorme, 430 x 685 cm, para cuya realización tiene que utilizar Sorolla el estudio de su amigo Pedro Gil. No sabemos en qué momento empieza a pintarla, pero sí sabemos que cuando escribe a Pedro Gil el 2 de septiembre de 1886 tiene pedido el presupuesto de la

³⁰² LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, p. 111. Aunque no es objeto de nuestro estudio, apuntamos aquí que en un ensayo sobre la influencia de Fortuny sobre otros pintores, especialmente italianos, Carles González López señala que "*Paolo Ricci confirma que Fortuny influyó en Morelli desde 1868, y sobre todo a partir de 1873*" (GONZÁLEZ LÓPEZ, 2004, *op. cit.*, pp.391-392).

³⁰³ MARTELLI, Diego, citado en LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, p. 102.

tela montada sobre bastidor³⁰⁴. Suponemos que la compra entonces, lo cierto es que en el encabezamiento de la carta Sorolla se autorretrata pintándolo. En cualquier caso, en esa fecha debe tener como poco el tamaño decidido. Lo normal es que tuviera además decidido el tema y las líneas generales de la composición. El Museo Sorolla posee un estudio previo sin fechar, de procedencia familiar, en el que está esbozada la composición general del cuadro.

El cuadro, una vez comenzado a pintar, avanzó por caminos inciertos, como nos dice Rafael Doménech:

“Fue pintado este gran lienzo de un modo premioso; primero, la composición se hizo complicada; gran número de figuras llenaban el cuadro; luego, por un proceso de sintetización en el ideal, fue borrando personajes, hasta conseguir una marcada simplificación en el conjunto. Con ello ganó éste en intensidad expresiva y se hizo más grandioso”³⁰⁵.

Aureliano de Beruete se refiere al mismo proceso, y a las dudas del pintor:

“Trabajó en éste más que en cuadro alguno. Empezó por llenar el lienzo de figuras que poco a poco fue haciendo desaparecer de él, no dejando al término de la obra sino aquellas indispensables para caracterizar la escena representada. Por fin, tras muchas vacilaciones y cambios, hubo de darlo por terminado”³⁰⁶.

Y terminado, lo llevó a la exposición, no sin antes pedir a Pradilla que intercediese por el cuadro ante el jurado de la Exposición de Madrid, como podemos leer en una carta de consuelo que Pradilla le envió más tarde³⁰⁷. En la Exposición se le reconoció al cuadro un mérito muy moderado por parte del jurado -certificado honorífico de segunda medalla-, de la crítica, y probablemente, del público. La crítica más repetida en las monografías de Sorolla es la que le dedicó Isidro Fernández Flórez, *Fernanflor*:

“No creo que ese *Entierro* sea un acto de fe, sino un tema pictórico. Y no lo creo, porque en el cuadro hay cierto efectismo de paisista, de amante de la Naturaleza. El señor Sorolla, pues, ha hecho lo que muchos otros autores de esta Exposición: creyendo hacer un cuadro, ha hecho un *país*, cosa más fácil, aunque sea difícil siempre. Ha

³⁰⁴ Carta de Sorolla (Roma) a Pedro Gil, (París), 2 de septiembre de 1886, en TOMÁS, Facundo *et al.* (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona: Anthropos, 2007, pp. 55-57.

³⁰⁵ DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, p. XII.

³⁰⁶ BERUETE, 1901, (1909), *op. cit.*, p.30.

pintado, no el entierro de Cristo, sino *la hora en que le enterraron*. Para pintar el entierro hubiese sido preciso caracterizar algo más, pues casi todos los personajes que vienen figurando bíblicamente en este acto tienen su carácter y su personalidad, sin que pueda satisfacernos poner nombres caprichosos a unas cuantas sombras y siluetas. Aquello tanto puede ser el entierro del Divino Señor como el de un héroe legendario, o, simplemente, el de un malhechor histórico en Despeñaperros. Verdad es que el cadáver tiene una aureola de santidad en la cabeza; pero esto significa la opinión del autor, no la realidad de la figura misma. [Y más adelante, proseguía el mismo crítico:] “Como un boceto gigantesco, como nota feliz de un paisista, me parece elogiabile *El entierro de Cristo*, y desdichadísimo en la composición y desempeño de las figuras; siendo lastimosas las de la Virgen y el Discípulo, que tienen menos vida que el divino cadáver, y que se tienen en pie por un milagro de equilibrio”. “No hay en el cuadro sino un hermoso alarde de factura y una nota de seguro efecto por sus probados tonos poéticos”³⁰⁸.

Bernardino de Pantorba, de cuya monografía sobre Sorolla hemos extraído la crítica, nos informa que esta opinión “*fue la predominante entre los comentadores de la Exposición del 87*”³⁰⁹. En el texto se mencionan las similitudes del cuadro con las de la pintura histórica o religiosa de Domenico Morelli, aunque en realidad casi toda la crítica gira alrededor de lo mismo: los personajes carecen del carácter que les es propio, la escena ha devenido de lo histórico y lo divino a lo natural. La historiadora María López Fernández señala que las inquietudes literarias de Morelli le permitieron adaptar las “*características de la pintura plein air a un tipo de pintura histórico-literaria más verista que pudiera competir en los salones oficiales internacionales, en los que triunfó*”³¹⁰. Esta revisión *morelliana* del tema histórico o literario a través del filtro del naturalismo *plenairista* debió guiar las intenciones de Sorolla, y aparentemente resultaron inadecuadas a un sector de la crítica.

No parecen ser las características *plenairistas* o naturalistas las que llevaron a Doménech a relacionar el *Entierro* con Morelli, sino la faceta literaria del napolitano:

“¿Es que la crítica vió en ese lienzo que Sorolla se apartaba de la senda naturalista propia de su temperamento? No, no podía verlo. Conocía del pintor

³⁰⁷ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, pp. 90-91.

³⁰⁸ FERNÁNDEZ FLÓREZ, ISIDRO (Fernanflor): “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 8 de julio de 1887. Año XXXI, Número XXV, pp-6-10. Recogido en PANTORBA, 1953, *op. cit.*, pp. 23-24.

³⁰⁹ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 24.

valenciano sólo *El 2 de mayo* [...]¿Cuál era el punto flaco de *El entierro de Cristo*? Exactamente el mismo que hay en *El 2 de Mayo, Otra Margarita, ¡Aún dicen que el pescado es caro!* y *Triste herencia*.[...] El arte de Sorolla es la antítesis del arte con tesis o del arte romántico, en su acepción estética y no histórica [...] Sorolla, al pintar *El entierro de Cristo*, lo hizo indudablemente por sugestión del ambiente artístico italiano, pensando y recordando mucho a Morelli; pero, llevando aquel en sus entrañas la duda contra esa tendencia artística, duda nacida de las condiciones de su propio temperamento y avivada por la impresión que en él dejaron las obras de Bastien-Lepage y de Menzel"³¹¹.

Doménech relaciona el *Entierro* con la faceta *literaria* de Morelli, opuesta al "temperamento" naturalista del pintor. Sin mencionar a Morelli, pero sí el ambiente romano (*morelliano*, a fin de cuentas), Aureliano de Beruete coincide en el diagnóstico con Doménech:

“Regresó a Roma, en donde volvió a respirar una atmósfera diferente de la de París, y en oposición abierta a su temperamento de pintor. A pesar de esto, la fuerza del medio ambiente le hizo abandonar la senda del realismo tan fielmente seguida por él hasta entonces; y el deseo de hacer una obra de gran tamaño y de un asunto trascendente, le llevó a emprender el cuadro *El Entierro de Cristo*"³¹².

Por su parte, Bernardino de Pantorba, vuelve a aludir al ambiente de Roma y a la influencia de Morelli:

"Sorolla volvió a sentir la pesadumbre del medio ambiente, con sus trilladas limitaciones. Sin fuerzas aún para rebelarse contra aquella fluencia fatigada de convencionalismos y fórmulas por la que discurría la pintura en las postrimerías del ochocientos, se sometió de mala gana a ella, y pronto quedó en su taller, patente, la demostración de aquel sometimiento: *El entierro de Cristo*. [...] este cuadro "no sentido", italianizante, influido por el napolitano Domenico Morelli"³¹³.

De todas maneras, y pese a las críticas anteriores, Pantorba señala en su libro los valores ambientales, lumínicos y cromáticos, y añade que debieron gustar a los pintores más jóvenes de entre los que concurrieron al certamen, que al parecer manifestaron cierta

³¹⁰ LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, p. 102.

³¹¹ DOMÉNECH, *op. cit.*, p. XIII.

³¹² BERUETE, 1901, (1909), *op. cit.*, p. 30.

³¹³ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 29.

disconformidad con el fallo del jurado³¹⁴. También manifestó José Francés una opinión positiva sobre el cuadro, valorando lo que en él había de renovación, así como su composición y su atmósfera³¹⁵. Décadas después, Francés, seguía considerando que el *Entierro*, más que una desviación en la trayectoria de Sorolla, supuso el hallazgo de su verdadera ruta, "*el punto inicial de su evolución francamente realista*"³¹⁶.

Entre las monografías tempranas de Sorolla, es la de Marcelo Abril la que más se acerca a la relación del valenciano con la obra de Morelli. Abril se refiere a la influencia decisiva del napolitano en el *Entierro*, pero además señala que la influencia llega mucho más lejos en la trayectoria de Sorolla. En el *Entierro*:

"La influencia de Morelli es, no ya notoria, sino capital y decisiva [...]. Sorolla se apropió de la técnica de Morelli e, incluso, imitó a éste en su complacencia por las escenas que se ofrecen en el *Nuevo Testamento*, con el Señor como protagonista, dulce, manso y redentor, o sacrificado.

El contraste de luces y sombras del lienzo *Jesús afrentado*, de Morelli, obra de 1875, hace pensar mucho al valenciano; *Una calle de Constantinopla*, llena de sol y que, también se debe a aquel, le entusiasma, y el recuerdo de *El paje enamorado*, cuadro en el que el mismo pintor se aparta de sus tendencias habituales, se percibirá hasta muy tarde en Sorolla cuando éste pinta algunos retratos, demostrándose, con esto último, hasta qué punto se interesó nuestro levantino por las creaciones del de Nápoles.

La influencia de Domingo Morelli en Sorolla no empieza y concluye en *El entierro de Cristo*, sino que es algo más duradera³¹⁷.

José Manaut Viglietti, en la monografía que dedica al pintor, también extiende la influencia de Morelli más allá del *Entierro*:

"Es posible que haya algo de Morelli en determinados trabajos de Joaquín Sorolla y no solamente en "El entierro de Cristo". Es, pues, una influencia muy honorable y lógica, porque en este caso sí que existe cierta afinidad entre ambos, hasta tal punto que el cuadro de Morelli "Tasso y Leonora" tiene en su ejecución un brío y un colorido algo "sorollista", lo que no deja de sorprender"³¹⁸.

³¹⁴ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 24.

³¹⁵ Citado en PÉREZ ROJAS, 2009, *op. cit.*, p. 147.

³¹⁶ José Francés: "Reiteración a Joaquín Sorolla en el Centenario de su nacimiento". *Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando*. Madrid. 1962. Semestre II. Número 15, p. 19, citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 91.

³¹⁷ AGUILERA, (ABRIL), 1932, *op. cit.*, p. 15.

³¹⁸ MANAUT VIGLIETTI, 1964, *op. cit.*, p. 19.

Más recientemente, Pérez Rojas ha señalado, acercándose a quienes observaron literaturización en el *Entierro*, cómo:

"A través de Domenico Morelli (1826-1901), más de un español afincado en Roma se impregnó de cierto simbolismo. Su influencia llega a [el *Cristo*], como ya observaron Doménech y Pantorba; pero donde en realidad se percibe un esteticismo más próximo al simbolismo es en la *Santa en oración* [...]"³¹⁹.

Antes de terminar, queremos recordar una manifestación tardía del propio Sorolla en la que el pintor hace alusión a lo que en el cuadro había de moderno -realista- como motivo del fracaso. Dice el pintor que "*Aquel cuadro fue terriblemente cuestionado, criticado y maltratado a causa de una cierta tendencia moderna que era perceptible en él, una suerte de realismo*"³²⁰. Vaya, que en la distancia -y con el cuadro fuera de escena- Sorolla resalta su faceta naturalista como motivo del fracaso. Dejamos este apartado señalando el tratamiento tan distinto que la influencia de Morelli sobre Sorolla recibe en las monografías de Doménech, Beruete y Gil respecto a las posteriores. Como comentamos a propósito de Fortuny, parece que hay un reconocimiento selectivo de influencias. En estas monografías -y en múltiples manifestaciones de Sorolla- se tratan abiertamente las de Bastien-Lepage y Menzel, pero se minimiza o se hace desaparecer la de Morelli. Quizá se deba a que el italiano -como Fortuny- era considerado una influencia inconveniente, o quizá los tratadistas no quisieron hurgar en la herida del pintor a propósito del fracaso del *Entierro*. Es significativa la libertad con la que tratan el asunto Manaut y más aún Marcelo Abril, años después de fallecer Sorolla. Por otro lado, también debe señalarse que estos primeros biógrafos del pintor valenciano aluden al *Entierro* como un obstáculo insalvable para su temperamento naturalista, cuando de hecho el joven pintor se dedicaba en Roma a hacer constantemente trabajos fuera de esa tendencia, por obligación y por su propia necesidad de investigar. Desde luego, se puede detectar en toda la literatura sorollista de la época y en las declaraciones del propio pintor un refuerzo de este perfil naturalista que, si bien se corresponde bien en general con su figura, no puede englobarla por completo.

³¹⁹ PÉREZ ROJAS, 2009, *op. cit.*, pp. 147-148. El cuadro referido es *Santa en oración*, 1888, Madrid, Museo Nacional del Prado.

³²⁰ PONS-SOROLLA, Blanca: "Presencia de Sorolla en Estados Unidos antes de sus grandes exposiciones de 1909 y 1911", en PONS-SOROLLA, Blanca *et al.*: *Sorolla y Estados Unidos*, Madrid: Fundación Mapfre, 2014, p. 14.

Además del *Entierro de Cristo*, otras obras sobre las que se ha señalado la influencia de Morelli sobre Sorolla son *Santa en oración*³²¹, de 1888; y, de acuerdo con José Manaut, *Retrato de Jacinto Capuz*, de 1885 y *Cabeza de italiana*, de 1886, en la que se conjugan las influencias de Pinazo y Morelli³²².

Como muestra de la influencia indirecta de Morelli sobre Sorolla en Roma, hemos seleccionado en nuestras prácticas experimentales una obra del Museo Sorolla que, Niña Ciociara, que consideramos buen ejemplo del reflejo de las características del pintor italiano en el valenciano.

Además de las influencia de los pintores españoles residentes en Roma, y de Domenico Morelli, Sorolla mencionó en varias ocasiones otras dos influencias recibidas en este periodo, la del pintor francés Jules Bastin-Lepage y la del pintor alemán Adolph Menzel. Estas influencias se desarrollaron a partir de un viaje a París, durante el periodo de pensionado en Roma. A continuación dedicamos un apartado a revisarlas.

2.1.2- 7 Primera estancia en París. Influencia de Bastien y Menzel.

En abril de 1885 Sorolla viajó a París invitado por su amigo Pedro Gil Moreno de Mora, a quien había conocido en Roma. Sorolla visitó entonces el Salón de la capital francesa por primera vez y, además, acudió también a las exposiciones de Jules Bastien-Lepage, en el Hotel Chimay; y la de Adolf Menzel, en las Tullerías³²³. Estas escapadas a París para conocer de cerca la actualidad artística eran normales entre los pensionados en Roma. Javier Pérez Rojas explica que "*en este momento no es objeto de su interés el impresionismo, y menos las corrientes posimpresionistas, sino el naturalismo triunfante en los salones; certámenes donde él esperaba revalidar su prestigio*"³²⁴. A este naturalismo es al que se refiere probablemente Beruete al escribir que en la capital francesa "*abrió Sorolla sus ojos por primera vez al movimiento iniciado entonces en la pintura moderna*"³²⁵.

³²¹ REYERO, 2009, *op. cit.*, p. 164.

³²² MANAUT VIGLIETTI, 1964, *op. cit.*, p. 15.

³²³ GRACIA BENEYTO, Carmen: "El Sorollismo: una aventura insólita", en PEEL, Edmund *et al.*: *Joaquín Sorolla y Bastida*, (cat. exp.), IVAM, London: Philip Wilson Publishers, 1989, pp. 36-37.

³²⁴ PÉREZ ROJAS, 2009, *op. cit.*, p.147.

³²⁵ BERUETE, 1901, (1909), *op. cit.*, p.29.

Según Bernardino de Pantorba, fue el crítico Rafael Doménech quien más insistió en la influencia de Bastien-Lepage y de Menzel en la obra de Joaquín Sorolla, y esta influencia fue

“inmediata y estética, antes que inmediata y técnica, a manera de simiente caída en terreno naturalmente propio para hacerla germinar, pero sin el cultivo adecuado para que esto sucediese pronto. [Existía] una grandísima semejanza entre el temperamento de Sorolla y los de Menzel y Bastien-Lepage, con diferencias bien precisas, sin embargo, y una educación artística diametralmente opuesta. Esto había de retardar los resultados de la influencia de aquellos dos pintores sobre el español”³²⁶.

Aunque Manuel Abril parece rechazar la influencia de Bastien-Lepage y de Menzel, perfila qué pudo admirar Sorolla en ambos pintores, y nos resulta de mucha utilidad:

“Con los maestros Menzel y Bastien-Lepage no tiene la pintura de Sorolla ni concomitancia ni parecido. Menzel, que en ocasiones se parece extraordinariamente a D. Alejandro Ferrant, debió de impresionarle, acaso, por el color y por la factura fogosa, atenta a la impresión y a la anotación instantánea de la luz de la escena; y Bastien-Lepage, nada impresionista, ni en su visión ni en su procedimiento, pudo atraerle, sin embargo, por la honradez sencilla y sin efectismo del pintor que, ante tantos cuadros coetáneos de asunto grandilocuente y complicado, volvía los ojos a la Naturaleza y a las escenas sencillas de campo”³²⁷.

En opinión de Abril, Sorolla pudo imaginar un camino que tomara del pintor francés el costumbrismo sencillo y natural; y de Menzel, la factura suelta, o dicho con su propio término, el impresionismo. Bernardino de Pantorba, tras recoger las opiniones de Doménech y de Manuel Abril, opina que se da demasiada importancia a las influencias de Menzel y Bastien en Sorolla. Tras afirmar que Menzel y Bastien-Lepage eran pintores que caminaban por vías poco frecuentadas, no unos rebeldes, señala que ambos fueron para Sorolla "*dos incitadores, y no más; actuaron en su espíritu, si se nos admite la expresión, "como despertadores"*"³²⁸. En opinión del biógrafo, las obras de ambos le recordaban la conveniencia de "*ceñirse al natural, tanto en la concepción como en la ejecución de la obra de arte*"³²⁹.

³²⁶ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 28.

³²⁷ ABRIL, Manuel, citado en PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 28.

³²⁸ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 29.

³²⁹ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 28.

En general, la catedrática Carmen Gracia expresa opiniones semejantes. Gracia cifra la influencia de Bastien en la cuestión iconográfica al escribir que Bastien-Lepage:

"apoya abiertamente el renacimiento de la pintura rural, que se produce en Francia entre 1870 y 1890, y trata de promover la vuelta al campo y la identificación del pintor con el mundo del campesinado. Aunque en ciertos aspectos este renacimiento prolongaba los postulados iniciados por Courbet y Millet a mediados de la centuria la línea mantenida y fomentada por Bastien-Lepage fue, de algún modo, original. Quizás bajo la influencia de los propios impresionistas, propugnaba no sólo la vuelta a los temas rurales sino, sobre todo, la utilización de estos temas para reproducir la naturaleza de forma verídica. En cierta ocasión, al puntualizar que su único objetivo en arte era la verdad, afirmaba: "Sólo hay una cosa admirable, la naturaleza. Sólo hay una arte, que es reproducir la naturaleza". Pero no se trataba de reproducir indiscriminadamente cualquier fragmento de la naturaleza. La clave del éxito, en su opinión, estaba relacionada con la fuerte vinculación del pintor a un lugar concreto"³³⁰.

Como podemos ver, Gracia apunta a una cuestión iconográfica y también de procedimiento. Sorolla, de acuerdo con los postulados de Bastien, reflejará en su pintura con frecuencia el entorno popular y rural, se mantendrá apegado a la tierra valenciana y la representará durante toda su vida, y -esta es cuestión no iconográfica, sino de modus operandi- lo hará mediante la observación directa del natural. La influencia de Bastien, desde un punto de vista técnico, sería la que propugnaban los impresionistas: pintar directamente el natural, y probablemente Sorolla la tomó no del grupo innovador, sino de Bastien. La otra influencia, la de representar el pueblo y la tierra propios, será una constante en la vida de Sorolla, salvo en los meses de frío, en que ejercerá de pintor de sociedad. Poco antes del final del discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, Sorolla escribe:

"En Ferrándiz y en Bécquer hallamos obras de tendencias paralelas, dentro de sus regiones respectivas. Es decir, que si Ferrándiz y Bécquer hubieran sido comprendidos a tiempo, siguiendo sus orientaciones ¡cuán distinto sería hoy el rumbo de la pintura española!

³³⁰ GRACIA BENEYTO, 1989, *op. cit.*, p. 37.

El regionalismo, desde el punto de vista de arte aportaría grandes ventajas; las modalidades serían ricas y varias. España, por su situación topográfica, lo pide y lo necesita"³³¹.

Recordamos que el discurso fue bosquejado por Sorolla en los años en que estaba pintando del natural de los pueblos y gentes de España en los paneles de la decoración de la Hispanic Society of America. A la luz de esta afirmación, no cabe duda alguna de que el pintor valenciano asumió el ideario de Bastien y su *modus operandi*, aunque no su estilo ni su técnica pictórica. Además, como podemos ver en la cita, vinculó esta vuelta al regionalismo con el romanticismo andaluz, refiriéndose a un miembro de la familia Bécquer, que hemos revisado en la primera parte de nuestro estudio.

Antes de dejar la figura de Bastien-Lepage, recogemos una comparación que el pintor inglés Walter Sickert establece entre este pintor y Millet. Sickert señala que Millet observa su modelo en la naturaleza, tomando apuntes. Más tarde, habiendo contemplado en su naturaleza esencial la escena real, su ejecución la hace sin copiar directamente el modelo: "*Dealing with materials in their essential nature living and fleeting, his execution was in the main separated from his observation*"³³². El resultado de este procedimiento es que su trabajo tenía estilo. En comparación, y tras haber señalado a Bastien como un pintor del Salón, y haber denunciado su falta de esencia y realidad, explica su *modus operandi*:

"To begin with, it was thought to be meritorius, and conducive of truth, an in every way manly and estimable, for the painter to take a large canvas out into the fields and to execute his final picture in hourly *tête-à-tête* with nature. This practice at once restricts the limits of your possible choice of subject. The sun moves too quickly. You find that grey weather is more possible, and end by never working in any other"³³³.

Y continúa mostrando los inconvenientes que llevan al pintor de aire libre - especialmente al incluir figuras, que deben permanecer quietas y ser modelos profesionales- hasta preguntarse si las verdades que se ganan en ese procedimiento compensan las verdades que se pierden en él. La comparación entre los métodos de Millet y Bastien-Lepage, tal como los describe por Sickert deja pocas dudas de por qué Sorolla

³³¹ SOROLLA, 1924, *op. cit.*, pp. 19-20.

³³² SICKERT, Walter: "Modern Realism in Painting", en THEURIET, André *et al.*: *Jules Bastien-Lepage and his art. A memoir*, London, T. F. Unwin, 1892, p. 136.

³³³ *Ibid.*, p. 139.

encontró en Bastien una referencia útil para su pintura. Algo similar es lo que expresa Leonard Williams al comparar las figuras de Bastien-Lepage y de Sorolla:

"There is a splendid sympathy between these two -between the peasant-realist of modern France and the peasant-realist of modern Spain. [...] "I have no fixed rules and no particular method," pleaded Jules Bastien-Lepage; "I paint things just as I see them, sometimes in one fashion, sometimes in another [...]"

They do not strain to found a blatant sect or school, to disinter past mannerisms, to make themselves conspicuous by a novel idiocracy; but to be Nature's servitors alone, and by sacrifice to minister to her glory"³³⁴.

Aunque no ha sido el objetivo principal de nuestra elección, en nuestros análisis prácticos hemos seleccionado una obra realizada por Sorolla para preparar su trabajo de la Hispanic Society of America, con figuras populares pintadas del natural al aire libre. Es una buena representación de este encuentro entre el romanticismo costumbrista andaluz y madrileño y los planteamientos de Bastien-Lepage.

En cuanto al pintor alemán Adolph Menzel, ya hemos recogido arriba que Manuel Abril estimó que debió impresionar a Sorolla "*por el color y por la factura fogosa, atenta a la impresión y a la anotación instantánea de la luz de la escena*"³³⁵. Por su parte, Carmen Gracia resalta que el prestigio del pintor alemán, considerado entonces el más importante de su país,

"se había construido, precisamente, a partir de lo que se apreciaba como una aproximación verídica a la realidad. Alfred de Lostalot, por ejemplo, afirmaba que Menzel pintaba lo que veía, que era incapaz de disfrazar la verdad, y que su arte se basaba en la roca segura de la verdad, no en el mero realismo convencional sino en la verdad de la naturaleza. Esta cuidadosa reproducción de la realidad era, en cierto modo, consecuencia de la extraordinaria habilidad para el dibujo que Menzel había desarrollado tras una larga carrera como ilustrador, y colmaba plenamente las aspiraciones de sus contemporáneos, todavía imbuídos de un espíritu positivista y científico. "¡La verdad!" exclamaba Duranty al comentar la obra de Menzel. "*La verdad en todo, en arte, en ciencia, en historia, he aquí el deber... No tenemos otro objetivo que conocer la verdad. El arte no está fuera de las necesidades, de las*

³³⁴ WILLIAMS, Leonard, "The Art of Joaquín Sorolla", en AA.VV: *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, Nueva York, EEUU, The Hispanic Society of America, 1909, vol I., pp. 305-311.

³³⁵ ABRIL, Manuel, citado en PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 28.

leyes del espíritu humano; no descansa sobre otras bases que la ciencia y la filosofía; como ellas, sólo es digno de estima, de respeto, de fe, cuando sirve a la verdad". Pero junto a su habilidad en el dibujo, el realismo de Menzel se basaba, también, en valores cromáticos y atmosféricos. "En general, se pinta como se dibuja... Junto a la pasión, la embriaguez del detalle expresivo que (el pintor) multiplica sin hacerlo minucioso; él tiene la embriaguez de la luz, en todos sus juegos, sus efectos, según todos sus recursos"³³⁶.

El crítico de arte James Gibbons Huneker, que cubrió la exposición que Sorolla hizo en la sede de la Hispanic Society of America en Nueva York, señala al pintor valenciano como un impresionista, aunque no de la escuela de Monet. Además, se hace eco de que Sorolla manifiesta que Bastien-Lepage y Menzel le afectaron profundamente. Tras criticar que Bastien academizó a Manet y otros modernos, se centra en Menzel, desmintiendo el rumor de que descubrió el impresionismo antes que los franceses: "*He did not. He went to Paris in 1867. Meissonier at first, and later Courbet, influenced him. His "Rolling Mill" was painted in 1876. It is very Courbet*"³³⁷. Después, Huneker escribe una genealogía del impresionismo, señalando el papel de Eugène Boudin y de Jongkind en el comienzo del movimiento. Al terminar esa parte, y complementando la afirmación de Sorolla con respecto a Bastien y Menzel, Huneker escribe que "*Doubtless Sorolla found what he was looking for in Bastien, though it would be nearer to the truth to say that he studied the Barbizons and impressionists and took what he needed from them all*"³³⁸, poniendo en cuestión la importancia de Bastien y Menzel en la trayectoria de Sorolla y haciendo prevalecer la influencia de los pintores de Barbizon y de los impresionistas. Aunque probablemente Huneker está en lo cierto, debemos poner en duda que los pintores siempre aprendan o sean influenciados directamente por los grandes innovadores. En el catálogo de una exposición reciente, *Impresionismo americano*, la historiadora Frances Fowle señala, e incide varias veces en ello, que "*la mayoría de los artistas norteamericanos de este periodo, aunque impresionistas para los críticos, cultivó un estilo pictórico que se derivaba no tanto del impresionismo francés cuanto de los naturalistas del Salón, como Jules Bastien-Lepage y Jean-Charles Cazin*"³³⁹.

³³⁶ GRACIA BENEYTO, 1989, *op. cit.*, p. 37. Las citas incluídas en el texto son de DURANTY, "Adolph Menzel", *Gazette des Beaux Arts*, 21, 1880, pp. 110 y 206-207.

³³⁷ GIBBONS HUNEKER, James: "Sorolla y Bastida", en *The New York Sun*, 14 de febrero de 1909, reproducido en AA.VV: *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, Nueva York, EEUU, The Hispanic Society of America, 1909, vol 1, p. 377.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ FOWLE, Frances: "Los artistas norteamericanos en Europa y su participación en el impresionismo", en BRETTELL- FOWLE-BOURGUIGNON, 2014, *op. cit.*, p. 23.

Uno de los primeros biógrafos de Sorolla, Rafael Doménech, señala que Menzel "fue un dibujante en el sentido recto de la palabra"³⁴⁰, y señala entre sus influencias a los pintores Ranch, Schadow, Chodowick, Schlüter y Holbein, así como al pintor inglés William Hogarth. En su opinión, Menzel "traduce del natural por medio de la línea"³⁴¹. Por su parte, José Manaut Viglietti señala que "las obras de Menzel son, efectivamente, realistas; su técnica, vigorosa, justa, pero sin alcanzar alta calidad estética, por presentar cierto carácter ilustrativo. Tampoco se descubren semejanzas evidentes con Sorolla"³⁴². Nosotros no hemos tenido acceso directo a obras del pintor alemán, tan sólo a sus reproducciones en fuentes bibliográficas. En la mayor parte de los dibujos que hemos consultado, el planteamiento oscila entre lo lineal y lo pictórico, en función de las necesidades del referente. En cuanto a su obra pictórica, el planteamiento es netamente pictoricista. Buena parte de su obra al óleo está realizada sobre papel, y muestra en ella una gran capacidad para representar el claroscuro. Su paleta se basa en los tierras, que combina con rojos, verdes y azules donde son necesarios. Desde un punto de vista técnico, tiene poco que ver con Sorolla, salvo en el brío de sus trazos, que se manifiestan tanto en los dibujos como en sus pinturas. Sin embargo, la característica más reseñable de su obra es la señalada por Duranty, que hemos recogido en la cita de Carmen Gracia. Se trata de una obra eminentemente verista, lo cual reafirmó la sensación que la obra de Bastien había producido en Sorolla. El pintor valenciano, que llevaba cuatro meses en Italia rodeado de un ambiente profundamente ecléctico, se encontró con el realismo en París, de la mano de Bastien-Lepage y de Menzel. Eso fue lo que Sorolla tomó de ambos pintores, un freno o antídoto para el eclecticismo romano, más que una manera o técnica de pintar.

Después de que las ilusiones que había depositado en *El entierro de Cristo* se vinieran abajo, Sorolla fue a vivir a Asís con su mujer, Clotilde. Allí, según su propia versión de los hechos, con el recuerdo de Bastien todavía fresco, brotó su propia manera de enfocar la pintura. Probablemente la impresión realista de Bastien y Menzel se sumó a la decepción por su cuadro ecléctico e imaginado, compuesto, basado en la obra de Morelli.

³⁴⁰ DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, p. XVI.

³⁴¹ *Ibid.*, p. XVII.

³⁴² MANAUT VIGLIETTI, 1964, *op. cit.*, p. 17.

2.1.2- 8 Asís. Final de la etapa de formación.

Como hemos señalado en el apartado anterior, Sorolla explicó en una entrevista el replanteamiento de su arte en el pueblo italiano de Asís, relacionándolo con Bastien-Lepage, y, por tanto, con la copia realista del natural y con la cotidianeidad del mundo rural como asunto:

“Amparo de mi espíritu maltrecho, en Assisi, permanecí buen tiempo con Clotilde, mi mujer, y decidí atenerme, para vivir, a lo escaso de mi pensión. Sufrí una penuria artística espantosa; no vendí allí ni un solo cuadro. Figúrese lo que tuve que pasar con no más de cincuenta duros mensuales que mi pensión me proporcionaba... Trabajé allí mucho, y, a pesar de mi desfallecimiento moral, con grande ahínco, sí, con gran fe; y aún creo de esa misma fe brotó el chispazo de la pintura que llevaba yo dentro. Había visto mucho de Lepage, y su modo de hacer era algo mío: era un puntal que me señalaba y me recordaba el camino que empecé en Assisi”³⁴³.

De las obras que Sorolla pinta en Asís, Beruete recuerda los “*estudios inspirados en maestros italianos de los siglos XIII y XIV* [y otros cuadros que recordaban] *aquellas obras de Bastien-Lepage que tanto le impresionaron durante su permanencia en París*”³⁴⁴. Por su parte, Rafael Doménech señala la sujeción de la obra realizada en Asís al dibujo y al claroscuro:

"Allí, [...] emprende Sorolla el proceso que ha seguido la pintura en su Historia: preocuparse primera y principalmente de la construcción del cuerpo humano; saber traducir, sobre una superficie plana, la corporeidad de los seres y de las cosas por medio de líneas, siendo una pintura de líneas rellena de color; luego, traducir aquella corporeidad por el juego del claro oscuro, teñido con color, desempeñando éste un papel decorativo más que naturalista.

El natural se anota en la superficie pintada, no tal y como en conjunto lo percibimos, sino tal y como parcialmente lo hemos visto; y el pintor pone en el lienzo lo que ve, y, más aún lo que recuerda haber visto, en la forma parcial de las cosas y de los seres.

Sorolla, en su época de Asís, lucha por dominar la línea, por construir los cuerpos atendiendo a la proporcionalidad de sus partes. La pintura no es

³⁴³ Entrevista en GIL, 1913, *op. cit.*, pp. 27-28.

³⁴⁴ BERUETE, 1901, (1909), *op. cit.*, p. 35.

entonces sintética, sino elemental. No se precisa en la calidad material de lo que se copia, sino en su forma lineal. No se presta atención al bloque de todo lo que se ve, sino al detalle de o particular. La obra resulta entonces seca, y sólo el arabesco de la línea une los diversos elementos del cuadro"³⁴⁵.

Tras esta caracterización del final de su trabajo como pensionado en Italia, procedemos a resumir las influencias más importantes de la etapa de formación de Sorolla.

2.1.3 Conclusión de la etapa de formación.

A modo de conclusión de esta primera etapa pictórica de Sorolla, podemos señalar que hay en la formación de Sorolla, como en la de todos los pintores, distintas influencias, unas directas y otras indirectas. Entre las influencias indirectas más importantes debemos señalar la de los pintores de la escuela de Barbizon, la de los pintores italianos de mitad del siglo XIX, y la de los españoles Fortuny, Rosales y Haes. Aún así, habría que señalar que tanto los italianos como los españoles tienen conocimiento o influencia de la escuela de Barbizon. Y habría que señalar también entre los españoles la influencia de Velázquez y Goya, así como del resto de los pintores del Siglo de Oro.

Entre las influencias directas, la más importante de este periodo es la de la escuela valenciana, y dentro de ésta -como explica Trinidad Simó- por Domingo y Pinazo, y en menor medida por Ferrándiz y Muñoz Degrain. Domingo y Pinazo transmiten al joven Sorolla buena parte de las influencias indirectas mencionadas anteriormente. Además de ellos, también hemos señalado la influencia directa de su profesor Gonzalo Salvá, que debió transmitir a Sorolla las influencias indirectas de Haes y de la escuela de Barbizon. Por otro lado, debemos reseñar el conocimiento por parte del propio Sorolla de las obras de la escuela española del Siglo de Oro. En aquel momento, Sorolla muestra su interés fundamentalmente por -y por este orden- Velázquez y Ribera. Suele citarse como prueba, referencia y vía de transmisión de esta influencia las visitas y copias que Sorolla realiza en el Museo del Prado, pero cabe suponer que debió tener también acceso a parte de la colección de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, que hoy se expone en el Museo

³⁴⁵ DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, p. XIV.

de Bellas Artes de Valencia, y que entonces estaba junto a la Escuela de Bellas Artes, en el convento del Carmen.

De todo lo anterior se desprende que, a diferencia de muchos otros pintores de su generación -y desde luego de las precedentes- Sorolla recibe su formación y sus primeras influencias de pintores *pictoricistas*, naturalistas o coloristas. También tiene profesores -y tutores más o menos informales- exigentes con el dibujo previo. En su discurso de la Academia nombra dentro de esta línea a Farinós, a Franch, y a Sala. Y en otras ocasiones, como hemos recogido, también a Pradilla. Pero, en conjunto, si comparamos las influencias del joven Sorolla con las de quienes se formaban en Madrid, cuya escuela -y no sólo la escuela- estuvo muy dirigida por los Madrazo; o las de quienes se formaban en Barcelona, cuya escuela estuvo vinculada a los Nazarenos, o Sevilla, donde todavía pesaba la influencia de Murillo; no es difícil darse cuenta de que el ambiente valenciano en el que se formó estaba más orientado hacia las novedades naturalistas y pictoricistas europeas -y particularmente francesas e italianas- que buena parte de los focos artísticos del país. Como escribió Doménech en el análisis de una obra temprana de Sorolla: "*Se construye pintando, y no se policroma un dibujo. Ese proceso pictórico (que no era nuevo, pero sí muy olvidado) había de ser la base de la técnica de Sorolla*"³⁴⁶. Esta base técnica, junto a un planteamiento naturalista de la luz, fue su orientación artística más importante desde su primera formación valenciana, y a ella se sumaron las distintas influencias.

De todas formas, esta orientación pictoricista y naturalista no estaba exenta de las tradiciones del academicismo y el eclecticismo que tenía una amplia presencia en todos los focos artísticos de nuestro país, y tanto la obra que presentó a la Exposición Nacional de 1884 -el 2 de Mayo- como la que le dio acceso al pensionado en Roma -el *Palleter*- son buenos ejemplos de ello.

En Italia, como se ha escrito, Sorolla no encontró nada que no conociera ya. Al fin y al cabo, como hemos explicado, la comunicación era fluida entre Roma y Valencia, gracias a la presencia de pintores valencianos en la ciudad italiana. Por tanto, el periodo de pensionado italiano no hizo otra cosa que reforzar y ampliar el conocimiento, la destreza y la orientación general que el artista había adquirido en su ciudad natal. Si el ambiente italiano favoreció el eclecticismo y la versatilidad en Sorolla -Fortuny, Morelli

³⁴⁶ DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, pp. X-XI.

y el academicismo-; su conocimiento directo de la escena de París, y especialmente su visita a las exposiciones de Bastien-Lepage y Menzel, favorecieron su identificación con el naturalismo o el realismo. Además, la obra del francés le hizo valorar algo que había conocido a través de Pinazo, en Valencia, la pujanza de lo local y lo popular. En las obras que pintó al final de su periodo de pensionado, en Asís, estas tendencias están presentes.

Además, desde un punto de vista técnico, se ha señalado que el alcoyano Emilio Sala contribuyó durante su formación italiana a que Sorolla hiciese un uso más limpio del color, y redujese el empleo de colores tierras sombras. Debemos dar por buena esta afirmación, aunque Sorolla no hizo referencia a ello, y tuvo ocasiones para hacerlo. Por otro lado, hay poca obra conocida de Sorolla antes de su marcha a Italia como para poder tener una idea segura al respecto, y a ello se suma que tanto en Asís como a su vuelta a Madrid Sorolla siguió empleando los colores sombras y empleando manchas sucias de color en algunas ocasiones. Por lo tanto, pese a que consideramos que Sala efectivamente contribuyó a un empleo más limpio del color, esta influencia debe ser tenida en cuenta como secundaria, en relación a las otras que hemos señalado.

Carmen Gracia resume a la perfección las aportaciones de su periodo de formación en Roma cuando escribe que

"la actitud frente a la realidad de Bastien-Lepage y de Menzel crea en la personalidad de Sorolla un sedimento de consecuencias no inmediatas. Pintores españoles e italianos, particularmente Fortuny y Morelli, influyen en su obra todavía durante unos años"³⁴⁷.

Con todo el bagaje descrito, que en nuestra opinión suponen la orientación fundamental en la trayectoria artística de Joaquín Sorolla, el pintor abandonó su periodo de pensionado y su etapa de formación, camino de un futuro profesional en su propio país. Por el camino, en tren, volvió a parar en París.

³⁴⁷ GRACIA BENEYTO, 1989, *op. cit.*, p. 38.

2.2 Etapa de juventud en Madrid.

Una vez terminada su etapa de formación, Sorolla regresa con su mujer a España pasando por París. Allí, en la Exposición Universal de 1889, conoce el arte de varios pintores del norte de Europa, de orientación naturalista, que reafirman la orientación del pintor valenciano. Al llegar a España, el matrimonio pasa unos meses en Valencia, donde el pintor hace algunas obras de costumbrismo valenciano para ganar algún dinero. Como él mismo le explica a su amigo Pedro Gil: "*estoy pintando del modo que yo deseaba, es decir, a la luz libre, hago unos cuadritos pequeños de costumbres de aquí, apretándolos todo lo que puedo, pues esto me proporciona la vida (aunque no me satisface el hacerlos por lo pequeños)*"³⁴⁸.

Pocos meses después el pintor se establece en Madrid. Allí, Sorolla comienza una carrera profesional estableciendo relaciones con los pintores afincados en la capital, y presentando sus obras a la Exposición Nacional, en la que se asienta a lo largo de la década, sobre todo gracias a tres obras de temática social; y presentando también su trabajo en certámenes internacionales, en los que también cosecha éxitos. Aunque en estos años asume todo tipo de trabajos, casi toda la pintura que realiza se aparta del eclecticismo, tiene el naturalismo como referencia, y la copia del referente del natural como *modus operandi* prioritario. Además, Sorolla va aclarando su paleta, y emprendiendo cada vez con mayor asiduidad trabajos al aire libre, sobre todo composiciones con figuras, en el entorno de la playa y el puerto de Valencia. La etapa concluye con un éxito en la Exposición Universal de París de 1900, en la que recibe la medalla más importante a la que pueden optar los pintores extranjeros, el Grand Prix. Este premio supone el final de la necesidad de reconocimiento a través de los certámenes, la consideración como una de las máximas figuras de la pintura española coetánea, y el paso de la juventud a la madurez artística. Comenzamos revisando las influencias recibidas en esta época por los pintores nórdicos que conoce en 1889.

2.2.1. Influencia de los pintores del norte. Kroyer y Zorn.

³⁴⁸ Carta de Sorolla a Pedro Gil, 30 de julio de 1889; en TOMÁS, Facundo *et al.* (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona: Anthropos, 2007, p. 63.

Como hemos dicho, Sorolla vuelve desde Italia a España pasando por París, donde visita la Exposición Universal. Según Bernardino de Pantorba, en esta Exposición Universal de París de 1889 triunfaron los pintores del norte de Europa: Peter Kroyer y Viggo Johansen, de Dinamarca; Anders Zorn y Sven Richard Bergh, de Suecia; el noruego Erich Werenskiold, el finlandés Albert Gustav Edelfelt. A ellos se unieron el alemán Julius Melchers y el norteamericano Thomas Alexander Harrison. Entre los ocho reunieron cinco Grand Prix y tres medallas de oro. El Grand Prix del pabellón español recayó en Luis Jiménez Aranda, cuyo cuadro *La visita al hospital*, era el único en representar una escena contemporánea, de realismo social. Meissonier, presidente del jurado, aclaró que lo que se había valorado en él era la tendencia realista, que contrastaba con las tendencias anticuadas de sus compañeros de pabellón³⁴⁹, en el que se encontraban obras importantes, como la *Expulsión de los judíos de España* de Emilio Sala.

Debemos considerar el efecto que la Exposición, de signo netamente naturalista, causó a un Sorolla que se orientaba en esa misma dirección. Sin embargo, en vida de Sorolla, sólo Rafael Doménech señala la influencia de este grupo de pintores del norte sobre Sorolla, añadiendo que fueron pronto y completamente asimiladas por Sorolla, sin que esta asimilación desvirtuase "*su propia sustantividad*"³⁵⁰. En opinión Doménech, el pintor más cercano a Sorolla de este grupo fue el sueco Anders Zorn, y su influencia sobre el valenciano consistió en dirigirle más aún hacia un naturalismo derivado de Velázquez³⁵¹. Frente a las alusiones constantes -incluso por parte de Sorolla- a la influencia de Bastien y Menzel, hay muy pocas que aludan a la de estos pintores de la Exposición Universal de 1889. De manera un tanto sorprendente, Aureliano de Beruete señala que Sorolla no había visto las obras de los pintores del norte en aquella ocasión³⁵², e incluso se congratula por ello:

"A haberlos conocido entonces Sorolla, es seguro, dadas sus aficiones y tendencias, que se habría dejado influir por ellos, tan sinceros, tan vigorosos, tan coloristas y, sobre todo, tan independientes.

¿Quién sabe si no fué beneficioso para el desenvolvimiento de su personalidad artística el hecho de que esta influencia de los grandes pintores modernistas del Norte no se haya dejado sentir en las obras de Sorolla sino algunos años más tarde, cuando, dueño ya de reprimir su asombrosa facilidad y

³⁴⁹ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 36.

³⁵⁰ DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, p. XXVIII.

³⁵¹ *Ibíd.*, p. XXIX.

³⁵² BERUETE, 1901, (1909), *op. cit.*, p. 48.

su facultad creadora tan fecunda, pudo asimilarse las cualidades salientes de aquellos maestros, sin detrimento de las suyas propias?"³⁵³.

Desgraciadamente, Beruete no concreta en que se sustanciaron las cualidades de aquellos maestros que Sorolla asimiló. Sin embargo, cita las palabras de Sorolla con motivo de la visita que ambos realizaron a la Exposición Universal de 1900, en la que el pintor valenciano compartió el Grand Prix con algunos de estos maestros del norte de Europa. De acuerdo con Beruete,

"Apasionado de los pintores modernos que más afinidad tienen con su manera de sentir y de interpretar la naturaleza, no llevó su entusiasmo hacia ellos al punto de menospreciar a otros de cualidades opuestas: antes al contrario, en su afán de perfeccionamiento presintió la posibilidad de realizar un arte que armonizara tan diversas tendencias. Es imposible, decía, que no puedan reunirse en un mismo lienzo la sinceridad de Kroyer y el ambiente de Zorn, con el vigor y relieve de un retrato de Bonnat y el carácter que sabe dar a sus figuras Jean Paul Laurens"³⁵⁴.

Marcelo Abril no prestó atención a estas influencias del norte de Europa, como tampoco fueron señaladas en el resto de los artículos recogidos en el volumen *Eight Essays* -aparte de el de Beruete, ya citado- es decir, en los de Camille Mauclair, Henri Rochefort, Leonard Williams, Elizabeth Luther Cary, James Gibbons Huneker, Christian Brinton y William E. B. Starkweather. Hay que esperar desde Doménech a la mitad del siglo para que Bernardino de Pantorba haga de nuevo alusión a la participación de este grupo de pintores en aquella Exposición Universal de 1889 visitada por Sorolla. Sin embargo, Pantorba no llega a mencionar influencia alguna. En cuanto a Manaut, pocos años después de la biografía de Pantorba, escribe que

"Únicamente nos consta que, entre los maestros escandinavos, se relacionó con el gran Anders Zorn [...]. Es evidente que existe cierta similitud entre la manera de pintar de Zorn y de Sorolla; ambos son pintores de aire libre y tienden a expresarse sintéticamente, con grandes empastes luminosos"³⁵⁵.

A diferencia de Beruete, Blanca Pons-Sorolla señala que "*sin duda Sorolla conoció el arte de los pintores nórdicos en la Exposición Universal de 1889, en aquel viaje de regreso a España, desde Italia, al terminar su pensión en Roma*"³⁵⁶.

³⁵³ *Ibid.*, pp. 29-30.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

³⁵⁵ MANAUT VIGLIETTI, *op. cit.*, p. 17.

³⁵⁶ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 203.

En definitiva, debemos esperar hasta fechas muy recientes para que una colaboradora del Museo Sorolla, Pilar de Navascués³⁵⁷, en 1986; y la catedrática Carmen Gracia³⁵⁸, en 1989, hagan referencia con mayor detenimiento a la relación de Sorolla con estos pintores. Más tarde, en 1992, el Museo Sorolla organiza una muestra con el título *Sorolla-Zorn*³⁵⁹, pero desgraciadamente los ensayos del catálogo tratan a ambas figuras por separado, sin hacer referencias a las posibles influencias de uno en otro. Revisaremos primero las posibles influencias de Kroyer y después las de Zorn, guiándonos por los textos de Navascués y Gracia.

Pilar de Navascués comienza su artículo haciendo una introducción en la que señala la relación de estos artistas del norte de Europa con zona de Barbizon en el último tercio del siglo XIX, y la creación posterior de focos artísticos por parte de algunos de ellos, al regresar a Escandinavia. En uno de estos focos, establecido en 1870 en Skagen, en el extremo norte de la península de Jutlandia, se estableció Peter Severin Kroyer (1851-1909), admirador, como Sorolla, de la obra de Bastien-Lepage. Según señala Navascués, es en la década de 1890 cuando Kroyer realiza sus obras más populares, escenas de playa en las que el pintor desarrolla sus dotes perceptivas y coloristas. Entre ellas, las más célebres, *Tarde de verano en la playa de Skagen (Marie y P.S. Kroyer)*, y *Tarde de verano en la playa de Skagen (Anna Ancher y Marie Kroyer)*, que pueden tener concomitancias con *Paseo a orillas del mar*, que Sorolla pintó en 1909, posiblemente con las obras de Kroyer en la memoria. Aunque las obras tienen un tratamiento plástico muy diferente, quizá derivado del empleo de la fotografía por parte de Kroyer en la realización de sus obras, los motivos presentan una estrecha similitud, y también las composiciones tienen cierta relación. Carmen Gracia se refiere a estas mismas obras en su ensayo:

"Cuando en 1902 Beruete le escribe hablando del Salón de París de ese mismo año, le da noticias de Kroyer y del cuadro que presenta: "*Un retrato al sol del novelista Bjorson... muy parecido al que usted vió en la Universal de él y su esposa a la orilla del mar al anochecer*". Se refiere, sin duda, a *Tarde de*

³⁵⁷ NAVASCUÉS, Pilar: "Sorolla y los pintores nórdicos", en AA. VV.: *Conocer el Museo Sorolla, 10 aportaciones a su estudio*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dir. Gral. de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1986, pp. 23-29.

³⁵⁸ GRACIA BENEYTO, 1989, *op. cit.*, pp. 38-40.

³⁵⁹ *Sorolla-Zorn*, Museo Sorolla, 4 marzo-3 mayo de 1992. El catálogo es GRANATH, Olle; SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de y SANDSTRÖM, Brigitta: *Sorolla-Zorn*, (cat. exp.), Madrid, Museo Sorolla, 1992.

verano en la playa, pintado en 1893, donde Kroyer se autorretrata junto a su esposa vestida de blanco en la playa, obra que posiblemente fue el antecedente de *Figura de blanco, Biarritz*, que Sorolla pinta en 1906, y *Paseo a la orilla del mar*, de 1909³⁶⁰.

Resulta también muy interesante en la comparación la obra *Niños bañándose en la playa de Skagen*, de 1892, no citada por Navascués ni Gracia, y que tiene una estrecha similitud con las que Sorolla realiza desde la segunda mitad de la década de los noventa.

Además de las escenas de playa, Navascués señala también la cercanía de las escenas de camaradería pintadas por Kroyer a algunas obras de Sorolla. Menciona, por ejemplo, *El desayuno de los artistas*, de 1883; e *¡Hip, hip, hurra!*, de 1884-88; relacionándolas con obras de Sorolla, en concreto, con *Una investigación*, de 1897; y con *Entre naranjos*, de 1903. Por su parte, Carmen Gracia coincide en señalar la influencia de estas obras de Kroyer en *Entre naranjos*, de Sorolla.

En nuestra opinión, las similitudes son aquí más lejanas, y no cabe pensar en una influencia directa. A diferencia de la *Tarde de verano en la playa*, de 1893, el tratamiento plástico con que Kroyer pinta estos cuadros es bastante afín al de Sorolla, con una factura muy rica en pinceladas amplias; y con una utilización muy verosímil de la luz, tanto en el interior del *Desayuno*, como en el exterior de *¡Hip, hip, hurra!*. Sin embargo, dadas las fechas de realización de estas obras, no cabe contemplarlas como influencias de Kroyer en Sorolla, pues entonces ya aparecen con frecuencia estas características en la obra del valenciano.

Más cercana a la figura y la pintura de Sorolla que la de Kroyer es la de Anders Zorn. Ambos tuvieron cierta amistad, e incluso compartieron un viaje a Ávila, del que ha quedado registro en la correspondencia de Sorolla con su mujer³⁶¹. Navascués describe de forma certera:

"Artísticamente ambos parten del realismo y admiran a Bastien-Lepage, cultivan una temática trivial, si bien Sorolla posee un mayor repertorio iconográfico. La factura suelta, la riqueza de colorido, la naturalidad y la

³⁶⁰ GRACIA BENEYTO, 1989, *op. cit.*, p. 39.

³⁶¹ Carta de Sorolla (Ávila) a Clotilde (Madrid), 11 de mayo de 1912, CFS/882, en LORENTE, Víctor; PONS-SOROLLA, Blanca y MOYA, Marina (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1912-1919)*, Barcelona: Anthropos, 2008, p. 21.

espontaneidad, la luz como creadora de formas son todas ellas características comunes a ambos"³⁶².

Navascués señala también la predilección que ambos pintores tienen por los efectos de la luz en la superficie del agua, así como la coincidencia del empleo de la perspectiva en *Omnibus*, que Zorn pinta en 1891; y ¡*Otra Margarita!*, que Sorolla realiza el año siguiente. También señala Navascués el atractivo que para ambos pintores suponía el tratamiento de la figura humana en el momento del baño. Carmen Gracia es más explícita a la hora de describir la influencia de Zorn sobre Sorolla:

"Realismo basado en la momentaneidad, corporeidad, robustez; temas inspirados en gentes y costumbres de la tierra propia. Aspecto éste último en que ambos siguieron la fuente común de Bastien-Lepage"³⁶³. También atribuye Gracia a la influencia de Zorn el hecho de que Sorolla abandone definitivamente los temas sociales, y que lo pintoresco, aunque no desaparezca, se vuelva inesencial en su obra. Además, Sorolla se vuelva más en el aire libre, y en las escenas de figuras en la playa y en el agua. Según Carmen Gracia, otra influencia en el valenciano es que "*su paleta se aclara notablemente, al tiempo que se reduce al empleo de pocos colores, tal como hace Zorn*"³⁶⁴. Gracia destaca también que el sueco reforzó el interés del valenciano en Velázquez³⁶⁵. Para concluir con la relación entre Zorn y Sorolla, terminamos con un escrito que el pintor valenciano publica ensalzando al artista sueco, que Navascués y Gracia incluyen en sus ensayos:

"Todavía me persigue el recuerdo del primer cuadro de Zorn que vi en el Salón de París, un retrato de señora vestida de blanco, con un soberbio perro también blanco. [...] La bella armonía de este cuadro y la interpretación amplia y justa me hicieron ver desde el primer momento que Zorn era el que había llegado a la meta de lo que yo entendía y entiendo que debe ser la pintura al óleo; él había resumido lo que nosotros, teniendo en casa a Velázquez y contemplándolo todos los días, no vemos ni entendemos, por sobra de prejuicios. Después de esta obra he seguido con viva emoción otras producciones del gran maestro, de Zorn, y cada vez me convencen más y me afirman más en mi creencia. He procurado explicarme por qué este artista consigue llegar a tan potente interpretación del natural, y cuando creo haberlo conseguido, me queda la duda de si realmente habré dado con la verdadera clave. Ya he dicho que su técnica es la nuestra, pero más amplia, más firme,

³⁶² NAVASCUÉS, 1986, *op. cit.*, p. 26.

³⁶³ GRACIA BENEYTO, 1989, *op. cit.*, p. 40.

³⁶⁴ *Ibíd.*

³⁶⁵ *Ibíd.*

arranca de su paleta la nota más simple, delicada, con gran pasta la coloca en su cuadro, y diríase que jamás vuelve sobre ella; no emplea nunca frotos ni veladuras con cuyos medios buscan otras apariencias, sólo apariencias, de buena pintura...

Otra cualidad saliente en el arte de Zorn por pocos modernos superada, es la corporeidad: en esto es inimitable Zorn, ¿cómo lo consigue? Este es el punto difícil. Parece que dibuja de dentro a fuera, que no busca nunca el contorno o la silueta, y desde luego puede afirmarse que jamás hace nada fragmentado; no inventa: todo, como nuestro gran Velázquez en sus Meninas, lo tiene junto y lo pinta de una vez; elige motivos sencillos, y no recuerdo haber visto nada hecho por él que no sea lo que cómodamente abarca nuestro cono visual. ¿Será este el motivo principal de su gran corporeidad y justeza?

Para Zorn no hay esas composiciones que *hacen* el cuadro; su cultura, el medio en el que siempre ha vivido, le han hecho ver todo lo más selecto, y con su talento ha conseguido, a mi entender, hacer la interpretación más justa de lo que vemos"³⁶⁶.

Sin embargo, y pese a la rotundidad y generosidad con que Sorolla reconoce su admiración por Zorn, Trinidad Simó se pregunta acertadamente si efectivamente Zorn representa para Sorolla la meta, la técnica que el pretendía alcanzar. Y responde:

"Yo diría que sólo en parte. Que alcanzó esta técnica y que pintó motivos sencillos, pero que también sobrepasó todo esto: [...] de una manera clara, ya sea por la línea que conduce francamente al boceto, ya sea por la gama atrevida del colorido, ya sea por los temas [...], poco tienen que ver con aquel modelo que a sus críticos de principio de siglo les pareció incuestionable con respecto a la influencia que siempre había ejercido sobre Sorolla: Zorn"³⁶⁷.

A la vista de las citas anteriores, consideramos que, pese a que estas influencias no definieron la orientación de su pintura como lo habían hecho las que recibió en la época de su formación, sí matizaron algunos de sus planteamientos pictóricos, y reforzaron otros, como el naturalismo. Consideramos asimismo que la influencia de Kroyer puede ser más limitada, ceñida a aspectos iconográficos de obras concretas, mientras que la influencia de Zorn puede ser más amplia, afectando sobre todo a la eliminación o pérdida de importancia de la temática social y el anecdotismo, y en una mayor atención a las aportaciones de Velázquez. Es difícil valorar la cuestión de si

³⁶⁶ SOROLLA, Joaquín: "Apunte sobre Zorn", en *La lectura*, 1903, pp. 571-572; reproducido parcialmente en NAVASCUÉS, 1986, *op. cit.*, p. 29, y en GRACIA BENEYTO, 1989, *op. cit.*, p. 40.

³⁶⁷ SIMÓ, 1980, *op. cit.*, p. 155.

efectivamente su relación con Zorn lleva a Sorolla a aclarar su paleta o limitar sus colores. Primero, porque no tenemos seguridad de en qué momento se establece el conocimiento de la obra del sueco por parte de Sorolla, si en 1889 o en 1900, y la paleta de Sorolla se aclara mucho y progresivamente a lo largo de esos años, y más aún en los primeros años del siglo XX. Siendo un proceso que lleva al valenciano unos diez o quince años, en los que Sorolla ve mucha pintura, no contemplamos la posibilidad de establecer una relación causa-efecto de este tipo. En cuanto a la restricción de colores, tampoco podemos sumarnos a la opinión de Gracia, pues nuestras investigaciones nos muestran precisamente que Sorolla aumentó progresivamente su paleta a lo largo de la década de 1890, y de forma bastante decidida en torno al cambio de siglo. A continuación, pasamos a ocuparnos de otra influencia, que en parte puede considerarse como opuesta a la que acabamos de describir, la del pintor sevillano José Jiménez Aranda.

2.2.2. Influencia de Jiménez Aranda.

Durante la década de 1890, como hemos escrito, Sorolla desarrolla su carrera profesional de forma rápida y exitosa en la capital de España, estableciendo una amplia red de relaciones con muchos miembros de la escena artística madrileña. Entre los pintores, cabe destacar en este aspecto a Aureliano de Beruete y a José Jiménez Aranda, que ejercerán un claro papel de protección y apoyo hacia el joven Sorolla. Ambos influyen también en la orientación de su pintura: mientras Jiménez Aranda inclina a Sorolla hacia el empleo del recurso de la anécdota, y probablemente también impulse - como el escritor Vicente Blasco Ibáñez- la realización por parte de Sorolla de varias obras de temática social; Beruete parece haber influido en la apertura de Sorolla a determinadas características de la escena pictórica internacional, por ejemplo, en un cambio de posición del valenciano más favorable hacia el impresionismo.

En la Exposición de 1890 Sorolla presenta, entre otras, su obra *Boulevard de París*, por la que obtiene una segunda medalla. De las tres medallas de oro de la exposición, dos se otorgan a los autores de sendos cuadros de historia. La otra, la recibe Jiménez Aranda por una escena realista que ha pintado en París: *Una desgracia*. Las tendencias renovadoras occidentales se van abriendo paso en nuestras Exposiciones Nacionales, y ambas medallas son prueba palpable de ello. Sorolla conoce gracias a la Exposición a Jiménez Aranda, y éste pasa

a ejercer un papel de consejero del pintor valenciano. Bernardino de Pantorba escribe al respecto que

“Se conocieron los dos artistas a poco de la llegada del segundo [Aranda] a Madrid –primavera de 1890-, y muy pronto viéronse unidos por una camaradería sin tacha, mas no sin que el sevillano, veintiséis años mayor que su compañero, ejerciera sobre éste una marcada autoridad [...] Venía de París, donde había residido ocho años [...] Algunos artistas jóvenes, buscando orientación, [...] rodearon a quien era, tal vez, el único pintor español de su época que no había firmado un cuadro de historia, el único que, en las postrimerías de aquel siglo –las palabras son de Doménech-, daba aquí el ejemplo de ir directamente al natural. [...]

Cuesta trabajo, a primera vista, advertir la influencia de Jiménez Aranda sobre Sorolla [...] pero basta un examen detenido de los cuadros del segundo pertenecientes al quinquenio de 1891 a 1895, para verla, aunque más o menos escondida, siempre latente”³⁶⁸.

El propio Sorolla hizo referencia a la influencia que Jiménez Aranda ejerció sobre él, enlazándolos con la que había recibido de Pradilla, al que había relacionado con el amor a la línea y un papel regulador de su espíritu inquieto:

“A mi vuelta a Madrid conocí a Jiménez Aranda; y aquellos principios tan sanos que en Roma inculcara Pradilla en mí, los ratificó, los aseguró aquí sólidamente el maestro sevillano con su perfecto equilibrio, con su ecuanimidad artística”³⁶⁹.

Pantorba señala que los cuadros de Sorolla donde mejor se detecta la influencia del sevillano



Joaquín Sorolla, 1892, *¡Otra Margarita!*, óleo sobre lienzo, 129,5 x 198 cm, San Luis (Missouri), EEUU, Washington University Gallery of Art.

del sevillano

son *Otra Margarita*, de 1892; *El beso de la reliquia*, de 1893; *El resbalón*, de 1892; *Fruta prohibida*, *Ex voto*, de 1892; *El mamón*. *Familia segoviana*, de 1894; *La mejor cuna* y *La bendición de la barca*, de 1895. Y remarca una de las

características de esta influencia, la sujeción al dibujo: “*El dibujo, en tales cuadros, gusta de manifestarse luciendo sus valores propios, recortando agudamente la línea, no*

³⁶⁸ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 38.

³⁶⁹ GIL, 1913, *op. cit.*, p. 28.

eludiendo dificultades. Es muy expresivo, y en él se unen la justeza y la gracia"³⁷⁰. Más adelante, comentando una de estas obras, *El beso de la reliquia*, Pantorba reincide en la misma idea: "*la bien dispuesta composición, la sencillez y claridad en la exposición del tema y la solidez del dibujo que la pintura de Aranda tiene por norte inquebrantable*".

A la luz de lo anterior, se puede concluir que la influencia de Pérez Aranda sobre Sorolla tuvo lugar, en lo temático, en una fusión del naturalismo con la temática social, y en el recurso de la anécdota, y en lo más propiamente pictórico, en el cuidado de la composición y del dibujo. Estas características se observan sobre todo en la primera mitad de la década de 1890, aunque todavía aparecen en algunas obras de los años siguientes, como *Trata de blancas*, de 1895; *Mis chicos*, de 1897; *Una investigación. El doctor Simarro en su laboratorio*, del mismo año; *Fiesta valenciana en la huerta*, de 1899; *El Bautizo*, de 1900; y *Triste herencia*, de 1899. Otra de las conclusiones que podemos extraer de lo anterior es que hay concomitancias entre la influencia de José Pérez Aranda y otra influencia anterior de Sorolla, el fortunismo. Además, debemos considerar que la influencia de Pérez Aranda en la pintura de planteamientos sociales se sumó a la que ejerció en el mismo sentido el escritor y político republicano Vicente Blasco Ibáñez.

Hemos considerado oportuno tratar de ambas en un apartado separado, por tener entidad propia previa o independiente del pintor sevillano, aunque concuerden con la influencia de éste.

2.2.3. Otras influencias de la década de 1890.

Como ya hemos mencionado en la parte de nuestro estudio dedicada a la etapa de formación del pintor, el fortunismo, que influye en la trayectoria de Sorolla con especial énfasis durante su estancia en Italia, se prolonga después en obras esporádicas. En muchas de ellas se puede detectar, además de su origen estilístico en la obra de Fortuny, ciertas similitudes con otros artistas, como Agrasot, Ferrándiz, Pradilla, Jiménez Aranda, o Sala. No consideramos necesario extendernos aquí en esta cuestión, que ha sido suficientemente tratada anteriormente, por lo que nos limitamos a señalar la continuidad de esta influencia durante la etapa que nos ocupa.

³⁷⁰ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 39.

Obras que representan esta continuidad, pintadas a la vuelta de Roma, son *¡No le despiertes!*, de 1899; *Los guitarristas*, *Costumbres valencianas*, de 1889-90; *Vendiendo melones*, de 1890; *El naranjero*, de 1891; *Escena valenciana*, de 1893; *El beso de la reliquia*, de 1893; *Familia valenciana*, de 1894; *El mamón*, *Familia segoviana*, de 1894; *Fiesta valenciana en la huerta*, de 1899, y *La red*, de 1899.

Esta influencia va remitiendo en la obra de Sorolla a medida que avanza la década, aunque todavía aparecen ecos en la década siguiente, como en la obra *Entre naranjos*, de 1903.

Si este grupo de obras enlazan la influencia fortuyista previa con la de José Jiménez Aranda, a continuación revisamos otra influencia, la del escritor Vicente Blasco Ibáñez, que también confluye con la del pintor sevillano.

Pintura social. Vicente Blasco Ibáñez.

La cuestión de la pintura social es compleja, y no podemos dedicarle en este estudio, centrado sobre todo en la evolución técnica de Sorolla, un tratamiento en profundidad. Sin embargo, se hace imprescindible hacer al menos una breve alusión a ello. Una de las cuestiones más difíciles de enfocar es la separación entre lo popular y lo social. Lo popular aparece en la tradición europea y española con frecuencia, como en la pintura de campesinos de Brueghel y el Bosco, o en el romanticismo andaluz de la familia Bécquer. Por otro lado, en la pintura y la literatura española existen precedentes importantes de protagonistas en situación más o menos desfavorecida, como los bufones de Velázquez, o los mendigos de Murillo. En el siglo XVIII hay un resurgir de la cuestión social, con una intención moralizante clara, reavivada por la Ilustración, que

que pasa a comienzos del XIX a Goya, Hogarth y el romanticismo. En el siglo XIX la retórica moralista relacionada con lo social se desdobra en tratamientos más melodramáticos o sentimentales, que pueden observarse en las obras de Tassaert, Alexandre Antigna, e incluso Jules Bastien Lepage; y tratamientos más descarnados, como los que aparecen en Daumier, Courbet, e incluso Manet. Linda Nochlin destaca que

"cuando nos volvemos hacia las obras realistas en sí, la conexión entre arte y actitudes sociales se hace más amorfa. Hasta qué punto las obras más importantes que hizo Courbet en los años cincuenta reflejan efectivamente sus convicciones políticas izquierdistas, se presta a discusión. [...] Obras como

Escena de París de Jeanron, con su hambriento obrero mendigando para su familia, los numerosos lienzos de Alexandre Antign dedicados a las calamidades en las capas bajas de la sociedad [...] o las melancólicas representaciones de Tassaert [...] suscitaron la cuestión social y atacaron las injusticias sociales de la época mucho más explícitamente que los picapedreros o las bañistas de Courbet³⁷¹.



Joaquín Sorolla, 1894, *¿Aún dicen que el pescado es caro!*, óleo sobre lienzo, 151,5 x 204 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Sin embargo, como explica Nochlin a continuación, los cuadros de Courbet eran incendiarios no por un mensaje social evidente, sino por la forma desidealizada, directa y prosaica en que pintaba a las clases humildes, carentes del encanto de la pequeña

escala y del pintoresquismo protector. Además, el momento de su aparición fue determinante. Cuando Courbet los presentó en el Salón de 1850-51, la burguesía había privado a las clases humildes de las ventajas conquistadas en 1848. Los cuadros de Courbet del Salón de 1850-51, por su tamaño, su estilo y su tema se vieron como amenazas al todavía vacilante restablecimiento del poder de las clases medias. Sin tener afirmaciones evidentes, se enlazaban con la izquierda por sus radicales innovaciones pictóricas. "*Como señaló Thoré, no sólo tomaban au sérieux temas coetáneos referentes a las clases bajas, sino que los consideraban dignos de una escala monumental*"³⁷².

Para cuando la tendencia social llega la tendencia a España, en la última década del siglo XIX, el tema está prácticamente exhausto en Europa. Pantorba le dedica unos párrafos en la monografía de Sorolla:

“Por aquellos días, el arte español atravesaba la zona, lamentablemente cultivada, de lo melodramático, de lo sensiblero. Los pintores se habían propuesto “hacer filosofía y política social”. [...] Fue la de entonces una época tendenciosa, con altisonancia en los títulos de los cuadros (títulos que, por lo general, se encerraban en signos de admiración, para hacerlos más

³⁷¹ NOCHLIN, Linda: *Realism*, 1971; *Realismo*, trad. esp. José Antonio Suárez, Madrid, Alianza editorial, 1991, pp. 39-40.

³⁷² *Ibid.*, p. 41.

impresionantes aún). Duró varios años –los postreros del siglo- aquella “filosófica” corriente, y acabó, por fortuna, cuando se vio que iba acentuándose en demasía su lado ridículo”³⁷³.

El caso Sorolla es complejo, pues su actitud y su tratamiento de lo popular y lo social es cambiante. Felipe Garín y Facundo Tomás se preguntan al respecto

“¿Por qué no han sido considerados como "de tema social" una serie de cuadros en los que aparecen gentes del pueblo trabajando, o comiendo en una barca, o realizando cualesquiera de las actividades que llevan a cabo diariamente? Porque se puso de moda en los ambientes europeos de finales del siglo XIX un tipo de pintura "con mensaje", destinada a denunciar determinada situación reinante, alguna lacra social o bien ciertas injusticias. Nosotros vamos a sujetarnos aquí a aquella concepción originaria, quizás simplemente extendiendo el término hacia lienzos que podríamos considerar "fronterizos", es decir, que no poseían directamente un criterio de denuncia pero mostraban realidades de la vida de los trabajadores”³⁷⁴.

La pregunta, que lleva implícita la respuesta, señala efectivamente las dos maneras principales en que Sorolla representa la realidad social, una más sobria, y sin comentario o moraleja social aparente, que es constante en su obra desde los años noventa, y está libre del recurso de la anécdota desde la segunda parte de la década; y otra, representada en sus cuatro obras "de tema social" para la Exposición Nacional o el Salón de París, cargadas de mensaje o moraleja. Nos referimos a *¡Otra Margarita!*, de 1892; *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, de 1894; *Trata de blancas*, de 1895; y *Triste herencia*, de 1900. Como señala Nochlin a propósito del caso de Courbet, no resulta sencillo averiguar, aunque se ha escrito mucho sobre ello, las auténticas intenciones de Sorolla.

Por lo que a este apartado respecta, debemos recordar que el Sorolla que pinta estas cuatro obras de temática social, como el que comienza a representar de forma recurrente el entorno de la gente del mar, es un pintor íntimamente relacionado con el republicano Vicente Blasco Ibáñez, que



Joaquín Sorolla, 1894, *Trata de blancas*, óleo sobre lienzo, 166,5 x 165 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º Inv. 320.

³⁷³ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 40.

³⁷⁴ GARÍN-TOMÁS, 2006, *op. cit.*, p. 93.

con toda probabilidad influye en los planteamientos de algunas de estas obras. Garín y Tomás señalan, por ejemplo, que

"Sorolla conocía cuanto menos los rasgos generales de la narración que Blasco iba a escribir, *Flor de mayo*, por lo que cabe situar la inspiración del título de la obra en el relato que su amigo publicaría al año siguiente, así como el tema del cuadro en la trama de la novela"³⁷⁵.

Debemos considerar, por tanto, que tanto Vicente Blasco Ibáñez como José Jiménez Aranda están en la génesis de las cuatro obras citadas. Además, el escritor y su entorno no dudaron en defenderlas desde *El Pueblo*, el propio periódico de Blasco. Garín y Tomás recogen una elocuente columna del escritor, de la que tan sólo tomaremos aquí un fragmento:

"Trata de blancas ya no es obra de un colorista, sino de un pintor de talento que sabe pensar y sentir.

Es la creación de un novelista que en vez de pluma usa pincel. Hay todo un libro en aquel vagón de tercera [...]"³⁷⁶.

Como ya hemos mencionado, tan sólo hemos tratado aquí de reflejar que la influencia de Vicente Blasco Ibáñez confluye con la de José Jiménez Aranda en la orientación social de algunos de los cuadros de Sorolla de la década de 1890. Pasada esta década, Sorolla representará con asiduidad lo popular, y en ocasiones puede intuirse todavía cierta intención social en ello, pero evitará a toda costa mantener una postura similar a la de las cuatro obras "de tesis" mencionadas.

Los viajes a París. Naturalismo e impresionismo

A lo largo de la década de 1890 Sorolla presenta su obra con regularidad en los certámenes españoles, y en los certámenes internacionales más importantes. Especial interés tienen para nosotros los franceses, puesto que el pintor valenciano, además de enviar sus obras, los visita varias veces a lo largo de la década. En estas visitas, además de asuntos prácticos relacionados con sus obras o con los premios que cosecha, el pintor suele recorrer las sedes artísticas más importantes, como el Salón, el Museo del Louvre, el de Luxemburgo, el Petit Palais, así como galerías comerciales, como Georges Petit o

³⁷⁵ *Ibíd*, p. 96.

Durand Ruel. Además, Sorolla alterna en estos viajes con pintores, tanto españoles de otros países. Son frecuentes sus menciones a Raimundo Madrazo y a Francisco Domingo, entre los españoles, y a Carolus Duran y Leon Bonnat entre los franceses. El catedrático Francisco Calvo Serraller hace referencia a éstos últimos para explicar las influencias naturalistas -y velazqueñas- del joven Sorolla:

"poco importa que algunos de los discípulos y seguidores inmediatos de Manet hayan sido oscurecidos, menospreciados u olvidados porque, sin ellos, hayan o no formado el correspondiente ismo, incluso la historia del así llamado "arte de vanguardia" queda coja o muy alicaída. Me estoy refiriendo a Carolus-Duran, Alphonse Legros, Léon Bonnat, Jules Bastien-Lepage, etc., a través de cuya influencia o enseñanza se configuró lo que se podría llamar la "internacional velazquista", que abarcó a pintores de muy diferentes nacionalidades. Entre estos últimos, hay que contar con Sorolla, aunque su incorporación a este grupo no formalmente organizado se retrase comparativamente más"³⁷⁷.

Estos viajes y contactos que establece en la capital francesa, en la que se empapa sobre la actualidad -sobre todo, pero no únicamente, de la del Salón- van ejerciendo una influencia en su pintura que resulta imposible detectar en cuadros aislados, pero que lleva su obra en conjunto desde el eclecticismo de su estancia italiana, desde el fortunismo, y la anécdota; hasta la asunción de un naturalismo basado en la representación de la vida cotidiana. Por otro lado, comienza a desarrollar su faceta de retratista, que tiene puntos en común, como hemos mencionado, con la de otros pintores internacionales, también presentes en París. Además de todos estos cambios generales de planteamiento, su pintura va siendo progresivamente más luminosa, los tonos oscuros van teniendo una presencia mucho menor en su obra, y van apareciendo -y ganando presencia- colores saturados de descubrimiento reciente.

Como hemos dicho, Sorolla concurre a la Exposición Nacional con *Boulevard de París*, que el propio pintor considera un cuadro "ya francamente naturalista, y al cual procuré llevar la sensación de vida que yo veía"³⁷⁸. Sin embargo, el cuadro no está

³⁷⁶ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: "Crónica artística. Sorolla", *El Pueblo*, 5-VI-1897, citado en GARÍN-TOMÁS, 2006, *op. cit.*, p. 106.

³⁷⁷ CALVO SERRALLER, Francisco: "Cambio de perspectiva", en AA. VV.: *Sorolla. Visión de España. Colección de la Hispanic Society of America*, (cat. exp.), Felipe Garín Lombart; Facundo Tomás Ferré, (com.), Sofía Barrón, Isabel Justo (coor.), Valencia, Fundación Bancaja, 2007, p. 142.

³⁷⁸ GIL, 1913, *op. cit.*, p. 27.

pintado del natural, sino a partir de apuntes tomados a su paso por la capital francesa, en 1885 y 1889³⁷⁹. Desde entonces, Sorolla desarrolla esa faceta naturalista, y cuya esencia resulta difícil definir con exactitud. El pintor sigue describiéndolo:

"empecé a crearme, ya sin temor alguno, mi modo de hacer, bueno o malo –no lo sé- pero verdad: sincero, real, reflejo de lo visto por mis ojos y sentido por mi corazón... ¡la manifestación exacta de lo que yo creía que debía ser el arte! [...] se inició en Assisi, tomó forma en la obra que allí realicé, apareció clara en mi lienzo *El boulevard*, la encontré casi definida en *Otra Margarita*, y se me ofreció amplia, real, resuelta ya, en “los bueyes sacando la barca”, en mi *Sol de tarde*”³⁸⁰.

La obra a la que alude, *Sol de la tarde*, de 1903, supone, para Blanca Pons-Sorolla, el paso a la etapa de madurez del pintor. El pintor describe por tanto su paso desde el final de su formación hasta su madurez, la primera década de su regreso a España, como un encuentro con el naturalismo, relacionado con lo que ve por sus ojos y siente por su corazón.

El catedrático Javier Pérez Rojas señala el parentesco de *Boulevard de París*, con la obra de Gustave Caillebotte, Vicente Palmaroli, Raimundo de Madrazo, Jean Béraud, y Ramón Casas, afirmando que, mientras que

"lo realizado por Casas hasta 1893 resulta más moderno, intimista y personal que lo de Sorolla. Pero la situación cambia de una manera bien acusada a partir de 1895, fecha en la que ambos se erigen en valores firmes e influyentes de la pintura española moderna”³⁸¹.

En efecto, las obras del pintor van incorporando las novedades de París y desarrollando a la vez la propia manera del pintor. Un siglo antes, el historiador Rafael Doménech señala algo muy parecido a lo que escribe Pérez Rojas, estimando que la mayor aportación de Sorolla tiene lugar en esta época:

"En rigor de verdad, la gran obra de Sorolla fue, andando el tiempo, traer a España esa orientación y desenvolverla con ímpetu avasallador, para acabar con el cuadro comercial, el asunto ñoño más que poético y la tramoya grotesca de los falsos cuadros de Historia”³⁸².

³⁷⁹ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 114.

³⁸⁰ GIL, 1913, *op. cit.*, pp. 28-29.

³⁸¹ PÉREZ-ROJAS, 2009, *op. cit.*, pp.148-149.

³⁸² DOMÉNECH, 1910, *op. cit.* p XII.

La posición que va adquiriendo Sorolla en la escena nacional es cada vez más influyente a lo largo de la década, sobre todo con motivo de las Exposiciones. Entretanto sus planteamientos están cada vez más alejados de la sujeción al dibujo y al acabado, como señala Cabello y Lapiedra a propósito de la exposición de 1897: "*sus obras van teniendo cada vez mas defectos, propios del descuido y poco estudio*"³⁸³. En efecto, a la vez que va desarrollando esa manera de ver y sentir que él identifica con el naturalismo, Sorolla va dejando atrás la influencia de la línea, de Pradilla y Jiménez Aranda, y acercándose a la factura pictoricista, de pincelada suelta, característica de la escuela valenciana, de Domingo y Pinazo, pero también presente en la obra de Zorn, de Boldini, de Sargent, de Whistler y muchos otros que Sorolla contempla en sus viajes a París. Al final de la década, ya en un momento de transición, podemos comprender en una carta a su mujer la actitud de Sorolla ante las exposiciones de la capital francesa: "*también vi la sección rusa y la centenal francesa, ¡qué pintores tan buenos! Mucho creo me sirva el viaje*"³⁸⁴.

En relación a los retratistas mencionados, Carmen Gracia explica que Velázquez es "*el punto de contacto que une a Sorolla con los pintores Sargent, Whistler y Boldini, cuya influencia es notable en muchos de sus retratos de élite*"³⁸⁵. Uno de los puntos de contacto de todos ellos es la factura, suelta y pictoricista. Otro punto de contacto es el empleo de los colores grises, que destacan en todos estos pintores, y pueden verse en el lienzo Sorolla *Madre*, de 1895; y en el *Retrato de Amalia Romea, señora de La iglesia*, de 1897. El crítico Silverio de la Torre relacionaba a Sorolla con Velázquez a propósito de los grises: "*ese gris de Velázquez, que es y ha sido la desesperación de los pintores, porque no se consigue estudiando su manera de pintar, sino estudiando incesantemente el natural, como lo hace Sorolla*"³⁸⁶. A propósito del mencionado retrato de Amalia Romea, Vicente Blasco Ibáñez aludía a "*esa nota gris de la pintura moderna, que tan bien sabe manejar Sorolla*"³⁸⁷. Esa nota gris moderna se relaciona con una corriente esteticista o modernista que aparece de manera intermitente en la obra del pintor, y será

³⁸³ CABELLO Y LAPIEDRA: *El arte, los artistas y la Exposición de Bellas Artes de 1897*, Madrid, 1897, pp. 84-86, citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 155.

³⁸⁴ Carta de Sorolla (París) a Clotilde (Valencia), 19 de junio de 1900, CFS/303, en LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA-MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 113.

³⁸⁵ GRACIA BENEYTO, 1989, *op. cit.*, p. 40.

³⁸⁶ Citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 157.

³⁸⁷ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 155-156.

determinante en su última década de trabajo. Javier Pérez Rojas indica el comienzo de esta tendencia:

"La última década del siglo XIX es trascendental en la evolución de Sorolla, pues a partir de entonces afianza su visión naturalista y se abre hacia un mayor esteticismo. [...] Son los años del apogeo del naturalismo y del inicio del gusto modernista, entendido en parte como expresión hispana que aglutina el simbolismo y el *Art Nouveau*"³⁸⁸.

Debe reseñarse, no obstante, que aunque fue derivando en estos años cada vez con mayor frecuencia e intensidad hacia su versión del naturalismo, Sorolla practicaba una pintura ecléctica cuando la ocasión lo merecía. En esta vertiente de su trabajo, que puede considerarse más profesional, o menos personal, realiza por ejemplo *La jura de la Constitución por la Reina Regente María Cristina*, encargo que recibió de su amigo el pintor Francisco Jover Casanova, que falleció sin haber concluido la obra, y que Sorolla terminó en 1897³⁸⁹; o proyectos decorativos como el de la casa-palacio de Rafael Errázuriz, en Chile, consistente en cuatro grandes paneles dedicados a la temática de la vid y el vino, y un cuadro religioso, *Yo soy el pan de la vida*, también conocido como *Jesús en el lago Tiberiades*, de 1897³⁹⁰.

Entretanto, su opinión sobre el impresionismo va cambiando a lo largo de la década. En 1894 escribía a su amigo Pedro Gil: "*Sigo el camino normal de la pintura genuinamente española, cerrando ojos y oídos a todo impresionismo y puntismo, beatos nosotros que aquí no tenemos esa plaga de holgazanes*". Pocos meses después, y desde París, aludía a "*una serie de chifladuras de impresionismo casi estúpido*"³⁹¹ en una carta a su mujer. Sin embargo, en 1896, una reseña periodística a raíz de su participación en una exposición en Noruega y Suecia nos descubre que "*alguna vez cuando habla, demuestra simpatías por el impresionismo, pintando, nunca*"³⁹². Años después, en 1911, en una de las clases que impartió en el Art Institute of Chicago, con motivo de su exposición allí, afirmó su pertenencia al movimiento impresionista, entendido en un sentido amplio:

³⁸⁸ PÉREZ-ROJAS, 2009, *op. cit.*, p. 148.

³⁸⁹ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 159.

³⁹⁰ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 148.

³⁹¹ Carta de Sorolla (París) a Clotilde (Valencia), 22 de junio de 1894, CFS/214, en ORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA-MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 109.

³⁹² SAINT-AUBIN, Alejandro: "Los pintores españoles en la Exposición de Suecia y Noruega", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de julio de 1896, año XL, número 28, p. 59; citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 149.

"Soy uno de los impresionistas, eso es todo. El impresionismo lleva veinticinco años a nuestro alrededor. Los artistas norteamericanos, como Chase, Sargent, Cecilia Beaux y Gari Melchers, a quienes me enorgullece considerar desde hace largo tiempo amigos personales, ¿qué son sino hijos de Velázquez como yo? Velázquez fue el primero, el impresionista supremo"³⁹³.

Evidentemente, Sorolla sabía de la conveniencia de alinearse con el movimiento, pero no deja de ser también una muestra de que lo veía con otros ojos. Volveremos a la relación entre Sorolla y el impresionismo en el próximo apartado, dedicado a la etapa de madurez del pintor.

La playa de Valencia.

El conjunto de la obra que Sorolla pinta en Valencia, y especialmente en su playa, supone, como es sabido, la parte más importante y conocida de su trabajo. Aunque el pintor había hecho marinas antes de ir a Roma, y había pintado del natural, al menos apuntes, en la playa de Valencia, la identificación del pintor con este escenario como el ambiente privilegiado de su obra se produce en 1894 con motivo de la realización de una de sus primeras obras maestras, *La vuelta de la pesca*.



Joaquín Sorolla, 1894, *La vuelta de la pesca*, óleo sobre lienzo, 265 x 325 cm, París, Musée d'Orsay.

El crítico Rafael Doménech escribe respecto a este cuadro:

"Al pintar Sorolla su cuadro *La vuelta de la pesca*, en el verano de 1894, afirmó su personalidad artística. Acabaron los años de aprendizaje, de tanteos, de concesiones y luchas contra el ambiente artístico que le rodeaba"³⁹⁴.

Después, a partir del mismo cuadro, Doménech trae a la palestra la que será una característica estilística señalada en multitud de ocasiones a propósito de la obra del pintor, su relación con el mundo griego, con la estatuaria clásica, e incluso, en algunas

³⁹³ En "American Art Will Dominate, Says Sorolla", *The Evening World*, 30 de enero de 1911, p. 11, reproducido en PONS-SOROLLA, Blanca: "Nuevo triunfo en Estados Unidos: las exposiciones de 1911", en PONS-SOROLLA, 2014, *op. cit.*, p. 45.

ocasiones, con el monumentalismo de las figuras. El retorno del clasicismo griego se había mencionado en relación a Sorolla y a la actualidad valenciana poco antes de la publicación del libro de Doménech, por ejemplo, a propósito de la Exposición Regional de Valencia, en la que Mariana Benlliure y Vicente Blasco Ibáñez ejercieron un papel importante³⁹⁵. También José Ramón Mélida había traído Grecia a coalición, en relación a Sorolla, poco antes de la publicación del libro de Doménech: "*¡Aliento mágico de la costa griega en cuya naturaleza parece resurgir, cual modelo de eterna belleza la forma clásica!*"³⁹⁶. Tras este paréntesis de contextualización, volvemos a la cita de Doménech:

"Vimos el cuadro de Sorolla, y experimentamos fuerte sensación de cosa clásica. A nadie quisimos decírselo. Dudábamos de nosotros mismos y temíamos el juicio de los demás.

¿Sorolla clásico? ¡Imposible! A dos dedos hubiéramos estado de suponerle académico, a él que era la perfecta antítesis del academicismo.

Bien es verdad que no podíamos creer que el alma helena anidara en las Academias. [...]

Aquella sensación que nos produjo la obra de Sorolla, fue creciendo a la vista de otras suyas, que nos hacían olvidar casi todas las pintadas anteriormente. [...] Pero, cuando estuvimos más seguros del clasicismo de Sorolla, fue al ver aquella preciosa joya suya, *Después del baño*, pintada en 1899. La brisa levantina agitando fuertemente las velas de los barcos [...], todo ello envuelto en una luz solar intensa y en un ambiente salobre, nos producían enérgica sensación de grandiosidad, de vida sana y de equilibrio"³⁹⁷.

Otra de las grandes obras valencianas de Sorolla de esta época, perteneciente al género del costumbrismo marinero, es *Cosiendo la vela*, de 1896, de la que Henry Rochefort escribió: "*Es quizá de una crudeza más verdadera que agradable; pero no por eso deja de indicar un artista poderoso y sincero*"³⁹⁸. El cuadro debió ser sorprendente, pues no es Rochefort el único en mostrar ciertas reservas. De acuerdo con el crítico José Ramón Mélida:

"Al público no le gusta el cuadro titulado *Cosiendo la vela*; es mucho atrevimiento para él aquella masa de tela, de aspecto informe y protagonista

³⁹⁴ DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, p. XIX.

³⁹⁵ BENLLIURE, Mariano: "La Exposición de Valencia. Una carta de Benlliure", *El Heraldo*, Madrid, 27 de marzo de 1909; citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 335.

³⁹⁶ MÉLIDA, José Ramón: "Sorolla", *El Correo*, Madrid, 25 de enero de 1910; citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 329.

³⁹⁷ DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, pp. XIX-XX.

aparente de aquella composición cuyo verdadero asunto es la faena de unas pobres gentes de la playa levantina, bajo el emparrado y entre los arbustos y macetas de un patio, donde juguetean los rayos vivísimos del sol, cuyo mágico efecto de luz y color constituye precisamente el difícilísimo tema del cuadro, tema que el autor ha sabido apurar con extraordinaria valentía. Es cuadro que si no se le contempla despacio, abstrayéndose en él y a la conveniente distancia para gozar de su perspectiva y sentir su influjo la visión del natural, con todas las risueñas y brillantes galas que la retina de Sorolla percibió con mayor viveza que nadir, es inútil mirarle y necio emitir opinión sobre él"³⁹⁹.

En contraste con las dos obras anteriores, en el verano de 1898 Sorolla realiza unas obras recargadas, de las que además cuesta creer que hayan sido pintadas del natural, y desde luego si han sido copiadas ante el referente, es indudable que el pintor ha realizado una adición de distintos motivos en algunos cuadros. Blanca Pons-Sorolla escribe al respecto:

"Las obras de playa de este verano y en general de estos años, son abigarradas, presentan multitud de figuras de pescadores, pescadoras, niños, bueyes, barcas con las velas desplegadas... son en realidad obras de las que se podría decir que contienen numerosos cuadros; un pequeño trozo de esos lienzos podría dar lugar a una obra completa. De esto se daría cuenta Sorolla en poco tiempo y poco a poco va reduciendo el número de figuras y aumentando la proporción del tamaño de éstas respecto del lienzo. Estos cuadros a pesar de "parecer llenos de vida y movimiento" resultan un tanto falsos. Cada escena de las múltiples que contiene una obra ha sido estudiada independientemente y aunque consigue darles una unidad, pierden frescura"⁴⁰⁰.

2.2.4 Conclusiones de etapa de juventud.

Teniendo en cuenta la información que hemos recogido de esta etapa de la trayectoria de Sorolla, podemos concluir que en ella continuó creando obras heredadas de modelos o planteamientos de Fortuny o de sus seguidores, además de conservar características como la luz naturalista y la factura de pincelada vista que probablemente tuvieran influencia del pintor catalán.

³⁹⁸ Citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p.158.

³⁹⁹ *Ibíd.*

⁴⁰⁰ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, pp. 162-163.

Esta influencia se mezcló con la de José Jiménez Aranda, un pintor que había trabajado en la estela de Fortuny y Meissonier, y que fomentó el mantenimiento de algunas características de la pintura basada en las composiciones de figuras, la sujeción a un dibujo cuidado inicial y el acabado. Además, José Jiménez Aranda fue pionero junto con Sorolla y otros pintores en la lucha contra el protagonismo de la pintura de historia en las Exposiciones Nacionales, que sustituyeron por una pintura que reflejaba los tiempos coetáneos, a menudo basada la representación de las dificultades de las clases desfavorecidas. Esta tendencia, en la que Sorolla realizó cuatro obras que tuvieron una amplia repercusión en dichas exposiciones, fue alentada también por su amigo el escritor y político republicano Vicente Blasco Ibáñez, que al parecer tuvo influencia directa en algunas de estas obras.

Además de las influencias mencionadas, Sorolla prestó mucha atención a la pintura naturalista de los Salones de París, así como de las exposiciones que se celebraban en la capital francesa coincidiendo con ellos. Estos viajes a París tenían una doble vertiente; por un lado Sorolla presentaba en sus Salones sus obras, y además contemplaba la actualidad de la pintura francesa e internacional. Gracias a sus viajes a los Salones, Sorolla se fue habituando a la renovación de planteamientos y técnicas pictóricas que aparecían en ellos, y pudo ir asimilando las influencias de los pintores naturalistas del norte de Europa, como Kroyer y Zorn; así como a los de otros países, como Gran Bretaña, Alemania, Rusia, Italia o Estados Unidos.

Aunque tuvo reticencias iniciales ante el impresionismo, y especialmente hacia las pinceladas separadas y de pequeño tamaño empleadas por ellos, fue asimilando progresivamente algunas de las maneras en que éstos empleaban el color, tanto a través de la contemplación directa de las obras impresionistas, como de la observación - probablemente preferida por él- de la obra de otros pintores que incorporaban progresivamente las técnicas de los impresionistas.

Los puntos de contacto más cercanos entre estas innovaciones francesas y la pintura que Sorolla ejercía como propia eran una temática coetánea; una pintura copiada del natural, o pintada a partir de material copiado del natural; una iluminación naturalista alejada del *chiaroscuro* academicista, con protagonismo de la luz solar de exterior; y una factura suelta de pincelada vista. Gracias a estos puntos de contacto, Sorolla pudo obtener una medalla de segunda categoría en el Salón de 1895 con su obra *La vuelta de la pesca*.

Esta obra supone, además del primer gran éxito internacional del pintor valenciano, la identificación de la playa valenciana como el ámbito de desarrollo privilegiado para su pintura.

En sus visitas a la capital francesa, Sorolla pudo conocer además las obras de los mejores retratistas de la época, como Sargent, Whistler y Boldini⁴⁰¹, que como el sueco Zorn tenían en Velázquez una de sus referencias principales, lo que facilitó que Sorolla fuese asimilando algunas de sus características, que tuvieron influencia en su faceta como retratista de sociedad.



Joaquín Sorolla, 1899, *Triste herencia*, óleo sobre lienzo, 210 x 285 cm, Valencia, colección Bancaja.

Desde un punto de vista técnico, lo más reseñable en la pintura de ésta década es su progresivo alejamiento de la pintura basada en la línea y el claroscuro. Debemos recordar que la importancia de la línea, de la sujeción al dibujo previo, siempre había aparecido en la pintura de Sorolla como una valor hasta cierto punto exógeno. Favorecido por los profesores Franch y Farinós en la Escuela de San Carlos, por Pradilla en Roma, o por José Pérez Aranda en Madrid, Sorolla se había sometido a la regulación del dibujo como una disciplina necesaria, pero ajena, más que como un placer o una concepción propia de la pintura.

Muy diferente es el caso del claroscuro, que conforma la definición de la luz en su pintura desde los primeros cuadros que conocemos. El claroscuro, en su vertiente academicista, con su luz cenital difusa y ladeada, o en cualquier otra modalidad, incluida la luz solar directa del aire libre, había sido siempre el aliado fundamental de su pintura, el que concedía la verosimilitud realista a sus obras. La pérdida relativa de importancia del claroscuro es, por tanto, más lenta, y ocurre antes en unos géneros, como el paisaje, que empieza a practicar al final de la década, o en cuadros de figuras en la playa, o en obras de su entorno familiar, que en otros, como el retrato, donde mantiene cierta importancia hasta el final de la trayectoria profesional del pintor. De manera paralela a la

⁴⁰¹ GRACIA BENEYTO, 1989, *op. cit.*, p. 40.

menor importancia del claroscuro, va subiendo la claridad general de sus obras. Estos cambios, más lentos que los relacionados con el dibujo, tienen lugar sobre todo en los dos últimos años de la década, aunque hay casos de gran luminosidad y a mediados de la década, como *La vuelta de la pesca*, de 1894 y *Pescadores valencianos*, de 1895.

En cuanto a la ejecución, experimenta cambios muy notables, aunque difíciles de describir. Si atendemos al conjunto de la obra de la década, se puede afirmar sin duda que la ejecución minuciosa, detallada y acabada va perdiendo importancia paulatinamente en favor de una factura basada en la pincelada suelta, vista y amplia; o incluso, al final de la década, suelta, vista y corta en algunas ocasiones. Sin embargo, este cambio del conjunto de su obra se manifiesta con gran riqueza y variación, y pueden observarse ejemplos en los que tal cambio no se produce en absoluto.

Finalmente, en cuanto al color, Sorolla va dando cada vez un lugar más importante a los nuevos colores saturados en detrimento de los tierras y los neutros, que tienen una preponderancia absoluta al comienzo de la década. Desde mediados de la década hay una mayor presencia relativa de los verdes, de los anaranjados, de los azules, que empiezan a compartir el papel principal que había correspondido siempre a los tierras. El bermellón está en una situación ligeramente distinta, pues había aparecido desde el principio de su trayectoria en algunos cuadros, siempre en una cantidad moderada, dada su capacidad de atraer la atención del espectador, y sigue apareciendo de la misma manera a lo largo de esta década, o incluso de toda su carrera de pintor, con escasas excepciones. El mayor de los cambios se produce, como ya hemos escrito, en los tierras sombras, que además de ir perdiendo presencia a lo largo de toda la década, tienen un descenso muy importante en la segunda mitad, tras haber tenido un papel importante en su época de estudiante y todavía en algunas obras de esta década, como en *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, de 1894.

Estos cambios técnicos, que van incrementando su velocidad o su presencia en las obras paulatinamente, experimentan una transformación aún mayor en torno al cambio de siglo. Lo veremos, especialmente en lo tocante al claroscuro y al color, en los primeros años de la década siguiente, en la que se considera la etapa de madurez del pintor, que para algunos de sus estudiosos comienza tras la obtención del Grand Prix en la Exposición Universal de París de 1900, y para otros comienza tras la realización de *Sol de la tarde*, en 1903, obra que como hemos recogido, suponía para Sorolla ver resuelta

por fin "la manifestación exacta de lo que yo creía que debía ser el arte"⁴⁰². Pasamos a continuación a revisar la etapa de madurez del pintor.

2.3. Etapa de madurez.

Como hemos mencionado, el cambio de siglo supone, gracias al Grand Prix de la Exposición Universal de 1900 en París, el reconocimiento más alto al que Sorolla aspiraba por medio de los concursos o certámenes. Aunque el desarrollo profesional y el de su pintura cierta independencia de estas convocatorias, la verdad es que estos certámenes constituían la medida más palpable, y de alguna manera, objetiva, del éxito de un artista. Esto suponía de forma casi automática un cambio en la consideración que el público tenía de su trabajo, así como una mejora sustancial de su estabilidad económica. Por estos motivos, alcanzar los galardones más altos en Madrid o París era una meta para la mayor parte de los artistas, especialmente los jóvenes, y había sido probablemente la meta más importante desde el punto de vista profesional -no artístico- para Joaquín Sorolla. Vendrían otros éxitos después, artísticos, profesionales y económicos, pero el Grand Prix concedido al conjunto de sus obras, y a *Triste herencia* en particular⁴⁰³, supuso el final de una etapa para el pintor. Por este motivo, y posiblemente por lo redondo de la fecha, Marcelo Abril, Florencio de Santa-Ana, y María Luz Buelga Lastra proponen el año de 1900 como el pivote entre la juventud y la madurez del artista. Por otro lado, aunque el premio de París fue importante de un punto de vista profesional, también pudo fomentar en el pintor la posibilidad de pensar en su obra de otra manera, más integrada en el conjunto de la corriente de los mejores naturalistas internacionales. Esto pudo suponer una mayor disposición a emprender cambios en su obra en un sentido modernizador e internacional. Así parece desprenderse de una carta que envía desde París a su mujer en esos días, Sorolla escribe:

"[...] necesito hacer alguna modificación en la forma de producir, es lo único que me quita el amor, pues yo podría haber llegado a esa cosa que deseo con esos mismos cuadros. Espero que al final de mi examen de todo lo que hay de pintura, hacerme el mío y algo útil saldrá. [...] Nuestra sección es pésima por el decorado y por su contenido; hay gran leyenda sobre la bondad de la pintura de nuestra tierra, lo hacemos en total, de lo peor y más atrasado; yo voy más dentro de la corriente que lo general de nuestra tierra, pero puedo y debo

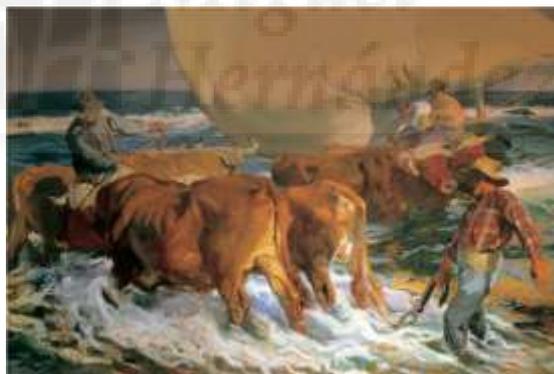
⁴⁰² GIL, 1913, *op. cit.*, p. 29.

hacerlo más, que yo procuraré y que ya me requema la sangre no haber empezado⁴⁰⁴.

Frente al criterio de los anteriores expertos de tomar el Grand Prix de 1900 como punto de partida para una nueva etapa en la trayectoria de Sorolla, Blanca Pons-Sorolla⁴⁰⁵ tiene en cuenta otro tipo de criterio, el artístico, definido por *Sol de la tarde*, de 1903, resaltado por parte del pintor valenciano como el hito que marca la meta, la resolución o el hallazgo de la búsqueda que había comenzado en Asís. El pintor señala los hitos de esta búsqueda:

“Hasta el cuadro mío que hay en el Luxemburgo [*La vuelta de la pesca* (1894)] no vi mostrármese en toda su amplitud el ideal que yo perseguía. Fue una cuestión laboriosa, pero metódica, razonada; las vacilaciones llegaron a encontrar norma fija, pero no súbitamente, no sin gradaciones: se inició en Assisi, tomó forma en la obra que allí realicé, apareció clara en mi lienzo *El boulevard*, la encontré casi definida en *Otra Margarita*, y se me ofreció amplia, real, resulta ya, en “los bueyes sacando la barca”, en mi *Sol de tarde*.

“Y esta ha sido mi labor de casi un cuarto de siglo, labor que comienza con el *Dos de mayo* y termina con *Sol de tarde*; es decir, que no termina, sino que de entonces acá se consolida más”⁴⁰⁶.



Joaquín Sorolla, 1903, *Sol de la tarde*,
óleo sobre lienzo, 294 x 435 cm,
Nueva York, The Hispanic Society of America.

Tenemos, por tanto, dos hechos que justifican plenamente un cambio de etapa en la trayectoria del pintor, uno profesional y otro artístico. Nosotros consideramos ambos igualmente válidos y significativos. Por otro lado, no consideramos que el pintor ni su

⁴⁰³ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 169.

⁴⁰⁴ Carta de Sorolla (París) a Clotilde (Valencia), 16 de junio de 1900. CFS/300, en LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA-MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁰⁵ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 217.

⁴⁰⁶ GIL, 1913, *op. cit.*, p. 29.

obra experimenten un giro drástico con un hecho ni el otro. En cierto modo, acabar sus estudios en Valencia y marcharse a Italia, o acabar su etapa de pensionado y volver a España habían definido, por expresarlo gráficamente, un borde más duro. Sin embargo, nada impedía a Sorolla seguir pintando lo mismo y en el mismo lugar tras el Grand Prix o tras *Sol de la tarde*, como de hecho ocurrió. Nosotros consideramos que, a diferencia de los demás, este cambio de etapa en la trayectoria de Sorolla se produjo a lo largo de varios años, y que está íntimamente relacionado con un cambio técnico en el empleo del color. No obstante, debemos señalar que hubo también otras características muy acusadas en muchos cuadros de esta década, como el empleo frecuente de pinceladas cortas aisladas, con cierta similitud con las de los impresionistas, que el pintor desarrolló en la localidad alicantina de Jávea; y el empleo frecuente de puntos de vista elevados y miradas dirigidas en picado.

Una vez hecha esta introducción acerca de los criterios más comunes que se han empleado para distinguir nueva etapa en la trayectoria de Sorolla, y del que nosotros proponemos, pasemos a explicarlo con mayor detalle.

2. 3. 1. La paleta cromática.

En las líneas anteriores hemos citado una carta en la que Sorolla manifiesta su intención, como hemos dicho, de potenciar algunos cambios en su obra: "*yo voy más dentro de la corriente que lo general de nuestra tierra, pero puedo y debo hacerlo más, que yo procuraré y que ya me requema la sangre no haber empezado*"⁴⁰⁷. Si al pintor le requemaba la sangre por no haber emprendido antes los cambios para estar en la corriente general, o no haberlo hecho lo suficiente, no tardaría en hacerlos. Probablemente estos cambios afectasen al conjunto de las características de su pintura, destacando entre ellas aquellas que tenían relación con las tendencias innovadoras en el empleo del color. Recordando las impresiones que cambiaron Beruete y Sorolla al visitar juntos aquella Exposición Universal de París de 1900, el primero de ellos escribió:

"Visité con Sorolla pocos días después la Exposición universal, [...] y al ver [sus propias obras] a una luz y en un ambiente tan diverso de aquel en el que fueron creadas, declaró con noble sinceridad las imperfecciones de que a sus ojos adolecían. En efecto: la intensidad de la luz de los países meridionales, merced a la cual parecen tan coloreados los cuadros pintados en

éstos, les perjudica sobremanera al ser transportados al Norte, en donde quedan por lo común fríos y descoloridos, cuando no tristes y oscuros"⁴⁰⁸.

Entendemos que el mensaje escrito por Sorolla a su mujer, anunciando cambios en su pintura; y las impresiones que cambió con Beruete, acerca de la insuficiencia de saturación del color en su obra señalaban hacia una innovación cromática que el pintor había comenzado a realizar, y que resolvió implementar a partir de entonces. Blanca Pons-Sorolla señala que

"estas enseñanzas ya están presentes en los cuadros pintados en Jávea ese verano de 1900, y ejemplo de ello es el aumento de brillantez y riqueza de color, respecto de sus obras anteriores, en cuadros como *Transportando la uva; La noria. Jávea; o Fin de jornada*"⁴⁰⁹.

Desde nuestro punto de vista, consideramos que este cambio fue el más importante desde las influencias de su periodo de formación en Valencia, y que es el mejor criterio para establecer el cambio en la etapa al que hemos aludido. Como hemos sugerido, no consideramos que ocurra de forma drástica en 1900, ni tampoco en 1903, sino entre 1897 y 1905, aproximadamente. El cambio al que hacemos referencia supone el fin de la preponderancia del claroscuro sobre el color; el comienzo de la independencia de éste; un discreto aumento de la saturación general del cuadro; el aumento del empleo de colores saturados sintéticos descubiertos en las décadas anteriores; la aparición de estos colores formando parte de mezclas en las que no son imprescindibles; la pérdida de importancia relativa de los tierras y los grises; la aparición demostrativa de colores primarios y secundarios en el cuadro; la selección de motivos en los que poder mostrar esos colores, y el empleo de los mismos incluso donde el motivo no los tiene; la aparición de violetas y azules en las sombras; la mayor presencia de colores reflejados, sobre todo en los blancos; y el empleo emblemático del violeta, y en menor medida del verde viridian, los cadmios y el azul cobalto. En definitiva, lo que hemos definido en la primera parte de nuestro estudio, a propósito de la pintura de los impresionistas, como el cambio de la paleta tonal por la paleta cromática. Además de los cambios anteriores, estos arrastraron con frecuencia una representación de menos completa del volumen y de la

⁴⁰⁷ Carta de Sorolla (París) a Clotilde (Valencia), 16 de junio de 1900. CFS/300, en LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA-MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁰⁸ BERUETE, 1901, (1909), *op. cit.*, p. 90.

⁴⁰⁹ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 178.

verosimilitud de los objetos. La pérdida de la profundidad en el cuadro había sido previa, y no tiene relación directa con el cambio de paleta.

Este cambio de la paleta tonal por la cromática en la forma de pintar de Sorolla no ocurre, como puede suponerse, de un cuadro para otro, pero supone una concepción distinta de la pintura. Por este motivo, aunque Sorolla, debido a los encargos, al eclecticismo de su formación, o al criterio que considere más adecuado para una obra, pueda visitar características de su pasado; incluso volver sobre un género que detesta, o dar mayor o menor preponderancia a unos tipos de pinceladas o a otros, se puede considerar que este cambio no tiene vuelta atrás. No es un criterio perfecto, no obstante. Algunos de los retratos, sobre todo masculinos, siguen muy apegados a la tonalidad, y a las gamas de los grises y los tierras, a la antigua sobriedad, a cierto dictado velazqueño. El resto de su obra, sin embargo, toma unas u otras características de la lista que hemos citado, y a menudo varias de ellas. Para nosotros, por tanto, no se trata de nombrar el cuadro en que Sorolla cambia de dirección, aunque algunos son más significativos que otros. Si se nos permite seguir la metáfora, entendemos que el pintor no cambia de dirección en una esquina, sino en una curva. La influencia fundamental en este cambio ha sido mencionada ya: los impresionistas franceses. Lo escribe Beruete, en torno a 1901:

"Sorolla vio pronto, y con gran sagacidad lo que hay de bueno y verdadero en el impresionismo y en las fases diversas que presenta, y se lo asimiló inmediatamente. Así vemos proscritos de su paleta, para los cuadros pintados al aire libre, los colores pardos y los negros, poco transparentes, que hasta hace no mucho fueron los preferidos por los pintores para las sombras. Ofrecen, en cambio, sus lienzos una gran variedad de tintas azules y violetas, contrapuestas a las amarillas y rojas, con las cuales y el uso discreto del blanco, obtiene acordes felicísimos y efectos de color muy brillantes y atrevidos"⁴¹⁰.

Resulta llamativo que cuando Beruete escribe estas líneas, Sorolla aplica lo que en ellas se dice con bastante mesura, tan sólo está a la mitad del proceso que hemos descrito. Es en los tres o cuatro años siguientes cuando multiplica las posibilidades de este tipo de paleta. Cabe preguntarse si no constituyeron las palabras de Beruete, e incluso sus propias obras, un acicate para que Sorolla acabase de aceptar algunos de los usos del color introducidos por los impresionistas. Florencio de Santa-Ana ha escrito en varias ocasiones que hubo una influencia mutua entre ambos pintores. La aportación de Beruete a Sorolla habría consistido en un mayor acercamiento a los postulados del impresionismo,

⁴¹⁰ BERUETE, 1901, (1909), *op. cit.*, p. 77.

al que el pintor madrileño llegó a estar muy próximo⁴¹¹; y también en un mayor acercamiento al paisaje; y dentro de éste, al paisaje castellano, al que los miembros de la Institución Libre de Enseñanza -de la que Beruete era cofundador - concedían una gran importancia como elemento vertebrador de la diversidad de España.

Suponemos que la asunción por parte de Sorolla de algunas características cromáticas del impresionismo, además de por influencia de Beruete, se produjo también como acto reflejo tras ver que otros pintores se adecuaban a ellas. Es decir, consideramos que los impresionistas franceses fueron la influencia fundamental en este cambio, indirecta; y consideramos también que esa influencia tuvo muchos agentes e intermediarios directos, de identificación casi imposible, aparte de la de Beruete. Con toda probabilidad, fue en las visitas al Salón de París, a las exposiciones, al Luxemburgo, y a los pintores de la capital francesa, donde Sorolla fue asimilando una tendencia que



Joaquín Sorolla
Cordeleros, Jávea, . 1898,
Óleo / lienzo, 66 x 96
cm, Museo Sorolla, Madrid MS N°. Inv. 415

desde los impresionistas iba permeando casi toda la pintura francesa, europea y norteamericana.

Algunos de los cambios cromáticos que hemos descrito pueden verse en ejemplos tempranos, como en *Cordeleros de Jávea* de 1898 pero aparecen con mucha mayor claridad en *Estudio para El baño* de 1899 en cuyo tratamiento del claroscuro el pintor ha hecho una escasa utilización de los colores

tierras. La indumentaria del joven protagonista y el colorido del último término de *Transportando la uva*, de 1900, muestran también algunos de estos cambios cromáticos, pero la obra tiene todavía un marcado carácter tonal. La conexión del suelo y el fondo de *Fin de jornada*, de 1900, con el impresionismo es evidente, y las figuras también muestran algunas de las características de la paleta cromática. *La noria, Jávea*, también de 1900, es muy significativa, porque en ella se aprecia con claridad que las capas inferiores de pintura tienen un planteamiento esencialmente tonal, que ha sido sustituido por un planteamiento esencialmente cromático en la capas superiores, lo cual parece

⁴¹¹ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2001, *op. cit.*, pp. 16 y 92.

evidenciar un cambio de actitud, un salto de una idea a otra, por parte del artista. En contraste con el cuadro que hemos mencionado de los cordeleros de 1998, tímidamente cromático, Sorolla aborda el mismo motivo con un planteamiento abiertamente cromático dos años después, en *Cordeleros, Jávea*, de 1900.



Joaquín Sorolla, *Estudio para El baño*
1899. Óleo / lienzo. 72 x 66,5 cm
Museo Sorolla, Madrid MS N°. Inv. 460.

A partir de 1902 Sorolla trabaja prioritariamente con criterios cromáticos, aunque, como hemos escrito, vuelve al planteamiento tonal en muchos de sus retratos. Es muy raro que fuera de este género utilice este planteamiento, pero aparece por ejemplo en *Los pimientos* de 1903, y en *Interior de una casa de comidas en la playa de Valencia* de 1903-04, que hemos seleccionado para una de nuestras prácticas. Es significativo, de todas formas, que en estos dos casos Sorolla o bien mezcla el planteamiento tonal con cierto planteamiento cromático, como en *Los pimientos*; o bien utiliza un planteamiento básicamente tonal, pero apenas define gradaciones de claroscuro, como en *Interior de una casa de comidas*. Es decir, que en ambos casos se trata de un planteamiento tonal imperfecto o no llevado a sus últimas consecuencias. Por otro lado, también es muy significativo, que años después, ante referentes en los que difícilmente puede aplicarse un tratamiento cromático, Sorolla utilice al menos alguna de sus características, como hace al pintar los cuadros dedicados a monumentos castellanos en 1910. Hemos seleccionado uno de estos cuadros en nuestras prácticas, *La Catedral de Burgos nevada*, en el que Sorolla utiliza de forma reiterada el color violeta para representar las partes oscuras de las construcciones. El verano del año 1900, en que Sorolla, como hemos leído, toma conciencia de la necesidad de acelerar la incorporación de algunas innovaciones en su



Joaquín Sorolla
La noria. Jávea. 1900
óleo / lienzo. 60 x 85,5 cm
Museo Sorolla, Madrid MS N°. Inv. 476.



Joaquín Sorolla,
Fin de jornada, 1900
Óleo / lienzo 88 x 128 cm
Colección Privada



Joaquín Sorolla
Transportando la uva (Javea)
1900



Joaquín Sorolla
Cordeleros, Jávea 1900
Óleo / lienzo . 101 x 131 cm
Museo Sorolla, Madrid MS N°. Inv. 581.

pintura, Sorolla acude a Jávea, localidad alicantina que había conocido en 1896 y de la que sabe que sus calas son propicias para pintar con colores saturados y pinceladas de pequeño tamaño, características propias de los impresionistas. Tras una breve introducción acerca del conjunto de los desplazamientos de Sorolla en esta década, comenzaremos por el ejemplo de Jávea y su cromatismo.



Joaquín Sorolla
Los pimientos. 1903
Óleo / lienzo. 96 x 130cm.
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.



Joaquín Sorolla
Cordeleros, Jávea, 1900
Óleo / lienzo . 101 x 131 cm
Museo Sorolla, Madrid MS N°. Inv. 581.

2. 3. 2. Sorolla en las distintas localizaciones.

A lo largo de la década, Sorolla recorre buena parte de la geografía española siguiendo sus necesidades profesionales. Su itinerario viene marcado por distintos motivos. En general, las estancias en las playas del País Vasco, en Biarritz, Zarauz y San Sebastián, están motivadas por la conveniencia de tratar con las clases más acomodadas de la sociedad, que veranean allí. Otras estancias están motivadas por la necesidad de hacer una representación variada y extensa de nuestro país, de cara a la realización de sus exposiciones internacionales, especialmente las de Londres y Nueva York. Así, las estancias en diversos lugares de Castilla están en parte determinadas por el papel preponderante que otorgan a la región los intelectuales del cambio de siglo. Otras estancias, como las de Sevilla o La Granja, parecen determinadas por la realización de retratos de la familia real, aunque éstos acaben siendo tan sólo una pequeña parte de las obras que el pintor pinta en ambos lugares. La estancia en Asturias podría estar influenciada por el establecimiento por parte del pintor Casto Plasencia de una colonia de paisajistas en Nalón, por la que pasan algunos de los mejores paisajistas españoles. Posiblemente las pinturas de Granada se justifican también por la necesidad de que La Alhambra esté representada en las exposiciones en el extranjero.

Es necesario decir, que pese a que el pintor es siempre él mismo, adapta sus características al lugar donde pinta con gran versatilidad. Lo expresa el profesor Eduardo Quesada a propósito de las campañas de Sorolla en Granada, pero el comentario se expande a todos los lugares que el pintor acude:

"Llegó como llegaba a otros sitios con la misma intención: sin llevar in mente una luz o un color, digamos, tipo o estándar, una luz y un color que aplicar sin más al reflejo pictórico de cada uno de esos sitios, sino, muy al contrario, sin ese tipo de, digamos, prejuicios, sin otro propósito que tener una relación franca y directa con el sitio en cuestión -en este caso, Granada-, una relación, como ahora se diría, individualizada. Lo único que tenía y llevaba ya hecho Sorolla en este sentido a cada sitio al que iba con idea de pintarlo, de reflejarlo, era su prodigiosa capacidad para captar sus peculiaridades lumínicas

y cromáticas -lo que en Sorolla quiere decir, en gran medida, formales-, las que son de ese sitio y sólo de ese sitio"⁴¹².

Revisaremos a continuación las principales estancias de Sorolla en distintos lugares de España, a lo largo de la primera década del siglo XX. Para ello comenzaremos por Jávea, que el pintor ya conocía desde la década anterior, y a la que posiblemente acude, como hemos mencionado, con la intención de impulsar en su obra algunas características de la pintura impresionista, aprovechando que el paisaje del lugar era propicio para ello. Sin más preámbulos, pasamos a revisar las estancias en Jávea.

Jávea.



Joaquín Sorolla, *La caleta, Jávea*
1898, Colección privada.

A finales de la década anterior, Sorolla había conocido Jávea y había pintado dos paisajes cuya pincelada y saturación cromática se acercaban a los empleados por los impresionistas, como se puede comprobar en *La caleta, Jávea*, de 1898. Había escrito entonces que "*El cabo de San Antonio es otra maravilla, un monumento de color rojizo enorme, inmenso, y un color en las aguas de una limpieza y un verde brillante, puro, una esmeralda colosal, y enfadado creo sea el acabose*"⁴¹³. Como ya hemos señalado, el *enfado* del mar multiplicaría la interacción cromática entre el verde azulado del mar y los anaranjados de los acantilados. Entendemos que, tras las reflexiones que hemos

⁴¹² QUESADA DORADOR, Eduardo: "Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla", en QUESADA DORADOR, Eduardo (com.) y GÁLLEGO, Julián: *Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla*, (cat. expo.), Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1997, p. 87.

⁴¹³ Carta de Sorolla (Jávea) a Clotilde (Valencia), 7 de octubre de 1896. CFS/268, en LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA-MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 95.

recogido, relativas a la confluencia de su pintura con las facetas más innovadoras del naturalismo del Salón de París, su elección del pueblo alicantino estuvo determinada por la intención de volver a utilizar el mismo tipo de lenguaje, tratando de llegar incluso más lejos que en los paisajes anteriores. Una de las obras que muestran con claridad este lenguaje es *Fin de jornada*, que hemos mencionado y reproducido arriba. La multiplicación de pinceladas pequeñas, cortas, con separación cromática, que Sorolla utiliza en esta obra y en otras pintadas en las calas de la localidad alicantina, y la saturación cromática, características a las que se suman la utilización del blanco en las mezclas de color, la ausencia de aplicaciones translucidas, el papel secundario concedido al dibujo y al claroscuro, y los puntos de vista elevados, determinan el mayor grado de acercamiento por parte del pintor al impresionismo más estricto, el practicado por los impresionistas a finales de la década de 1870 y comienzos de los ochenta.

Sorolla había mostrado su reticencia hacia la pincelada pequeña empleada por el grupo, y él mismo la empleó como pincelada exclusiva en pocas de sus obras, la mayor parte de ellas en Jávea. Por este motivo, a veces las identificamos en nuestro estudio con la localidad alicantina. Sin embargo, estas pinceladas se sumaron al repertorio de pinceladas frecuentes del pintor, no en exclusividad, sino mezcladas con otros tipos de pinceladas en los cuadros. E incluso se puede decir que fueron mutando y constituyeron la base de las pinceladas pequeñas de buena parte de la obra paisajística el resto de su trayectoria. Ya no como pinceladas similares, homogéneas y exclusivas en las obras - como había sucedido en Jávea-, sino como un amplio repertorio de pinceladas vistas, muy variadas que resuelven muchas partes de los cuadros del autor, combinadas con pinceladas grandes y medianas, con pinceladas arrastradas, y con restregados, entre otros tipos de aplicaciones. Nosotros hemos seleccionado para nuestras prácticas un cuadro que representa lo que hemos escrito del color y la pincelada practicados en la localidad alicantina, *Cabo de San Antonio, Jávea*, de 1905.

Debemos señalar el hecho de que Sorolla utilizó un referente que precisaba este tipo de pincelada y de saturación del color para dirigirse hacia las técnicas que quería asimilar. En el resto de su carrera seguiría aprovechando las características de la paleta cromática, que aplicó casi en su totalidad en este verano. Sin embargo, no quiso renunciar a la variación de la pincelada, y las obras basadas en las pinceladas cortas de aquel verano tuvieron menor recorrido en su pintura.

Refiriéndose a los cuadros pintados por Sorolla en la localidad costera, especialmente a los que dedica al procesamiento de las uvas pasas, aunque se puede aplicar a casi toda producción realizada allí, el crítico Rafael Doménech escribe:

"La forma queda en esos cuadros modificada por la luz. Son manchas de color que muchas veces no acaban de manifestarse en una forma humana o de las cosas de un modo claro y comprensible.

Hay entonces en Sorolla un marcado propósito por traducir sobre el lienzo la luz con las riquezas cromáticas de valores muy intensos; ha desaparecido toda la preocupación de forma. [...] Es el periodo de sus grandes conquistas como colorista. Libre de toda traba, abandónase por completo a multiplicar los recursos de su paleta [...] queremos nada más gozar la contemplación de aquellas armonías cromáticas nuevas, imprevistas[...] en esa nueva lucha, llega a adquirir el convencimiento de que no hay que preocuparse del color o de la forma, sino de dar la sensación visual de la naturaleza lo más exacta y con la mayor intensidad expresiva posibles"⁴¹⁴.

Valencia.

Valencia supone para Sorolla, en esta década más aún que en la anterior, el lugar donde pintar al aire libre, copiando del natural sus modelos, que son preferentemente gente que trabaja o disfruta de su ocio allí: los pescadores y sus mujeres, pero también niños o jóvenes que juegan en la playa. Salvo en 1906, acude todos los años de la década, repartiendo las temporadas de pintura al aire libre -desde la primavera hasta el otoño- entre su ciudad natal; Jávea; estancias en el norte, sobre todo en el País Vasco, pero también en Asturias, Galicia y León; en Castilla, sobre todo en Toledo y La Granja; y en otros lugares de la península; a los que hay que sumar las estancias de 1906 en París; 1908 en Londres; y 1909 en la costa este norteamericana, atendiendo las exposiciones que realiza en estos lugares.

Las obras que realiza en la playa valenciana reúnen las características más conocidas de su pintura, como son una luminosidad clara de luz solar directa de exterior; la velocidad de ejecución, que a menudo se corresponde con escenas cargadas de dinamismo; una factura de pinceladas vistas, a menudo amplias; ausencia de acabado, colores saturados, con preponderancia de azules, los tierras de la arena, anaranjados, amarillentos, rosas, y blancos.

⁴¹⁴ DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, pp. XXII-XXIII.

En la campaña de 1901 puede apreciarse un incremento cromático respecto a las obras que había pintado en la playa de la ciudad en la década anterior⁴¹⁵. Son obras significativas de este año *Las sardineras*, y *Sol de mañana*, ambas de intensos contrastes de color.

Valencia realiza en esta década la obra que él mismo considera la culminación de su búsqueda en el naturalismo, *Sol de la tarde*, de 1903, a la que ya nos hemos referido; *Verano*, de 1904; y dos de las campañas más fructíferas de su carrera, la de 1908 y la de 1909. A la primera pertenecen cuadros como *Corriendo por la playa*; *Idilio en el mar*; *Saliendo del baño*; y *Al agua*, todos ellos dedicados al mundo de la infancia; todas ellas cargadas de dinamismo, más explosivo en unos que en otros; y, en el polo opuesto, *Pescadora con su hijo*, una de las figuras monumentales -pese a no ser un cuadro de gran tamaño- de la obra del pintor. Blanca Pons-Sorolla señala que en esta campaña de 1908 el pintor realiza unos ochenta lienzos de mediano y gran formato⁴¹⁶. En cuanto a la campaña de 1909, los cuadros continúan la tónica del verano anterior, con cuadros importantes como *Chicos en la playa*; *El baño del caballo*; *El balandrito*; *La hora del baño*; pero también aparecen otros más pausados o serenos que los del año anterior, como el retrato de *D. Antonio Garcia en la playa*; y otra de sus obras maestras, *Paseo a orillas del mar*.

Asturias, León.

Sus obras leonesas y asturianas, pintadas entre 1902 y 1904, muestran colores saturados, con un protagonismo claro de los verdes, que a menudo encuentran respuesta en los rojos. La mayor parte tienen colores muy saturados, y una luminosidad difusa, en la que los contrastes entre claros y oscuros están determinados por los colores locales, más que por las luces y sombras del sol. Muestran una gran riqueza en su factura, con bastante presencia de pinceladas fundidas, y también de pinceladas de pequeño tamaño. En cambio, apenas tienen importancia las grandes pinceladas que aparecen en las representaciones de otros lugares. Dos de las obras peculiares de este entorno son *Mar y Rocas de San Esteban, Asturias*, de 1903; y *Acantilado, Asturias*, de 1902-1904, que muestran el tipo de factura de pincelada corta que Sorolla emplea en Jávea, aunque aquí

⁴¹⁵ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p.189.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.304.

el colorido es diferente. Más significativas del conjunto son las obras *El Nalón, Asturias,* y *Paisaje de muros de Pravia*, ambas de 1904, con la riqueza de verdes y de factura que hemos señalado.

Granada.

La obra granadina de Sorolla ha sido estudiada exhaustivamente por el historiador y profesor Eduardo Quesada Dorador en los catálogos de dos exposiciones que reunieron casi la totalidad de ella, *Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla*, de 1997⁴¹⁷; y *Granada en Sorolla*, de 2011⁴¹⁸, que han constituido algunos de los acercamientos más precisos y científicos que se han publicado sobre la obra del pintor. En el catálogo de 2001, nos informa, entre otras muchas cosas, de que en su campaña de noviembre y diciembre de 1909, Sorolla fue a Granada con catorce lienzos de 106 x 62 cm; con bases grises -que tendrían una participación activa en las obras-; que estuvo once días y los pintó todos⁴¹⁹. Los pintó a su manera, claro está, que no fue del todo comprendida por la prensa local, que escribió a la marcha del pintor: "*Lleva abocetados muchos de los cuadros que luego habrán de ser creaciones portentosas; pero no ha concluído ninguno*"⁴²⁰. En cuanto a la campaña de febrero de 1910, el pintor lleva trece lienzos de 106 x 82 cm; seis de 95 x 65 cm; y cuatro de 70 x 50. Algunos de ellos llevaban base blanca, pero casi todos tenían base gris. Los bastidores tenían en su mayoría el sello del carpintero, José Cano, con su dirección, en el número 1 de la calle Gobernador de Madrid. Esta campaña duró diecisiete días, y pintó en ella catorce cuadros⁴²¹.

Quesada señala en el conjunto de la obra de Sorolla lo que él considera "*el tema más general, más abstracto o de fondo del pintor: cierta visión de la realidad como fluencia o fluidez incesantes*"⁴²². Además de este tema que el estudioso entiende como general, Quesada describe, entre las particularidades de la obra granadina:

"Él hablaba de una Granada preciosista y otra sublime, más definitiva, tan omnipresente que englobaba o comprendía la primera, de una belleza fuerte, intensa, enérgica, realmente única, que es lo que quería captar o, como

⁴¹⁷ QUESADA DORADOR, Eduardo (com.) y GÁLLEGO, Julián: *Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla*, (cat. exp.), Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1997.

⁴¹⁸ QUESADA DORADOR, Eduardo y RUIZ LÓPEZ, David: *Granada en Sorolla*, (cat. exp.), [S.l.]: Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Granada y Fundación Museo Sorolla, 2011.

⁴¹⁹ QUESADA DORADOR, 2011, *op. cit.*, p. 27.

⁴²⁰ "Joaquín Sorolla", *La publicidad* (Granada), 2 de diciembre de 1909, p. 2; citado en QUESADA DORADOR, 2011, *op. cit.*, p. 51.

⁴²¹ QUESADA DORADOR, 2011, *op. cit.*, p. 55.

él mismo decía, hacer. Pero también habló de melancolía, sentimiento que transmiten, de cuando en cuando, en mayor o menor grado, sus cuadros granadinos, junto con otros sentimientos o sensaciones igual de poco habituales en su obra, que estaban en el paisaje o le sugería el paisaje: cierta soledad, cierta no espectacularidad, cierta quietud, cierta languidez incluso, bien que no poetizada en sentido modernista"⁴²³.

En el ensayo de 2011, Quesada señala en algunas obras características que debemos recoger, pues son extensibles a otros cuadros del pintor. Por ejemplo, a propósito de *Mirador de Lindaraja*, de 1910, que califica de tersa, despejada, sintética y serena, escribe que está pintada sobre una preparación blanca,

"con pintura que llega a ser bastante transparente, posee una especie de claridad interior, funcionando casi como una gran acuarela. Base blanca muy excepcional en estos lienzos de Granada, pero no tanto en la obra del pintor, en la que, por otro lado, ese aspecto de acuarela no puede ser más frecuente, sea sobre la base que sea"⁴²⁴.

Respecto a las obras *Jardín de Lindaraja* 1909-1910 y *Sala de Embajadores*, también de 1910, Quesada explica que provocan sensaciones

"como de fortun y ampliado o expandido, pensando, entre otras obras, en las tablitas del Fortun y granadino, rápidas impresiones, modelos de soltura y exactitud, como los que haría Sorolla en tantas obras, aunque de otro modo y a otra escala. Interesante cuestión de escala que no puede ser más esencial en él"⁴²⁵.

Quesada también señala las características de las vistas de Sierra Nevada de Sorolla, sobrias, esenciales, despojadas. Esta simplificación llega a su máxima expresión en dos obras tituladas *Apunte de Sierra Nevada*, ambas de 1910:

"Estas dos pinturas debieron ser para el artista experiencias muy personales [...]. Ni son ni pueden ser cuadros abstractos, pues la simple idea de un arte así habría resultado ridícula o irritante a Sorolla. No lo son, pero casi llegan a parecerlo, en ese sentido de extremo despojamiento formal, con formas que son, sobre todo, más fundamentalmente que nunca, juegos de luces y colores, sin dejar de representar Sierra Nevada con estricto naturalismo"⁴²⁶.

⁴²² *Ibíd.*, pp. 15-16.

⁴²³ *Ibíd.*, p. 17.

⁴²⁴ *Ibíd.*, p. 56.

⁴²⁵ *Ibíd.*

⁴²⁶ *Ibíd.*, p. 60.

El mismo autor hace referencia también a otra relación posible entre entre la obra del pintor valenciano y la abstracción, en concreto con el expresionismo abstracto: "*participando de una tradición moderna, romántica en origen y ya declinante, a la que, sin embargo, esperaban sorprendentes desarrollos en una línea de vanguardia, de expresionismo abstracto*"⁴²⁷.

Castilla.

Hay en las obras realizadas en Castilla bastante variación, motivada por la diversidad de motivos. En general, predominan los paisajes con vistas lejanas, como las de Toledo tomadas desde el exterior de la ciudad. También abundan estos planteamientos en los paisajes de las sierras de Toledo o del Guadarrama, por ejemplo. En los entornos urbanos hay un predominio bastante acentuado de los colores grises y ocres, propios de la arquitectura monumental castellana. Hay en ellos bastante variedad de facturas, pero en general, la factura pierde importancia, y se acomoda a las construcciones o que trata de describir. Una excepción en esto lo constituyen algunos lienzos de 1910, como *Catedral de Ávila*, en el que reaparece, aunque más mesurada, la pincelada pequeña característica de Jávea. Otro tanto sucede con paisajes campestres, como *Molinos en el Tajo, Toledo*; y *Alrededores de Segovia*, ambos de 1906. En general, Sorolla practica en la región castellana durante esta década el paisaje, y la presencia de figuras en las obras es testimonial. Y en general, como ocurre con las obras de Asturias y León, evita las grandes pinceladas.

La Granja. Jardines.

Aunque emplazada en Segovia, en Castilla la Vieja, la producción de La Granja no tiene relación con la del resto de la obra castellana de la década. El lugar se caracteriza por su vegetación exuberante, y por sus cuidados parques, jardines y fuentes. La factura empleada en los cuadros es rica, con pinceladas de todos los tamaños, desde la pincelada corta característica de Jávea hasta pinceladas de longitud considerable. El cromatismo es muy rico, con fuerte presencia de verdes, pero también de violetas. La presencia de figuras y del agua en algunas de las obras permite comparar esta producción con la de las playas de Valencia. Como en la playa, hay aquí cuadros donde los modelos posan serenos y elegantemente vestidos, y hay otros dedicados a los juegos infantiles; pero, a diferencia

⁴²⁷ *Ibíd.*, p. 17.

de Valencia, aquí apenas aparecen los azules, y en lugar de luces generales que bañan toda la escena, nos encontramos con fuertes claroscuros producidos por los rayos del sol y las sombras de los árboles. Además, Sorolla aprovecha los reflejos de la luz solar en el agua de los ríos y fuentes para potenciar estos efectos, así como el empleo de pinceladas más o menos arrebatadas. Hemos dedicado una de nuestras prácticas a uno de estos reflejos, en el cuadro *El baño de la Reina, Valsaín*, de 1907. Algunos paisajes de La granja, dedicados a los jardines⁴²⁸, anticipan una temática que será recurrente a partir de su estancia aquí en 1907, y especialmente en la década de 1911 a 1920.

Sevilla.

Sorolla acude a Sevilla a pintar un retrato de la Reina Victoria Eugenia a comienzos de febrero del año 1908. Debido a la escasa disponibilidad de la Reina, la ejecución del mismo se prolonga hasta el veintiséis de marzo. El pintor aprovecha la gran cantidad de tiempo disponible para pintar paisajes, casi todos de los jardines del Alcázar, ejecutando dieciséis. Estos paisajes están bastante elaborados, y cuentan con una riqueza de pinceladas notable, incluidas muchas de pequeño tamaño. Uno de ellos, *Puente de Triana*, pintado desde una azotea, le llama la atención -según escribe por carta a su mujer- por la animación de las gentes que cruzan el puente, por el matiz del color del río, por un colorido que le recuerda a Valencia⁴²⁹. El cuadro ha sido tomado como ejemplo del acercamiento de Sorolla al fauvismo. Es significativo que los motivos de la atracción que el pintor explica a su mujer son absolutamente naturalistas. Otro cuadro importante de esta visita es *Reflejos de una fuente*.

El pintor acude de nuevo a Sevilla en un viaje breve en 1909, rastreando documentación para un encargo sobre Cristóbal Colón; pero vuelve a la ciudad en 1910 con la intención de pintar un retrato de Alfonso XIII, ocasión que aprovecha para pintar de nuevo los jardines del Alcázar de la ciudad. En esta ocasión Sorolla viaja acompañado por su mujer y sus hijas. Estas obras, aunque están menos terminadas que las de 1908, y son algo más sintéticas, siguen siendo variadas y detalladas. A diferencia de los paisajes de Granada, en general poco luminosos, y en los que hay profusión de colores fríos y escasea el amarillo; los paisajes del Alcázar de Sevilla son más luminosos y amarillentos,

⁴²⁸ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 267.

⁴²⁹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 18, 19 y 20 de febrero de 1908. CFS/526, en PONS-SOROLLA, Blanca y LORENTE SOROLLA, Víctor (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*, Barcelona, Anthropos, 2009, p. 213.

menos severos. Hemos seleccionado un cuadro de esta segunda campaña sevillana para nuestras prácticas, *Jardines de Carlos V, Alcázar de Sevilla*. Los jardines del Alcázar, que gustan mucho a Clotilde, la mujer del pintor, serán una referencia importante cuando Sorolla construya el jardín de su casa de Madrid, que se constituirá en uno de sus modelos preferidos en los últimos años de su trayectoria.

País Vasco.

Sorolla pasa con su familia el verano de 1906 y el de 1910 en el País Vasco, atraído por la conveniencia de alternar con la alta sociedad. Aunque su intención es pasar el verano pintando, como hace en Valencia o en Jávea, o en la Granja en 1907, las campañas del País Vasco de esta década son muy escasas en frutos. En la campaña de 1906 Sorolla pinta sobre todo apuntes, posiblemente por la dificultad para instalar en las playas de Biarritz o San Sebastián la parafernalia que utiliza en Valencia para pintar cuadros de gran formato. Quizá también las condiciones atmosféricas desaconsejen emprender obras de empeño. No obstante, quedan de ese verano de 1906 varias obras importantes ejecutadas en Biarritz, como *Instantánea, Biarritz*, y *Bajamar. Elena en Biarritz*. En casi todas las obras realizadas en la localidad francesa Sorolla utiliza puntos de vista altos con respecto a su referente, dirigiendo la mirada en picado. Otras características son la casi total omnipresencia en las obras de las figuras femeninas vestidas con largos trajes blancos, que favorecen armonías de colores suaves, conjuntándose con azules, ocres y grises, todos ellos mezclados con blanco, con la presencia frecuente de pequeñas partes de rojo bermellón. También son suaves los claroscuros, con la excepción de alguna de ellas pintadas a contraluz, como *María en la playa de Biarritz*, también titulada *Contraluz, Biarritz*.

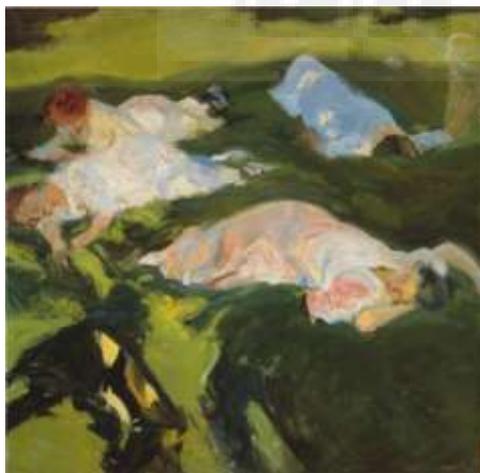
En cuanto a la campaña de 1910, en que la familia se establece en Zarauz, tampoco resulta tan fructífera para Sorolla como las de otros veranos. Aunque pinta casi veinticinco cuadros, parte de ellos son cuadros de interior, de tascas oscuras que le obligan a utilizar una paleta de tierras y un tono oscuro que ha dejado atrás casi quince años antes. Además, los temas que aparecen en esas escenas, sobre todo grupos de hombres, tampoco le resultan especialmente atractivos. En cuanto a los exteriores, Sorolla parece tener dificultad para hallar armonías de color o planteamientos que le lleven a resultados exitosos. En esa búsqueda, pinta algunas agrupaciones de figuras sentadas sobre la arena, mirándolas en picado, y sin altura suficiente para poder trabajar

con comodidad. El pintor parece estar a punto de caer sobre las figuras, y aunque el efecto es interesante e innovador, con similitudes con el impresionismo francés, con el aspecto caótico de algunas escenas de remeros de Renoir, a él no parece satisfacerle, pues no insiste en ello.

Otra de las vías que pone en marcha son paisajes de la playa, pero el colorido y la luz no generan las armonías cálidas que aparecen en las costas levantinas, y Sorolla tampoco da prolongación a esta temática. Quizá tampoco le ayuden las bases grises pálidas de los lienzos que ha llevado, que restan luminosidad pero no generan un diálogo de contrastes con lo que pinta encima.

No obstante, la aparente falta de comodidad o entusiasmo con que representa estos temas le lleva a la realización de unas obras muy diferentes de las que componen su repertorio habitual, obras que recuerdan la obra de algunos pintores fauvistas, como ha señalado Florencia Santa-Ana⁴³⁰. El mejor ejemplo de estas similitudes es *Playa de Zarauz* de 1910, que hemos seleccionado para una de nuestras prácticas.

Blanca Pons-Sorolla nos informa de que en la falta de consecución de obras de exterior también influyeron las condiciones climatológicas, pero señala que el pintor no llevó a cabo una campaña satisfactoria para sus ambiciones: "*Ni Sorolla disfrutó del buen tiempo que necesitaba para pintar a gusto al aire libre, y si bien aprovechó pintando obras de interiores, [...] no quedó todo lo satisfecho que él esperaba, y de hecho no regresaría más*"⁴³¹.



Joaquín Sorolla
La siesta, 1911
Óleo/lienzo, 200 x 201 cm
Museo Sorolla, Madrid. MS N°. Inv 985

Aunque la década natural termina en el año 1910, la fecha para el cambio de etapa en la trayectoria del pintor que suele utilizarse es 1911, pues es en ese año cuando el pintor asume el contrato de la decoración para la Hispanic Society of America. Por este motivo, incluimos aquí las telas pintadas en San Sebastián en 1911, la mayor parte de las cuales son vistas en picado de las colinas y los valles,

con un gran protagonismo de distintos matices de verde, que dialogan con violetas, tierras rojizos -creados con pigmentos sintéticos en su mayoría -, y grises y azules muy claros,

⁴³⁰ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2001, *op. cit.*, p. 82.

casi blancos. Esta vez Sorolla sí parece dar con un motivo capaz de inspirarle, lo que le lleva a crear buen número de paisajes, algunos de ellos con figuras. El más conocido de ellos, probablemente la última obra maestra de este periodo, es *La siesta de 1911* a la que el propio pintor califica como una tela modernísima. En el espacio de la obra, de gran formato, dialogan manchas de color blanco, verde claro y verde oscuro con una definición formal muy escasa, y sin apenas representación del espacio. Se ha señalado al respecto que Sorolla "*utiliza en este cuadro la misma forma de mirar y la misma técnica que emplea en sus apuntes de pequeño formato*"⁴³², haciendo saltar la factura propia de este tipo de obras, suelta, sugerente y esbozada, hasta los cuatro metros cuadrados. Además, Trinidad Simó señaló la conexión de este cuadro con el fauvismo:

" se conecta, aunque indudablemente de una manera solo general, aproximativa y en absoluto programática, con ciertas tendencias de vanguardia de principio de siglo [XX], tales como el fauvismo. En "La siesta", cualquier narración, cualquier asunto, se ha convertido en una pura cuestión anecdótica, epidérmica, y el verdadero sujeto de la pintura es el color: aquí, las diversas tonalidades de los verdes, verdes suntuosos, verde yerba, verde más claro, verdes reducidos a planos "groseramente" coloreados, que lamen el lienzo, que lo embadurnan, que lo llenan, que lo desbordan, que parecen tener una fuerza vital por sí mismos, una fuerza activa capaz de anular cualquier otra cosa. El color en sí es lo importante, y ni siquiera, ya, la realidad de éste, su apariencia de verosimilitud o su naturalismo. Es el color como una especie de penetración violenta, y ya ni tan siquiera con un sentido emocional o poético, sino como algo que está en la base de la pura visualidad de los sentidos"⁴³³.

En sentido contrario se expresa Javier Barón, explicando que "*el artista preserva siempre el volumen de los cuerpos, lo que descarta la posible relación de esta obra con la pintura fauve*"⁴³⁴. Por el contrario, Barón destaca el "*uso directo del color en una pintura al aire libre de ejecución inmediata llevada a las grandes dimensiones con una ambición única entre los artistas de su generación*"⁴³⁵.

⁴³¹ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 359.

⁴³² LORENTE SOROLLA, Victoriano: "La siesta", *Revista MH*, Madrid, septiembre de 2001, citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 376.

⁴³³ SIMÓ, 1980, *op. cit.*, pp. 158-159.

⁴³⁴ BARÓN, Javier: "82 La siesta", en AA. VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 423.

⁴³⁵ *Ibíd.*

Madrid. Retratos.

El periodo de madurez es también el periodo en el que Sorolla se convierte en uno de los retratistas de mayor éxito de la capital. Sorolla había practicado el retrato en la década anterior,

con ejemplos tan notables como el de Cristino Martos, de 1893; el de Jacinto Perez Galdós, de 1894; o *Amalia Romea, señora de Laiglesia*, de 1897, de ciertas similitudes con la obra de Whistler; así como el retrato de grupo titulado *Una investigación. El doctor Simarro en su laboratorio*, de 1897. Pese a estos ejemplos, y que había tratado de promocionarse en este aspecto en la Exposición Nacional de 1895, donde presentó once retratos, su labor retratística más importante pertenece al siglo XX. Algunos historiadores señalan como su primer gran retrato esta etapa de madurez el de su amigo Beruete, del año 1902⁴³⁶. La actividad como retratista se incrementa, no obstante, a partir de 1906, año en que realiza diecisiete retratos en los cinco meses anteriores a la exposición de París⁴³⁷.

Debemos registrar aquí las opiniones más generalizadas respecto a los trabajos de Sorolla en este género, que son tres básicamente. La primera, que es generoso o adulador con la representación pictórica de sus modelos, especialmente con las mujeres; la segunda, que emplea una técnica más academicista y lenta, de pincelada fundida, en sus retratos de mujeres, y una factura más enérgica, con pincelada vista, en los retratos masculinos⁴³⁸, y especialmente en los de sus seres de confianza⁴³⁹; la tercera, que es un retratista veloz, que capta con facilidad el parecido, pero que no refleja el alma del modelo. Un buen ejemplo de esta tercera opinión puede ser el de Narciso Sentenach:

"Buenos, muy hermosos son los (cuadros) de Sorolla; pero mejores nos parecerían si, haciendo uso de la autoridad que le prestan sus méritos, exigiera más paciencia a sus modelos, a fin de obtener en sus obras la conclusión alcanzada por los colosos del género, dando así más eternidad y valor absoluto a sus producciones"⁴⁴⁰.

⁴³⁶ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier: *El retrato elegante (1874-1936): del realismo decimonónico a la vanguardia elegantizada*, (cat. exp.), Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2000, p. 112.

⁴³⁷ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 236.

⁴³⁸ *Ibíd.*, p. 200.

⁴³⁹ *Ibíd.*, p. 70.

⁴⁴⁰ SENTENACH, Narciso: "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de mayo de 1895, Año XXXIX, número 20, p. 334; citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 208, nota 73.

El pintor tardó en considerar el género del retrato entre los más importantes de su obra, aunque, siendo uno de los más rentables, había tratado de promocionarse como retratista desde poco después de establecerse en Madrid. En 1909, al trasladarse a Estados Unidos con motivo de sus exposiciones americanas, realiza una importante cantidad de retratos, sin apenas posibilidad de pintar ninguna otra cosa. En esa ocasión muestra que su opinión respecto al género mejora, aunque todavía muestre reticencias:

"He tenido que dar serias calabazas a muchos señores de Búfalo y de New York, pues todos piden retratos, y lo que es gracioso, es que ahora empiezo a notar que el retrato puede ser arte, no quiere decir esto, que no tenga mi prevención a tales retratos"⁴⁴¹.

Con el tiempo, Sorolla se sentirá atraído por la realización de retratos al retrato al aire libre, y al final de su trayectoria llega a manifestar que no está interesado en hacerlos ya en interior. Uno de los primeros ejemplos de esta práctica es de su esposa, *Clotilde en la playa*, de 1904⁴⁴². Una de sus obras más importantes en este aspecto es el *Retrato de Alfonso XIII con uniforme de húsares*, de 1907, del que el crítico Francisco Alcántara afirma que:

"Es una victoriosa temeridad. Deja la impresión de un esmalte realizado con fulgores, con colores incorpóreos lanzados al través de prismáticos cristales.

Veo en este retrato, por muchos conceptos, la obra capital de la pintura moderna, conquistadora de la luz, y un gran triunfo para el arte.

Todas las anteriores obras de Sorolla se quedan a incalculable distancia de este retrato"⁴⁴³.

Una de las técnicas reseñables en esta obra, que tiene incluso mayor relevancia por tratarse de un retrato real, es la aparición churres de pintura en la parte del fondo que representa el suelo. Sin embargo, pese al despliegue de colores y luz que entusiasma a Alcántara, el cuadro es una rareza dentro de los retratos del pintor, que hasta 1910, y más aún en los de género masculino, suele decantarse por una sobriedad de color que le

⁴⁴¹ Carta de Sorolla (Nueva York) a Huntington, 10 de mayo de 1909, recopilación de Mitchell A. Coddington, en AA. VV.: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 380.

⁴⁴² PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 200.

⁴⁴³ ALCÁNTARA, Francisco: "Sorolla. La obra del verano en La Granja. Retratos de los Reyes", *El Imparcial*, Madrid, 2 de diciembre de 1907", citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 269.

retrotrae a la paleta tonal, buscando sus raíces en los retratos masculinos de Velázquez y del Siglo de Oro⁴⁴⁴.

2.3.3 Conclusiones generales de la etapa de madurez.

La etapa de madurez de Sorolla, que como hemos indicado, comienza aproximadamente con el nuevo siglo, supone un cambio importante en su forma de pintar, que hemos definido como la sustitución de la paleta tonal por la paleta cromática. En la primera parte de nuestro estudio, dedicada a la contextualización, describimos las características principales de esta paleta, y las hemos recordado también aquí, referidas especialmente a la manera en que las aplica Sorolla. El rasgo principal, por resumirlo aquí, es que el claroscuro pasa a compartir protagonismo con el color, o incluso a estar supeditado a éste. Además, Sorolla utiliza un colorido más saturado, aumenta su utilización de colores primarios y secundarios sintéticos, disminuye los tierras oscuros hasta casi suprimirlos, y potencia los violetas, el verde viridian, los amarillos cadmios y los azules de ultramar.

A los cambios anteriores, que se producen en el orden del color y de la luminosidad, se añaden una ejecución mucho más suelta, con profusión de pinceladas vistas, de todos los tamaños. Disminuye en esta época radicalmente la influencia del fortunismo, así como de la influencia de José Jiménez Aranda, de Vicente Blasco Ibáñez, y de las obras basadas en una temática previa, distinta de la mera copia del natural. Disminuye también la sujeción al dibujo previo y el grado de acabado. No disminuyen, sin embargo, los valores esenciales que de Fortuny habían pasado a la escuela valenciana y que siguen formando el núcleo del estilo de Sorolla: la luminosidad, la ejecución de factura suelta y pincelada vista, y el realismo en el tratamiento de los valores del cuadro.

Sorolla incrementa en esta década notablemente su faceta como paisajista, que pasa a ser casi prioritaria en su pintura, junto a las composiciones de figuras en la playa. Aunque esta faceta del pintor como paisajista, muy importante cuantitativamente será menos conocida para el gran público, es su favorita cuando no está en verano en la playa de Valencia. La tercera faceta del pintor, la de retratista, empieza a ser valorada por él en esta época, aunque nunca llega a igualar a las otras entre sus preferencias.

⁴⁴⁴ PÉREZ ROJAS, 2000, *op. cit.*, p. 112.

Como hemos escrito, es en el género del retrato donde Sorolla mantiene en mayor medida su conexión con la paleta tonal, y con otras características de sus etapas de formación y juventud, como una factura cuidada, con pinceladas fundidas y acabados más o menos convencionales. En general, la sujeción de Sorolla en el retrato a planteamientos y facturas más tradicionales viene determinada, por un lado, por su reverencia al retrato del Siglo de Oro, y especialmente a Velázquez; y por otro lado, a la naturaleza del propio retrato, que el pintor valenciano ejecuta con un acabado más cuidado en los encargos y en los retratos femeninos, y con una factura más suelta y libre en retratos de amigos y familiares.

Hemos citado la posible relación de Sorolla con el fauvismo a partir de dos de sus obras de esta etapa, *Playa de Zarauz* de 1910, y *La siesta*, de 1911. Paloma Plaza López, colaboradora del Museo Sorolla, dedicó un ensayo a titulado precisamente "Sorolla y el fauvismo"⁴⁴⁵ a esta cuestión. En dicho artículo, Plaza citó los cuadros de Sorolla que más similitudes presentan con las obras del movimiento francés, que son, además de las citadas, *Puerto de Valencia*, de 1907; *Barcas de pesca en el puerto de Valencia* MSINV 803, de 1907; *Puente de Triana*, bps288, de 1908; *Puente del Real, Valencia*, de 1908; *Desnudo*, de 1914; y *El Garrotín*, de 1918, que no conocemos. Aunque en algunos casos señala que "*la común utilización de estos recursos [...] no debe ser considerado como un claro acercamiento o influencia de dicho movimiento en Sorolla sino, más bien, como la coincidente experimentación con recursos pictóricos semejantes*"⁴⁴⁶, en las conclusiones del ensayo, Plaza afirma que:

"Sorolla se acerca a la pintura fauvista, especialmente de los años 1905 y 1906, produciéndose un progresivo alejamiento a partir de las obras fauve realizadas en 1907. Aunque Sorolla no llega a desarrollar el mismo concepto de luz-sombra del fauvismo, sí se acerca a este movimiento en cuanto a esquemas de composición, temática y técnica mixta"⁴⁴⁷.

Debemos consignar que por técnica mixta se refiere al autora al empleo de "*pincelada de técnica mixta, es decir, la combinación de la pincelada pequeña y*

⁴⁴⁵ PLAZA LÓPEZ, Paloma: "Sorolla y el fauvismo", en AA. VV.: *Conocer el Museo Sorolla, 10 aportaciones a su estudio*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dir. Gral. de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1986, pp. 31-38.

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, p. 33.

⁴⁴⁷ *Ibíd.*, p. 36.

esquemática heredada del impresionismo y del postimpresionismo y la pincelada larga y plana impuesta por Matisse y Derain"⁴⁴⁸.

Desde nuestro punto de vista, las similitudes indudables que existen entre algunas obras de Sorolla y las de los fauvistas se deben, sobre todo, a la coincidencia de recursos pictóricos que estaban en uso y al alcance de los pintores de comienzos del siglo XIX, y que fueron empleados por pintores de la vanguardia artística, como los fauvistas; pero también por pintores naturalistas, como el propio Sorolla, como Giovanni Boldini, o como Lovis Corinth, entre otros muchos. Que la pincelada corta de Sorolla, empleada a partir de sus estancias en Jávea es evidente. Sin embargo, atribuir su empleo de la pincelada larga a la influencia de Matisse o Derain es bastante más dudoso. Las pinceladas largas formaban parte del repertorio de Sorolla desde su etapa de formación, probablemente por influencia directa de la escuela valenciana, y por influencia indirecta de Rosales o, más lejana aún, de Velázquez, Goya y El Greco. Hemos aludido en el apartado dedicado a Sevilla a los motivos que llevaron a Sorolla a pintar uno de sus cuadros más fauvistas, *Puente de Triana*, de 1908, todos ellos características del referente que tenía ante sí.

En general, Sorolla va ampliando a lo largo de la década su concepto del naturalismo, que ya había sido central para él en la década anterior. Si anteriormente parecía referirse a representar escenas de la vida contemporánea -así lo utiliza al hablar de *Boulevard de París*-, que pinta cuidando el aspecto verosímil; ahora cada vez se enlaza más a obras pintadas del natural -casi siempre-, aunque cuidando menos la verosimilitud, a veces comprometida por la ejecución y la saturación del color. Aunque pueda cuestionarse la sujeción del pintor al aspecto realista y verosímil característica del movimiento naturalista, éste es en realidad no puede circunscribirse a este aspecto. Recientemente Tomás Llorens aludía a que el impresionismo, que es a menudo menos realista o verosímil que la obra de Sorolla, está dentro del naturalismo. Añadía, de paso, tras mencionar la oposición impresionismo/simbolismo, firmemente establecida, que "*las cosas no son tan sencillas*"⁴⁴⁹. Desde luego, Sorolla, por más que se aleje de la representación realista del natural, nunca llega a sentirse fuera del naturalismo o del realismo.

⁴⁴⁸ *Ibid*, p. 34

⁴⁴⁹ LLORENS, Tomàs: "Jardines últimos", en AA. VV.: *Sorolla. Jardines de luz*, (cat. exp.), Madrid, Museo Sorolla, 2012.

Uno de los estudiosos que han cuestionado recientemente la cercanía o pertenencia de Sorolla al naturalismo, Facundo Tomás, escribe, refiriéndose al pintor valenciano y a su amigo el escritor Vicente Blasco Ibáñez, que "*ambos creían en el "naturalismo" como virtud principal entre las que poseían, y confiaban en la "captura de la realidad" como aspecto central de su trabajo*"⁴⁵⁰. Tras citar una conocida declaración de Sorolla, realizada en entrevista con Alejandro Pérez Lugín en 1915:

"No hay más verdad que la naturaleza. Todas las equivocaciones que han padecido los grandes artistas obedecen a que se han separado de la verdad... su imaginación puede más que ella. Todo lo tendencioso es de momento. Lo eterno es lo humano. Vea usted, para no hablar de otros, el caso de mi paisano Blasco Ibáñez: es grande cuando escribe en mangas de camisa, en la huerta. La *barraca*, *Flor de mayo*, *Arroz y tartana*, *Cañas y barro*. El natural, el natural. Con el natural delante se hace todo, y todo bien"⁴⁵¹.

Tras la cita de Sorolla, el catedrático Facundo Tomás expone su tesis, en beneficio de la cual, y por apoyarla mejor, exagera extraordinariamente dos datos del *modus operandi* de Sorolla, relativos a la finalización de sus cuadros y de la utilización de fotografías. Acerca de la finalización de sus cuadros pueden llegarse a conclusiones bastante claras en el próximo apartado de este estudio, dedicado casi en exclusiva a la decoración de la Hispanic Society of America. Pese a la dificultad de realizar *in situ* los paneles que componen esta decoración, y pese a que casi ninguno de ellos es una copia de la realidad, tan sólo dos de los catorce paneles tienen una aportación final significativa en el estudio. En cuanto al empleo de la fotografía, hemos tratado sobre las exageraciones recientes de esta cuestión en la parte dedicada a la etapa de formación de Sorolla, en un apartado dedicado a su relación con su suegro, el fotógrafo Antonio García. Como hemos dicho allí, el empleo ocasional de la fotografía por parte de Sorolla está documentado, y afecta a una proporción mínima de su obra. Hechas estas aclaraciones, veamos la opinión de Tomás:

"Era esa una idea que correspondía a los tiempos; pero hoy debemos preguntarnos ¿acaso Sorolla pintaba "la naturaleza"? ¿en verdad copiaba lo que se ponía ante sus ojos? Jamás lo hizo. Llamarle "naturalista" a Sorolla es no comprender ni un ápice del valor de su pintura. Ciertamente salía al exterior para inspirarse y sus cuadros eran luminosos porque usaba tonalidades claras y

⁴⁵⁰ TOMÁS, 2012, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁵¹ PÉREZ LUGÍN, Alejandro: "La capa de Sorolla y la montera de Huntington", Heraldo de Madrid, 23 de agosto de 1915; citado en TOMÁS, 2012, *op. cit.*, pp. 28-29.

brillantes; pero también es cierto que terminaba habitualmente sus cuadros en el estudio, que cuidaba con esmero la composición de los lienzos y que con frecuencia se inspiraba en fotografías. No obstante, ambos amigos se aferraban a la denominación y al concepto de "realismo" como condición principal de lo que producían"⁴⁵².

Aunque comprendemos el sentido reivindicativo de las palabras de Tomás, encaminadas a potencia la parte más personal, menos "natural", de la pintura de Sorolla, consideramos, como hemos dicho, que fuerza un tanto la realidad de los hechos.

Con frecuencia los estudiosos toman la parte realista o verosímil como la característica que define al estilo o al movimiento naturalista, pero la definición de Zola, "*Un rincón de la naturaleza visto por un temperamento*"⁴⁵³, tiene dos partes bien diferenciadas. Si la primera parte gravita sobre el referente natural, y acaso alrededor de su traslado a creación literaria o plástica, la última parte gravita sobre la subjetividad del creador, y por tanto es una apertura hacia la interpretación, no la copia, del referente natural. Desde ese punto de vista, no resulta en absoluto extraño ni forzado que Sorolla siguiera refiriéndose al naturalismo cuando su pintura estaba cada vez más estilizada, a medida que se adentra en el siglo XX. Aunque los objetos, el espacio o el color sufran modificaciones evidentes con respecto al natural, hasta el punto de que el reconocimiento de lo representado por parte del espectador sea dificultoso, el sistema o criterio sigue siendo fiel a la máxima de Zola. Sencillamente, en estas obras el temperamento está ejerciendo el filtro que modifica la apariencia ilusoria. Esto permite el vuelco relativo desde un naturalismo decimonónico a un naturalismo que incorpora características o planteamientos del expresionismo⁴⁵⁴. Que esta evolución fue relativamente fluida puede observarse al tener en cuenta que no se dio sólo en Sorolla. La deriva desde el naturalismo más o menos ilusorio hacia los lenguajes personales, a menudo cargados de expresividad, se da en personalidades tan distintas como Monet, Sorolla, Lovis Corinth, Max Liebermann y muchos otros. Aunque el simbolismo significó una ruptura en este planteamiento, el año crucial de 1888 en que Gauguin y Bernard se encuentran en Pont-Aven y dejan que los elementos naturalistas vayan desapareciendo progresivamente de

⁴⁵² TOMÁS, 2012, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁵³ "Zola expuso esta idea por primera vez en 1864 (*Zola: Le bon combat. De Courbet aux Impressionistes. Anthologie d'écrits su l'art, Hermann, París 1974, págs. 298-ss.*)", en SOLANA, Guillermo (ed.): *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, trad. esp. Guillermo Solana, Madrid, Siruela, 1997, p. 15, nota 6.

⁴⁵⁴ Como resume Guillermo Solana, "*el temperamento era lo decisivo*". SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 15.

sus obras⁴⁵⁵, el propio Gauguin, indica exactamente esta ruta basada en la exageración o la simplificación del referente natural a Paul Sérusier, en uno de los célebres momentos definitorios del arte de vanguardia finisecular, la creación del *talismán* pintado en el Bois d'Amour. Como es bien sabido, el último día de la estancia veraniega de Sérusier en Pont-Aven, Gauguin le acompañó al bosquecillo, donde el joven pintó una tabla guiado por Gauguin:

"¿Cómo ve usted esos árboles?", le preguntó Gauguin. "Son amarillos. Pues bien, ponga amarillo. Y aquella sombra es más bien azul. Píntela, pues, con azul ultramar puro. En cuanto a aquellas hojas rojas, use bermellón"⁴⁵⁶.

En septiembre, en Pont-Aven, Gauguin comienza a pintar *La visión después del sermón*, donde separándose por primera vez del referente real introduce una escena bíblica en un paisaje "*que no es real ni tiene la debida proporción*"⁴⁵⁷. Hasta entonces, y desde el comienzo del impresionismo,

la ruta seguida por la mayoría de los pintores innovadores había sido la potenciación y simplificación creciente de características pictóricas a partir de la interpretación del natural. Esta ruta fue, de hecho, prioritaria todavía para los postimpresionistas, los fauvistas y los expresionistas alemanes. Desde este punto de vista, consideramos que las incorporaciones de diferentes recursos formales que alejan la obra de Sorolla de la exacta verosimilitud y representación del referente, que coinciden y posiblemente se deben a influencias de otros pintores, en modo alguno merman la adscripción del pintor al naturalismo, si bien se trata de un naturalismo cada vez más inclinado a la representación y expresión de la subjetividad. La catedrática Carmen Gracia afirma que "*Pinazo evoluciona desde el final del romanticismo al expresionismo internacional de comienzos del siglo XX a través del realismo*"⁴⁵⁸. Es posible que el naturalismo de Sorolla llegue a las últimas décadas de su trayectoria cargado también con algunas características del expresionismo, además de las de otros movimientos innovadores.

⁴⁵⁵ REWALD, John: *Post Impressionism - From van Gogh to Gauguin* (Third edition revised); *El Postimpresionismo De van Gogh a Gauguin*, trad. esp. Emma Fondevila García; Emilio Muñoz, Madrid, Alianza, (col. Alianza forma 31), 1999, pp. 143-148.

⁴⁵⁶ Gauguin citado por M. Denis en P. Sérusier: *ABC d la peinture, suivie d'une étude sur la vie et l'oeuvre de Paul Sérusier par Maurice Denis*, París, 1942, p. 42; citado en REWALD, 1999, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁵⁷ Gauguin a V. van Gogh [Pont-Aven, septiembre de 1888]; citado en REWALD, 1999, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁵⁸ GRACIA BENEYTO Carmen: *La imagen del pensamiento: el paisaje en Ignacio Pinazo*, Fundación Bancaja, Valencia, 2001, p. 14.



2.4 Etapa de *Visión de España*

La etapa final en la trayectoria de Sorolla está determinada por la realización de un proyecto decorativo para una institución norteamericana, The Hispanic Society of America, proyecto que hoy suele designarse con el nombre de *Visión de España*. La planificación y realización de esta decoración ocupó al pintor desde 1911 hasta mediados de 1919, un año antes de que Sorolla, enfermo, dejase de pintar. Durante estos ocho años Sorolla dedica buena parte de sus energías a la realización de las obras que componen la decoración, aunque también pintó algunas obras sin relación con ella en periodos de descanso. Sorolla abordó preferentemente los paneles de la decoración en las estaciones menos frías, desde la primavera al otoño, reservando los inviernos para pintar en su estudio de Madrid. Allí, Sorolla se dedicó sobre todo al ejercicio del retrato y a pintar su propio jardín. Al terminar el proyecto decorativo, sintiéndose viejo y cansado, el pintor siguió dedicado al retrato y a pintar vistas de su jardín, con la excepción de los cuadros que pinta durante sus vacaciones estivales de 1919 en Mallorca e Ibiza.

Dada la importancia del proyecto decorativo en la etapa final de la trayectoria de Sorolla, dedicamos el estudio de esta etapa casi exclusivamente a su revisión. Además de su importancia dentro de la producción de Sorolla, *Visión de España* es de alto interés para nuestro estudio por dos motivos. El primer motivo es que supone una de las prácticas pictóricas de Sorolla menos indicadas para la copia directa del natural. Por lo tanto, estudiar el *modus operandi* empleado por el pintor en su realización puede servir de referencia. En efecto, el estudio nos ha permitido entender cómo pinta Sorolla cuando no pinta *exactamente* del natural. El segundo motivo, que hace de *Visión de España* un ámbito privilegiado para el estudio de la técnica del pintor, es que existe una buena fuente de documentación de su proceso, las cartas que el pintor enviaba a diario a su mujer, en las que se refiere a su trabajo con frecuencia. Por ambos motivos, hemos hecho un estudio bastante extenso del proceso y las condiciones de su realización. Tras esta breve introducción, pasamos ya a ocuparnos del citado proyecto.

2.4.1 *Visión de España*. Algunas cuestiones previas.

En 1911 el hispanista y mecenas norteamericano Archer Milton Huntington, impulsor de la Hispanic Society of America, destinada a "*fomentar el estudio de la*

*lengua, la literatura y el arte de España y Portugal*⁴⁵⁹, encargó al pintor Joaquín Sorolla la realización de un programa decorativo basado en la representación de las regiones de nuestro país, desarrollado en una serie de pinturas de gran formato.

Las circunstancias de la toma de contacto entre Huntington y Sorolla son inciertas. En 1908 Sorolla expuso en las Grafton Galleries de Londres. Florencio de Santa-Ana considera que Sorolla y Archer M. Huntington, si no se conocieron antes a través de amigos comunes como el pintor Francisco Domingo o el marqués de la Vega-Inclán, se conocerían en la capital inglesa al adquirir Huntington dos lienzos de Sorolla en la exposición⁴⁶⁰. Una carta de Sorolla a Clotilde en la que escribe "*Creo que he encontrado a Dios, hombre*"⁴⁶¹ ha dado pie a esa suposición. Sin embargo, parece ser que el sentido de estas palabras de Sorolla era figurado. El conservador jefe de la Hispanic Society of America, Mitchell A. Coddington, explica que Huntington, tras visitar la exposición de Sorolla en las Grafton Galleries de Londres:

"Se puso en contacto con sus agentes en Londres para organizar una exposición del valenciano en la Hispanic Society para el año siguiente.

Se conocieron en el hotel Savoy de Nueva York, el 24 de enero de 1909, según recoge Huntington en su diario"⁴⁶².

Sea como fuere, Sorolla inauguró efectivamente su exposición en febrero de 1909 en Nueva York, que se trasladó posteriormente a las ciudades de Buffalo y Boston. En opinión de Florencio de Santa-Ana, "*el impacto producido por la exposición de Nueva York en la sociedad norteamericana debió ser la causa directa del contrato para la decoración*"⁴⁶³. Huntington se reúne con el pintor en París y escribe en su diario "*Sorolla y yo vinimos al Ritz juntos y hablamos del proyecto de la decoración de la Hispanic Society desde una perspectiva histórica*"⁴⁶⁴. La charla continuó dos días después⁴⁶⁵. El 30

⁴⁵⁹ CODDINGTON, Mitchell A.: "Archer Milton Huntington, paladín de España en América", en AA. VV.: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 106.

⁴⁶⁰ SANTA-ANA, Florencio: "Joaquín Sorolla, últimos años", en AA. VV.: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 77.

⁴⁶¹ Carta de Sorolla (Londres) a Clotilde (Madrid), 15 de mayo de 1908, CFS/568, en PONS-SOROLLA, Blanca y LORENTE SOROLLA, Víctor (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*, Barcelona, Anthropos, 2009, p. 263.

⁴⁶² CODDINGTON, 1998, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁶³ SANTA-ANA, 1998, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁶⁴ HUNTINGTON, Archer M: "Apéndice. Correspondencia entre Sorolla, Huntington y la Hispanic Society con selecciones del diario de Huntington", Diario HA, [París], 27 de octubre de 1910, en AA. VV.: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 385.

⁴⁶⁵ 29 de octubre de 1910, *ibíd.*, p. 385.

de octubre, según anota Huntington en su diario: "*Después hablé con Sorolla de la gran decoración para la Hispanic Society, y cambiamos el proyecto por uno sobre provincias, campesinos y ciudades de la península [...]* "⁴⁶⁶. En la misma anotación, pero refiriéndose al primer día de noviembre, escribe Huntington:

"Volvimos al tema de la decoración y al final nos decidimos por una serie de paisajes de las provincias en la que se realzan los trajes típicos; Sorolla está encantado, porque una obra de tipo histórico le daba escalofríos, ya que le exigía investigar en cuestiones con las que no está familiarizado. En cambio este nuevo proyecto le deja libertad para elegir sus propios temas y detalles. Yo preferí no atar muchos cabos ni empeñarme en nada, esbozando sencillamente el tema de las provincias y dejando a Sorolla carta blanca. Se le llenaron los ojos de lágrimas y comprendí que el problema quedaba resuelto"⁴⁶⁷.

En la monografía que dedica a la vida y obra del pintor, su bisnieta Blanca Pons-Sorolla escribe que Sorolla invierte muchas horas a plantear y diseñar la decoración durante su estancia en Estados Unidos en 1911. El 29 de marzo Sorolla escribe a Huntington que desea reunirse con él en Nueva York para hablar de la decoración, de la que dice tener compuesto el panel de Castilla y madurado el de Andalucía. El 30 de abril escribe desde Nueva York una carta formal a Huntington, comprometiéndose a realizar la decoración:

"Acepto el encargo de pintar los "veinte y nueve paneaux" que decorarán los muros de la Hispanic Society. Representarán esos paneaux las regiones de España. [Cita una serie de provincias y regiones, sin distinción, incluyendo algunas portuguesas] .

Los trajes y joyas, así como la cerámica popular que serán utilizados para esta obra pasarán a ser propiedad de la Hispanic Society. El precio de esta obra es de "ciento cincuenta mil dollars". El plazo mínimo (salvo circunstancias imprevistas) es el de cinco años. Cada paneaux terminado será enviado a la Hispanic Society. En espera de su conformidad en este asunto... etcétera, etcétera"⁴⁶⁸.

Meses después, el pintor y el hispanista se encuentran de nuevo en París, donde Sorolla escribe el siguiente contrato, autógrafo:

"París, 26 de Nbre. 1911

⁴⁶⁶ 1910, *Ibíd.*, p. 388.

⁴⁶⁷ *Ibíd.*

⁴⁶⁸ Citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 374.

A partir de esta fecha, cinco años, más o menos, yo prometo entregar, si encuentro que la realización es posible, una decoración pintada al óleo de tres metros y medio, o de tres metros, si el motivo artístico lo requiere, por setenta metros de largo a The Hispanic Society of America.

Los motivos de esta decoración serán tomados de representaciones de la vida actual de España y Portugal, y además prometo entregar a The Hispanic Society of America todos los bocetos que habré hecho, y trajes que para este objeto utilice (pero no los estudios).

El precio de esta obra será, cuando sea entregada en New York, de ciento cincuenta mil dollars.

Los gastos de portes y aduana corren a cargo de The Hispanic Society of America.

Si yo muriese antes de terminar la obra, The Hispanic Society of America, adquiriría lo realizado, pagando un precio proporcional a la cantidad fijada.

Joaquín Sorolla y Bastida

Acting on behalf of the Board of Trustees of The Hispanic Society of America I agree of the terms stated herein

Archer M. Huntington. President. Paris, November 26. 1911 .

Los trabajos terminados para esta decoración para la Hispanic *no serán expuestos* en ninguna parte antes que en la Hispanic.

J. Sorolla⁴⁶⁹.

2.4.2. Influencia de la posición política de Sorolla en la Visión de España

En la *Visión de España* de Joaquín Sorolla confluyen, además de sus propias ideas estéticas, las ideas de quien encarga la decoración, la de los intelectuales cercanos a Sorolla, sobre todo los del ámbito de la Institución libre de Enseñanza, y posiblemente el entorno del Rey. Y supone una descripción de nuestro país que evita otra visión, la propugnada por Ignacio de Zuloaga y otros pintores, que la mayor parte de los noventayochistas creían que era más acorde con la situación o el espíritu de nuestro país. Hemos descrito esta problemática en la parte de introducción a la figura de Joaquín

Sorolla. Dado que la Visión de España fue parte fundamental en aquella diatriba, es preciso recordar aquí los planteamientos fundamentales. El catedrático Francisco Calvo Serraller hace un expresivo resumen de los planteamientos:

"Zuloaga y Sorolla: el negro y el blanco [...]. El problema de esta tópica, aunque luego, bastante olvidada, polarización entre los dos pintores finiseculares fue de otra índole más grave, pues, a la postre, lo que se ventilaba entre el negro y el blanco que representaban como prototipos, era la verdad frente a la mentira, o, si se quiere, muy a la exagerada y muy antigua manera española, el bien frente al mal. El tema estético se convirtió, así pues, irremisiblemente, en ético, y, dadas las circunstancias, en político. [...] Lo que se jugaba, a través de esta oposición pictórica, era, ni más ni menos, que lo que había que entender como la genuina identidad española. ¿Cómo si no, sin aclarar cuál era el auténtico genio de España, ésta se podía re-generar?"⁴⁷⁰.

A continuación vamos a tomar como guía un ensayo del historiador Javier Tusell, *Joaquín Sorolla en los ambientes políticos y culturales de su tiempo*⁴⁷¹, que traza las influencias ideológicas o políticas más importantes del pintor en la época de la realización de la *Visión de España*. El ensayo fue publicado con motivo de la primera exposición monográfica dedicada en nuestro país a la decoración que Sorolla realizó para la Hispanic Society of America. Javier Tusell, de modo análogo a Calvo Serraller, recuerda que el debate acerca de las artes plásticas en España "*estuvo muy estrechamente entrelazado con la significación política y social que se les atribuía*"⁴⁷², y también que la mayor parte de los escritores finiseculares -muchos de ellos vascos- mostraron una patente animadversión hacia la estética de Sorolla, y su preferencia por la de Zuloaga, que consideraron más acorde con su idea de regeneracionismo. Sin embargo, Tusell señala en su ensayo

"una realidad que consideramos poco discutible: el mundo de Sorolla debe situarse también y de forma clara en un cierto regeneracionismo de contenido liberal, menos estridente y literario que en el caso de Zuloaga, y que, por ello, no resulta coincidente con aquel otro que caracterizó a Ortega,

⁴⁶⁹ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a: *La visión de España de Sorolla*, Valencia, Diputación Provincial, Institución Alfonso el Magnánimo, 1965, p. 14.

⁴⁷⁰ CALVO SERRALLER, Francisco: "Sorolla y Zuloaga: Luz y sombra del drama moderno de España", en CALVO SERRALLER, Francisco; MULLER, Priscilla E.; y ZUGAZA, Miguel: *Sorolla & Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*, (cat. exp.), Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 19.

⁴⁷¹ TUSELL, Javier: "Joaquín Sorolla en los ambientes políticos y culturales de su tiempo", en AA. VV.: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 19.

⁴⁷² *Ibíd.*

por ejemplo. [...] Pero eso no quiere decir que no sea susceptible de una interpretación regeneracionista"⁴⁷³.

Tusell traza el desarrollo ideológico de Sorolla, que comienza en su juventud en un entorno valenciano republicano y blasquista, para alejarse en su madurez de las posiciones del escritor y estrechar sus lazos con un cierto liberalismo monárquico. En palabras del historiador, "*Este tipo de deslizamientos no fueron infrecuentes en aquel tiempo sino todo lo contrario, tal como sabe cualquier conocedor de la historia política de la época*"⁴⁷⁴. A la hora de describir las posiciones políticas e ideológicas del Sorolla maduro, Tusell considera especialmente significativas sus relaciones con la Institución Libre de Enseñanza y con Alfonso XIII. Respecto a la primera, Tusell recuerda que Sorolla entró en su órbita a través de su amigo el pintor Aureliano de Beruete, cofundador de la Institución y fiel a las tesis artísticas de Francisco Giner de los Ríos. Giner, máximo impulsor de la Institución, propugnaba:

"la dedicación al paisaje como medio de conocimiento y de profundización para el cambio de la realidad española, siempre a través de unos procedimientos basados en un método reformista y pausado. [...] Claro está que Giner pensaba sobre todo, para esa función, en una porción de la geografía española: no sólo la sierra sino también el paisaje castellano o el de Toledo, impregnado de historia. Parece indudable que en Beruete -y también en Sorolla- este tipo de actitud estética y moral causó una profunda impresión. La vocación paisajista del pintor valenciano, relativamente tardía, debe haber estado influida por este género de actitud"⁴⁷⁵.

Esta voluntad de conocer la realidad española a través de la pintura y con vocación reformista fue una de las claves que dieron lugar a la orientación y la ejecución de la *Visión de España*:

"Lo que importa es que este aprecio creciente por el paisaje puede contribuir a explicar que cuando el mecenas norteamericano Huntington le propuso una amplia serie de cuadros sobre España prefirió dedicarla a una visión del paisaje y los tipos humanos. Nunca intentó que tuviera una trascendencia más allá de los valores pictóricos pero no dejó de manifestar una voluntad regeneracionista con la que todo el mundo se identificaba en su

⁴⁷³ *Ibíd.*, p. 20.

⁴⁷⁴ *Ibíd.*, p. 22.

⁴⁷⁵ *Ibíd.*, p. 25.

época: "*Lo defectuoso en mi país -declaró en Estados Unidos- es lo oficial, no el pueblo*"⁴⁷⁶.

Como hemos recogido, la cercanía de Sorolla a la Institución Libre de Enseñanza es indicativa de la posición ideológica del pintor, se entremezcla con su trayectoria pictórica, y a la vez es un factor que ayuda a definir el encargo norteamericano. En cuanto a la relación de Sorolla con Alfonso XIII, Tusell escribe que se estableció por la mediación de José de Saavedra, marqués de Viana, al parecer a través del encargo de una miniatura a Tono García del Castillo, cuñado de Sorolla, que podría haber dado pie al pintor para solicitar retratar al joven rey. Así lo hizo efectivamente el verano de 1907 en La Granja, luciendo el monarca uniforme de húsares. El verano siguiente hizo Sorolla una exposición individual en Londres. En octubre, Viana le escribe:

"Este verano llevé dos veces al Rey a ver su exposición en Londres – contaba- y ahora le pongo estas líneas de prisa y corriendo para decirle que no desperdicie la ocasión que se le presenta a usted de llevar sus obras a Nueva York con el ofrecimiento que le hace Mr. Archer Huntington; este señor me dice que de nada tendrá usted que ocuparse, que él lo hará todo, gastos de cualquier género... y usted únicamente da el permiso para exponer sus cuadros"⁴⁷⁷.

A la luz de la carta de Viana, Javier Tusell concluye que hubo cierto patrocinio por parte de la monarquía, consciente de que la exposición de Sorolla podría suponer una proyección de España en el exterior. Añade además que la correspondencia posterior entre el Rey y Huntington muestra que las actividades de promoción de la cultura española del mecenas norteamericano "*se hacían en colaboración con el rey o personas de su entorno*"⁴⁷⁸. Para remachar la idea de que la exposición de Sorolla en la Hispanic Society of America en 1909 debió contar con el copatrocinio del Rey, Tusell recoge el contenido de una carta:

"No se puede figurar usted el gusto con que me entero de sus últimos triunfos. Ya le decía yo que en América tendría más admiradores que en Londres. Nunca podía yo figurar que fuese tan grande y créame que, como buen español, me alegro como si fueran míos.

Supongo que continuará en el Nuevo Continente todavía por algún tiempo y mientras no puedo hacerlo personalmente reciba mi felicitación

⁴⁷⁶ *Ibíd.*, p. 26.

⁴⁷⁷ *Ibíd.*, p. 27.

⁴⁷⁸ *Ibíd.*

sincera y verdadera al par que las gracias por el bien que ha hecho al arte español"⁴⁷⁹.

Nada escribe Tusell acerca de si hubo también alguna participación del entorno del monarca en el encargo de la *Visión de España*. La parte final de su ensayo se centra en la relación de confianza y afecto que se estableció entre el pintor y el Rey, y concluye afirmando que le cabe duda de que Sorolla:

"se convirtió con el paso del tiempo en un inequívoco monárquico. [...] Pero eso no quería decir que Sorolla hubiera dejado de ser liberal. Regeneracionismo y liberalismo formaron parte de su ubicación política y social en la España de su época. Ambos fueron, además, compatibles con la monarquía durante largo tiempo, como lo prueba no sólo su caso sino también el de muchos otros intelectuales de su tiempo"⁴⁸⁰.

Aunque, como hemos dicho, no escribe Tusell acerca de una posible influencia real en el encargo de la *Visión de España*, debemos recordar aquí que al terminar Sorolla el último lienzo de la serie telegrafió a su mujer, a sus amigos Simarro y Pedro Gil, y al Rey⁴⁸¹.

2.4.3 El pintoresquismo, el folclore, lo etnográfico.

La utilización del término *pintoresco* en la época de Sorolla y por parte del pintor es un tanto ambigua para nosotros. Al parecer, Sorolla utilizaba el término como calificativo aplicado a referentes que le atrajesen desde un punto de vista plástico, siguiendo el significado derivado de la estética de A. Cozens (C. 1717-1786). Recordamos aquí las distinciones que en la segunda mitad del siglo XVIII se establecen entre los términos de pintoresco y sublime. De acuerdo con Giulio Carlo Argan, la estética de lo pintoresco se asocia a mediados del siglo XVIII a la jardinería inglesa:

"la poética de lo *sublime* y la del *Sturm und Drang*, aunque poco posteriores a la poética de lo *pintoresco*, no son opuestas, sino que simplemente reflejan una distinta actitud del individuo hacia la realidad: para lo *pintoresco*, la naturaleza es un ambiente acogedor y propicio que desarrolla en el individuo los sentimientos sociales; para lo *sublime* es un ambiente duro y

⁴⁷⁹ *Ibíd.*, p. 28.

⁴⁸⁰ *Ibíd.*, p. 31.

⁴⁸¹ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 503.

hostil que desarrolla en la persona el sentido de su propia individualidad, de su propia soledad, de la tragedia fundamental del existir"⁴⁸².

Ambos conceptos remiten, en última instancia, a la oposición entre una estética de lo visual, o de lo terrenal, relacionada con lo pintoresco; frente a una estética de lo absoluto y lo transcendental, relacionada con lo sublime⁴⁸³. En los ensayos sobre el realismo de Linda Nochlin, el término aparece nombrado con varios matices que giran alrededor de una representación un tanto amable de la realidad. Así aparece en una cita de un escrito de G. H. Lewes, *Realismo en el arte*, de 1858, relacionado con cierta idealización o falseamiento de la realidad en la representación falseada de campesinos "*cuyos vestidos son pintorescos y nunca viejos o sucios*"⁴⁸⁴. Un matiz un poco más neutro, dentro del mismo sentido, adquiere en un párrafo de la autora para referirse a pintores costumbristas:

"Los pintores de género pintoresco, especializándose en las diversas prácticas locales de las provincias [...], habían celebrado las costumbres típicas de las regiones de Francia. No obstante, hasta la revolución de 1848, que elevó la dignidad del trabajo a estatus oficial y la grandeza de *le peuple* a artículo de fe, los artistas no se sintieron inclinados a afrontar la vida de los pobres y los humildes de forma seria y coherente, a tratar el trabajo y su ámbito concreto como tema artístico importante, incluso como posible tema de una obra maestra de escala monumental"⁴⁸⁵.

Nochlin vuelve a utilizar el término en otro ensayo, de nuevo haciendo referencia a cierta faceta atractiva de la realidad, y emparejada con un término utilizado con frecuencia en sentido peyorativo, el de lo anecdótico:

"Courbet había hecho su primer pronunciamiento realista en forma de un cuadro familiar, *Sobremesa en Ornans*, de sus más íntimos amigos reunidos en torno a la mesa familiar, circunstancia ni anecdótica ni pintoresca"⁴⁸⁶.

Antonia Herradón Figueroa, conservadora del Museo del Traje de Madrid, describe un uso más neutro del término en la España de comienzos del siglo XX, al hacer

⁴⁸² ARGAN, Giulio Carlo: *L'Arte Moderna 1770/1970*, Florencia, Italia, Sansoni, 1970; *El arte moderno 1770/1970*, tomo I, trad. esp. Joaquín Espinosa Carbonell, Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 5.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸⁴ Citado en NOCHLIN, Linda: *Realism*, 1971; *Realismo*, trad. esp. José Antonio Suárez, Madrid, Alianza editorial, 1991, p. 29.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 165.

referencia a la creación en 1911 de la Comisaría Regia del Turismo y de la Cultura Artística y Popular. Uno de los objetivos de este organismo era, según Herradón,

"promocionar la riqueza de la España artística, monumental y, como se decía entonces para aludir a todo lo relativo a las tradiciones, pintoresca. [...] La vocación de entender la cultura como una unidad estaba, pues, en el ambiente político e intelectual de la nación"⁴⁸⁷.

Tras esta breve introducción al empleo del término en el contexto desde el siglo XVIII, la literatura artística sobre la pintura del siglo XIX, y en el contexto del propio Sorolla, pasamos a recoger el empleo por parte del propio Joaquín Sorolla y su entorno más inmediato.

El pintor emplea el término pintoresco para hacer referencia a un cuadro que nunca llegó a pintar, que imaginó al ver una escena en Ávila en 1910. Tras visitar un comedor de caridad en Santo Tomás, convento de dominicos, escribe que:

"Quería conocer bien este tipo castellano, y he quedado bien servido, pues he visto un cuadro estupendo de color y de profundidad española, [...] en fin, media no diré, pero sí una buena parte de la gente pobre de Ávila tiene el problema resuelto y a mí me dieron una cosa hermosa de pintar. Naturalmente no hay que hacerlo aquí pues no hace maldita la falta. No solo es un cuadro muy pintoresco, sino un libro magnífico, aquellas cosas, aquellas cosas que lees mirándolos, los rebeldes que aguantan aparentemente y protestan con los ojos, pero que no pueden o no quieren trabajar; en fin, una masa de gentes que mañana si tocasen a degollina de frailes, serían los primeros en hacerlos papillas.

Ya sé que tu no gustas de estos cuadros, pero hija hay que pintar un cuadro castellano, que es la moda del día; hablando en serio, es hermoso como pintura"⁴⁸⁸.

Como vemos, Sorolla emplea el término en la tradición del costumbrismo decimonónico, y se percibe en el empleo, o incluso en la actitud del pintor ante la posibilidad de pintar la escena, una ambivalencia: una lejana complicidad con las gentes, junto a una actitud distanciada, de mero espectador que calibra la calidad o las posibilidades plásticas o iconográficas del cuadro futuro. Además, se observa en esa ambivalencia la conciencia y la complicación de su posición o el lugar que ocupa en el enfrentamiento con los

⁴⁸⁷ HERRADÓN FIGUEROA, M^a Antonia: "Joaquín Sorolla, agente cultural", en PITARCH, Covadonga *et al.*: *Fiesta y color. La mirada etnográfica de Sorolla*, (cat. exp.), Madrid, Fundación Museo Sorolla, 2013, p. 32.

⁴⁸⁸ Carta de Sorolla (Ávila) a Clotilde (Madrid), 27 de marzo 1910, CFS/794, en PONS-SOROLLA-LORENTE SOROLLA, (eds.), 2009, *op. cit.*, p. 311.

partidarios de representar la España Negra. En septiembre del mismo año, su hija María, pintora, escribe desde Zarauz al doctor Simarro, amigo de la familia, haciendo un uso del término pintoresco que en nada recuerda al costumbrismo, y parece aludir sencillamente a algo digno o atractivo para pintar, pero con una connotación subjetiva, personal: "*El padre trabaja mucho, pero el tiempo no es muy bueno, varía muchísimo. Yo no pinto nada ni casi dibujo pues esto no es pintoresco para mí...*"⁴⁸⁹. En 1912 Sorolla vuelve a emplear el término en la correspondencia con su mujer. De nuevo aparece aquí el contexto agrícola, y a diferencia del empleo de su hija, parece ser algo casi objetivo, el lugar referido, Lagartera, es pintoresco en sí: "*Dista este pueblo de Lagartera unos 25 minutos a pie. Allí estuve ayer y me gustó mucho, la gente tiene gran carácter y es muy pintoresco*"⁴⁹⁰. Cuatro días más tarde vuelve a referirse a Lagartera y a utilizar el calificativo: "*Las casas tienen tanto cachivache pintoresco en platos, tazas, muebles, cuadros antiguos que vives en plena edad pasada -son muy artistas y listos-*"⁴⁹¹. De nuevo utiliza el término en un ambiente rural, y quizá significando atractivo para pintar, pero de nuevo parece utilizarlo como algo objetivo:

"Estas grandes dehesas tienen mucho de interesantes por tanto cuanto concurren, hay grandes ganados de ovejas y ahora están en el momento del esquila, faena muy pintoresca, hecha por aldeanos portugueses"⁴⁹².

En 1915 vuelve a utilizar el término en una entrevista, dos veces. La significación, de nuevo, podría ser la de algo digno de ser pintado, pero probablemente se relaciona también con lo característico, lo propio de un lugar, incluso desde un punto de vista etnográfico. Digno de mención es que el pintor lo sitúa en el polo opuesto del tipismo falso:

"Quiero fijar conforme a la verdad, claramente, sin simbolismos ni literaturas, la psicología de cada región; quiero dar, siempre dentro del verismo de mi escuela, una representación de España; no buscando filosofías, sino lo pintoresco de cada región. Aunque tratándose de mí no sea necesario decirlo, quiero que conste que estoy muy lejos de la españolada.

De cuanto llevo visto en España, todo me interesa igualmente. España es la nación menos conocida, menos estudiada y más maltratada del mundo. [...] Nadie se cuida de que estudiemos el inmenso tesoro que tenemos aquí. Yo de mí sé decir que es ahora cuando he aprendido mucho, mucho, muchas cosas que ni aún sospechaba. Y eso que es un dolor que en España se esté acabando de perder lo pintoresco"⁴⁹³.

⁴⁸⁹ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 389.

⁴⁹⁰ Carta de Sorolla (Oropesa) a Clotilde (Madrid), 22 de marzo de 1912, CFS/0869, en LORENTE SOROLLA, Víctor; PONS-SOROLLA, Blanca y MOYA, Marina (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1912-1919)*, Barcelona: Anthropos, 2008, p. 15.

⁴⁹¹ Carta de Sorolla (Oropesa) a Clotilde (Madrid), 26 de marzo de 1912, CFS/0871, *Ibid.*, p. 17.

⁴⁹² Carta de Sorolla (Villar de los Álamos) a Clotilde (Madrid), 6 de junio de 1912, CFS/0898, *Ibid.*, p. 31.

⁴⁹³ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 395.

Como hemos recogido anteriormente siguiendo a Javier Tusell, el pintor ha asimilado el ideario de la Institución Libre de Enseñanza. El término pintoresco no tiene connotación anecdótica, sino etnográfica, incluso reivindicativa. Si en ocasiones, como en sus pequeñas obras preciosistas, el tipismo -pintoresquismo- popular ha podido ser un elemento de atracción, incluso comercial; ahora lo pintoresco parece ser lo propio de una cultura en trance de desaparición, y pintarlo, casi un deber moral. El encargo lleva a Sorolla a lugares desconocidos para él, y poco transitados en los itinerarios artísticos de los pintores de su época. A veces se guía por criterios relacionados con lo etnográfico, aunque en otras ocasiones se ve forzado a pintar las escenas ineludibles del costumbrismo⁴⁹⁴. Algunos autores han señalado la *Visión de España* como un hito dentro de este género, y han señalado también su posible influencia en la práctica de este género en la pintura española posterior. Covadonga Pitarch, conservadora del Museo Sorolla de Madrid, explica que

"La temática regionalista que interesaba a estos mecenas americanos es una pintura que encaba muy bien por un lado en la concepción estadounidense de lo español, y por otro con la corriente de pintura moderna, aunque no vanguardista, denominada Regionalismo que, como apunta Calvo Serraller, no era algo en absoluto convencional o anacrónico. Y aunque no se ajustaba a las nuevas vanguardias, debemos tener en cuenta que estas no se consolidarían en la historia del arte hasta después de la muerte de Sorolla"⁴⁹⁵.

En cualquier caso, con unos u otros términos, y unos enfoques u otros, es evidente la fascinación que siente el pintor -como muchos otros creadores- ante un mundo ajeno y, a menudo, pobre, perteneciente al pasado, o llamado a desaparecer:

"Hay que pensar lo que es esta Extremadura sin carreteras, ni puentes, en pleno salvajismo viven o vivimos y si eso es artístico no deja de ser duro para la vida. Es un dolor que lo que llamamos artístico sea tan poco razonable para la vida"⁴⁹⁶.

Debemos señalar que en el acercamiento de Sorolla a la representación de los tipos populares coexisten desde el inicio de su trayectoria varios planteamientos distintos. Uno de ellos, sobrio, se limita a representar a la clase trabajadora, especialmente del ámbito del mar, en su vida cotidiana, sin edulcorar su aspecto ni su trabajo, ni

⁴⁹⁴ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁹⁵ PITARCH, Covadonga: "La mirada etnográfica de Sorolla", en PITARCH, Covadonga *et al.*: *Fiesta y color. La mirada etnográfica de Sorolla*, (cat. exp.), Madrid, Fundación Museo Sorolla, 2013, p. 18.

complementarlo con algún tipo de enunciado moral, como ocurre, por ejemplo, en *Comiendo en la barca*, de 1898. Otro de los planteamientos es aquel en que construye con tipos populares escenas de género, con una intención a menudo netamente comercial (por ejemplo, *Los Guitarristas, costumbres valencianas*, de 1889. Otro de los planteamientos es el de los cuatro cuadros de denuncia social que pintó para los certámenes nacionales (por ejemplo, *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, de 1894. Un cuarto planteamiento es el de cierta evocación heroica de las tareas de las clases populares, con ciertas reminiscencias de Millet, y también del mundo clásico, como en *Sol de la tarde*, de 1903. A todos ellos, el encargo de la Hispanic Society añade un planteamiento dominado por una preocupación de folclorista, de etnógrafo - probablemente promovida por intelectuales de su entorno-, de quien pretende fijar para la memoria un mundo popular que está desapareciendo a comienzos del siglo XX, incorporándolo a la historia. Esta preocupación pone además en conexión la historia oficial con la de las clases populares. Éstas toman cierto protagonismo en un conjunto museístico en el que también están presentes los grandes hombres y mujeres de la España del momento, representados en una vasta colección de retratos, que en algún momento se planteó como parte de la misma decoración.

Ya se ha recogido más arriba el proceso del cambio desde el planteamiento inicial, historicista, a la representación naturalistas de las gentes y los paisajes de España. A decir verdad, la perspectiva de hacer una decoración basada en una temática historicista debió parecerle inabordable a Sorolla, que se había sentido en su juventud francamente incómodo dentro del género casi obligado de la pintura de historia. El fracaso de su cuadro *El Entierro de Cristo* fue el punto de inflexión que le hizo abandonar su lucha por triunfar dentro de ese género, y en los años que siguieron a aquel fracaso Sorolla fue una de las figuras más destacadas en la lucha contra la hegemonía de la pintura de historia en las Exposiciones Nacionales. A la vista de su propia trayectoria pictórica, que en lo más alto de su carrera como pintor volviese a postrarse ante una gran serie historicista se nos antoja impensable. Es lógico, por tanto, que en las primeras reuniones en que Huntington y Sorolla perfilaron el proyecto, el valenciano hiciese un esfuerzo por cambiar completamente la orientación temática. A medida que fue dedicándose a recorrer aldeas perdidas de España en busca de tradiciones, de trabajos, de indumentarias del pasado de

⁴⁹⁶ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 2 de noviembre de 1917, CFS/1828, en LORENTE

las clases populares, Sorolla fue contribuyendo -quizá sin darse cuenta- a incorporar a la historia oficial parte de la realidad de ese mundo rural. Fue haciendo, en lugar de las recreaciones historicistas que nunca disfrutó, una suerte de registro *del natural* de las clases populares.

2.4.4 Planteamiento de la Visión de España en conjunto. Cómo se hizo.

El historiador José Luis Díez, publicó un ensayo en el catálogo de la primera exposición dedicada en España a la decoración de la Hispanic Society en el que trató de pormenorizar el proceso de realización del conjunto, además de señalar sus características más importantes. Díez señala que gracias a la voluntad del propio Sorolla se puede reconstruir el proceso creativo de la obra, y empieza por el principio:

"Lo primero que se planteó Sorolla nada más recibir el encargo fueron distintas posibilidades de instalación de los lienzos en la biblioteca de la institución neoyorquina, ya que lógicamente de ello iba a depender muy directamente la disposición de cada uno de los temas y su estructura compositiva, así como sus efectos de iluminación y perspectiva, ensayando modalidades diferentes en rápidos esbozos al *gouache*. En todos ellos persiste la intención que Sorolla tuvo en todo momento de situar los cuadros a modo de friso en la parte alta de la futura sala, a cierta distancia de la vista del público, lo que quizá explique, como sugiere Santa-Ana, la extremada valentía de su ejecución y su colorido [...] "⁴⁹⁷.

Quizá las características señaladas están más relacionadas con el tamaño: es muy laborioso precisar la ejecución en tantos metros cuadrados, y no es necesario. Por otro lado, las obras de gran formato de Sorolla presentan las mismas características, sin estar destinadas a ser colgadas en alto. En estos primeros bocetos pueden verse ideas como la colocación de la galería de retratos de españoles ilustres bajo los paneles de la Visión; la alternancia de lienzos en formato vertical y horizontal; el protagonismo de Sevilla, o el de Castilla; la intención de representar las posesiones españolas en África, las islas Canarias y las Azores. Entre estas intenciones iniciales está la de:

SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 320.

⁴⁹⁷ DÍEZ, José Luis: "La "Visión de España" de Sorolla. Gestación plástica de un proyecto", en AA. VV.: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p.152.

"seguir un orden lógico y armonioso de proximidad geográfica [...] mostrando con ello una curiosa mezcla entre regiones; testimonio bien elocuente de la normalidad con que se concibe en esos años la absoluta convivencia en su diversidad de los distintos pueblos de España. [...] Así, en un interesantísimo *gouache* de formato marcadamente apaisado, Sorolla se mantiene fiel a su concepción globalizadora de la decoración como una gran alegoría total de España, mostrando a las gentes y monumentos más representativos de cada una de sus regiones [...] dispuestas sin solución de continuidad"⁴⁹⁸.

Díez señala en este boceto las regiones representadas y las indicaciones que Sorolla escribe sobre ellas: "vascos", "Navarra", "Roncal", "Aragón", "Zaragoza", Cataluña, "*seguidos de gentes de Baleares ante un paisaje costero con un velero, para terminar con "Valencia" y "Alicante", prácticamente indefinidos"*⁴⁹⁹. En cuanto a la técnica de este boceto en concreto, Díez señala la sorprendente habilidad compositiva y una fogosidad técnica verdaderamente extraordinaria.

Una de las aportaciones de nuestro trabajo, que consideramos inédita, se refiere a dos técnicas de representación utilizadas por Sorolla en este estudio. Como hemos tratado en otras partes de nuestro trabajo, la elevación del punto de vista fue una de las innovaciones compositivas características del movimiento impresionista. Aunque hay muchos precedentes de cuadros con puntos de vista altos y miradas en picado, la afición a este planteamiento creció exponencialmente en el último tercio del siglo XIX, posiblemente por influencia de los grabados japoneses y de la fotografía. Quizá deberíamos citar como ejemplo la obra que da nombre al movimiento, *Impression, soleil levant*, de 1873 pero son también famosas las representaciones de jardines por Monet en 1867, y sus vistas del Boulevard des Capucines en 1873; y la de la rue Mosnier por Manet en 1878; así como las de la Place du Havre, las del Boulevard Montmartre y las de la rue Saint Honoré de París realizadas por Pissarro en la década de 1890, o sus vistas de Rouen. En definitiva, el paisaje -e incluso el retrato- con punto de vista elevado se constituye en un signo de modernidad celebrado especialmente por los impresionistas. Sin embargo, la utilización por parte de Sorolla en este boceto del punto de vista elevado no remite a la visión desde el balcón, sino que anticipa una visión aérea de gran altura, que puede resultarnos común en nuestros días, pero que no lo era en absoluto a

⁴⁹⁸ *Ibid.*, pp. 153-155.

comienzos del siglo XX. Es bien conocida la atracción que ejerció el mundo de la aviación y sus pioneros sobre los vanguardistas de principio de siglo. No lo es tanto que Sorolla, comprometido como sus amigos de la Institución Libre de Enseñanza en la modernización de nuestro país, fue amigo del fotógrafo y aviador José Ortiz Echagüe. El pintor envió a su mujer un par de fotografías posando con él junto a un avión, confesándole que le hubiera gustado volar. En cualquier caso, la visión que propone Sorolla en la parte derecha de este boceto hubiera estado fuera de su alcance. En efecto, el pintor hace una sorprendente vista aérea imaginaria del litoral catalán que va desde el cabo de Creus hasta el sur de Tarragona. Esta vista aparece de fondo detrás del grupo catalán, y se complementa con un desplazamiento de las islas de Mallorca e Ibiza que recuerda al que realizó el Greco para la representación del Hospital de Tavera en su *Vista de Toledo*. Esta bahía levantina termina con la indefinida escena de Valencia y Alicante, que mantiene todavía el mismo mar de fondo. Esta sorprendente ruptura espacial coetánea del cubismo nos recuerda que tanto las alegorías como el cretense rompieron la coherencia del espacio renacentista con frecuencia, y resulta poderosamente llamativa en un paladín del naturalismo. Sin embargo, debemos tener presente que es el mismo recurso utilizado por Velázquez -a quien Sorolla tiene por primero de los impresionistas- en *La rendición de Breda*. El valenciano emplea, por tanto dos técnicas radicalmente innovadoras: la primera, la vista aérea de gran altura. La segunda, la inclusión de ésta vista en una técnica de representación espacial que remite en primer lugar al Siglo de Oro, pero que tiene una fuerte coincidencia con el cubismo, tanto en su sincronía temporal, como en el empleo del *collage*, señalado por Díaz Pena en 2006 -tratamos más adelante sobre ello- y recientemente por Marcus R. Burke⁵⁰⁰.

En otro boceto de instalación, Sorolla decidió tratar cada una de las regiones en escenas separadas, alternando formatos y conservando la idea de vecindad geográfica entre ellas. En palabras de Díez:

"Decidida finalmente esta última opción de escenas aisladas y unitarias, y clarificadas por tanto las características y alternancia de formatos de cada uno de los lienzos, Sorolla hubo de planificar un sistema de trabajo [...]."⁵⁰¹

⁴⁹⁹ *Ibíd.*, p. 155.

⁵⁰⁰ BURKE, Marcus B.: "Técnicas modernas en los bocetos al *gouache* para la serie *Visión de España* de Sorolla", en AA. VV.: *Sorolla íntimo. Bocetos de Visión de España*, (cat. exp.), Valencia, Fundación Bancaja, 2015, p. 39.

Sorolla decidió comenzar en 1912 por hacer un trabajo de campo consistente en viajar por España pintando tipos del natural a tamaño real, con la idea de utilizarlos como bocetos para el trabajo definitivo. Durante este tiempo fue recopilando todo tipo de documentación y material preparatorio: fotografías y revistas (que le habrían de servir para la selección de algunos motivos; y para hacer algunos esbozos de composiciones iniciales, que desecharía después); y también indumentarias, adornos u objetos que aparecen en algunos bocetos y en los paneles finales. Como explica Díez:

"Con este cuantioso bagaje, Sorolla ya podía en principio abordar la ejecución de los grandes lienzos definitivos, en los que podría copiar los distintos personajes que habían posado para él en estos estudios, integrándolos en la composición general. Este sistema de trabajo, habitual en tantos pintores especializados en decoraciones murales de características similares, chocaba sin embargo de frente con los principios más fundamentales de la personalidad del maestro valenciano [...]. Así, a pesar del trabajo ya hecho, y para evitarse en adelante un esfuerzo doble, Sorolla resolvió comenzar a pintar los cuadros finales directamente del natural, asumiendo las especiales dificultades que esta decisión suponía debido a las dimensiones de los lienzos [...]"⁵⁰².

Tras esta introducción en la que hemos resumido los primeros compases del trabajo, nos ocuparemos a partir de ahora de cada uno de los paneles por separado, siguiendo el orden cronológico de su realización.

2.4.4-1 Proceso y particularidades de cada uno de los cuadros.

Aunque los paneles tuvieron pautas comunes, cabe hacer diferencias en el proceso de cada uno de ellos, y especialmente entre el primero y mayor de ellos, el de Castilla, y todos los demás. En efecto, la fase previa a la realización del primer panel se mezcla con la de planteamiento del proyecto en general, y se alarga por ese motivo. Además, una vez que el planteamiento general se define como una yuxtaposición de escenas independientes separadas por regiones, Sorolla decide mantener el esquema de trabajo previo - la reunión de elementos dispersos y lejanos entre sí- para el gran panel de Castilla. Esto le obliga a la realización de un trabajo extraordinario para preparar la

⁵⁰¹ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁰² *Ibíd.*, pp. 156-157.

realización del panel, que se traduce en decenas de bocetos y estudios, algunos de gran tamaño.

La multiplicación de estudios y bocetos previos al panel de Castilla no tiene parangón en ninguno de los paneles restantes. Por ejemplo en la producción y realización del panel que sigue al de Castilla, *Sevilla. Los Nazarenos*, Sorolla invierte dos meses, frente al año y medio o más que le lleva la realización del panel de Castilla. El trabajo de Castilla le sirve, además de para culminar la obra en sí, para saber qué es lo que quiere hacer, y para saber lo que es útil en el proceso y lo que no. Hay tres grandes diferencias entre Castilla y el resto de los paneles: la idea del panel como reunión de escenas o gentes en un continuo, el tamaño, y la realización *in situ*. La idea del continuo, como hemos dicho, estuvo presente en el comienzo del planteamiento general de la decoración, y de ahí derivó de forma natural al panel de Castilla, después de que Sorolla desechase la idea de frisos continuos que englobasen distintas regiones. Aunque la representación de la región andaluza será cuantitativamente mayor que la de Castilla, tendrá lugar en escenas separadas, mucho más manejables para el pintor y más coherentes. En esencia, aunque sólo en esencia, se puede decir que, a diferencia de la escena imaginada por el pintor para Castilla, en el resto de las regiones Sorolla pinta escenas preexistentes. Es decir, el *modus operandi* típico del resto de las regiones se parece un poco más al preferido por Sorolla: llegar a un lugar, ver un motivo atractivo, y proceder a pintarlo. Sin embargo, aunque la unidad narrativa y el aspecto de instantánea sea mayor en el resto de los paneles que en el de Castilla no deben confundirnos. Todos ellos son escenas construidas por el pintor a partir de la reunión de elementos que selecciona en el entorno de la escena representada, pero a diferencia del panel de Castilla, son escenas unitarias y los elementos que las constituyen están cercanos entre sí y cerca de donde Sorolla pinta. Las mayores excepciones a las tres grandes diferencias que hemos señalado entre Castilla y el resto de los paneles son las de *Sevilla. El baile. (La cruz de mayo)*, que fue pintado en Madrid y no *in situ*; el tamaño también muy grande de *Andalucía. El encierro* y de *Ayamonte. La pesca del atún*; y la aparición de tipos de Portugal en este mismo panel, que vuelve a reunir, aunque de modo muy testimonial, regiones, o países. Las mayores similitudes entre Castilla y los demás paneles son, además del planteamiento iconográfico general, basado en la representación vitalista de fiestas y trabajos tradicionales de los pueblos de España, las propias del procedimiento y la técnica. En efecto, pese a las diferencias, hubo también similitudes en estos aspectos, que separan los paneles de la *Visión* de la mayor parte de los cuadros coetáneos de Sorolla. El procedimiento típico comenzaría con el

conocimiento y selección previos de los temas a representar, a través de indicaciones y comentarios de conocidos, de documentación gráfica, y de algún viaje o excursión para observar y valorar distintas posibilidades. Tras este comienzo, y la reflexión sobre las posibilidades de los distintos asuntos o motivos, el pintor se dispondría a poner en marcha la producción de la obra, aunque a veces esta puesta en marcha no sería inmediata, por causas climatológicas o de otra índole. Una vez que Sorolla ponía la producción de la obra en marcha, solía viajar al lugar que iba a representar acompañado de alguno de sus discípulos y allí, como primer paso, contactar con amigos, conocidos, o conocidos de amigos -normalmente gente con cierto poder en la zona- que pudieran ayudarle a reunir los elementos necesarios. El segundo paso *in situ* consistía en la búsqueda de localizaciones, tipos y trajes. Conseguidos todos estos elementos o la mayor parte de ellos, el tercer paso consistía en la búsqueda y preparación de un lugar donde pintar y albergar el cuadro. El cuarto paso consistía en la disposición y construcción de los medios materiales necesarios para pintar. Sorolla pedía a su mujer que le enviase los materiales desde Madrid, y mientras tanto encargaba, si era necesaria, la construcción de mobiliario, que consistía básicamente en una estructura para sujetar y proteger el cuadro. El quinto y último paso previo al comienzo del cuadro, que casi siempre continuaba durante el proceso del mismo, era ajustar los horarios con los modelos. Estos son por su orden típico los pasos más frecuentes en la preparación previa de los paneles, aunque siempre había variaciones entre ellos. Cuando la mayor parte de estas cuestiones estaban resueltas, Sorolla comenzaba a componer la imagen, que no siempre tenía clara antes de enfrentarse al lienzo. En efecto, durante el proceso de composición en el lienzo, el pintor aún resolvía cuestiones como la disposición de figuras o la incorporación de fondos traídos de otra parte por detrás de ellas. Por su correspondencia, y por ser su procedimiento más frecuente, deducimos que la composición se decidía mediante dibujo de línea en presencia de los modelos. Con las figuras y los elementos encajados en el panel, Sorolla procedía a manchar con color el conjunto, hasta taparlo entero o casi entero. Hecho esto, Sorolla desarrollaba el cuadro trabajándolo por zonas o, mejor dicho, por figuras o grupos de figuras en función de la disponibilidad de los modelos; pues naturalmente no todos estaban presentes a la vez durante todo el desarrollo de la obra. Suponemos que, como era la práctica habitual, aprovecharía los descansos de los modelos para la realización de los demás elementos del cuadro. Cuando finalmente, todas las partes del cuadro estaban resueltas, Sorolla daba el cuadro por terminado y lo dejaba secar durante varios días, en los que aprovechaba para pintar otros cuadros o realizar algunas actividades de ocio.

Cuando el cuadro estaba seco al tacto, era enrollado bajo la supervisión del pintor y enviado a su casa de Madrid. Este fue el proceso de los paneles en general, pero hubo diferencias y particularidades en cada uno de ellos. En la medida en que son conocidas, daremos cuenta de ellas en las próximas páginas.



Castilla. La fiesta del pan. 1913

El historiador José Luis Díez señala que Sorolla concedió a Castilla una relevancia especial dentro del conjunto de la *Visión de España*. Esta decisión concuerda con los planteamientos que la Institución Libre de Enseñanza y los pensadores más importantes de entresiglos tuvieron de la idea de una España plural vertebrada por la región castellana, que ya hemos mencionado. Por otro lado, también debemos señalar la correspondencia entre la mayor superficie destinada en la decoración neoyorquina a las Castillas y Andalucía y el mayor tamaño relativo de éstas respecto al resto de las regiones de España.



Castilla. La Fiesta del Pan. 1913. (Óleo / lienzo. 351 x 1392 cm.)
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.

La escena representada por Sorolla en *Castilla. La fiesta del pan* se trata probablemente de una invención del pintor. De acuerdo con José Luis Díez, podría en parte representar un tradicional Fiesta del Pan que se celebraba en Ávila, mezclada con una romería desconocida⁵⁰³. En el ángulo superior izquierdo de la composición se pueden ver unas colosales banderas rojas, bajo las cuales desfilan en procesión jinetes a caballo, miembros de la guardia civil con trajes de gala, y hombres a pie de distintas comarcas de Castilla y León, precedidos todos ellos por cinco jóvenes portadoras de panes como ofrendas. El cortejo es contemplado por gentes en segundo término, cuyo grupo avanza en diagonal hasta convertirse en primer término en el centro del cuadro, dando lugar ahí a un segundo grupo protagonista, constituido por niños, mozas lagarteranas y un hombre del mismo lugar. La parte derecha presenta una estructura más desordenada, en una confusión de sacos de trigo, carros, animales y figuras humanas con un paisaje de fondo en el que pueden reconocerse elementos arquitectónicos de Toledo y otros lugares

⁵⁰³ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 233, nota 22.

castellanos, como un paisaje serrano, probablemente de la sierra del Guadarrama. Por detrás del grupo de la procesión puede verse una fuente monumental, y detrás de ésta, una vista de la ciudad de Ávila.

Felipe Garín Llombart y Facundo Tomás Ferré propusieron la yuxtaposición como el principio regulador de la *Visión de España*⁵⁰⁴. Además, añadieron otro principio relacionado con la yuxtaposición, la agregación, que Sorolla aplicó en el panel de Castilla, pero que además es en parte válido para otras de sus obras:

"También hay un sentido mayor de yuxtaposición: quizás hubiere que decir que los pequeños formatos apoyan las concepciones racionales articuladas y los grandes formatos derivan hacia la suma de ensayos anteriores colocados como anexiones sucesivas para conformar el gran lienzo.

La agregación es patente en varios de los paneles, principalmente en los siete lienzos que componen Castilla, pero también en muchos otros, como *El encierro* o *Las grupas*⁵⁰⁵.

Esta agregación del gran panel de Castilla fue, como hemos dicho anteriormente, precedida de un exhaustivo trabajo de documentación y de un extraordinario número de estudios y bocetos, en una cantidad que no volvió a repetirse en el resto de la decoración. En lo tocante a las fuentes bidimensionales -es decir, dejando aparte información verbal, y objetos físicos como trajes, joyas o *atrezzo*-, este material previo comprende sobre todo fotografías, estudios realizados por Sorolla al óleo *in situ*, y bocetos realizados al *gouache*, probablemente en su estudio de Madrid, a partir de las fotografías y los estudios al óleo. Roberto Díaz Pena dedicó una parte importante de su ensayo de 2006 sobre la relación entre el medio fotográfico y la pintura de Sorolla al ejemplo de la preparación de la obra sobre Castilla. Las dos ideas principales de esta parte de su ensayo son que las fotografías contribuyeron decisivamente a definir el carácter de la obra, y que hay un paralelismo entre la técnica del collage fotográfico y la utilizada por Sorolla en el desarrollo y el resultado del panel. Ambas cuestiones están bien documentadas y expuestas en su ensayo, y son dos de las ideas más interesantes de la bibliografía sorollesca de la década pasada. En alguna parte de su argumentación el autor magnifica la

⁵⁰⁴ GARÍN, Felipe, y TOMÁS, Facundo: "La visión de España de Joaquín Sorolla noventa años después", en AA. VV.: *Sorolla. Visión de España. Colección de la Hispanic Society of America*, (cat. exp.), Felipe Garín Llombart; Facundo Tomás Ferré, (com.), Sofía Barrón, Isabel Justo (coord.), Valencia, Fundación Bancaja, 2007, p. 22.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 25.

influencia o el empleo de la fotografía en la obra, lo cual puede resultar engañoso y ha tenido repercusión en escritos de otros autores, como ya hemos señalado. Pero, en lo esencial, las ideas anteriormente citadas son ciertas y quedan demostradas en el artículo. Dedicaremos a continuación unos párrafos al proceso de preparación y realización del panel.

Habiendo firmado en noviembre de 1911 el contrato de la decoración, Sorolla comienza la fase de trabajo de campo viajando a partir del 21 de marzo a Segovia, Oropesa, Toledo, Lagartera y Talavera con la intención de realizar estudios al óleo *in situ*. Durante el año 1912 continúa realizando estos viajes para realizar estudios por buena parte de Castilla: Segovia, Ávila, Medina del Campo (Valladolid), Candelario, Salamanca, Villa de los Álamos, La Alberca (en Salamanca); y después del verano, por Jadraque, Numancia, Soria, Campo de Criptana, Alcázar de San Juan y Toledo. Mientras tanto, a partir de fotografías, de estos estudios *in situ*, y de dibujos, va realizando composiciones a *gouache*, que en un principio tienen poco desarrollo narrativo⁵⁰⁶, son poco más que muestrarios de tipos, y poco a poco van conformando escenas más enlazadas temáticamente. Estos estudios a *gouache* se conservan casi en su totalidad en The Hispanic Society of America, y buena cantidad de ellos han sido restaurados y expuestos en Valencia en 2015⁵⁰⁷. Uno de los últimos estudios a *gouache*, conservado en el Museo Sorolla, tiene ya similitud con la parte más estructurada del panel de Castilla, y muestra que el pintor tiene la idea clara para comenzar a pintar directamente el panel. A continuación, analizamos con cierto detenimiento la interacción entre las distintas fuentes como trabajo previo y en la realización del panel definitivo.

Como hemos escrito, el historiador Roberto Díaz Pena dedica una parte importante de su ensayo de 2006 a explicar la utilización de la fotografía como parte sustancial de la génesis del panel de Castilla. Al parecer, el propio pintor debió intuir la utilidad documental del medio fotográfico en este caso, pues entre las condiciones que Huntington y Sorolla establecieron al principio del encargo, estaban la necesidad de comprar, para el desarrollo del proyecto "*muchas fotografías que Sorolla consideraba*

⁵⁰⁶ DÍAZ PENA, Roberto: "La narratividad fotográfica en la representación pictórica de Joaquín Sorolla", en DÍAZ PENA, Roberto; LORENTE SOROLLA, Víctor; y MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa: *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, (cat. exp.), Valencia, Museo de Bellas Artes, 2006, p. 110.

⁵⁰⁷ AA. VV.: *Sorolla íntimo. Bocetos de* Visión de España, (cat. exp.), Valencia, Fundación Bancaja, 2015.

necesarias para su trabajo"⁵⁰⁸. Las fotografías que Sorolla coleccionó durante aquellos años proceden de tres fuentes principales. Una de ellas son "*Las fotografías profesionales de cariz antropológico realizadas por Laurent, de la serie tomada del natural y la de parejas de tipos populares realizadas en 1878*"⁵⁰⁹, otra son las adquiridas a fotógrafos locales en los viajes que Sorolla realizó a distintas regiones para preparar o realizar los paneles definitivos, y otras son las "*fotografías tomadas posiblemente por él mismo o por su hijo, Joaquín Sorolla García*"⁵¹⁰. Como señala Díaz Pena, el empleo de estas fotografías como referente se aprecia claramente:

"en los primeros bocetos preparatorios que realiza el artista, en sus estudios del natural, y en el panel definitivo. En cada fase del proceso compositivo tiende a una naturalización de las posturas de los tipos populares y, en algunos casos, como en los elementos monumentales o decorativos, traslada literalmente algún componente de la fotografía al lienzo definitivo"⁵¹¹.

Díaz señala cómo el pintor incluye dentro de los primeros bocetos a *gouache* copias de las fotografías de tipos populares de Laurent, formando composiciones sin un planteamiento temático definido. El proceso seguido por Sorolla era dibujarlos "*al gouache a modo de figurines [...]. Después los introducía en el paisaje, trasladándolos a los bocetos con la misma postura estática que tenían en la fotografía*"⁵¹², como puede verse en los dos bocetos *Visión de España* HSA N.º. Inv. A1534 y HSA N.º. Inv. A1525 para el panel. En esta fase preparatoria, Sorolla se desplazaba por distintas regiones en busca de tipos, con la idea de realizar los mencionados estudios a tamaño natural que después pretendía copiar en el panel. Díaz Pena señala que:

"A pesar de realizarlos in situ, la composición no se aleja de la dada por las fotografías de Laurent, con las figuras posando estáticas, mirando de frente, sin realizar ninguna actividad, simplemente dando mayor naturalidad a la imagen al situarlas al aire libre, rodeadas de abundante vegetación, y eliminando el fondo neutro de las fotografías. Finalmente introducía al tipo popular en la obra definitiva incorporándola ya a la temática principal de la obra y acoplando la postura a la composición. En el caso de la novia salmantina, elimina a su pareja y la introduce en el panel con la bandeja de pan,

⁵⁰⁸ MULLER, Priscilla E.: "Sorolla y Huntington: pintor y patrono", en AA. VV.: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 93.

⁵⁰⁹ DIAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 109.

⁵¹⁰ *Ibíd.*

⁵¹¹ *Ibíd.*

⁵¹² *Ibíd.*, p. 110.

junto a otras mujeres de las diferentes regiones que encabezan la composición para mostrar la riqueza del ajuar en su indumentaria. [...] Este mismo tipo de incorporación del tipo fotográfico en la pintura se puede ver en el músico que encabeza la procesión a la derecha de las mujeres, tocando la dulzaina y el tambor"⁵¹³.

En el pasaje anterior hay dos ideas fundamentales. La primera es que el planteamiento estático y frontal de las figuras pasó de las fotografías de Laurent a los estudios de tipos de tamaño natural hecho por Sorolla, lo cual parece corresponderse con la realidad en buena parte de los casos. La segunda idea es que Sorolla pasó las figuras desde las fotografías o desde los estudios de tipos directamente al panel de Castilla, sin mediar una nueva pose de los modelos. Esta hipótesis contrasta con lo escrito por Bernardino de Pantorba respecto al proceso de realización del panel de Castilla. En efecto, el panel definitivo fue pintado por Sorolla en el garaje de una casa de la Cuesta de las Perdices, en las afueras de Madrid, en la que el pintor se instaló motivado por la conveniencia del aire puro para la salud de su hija María. Allí, y según Pantorba, "*Desde marzo hasta primeros de septiembre [de 1913], numerosos modelos desfilaron por aquel altozano madrileño, donde, puestos al sol, iban siendo pintados*"⁵¹⁴. Es decir, que nos encontramos ante dos posibilidades técnicas muy diferentes. Desde nuestro conocimiento actual, es difícil señalar cuál utilizó Sorolla en general y en cada caso particular del panel de Castilla. La tesis del paso directo de las fotografías o los estudios a la obra final propuesta por Díaz Pena puede resultar verosímil en alguna figura, pero la generalización es absolutamente desproporcionada, y por otro lado nos llevaría a preguntarnos para qué quería entonces Sorolla a los modelos posando al sol durante la primavera y el verano de 1913.

Anteriormente hemos señalado el eco que este mismo estudio de Díaz Pena ha encontrado en otros escritos en lo tocante a la utilización frecuente o habitual del proceso pictórico de la obra de Sorolla. De nuevo en este caso, la afirmación de Díaz Pena basada en varios casos particulares se transforma en una suposición sobre la técnica general, que salta como cierta en otros estudios. Efectivamente, en un estudio posterior, Garín y Tomás afirman aludiendo al ejemplo de la novia salmantina:

"cuando, posteriormente, necesitó a la novia de este cuadro [se refiere al estudio pintado en Salamanca] para organizar un fragmento de la primera fila

⁵¹³ *Ibíd.*

⁵¹⁴ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 88.

de personajes de *La fiesta del pan*, colocó ante sí la composición hecha en Salamanca y dialogó pictóricamente con ella al igual que antes había hecho con la novia real. Lo que estaba haciendo era una nueva pintura, no una reedición de la anterior; cierto, copiaba recursos usados previamente, asentaba su sensibilidad actual sobre otra ejercitada antes, pero nada de ello podía evitar que lo que hacía fuese una pintura nueva, una imagen de la imagen en la que no había repeticiones sino nuevas interpretaciones"⁵¹⁵.

Pocas líneas antes de este fragmento, el ejemplo de la novia salmantina ha generado otra afirmación en el mismo sentido:

"muchos de los estudios tomados con anterioridad del natural fueron incorporados (en realidad deberíamos decir *reinterpretados*), pudiéndose ahora reconocer a la perfección el origen pictórico y no "natural" de un buen número de figuras de las que se amontonan en el friso"⁵¹⁶.

A nuestro parecer, desde un punto de vista estrictamente técnico, nos parece poco verosímil que la novia salmantina del panel haya surgido únicamente de la interpretación de la novia del estudio. Aunque hay elementos comunes que parecen apuntar en este sentido, como la posición de algunas cuentas del collar, hay otros que parecen señalar una pose específica para el panel, como la iluminación de la figura, absolutamente distinta; o algunos detalles del traje. Por lo demás, aun suponiendo que Sorolla sea capaz de inventar de la nada la iluminación de la figura, cambiar su rostro conservando el parecido, añadir detalles al traje que no están en el estudio, cabe preguntarse si prefiere hacerlo así o volviendo a copiar la figura del natural. La posición económica de Sorolla le permitía, desde luego, volver a disponer de modelo y traje cuando tuviera claras su posición y postura en la composición. Teniendo en cuenta que se trata de una figura importante, en primera fila de la procesión, sería raro que la novia salmantina no fuera una de los muchos modelos que posaron al sol frente al garaje de la Cuesta de las Perdices. Se da el caso de que Sorolla apuntó en el revés de algunos de los estudios el nombre de los lugareños que posaron, probablemente para poder preguntar por ellos en caso de necesitar de nuevo aquella pose ulterior. Que mantuvo cierto contacto posterior con alguien de la zona tras pintar el estudio salmantino es evidente, dado que adquirió el traje femenino en 1915⁵¹⁷.

⁵¹⁵ GARÍN-TOMÁS, 2007, *op. cit.*, p. 25.

⁵¹⁶ GARÍN-TOMÁS, 2007, *op. cit.*, p. 25.

⁵¹⁷ Madrid, Museo Sorolla y Fundación Museo Sorolla, N° Inv, 0000119, reproducido en PITARCH, 2013, *op. cit.*, p. 68.

En la cita anterior, Garín y Tomás se refieren al empleo de la técnica señalada - interpretación en el panel a partir de los estudios previos realizados *in situ*- en muchas de las figuras del panel. En un estudio somero, nosotros hemos detectado tres casi seguras - dos tipos manchegos y el jinete salmantino que pasa por delante de la fuente-; y siete o diez dudosas -una de ellas, la novia salmantina; otra, la joven de Lagartera que aparece de perfil en el centro del cuadro; otra, el hombre de Lagartera vestido en blanco y negro situado cerca de la anterior; otra, el jinete de Ávila que aparece a la derecha del cuadro... etc-. Las diferencias que estas figuras presentan con los estudios o bocetos que las preceden permiten pensar que Sorolla decidió en las fases previas su inclusión en el panel, pero que a la hora de incluirlas efectivamente, reclamó su presencia para volver a copiarlas del natural. No obstante, nuestro estudio del trayecto de estas figuras está en fase muy incipiente, y no descartamos que existan estudios que muestren mayor similitud con las figuras mencionadas o con otras. Lo que sí parece claro es que Sorolla sólo comenzó a pintar el panel cuando tuvo completamente asimiladas una serie de figuras cuya potencia visual le garantizaba el éxito de la empresa. A la luz de los bocetos de *gouache* podemos comprender que se lanzó al panel sin tener completamente definida la composición, pero sí tenía bastante claras las situaciones y posiciones de las figuras que captarían la atención del espectador, como habían llegado a captar la suya boceto tras boceto. Creemos que ése fue realmente el mejor uso que el pintor hizo de las figuras en los pasos previos al panel, más que servir como fuente para la copia o la interpretación directa, como han sugerido Díaz Pena y Garín y Tomás. Figuras aparte, hay animales, carros y otros elementos que sí tienen precedentes muy similares en fotografías, estudios o bocetos previos. En publicaciones anteriores se han señalado relaciones entre algunas figuras y sus posibles precedentes que, a nuestro entender, son exageradas⁵¹⁸. Por no entorpecer la exposición de esta cuestión, recogemos las fuentes identificadas del *panel Castilla* en la fotografía y la tabla del anexo 5. De todas formas, es preciso seguir contextualizando esta relación entre los estudios -o los estudios, los bocetos y las fotografías- y el panel de Castilla. Como es bien sabido, Sorolla pensó pintarlo de la manera descrita por Díaz Pena y por Garín y Tomás. Es decir, realizando la obra final a partir de los estudios y la documentación previa. Sin embargo, cambió de opinión, como

⁵¹⁸ "Este mismo proceso [se refiere al de la novia salmantina] de incorporación del tipo fotográfico en la pintura se puede ver en el músico que encabeza la procesión a la derecha de las mujeres, tocando la dulzaina y el tambor". DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 110.

se refleja en la correspondencia con Archer M. Huntington y con Pedro Gil. Al primero escribió Sorolla:

"Llevo adelantado un enorme trozo de Castilla, pero después de mucho sufrir y luchar, lo estoy pintando directamente, nada de copia de estudios, en que siempre lo que Vd. poseyese había de ser inferior en mucho, a lo hecho directamente del natural"⁵¹⁹.

A su amigo Pedro Gil le escribió:

"Finalmente ya he decidido cómo resolver la decoración. La hago directamente pero por fragmentos, y así gozo más, y será mejor y no tendré que copiar y copiar que sería un aburrimiento.

Llevo ya pintados cinco metros y van bien, vigoroso y vivos, con fuerte intensidad de paleta. [...] Ya que la decoración debe ir pegada nada importa vaya hecha por fragmentos; estoy ilusionadísimo y me he quitado un gran peso más. Probablemente para septiembre todo el inmenso panneau Castilla estará terminado, y ya es un sólido paso"⁵²⁰.

A lo que su amigo le contesta:

Comprendo que con tu temperamento prefieras pintar tu decoración directamente del natural, no cabe duda que tendrá un sabor e interés que nunca tienen las cosas copiadas.

Te felicito por tu determinación, lo pintarás mucho más a gusto y resultará mucho más hermoso"⁵²¹.

De todo lo anterior, y a la vista de la documentación, consideramos que es indudable que Sorolla pintó algunas partes del panel de Castilla -como la fuente, las banderas, el carro murciano de las tinajas, los paisajes del fondo y tres figuras- apoyándose en estudios pintados del natural⁵²² y en fotografías⁵²³. Así mismo, la afirmación anterior es muy verosímil en otros elementos de la composición, como otros

⁵¹⁹ Citado en PITARCH, 2013, *op. cit.*, p. 45.

⁵²⁰ Carta de Sorolla a Pedro Gil, 21 de abril de 1913, en TOMÁS, Facundo *et al.* (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona: Anthropos, 2007, p. 324.

⁵²¹ Carta de Pedro Gil a Sorolla, 23 de abril de 1913, TOMÁS, Facundo *et al.* (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 324.

⁵²² Por ejemplo, los señalados por PITARCH, 2013, *op. cit.*, p. 55: *Vista de Toledo*, 1912, óleo sobre lienzo, 49 x 80 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º Inv. 993; *Vista de Toledo*, 1912, óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º Inv. 994; *Vista de Ávila*, 1912, óleo sobre lienzo, 62 x 84,5 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º Inv. 1026; o el citado por DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 117: *Fuente del Pradillo, Ávila*, óleo sobre lienzo, 81 x 105,5 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º Inv. 962.

⁵²³ Como la citada por DÍAZ PENA (2006, p. 117) de la Fuente del Pradillo, y el carro de las tinajas: Laurent, Jean: *Murcia. Carreta cargada con tinajas de barro, ca. 1863-1870*, albúmina, 22,8 x 33,6, positivo antiguo, Madrid, Museo Sorolla, N.º Inv. 82711, reproducida en DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 166.

carros, sacos de trigo o tinajas; y es también verosímil en alguna otra figura del panel. Si es así, debemos entender lo manifestado por Sorolla en su correspondencia ("*Lo estoy pintando directamente, nada de copia de estudios*"⁵²⁴) como una afirmación general sobre la técnica empleada en la mayor parte de las figuras de la obra. Esta afirmación sería compatible con el empleo puntual de la otra técnica, la copia de material previo, en alguna figura, aunque quizá no en muchas. Entendemos que, a tenor de lo expuesto hasta ahora, es razonable llegar a esta conclusión, y no hay publicada documentación suficiente para ir más allá de ella.

Sin embargo, queremos revisar aquí las ideas propuestas por Díaz Pena en su ensayo *La narratividad fotográfica en la representación pictórica de Joaquín Sorolla*⁵²⁵, de 2006, que hemos aludido a propósito de la relación de Sorolla con la fotografía, en la etapa de formación de Sorolla. La primera de estas ideas, si el empleo de la fotografía en los pasos previos tuvo una influencia en el resultado final de la obra. Como sabemos por el autor, Sorolla utilizó en los primeros bocetos las fotografías de tipos de Laurent en actitudes estáticas. El mismo autor sugiere que este planteamiento influyó después a Sorolla en los estudios de tipos, y es difícil no creerlo. Los bocetos iniciales son ideas poco elaboradas en formatos apaisados que apenas llegaban a producir la sensación de una escena posible, y en ellos aparecen los tipos de Laurent y los de Sorolla con la influencia. Es difícil responder si el panel final se libró completamente del aspecto de muestrario de tipos que se adivina en los primeros bocetos, y también es difícil responder si las figuras se libraron completamente del estatismo heredado de los tipo de Laurent. Pero es indudable que el panel de Castilla puede mostrar estas características en mayor medida que el resto de los paneles, lo cual puede ser una prueba del planteamiento de Díaz Pena. Se trata de algo sujeto a la interpretación de cada espectador, por lo que no consideramos necesario ahondar en ello. La segunda idea propuesta por Díaz Pena al final de su ensayo de 2006 es la de que existe una similitud entre el fotomontaje y el panel de Castilla. Según su descripción, Sorolla reunió en una imagen espacial y temporalmente coherente fragmentos de origen temporal y espacial lejano, de forma similar a la descrita por el artista László Moholy-Nagy: "*El poder del fotomontaje, la rápida fluidez de la estructura de acciones, que parece representar el incidente de forma lógica, crea la escena como realidad espacio-tiempo coherente. Esto, no obstante, no ha*

⁵²⁴ Citado en PITARCH, 2013, *op. cit.*, p. 45.

existido nunca"⁵²⁶. Díaz Pena aclara que la utilización de la técnica del fotomontaje por parte de Sorolla estaría, no obstante, más cerca de las fotografías realizadas por Oscar Gustave Reijlander a mediados del siglo XIX que de los fotomontajes de los artistas de vanguardia de la década de 1920. Como es sabido, Reijlander componía escenas complejas con multitud de figuras a partir de la combinación de numerosos negativos, en un evidente deseo de recrear en el medio fotográfico resultados paralelos a las grandes *machines* pictóricas que triunfaban en los Salones coetáneos. Visto de otra manera, Sorolla hace una composición compleja de figuras con el mismo planteamiento que se había hecho tradicionalmente en pintura, al menos desde el final del gótico. La única diferencia estriba en que Sorolla no partió de grabados o cuadros de terceros -como se hizo durante siglos- sino de -entre otra documentación- fotografías. Por lo tanto, consideramos que el planteamiento del fotomontaje es interesante, aunque no imprescindible, para explicar la génesis y la esencia del panel de Castilla, aunque resulta apropiado haberlo recordado.

Una cuestión que Díaz Pena no señaló o no recalcó, y sí lo ha hecho recientemente Marcus B. Burke, es el empleo de la técnica del *collage* por parte de Sorolla en algunos de los estudios. En palabras de Burke:

"Entre los demás procesos artísticos contemporáneos mostrados en los bocetos, cabe destacar en especial el collage (papier collé) que, cuando Sorolla firmó el contrato para los murales en 1911, empezaba a irrumpir en la escena artística parisina como uno de los métodos más importantes del arte modernista en los trabajos cubistas de Georges Bracque y Pablo Picasso. Uno de los primeros aspectos que llama la atención al observar el conjunto es el uso repetido del collage, como método de trabajo artístico práctico, pero también como enfoque modernizador para estimular la creatividad"⁵²⁷.

Una vez estudiada y valorada la información relativa al empleo de fuentes documentales previas, con especial hincapié en las fotográficas, procedemos ahora a recoger el papel de los bocetos y de los estudios pintados por Sorolla.

José Luis Díez, en el escrito de referencia en la cuestión del proceso de creación de la *Visión de España*, divide los bocetos de Castilla entre planteamientos muy

⁵²⁵ DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*

⁵²⁶ MOHOLY-NAGY, László: "Espacio. El espacio-tiempo y el fotógrafo", en *Poéticas del Espacio*, Stave Yates (Ed.), Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 205-222, citado en DÍAZ PENA, 2006, *op. cit.*, p. 114.

⁵²⁷ BURKE, 2015, *op. cit.*, pp. 34-38.

generales, que incorporan al principio la idea del friso corrido en el que se mezclan otras regiones, con la aparición -por ejemplo- de "*una escena de la recogida de la pesca en un pueblo costero, en alusión al País Vasco*"⁵²⁸; o de "*un "gaitero", junto al que se identifica sin dificultad una vacada frente a un hórreo asturiano*"⁵²⁹.

Los dos últimos esbozos generales dedicados a la región de Castilla pertenecen a la fase en que el pintor ha desechado las ideas del friso corrido y de la mezcla de regiones. El que podríamos calificar como penúltimo de ellos, poco trabajado, aparecen el jinete salmantino, presente en varios de los bocetos y en el panel final, así como:

"la yunta de bueyes y la catedral de Burgos; motivos éstos últimos que acabarán desapareciendo. [...] En el último *gouache* que ensaya la composición completa define bastante más las figuras, identificándose ya claramente varios de los personajes que se mantendrán en el panel definitivo, como el lagarterano del centro, el encapuchado soriano y los jinetes junto a los carromatos"⁵³⁰.

Además de estos bocetos generales, Díez alude a los bocetos parciales, en los que Sorolla va encajando las distintas figuras de cada zona, y especialmente las de la parte central y derecha, de composición menos unitaria. En efecto, conocemos una cantidad importante de bocetos de estas partes, y pocos de la parte izquierda, de lo que podría deducirse que el pintor despacha lo fundamental de la parte izquierda con menos trabajo. Esta parte aparece planteada en el boceto para *Visión de España* MS N°. Inv. 1017. También alude Díez a unos bocetos con una idea muy atractiva, el baile, que no tuvo cabida en el panel castellano, pero fue protagonista en el de Aragón y uno de los de Andalucía. Más adelante, Díez hace alusión a los grupos de figuras sueltas recortadas, "*grupos de figurines en los que fundamentalmente ensaya efectos de luz y color de sus vistosos ropajes*"⁵³¹, aunque después alude también al hecho de que algunos estén "*recortados por Sorolla para ensayar su ubicación sobreponiéndolos a los distintos esbozos generales de la composición*"⁵³². Díez termina por aludir a los escasos bocetos sobre papel de paisajes, entre los que aparece una vista de Madrid y otra de la catedral de León. Ninguna de las dos ciudades apareció finalmente en el horizonte del panel.

⁵²⁸ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 161.

⁵²⁹ *Ibíd.*

⁵³⁰ *Ibíd.*, p. 163.

⁵³¹ *Ibíd.*, p. 165.

⁵³² *Ibíd.*, p. 167.

Una vez que Díez termina de hacer referencia a los bocetos al *gouache* se ocupa de los estudios al óleo de la región de Castilla, que sobrepasaron en cantidad los realizados en otras regiones, con mucha diferencia, haciendo primero referencia a los estudios de figuras y posteriormente a los paisajes. De acuerdo con el autor:

"Aunque la mayoría de ellos no serían finalmente utilizados en la composición definitiva, y otros muchos se verían sensiblemente transformados en su apariencia, estos estudios son en sí mismos los testimonios más palpitantes, inmediatos y sugerentes de la ingente labor antropológica realizada por Sorolla, además de constituir algunos de los fragmentos de mayor riqueza y frescura plástica de esta monumental empresa, erigiéndose por derecho propio en obras de sobrado interés en sí mismos, independientemente de su intención inicial"⁵³³.

Díez señala el hecho de que el pueblo de Madrid no aparezca en el panel final, aunque sí en un estudio previo dedicado a la ciudad, *Tres madrileñas*⁵³⁴. Destaca también como el más llamativo *Tipos de Lagartera (Novia lagarterana)*, cuya figura vistosa femenina apareció en muchos bocetos de *gouache*, aunque no fue incluida en el panel, y cuyo protagonista masculino sí entró en el panel, cerca del centro. Díez alude a otros dos cuadros titulados *Tipos de Lagartera*⁵³⁵, mostrando especial interés por uno de ellos, pintado bajo luz solar directa⁵³⁶, cuya figura femenina tiene una vaga relación con la lagarterana situada en el centro del panel de Castilla. En cuanto a los *Tipos segovianos*, Díez alude a dos estudios homónimos, el primero en el Museo Sorolla⁵³⁷, y el segundo en colección particular⁵³⁸. Es posible que la figura masculina tocada con sombrero y envuelto en un capote del primero de ellos tuviera su eco en una de las varias figuras

⁵³³ *Ibíd.*, p. 169.

⁵³⁴ *Ibíd.*

⁵³⁵ Madrid, Museo Sorolla, N° inv. 958; y Madrid, Museo Sorolla, N° inv. 959. En adelante citaremos una cantidad importante de obras del Museo Sorolla de Madrid, que frecuentemente aparecerán aludidas tan sólo con las siglas MS (Museo Sorolla) seguidas del número de inventario correspondiente (por ejemplo MS N° inv. 1). Así mismo, citaremos también numerosas obras pertenecientes a la colección de The Hispanic Society of America, que frecuentemente aparecerán aludidas con las siglas HSA seguidas del número de inventario correspondiente (por ejemplo HSA N° inv. A1). Debemos aclarar también que la mayor parte de los bocetos realizados al *gouache* por Sorolla como preparación para los paneles de la Visión de España, pertenecientes a la colección de la Hispanic Society of America, no tienen todavía un título estable, y éste cambia de unas publicaciones a otras. De modo genérico y provisional, hemos optado por llamarlos a todos "*Boceto para Visión de España*" e identificarlos tan sólo por la colección a la que pertenecen y su número de inventario.

⁵³⁶ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 170. Los dos cuadros son: 1912, *Tipos de Lagartera*, óleo sobre lienzo, 203 x 110,5 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° inv. 958 (pintado con luz solar directa); y 1912, *Tipos de Lagartera*, óleo sobre lienzo, 203 x 110,5 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° inv. 959.

⁵³⁷ 1912, *Tipos segovianos*, óleo sobre lienzo, 198 x 203 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° inv. 960

⁵³⁸ 1912, *Tipos segovianos*, óleo sobre lienzo, 192 x 200 cm, colección privada, reproducido en DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 257.

similares del panel, aunque ninguna de ellas es copia directa del estudio. En cuanto a la niña de este mismo estudio, de Zamarramala, cedió su lugar en el panel a una madre tocada con el mismo sombrero, que sostiene un bebé en su regazo. Del segundo de los estudios de tipos segovianos Sorolla tomó tan sólo una figura femenina, que aparece de pie en el centro del cuadro y sentada en el panel, después de haber aparecido sentada en postura similar en varios de los bocetos para *Visión de España*, HSA N.º. Inv. A1547, A1532, A1531 y MS N.º. Inv. 1020. Tras los estudios segovianos, Sorolla pinta *Tipos de Piedrahita*, de los que tan sólo aparecerán en el panel "*las ropas de la mujer en la figura que camina al fondo de la zona central del panel junto a las carretas de tinajas*"⁵³⁹. Después pintó dos óleos de tipos de Ávila y un *gouache*⁵⁴⁰. De uno de los óleos, llamado *Tipos de Ávila* MS N.º Inv. 961, las figuras y el caballo aparecen en algunos *gouaches*. El otro óleo, *Tipo de Ávila a caballo*, tendría sucesivas versiones en los estudios de *gouache*, y aparecería en el panel final. Todavía antes del verano de 1912, Sorolla pintó varios estudios más, entre ellos *Tipos de Salamanca*, cuyo personaje masculino aparece en una posición más girada en la parte izquierda del panel. En el mismo lugar pintó Sorolla *Novios salmantinos*, del que hemos hablado anteriormente. Resulta significativo que Díez no proponga, a diferencia de Díaz Pena y Garín y Tomás, que el pintor copiase o interpretase a partir del estudio la figura femenina que aparece en el panel. También en el mismo lugar pintó Sorolla el estudio *Tipos de Salamanca (Hombres de Salamanca)*, cuyas figuras no tendrían lugar en el panel final. En Villar de Alamós, cerca de Salamanca, pintó Sorolla el estudio *Jinete salmantino*, de gran fuerza y presencia, "*una de las figuras cuya inclusión en el panel castellano estuvo decidida en la cabeza del maestro desde sus primeros ensayos*"⁵⁴¹, como se puede comprobar en buen número de bocetos. Aunque Díez no llega a indicar que la figura del panel sea copia de la del estudio, lo sugiere al decir que es su "*apariencia prácticamente idéntica*"⁵⁴². Todavía antes del verano pinta Sorolla otro estudio de tipos castellanos, *Tamborileros de Salamanca*, cuyos personajes no aparecen en el panel. A propósito del fondo de este cuadro escribe José Luis Díez que "*sorprende el sintetismo técnico con que el maestro apunta un fondo de umbría arboleda, apenas rota por unos claros, en un lenguaje*

⁵³⁹ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 172.

⁵⁴⁰ *Grupo de aldeanos de Ávila, gouache*, regalado por Sorolla al escultor José Capuz, citado en DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁴¹ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁴² *Ibíd.*

completamente fauve, que se intensificará a lo largo de la elaboración de este encargo"⁵⁴³.

Tras pasar el verano de 1912 pintando en el País Vasco y Navarra, Sorolla retoma los estudios de tipos castellanos pintando entre el 1 y el 9 de octubre con el lienzo *Viejos campesinos de Soria*, del que Díez resalta el "*modelado escultórico de los capotes a base de grandes planos de luz y de sombra*"⁵⁴⁴. Estos tipos aparecen en el boceto para *Visión de España* HSA N° inv. A1547, pero no en el panel. Otro de los estudios realizados en la misma campaña es *Tipos sorianos*, en el que aparecen cinco hombres a las afueras de una población. Uno de ellos, que posa de frente con un jubón pardo con caperuza, aparece en el panel de Castilla, cerca del eje central, en posición más ladeada, además de aparecer también en varios bocetos para *Visión de España* HSA N° inv. A1547, A1532, A1531, A1553r, y MS N° inv. 1020. Díez señala de nuevo el modelado a base de grandes planos, que le recuerda al rigor geometrizable de Daniel Vázquez Díaz⁵⁴⁵. Después de los estudios sorianos realiza dos estudios de *Tipos manchegos*, cuyos personajes, salvo uno, están en el panel, además de aparecer en numerosos estudios al *gouache*⁵⁴⁶. Uno de los estudios ha sido comentado anteriormente, por la coincidencia de la pose con una fotografía. Díez señala en él la factura del asno, "*resuelto con largas pinceladas rectas que conforman sus líneas fundamentales, cubriendo el lienzo con una materia pictórica muy diluida, que incluso llega a chorrear profusamente su superficie, logrando con ello un efecto plástico de gran atractivo y modernidad*"⁵⁴⁷. El personaje masculino del otro, que cubre su cabeza con pañuelo, tiene una estrecha similitud con el del panel, motivo por el cual estimamos que podría tratarse éste último de una copia directa del estudio. La figura femenina, sin embargo, presenta notables diferencias, y habría necesitado una pose específica para el panel. Tras los estudios de la Mancha, Sorolla hizo uno de *Tipos de la Alcarria*, uno de los más coloristas de entre los estudios castellanos. En este estudio llama la atención el recorte que se produce entre lo pintado y el fondo de la parte superior, que no ha recibido pincelada alguna, en contraste con el tratamiento del resto. Volveremos a encontrar un caso similar en unos *Tipos Aragoneses*, más adelante. El último de los

⁵⁴³ *Ibíd.*, p. 176.

⁵⁴⁴ *Ibíd.*, p. 177.

⁵⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 177-178.

⁵⁴⁶ El personaje montado en el burro de MS N° inv. 991 aparece en HSA N° inv. A1547, A1536, A1527r. Los personajes de MS N° inv. 990, aparecen en HSA N° inv. A1528, A1536, A1527, A1529, y MS N° inv. 1018, citado en DÍEZ, 1998, *op. cit.*, pp. 178 y 234, nota 66.

⁵⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 177-178.

⁵⁴⁷ *Ibíd.*, p. 178

grandes estudios al óleo para el panel de Castilla, pintado en 1913, es *El boyero castellano*. Sus elementos figurativos son un tiro de bueyes enganchado a un carro y custodiado por un hombre, todo ello recortado ante un paisaje lejano. Además, en el lienzo llaman poderosamente la atención la monumentalidad, una perspectiva muy acusada, que se combina con un tratamiento confuso del espacio representado. El carro y uno de los bueyes entraron en el panel definitivo, pero no el boyero. Existe además un esbozo del carro en la Hispanic Society⁵⁴⁸.

Además de los grandes estudios de tipos, Sorolla realizó en Castilla, como en muchas otras regiones, estudios de detalles en principio secundarios, pero fundamentales para completar la imagen que se proponía crear. Los más trascendentales fueron, sin duda, el estudio de la fuente del Pradillo en Ávila, del que hemos escrito más arriba, el de las banderas de Zamora, y el de la vista de Ávila. Sorolla se sirvió de los tres -y de la fotografía de la fuente del Pradillo- para crear la parte superior izquierda del panel. Los dos primeros fueron copiados de manera fiel por el pintor, mientras que la vista de Ávila fue recreada para ajustarla a la composición⁵⁴⁹. Además, tienen reflejo en el horizonte de la parte derecha del panel los elementos más característicos del perfil de la ciudad de Toledo, probablemente pintados a partir de los paisajes que Sorolla pintó desde los alrededores de la ciudad en 1912.

Tras todo el proceso de búsqueda, reunión y procesamiento de material previo, y tras pasar buena parte del año de 1912 pintando por lugares remotos y cercanos de la región castellana; Sorolla pintó, como hemos recogido ya, el panel en el garaje de una casa de la Cuesta de las Perdices, en las afueras de Madrid. No se trata, por tanto, de una escena copiada del natural, sino de una escena inventada, que el pintor nunca tuvo ante sus ojos. Sus figuras, sin embargo, fueron en su mayoría pintadas del natural, con los modelos posando al sol⁵⁵⁰ sucesivamente, ante un fondo que nada tenía que ver con el que aparece en la obra definitiva. El fondo, como ya hemos referido, fue copiado a partir de estudios pintados del natural y de fotografías en blanco y negro. Ya hemos señalado la caracterización por parte de Díaz Pena de la obra como *collage*, que consideramos

⁵⁴⁸ HSA N° inv. A1542, 110 x 142 cm, catálogo, p. XXXIII, citado en DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 179 y 234, nota 69.

⁵⁴⁹ SANTA-ANA Y ALVAREZ-OSSORIO, Florencio: *18. Vista de Ávila*, en AA. VV.: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 264.

⁵⁵⁰ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 88.

interesante aunque quizá exagerada, y la importancia, señalada por Garín y Tomás, que en la composición tuvieron principios de la yuxtaposición y la agregación. El pintor se reencontró con el panel a la vuelta de un viaje largo a la capital francesa, y escribió a Archer M. Huntington: "*He visto hoy mi trabajo después del largo mes pasado en ese endiablado París -y me hizo buenísima impresión*"⁵⁵¹. Había comenzado a pintarlo en febrero o marzo, y lo dio por concluido en septiembre de 1913, salvo pequeños retoques aplicados en diciembre de ese año⁵⁵².

No queremos dejar el panel de Castilla sin apuntar varias cuestiones técnicas más. La primera es el efecto un poco artificial que ofrece la vista de Ávila, en la parte superior izquierda, debido a la escala del jinete y del camino que bordea la ciudad ya que ésta aparece un tanto peraltada, como si estuviera levantada de atrás. Probablemente es una consecuencia indeseable de la necesidad de hacer asomar la ciudad por encima de la fuente.

Otra de las cuestiones técnicas que se perciben a simple vista es la falta de coherencia en el contraste cromático y lumínico de las figuras; que destaca sobre todo en el tratamiento de los rostros, y que se suma al diferente modo de ejecución que hay en ellos. La incoherencia se percibe, por ejemplo, en las figuras masculinas envueltas en capas pardas en el lienzo situado en la parte inferior derecha del panel. Teniendo sólo en cuenta las tres que aparecen delante del grupo, las más completas, podemos ver que la parte oscura el rostro de la del centro tiene menor definición de oscuros que la figura de la izquierda. Así mismo, la parte oscura del rostro de la figura de la derecha muestra un nivel de luz muy superior a las otras dos, sin que haya una justificación en el ambiente circundante ni en la tipología de los sombreros que dé cuenta de estas diferencias. Las diferencias en el tratamiento de los rostros, en su definición, aumentan esta apariencia de falta de coherencia, que se hace más notable para el espectador en el tratamiento de los ojos de las figuras. En la misma zona inferior derecha del lienzo, las figuras femeninas que se sitúan en primer término, delante del jinete a caballo, muestran esta incoherencia con claridad. Una tienen ojos pintados, otras no, y otra tiene sólo uno, sin que haya un criterio pictórico que lo justifique. Estos problemas de falta de coherencia, derivados de la premura con que Sorolla pinta sus figuras -no sus retratos-, no son nuevos en su obra.

⁵⁵¹ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 421.

⁵⁵² GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 20.

Sin embargo, se agudizan en la *Visión de España*, por la profusión de figuras en los paneles y lo limitado de su tiempo de ejecución.

Blanca Pons-Sorolla señala la ejecución empleada en los bocetos, estudios y en el panel, destacando sus similitudes con la obra del pintor en pequeño formato: "*utiliza una pincelada larga, precisa, en momentos con pintura muy disuelta en otros a base de potentes empastes para plasmar las diferentes calidades de luz y cómo se proyecta ésta en las figuras*"⁵⁵³.

En cuanto al colorido, el propio Sorolla escribió a su amigo Pedro Gil en una cita que ya hemos recogido que estaba empleando una fuerte intensidad de paleta, y Felipe Garín Ortiz de Taranco se suma a la opinión de Sorolla, destacando "*el colorismo casi fauve de los trajes típicos*"⁵⁵⁴.

Finalmente, un dato de interés relacionado con la base. Sorolla le pide Pedro Gil que pregunte "*si hay en París tela preparada al óleo -blanca- de 4 metros de ancho; necesitaría una pieza que tuviera 13 metros de largo, que tenga un grano regular y sea algo fuerte, pues quiero empezar mi decoración*"⁵⁵⁵. Su amigo le envía una muestra de París, pero Sorolla no queda satisfecho: "*La he encontrado algo floja de cuerpo y he pedido otra más fuerte a Bruselas*"⁵⁵⁶. De acuerdo con Vicente Ripollés Lengua, responsable de la reciente restauración del conjunto de la decoración, las preparaciones de todos los lienzos son comerciales -a base de óleo blanco- salvo el del panel de Sevilla, que fue preparada por Sorolla o su ayudante, utilizando cola como aglutinante⁵⁵⁷.

⁵⁵³ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, pp. 411 y 412.

⁵⁵⁴ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 20.

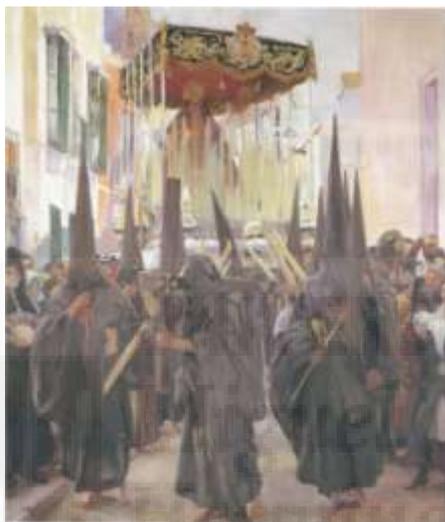
⁵⁵⁵ Carta de Sorolla a Pedro Gil, 1 de enero de 1913, en TOMÁS, Facundo *et al.* (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 321.

⁵⁵⁶ Carta de Sorolla a Pedro Gil, 7-15 de enero de 1913, *Ibid.*, p. 322.

⁵⁵⁷ RIPOLLÉS LENGUA, Vicente: "Sorolla: La visión de España. Restauración del conjunto mural de la Hispanic Society of America", en AA. VV.: *Sorolla. Visión de España. Colección de la Hispanic Society of America*, (cat. exp.), Felipe Garín Llombart; Facundo Tomás Ferré, (com.), Sofía Barrón, Isabel Justo (coord.), Valencia, Fundación Bancaja, 2007.

Sevilla. Los nazarenos. 1914

Gracias a la correspondencia de Sorolla con su mujer podemos seguir los preparativos previos para la realización del lienzo *Sevilla. Los Nazarenos*. Así, sabemos que el cuatro de marzo ha llegado a Sevilla y lo dedica a buscar un sitio donde poder pintar, y que gracias a la indicación de un Sr. Bilbao (desconocemos si se trata del pintor, Gonzalo Bilbao) encuentra lugar en el convento de San Clemente⁵⁵⁸. El día siguiente se



Sevilla. Los Nazarenos, 1914. (Óleo /lienzo. 351 x 300,5 cm)
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.

reúne con Joaquín Bilbao para solicitar el permiso de la abadesa de dicho convento. Una vez que el permiso es concedido, Sorolla encarga inmediatamente lienzo y bastidores a Madrid⁵⁵⁹. El día nueve de marzo llegan los materiales a Sevilla, y Sorolla escribe que va a intentar hacer para Archer M. Huntington el retrato del Marqués de Jerez, aprovechando que se encuentra en la ciudad⁵⁶⁰. El día diez acuerda con el marqués la realización del retrato y el día once lo pasa haciendo preparativos para la producción del cuadro, como la búsqueda de modelos. El día doce se clava el lienzo al bastidor y comienzan a preparar el cajón que debe albergar el cuadro. Sorolla pasa la tarde buscando un callejón en el que ambientar la escena, interesado en que la Giralda asome por detrás. Decide pintar el

⁵⁵⁸ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 5 de marzo 1914, CFS/1194, en LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁵⁹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 6 de marzo 1914, CFS/1195, *Ibid.*, p. 105.

⁵⁶⁰ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 9 de marzo 1914, CFS/1198, *Ibid.*, p. 107.

retrato del marqués de Jerez por las mañanas "*porque el sol no me conviene para la procesión a esa hora*"⁵⁶¹. El día trece comienza el retrato del marqués, y continúa con los preparativos del cuadro⁵⁶². El día catorce lo emplea en la búsqueda de modelos, mientras la tela sigue en blanco:

"solo blanca está la tela y tan pronto llevo la composición a un lado como al otro, la subo, la bajo, muevo las figuras a mi antojo.... es la ilusión más agradable, luego hay que conformarse y ya no tiene remedio..."⁵⁶³.

Descontento con el efecto de los modelos, especialmente el de un penitente que debe cargar una cruz, continúa buscando otros en Triana. El día quince por la mañana pinta al marqués, y por la tarde comienza a dibujar la composición del panel, tras haber perdido varios días a la búsqueda de un modelo, que se revela inútil:

"Ayer me ocurrió la cosa más graciosa que imaginarse puede, recordarás que tuve unos días preocupado buscando un modelo para el "penitente" de mi cuadro y que finalmente dí con él, pues bien, ayer vino el hombre, se puso el traje y cuando me disponía a trabajar me entero que estos llevan la cabeza "tapada", imagínate la plancha y el tiempo perdido y el dinero gastado para buscar una cabeza joven que tuviera interés!! menos mal que resulta más interesante.

La obra será terriblemente dramática, porque lo es en sí; a mí mismo me causa impresión. Esos hombres con la cabeza tapada, negro todo, tiene un misterio que conmueve, y espero resulte muy nuevo"⁵⁶⁴.

El día dieciséis continúa dibujando la composición, "*Y así estaré unos días, prefiero esto a tener que borrar después lo pintado*"⁵⁶⁵. El día diecinueve escribe que el retrato del marqués está terminado a falta del escudo, y que la tarde del día anterior y la del mismo diecinueve las dedica a dibujar la composición, y que probablemente al día siguiente comience a pintar. Escribe además que el tiempo le dificulta la tarea, lo que permite deducir que trabaja al aire libre, lo cual concuerda con la necesidad de disponer de un cajón para el cuadro. En el Museo Sorolla hay una fotografía del pintor con la paleta y una silla en un espacio abierto del Convento de San Clemente, probablemente el

⁵⁶¹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 12 de marzo 1914, CFS/1201, *Ibíd.*, p. 110.

⁵⁶² Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 13 de marzo 1914, CFS/1201, *Ibíd.*, p. 111.

⁵⁶³ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 14 de marzo 1914, CFS/1203, *Ibíd.*, p. 111.

⁵⁶⁴ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 16 de marzo 1914, CFS/1194, *Ibíd.*, p. 113.

⁵⁶⁵ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 17 de marzo 1914, CFS/1914, *Ibíd.*, p. 115.

lugar donde Sorolla pinta su cuadro⁵⁶⁶. El día veinte, en que había previsto empezar a pintar, sigue dibujando, retrasado por la climatología. Además, escribe que ha terminado el retrato del marqués. El día veintiuno de marzo escribe que la tarde del día anterior la perdió "*por el mal tiempo, un viento frío y fuerte, así que solo pude fijar el dibujo y eso con bastantes apuros, porque el líquido se lo llevaba el aire*"⁵⁶⁷. Tras fijar el dibujo, Sorolla deambula por las calles buscando cuál le conviene para ambientar el cuadro. Debemos suponer, por tanto, que en el dibujo de la composición están las figuras de los nazarenos y el paso de la Virgen, pero no lo demás. Además, también puede deducirse de esta carta que Sorolla encaja estas grandes composiciones al carboncillo, y que antes de pintar lo fija con alguna solución en forma de aerosol. Probablemente lo hace con una goma natural disuelta en alcohol. Además, en la misma carta escribe a su mujer que ha estado mirando fotografías de fiestas andaluzas que le ha llevado un fotógrafo local, sin duda con la intención de encontrar un asunto para un panel posterior. Y aún en el mismo día, escribe también que ha comenzado, probablemente la misma mañana del veintiuno "*un estudio de una sevillana que no es fea, [...] pero lo hago por no perder las mañanas*"⁵⁶⁸. Aún en la misma carta escribe que "*Hoy empezaré a meter color en el cuadro, ¡después de 3 semanas! es imbécil el tiempo que se pierde con esto de la decoración*"⁵⁶⁹. Evidentemente, su queja se debe al engorroso trabajo de producción previo, al que Sorolla no está acostumbrado en su quehacer habitual. El día veintidós escribe que la tarde del día anterior fue "*muy bien aprovechada*"⁵⁷⁰, casi con seguridad en comenzar a manchar con color sobre el dibujo. Además, del contenido de la carta, escrita en domingo, se deduce que el pintor trabaja los siete días de la semana. El día veintitrés escribe que el viento le impidió pintar la tarde anterior, y que pinta por las mañanas⁵⁷¹. Aunque no especifica, se trata del retrato de una joven gitana. Por la tarde trabaja intensamente. El día veinticuatro escribe que ha estropeado el retrato de "*la gitanilla que pinté por la mañana por no estar igual la luz*"⁵⁷². Además, en otra carta del mismo día escribe que:

⁵⁶⁶ Madrid, Museo Sorolla, AFMS, 80157, reproducida en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA-MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁶⁷ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 21 de marzo 1914, CFS/1212, LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁶⁸ *Ibíd.*

⁵⁶⁹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 21 de marzo 1914, CFS/1212, *Ibíd.*, p. 119.

⁵⁷⁰ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 22 de marzo 1914, CFS/1213, *Ibíd.*, p. 119.

⁵⁷¹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 23 de marzo 1914, CFS/1214, *Ibíd.*, p. 120.

⁵⁷² Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 24 de marzo 1914, CFS/1215, *Ibíd.*, p. 121.

"He trabajado toda la tarde, con frío y sin sol, pero como es para tapar el lienzo y las figuras no tienen sol, no importa nada. Es muy pesado porque todo es negro, negro sobre negro, es lo que debe ser porque otras hermandades llevan blanco con negro, azul con blanco y morado; he preferido el negro por ser menos carnaval y pertenecer esta hermandad al Cristo del Gran Poder, imagen la más venerada en Sevilla.

Son cuatro días seguidos de meter negro y estoy cansado de pies y cerebro"⁵⁷³.

El día veinticinco escribe que está pensando en marchar unos días a descansar a Madrid, para esperar la llegada de la Semana Santa, que precisa ver, y para dejar secar la primera mancha: "*si consigo tener cubierta toda la tela, será la preparación seca para mi regreso, y terminarlo de un golpe*"⁵⁷⁴. El día veintiséis escribe que ha terminado la gitanilla y que al día siguiente va a comenzar a pintar dos juntas, cuadro titulado *Dos sevillanas*. Respecto al panel, escribe que:

"veré si hoy y mañana, viernes y sábado, dejo preparada toda la parte baja del cuadro y puedo pasar con vosotros domingo noche, lunes y martes, para estar el jueves y hacer mis estudios de la Virgen y poderlos copiar en el cuadro, esto no se puede hacer hasta Semana Santa y así y todo costará un triunfo. [...] Pronto hará el mes y he hecho poco por las dos semanas perdidas en preparaciones y cabileos [...]. Ayer me hizo rabona un modelo y me fastidió y otro se niega a seguir, pero aproveché muy bien la tarde con los otros.

Es un gasto regular el de los modelos, porque generalmente tengo 4 ó 5 pero eso nada supone"⁵⁷⁵.

Es decir, que si hay ocho figuras de nazarenos y una de penitente en la parte baja del cuadro, Sorolla suele trabajar con la mitad del grupo a la vez, aproximadamente. Además, queda claro que pintó primero la parte inferior del cuadro sin tener definida la imagen de la parte superior, y que los cuadros dedicados a los pasos de la Virgen corresponden a la mitad del desarrollo, y su finalidad es ser copiados en la parte superior del panel. El día veintisiete hace referencia a que ha perdido la mañana por informalidad de los modelos, no especifica de cuál es el cuadro en el que le han fallado, y nada dice del

⁵⁷³ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 24 de marzo 1914, CFS/1215, *Ibíd.*, p. 122.

⁵⁷⁴ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 25 de marzo 1914, CFS/1217, *Ibíd.*, p. 123.

⁵⁷⁵ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 26 de marzo 1914, CFS/1218, *Ibíd.*

panel⁵⁷⁶. El día veintiocho escribe que ha comenzado un nuevo estudio con dos figuras, y que el día anterior trabajó mucho por la tarde, que la obra va bien y que esa tarde no va a trabajar. Al día siguiente marcha a pasar unos días a Madrid con su familia, y vuelve a escribir desde Sevilla el tres de abril, en que le faltan las gitanas que le sirven de modelo para el cuadro de las mañanas. Por la tarde espera tener modelo para el panel⁵⁷⁷. En la carta del cinco de abril escribe que trabajó toda la tarde del día anterior en el panel, aunque:

"con regular fortuna porque no se puede dejar parada una obra como esta sin resentirse, hoy espero coger ritmo.

"He pintado toda la mañana y también he pasado un mal rato, pero al final ya estaba más entrenado, creo que es una cosa bonitilla pero los modelos son imposibles, no están quietos ni un segundo y he tenido que ponerme serio"⁵⁷⁸.

Debemos destacar que son aproximadamente siete los días que Sorolla ha dejado de pintar, y en los cuales ha perdido el ritmo. Ese mismo día vuelve a escribir, para decir que ha aprovechado la tarde, que ha terminado al penitente y que no puede pintar el paso de la Virgen hasta el martes siguiente. El día seis dice haber aprovechado la mañana y que cree que terminará ese cuadro en tres días. En cuanto al panel, espera trabajar hasta más allá de las seis de la tarde⁵⁷⁹. El día siete de abril escribe "*Llego ahora de trabajar en la Virgen*"⁵⁸⁰, refiriéndose a una sesión matutina. Más tarde escribe:

"Ayer vi parte de las procesiones y los yo estoy haciendo está bien, las Vírgenes son una verdadera hermosura, y empezaré el estudio mañana martes. [...] Llego ahora al hotel [...]. He trabajado hasta las 6, y como todo es negro llego a quedarme tonto"⁵⁸¹.

El día ocho de abril se concentra mañana y tarde en el estudio del paso de la Virgen, para poder pasarlo después al panel. El motivo es que al día siguiente el paso sale en procesión. Suponemos que después no volverá a tener facilidad para seguir pintándolo. Por otro lado, lamenta no poder dedicar la tarde a trabajar en el panel, pues durante los dos días siguientes no podrá hacerlo porque se expone un monumento en San Clemente,

⁵⁷⁶ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 27 de marzo 1914, CFS/1219, *Ibid.*, p. 124.

⁵⁷⁷ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 3 de abril 1914, CFS/1222, *Ibid.*, p. 125.

⁵⁷⁸ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 5 de abril 1914, CFS/1223, *Ibid.*, p. 126.

⁵⁷⁹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 6 de abril 1914, CFS/1224, *Ibid.*, p. 127.

⁵⁸⁰ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 7 de abril 1914, CFS/1225, *Ibid.*, p. 127.

donde pinta. Además, dice haber acudido la noche anterior a un baile que le sugiere la realización de alguna obra, y en el que encuentra modelos⁵⁸². La noche del día ocho acude a ver procesiones. El día nueve se levanta temprano para ver más procesiones, y acude a pintar el paso de la Virgen aprovechando que está decorado con joyas y flores. La sesión dura sólo media hora a mediodía, porque el paso está expuesto al público. Por la tarde continúa viendo procesiones, a la búsqueda de "*algo que pueda serme útil para el cuadro*"⁵⁸³. El día diez no pinta por la mañana por haber lluvia fuerte y por la tarde planea ir a los toros, si el tiempo lo permite, luego no pinta⁵⁸⁴. El día once por la mañana termina el estudio del paso de la Virgen que necesita para copiarlo en el panel. Por la tarde pinta otro estudio de la Virgen para utilizarlo quizá en otro cuadro posterior, ambientado "*en la puerta de la cárcel, y si no lo hago, siempre será un bonito estudio*"⁵⁸⁵. El día doce tampoco pinta en el panel porque va a los toros⁵⁸⁶. El día trece termina "*la impresión de la Virgen*"⁵⁸⁷, y por la tarde no puede tampoco pintar en el panel por la lluvia. El día catorce aprovecha la mañana para seguir el cuadro interrumpido de las gitanas. Del panel escribe con expresividad: "*Hoy por la tarde seguiré mi cuadro, ¡¡ya era hora!!*"⁵⁸⁸. El día quince pinta a las gitanas, y se enfada con ellas porque no dejan de moverse. Como curiosidad, apuntamos que con frecuencia cuando se refiere a modelos de sexo femenino, utiliza el artículo y el sustantivo en masculino, lo que puede dar lugar a error en alguna ocasión. En este caso no hay duda: "*[...] los modelos son unas pendejas que no están quietas un minuto*"⁵⁸⁹. Por la tarde copia en el panel el paso de la Virgen del estudio, por lo que trabaja sin modelos, en una sesión provechosa⁵⁹⁰. La parte inferior del cuadro la da casi por terminada, y planea seguir con la Virgen al día siguiente. Le queda todavía por hacer:

"[...] la calle con rejas y balcones, en la que habrá que colocar algunos muñecos para que expresen la obra.

⁵⁸¹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 7 de abril 1914, CFS/1226, *Ibíd.*, p. 129.

⁵⁸² Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 8 de abril 1914, CFS/1227, *Ibíd.*, pp. 129-130.

⁵⁸³ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 9 de abril 1914, CFS/1229, *Ibíd.*, p. 131.

⁵⁸⁴ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 10 de abril 1914, CFS/1230, *Ibíd.*, pp. 131-132.

⁵⁸⁵ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 11 de abril 1914, CFS/1231, *Ibíd.*, p. 132.

⁵⁸⁶ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 12 de abril 1914, CFS/1232, *Ibíd.*, p. 133.

⁵⁸⁷ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 13 de abril 1914, CFS/1233, *Ibíd.*, p. 134.

⁵⁸⁸ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 14 de abril 1914, CFS/1234, *Ibíd.*, p. 135.

⁵⁸⁹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 15 de abril 1914, CFS/1235, *Ibíd.*, p. 135.

⁵⁹⁰ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 16 de abril 1914, CFS/1236, *Ibíd.*, p. 136.

La obra creo es interesante y quizá, más que la pintada en la Cuesta de las Perdices; esto a mí no me gustará, si tal ocurre porque entonces la unidad va a brillar por su ausencia, y será en mi sentir un inconveniente"⁵⁹¹.

Del párrafo anterior deducimos que Sorolla esperaba que el panel de Castilla fuera el elemento aglutinador del conjunto, y probablemente creía que para que ejerciera tal función debía tener una calidad artística o interés de primer nivel. El día dieciséis vuelve a pintar a las gitanas por la mañana y de nuevo discutió con ellas por su informalidad. Por la tarde sigue pintando lo que él llama "*la preparación de la Virgen y el fondo*"⁵⁹² en el panel a partir del estudio, contento por no tener que depender de modelo vivo. El día diecisiete vuelve a pintar a las gitanas por la mañana. En algunos días anteriores ha manifestado la dependencia que tiene en esta obra de la climatología o la luz, y vuelve a hacerlo aquí, de lo cual deducimos que es una obra pintada en exterior. Por la tarde planea "*continuar la preparación del fondo*"⁵⁹³. El día dieciocho escribe que ha terminado el cuadro de las gitanas que pintaba por las mañanas, que fue bien el trabajo del panel del día anterior, en el que estuvo tres horas pintando sobre la escalera, y que por la tarde quiere ir a los toros para ver la plaza con sol, probablemente para valorar sus posibilidades plásticas de cara a la realización de un futuro panel. Al día siguiente piensa ir a la feria "*por si fuese motivo para el gran panneau, del centro, que corresponde a Andalucía*"⁵⁹⁴. El día diecinueve escribe que los modelos no aparecieron, a lo que es difícil dar una interpretación precisa, y que ha estado en la feria, donde ha visto "*cosas muy bonitas para pintar*"⁵⁹⁵. Además escribe que la tarde anterior, del dieciocho, llovió, pese a lo cual pintó tres horas y media y pudo pintar el guardia civil y alguna cosa más⁵⁹⁶. De esto se deduce que no fue a los toros el dieciocho, y que está pintando en el panel la gente que contempla la procesión a ambos lados de la calle, una vez que tiene listas las figuras del primer plano y el paso de la Virgen. El día veinte escribe tras visitar la feria que es menos interesante que la de Córdoba⁵⁹⁷. Por la tarde pierde la sesión porque el modelo no acude a posar, y tampoco lo hace la mañana del veintiuno⁵⁹⁸, por lo que vuelve a visitar la feria y decide abandonarla como asunto para el panel central de

⁵⁹¹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 15 de abril 1914, CFS/1235, *Ibid.*, p. 136.

⁵⁹² Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 16 de abril 1914, CFS/1236, *Ibid.*, p. 136.

⁵⁹³ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 17 de abril 1914, CFS/1238, *Ibid.*, p. 137.

⁵⁹⁴ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 18 de abril 1914, CFS/1237, *Ibid.*, p. 138.

⁵⁹⁵ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 19 de abril 1914, CFS/1239, *Ibid.*, p. 139.

⁵⁹⁶ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 19 de abril 1914, CFS/1239, *Ibid.*, p. 140.

⁵⁹⁷ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 20 de abril 1914, CFS/1240, *Ibid.*, pp. 140-141.

⁵⁹⁸ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 21 de abril 1914, CFS/1241, *Ibid.*, p. 141.

Andalucía. El día veintidós trabaja por la mañana y por la tarde⁵⁹⁹. Dado que ha terminado el cuadro de las gitanas, no dice haber empezado ninguno, y tiene prisa por acabar el panel, suponemos que lo pinta en ambas sesiones. En la sesión de tarde pinta la cabeza de una vieja -probablemente a la derecha del panel- y después "*las mil cosas que tiene el dichoso panneau*"⁶⁰⁰. Debemos reseñar que a la izquierda de la cabeza de la vieja hay una cabeza de mujer joven que mira hacia el espectador cuya modelo es la misma que una de las dos del cuadro *Dos sevillanas*. Incluso, dadas las similitudes, entre ambos rostros, es razonable pensar que Sorolla pudiera haber copiado el rostro del panel directamente del estudio. Nada escribe Sorolla de la mañana del veintitrés, sí que por la tarde tiene modelo y pinta hasta las siete⁶⁰¹, suponemos que para alguna de las figuras de espectadores de la procesión⁶⁰². El día veinticuatro trabaja por la mañana y por la tarde, y el cuadro avanza notablemente⁶⁰³. El día veinticinco escribe que ha terminado la cabeza que empezó tres sesiones atrás. Si se refiere a la cabeza de la vieja, esto explicaría que su cabeza tenga un modelado más definido que la mayor parte de las figuras de los lados de la calle. También proporciona esta carta información acerca del proceso desde la finalización:

"a ver si consigo terminarlo la próxima semana, de este modo, con unos días más secará y podré llevármelo, no es conveniente dejarlo y que lo desclaven y embalen manos que no sean las mías"⁶⁰⁴.

La mañana del día veintiséis la pierde por la climatología y por la aparición de su amigo Benigno de la Vega-Inclán. En opinión del pintor el cuadro "*empieza a estar terminado g. a Dios, faltan pequeñas cosas que llevan sus horas, pero ya está completamente vencido*"⁶⁰⁵. La tarde también es poco provechosa debido a la presencia de un viento muy fuerte⁶⁰⁶. No especifica Sorolla si la mañana del veintisiete pinta, sí lo hace por la tarde, en la que sufre una indisposición, que le dura hasta el día siguiente, veintiocho, en que pinta todo el día⁶⁰⁷. El día veintinueve termina el cuadro, y cuenta con que seque en una semana y trasladarlo entonces⁶⁰⁸. El día treinta escribe a su mujer:

⁵⁹⁹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 22 de abril 1914, CFS/1242, *Ibíd.*, p. 142.

⁶⁰⁰ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 23 de abril 1914, CFS/1243, *Ibíd.*, p. 143.

⁶⁰¹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 24 de abril 1914, CFS/1244, *Ibíd.*, p. 144.

⁶⁰² *Ibíd.*

⁶⁰³ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 25 de abril 1914, CFS/1245, *Ibíd.*, p. 145.

⁶⁰⁴ *Ibíd.*

⁶⁰⁵ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 26 de abril 1914, CFS/1246, *Ibíd.*, p. 145.

⁶⁰⁶ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 27 de abril 1914, CFS/1247, *Ibíd.*, p. 146.

⁶⁰⁷ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 29 de abril 1914, CFS/1249, *Ibíd.*, p. 148.

⁶⁰⁸ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 29 de abril 1914, CFS/1249, *Ibíd.*, p. 147.

"[...] ayer terminé el cuadro, qué ganas tenía Dios mío. Moralmente hace dos días que ya casi estaba; yo no sé ya lo que he hecho, pero sí que el cuadro sólo lo he pintado en 31 tardes, luego he invertido otras buscando y haciendo los estudios para la Virgen"⁶⁰⁹.

Añade en la misma carta que aprovechará para ver los patios adornados para valorar la posibilidad de realizar un panel dedicado a la fiesta de Mayo, y añade también que empieza un cuadro de una gitana con un chico en brazos. "*El tiempo es poco, pero quién sabe si podré terminarlo, yo espero que sí*"⁶¹⁰. Resulta muy reveladora su actitud respecto a la falta de preocupación por que el cuadro quede inconcluso, pese a que podría haber elegido descansar o haber pintado algo de menor entidad.

A modo de resumen podemos decir que Sorolla pinta el panel, según él, en treinta y una sesiones. Que el cuadro es una composición imaginada por el artista, que reúne en el lienzo elementos de distinta procedencia, aunque todos son del entorno cercano al lugar en que pinta. Que de estos elementos las figuras las pinta del natural, y el paso de la Virgen de un estudio pintado por él, que se conserva. No queda constancia de cómo pinta los elementos arquitectónicos de la calle, que son sencillos y están poco trabajados. Sabemos que pinta primero las figuras protagonistas de la parte inferior, sin tener decidido del todo el resto del cuadro. Que toma tres días de descanso por esperar la llegada de la Semana Santa para cerciorarse del efecto de las procesiones, y quizá porque sea entonces cuando los pasos están completamente montados y decorados. A la vuelta del descanso pinta el paso de la Virgen copiándolo a partir de un estudio realizado para tal fin, y a la vez que va pergeñando el paso avanza también en el fondo, es decir, en la arquitectura de la calle. Finalmente pinta el gentío que se agolpa a ambos lados de la calle y detalles que probablemente han quedado pendientes por todo el cuadro. Suponemos que quizá también module algunos tonos o colores en función del efecto general, pero Sorolla no dice nada al respecto. También podemos decir que organiza las sesiones por las tardes y dedica las mañanas a pintar otros cuadros; y que casi siempre organiza su ocio en función de buscar motivos para la realización de otros paneles de la decoración. Respecto al ritmo de trabajo, también resulta llamativo que las únicas ocasiones en que no pinta en el panel se deben a que precisa esperar la llegada de la Semana Santa, a pintar el estudio para el panel, o a interrupciones motivadas por la climatología, o los modelos. Es decir,

⁶⁰⁹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 30 de abril 1914, CFS/1250, *Ibíd.*, p. 148.

⁶¹⁰ *Ibíd.*

que en todo el proceso del cuadro, Sorolla no toma por propia iniciativa sesiones de descanso.

José Luis Díez explica que Sorolla piensa desde los primeros tanteos en una composición frontal, con los nazarenos en primer término y el paso de la Virgen detrás⁶¹¹. Así aparece en el boceto para *Visión de España* HSA N° inv. A1552 que Marcus Burke fecha en 1911-1913 y estima anterior a los de Castilla. Este boceto muestra en esencia la escena que aparece en el panel, aunque el protagonismo recae en el penitente de la cruz y un nazareno que lleva una calavera coronada, que fue eliminado de la composición final. El boceto para *Visión de España* MS N° inv.1037 que se realizó posteriormente, se asemeja más aún a la composición final, salvo que tiene un marcado formato apaisado. Sin el nazareno de la calavera, mantiene el protagonismo en la presencia sobrecogedora del penitente y los dos primeros nazarenos, que clavan su mirada en la del espectador. Es una escena con mayor dramatismo lumínico que el panel final, realizado por la cercanía de los protagonistas, en plano americano, y por la figura de una espectadora que se lleva la mano a la boca. Hay otros bocetos, al parecer realizados durante la preparación del panel, en los primeros días de abril de 1914, que sugieren que Sorolla se cuestionó la composición de una manera completamente diferente. El primero de ellos muestra un desarrollo paralelo al plano del cuadro, en el que un paso de Cristo con la cruz y un jinete de la guardia civil en uniforme de gala evolucionan de derecha a izquierda. El segundo parece mezclar esta posibilidad con la finalmente elegida: la procesión avanza en diagonal de derecha a izquierda hacia el plano del cuadro, y el penitente con la cruz y los nazarenos reciben toda la atención. La importancia de estos bocetos sería relativamente menor si no fuera por la existencia de tres estudios de pasos de vírgenes de gran tamaño, realizados al óleo y con entidad suficiente como para que el pintor haya podido evaluar plenamente con ellos el efecto en el panel final. Uno de ellos muestra el de la Virgen de la Esperanza desde detrás, permitiendo admirar la belleza barroca de los dibujos dorados del manto. El segundo muestra un paso de la Virgen del Rosario del Monte Sión de perfil, dirigido en el mismo sentido que los bocetos aludidos. Por último, el tercero muestra el paso de la Virgen del Valle desde el frente, en una posición muy similar a la del panel final. Ahora es difícil valorar la intención de los dos estudios mencionados en primer lugar. Quizá Sorolla le diera todavía vueltas a la composición y estuviera haciendo

⁶¹¹ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 184.

pruebas, conjuntamente con las de los bocetos al *gouache*, o quizá se deban tan sólo al impulso del pintor por estar haciendo obras, que no le abandonaba ni en medio de trabajos de mayor envergadura. De hecho, durante la realización del panel de los nazarenos buscó la forma de aprovechar las mañanas realizando el retrato del marqués de Jerez.

José Luis Díez señala la maestría del pintor en el manejo de los negros, de especial dificultad, y en el brusco contraluz del paso ante el implacable sol sevillano, sumiendo la calle en una suave sombra⁶¹². Por su parte, Garín Ortiz de Taranco señala el acierto al escoger el tono dominante del cuadro, su suave armonía, y el movimiento⁶¹³, que es una de las constantes que recalca como característica común de los paneles a lo largo de su ensayo.

⁶¹² *Ibíd.*

⁶¹³ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 36.



Aragón. La jota. 1914.

Tras finalizar el panel de Sevilla, Sorolla estuvo en Madrid unas semanas, organizándose para pasar el verano en Jaca y San Sebastián con su familia. Allí, mientras ellos disfrutaban de las vacaciones estivales, él aprovecharía para pintar los paneles dedicados a Aragón, el País Vasco y Navarra, "*pensando en principio utilizar para ello los estudios de tipos que había pintado en su viaje anterior por aquellas tierras, dos años antes*"⁶¹⁴. Como hemos descrito en el apartado dedicado al panel de Castilla, Sorolla pasó



Aragón. La jota. 1914. (Óleo /lienzo. 349 x 300,5 cm)
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.

la primavera y el otoño del año 1912 haciendo estudios al óleo a tamaño natural de tipos castellanos, con la intención de trasladarlos después al gran panel; aunque luego apenas los había utilizado. Entre la campaña de primavera y la del otoño, Sorolla había estado en veraneando con su familia en el País Vasco, y había aprovechado para hacer también estudios de las mismas características en la zona. Los estudios de tamaño natural de aquella estancia veraniega de 1912 son *Lecheras donostiarra*⁶¹⁵; *Tipos de Guipúzcoa*; *Tipos de Guipúzcoa. La carreta*; *Tipos del Roncal*; *Tipo del Roncal. Navarra*; *Tipos de Lequeitio*; *Pescadores de Lequeitio*⁶¹⁶; *Montañesas con sus cuévanas* y, de tamaño menor, *Marinero de Lequeitio*. Además, Sorolla había pintado en su casa de Madrid *Abuela y nieta*. *Tipos del Valle de Ansó* en el mes de enero del mismo año, 1912. Estos son los estudios a los que se refiere José Luis Díez. El mismo autor afirma que Sorolla identificó el pueblo aragonés con la jota desde que comenzó a imaginar la decoración de

⁶¹⁴ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹⁵ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 407.

⁶¹⁶ 205 x 150 cm, citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 506 nota 42.

la Hispanic Society. Así aparece en varios bocetos preparatorios al *gouache*. El primero de ellos *Boceto para Visión de España*. HSA N°. Inv. A1524, todavía en la fase del friso corrido, muestra a un grupo de maños bailando ante la portada de una iglesia, y una figura estática de una ansotana⁶¹⁷. Otro de ellos boceto para *Visión de España*. HSA N°. Inv. A1551⁶¹⁸, muestra el grupo de maños bailando junto a tiros de caballos y mulas de carga, y ante una torre de arquitectura navarro-aragonesa y un paisaje pirenaico⁶¹⁹. El mismo planteamiento, aunque con menos animales, aparece en otro boceto para *Visión de España*. HSA N°. Inv. A1533 en el que las figuras están más definidas, y en el que además de los elementos temáticos del anterior, reaparecen las figuras de las ansotanas, además de un río -en alusión al Ebro- que se acerca desde las montañas lejanas hasta el segundo término⁶²⁰. Y sin embargo, además de la temprana identificación de la región con la jota, y con el movimiento, Sorolla piensa también desde el principio en incluir un contrapunto estático, incluso severo, caracterizado en los bocetos con las figuras de las ansotanas. Es significativo en este sentido que Sorolla realizase tres grandes estudios de tamaño natural sin relación con el baile, sino con esa otra faceta de quietud y firmeza. Se trata de *Abuela y nieta*, *Tipos del Valle de Ansó*, *Tipos aragoneses* y *Tipos del Valle de Ansó*. Aunque ninguno de los personajes de estos estudios tuviera cabida en la composición definitiva, el tercio izquierdo del panel sí está ocupado por una escena más estática y ajena al baile, aunque ha perdido el sentido de gravedad o firmeza que esta parte alternativa tiene en los bocetos y estudios. El contraste entre el dinamismo de la jota y la quietud de los personajes de los estudios citados hubiera sido excesivo y poco verosímil en una misma escena, en tan poco espacio. Quizá por esta razón el pintor opta por caracterizar esta parte estática a la izquierda del panel con un ambiente de romance, heredero del costumbrismo decimonónico, más homogéneo con el ambiente festivo y el baile. A cambio, viste a las mujeres que bailan con el traje del valle de Ansó, lo que les confiere algo de esa gravedad perdida en las figuras de la parte izquierda del panel. De acuerdo con José Luis Díez, que cita a su vez a Felipe Garín Ortiz de Taranco:

"[...] el espléndido traje de las mujeres del Valle de Ansó con sus gruesas y pesadas faldas hasta el suelo transforman por completo la imagen frenética y ágil de la jota aragonesa, concediendo por el contrario a estas

⁶¹⁷ HSA A1524, citado en DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹⁸ HSA A1551, citado en DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹⁹ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, pp. 186-188.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 188.

figuras un aspecto casi pétreo que dificulta sus movimientos, infundiendo a los personajes un "no poco de ritmo antiguo, de danza arcaica"⁶²¹.

Hay otros dos bocetos realizados inmediatamente antes del panel de Aragón que pueden relacionarse con él. Uno de ellos está dedicado, curiosamente, al País Vasco, boceto para *Visión de España*, HSA N°. Inv. A1537, y representa un grupo de cinco personas formando un corro bailando el *aurreku*⁶²², con un carro tirado por bueyes en segundo término. Por su similitudes compositivas e iconográficas con el panel, consideramos que el otro, *Aragón. La jota*, debe ser el último de la serie. Florencio de Santa Ana indica que

"Si comparamos este estudio preparatorio con la obra definitiva, nos encontramos que la disposición de las figuras no concuerdan, aunque las dos féminas bailando estén prácticamente trasladadas al panel. Desaparecen los árboles del fondo y los dos danzantes masculinos se encuentran plasmados en forma invertida. El grupo de la izquierda también sufre transformaciones, como su fondo, donde no se aprecia paisaje alguno, mientras que en el panel se representan las estribaciones de los Pirineos correspondientes a Jaca y sus alrededores"⁶²³.

Entre las diferencias destacables entre el boceto y el panel, la primera es el cambio de formato, de apaisado a vertical, que le obliga a apretar la escena y a eliminar una pareja del baile. Otras son el cambio de orientación de la luz y probablemente de la situación del pintor. En efecto, el boceto está iluminado en contraluz, y el pintor tiene enfrente los árboles, que proyectan sus sombras hacia él y el espectador. En el panel, sucede al revés, el pintor tiene el sol y los árboles a su espalda, por lo que las sombras entran al cuadro desde el lugar del espectador. Otra cuestión reseñable en el boceto, y ausente del panel, es la reaparición de una figura a la izquierda que identificamos con Eugenio García, alcalde del Roncal, a quien Sorolla había pintado dos años antes con la misma chaqueta blanca y en la misma postura. Esta presencia nos obliga a preguntarnos si el pintor había seguido pensando en destacar la vecindad de Navarra y Aragón hasta inmediatamente antes de pintar el panel.

⁶²¹ *Ibíd.*, pp. 188-189.

⁶²² Anderson, citado en DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 295.

⁶²³ SANTA-ANA Y ALVAREZ-OSSORIO, FLORENCIO, Florencio: "31. La jota", en AA. VV.: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 280.

Desde el punto de vista de la realización, debemos señalar que la escena, como la de *Sevilla, Los nazarenos*, es un conjunto compuesto a partir de elementos de lugares cercanos, reunidos por Sorolla en un lienzo. Aunque no tenemos datos al respecto, suponemos que el pintor tuvo ante sí en algún lugar llano, cómodo para bailar, a los modelos que aparecen representados en los seis personajes principales del cuadro. Lo más natural es suponer que estos seis modelos coincidieron durante la realización de la parte inferior del panel, como el propio Sorolla indicó que había sucedido con los que sirvieron para las figuras principales de los nazarenos. También es natural suponer, aunque no tenemos datos que lo avalen, que el pintor realizó primero estas seis figuras en su cuadro, y que posteriormente pintó el resto de las figuras que asoman tras ellas y el suelo del primer término. En cuanto al paisaje de segundo y tercer término, es casi seguro que su situación fue alterada en relación a la de los modelos, e incluso muy alterada o recreada por el pintor. En esta recreación pueden tener un papel importante un grupo de pequeños estudios de la zona conservados en el Museo Sorolla, que mantienen bastante similitud con el fondo del panel. Nos referimos por un lado a los cuatro estudios titulados *Montes de Canfranc*⁶²⁴, al titulado *Monte de Jaca*⁶²⁵, y al titulado *Estudio de montañas, Jaca*⁶²⁶, que habrían servido para analizar y quizá recrear en un cambio de posición la parte montañosa del tercio superior del panel. Por otro lado, el pintor habría utilizado de la misma manera los cinco estudios titulados *Mieses, Jaca 1914* del Museo Sorolla para la recreación del segundo término, la transición entre el grupo de figuras y las montañas de la lejanía. Para terminar, un último estudio que representa la sombra de un árbol⁶²⁷ entrando desde el lugar del pintor en el interior del cuadro habría servido al pintor como ayuda en el suelo del primer término. Es difícil precisar si el fondo superior fue realizado con posterioridad a las seis figuras, o fue pintado antes o a la vez que ellas. Nosotros no hemos tenido oportunidad de analizarlo. Consideramos posible -pero sólo posible- que el lugar en el que Sorolla copió la escena de baile sea el que aparece en el boceto *La jota 1914*, llano y con los árboles detrás, pero que, a diferencia del boceto, el pintor decidiese pintar desde una plataforma, elevando el punto de vista, lo que le permitiría que los personajes delanteros no tapen tanto a los que están detrás, y además incorporar un término intermedio que enlaza la escena del baile y las montañas de la lejanía. Este

⁶²⁴ MS N° Inv. 1068, 1069, 1070 y 1071.

⁶²⁵ MS N° Inv. 1060.

⁶²⁶ MS N° Inv. 1061.

⁶²⁷ Nos referimos a *Estudio de ladera de un monte*, de 1912, MS N° Inv. 973, para el que proponemos como título *Estudio de sombra de un árbol*, y como fecha más probable la del verano de 1914.

término intermedio comienza por los músicos y el público de la izquierda del cuadro, y continúa con una pradera verde y un gran montón de paja, que en la parte izquierda enlaza por afinidad cromática -que no por verosimilitud espacial- con el paisaje de la lejanía.

Manaut señala que "*El conjunto, iluminado por el sol de las tierras altas, es vital y potente; está ejecutado con pincelada amplísima, vigorosa, de gran simplicidad*"⁶²⁸, a lo que José Luis Díez añade que

"a partir de este panel la técnica de Sorolla evoluciona hacia una mayor amplitud de trazo que marca grandes zonas de luz y color hacia planteamientos que hunden sus raíces en el más genuino fauvismo"⁶²⁹.

Además, Díez señala la confusión entre los personajes y el fondo, estrechamente relacionado con la utilización del mismo tratamiento para ambos, pero también como consecuencia directa de una deliberada despreocupación por la profundidad, que aparece intermitentemente en su pintura desde su juventud, especialmente en los apuntes, y; ya en el nuevo siglo, también en cuadros de formatos medios y grandes. Uno de los modos en los que Sorolla aplana el cuadro es la elevación del horizonte y el punto de vista, otro es la creación de la imagen a partir de manchas yuxtapuestas de las mismas características; otro, característico del paisaje, es la eliminación de los recursos de ejecución, tonales y cromáticos del *sfumato*. Se trata de recursos que habían sido aplicados también, pese a las diferencias en la pincelada y el tipo de manchas, por los impresionistas. Recordamos, no obstante, que la pérdida de la representación de la profundidad es una constante de todo el siglo XIX, y que ya Manet había llevado a un punto crítico la falta de profundidad en algunos cuadros previos al impresionismo. Ya en el siglo XX, en fechas coetáneas al panel que nos ocupa, tanto los fauves como los cubistas continúan la misma tradición. José Luis Díez vuelve a insistir en la identidad del tratamiento de las figuras y el fondo, y en el carácter más formalista que representativo de las montañas "*rayanas en la abstracción absoluta*"⁶³⁰, así como en la eliminación de recursos compositivos asociados a la profundidad, como los escorzos y la perspectiva. Como ya hemos comentado, la equiparación en el tratamiento de figura y fondo es una característica fundamental en los cuadros de figuras de Sorolla que no pertenecen al género del retrato. En esto se equipara

⁶²⁸ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 431.

⁶²⁹ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 188.

⁶³⁰ *Ibíd.*, p. 189.

también el pintor a las tendencias renovadoras de entresiglos, y se diferencia de los planteamientos más académicos, que sí mantuvieron la diferenciación de tratamiento.

A diferencia de la realización del panel de *Los nazarenos. Sevilla*, no disponemos de una larga correspondencia de Sorolla que nos permita reconstruir el proceso de realización del cuadro, ni las inquietudes o avatares del pintor durante su desarrollo. En cuanto al plazo de ejecución del panel, el pintor continúa con la tónica de una realización breve que había iniciado con el panel de *Los nazarenos. Sevilla*. Bernardino de Pantorba nos informa de que a finales de junio Sorolla marchó con su mujer e hijos a Jaca,

"donde la familia quedó instalada para los meses estivales. De lo pintado entonces por Sorolla no tenemos sino referencias verbales de sus hijas y su yerno [...]. Dícnos que el maestro, además del panel de Aragón, pintó en Jaca el de Navarra [...]. Llegado el mes de septiembre, los dos lienzos quedaban concluidos".

Aunque no conocemos las fechas de su realización con exactitud, el que estudie, decida la composición, prepare la ejecución, y pinte dos paneles entre finales de junio primeros y primeros de septiembre es indicativo de un ritmo aún más rápido que el del citado panel sevillano, que llevó un mes de preparación y otro de ejecución. Si conocemos las fechas de ejecución del tercero de los paneles del verano *Guipúzcoa. Los bolos*, pintado desde su vuelta de Jaca a San Sebastián, a mediados de septiembre y su viaje a Madrid, el 6 de octubre. En conjunto, invierte aproximadamente cuatro meses en los tres paneles, incluido en estas fechas la mayor parte del proceso de preparación, aunque hubiera hecho algunos estudios y bocetos previos.

Como conclusión, podemos resumir que el panel de *Aragón. La jota* fue, como lo había sido *Los nazarenos. Sevilla* una construcción recreada por Sorolla a partir de la pose del natural de los modelos de los personajes principales, y probablemente de todos o casi todos los secundarios; y de la incorporación de fondos trasladados, bien exagerando o desplazando elementos del paisaje que el pintor tuviera ante sí, detrás de las figuras, o bien copiando los elementos del paisaje a partir de estudios previos, que hemos identificado. Consideramos más probable la segunda opción, por el mero hecho de que para reinterpretar un fondo que estuviera presente no hubieran hecho falta tantos estudios, habida cuenta de que no se trata de un motivo que presente complicación técnica alguna.

No obstante, para determinar definitivamente la forma en que Sorolla incorporó ese fondo sería necesario estudiar *in situ* el lugar de su realización, cosa que no hemos realizado.



Navarra. El concejo del Roncal. 1914.

Al parecer, una vez terminado el panel de Aragón, Sorolla emprendió la realización del de *Navarra. El concejo del Roncal*. En ausencia de cartas entre Sorolla y su mujer, el mejor testimonio es el que Bernardino de Pantorba recabó de las hijas y el yerno de Sorolla, que anteriormente hemos citado sucintamente. Consideramos necesario, aquí, recoger completo el escrito de Pantorba relacionado con el panel que nos ocupa:



Navarra. El Concejo del Roncal. 1914.
Óleo / lienzo, 349 x 230 cm
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.

"Dícennos que el maestro, además del panel de Aragón, pintó en Jaca el de Navarra, valiéndose de modelos y trajes roncaleses. Recordemos que estuvo en el Roncal en el verano de 1912, y que ya trazó allí algunos estudios -el más bello lo conserva su hija María-, con destino a la Decoración, los cuales, naturalmente, fueron en aquella ocasión aprovechados. El mismo tema tratado en el estudio, sin variantes esenciales, se desarrolla en el panel definitivo. El alcalde y los concejales del pintoresco pueblo del Roncal, siguiendo una tradicional costumbre de los devotos navarros, penetran despacio y gravemente en el templo para impetrar el auxilio divino, antes de reunirse en sesión edilicia. Visten trajes arcaicos, cuya severa negrura rompen los grandes cuellos de blanca batista almidonada. La enseña municipal, violenta de colores, luce, enarbolada por uno de los enlutados personajes, sobre las cabezas de todos.

Unas mujeres envueltas en mantos presencian la llegada de los destocados ediles al umbral de la iglesia. La luz del sol pone notas doradas en muros, telas y rostros. En la lejanía, la aldea de Isaba; fondo de violáceas montañas"⁶³¹.

Es evidente, por las últimas frases, que Pantorba tuvo muy presentes los estudios a la hora de hacer la descripción del panel, colgado en la biblioteca de la Hispanic en la lejana ciudad de Nueva York -más lejana aún al comienzo de la década de 1950, cuando los viajes de avión transoceánicos eran menos frecuentes-. En efecto, la luz del sol pone intensas notas tanto en los personajes como en los muros de los estudios, pero lo hace de forma muy mitigada en el panel definitivo, cuyos modelos posan a la sombra. Algo parecido sucede con el color de las montañas, que presentan zonas violáceas en los estudios, pero no en el panel de Nueva York. El material específico previo al panel definitivo que conocemos está compuesto por varios estudios pintados en el verano de 1912: *Tipo del Roncal*; *Tipos del Roncal*; *Valle del Roncal*; *Pueblo del Roncal*; *Torreón del Roncal*⁶³²; *Paisaje rural*; *Escalera de la iglesia del Roncal*; *Bandera del Roncal*; así como dos bocetos pintados al *gouache*: *Estudio para las regiones de España. Prelados*⁶³³; y *Estudio para las regiones de España. Navarra*⁶³⁴.

Como ya hemos dicho, en el verano de 1912, Sorolla hizo un alto en los estudios que estaba realizando por Castilla para el panel de dicha región; y se marchó a continuar la misma tarea en el País Vasco y los Pirineos, que le ofrecían una climatología más suave en esa estación del año. En la última carta que escribió desde el valle del Roncal escribió a su mujer:

"Todo lo que he pintado sale desde esta para Madrid, porque el llevarlos a sea cuesta caro, lo siento por Joaquín pues me hubiera gustado mucho que él los viera -creo es muy nuevo lo que he pintado y que he aprovechado bien los ocho días que he pintado 3 cuadros grandes y dos paisajes"⁶³⁵.

Los tres cuadros grandes son los titulados *Tipos del Roncal* al principio de la relación que hemos hecho más arriba. Los tres, y el primero de ellos en particular, tienen

⁶³¹ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 90.

⁶³² Sorolla realiza varios estudios de un torreón con diferente iluminación, todos ellos al óleo sobre tela, de 19 x 24 ó 24 x 19 cm: MS N° inv. 975; MS N° inv. 976; MS N° inv. 977; MS N° inv. 978; MS N° inv. 979. Ver SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de: *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*, 3ª edición, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 312-313.

⁶³³ *Gouache* sobre papel, 129,4 x 133 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, N° inv. A1538, reproducido en DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 191.

⁶³⁴ *Gouache* sobre papel, 139 x 196 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, N° inv. A1526, reproducido en DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 191.

⁶³⁵ Carta de Sorolla (El Roncal) a Clotilde (San Sebastián), 28 de agosto de 1912, CFS/0917, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 45.

características de los movimientos innovadores de principios del siglo XX, como supo apreciar el pintor. En cuanto a los dos paisajes, si no nos equivocamos, deben ser los fechados por Florencio Santa-Ana⁶³⁶ y Blanca Pons-Sorolla⁶³⁷ en 1914, que también se corresponden con la expresión de *muy nuevo* empleada por Sorolla. Proponemos por tanto las fechas 21-28 de agosto de 1912 para las obras *Valle del Roncal* y *Pueblo del Roncal* relacionadas arriba. Con estos cinco lienzos; tres de formato muy grande, los tipos; y dos medianos, los paisajes, y algún apunte de menor importancia, el pintor abandonó el valle del Roncal, y con ellos en Madrid en 1914 ideó la realización del panel para la decoración de Nueva York.

A partir de ahí, tenemos la información de Pantorba. Sorolla viaja con su familia y las obras mencionadas a Jaca, y allí pinta, tras *La jota*, el panel *Navarra. El concejo del Roncal*, a partir de modelos y trajes roncaleses; y de estudios. No sabemos la fecha de los bocetos al gouache, tiene sentido que el de los prelados lo realizase del natural en 1912, pues de otra manera no podemos imaginar cuál fue su fuente. Por otro lado, sería extraño que lo hiciera en la estancia de Jaca de 1914, en que probablemente tenía decidida la composición de los ediles. Sin embargo, lo anterior son meras conjeturas. El otro boceto al gouache, que tiene cierta similitud con el panel, pudo ser realizado en Madrid antes de viajar a Jaca, pues sus dos personajes principales aparecen en los estudios, así como el carácter secundario de una joven, y el resto del boceto está poco definido.

En cualquier caso, Sorolla decidió acometer en Jaca el panel a partir de las fuente citadas. En el momento de hacerlo, sin embargo, precisó incorporar a la composición varios elementos que le obligaron, casi con seguridad, a trasladarse al Roncal de nuevo. Allí pintó seis vistas de la iglesia del Roncal; dos de ellas de unas escaleras, que no tuvieron utilidad, y cuatro de un torreón y el muro adyacente, que aparecen la parte superior derecha del panel. Dada la factura de estos pequeños estudios, suponemos que Sorolla debió emplear un día o a lo sumo dos en pintarlos. Probablemente pintó también en esta excursión el pequeño estudio de la bandera que anima la parte superior del cuadro. Esta estancia debería haberle servido también para acordar con algunos lugareños que se trasladaran a Jaca a posar con los trajes típicos, de modo que pudiera copiar las figuras secundarias. O quizá se procuró los trajes típicos y buscó en Jaca los modelos. Sea como fuere, en Jaca acomete el panel del Roncal. El citado estudio de paisaje *Pueblo del Roncal* le sirve para hacer casi entera la parte superior izquierda del panel. La parte

⁶³⁶ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2009, *op. cit.*, p. 311.

superior de este paisaje, sin embargo, no aparece en el estudio, y tampoco se corresponde exactamente con las cumbres del otro estudio de paisaje citado, *Valle del Roncal*, ni con la misma vista en el fondo del citado *Tipos del Roncal*, por lo que entendemos que el pintor recurre a su propia imaginación para realizarla. En el panel, a la derecha y por encima del paisaje copiado que acabamos de describir, aparece la bandera, que probablemente Sorolla recrea a partir del pequeño estudio, como sugiere José Luis Díez. A diferencia del estandarte del panel de Castilla, cuyo boceto era detallado, y que el pintor copió fielmente, la bandera del estudio del Roncal está menos detallada, y el pintor no pudo copiarla con exactitud, por lo que probablemente se vio forzado a imaginarla también. De vuelta al panel, a la derecha de la bandera aparecen el torreón y el muro que el pintor pudo copiar de los pequeños estudios del Museo Sorolla, en concreto de los que tienen números de inventario 975 y 976. Hasta aquí la mitad superior del panel, con los estudios que le sirvieron como fuente. La mitad inferior es otra cosa, pues está ocupada casi en su totalidad por figuras de las que Sorolla no tenía estudios previos, y que debió copiar en directo, como había hecho con casi todas las figuras del panel de Castilla, y con las de *Los nazarenos* y *La jota*. Pinta entonces del natural todas las figuras menos una, el edil de avanzada edad que ostenta el protagonismo de la escena, y que había pintado en el citado estudio *Tipos del Roncal* de 1912 que heredó su hija María. Esta figura pudo copiarla Sorolla a partir de dicho estudio, y así lo creen José Luis Díez⁶³⁸ y Blanca Pons Sorolla. Escribe Pons Sorolla que

"En este caso, que es el único en la decoración en el que Sorolla se copia a sí mismo, el edil de mayor edad que encabeza el cortejo es el mismo que había pintado junto al portador de la bandera en el estudio *Tipos del Roncal* pintado en 1912"⁶³⁹.

Desde una perspectiva actual, no podemos dejar de mostrar asombro o perplejidad por el hecho de que Sorolla trasladase desde Madrid hasta Jaca tres enormes *sorollas* -dos de ellos de 200 x 150 cm, el otro un poco menor- que tenía en gran estima para acabar copiando una figura de uno de ellos en el panel. Pero esto no es lo único chocante desde una perspectiva actual. Sorolla se ve obligado a compaginar varios estudios previos con la escena que está pintando del natural. Si los estudios están pintados con sol, los modelos del panel posan en un lugar en sombra, por lo que el pintor se ve obligado a modular el

⁶³⁷ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 431.

⁶³⁸ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 193.

⁶³⁹ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 431.

claroscuro del estudio en la figura principal. Además, quizá por la inseguridad derivada de este sistema de trabajo, o porque no siente el acicate de pintar una escena que cambia ante sus ojos, lo copiado de los estudios no tiene -ya lo hemos dicho- ni la luz, ni el cromatismo, ni la ejecución de aquellos. No sólo no es tan *nuevo*, por volver a emplear la voz del pintor, sino que a la vista de los estudios previos, conociendo el proceso de realización, y comprobando su resultado en el panel final, no podemos dejar de recordar las palabras que Sorolla escribió en 1913 a Archer M. Huntington a propósito del panel de Castilla:

"[...] lo estoy pintando directamente, nada de copia de estudios, en que siempre lo que Vd. poseyese había de ser inferior en mucho, a lo hecho directamente del natural"⁶⁴⁰.

En efecto, el estudio que heredó su hija María presenta características más innovadoras el panel final; y los colores de los estudios de paisaje; y el color violáceo de las montañas del estudio *Tipos del Roncal* de 1912, todo ello tiene sin duda más riqueza de color y más coherencia en el tratamiento de la luz, que es relativamente pobre en el panel. No es nuestra intención atacar la obra de Sorolla, sino señalar que en las ocasiones en que abandona la práctica de la copia directa del natural; cuando no cuenta con el concurso de los estímulos de la experiencia directa, su trabajo se aparta de los resultados habituales, al menos en cuestiones técnicas. Estas desviaciones técnicas se convierten en pérdidas notables de las características de su obra cuando el pintor se ve obligado no sólo a pintar en ausencia del referente tridimensional sino además, inventando en el cuadro lo que no está en sus referentes bidimensionales. Hasta aquí lo que sabemos del proceso de realización del panel.

Este panel tiene, por tanto, un proceso más similar al de Castilla que al de *Sevilla*. *Los nazarenos* y al de *Aragón*. *La jota*. Los tres paneles realizados hasta ahora son, como el que nos ocupa, construcciones con la incorporación de elementos dispersos. Pero en el panel de Castilla y en el que tratamos ahora, el del Roncal, el peso de lo ausente es mayor que en los otros dos. Además, ni en Castilla ni en el Roncal puede hablarse propiamente de un *lugar* del cuadro. Para entendernos mejor, si Sorolla opta por pintarlo en el norte de España y no en su estudio de Madrid es tan sólo por si se le presentase la necesidad de

⁶⁴⁰ Citado en PITARCH, 2013, *op. cit.*, p. 45.

incorporar algo que no apareciese en los estudios, como el torreón del fondo, o como modelos que posen para las figuras secundarias.

Garín Ortiz de Taranco apuntó una serie de ecos estilísticos y técnicos que él asoció a este panel. recogemos aquí la cita completa:

" El alarde colorista impresionante, tan vivo y lleno de vibraciones como en el *fauviste* más atrevido, pero mucho más sólido y dibujado. Hay algo aquí del mejor postimpresionismo alemán, de los antiguos retratos corporativos neerlandeses; mucho de la pausa velazqueña, de la alegría cromática y el sentido civil del romanticismo de un Delacroix -bandera al viento, mujeres que parecen orientales, sentadas a la derecha, la vibración popular del grupo edilicio-, y junto al sosiego -no quietud- de los personajes, al fondo un paisaje casi sólo entrevisto -lo más impresionista del cuadro-, con verdes y ocre en la montaña y sienas tostadas en la parte de caserío roncalés que se vislumbra, resuelto a grandes trazos sintéticos"⁶⁴¹.

Para terminar, sólo nos resta añadir que la pugna y confusión entre fondo y figura que hemos señalado en el panel *Aragón. La jota*, no tiene lugar en este panel, dada la fuerte presencia del bloque negro de los trajes negros de los ediles. Además, y como en tantas ocasiones en la pintura del Sorolla maduro, debemos reseñar el empleo de pintura de muy escasa densidad en algunas partes del cuadro, lo que provoca goteos, sobre todo en la parte inferior del mismo.

⁶⁴¹ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 22.

Guipúzcoa. Los bolos. 1914.

Terminados los paneles de Aragón y Navarra, Sorolla con su familia a San Sebastián con la intención de realizar el panel del País Vasco⁶⁴². José Luis Díez explica que :



Guipúzcoa. Los bolos, 1914
Óleo / lienzo, 350 x 231,5 cm
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.

"Frente a la determinación que el maestro había mostrado con las escenas pintadas hasta entonces, cuyos argumentos había mantenido desde los primeros ensayos sobre la serie, la composición dedicada a las gentes y tierras vascas sufriría continuas transformaciones hasta llegar a su solución definitiva. Así, en algunos de los bocetos primeros de estructura panorámica, en los que se entrelazaban escenas y personajes de las distintas regiones en una misma composición, el pueblo vasco estaba representado por las gentes del mar, arribando al puerto los marineros con sus barcas repletas de pescado, cargado por las mujeres en grandes cestas para vender en el mercado"⁶⁴³.

Estos motivos aparecen a la izquierda de dos de los bocetos al *gouache* basados en la idea del friso continuo⁶⁴⁴ y en algunas de los dibujos de figuras para recortar y

⁶⁴² PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 431.

⁶⁴³ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, pp. 193-196.

⁶⁴⁴ HSA N°. Inv. A1524 y HSA N°. Inv. A1525.

combinar en distintas composiciones⁶⁴⁵. Además, Sorolla había realizado en septiembre de 1912 dos estudios al óleo a tamaño natural, uno de ellos de gran formato, en el que aparecen tres marineros de cuerpo entero⁶⁴⁶, y otro de un marinero de medio cuerpo posando de frente⁶⁴⁷, en el que José Luis Díez destaca una técnica sintética, cierta apariencia oriental y la novedad de la pose de la figura. Sin embargo. Del primero de ellos escribió Sorolla a su mujer:

"He trabajado mucho esta mañana en mis pescadores -yo creo que es una cosa muy hermosa de armonía y de tipos" [y otro día] "He terminado los dos cuadros grandes, uno de marineros -muy hermoso de color y tipos- y las dos pasiegas santanderinas"⁶⁴⁸.

Al parecer, realizó también en aquella ocasión un cuadro muy apaisado, *Preparando y arrastrando atunes* de 1912, que tiene concomitancias con el último panel que Sorolla pintó para la serie, en Ayamonte. Fue entonces, años después, en 1919, cuando Sorolla escribió a su mujer que el motivo por el que desechó este asunto en el País Vasco fue que la imagen le parecía demasiado sangrienta para la decoración⁶⁴⁹. La idea del País Vasco y la pesca estuvo desde temprano relacionada con la visión de la fusión entre la montaña y la ría, como puede verse a la izquierda de uno de los frisos mencionados, donde aparece el agua en la lejanía entre colinas, detrás de algunas pescaderas, marineros y barcos. Esta relación de las colinas y acantilados con el mar aparece de fondo en el panel final, y posiblemente estaba entre las ideas que barajaba Sorolla desde el principio mismo del planteamiento de la decoración. En efecto, el pintor realizó estudios de paisajes de San Sebastián en el verano de 1911, antes de firmar el contrato para la decoración, y en 1912; algunos de Aitzetsua, la finca de su amigo el doctor Madinaveitia, en el mismo lugar en que al final ambientó la obra⁶⁵⁰. José Luis Díez sugiere que uno de ellos, *Paisaje de San Sebastian de 1911*, puede haber servido como referencia para el fondo de la escena vasca.

De cualquier manera, las colinas con la ría al fondo dieron paso a escenas que combinaban lo marino con lo agrario, asunto en el que tomó una importancia capital el

⁶⁴⁵ HSA N° Inv. A1558, HSA N° Inv. A1559 y HSA N° Inv. A1561.

⁶⁴⁶ 1912, *Tipos de Lequeitio*, colección particular, Testamentaria de Helena Sorolla.

⁶⁴⁷ 1912, *Marinero de Lequeitio*, óleo sobre lienzo, 105 x 75 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 988.

⁶⁴⁸ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 411. El cuadro referido es *Mujeres pasiegas*, 1912, óleo sobre lienzo, 202 x 149,5 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 987.

⁶⁴⁹ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 20 y 21 de mayo 1919, CFS/2049 y 2050, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, pp. 401-402.

⁶⁵⁰ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 432.

motivo de un carromato tirado por bueyes, así como el de una mujer portando un cántaro de leche en la cabeza. Finalmente ambos motivos aparecerían transmutados en el panel, del carro apenas se ve una parte, y la mujer aparece sentada con el cántaro a su derecha. En algunos de los bocetos de transición se ve además

"un paisaje urbano y fabril, al borde de lo que parece ser la ría de Bilbao. Esta misma idea se refleja en otro esbozo, titulado *Provincias vascas*, de ejecución más sumaria pero igualmente interesante, en el que puede verse la chimenea de una fábrica -elemento que supone el símbolo por excelencia de la industrialización del País Vasco- y a una anciana mujer con una guadaña al hombro, incorporándose también las figuras de marineros que había pintado el maestro al óleo. En esta escena cobra un protagonismo especial la carreta de bueyes que avanza por el primer término, y que Sorolla estudiaría en dos apuntes aislados"⁶⁵¹.

Estos bocetos generales al gouache dan vueltas a la misma idea desde 1912, y ya entonces hay variantes con marineros (HSA N° Inv. A1520, N° Inv. A1548, N° Inv. A1521, N° Inv. A1537), y otras sin ellos, como HSA N° Inv. A1522, y MS N° Inv. 947. El boceto A1521, en el que todavía se mezclan el País Vasco, Navarra y Aragón, lo que puede ser indicio de ser un boceto temprano, incluye todos los elementos agrarios. Incluye en su extremo izquierdo una figura masculina vestida con el color naranja intenso de su estudio de los tres marineros, y además, una columna rematada por una cruz, que ocupa el mismo lugar que lo que ha sido identificado como una chimenea en el boceto A1548. Entendemos que se trata en ambos casos del mismo elemento, por lo que debemos desechar la idea de la chimenea. En cualquier caso, parece evidente que desde un primer momento el elemento agrario y el marino estuvieron presentes como alternativas para representar al pueblo vasco desde la etapa de la mezcla de regiones. Si en el gran friso continuo tal la marino es exclusivo, en el A1521, como hemos visto, lo agrario tiene preponderancia. Esta preponderancia de lo agrario se manifiesta ya en el momento de la separación de las regiones, y es mayoritaria en los bocetos al *gouache* que conocemos. En cuanto a la faceta del ocio, aparece en algunos de los bocetos A1537, A1554 mezclada con el asunto marineroy con el agrario, pero en ambas ocasiones el ocio está representado en su faceta artística, bien a través del baile o de la música. No conocemos, por tanto, precedentes del asunto del ocio, que acabaría protagonizando el

⁶⁵¹ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, pp. 197-199.

panel, relacionados con lo deportivo, lo que permite suponer, y así ha sido señalado por Díez⁶⁵² que fue una decisión tardía, posiblemente del mismo verano de 1914.

El proceso de los bocetos y estudios previos habría llevado, de acuerdo con Díez, desde los primeros estudios de marineros de Lequeitio del verano de 1912 a los bocetos al *gouache* A1520 y A1548. En este punto, Sorolla habría realizado varios apuntes al *gouache* de la carreta, entre ellos A1568 y A1563. Haría después otra variante más simple de esta opción, A1522, cuya carreta tirada por un arriero estudiaría entonces en apuntes separados, A1546, A1564, A1565, A1566, A1567. Haría entonces un boceto más contando con los mismos elementos, el A1521. A continuación, sintetizaría todos los bocetos anteriores al *gouache* en un boceto de formato vertical, pintado casi en blanco y negro, MS N° Inv. 947, que también incluye elementos de los estudios *Tipos de Guipúzcoa; Lecheras donostiarras*. Díez relaciona éste último estudio con una fotografía de Sorolla pintando una escena de un carro cuyos bueyes llevan un aparejo similar. Después de todos los bocetos y estudios anteriores, Díez sugiere que Sorolla, insatisfecho con esas opciones, abordó la faceta del ocio y la festividad, con el boceto A1537 dedicados al baile, y un apunte complementario, el A1554. Sin embargo, el pintor no acabaría de estar satisfecho con las opciones anteriores, y

"en un sorprendente cambio de decisión, Sorolla desecharía absolutamente el trabajo invertido en todos sus trabajos previos, transformando por completo la naturaleza de su composición vasca, que dedicaría finalmente al juego de los bolos; decisión criticada en alguna ocasión por ser menos representativa que las opciones iconográficas anteriores, pero que dio ocasión a Sorolla para desarrollar una de sus composiciones más interesantes de la serie, precisamente por la sobria armonía de su aparente simplicidad"⁶⁵³.

Es interesante traer aquí la afirmación de Felipe Garín Ortiz de Taranco, que señala la pervivencia iconográfica de los otros temas, pese al protagonismo de los bolos:

"-amor, deporte, trabajo, que equivale a un tríptico, pues alude, en una sola composición, a todo ello, sirviendo la carrera de labor -entrevista y en reposo- de enlace entre la moza vasca que, apoyada en la vasija, se deja mirar y querer, y el grupo de los siete hombres atentos al juego de bolos"⁶⁵⁴.

Díez destaca la armonía del panel final y la aparente simplicidad de su composición, que relaciona con el panel dedicado al Roncal, porque en ambos se oculta

⁶⁵² *Ibíd.*, p. 201.

⁶⁵³ *Ibíd.*

al espectador aquello a lo que la escena se dirige. Obviamente, el panel vasco lleva esta opción a un límite, pues el pintor acerca aún más las figuras al margen del cuadro hacia el que miran, y el movimiento del lanzador potencia aún más esta tensión. Como contrapunto a esta tensión hacia el lateral izquierdo del lienzo, Sorolla abre una segunda dirección, perpendicular al plano del cuadro. Esta dirección está señalada por la mirada del espectador, que puede alejarse por el paisaje hasta el horizonte, y por la mirada en sentido opuesto de unos de los jugadores, y especialmente de la figura femenina, que sentada en primer término mira de frente al espectador. El cuadro presenta así dos protagonistas principales, el lanzado y la joven, que se relacionan con dos ejes perpendiculares entre sí y coincidentes con el plano del cuadro y el eje de la mirada del espectador; y que además pertenecen a dos ámbitos temáticos distintos. Michel Foucault ha señalado el empleo de estrategias compositivas por parte de Manet que señalan las mismas direcciones, en su caso para recalcar al observador la impenetrabilidad esencial del plano del cuadro⁶⁵⁵. Además, Díez señala también la manera en que Sorolla subraya la verticalidad del lienzo mediante los troncos de los árboles y el hombre que permanece en pie, y que constituye un tercer eje perpendicular a los dos señalados anteriormente.

Respecto de este panel no tenemos la valiosa información relativa al proceso de realización que nos proporciona la correspondencia entre el pintor y su mujer ya que Sorolla se encontraba con su familia en aquellos días. Por lo tanto, poco podemos saber del orden de su ejecución, aunque, en vista de otros casos, lo natural sería suponer que el pintor hizo primero las figuras y al finalizarlas -y también durante los descansos de los modelos- ejecutaría el fondo que se abre tras ellas. A diferencia de lo acontecido en los paneles anteriores, en esta ocasión Sorolla trabajó en un lugar muy conocido por él, por haber pasado allí algunas de sus vacaciones estivales, y en el que tenía buenos contactos. Por este motivo suponemos que debió resultarle más fácil que en los paneles previos encontrar modelos para pintar, y también el emplazamiento para hacerlo, la finca de su amigo el doctor Medinaveitia, en la que había pintado en muchas ocasiones, como el cuadro *La siesta*, de 1911, señalado como uno de los más importantes de su trayectoria. Precisamente, las facilidades que le ofrecían esta localización permite suponer que en esta ocasión Sorolla podría haber pintado el panel *in situ*, a diferencia de los anteriores, en los

⁶⁵⁴ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁵⁵ FOUCAULT, Michel: *La peinture de Manet*, Editions du Seuil, 2004; *La pintura de Manet*, trad. esp. Roser. Vilagrassa, Barcelona, Alpha Decay, 2005, pp. 11-15, 27-36, y 53-60.

que el pintor no había tenido ante sí el fondo a la hora de pintar las figuras. En este sentido, es posible que de entre todos los anteriores, este sea el panel en el que Sorolla se acercase más a su *modus operandi* preferido, aquel que consistía en tener delante la escena completa -o casi, descontando el movimiento y los descansos de los modelos en los cuadros de figuras- durante el proceso de realización de su lienzo. Si no fue así, y se trata también de una construcción creada a partir de elementos dispersos, cabe suponer que estos elementos estarían todos cercanos al lugar de realización del panel, en la finca del doctor Medinaveitia. Probablemente por las facilidades citadas derivadas de pintar en un lugar habitual, Sorolla redujo aún más el plazo de ejecución, que duró tan sólo tres semanas, desde mediados de septiembre⁶⁵⁶ al 6 de octubre, en que regresa a su casa de Madrid⁶⁵⁷.

Otras cuestiones técnicas de los bolos: la suave armonía de claroscuro que, si bien tiene tonos claros, no abunda en blancos, y apenas llega a los tonos más oscuros; y también la suavidad de su gama cromática, dominada por los verdes y los grises, en los que los únicos tonos cálidos son las carnaciones y dos detalles de la indumentaria de los protagonistas. En este sentido, este panel supone un contrapunto a la exuberancia cromática de Castilla, Navarra y Aragón, acercándose e incluso sobrepasando la sobriedad de *Los Nazarenos*. En este caso, también las figuras compiten con el fondo en el tratamiento. De hecho, es significativo el contraste entre las hojas del árbol, detalladas y ricas en tonos y pasta, y el pantalón y la falda de los protagonistas, realizados con pintura muy diluida y poco trabajados. Este abandono de la jerarquía en la ejecución de los elementos iconográficos tradicionales es característico de la segunda mitad del siglo XIX y del siglo XX, pero lo que no es ni mucho menos frecuente es la inversión de esta jerarquía, algo que sin embargo no es raro en las obras de Sorolla.

⁶⁵⁶ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 431.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 432.

Andalucía. El encierro. 1914.

Tras haber dedicado todo el verano a trabajar en los paneles del norte de España, Sorolla llegó a Madrid el 6 de octubre de 1914, y se marchó al día siguiente a Sevilla⁶⁵⁸, con el fin de realizar otro panel dedicado a Andalucía, *El encierro*. El trabajo *in situ* para este panel comenzó en "El Cuco", la finca jerezana de un conocido suyo, Pedro González. El planteamiento general de la composición aparece en la parte central e izquierda de un



*Andalucía. El encierro, 1914. Óleo / lienzo, 351 x 752 cm.
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.*

boceto cuya realización se estima en 1913 ó 1914, cuya parte derecha representa una escena de Extremadura⁶⁵⁹. En primer término se ven unos jinetes conduciendo un grupo de toros, y en segundo término aparece un extenso viñedo con mujeres vendimiando. En la lejanía pueden adivinarse un paisaje de Cádiz, que sería irreconocible de no ser por la inscripción correspondiente en la parte superior. En la correspondencia de Sorolla con su mujer hay un fragmento que podría ser muestra de la relación de algunos bocetos con el natural, aunque no de todos. En él, Sorolla describe el paisaje que busca, que coincide con el del boceto, y que no llega a pintar en ningún estudio, sin duda por no haberlo encontrado. Escribe Sorolla:

⁶⁵⁸ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 432.

⁶⁵⁹ 1913(?) - 1914, *Boceto para Las regiones de España. Andalucía. El encierro*, HSA N° Inv. A1535, reproducido en DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 298.

"Mañana con automóvil voy a las costas de Cádiz, creo que al Puerto de Santa María para ver si puedo hacer un estudio de viñas, mar y Cádiz al fondo, Dios quiera que lo encuentre, llevo grandes ilusiones"⁶⁶⁰.

A la vista del escrito, y no existiendo estudio que describa esta vista, cabe suponer que el pintor imaginó el boceto en su estudio de Madrid, y acudió con su idea a Jerez para buscar el equivalente en el natural, que no encontró. José Luis Díez señala la habilidad con que Sorolla encaja los elementos en este boceto. Volveremos más adelante sobre ello.

En la finca "El Cuco", Sorolla permaneció desde el 8 al 16 de octubre, y pintó diez estudios de viñas y de mujeres vendimiando⁶⁶¹, de los que hay varios en el Museo Sorolla⁶⁶². Para alguno de ellos, posiblemente para todos los de la vendimia, las mujeres acudieron *exprofeso* para posar, según se desprende de una carta del pintor: "*Hoy tengo 4 modelos de mujeres para hacer un estudio*"⁶⁶³.

El 16 de octubre se traslada Sorolla a Sevilla, donde se dedica afanosamente a buscar un local en el que poder pintar el panel. Inicialmente piensa en un almacén de la Maestranza⁶⁶⁴. Dos días después, el 18, requiere de Madrid la tela y el bastidor y, habiendo conseguido el permiso para pintar en la Maestranza, acude a la finca "Las Delicias", de la ganadería Miura, "*por si decido buscar el cuadro allí en vez de la Maestranza, si esto es posible trabajaré con mayor rapidez, y el medio será más apropiado*"⁶⁶⁵. Sin embargo, después escribe que

"lo de Miura está muy relegos y no sirve, luego estuve en el parque, y en un jardín que se llama de Eslava, y que quizá es lo que necesito.

Esta mañana con Andrés fui a ver otro sitio buenísimo en el campo y estoy en la duda de dónde trabajar tan pronto reciba el lienzo que ayer te pedí.

Como ves el local para trabajar está sufriendo pero es para mejorar y lo doy por bien empleado.

⁶⁶⁰ Carta de Sorolla (Jerez de la Frontera) a Clotilde (Madrid), del 8 de octubre del 1914, CFS/1255, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁶¹ Carta de Sorolla (Jerez de la Frontera) a Clotilde (Madrid), del 16 de octubre del 1914, CFS/1261, *Ibíd.*, p. 158.

⁶⁶² MS N° Inv. 555; MS N° Inv. 1074; MS N° Inv. 1081; MS N° Inv. 1082. En LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 153, nota 213, se alude a "*nueve estudios sobre la vendimia, todos ellos conservados en el Museo Sorolla (N.º inv. 1074, 1075, 1076, 1077, 1078, 1079, 1080, 1081 y 1082)*".

⁶⁶³ Carta de Sorolla (Jerez de la Frontera) a Clotilde (Madrid), del 10 de octubre del 1914, CFS/1256, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 155.

⁶⁶⁴ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), del 16 de octubre del 1914, CFS/1262, *Ibíd.*, p. 158.

⁶⁶⁵ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), del 18 de octubre del 1914, CFS/1263, *Ibíd.*, p. 160.

El jardín de Eslava tiene la ventaja [de que está en Sevilla, y no tengo nada que andar]⁶⁶⁶.

Al día siguiente escribe que ha decidido la localización para pintar el panel, en una huerta en las afueras de Sevilla, "*menos cómoda pero más alegre y útil*"⁶⁶⁷. Además, pide a Clotilde las tenazas para tensar el lienzo y unas fotografías de vendimiadoras que tiene en Madrid. Sin embargo, esa misma tarde teme que no pueda pintar en el lugar elegido, y baraja de nuevo otras opciones. El día 21 de octubre insiste de nuevo en que le envíen el bastidor y el lienzo, especificando que el bastidor sea de una pieza y de madera buena, para que no se alabee. El panel mide 752 cm de anchura, por lo que cualquier torsión de los listones daría lugar a una deformación muy grande. La orden dada por Sorolla resulta útil para darnos a conocer su preocupación por las cuestiones técnicas elementales del oficio, lo que, aún siendo normal entre los pintores de su época, conviene reseñar aquí. Además, requiere que le envíen también el rulo en el que enrollar el cuadro cuando esté finalizado, y se preocupa por cómo llegó el cuadro el panel del Roncal, y por si su yerno limpió "*los pequeños puntos del papel adheridos a la pintura*"⁶⁶⁸, lo que nos permite saber que tras un plazo de secado breve, los paneles viajaban enrollados con la capa exterior de pintura protegida por un papel.

En la misma carta del 21 de octubre, Sorolla escribe a Clotilde que ha estado "*en Tabladilla, sitio donde pintaré el cuadro: es una huerta con jardín hermosa [...] El sitio o sitios para pintar el cuadro son buenos*"⁶⁶⁹. Una nota al pie de la página especifica que "*Se trata de la Dehesa de Tablada, próxima a la capital, donde ya en 1914 se establecería un aeródromo militar*"⁶⁷⁰. En la monografía dedicada al pintor, Blanca Pons-Sorolla escribe que gracias a Andrés Parladé, Conde de Aguiar, localiza la Tabladilla, donde pinta el panel⁶⁷¹. Sin embargo, si la finca "Tabladilla" es donde finalmente pinta el cuadro, no parece estar cerca de Tablada, pues habiéndolo comenzado a pintar, escribe el 8 de noviembre que "*Ahora almuerzo a escape y me voy a Tablada para hacer un estudio de un toro, que no es posible que venga donde trabajo para hacerlo directamente, es*

⁶⁶⁶ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 19 de octubre de 1914, CFS/1264, *Ibid.*, p. 160.

⁶⁶⁷ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 20 de octubre de 1914, CFS/1265, *Ibid.*, p. 161.

⁶⁶⁸ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 21 de octubre de 1914, CFS/1267, *Ibid.*, p. 162.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 162, nota 223.

⁶⁷¹ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 432.

lástima que estos bichos tengan tan mal genio [...]. Sigue haciendo un sol radiante, ojalá no se estropee, pues el viaje es muy largo a Tablada"⁶⁷².

El día 23 escribe que ha ido al campo a hacer un estudio de chumberas que necesita para el cuadro. En los días siguientes realiza varios más, también de piteras y algún paisaje abierto a la lejanía, casi siempre en sesiones cortas por la irrupción de lluvias. Además, en la misma carta del 23 escribe que ya tiene los modelos para las figuras del cuadro. El día 24 de octubre escribe que ha hecho "*una larga excursión en coche buscando y rebuscando algo útil para el fondo del cuadro y nada útil hallé; esta mañana hice un estudio que sirve*"⁶⁷³. De ello deducimos que Sorolla no pinta una escena completa que se despliega ante él, sino que, como ya hemos recogido en los paneles anteriores, incorpora elementos al panel tomados por lo general de los alrededores del lugar en el que lo pinta. En efecto, días atrás había escrito que necesitaba para pintarlo la ayuda de numerosos estudios tomados del natural: "*Este cuadro es muy complicado y me va a fastidiar bastante hasta tener todos los elementos que necesito; estudios o impresiones voy a necesitar muchísimos*"⁶⁷⁴.

El día 26 escribe Sorolla que ha recibido los materiales. El día 27 de octubre escribe que ha encontrado "*un fondo muy hermoso para mi cuadro, y la composición será más interesante con él que con los estudios que llevaba hechos hasta ahora en Sevilla, sirviéndome muy bien con este nuevo, lo hecho en Jerez*"⁶⁷⁵. Entendemos, por tanto, que ese fondo no es divisible desde el local donde pinta. Días después lo copia en un estudio, probablemente para trasladarlo después al lienzo. La ausencia de bocetos y la escasez de estudios que evidencien un desarrollo de la idea, del encaje de los distintos elementos en el panel, nos lleva a pensar que, a partir del boceto inicial mencionado, Sorolla debió ir modificando la composición en su cabeza, quizá con la ayuda de pequeños croquis dibujados en libretas. En ellas hace, además, estudios de detalles. En la misma carta hace mención a esta práctica: "*Me voy al campo a dibujar caballos si no me llueve*"⁶⁷⁶. El día 28 escribe a mediodía que ha dejado a dos carpinteros colocando el lienzo, y por la tarde va a ver "*cómo va el arreglo de mi lienzo*"⁶⁷⁷. La mañana del día 30, probablemente por la

⁶⁷² Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 8 de noviembre de 1914, CFS/1285, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁷³ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 24 de octubre de 1914, CFS/1270, *Ibid.*, p.164.

⁶⁷⁴ Carta de Sorolla (Jerez de la Frontera) a Clotilde (Madrid), 12 de octubre de 1914, CFS/1258, *Ibid.*, p. 156.

⁶⁷⁵ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 27 de octubre de 1914, CFS/1275, *Ibid.*, p. 167.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 28 de octubre de 1914, CFS/1274, *Ibid.*, p. 168.

mala climatología, no acude a trabajar, y visita el museo de la ciudad. Por la tarde acude al campo, y dice haber hecho un dibujo "*de un caballo con su jinete*"⁶⁷⁸. Aunque no queda claro si lo ha hecho como un estudio aparte o si ha empezado a dibujar en el lienzo, es más probable lo primero, como veremos por la carta del 2 de noviembre. Además, vaticina que la obra "*será muy hermosa porque los elementos que tendrá y el tono, son estupendos en el natural*"⁶⁷⁹. El día 31 de octubre reclama sus pinceles largos, que ha olvidado en Madrid. De ello se deduce que Sorolla emprendió el viaje a Sevilla con material para pintar los estudios y con parte del material necesario para pintar el panel, y con la intención de que le enviaran estando ya en Sevilla el lienzo y el bastidor. Además, cuenta con que su mujer le envíe también otros artículos que vaya necesitando, como ropa, dinero, material de pintura adicional, documentación -fotográfica, por ejemplo, pero también dibujos previos⁶⁸⁰-, y con que atienda las necesidades de gestión familiares y profesionales -clientes, proveedores, compromisos sociales- que él no puede atender desde Sevilla. Éste debe ser el *modus operandi* también con otros paneles, e incluso con otras campañas no vinculadas con la Hispanic Society of America. El día 1 de noviembre hace el estudio del fondo para el cuadro, a partir del paraje que dijo haber descubierto en la carta del día 27 de noviembre. En la nota 234 al pie de aquella carta se explica que "*Un cortijo sevillano (Museo Sorolla, N.º Inv. 1073), es el que sirve para fondo de su cuadro*"⁶⁸¹. En efecto, el paisaje representado en este estudio concuerda con bastante fidelidad con el que se extiende desde la figura del garrochista de la chaqueta blanca hacia la parte derecha del panel. El día 2 de noviembre escribe:

"Hoy por la mañana tuve un día espléndido, pero el modelo no vino [...]. Vino por la tarde y pude hacer otro estudio a caballo pero nublándose a las 4 de la tarde. Por la mañana dibujé un poco en el lienzo el hombre a caballo"⁶⁸².

Del fragmento anterior deducimos que este día es el que empieza a dibujar directamente en el lienzo, y que todo el trabajo anterior lo hace en estudios aparte. En la misma página, en la nota al pie número 239 se citan tres estudios de garrochistas a

⁶⁷⁸ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 31 de octubre de 1914, CFS/1277, *Ibid.*, p. 169.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 12 de noviembre de 1912, CFS/1289, *Ibid.*, p. 177.

⁶⁸¹ LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 167, nota 234.

⁶⁸² Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 2 de noviembre de 1914, CFS/1279, LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 171.

caballo: *Jinete con fondo de chumberas; Garrochista. Sevilla*⁶⁸³; y *Garrochista*⁶⁸⁴. El día 3 de noviembre la climatología le permite pintar sólo una hora⁶⁸⁵. El día 4 escribe:

"[...] esta mañana fue buena y pude hacer un estudio con seis vacas, que me servirá muchísimo.

A medida que voy recogiendo elementos, más espero poder realizar una cosa bonita. [...] Nada más por hoy, como salió el sol, voy a correr el riesgo de hacer un estudio que es muy necesario"⁶⁸⁶.

El día siguiente, 5 de noviembre escribe que ha hecho por la mañana un estudio "*que necesitaba para fijar la posición de un caballo*"⁶⁸⁷. Por la tarde hace un pequeño apunte, quizá de vacas, pero no puede trabajar más por la lluvia. La situación de trabajar en sesiones breves interrumpidas por las lluvias -casi constante desde que llega a Sevilla- le impide avanzar y le enerva. En la misma carta se queja de no tener suficientes elementos para pintar el cuadro. Probablemente, dado que sus modelos son en esta ocasión caballos y toros bravos, de los que no puede esperar una pose estática al uso, espera reunir suficientes estudios previos para poder emprender el trabajo en el panel, copiándolo en mayor o menor medida de ellos. Sin embargo, incluso no podemos dar este procedimiento por sentado, pues tras empezar el cuadro el día 6 de noviembre sigue dependiendo del buen tiempo del natural:

"Hoy después de un día tan hermoso como el de ayer; estoy bloqueado en el hotel, con mal humor. Lluve lentamente pero con persistencia británica. [...] Lo peor es no poder trabajar; pero ayer tarde que empecé oficialmente el cuadro, hija mía, lo que sudé, subir y bajar la escalera cada vez que debo dar una pincelada me dejó deshecho, así que rabio si no trabajo, y trabajo reventándome, ¿es la vejez? Pero doy por bien empleado el cansancio al tedio forzoso de hoy"⁶⁸⁸.

⁶⁸³ Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

⁶⁸⁴ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, N.º cat, 856.

⁶⁸⁵ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 3 de noviembre de 1914, CFS/1280, LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 171.

⁶⁸⁶ LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, pp. 172-173. En la nota al pie número 242, p. 172, se señala la posible identificación del estudio mencionado por Sorolla como *Estudio de toros, Sevilla*, 1914, MS N.º Inv.1092. También se alude a *Estudio de toros*, 1914, MS N.º Inv.1093. Sin embargo, en el primero aparecen sólo tres animales; y en el segundo, dos.

⁶⁸⁷ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 5 de noviembre de 1914, CFS/1282, LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 173.

⁶⁸⁸ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 7 de noviembre de 1914, CFS/1284, *Ibid.*, p. 174.

En la misma carta el pintor informa a su mujer de que le han llegado los pinceles largos, que sin embargo no le evitan el trabajo de subir y bajar escalones⁶⁸⁹.

El día 9 escribe que *"he tenido buena mañana y he podido seguir mi hombre a caballo, que cada vez me gusta más. La mañana fue espléndida con fuerte calor. Ignoro qué pasará esta tarde, pues tanta humedad y calor, temo acabe con agua"*⁶⁹⁰. De esto deducimos que está pintando en el panel el hombre a caballo del natural, al aire libre, pues si lo estuviera copiando de un estudio no tendría problema en pintar con lluvia. En la misma carta, hace referencia a la tarde del día anterior, el 8, en que fue a pintar un toro:

"Fue interesante el lío para poder apartarme los toros que yo quería pintar. El que más me interesaba, era muy rabioso y atacó a otro, clavándole el cuerno en el pecho; finalmente se pudo tirar un lazo y amarrarlo a unos maderos, y allí pude hacer mi estudio. [...] Terminé tres apuntes de estos cornúpedos y regresé a Sevilla"⁶⁹¹.

El día 10 escribe que ha puesto por la mañana el primer manso en el cuadro, y que espera poner otros por la tarde. En la misma carta habla de tapar el cuadro, y por la forma en que lo escribe, parece que en ese paso va incluido el ajuste de la composición:

*"Este cuadro me va a hacer rabiarse un poco hasta que esté todo él tapado; ya entonces será cosa de juego relativo, pero como para taparle hay que hacerlo con sentido, esta enorme tela pide pocos nervios ahora, y sí mucha perseverancia y mala intención"*⁶⁹².

Como se desprende de las cartas de los días siguientes, Sorolla pinta en el panel dos sesiones diarias; de mañana, hasta la una o la una y media; y de tarde, hasta las cuatro o las cinco. Sin embargo, tiene la sensación de que la sesión de tarde no merece la pena, y planea dejarla, aunque no aclara si lo hace⁶⁹³. El día 13 escribe que está pintando el caballo tordo que ocupa el centro de la composición, y que tiene problemas porque el reflejo de la pintura le impide ver lo que hace. La misma queja se repite en cartas posteriores⁶⁹⁴. La tarde, no pudiendo acudir el modelo, planea dedicarla a pintar el fondo, o a ir en busca de unos olivares que necesita para el último término del panel. El 15 de noviembre vuelve a pintar los toros de Miura. Aunque no queda claro si se refiere a un estudio del natural o a la copia de éste en el panel, parece que se trata de lo primero:

⁶⁸⁹ *Ibíd.*

⁶⁹⁰ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 9 de noviembre de 1914, CFS/1286, *Ibíd.*, p. 176.

⁶⁹¹ *Ibíd.* Evidentemente, dos de estos apuntes son los del Museo Sorolla.

⁶⁹² Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 10 de noviembre de 1914, CFS/1287, *Ibíd.*, p. 176.

⁶⁹³ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 16 de noviembre de 1914, CFS/1293, *Ibíd.*, p. 180.

"Llego del campo donde he aprovechado mi tiempo haciendo el buey, es magnífico el original y tiene unos punyalers que meten miedo -son dos magníficos ejemplares de la ganadería de Miura-"⁶⁹⁵. El día 18 escribe que ha hecho un estudio de olivares, y que el día anterior hizo una excursión por su cuenta para hacer otro estudio, del que había escrito el día anterior -el 16- que le hacía mucha falta. Suponemos que el del 17 se trata de un paisaje, pues para pintar animales necesita que otros se los provean o preparen. Además, el día 16 ha buscado olivares y pitas, sin resultado⁶⁹⁶. De todo ello deducimos que se trata de un estudio de pitas, quizá el que tiene número de inventario 1083 en el Museo Sorolla, que puede haber servido al pintor para pintar la parte del paisaje vemos entre el caballo central y los tres jinetes de la parte derecha del panel. El día 19 hace otro estudio de un toro de Miura: "*necesitaba hacer un buey careto, y el que hay es tan fiero que había que hacerlo por un estudio, lo he hecho con bastantes fatigas pues no se estaba quieto uno momento*"⁶⁹⁷. En el Museo Sorolla hay un estudio de un toro con esta característica, el que tiene número de inventario 1093. En el panel el toro careto aparece junto al jinete protagonista. Su cabeza es bastante similar a la de dicho estudio, aunque el cuerpo tiene más extensión de pelaje blanco, y la postura está ligeramente cambiada. El día 20, con mal tiempo, lo dedica a pintar el fondo del panel, para el que dispone de estudios, por lo que no necesita el día soleado. Además, escribe que la tela va estando cubierta. Desde ese día se interrumpe el correo hasta el día 7 de diciembre, pues su mujer y su hija Helena están en Sevilla con él. El día 7 de diciembre, estando la mañana nublada, trabaja en el cielo del panel. Al día siguiente no acude, por la lluvia. El día 9 de diciembre, con el cuadro próximo a su finalización -acaba el 14 del mismo mes⁶⁹⁸-, hace un nuevo estudio de chumberas: "*He podido terminar mi estudio de chumberas, g. a Dios, pero con cuantos apuros. He tenido una mañana aceptable pero con viento fresco*"⁶⁹⁹. El día siguiente, 10 de diciembre, escribe que "*he empezado creo que el último estudio que necesito para el fondo del cuadro, y si el tiempo es bueno creo que podré terminarlo mañana*"⁷⁰⁰. El día siguiente no puede concluirlo por la lluvia⁷⁰¹, de modo que lo terminará el 12 o el 13, dado que el 14 acaba el panel. Dado que el cuadro está ya muy

⁶⁹⁴ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 14 de noviembre de 1914, CFS/1291, *Ibid.*, p. 179.

⁶⁹⁵ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 15 de noviembre de 1914, CFS/1292, *Ibid.*, p. 179.

⁶⁹⁶ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 17 de noviembre de 2015, CFS/1294, *Ibid.*, p. 180.

⁶⁹⁷ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 18 de noviembre de 1914, CFS/1295, *Ibid.*, p. 181.

⁶⁹⁸ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 436.

⁶⁹⁹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Valencia), 9 de diciembre de 1914 CFS/1301, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 184.

⁷⁰⁰ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Valencia), 10 de diciembre de 1914, CFS/1302, *Ibid.*, p. 184.

avanzado, y que su iluminación principal es un contraluz, lo más probable es que elija la misma para hacer estos estudios. En el Museo Sorolla hay dos estudios de chumberas que tienen esta característica y que están claramente utilizados en la parte izquierda del cuadro, y ambos son fundamentales para la resolución de esta parte. Uno de ellos, con el número de inventario 1087 da cuenta de la gran chumbera que se alza por detrás del segundo jinete y hacia el borde superior del lienzo. El otro estudio, con el número de inventario 1088, da cuenta de la chumbera que sigue a la anterior en importancia, pintada a la izquierda de la cabeza del caballo protagonista; pero además este segundo estudio aporta el material para el suelo representado en el panel en primer término, con la vía del tren. Ambos estudios de chumberas parecen representar lugares contiguos, en el mismo orden que aparecen en el panel principal. Si efectivamente estos estudios de chumberas son los mencionados por el pintor en las cartas de los días 9 y 10 de diciembre, debemos suponer que estas chumberas y el suelo de la parte baja son la parte trabajada en último lugar. Felipe Garín Ortiz de Taranco escribe que Sorolla "*Resuelve primero los fondos y las chumberas y se apresta a situar los hombres y animales requeridos por el tema*"⁷⁰². Sin embargo, como hemos explicado, la correspondencia sugiere que fondo y figuras fueron incorporándose alternativamente, y que las chumberas en concreto llegaron al final. Debemos recordar, por respeto a la obra pionera de Garín, que el acceso a la correspondencia familiar estaba vedado por disposición testamentaria cuando él escribió su ensayo. Tras la carta del día 11 de diciembre se acaba la correspondencia relacionada con el cuadro del encierro que, como hemos dicho, queda concluido tres días después⁷⁰³.

El orden de realización en el panel habría comenzado, según nuestro repaso, por las figuras del jinete y el caballo principal, habría continuado por el resto de los jinetes y los toros, cuya realización se habría solapado con la del paisaje de la parte derecha y del último término, en función de las lluvias y la disponibilidad de estudios como ayuda. El cielo habría sido hecho en ratos perdidos en la parte final del desarrollo, y el cuadro habría concluido con las chumberas de la parte izquierda y el suelo de la parte baja. Como ha quedado reflejado, consideramos que la mayor parte del paisaje y la vegetación fueron pintados por Sorolla a partir de estudios previos pintados del natural en pueblos y fincas de los alrededores de Sevilla, y que lo mismo puede decirse de algunos de los toros

⁷⁰¹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Valencia), 11 de diciembre de 1914 CFS/1303, *Ibid.*, p. 185.

⁷⁰² GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁰³ Pantorba fecha el final el 12 de diciembre. PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 91.

del cuadro. El propio pintor parece distinguir entre algunos más bravos que no le pueden llevar adonde suele pintar y el resto, pero no queda muy clara la distinción. El pintor habría pintado del natural, in situ, y directamente en el panel, tan sólo los jinetes y los caballos, aunque sólo de los protagonistas, en el centro del cuadro, puede afirmarse con seguridad, en función de la correspondencia.

Debemos señalar varias cuestiones de interés. La primera de ellas es que frente al proceso de preparación del panel dedicado al País Vasco, que requirió muchos bocetos al gouache y pocos estudios al óleo, en este caso ocurre exactamente lo contrario: la idea está muy clara desde el principio, por lo que tan sólo basta con un boceto al *gouache*. Sin embargo, la realización es muy compleja por el tamaño, por el protagonismo de los animales, y por la imposibilidad de pintarlo del natural directamente, lo que obliga al pintor a realizar muchos estudios previos para pasarlos después al panel. Esto nos lleva a contrastar este procedimiento con lo escrito por Sorolla a Huntington con respecto a no copiar el panel de Castilla a partir de estudios previos. Al parecer, el pintor sólo considera esto en lo tocante a las figuras, porque ya hemos visto como en varios paneles los fondos sí son copia de estudios previos -*Castilla, Los Nazarenos, La jota, éste del encierro*, al menos-. Por otro lado, pese a que manifieste esta desconfianza ante la posibilidad de crear los paneles a partir de estudios previos, estima este cuadro como uno de los mejores de su producción, según escribe antes de empezarlo, y corrobora en mitad de su desarrollo: "*Mi obra va bien, y quizá sea el mejor trozo de pintura que habré hecho*"⁷⁰⁴.

Otra cuestión interesante es comprobar que pese a la cantidad de estudios que Sorolla realiza antes de empezar a pintar en el lienzo, precisa todavía realizar varios más durante el desarrollo, casi podemos asegurar que todos los elementos principales que copia de estudios se deben a algunos realizados durante la fase avanzada del cuadro, incluidas, como hemos visto, las chumberas más importante y el suelo con la vía. Pero atrás quedan otros estudios de chumberas que probablemente realizó al llegar a Sevilla y que no utiliza o lo hace en escasa medida, y otro tanto puede decirse de todo el trabajo dedicado a las viñas y la vendimia en Jerez. La explicación más natural es que los primeros estudios de chumberas le sirven para comprobar sus posibilidades plásticas, pero al final se ajustan mal a las necesidades del cuadro, por lo que realiza otros sabiendo exactamente lo que necesita. Al fin y al cabo, parece más sencillo ajustar las chumberas a la manada de animales que hacer lo contrario.

Más arriba hemos escrito que volveríamos a la cuestión del boceto inicial pintado al gouache y el fácil encaje de los distintos elementos. Como podemos comprobar, toda la parte de la viña y la vendimia que aparece en el segundo término del boceto se convierte en el panel final en poco más que una alusión en el eje horizontal central del panel, sobre todo en la parte de la derecha. Pero basta una mirada atenta al boceto para caer en la cuenta de que esa parte de viñedos, y especialmente las vendimiadoras, están desproporcionadas respecto al jinete del primer término, que parece pequeño -él y su montura- con respecto al paisaje que se abre tras él. Lo que en un boceto rápido al gouache puede ser tan sólo un error pasable, en un cuadro de ocho metros sería un error inaceptable. Sorolla debió darse cuenta en algún momento de finales de octubre que no podría mantener el protagonismo simultáneo de ambas escenas, y optó por potenciar la ganadería y restar importancia a la agricultura de la vid y el olivo, sin dejar de incluirlas en la imagen.

Como hemos visto en casi todos los paneles anteriores -quizá en todos-, *El encierro* es también una construcción creada a partir de elementos dispersos, que nunca llegaron a coincidir en la misma escena, ante el lienzo del pintor. A ello se refieren Garín y Tomás cuando escriben que

"los grandes formatos derivan hacia la suma de ensayos anteriores colocados como anejes sucesivas para formar el gran lienzo.

La agregación es patente en varios de los paneles, principalmente en los siete lienzos que componen Castilla, pero también en muchos otros, como El encierro o Las grupas"⁷⁰⁵.

Los mismos autores señalan respecto al panel de Castilla que puede reconocerse

"a la perfección el origen pictórico y no "natural" de un buen número de las figuras que se amontonan en el friso; lo mismo sucede con los paisajes del fondo y las chumberas de *El encierro* o las palmeras de *Las grupas de Valencia*"⁷⁰⁶.

Aunque no estamos de acuerdo con los autores en lo tocante a la estimación sobre la cantidad de figuras de origen pictórico en el panel de Castilla, por los motivos

⁷⁰⁴ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 17 de noviembre de 1914, CFS/1294, LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 180.

⁷⁰⁵ GARÍN-TOMÁS, 2007, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁰⁶ *Ibíd*, p. 25

expuestos anteriormente, sí es muy acertada la descripción general de la técnica de la agregación y del origen pictórico de muchos elementos en buena parte de los paneles de la *Visión de España*. A diferencia del panel de Castilla, aquí la escena parece más unitaria, pero no por ello deja de ser cierto que ha sido creada a partir de la adición a las figuras principales de una buena cantidad de partes copiadas de varios estudios distintos. De nuevo, El encierro se compone de diversos elementos reunidos en un entorno cercano, y quizá en esta ocasión se observa con más claridad que en otras la necesidad de acudir al lugar, incluso cuando la escena no se copie entera del natural: aunque el pintor haya reunido una importante cantidad de estudios previos al inicio de *El encierro*, acaba necesitando realizar varios más casi al final del proceso del mismo. Si en el panel de Castilla debió hacer un viaje rápido a la cercana Ávila para tomar un estudio de la fuente del Pradillo, en el caso de haber intentado hacer *El encierro* en las inmediaciones de Madrid tendría que haber hecho un sinnúmero de viajes a Sevilla que habrían roto el ritmo y el desarrollo del panel. Esta es la explicación más razonable de por qué Sorolla decide pintar casi *in situ* paneles que no copia exactamente del natural. Aún sin tener la escena ante él, le resulta útil disponer de la capacidad de incorporar elementos durante el proceso. Es decir, incluso no pintando del natural, tiene una gran necesidad de disponer de fuentes del natural, de fuentes de calidad que le permitan incorporar esa calidad al cuadro. Ése es el motivo, también, por el que el pintor trata de evitar en lo posible la copia de las fotografías, que no son fuentes de calidad, no por su estatus artístico, sino por la pobreza de sus características, monocromas, de pequeño tamaño, y con iluminación pobre y estereotipada o mala calidad de definición.

Otra cuestión reseñable es la sensación o consideración que el cuadro produjo a Sorolla desde el principio, que fue atípica con la relativa tranquilidad con que se enfrentaba a las obras del conjunto de su producción, con la excepción del panel de Castilla, al que se refiere como punto de comparación en una de las cartas. En efecto, desde antes de emprender el cuadro, Sorolla muestra una serena inquietud por él, como puede verse en varios pasajes de la correspondencia con su mujer: "*Dificultades enormes me esperan, Dios me ayude pues estos toros no son los de la playa; sea como fuere, es un cuadro que debe ser muy difícil y que por lo mismo tengo hambre de realizarlo*"⁷⁰⁷; "*Por muy deprisa que trabaje, es para muy largo: ¡¡son 8 metros!!*, y lleva mucho trabajo que no puede hacerse cómodamente, ¡¡es casi el panneau de Castilla con el inconveniente de

ser animales de cuatro patas!! y con cuernos"⁷⁰⁸. En otra carta previa hace referencia a los "*dos meses que calculo que costará el cuadro*"⁷⁰⁹, el doble o más de lo que ha invertido en cada uno de los paneles del norte de España. Al tensar el lienzo sobre el bastidor vuelve a hacer referencia al tamaño: "*Piel de gallina pone la enorme tela, es una buena obra después del atracón de este verano*"⁷¹⁰. Al comenzar a pintarlo, muestra además una esperanza enorme en las posibilidades: "*yo estoy seguro será el mejor cuadro que quizá habré hecho. Veremos si al final es una tontería de viejo*"⁷¹¹. De nuevo vuelve a ello el 5 de noviembre: "*Cuanto más miro el enorme lienzo, más me impone; yo espero que tan pronto pueda, este temor habrá desaparecido, pero es que no tengo bastantes elementos. Lo menos habrá en el cuadro 10 toros y estos bichos son mi pesadilla*"⁷¹². En sentido parecido se expresa al día siguiente de haberlo comenzado: "*el cuadro es casi... aterrador*"⁷¹³, y aún continúa haciéndolo en varias cartas más, que no recogemos⁷¹⁴.

⁷⁰⁷ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 23 de octubre de 1914, CFS/1269, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit., op. cit.*, p. 164.

⁷⁰⁸ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 27 de octubre de 1914, CFS/1273, *Ibíd.*, p. 166.

⁷⁰⁹ Carta de Sorolla (Jerez de la Frontera) a Clotilde (Madrid), 14 de octubre de 1914, CFS/1260, *Ibíd.*, p. 157.

⁷¹⁰ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 28 de octubre de 1914, CFS/1274, *Ibíd.*, p. 168.

⁷¹¹ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 2 de noviembre de 1914, CFS/1279, *Ibíd.*, p. 171.

⁷¹² Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 5 de noviembre de 1914, CFS/1282, *Ibíd.*, p. 173.

⁷¹³ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 7 de noviembre de 1914, CFS/1284, *Ibíd.*, p. 174.

⁷¹⁴ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 10 de noviembre de 1914, CFS/1287, *Ibíd.*, p. 176.

Sevilla. El baile. (La Cruz de mayo). 1915.



Sevilla. El baile. (La cruz de mayo)
1915. Óleo / lienzo . 351 x 302,5 cm.
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.

El día 24 de abril de 1914, cuando está terminando el panel de *Los nazarenos*, escribe Sorolla a Clotilde:

"Si consigo esto de terminar mi cuadro a fines de la próxima, podré ver la fiesta de primeros de mayo en los patios y tomar notas para poder hacer como compañero de la procesión, la Cruz de Mayo y meter los mantones de Manila y dar esa nota de pandereta y gracias que en la procesión es imposible. Yo creo que ya esto se puede hacer en el mismo estudio con luz cenital como es en los patios y no tener necesidad de venir otra vez"⁷¹⁵.

El 10 noviembre de 1914, mientras está en Sevilla pintando el panel del *Encierro*, escribe a su mujer:

"anoche estuve dibujando hasta las 12 en el Café de la Campana, donde va la gente pobre de Sevilla y la de Rompe y Rasga -es lo más interesante que puede verse- y donde puede estarse con absoluta tranquilidad"⁷¹⁶.

⁷¹⁵ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 24 de abril de 1914, CFS/1244, LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 144.

⁷¹⁶ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 10 de noviembre de 1914, CFS/1287, *Ibid.*, p. 176.

Un mes después, cuando está cerca de terminar *El encierro*, dedica las tardes del 9 y el 10 de diciembre a tratar de encontrar un patio en Triana y en el Alcázar en el que ambientar el panel de la Cruz de Mayo⁷¹⁷. En cuanto a la posibilidad de realizarlo en su estudio de Madrid, como Sorolla había escrito en la carta del 24 de abril recogida anteriormente, el pintor acaba desechándola, y viaja a Sevilla el 14 de enero para pintar allí el panel. El mismo día 15 tiene localizada una casa junto al hotel para pintar allí el cuadro, y está pendiente de que se la alquilen. Probablemente ocurre así, pues el pintor no vuelve a mencionar el tema, y se dedica a la búsqueda de modelos y mantones durante los días siguientes. El día 18 de enero tiene el lienzo preparado, sigue buscando modelos y planea empezar el cuadro en los días siguientes. Del desarrollo del mismo nada sabemos, pues su mujer y su hija Helena acuden con él a Sevilla, por lo que no hay correspondencia. Por este motivo, poca información podemos recoger en este apartado.

El historiador José Luis Díez destaca dos trabajos preparatorios, *Estudio para La Cruz de Mayo*⁷¹⁸ y *Estudio para El baile*. En el primero

"ya aparece definida la escena en sus líneas generales, aunque desde un punto de vista bajo, que hace más protagonista la figura de la fuente y despeja el patio de las figuras accesorias, manteniéndose sin embargo el diseño y perspectiva de la arquitectura y las posiciones de las bailaoras, sin apenas cambios. Además, el maestro realizaría otro interesante apunte al óleo, [...], concentrado en las figuras de las mujeres bailando, confundidas sus siluetas con el remolino de los flecos y faldas, plasmando espléndidamente el arrebatado movimiento de sus cuerpos"⁷¹⁹.

Blanca Pons Sorolla alude además a varios estudios de patios⁷²⁰, dos de ellos en el Museo Sorolla, fechados en 1914,

"a los que hay que añadir *Patio sevillano*, *Fuente en patio sevillano* y *Patio sevillano. Hotel Madrid*, los dos primeros dedicados, firmados y fechados en 1915, el último sin fechar ni firmar. Ninguno de ellos corresponde a la composición definitiva, tomando de unos y otros lo que le interesa para definir el espacio arquitectónico y la fuente de primer término"⁷²¹.

⁷¹⁷ Cartas de De Sorolla a Clotilde, 9 y 10 de diciembre de 1914, CFS/1301 y 1302 respectivamente, *Ibid.*, p. 184.

⁷¹⁸ Pintado en Sevilla a finales de 1914 o a comienzos de 1915.

⁷¹⁹ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, pp. 208-209.

⁷²⁰ *Patio y fuente de Sevilla*, 1914, MS N° Inv. 1113; y *Patio de Sevilla*, 1914, MS N° Inv. 1114.

⁷²¹ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 439.

Teniendo en cuenta esta cita de Pons-Sorolla, y que en la carta que Sorolla alude al local que quiere alquilar para pintar el panel no hace referencia a que tenga un patio, suponemos que, como en casi todos -o todos- los paneles anteriores, Sorolla copia las figuras del natural, además de las flores y las guirnaldas; y el entorno arquitectónico partir de estudios. Aparentemente, la perspectiva y situación del espacio y los arcos son recreados a partir del citado estudio inventariado con el número 1094 en el Museo Sorolla. Probablemente el estudio inventariado con el número 1113 le fue también de utilidad, tanto para los arcos como para el octógono de la fuente, cuya taza baja está inspirada probablemente en la del estudio inventariado con el número 1114.

Felipe Garín Ortiz de Taranco escribió respecto al movimiento en la obra de Sorolla a propósito del panel de *El baile*:

"Casi toda su obra, y, desde luego, toda la serie de la gran decoración, es ambiciosa de movimiento y temporalidad más o menos congelada [...]. *El baile* -única escena de interior de la gran serie- es, para lo que venimos apuntando, el mejor ejemplo. [...] Todo vibra y se mueve, [...] todo está incurso en la ambición de tiempo y de mutabilidad que justifica el cuadro, en el afán de cosa instantánea y cambiante, pero rítmica [...]"⁷²².

Al movimiento -entre otras cosas- se refiere también Sorolla al escribir acerca de su panel a Huntington: "*Estoy pintando ahora la fiesta de la cruz de Mayo, o sea las sevillanas bailando -quizá es de todo lo que llevo hecho lo más complicado, y difícil de luz y colores, más el movimiento-*"⁷²³. En otra carta añade comentarios sobre las cualidades de la obra, y entre ellas, una alusión a la técnica: "*Este último cuadro es alegre, pues está lleno de flores y las muchachas bailan sevillanas. Hay pues su patio, sus columnas, su fuerte luz y mucha alegría. Su tonalidad es clara y transparente como una enorme acuarela*"⁷²⁴.

Desde un punto de vista técnico, el historiador José Luis Díez recalca algunas de las características citadas en ambas cartas de Sorolla, como la luminosidad, la transparencia y "*empastes bastante equilibrados, a pesar de su vehemencia pictórica*"⁷²⁵. Además, resume:

⁷²² GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁷²³ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 440.

⁷²⁴ *Ibíd.*

⁷²⁵ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 208.

"Considerado generalmente como el mejor de los lienzos dedicados por Sorolla a Sevilla en la decoración de la Hispanic Society, es desde luego la obra de inspiración andaluza en la que el maestro utiliza con comodidad absoluta su lenguaje plástico más personal, ya que el tema le permite toda la plenitud de luz y color inherente a su paleta valenciana y los arrebatos pictóricos de mayor efecto decorativo al que se presta semejante argumento"⁷²⁶.

Por su parte, Pantorba señala que

"El baile es otro de los lienzos en que Sorolla, por el placer de vencerlas, acumula dificultades de movimiento y de expresión, de dibujo y de color. Basta contemplarlo para advertir esa suma de problemas difíciles en que el pintor se complace"⁷²⁷.

Blanca Pons Sorolla señala el 25 de marzo como fecha de finalización del panel⁷²⁸, pero en el segundo tomo de los epistolarios, de publicación posterior, en el que comparte el trabajo como editora con Víctor Lorente Sorolla y con Marina Moya, se alude a finales del mes de febrero como fecha de finalización⁷²⁹.

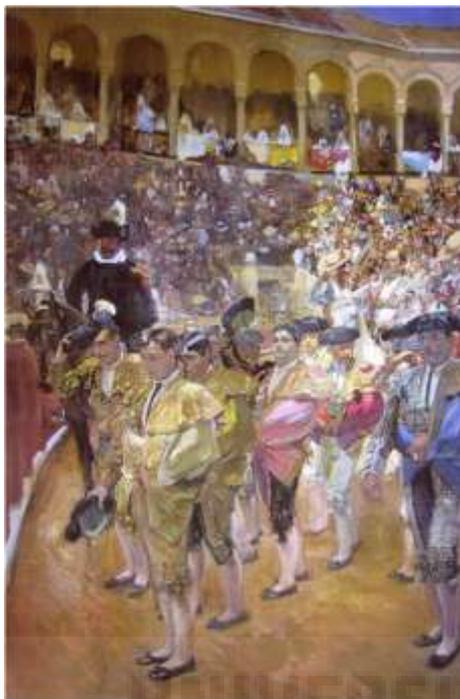
⁷²⁶ *Ibíd.*, p. 206.

⁷²⁷ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 92.

⁷²⁸ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 440.

⁷²⁹ LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 186, nota 260.

Sevilla. Los toreros. 1915.



Sevilla. Los toreros.
Óleo / lienzo, 350 x 231 cm, 1914
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.

En el estudio dedicado a la *Visión de España*, el historiador José Luis Díez califica al panel dedicado a los toreros como uno de los más controvertidos de la decoración. Además, explica que

"Desde las primeras ideas sobre la serie, el artista había incluido entre los lienzos de tema andaluz una escena taurina -una de las pocas concesiones al tipismo más exportable-, y más específicamente, el momento de la suerte de varas [...]. Esta parte de la fiesta [...] aparece efectivamente en algunos de los proyectos generales esbozados por Sorolla en los primeros momentos, marcando ya la acusada verticalidad del panel"⁷³⁰.

Entre esos primeros bocetos está el que tiene número de inventario HSA A1518 R en la Hispanic Society, en el que se ve el panel a la derecha del dedicado a la procesión, con la inscripción *Toros* escrita en lápiz rojo sobre una escena aparentemente muy dinámica, tomada en picado, con el punto de vista alto. El croquis numerado HSA A1553 V en el inventario de la misma institución muestra en el mismo lugar respecto a la

⁷³⁰ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 209.

procesión una imagen con una curva regular que podría definir el borde más lejano del ruedo. Hay también unas figuras que podrían representar un jinete a caballo, pero están demasiado borradas para ser reconocibles. Al otro lado del esbozo de la procesión aparece lo que podría ser un plano cercano de un jinete a caballo, pero la postura de la figura recuerda más a la de los jinetes que pasean por la Feria de Abril. También el boceto de instalación inventariado con el número HSA A1527 V en la institución americana muestra un esbozo muy borrado a la derecha del cuadro de la procesión, y parece tener una curva muy abierta en la parte superior, pero en este caso parece haber representadas un grupo de figuras de pie, lo que podría ser una primera idea del motivo representado en el panel. José Luis Díez recoge también como ejemplo de la aparición del motivo taurino en los bocetos de proyectos generales de la instalación el inventariado como HSA A1552⁷³¹, que no conocemos.

Pese al formato vertical asignado por Sorolla a la escena taurina en esos primeros esbozos del conjunto de la decoración, los bocetos y estudios específicos que conocemos tienen un formato horizontal, lo que quizá favorece cierta incoherencia del espacio representado en el panel. Díez señala este cambio de formato en el boceto al gouache conservado en el Museo Sorolla con el número de inventario 1096, en el que el trazado de la curvatura de la plaza es incorrecto, como lo será el del panel final. El formato horizontal se mantiene en el boceto HSA A1541⁷³², en el que el asunto representado es ya el paseíllo de las cuadrillas. La amplitud de la vista de la plaza en este boceto permite a Sorolla dibujar más abierta la curva del borde del ruedo, y representar el espacio de manera coherente. Díez apunta que el cambio de tema desde la sangrienta suerte de varas al paseíllo fue quizá:

"sugerido por el propio Huntington [...]. Con este curioso artificio evitaba mostrar la lidia del toro y hasta la aparición misma del animal, a pesar de ser éste esencia y protagonista fundamental de la propia fiesta"⁷³³.

Además de los bocetos, Sorolla realiza seis apuntes pintados del natural en 1915 en la plaza de la Maestranza, todos ellos en colecciones particulares, procedentes de la testamentaria de Sorolla⁷³⁴. Tan sólo conocemos dos de estos apuntes⁷³⁵, en los que el

⁷³¹ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 236, nota 132.

⁷³² *Boceto para Visión de España. Corrida de toros*, c. 1912-13, 134,1 x 120,9cm, HSA A1541, reproducido en AA. VV.: *Sorolla íntimo. Bocetos de Visión de España*, (cat. exp.), Valencia, Fundación Bancaja, 2015, p. 110.

⁷³³ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 210.

⁷³⁴ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 510, nota 169.

pintor analiza la sensación visual del tendido de la plaza, y posibles tratamientos plásticos para la masa de público que abarrotaba las gradas. Aunque ambos representan el corte entre la zona de luz de la plaza y la de sombra, uno de ellos es más explícito en esta diferencia que el otro.

De acuerdo con los editores del segundo tomo de la correspondencia de Sorolla, el pintor comenzó el cuadro *Los toreros. Sevilla* a finales del mes de febrero o comienzos del de marzo, y lo terminó a finales de abril. No tenemos ningún dato respecto a su proceso de realización, porque Clotilde y Helena se encontraban con Sorolla en Sevilla. Tan sólo tenemos una frase que alude a este proceso en una carta que el pintor envía a su hijo Joaquín: "*Sigo mi cuadro, y va bien, pero no tan deprisa como yo deseo*"⁷³⁶. Tan sólo nos permite saber la satisfacción de Sorolla con el cuadro, y su impaciencia con el avance, que no es mucho. Aunque Sorolla no se refiere al proceso del cuadro en su correspondencia, si nos basamos en el *modus operandi* de los siete paneles anteriores, Sorolla habría acometido el panel de los toreros a partir de poses de las figuras principales representadas en primer término, que habrían tenido lugar en el local que ha alquilado con luz cenital. Es de suponer que el fondo lo hiciera en ratos o en días libres durante la ejecución de las figuras, a partir de los estudios del natural de la plaza mencionados. Aunque no existe certeza acerca de los toreros representados, Díez recoge las identificaciones de Elizabeth du Gué Trapier, sobre las que Pantorba expresa alguna duda⁷³⁷. De acuerdo con Trapier, los toreros representados son Frascuelo, Mazzantini, Belmonte y Félix Robert.

Blanca Pons-Sorolla recuerda también que Sorolla realizó en años anteriores algunas obras de asunto taurino, sin relación directa con este panel. Se trata de dos lienzos en que se representa la suerte de varas, pintados alrededor de 1900, *El picador* y *El picador herido*; y de una acuarela que guarda ciertas similitudes con ellos, *La corrida*. Además, en 1900 Sorolla había pintado un cuadro muy grande, *Antes de la corrida*, "*que como en este caso no representaba la lidia. Ese cuadro, que no llegó a terminar, tiene*

⁷³⁵ *Plaza de la Maestranza. Sevilla*, 1915, óleo sobre lienzo, 14 x 18 cm, colección particular, reproducido en DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 210; 1915, *La Maestranza. Sevilla*, óleo sobre cartón, 14 x 18 cm, colección particular, reproducido en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 441.

⁷³⁶ Carta de Sorolla (Sevilla) a Joaquín (Madrid), 24 de febrero de 1915, CFS/2278, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 191.

⁷³⁷ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, pp. 212 y 236, nota 136. Pantorba escribe: "*El pequeño libro sobre la Decoración de Sorolla, editado por la Hispanic Society, nos dice que en este panel, en las figuras principales, el pintor*

una magnífica, aunque reducida, vista del tendido"⁷³⁸. Resulta llamativo que entre las imágenes que Sorolla dedica al mundo de la tauromaquia, las más ambiciosas -el panel *El encierro*, el panel *Los toreros*, y el citado *Antes de la corrida*- no corresponden a la lidia, y que la lidia se encuentre tan sólo representada a través de la suerte de varas, en obras de importancia menor. Sin duda, en ello debió influir la escasa afición del pintor por la fiesta⁷³⁹, pero quizá haya alguna otra razón para evitar representar al torero dando pases al toro, como que fuera una imagen explotada por otros pintores. Lo apuntamos como mera posibilidad.

Entre las particularidades técnicas del panel, Díez apunta las dificultades específicas de la obra,

"como su comprometido formato, que le fuerza a una composición marcadamente vertical, así como la condición de atenuar el exuberante colorido de la fiesta al situarse la escena en la sombra de la plaza, frenando considerablemente los brillos refulgentes de los trajes de luces y, por tanto, las posibilidades pictóricas que podría haber ofrecido como pocos un argumento semejante"⁷⁴⁰.

Éste argumento de la merma del potencial contraste por estar las figuras en la sombra había sido ya señalado por Pantorba, y lo recogemos en una cita más abajo. En cuanto a la verticalidad del formato, como ya hemos apuntado anteriormente, el hecho de que Sorolla imaginase la escena en horizontal favoreció la incoherencia espacial que se aprecia en la relación entre el burladero, de dudoso trazado, y las figuras. También se aprecia en la fuga exagerada de éstas, y su posición en el suelo. Por otro lado, y como ocurre en todos los paneles anteriores, también en este se observan incoherencias en el contraste cromático y lumínico de las figuras; y como en los anteriores estas incoherencias destacan sobre todo en el tratamiento de los rostros.

Como hemos mencionado al principio de este apartado, Díez califica este panel como uno de los más controvertidos del grupo. En el mismo sentido se había expresado Pantorba:

representó a Frascuelo, Mazzantini, Belmonte y Félix Robert, punto que no vemos nosotros claramente determinado" PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 92, nota 28.

⁷³⁸ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 440.

⁷³⁹ *Ibíd.*

⁷⁴⁰ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 212.

"Repetidamente se ha dicho por la crítica -y es opinión que bien podemos compartir- que el menos acertado de los catorce paneles es el de *Los toreros*. El asunto -la corrida de toros- no podía lógicamente dejar de ser incorporado a la españolísima Decoración; pero el interpretarlo resultaba para Sorolla harto comprometido, dada la condición que, según se nos dice, le impuso -delicadamente, desde luego- la Hispanic Society. Aunque hecha para una entidad hispánica, la obra se destinaba a una nación extranjera, y en ésta, y aun en los propios miembros del organismo que había de recibirla, el espectáculo de la corrida con su visión de sangre, podía herir sentimientos contrarios a nuestra fiesta. Pero como, por otra parte, la exclusión del tema taurino habría significado una considerable merma de "lo típico" en la representación pictórica de España, Sorolla hubo de acudir a una fórmula de transacción: no pintó la lidia, propiamente dicha, no sus variados lances, sino aquello que no podía ofender ni repugnar a los adversarios de los toros: pintó el "paseo" de las cuadrillas [...]. Tratada su composición casi con un "pie forzado", el cuadro no deja de ofrecernos trozos admirables de técnica y algunos efectos muy ricos de color, si bien, puestas sus principales figuras a la sombra, los trajes de luces carece de la intensidad cromática que se hubiera logrado con una mayor intervención del sol en la escena"⁷⁴¹.

Garín Ortiz de Taranco sugiere también -aunque en un sentido distinto que Pantorba- alguna indicación del entorno de la Hispanic en la representación de *Los toreros*. Garín, además de mencionar la indicación recogida por Pantorba, la de esquivar la lidia, hace alusión a la de representar un asunto por el que Sorolla sentía poca atracción. Así, Huntington podría haber ejercido cierta influencia para que en la decoración de la biblioteca de la Hispanic

"hubiese concesiones al tipismo más conocido, el andaluz, explicables mejor en una mentalidad extranjera que en la propia del pintor, sin duda, forzado, sobre todo, en *Los toreros* -el saludo a la presidencia, tras el paseíllo-, a una composición violenta, a un ambiente que no le iba, casi sin cielo, con un sol que se desmenuza en el tendido, con actitudes congeladas, y que parece elocuente justificación de su poca espontaneidad y compenetración con este panel, tan *typical spanish* ya"⁷⁴².

⁷⁴¹ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 92.

⁷⁴² GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 18.

Por concluir con la cuestión de las críticas a este panel, recogemos otro par de detalles del escrito de Garín Ortiz de Taranco. El primero de ellos es que abre el apartado dedicado a este panel con el título "*Un lienzo desigual: "Los toreros"*"⁷⁴³; y el segundo, que añade que el lienzo es "*Tenido, por opinión general, como el panel menos representativo y logrado de los catorce*"⁷⁴⁴. No debió tampoco Sorolla tener a este lienzo entre los más apreciados pues, a diferencia de otros, no conocemos ninguna alusión del pintor a la bonanza de este panel en concreto.

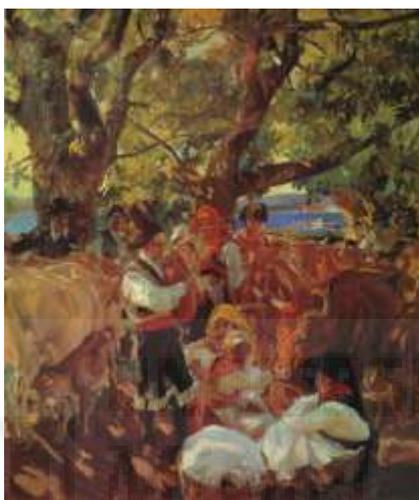
⁷⁴³ *Ibíd.*, p. 38.

⁷⁴⁴ *Ibíd.*, p. 40.



Galicia. La romería. 1915.

Tras descansar unos meses de la decoración y de haber pintado a principio del verano en Valencia, Sorolla retoma la decoración de la biblioteca de la Hispanic, viajando a la ría de Arosa mediado el mes de julio con su mujer y sus hijos Joaquín y Helena. Estableció su taller en el castillo de Vista Alegre, en Villagarcía, que le fue cedido por sus dueños⁷⁴⁵.



Galicia. La romería. 1915
Óleo / lienzo, 351 x 300 cm
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.

José Luis Díez recuerda que en los tanteos iniciales de distribución temática para la decoración, Sorolla pensó mezclar las gentes y escenarios de Galicia con los de Asturias⁷⁴⁶; y que esta intención se aprecia incluso después de parcelar las escenas, como se puede comprobar en un boceto al *gouache* en el que aparece la inscripción "ASTURIAS Galicia" en la cornisa superior⁷⁴⁷. El boceto muestra tres partes diferenciadas, cuyo asunto es identificable gracias a las inscripciones de la parte inferior, que de izquierda a derecha rezan "Gaita", "pesca" y "maiz", siendo la escena central de la pesca de doble anchura que las de los flancos. Díez señala otro boceto, en el que se representa una escena de pesca en la parte izquierda, un gaitero en el centro, y unos

⁷⁴⁵ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁴⁶ Por ejemplo, en los bocetos al *gouache* con los números de inventario A1534 y A1525 de la Hispanic Society of America.

⁷⁴⁷ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 212. Se refiere al boceto inventariado con el número 955 en el Museo Sorolla.

objetos de difícil identificación, sobre los que aparece la inscripción "Redes a secar Gallegos"⁷⁴⁸. Hay otro trabajo previo más directamente relacionado con el panel, un esbozo muy sintético al *gouache* que representa dos músicos⁷⁴⁹, uno con gaita y otro con bombo, y unos personajes al fondo junto al margen derecho. Entre las obras al óleo relacionadas con el panel, hay un lienzo de gran tamaño, *El gaitero gallego*, en el que aparece el mismo músico representado en el panel, sentado y acompañado de una joven. José Luis Díez señala en esta obra la manera en que las manchas de luz solar rompen la intensa penumbra en que posan los modelos, un efecto que también aparece, aunque más mitigado, en el panel, así como el realismo en el retrato del anciano gaitero⁷⁵⁰. Este cuadro y el panel aparecen en una fotografía interesantísima, que muestra

"el modo en que Sorolla improvisó su taller en el castañar junto a la ría para pintar su escena gallega. En ella puede verse el lienzo prácticamente concluido, colocado al aire libre en medio de la arboleda y enmarcado por toldos para evitar los cambios de la luz del sol sobre el cuadro mientras Sorolla lo pintaba. En dicha fotografía, el maestro aparece pintando el espléndido lienzo titulado *El gaitero gallego*"⁷⁵¹.

Los toldos mencionados por Díez en la cita anterior pueden servir también para evitar el deslumbramiento producido por el contraluz. Además, en la foto puede verse el cajón de madera destinado a albergar el panel, que Sorolla hizo construir *in situ* en algunos de los paneles que pintó al aire libre, para protegerlos de las inclemencias climatológicas. Estas construcciones -este cajón en concreto- aparecen mencionadas en la correspondencia del pintor⁷⁵², como parte de los trabajos de producción previa a la ejecución de algunos paneles. En la fotografía aparece también una escalera grande de peldaños de madera, casi oculta por el cuadro del gaitero, que podemos ver con claridad en otra fotografía en la que Sorolla parece hacer retoques finales en el panel⁷⁵³. Además, en la primera fotografía aparece un cajón susceptible de ser empleado como mesa auxiliar, y otro cajón con dos escalones, útil para pintar la altura central del lienzo, y más

⁷⁴⁸ *Estudio para las regiones de España. Galicia y León, ca. 1912-13, gouache sobre papel, 110 x 335 cm, Hispanic Society of America, N.º inv. A1544, Catálogo, p. XXXIV, reproducido en DÍEZ, 1998, op. cit., p. 214.*

⁷⁴⁹ *Músicos gallegos, 1915, gouache sobre papel, Madrid, Museo Sorolla, N.º inv. 1121.*

⁷⁵⁰ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 215.

⁷⁵¹ *Ibíd.*

⁷⁵² Por ejemplo, en carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid), 25 de enero de 1916, CFS/0869, en LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA-MOYA (Eds.), 2008, *op. cit.*, p. 263, el pintor escribe: "Hoy encargué un cajón como el de Galicia para empezar mi cuadro".

⁷⁵³ *Joaquín Sorolla pintando Galicia. El mercado en Villagarcía de Arosa, 1915, Madrid, Museo Sorolla, AFMS, N.º 80166.*

cómodo que la gran escalera. Sobre este cajón escalonado reposa un objeto redondo con apariencia de espejo, sobre el que no hemos leído mención alguna en las monografías del pintor. A través de esta fotografía resulta difícil saber si se trata de un espejo plano o curvo, pues la imagen reflejada, probablemente las copas de los árboles, es poco definida. En cualquier caso, suponemos que fuera cual fuera el tipo de espejo, el empleo sería el mismo, ver el cuadro desde una distancia mayor, verlo en tamaño más reducido, y verlo invertido, todo ello para cotejar el aspecto del cuadro con el fin de detectar errores compositivos y de dibujo. A diferencia del espejo negro al que dedicamos unas líneas en la parte de este estudio dedicada a la relación entre Sorolla y la fotografía, el espejo de esta fotografía tiene un tono normal, por lo que no ejerce cambio alguno sobre los valores. No se trata, por tanto, de un instrumento tan útil como el espejo negro para detectar zonas cuyos valores tonales o cromáticos aparezcan desajustados, aunque también puede resultar de cierta ayuda en este sentido. Para terminar con los datos que ofrece la fotografía, debemos reseñar que el desarrollo del cuadro del gaitero gallego está notablemente más retrasado que el del panel, por lo que más que un estudio preparatorio cabe considerarlo como una obra independiente de él. Si bien la mayor parte de los estudios previos que Sorolla pintó en relación con los paneles de la *Hispanic* tienen una entidad artística en sí mismos, y como tales son valorados por el pintor, que se molesta en darles una finalización como obras independientes (a diferencia, por ejemplo, de los apuntes a lápiz en sus blocs o de los bocetos a *gouache*), eso no les resta su vocación de servir para preparar los paneles. Sin embargo, el desarrollo en paralelo de este *Gaitero* anula en buena medida esa función, por lo que cabe ver esta obra como todas esas otras obras que Sorolla pinta para aprovechar los ratos perdidos durante la realización de cuadros en los que depende del entorno. La avanzada edad del gaitero puede haber hecho necesaria los descansos frecuentes en la pose, que bien podrían ser aprovechados para la realización de esta segunda obra. Sin embargo, dado el retraso del gaitero respecto al panel, es factible incluso que fuera pintada en los días siguientes a la conclusión del panel, mientras éste seca lo suficiente para poder ser enrollado. En uno u otro caso, lo que es evidente es que no se trata de una obra preparatoria para el panel.

Además de las obras mencionadas, Sorolla pintó otro cuadro con una relación más lejana con el panel. Se trata de una obra en la que representa una sonriente joven con indumentaria típica gallega, en una imagen frontal cortada a la altura de las rodillas. Ni esta joven ni su traje tienen correspondencia en el panel, por lo que quizá se trate -como el *Gaitero gallego*- de una obra de desarrollo paralelo o posterior al del panel, aunque

también puede tratarse de un estudio previo al que finalmente Sorolla no encontrase utilidad. Además de los estudios y bocetos citados, Sorolla realizó también "*unas coloristas vistas de la ría de Arosa con sus lavanderas*"⁷⁵⁴, que no conocemos.

Respecto al proceso de realización del panel, no tenemos datos derivados de la correspondencia con su mujer, dado que estaba veraneando con él. Las fotografías mencionadas tampoco aportan información sobre el proceso, porque en ellas el panel está aparentemente terminado. Las diferencias que pueden verse entre la fotografía de época y las actuales del panel parecen deberse sobre todo a la falta de equilibrio cromático en la emulsión del negativo, que muestra una clara tendencia a oscurecer colores anaranjados y a aclarar los azulados. Ante la ausencia de la información epistolar y de la nula aportación de las fotografías sobre el desarrollo del panel, nuestro conocimiento del proceso es muy escaso. Sabemos el tiempo de realización, descrito por Pantorba: "*Dos meses escasos bastaron al pintor valenciano para estudiar el ambiente de su obra, elegir los modelos que habían de integrarla, trazar la composición y pintar la escena*"⁷⁵⁵; y ajustado con mayor precisión por José Luis Díez entre a finales de julio y mediados de septiembre⁷⁵⁶.

Blanca Pons-Sorolla recoge una declaración de Sorolla que corresponde, a tenor por el contenido, al momento en que el pintor va a acometer la obra:

"-Elegí Villagarcía por ser más popular, más conocida, por su hermoso horizonte, y porque deseo caracterizar del escenario de mi cuadro, con el fondo de esta bella ría.

-¿Y van a entrar muchos elementos en su composición?

-Sí; hombres, mujeres, bestias; de todo, trajes típicos y actuales; enseres del trabajo, la genuina representación de la vida gallega... Iré a Santiago a saturarme del puro ambiente gallego, ver fisonomías de carácter y a procurarme algún traje, monteras, etc. [...] necesito reunir todos los materiales, con que llevar a cabo mi obra de la manera más completa posible"⁷⁵⁷.

⁷⁵⁴ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 443.

⁷⁵⁵ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, pp. 93-94, nota 29.

⁷⁵⁶ DíEZ, 1998, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁵⁷ Citado en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 444.

Estas declaraciones de Sorolla describen a la perfección la abigarrada composición, en la que hay efectivamente muchos elementos, muy prietos entre sí. A ello hace referencia Felipe Garín, en un lúcido análisis de la composición:

"Villagarcía de Arosa, cuya ría corta con su azul, en dos mitades, el cuadro: arriba, todo vegetal, follaje y troncos; abajo, una densísima agrupación de hombres y bestias [...] ¿Sobran cosas, figuras, ramas, animales? Quizás, pero esta Galicia [...] parecía pedir esta pintura, nada intelectual, toda vibración y regusto de pintar, quizás en demasía generosa, pero dando así idea de esta región matriz y nutricia, fecunda pobladora de tantas otras tierras, y en la que, como en su panel, parece faltarle para sus propios hijos"⁷⁵⁸.

Hay otra declaración muy interesante de Sorolla en una entrevista con el escritor Alejandro Pérez Lugin, en la que tras aludir a Castilla como la región que más le había emocionado, y decir que su planicie una figura en pie adquiere las trazas de un coloso, Sorolla afirma:

"Galicia es todo lo contrario. Aquí las figuras se pierden, el paisaje se las traga. El color, en Galicia, es una cosa acariciadora, blanda. Creo que es Galicia el país más difícil para pintar, por la variedad, por la facilidad con que todo cambia"⁷⁵⁹.

De nuevo la descripción verbal del pintor concuerda con la imagen que realiza al óleo, en la que las figuras hacen una masa compacta y confusa con las reses y la tierra, y la cambiante interacción del follaje y la luz solar aumenta la dificultad de comprensión por parte del espectador, de la que apenas se salva el anciano gaitero. Con las figuras *tragadas* por el paisaje, el color toma el protagonismo. El historiador José Luis Díez lo describe a la perfección:

"Los claros del sol penetrando por las ramas, que disemina el pintor por toda la composición bañando las figuras, produciendo cambiantes juegos de luz y color, y la gama encendida de la paleta utilizada por Sorolla en esta ocasión - sin que sea precisamente propia del paisaje gallego-, consiguen en este lienzo una de las más esplendorosas visiones que se hayan pintado nunca de la región gallega, con un verdadero derroche de intensidad pictórica"⁷⁶⁰.

En el mismo sentido, José Luis Díez escribe que el de Galicia es uno de los lienzos de mayor "*intensidad puramente cromática de toda la serie, en la que el maestro*

⁷⁵⁸ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 41

⁷⁵⁹ Entrevista con el escritor Alejandro Pérez Lugin, citada en PANTORBA, 1953, *op. cit.*, pp. 93-94, nota 29.

alcanza cotas de una inusitada modernidad, a la altura de la mejor pintura fauvista internacional"⁷⁶¹. En efecto, el panel dedicado a Galicia es una abigarrada aglomeración de elementos, en la que el color y lo plástico se imponen a la claridad narrativa y al programa iconográfico.

En cuanto a si la realización responde a una escena que el pintor tuvo ante sí, si incorporó sucesivamente los elementos copiándolos *in situ* del natural, o si trajo a su panel elementos de otros lugares, acaso mediante copias en estudios, no tenemos información para poder dilucidarlo. De todas formas, parece evidente que debemos descartar la primera de las posibilidades, pues reunir todos los elementos de la escena sería difícil, y mantenerlos todos juntos en días sucesivos obligaría a un trabajo de organización extraordinario. Además, dada la imposibilidad de pintarlo todo a la vez, sería un derroche por el coste de los modelos; y tampoco las bestias posarían durante días en su posición. Por tanto, es casi seguro que las figuras y animales del panel posaron sucesivamente y fueron pintados de la misma manera. En la fotografía mencionada podemos ver con claridad que el denso follaje sí pudo ser copiado del natural, y que el lugar era apropiado para que en él fueran posando sucesivamente las personas y animales representados en el cuadro. Quedaría por dilucidar si desde allí podía verse el paisaje de la ría, o si Sorolla incorporó el fondo a partir de unos de las coloristas vistas mencionadas por Blanca Pons Sorolla. Aunque no es seguro, suponemos que pintó la ría al fondo desde el mismo lugar, pues en el siguiente panel que pintó, en Cataluña, se queja de que tiene que pintar los pinos del fondo a partir de un estudio, poniendo Galicia como ejemplo de comodidad por lo contrario⁷⁶². Bien es cierto que puede hacer la comparación sólo por los árboles pero , poniendo el panel gallego como contraposición, y quejándose de tener que copiar de estudio, consideramos que es más probable que copiase la ría también del natural. En cualquier caso, este paisaje tiene una presencia relativamente menor en el panel, por lo que consideramos que el panel fue pintado básicamente del natural, con la adición sucesiva de los elementos figurativos.

⁷⁶⁰ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁶¹ *Ibíd.*, p. 212.

⁷⁶² Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 18 de octubre de 1915, CFS/1515, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 221.

Cataluña. El pescado. 1915.

Tras descansar unos días en Madrid a la vuelta de Galicia, Sorolla emprende viaje a Cataluña para realizar el panel dedicado a aquella región. El pintor había estado en Barcelona varios días de mayo de ese año con el fin de encontrar el motivo para el panel y un lugar de alojamiento para su familia en verano, pero al final había decidido aplazar



Cataluña, el pescado, 1915.
Óleo / lienzo, 350 x 231 cm
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.

hasta septiembre la ejecución de la obra. En aquella ocasión había tratado con los pintores Hermen Anglada Camarasa (1871-1959) y Santiago Rusiñol (1861-1931), y había conocido a Antoni Gaudí (1852-1926). En cuanto al motivo, parecía tenerlo bastante claro, pues si en la carta que escribe a su mujer el 23 de mayo todavía mostraba dudas ("*yo creo, por ahora que deseo pintar el puerto, por ser lo que más expresa la vida de esta región. De todos modos antes de salir [...] espero haber resuelto el motivo*"⁷⁶³); en la que escribe tres días después no alberga ya duda alguna:

⁷⁶³ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 23 de mayo de 1915, CFS/1476, LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 194.

"Hoy fuimos al puerto que estaba en plena actividad es hermoso, hermoso, y allí estaba el cuadro, estoy seguro, pero habrá que tener muchos estudios por no poderse hacer directamente"⁷⁶⁴.

Sin embargo, a su vuelta a Cataluña, el 14 de septiembre de 1915, su intención de pintar el puerto de Barcelona es menos firme, quizá porque durante su ausencia hubiera reformas que lo *estropeasen*⁷⁶⁵. Sin embargo, parece que sí tiene decidido que el asunto será marinero, y se dedica los primeros días a buscar el motivo del panel por distintos lugares costeros, como la Barceloneta, Badalona, Arenys y otros, incluido de nuevo el puerto de Barcelona, sin resultado. En la carta del día 17 hay una referencia al empleo de la fotografía como medio para la selección del lugar donde ambientar su obra: "*Mañana salgo nuevamente para las playas de la provincia de Tarragona, pues por las fotografías deben ser magníficas. Claro que no encuentras una barretina ni para un remedio*"⁷⁶⁶. Como hemos escrito anteriormente, uno de los problemas que Sorolla encontró en su *Visión de España* fue el conseguir las indumentarias tradicionales, aunque fueran tan sencillas como es en este caso la barretina de los pescadores. El 19 de septiembre, invitado por Rusiñol, acude a Sitges, y escribe que "*Si no encuentro nada mejor, quizá el fondo del cuadro está allí*"⁷⁶⁷. El día 20 acude a ver otro posible fondo en la casa de un discípulo suyo y, bien sea porque el lugar no le desagrada, o porque le habla de otro más adecuado, Sorolla cree que está cerca de encontrar el lugar para pintar el panel, o el fondo. Tanto que escribe:

"Entre mañana y pasado espero resolver lo del cuadro y podéis dar orden para que me envíen doble pequeña velocidad el cajón grande y el pequeño que guarda los colores.

Además, si ya llegó la caja pequeña que en pequeña velocidad vino de Galicia, mándame uno de los caballetes y las telas viejas que sirvieron en Jaca como fundas del cuadro"⁷⁶⁸.

En paneles anteriores sólo pidió los materiales cuando ya tenía decidido el lugar para pintar, por lo que parece que tiene éste prácticamente decidido, pero en cartas

⁷⁶⁴ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 26 de mayo 1915, CFS/1478, *Ibid.*, p. 195.

⁷⁶⁵ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 16 de septiembre de 1915, CFS/1480, *Ibid.*, p. 197.

⁷⁶⁶ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 17 de septiembre de 1915, CFS/1481, *Ibid.*, p. 198.

⁷⁶⁷ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 19 de septiembre de 1915, CFS/1483, *Ibid.*, p. 199.

⁷⁶⁸ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 20 de septiembre de 1915, CFS/1484, *Ibid.*, p. 200.

Aunque en esta fuente aparece el término *fondo*, hemos conocido una transcripción directa de las cartas en las que aparece la palabra *fundas*, que tiene más sentido, y que sin duda hace referencia a las telas que flanquean el cajón que alberga el cuadro en las fotografías de Villagarcía de Arosa. Cuatro días más tarde, el 24, y el 28 también, Sorolla vuelve a aludir a estas mismas telas en sus cartas.

posteriores se comprueba que no es así. El día 22 escribe, tras visitar el día anterior un paraje de la costa, la playa de Santa Cristina, en la localidad de Lloret de Mar:

"Lo visto ayer es hermoso y muy nuevo para mi obra; está lejos, debo volver y hacer un buen estudio para aplicarlo al cuadro como fondo.

Te he recordado mucho por ser el sitio una idealidad; hermosa montaña y pinos magníficos hasta el agua, calor como en Jávea. El mar soberbio.

Hoy debíamos ir a Montserrat pero amaneció lloviendo [...]

Ya encontrado el sitio o motivo ahora probable lo pinte en Barcelona o Sitges."⁷⁶⁹.

Sebastià Rusalleda i Gallart, ingeniero lloretense e historiador de arte por afición, identificó el lugar exacto en que Sorolla pintó los estudios que habrían de servir de fondo. En palabras de Rusalleda, al ver una reproducción del estudio conservado en el Museo Sorolla, "*vaig reconèixer, sense cap dubte, els pins de Santa Cristina, el racó de llevant de Treumal i les roques d'Es Canó*"⁷⁷⁰. Hasta la publicación del estudio de Rusalleda, el lugar se identificaba erróneamente como la Isla de Santa Cristina, en Barcelona. Al día siguiente, 23, sí va Sorolla a Montserrat, y escribe:

"Estuve en Montserrat que es colosalmente hermoso, lástima no me sirva para mi obra, pues me conviene más el mar por todos los conceptos.

Toda la mañana estoy en busca de local, si no lo encuentro mientras llega la tela, lo haría en Sitges"⁷⁷¹.

Varias veces a lo largo del proceso de realización de la decoración, Sorolla hace referencia, como hace implícitamente en el fragmento anterior, al reparto iconográfico de la *Visión de España*. Que sepamos, nunca llegó a hacer un plan definitivo del mismo por escrito, ni tampoco unos criterios generales. Lo más parecido son los bocetos generales al gouache que ya hemos mencionado, cuya correspondencia con la obra finalizada no es estricta, al contrario. Podemos considerar que lo más parecido a un plan de reparto iconográfico de la obra es el que muestran los bocetos al gouache, pero que este plan fue variando bastante durante el desarrollo de la obra, en función de lo que encuentra al llegar a cada lugar, y de lo representado en los paneles anteriores.

⁷⁶⁹ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 22 de septiembre 1915, CFS/1487, *Ibíd.*, p. 201.

⁷⁷⁰ RUSCALLEDA I GALLART, Sebastià: *Historia del quadre "Catalunya" de la Hispanic Society of America de Nova York*, Lloret de Mar, Obrería de Santa Cristina, 1993, p. 20.

⁷⁷¹ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 23 de septiembre 1915, CFS/1488, LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 201.

El día 24 decide el fondo para el panel: *"En definitiva me decido por la de Sta. Cristina que es una maravilla: pinos y el mar con algo de costa, como el Cabo de San Antonio en Jávea. Esto será muy mediterráneo"*⁷⁷². Sin embargo, en la segunda carta del mismo día⁷⁷³ escribe que no puede pintar allí el cuadro por las condiciones del terreno, por lo que planea hacer una excursión para pintar un estudio, a partir del cual copiar el fondo del cuadro. En esta misma carta pide a su mujer que le envíe *"el caballete de campo, y las telas viejas, porque probablemente tendrá que hacerse un cajón como ocurrió en Villagarcía"*⁷⁷⁴. El día 26 pide a su mujer que le envíe un estudio de mujeres en la playa -no sabemos si tiene relación con el panel-, y acude a la Barceloneta en busca de un lugar donde pintar⁷⁷⁵. Al día siguiente, 27, consigue el permiso para hacerlo *"en una casa de baños llamada "Orientales"*⁷⁷⁶, situada en dicha playa, propiedad de un matrimonio valenciano, los señores de Morant, y encarga a un carpintero que realice algo de mobiliario necesario para la ejecución del cuadro o su protección, como unas puertas corredizas⁷⁷⁷. El día 28 le recuerda a su mujer que le envíe *"el toldo de lona que cubría el cuadro de Galicia, [...] así como unos bastidores que tienen lienzo puesto"*⁷⁷⁸. El día 29 de septiembre, mientras le acondicionan el local para pintar, y tras un viaje atribulado, pinta con un viento muy fuerte un estudio de la costa de Sta. Cristina destinado a servir para copiar de él el fondo del panel: *"Santa Cristina es una maravilla: grandes pinos sobre el monte con escollos claros de color, sobre un mar maravilloso de azul y verde, algo griego, y estupendo"*⁷⁷⁹. El día 3 de octubre escribe que ha visto grupos interesantes en el puerto de Barcelona y que ha tomado apuntes que serán útiles, que el local ha quedado magnífico y que al día siguiente van a clavar la tela del panel⁷⁸⁰. Sin embargo, no terminan de clavarla hasta el día 5. La tela, que es un resto del panel de Castilla, precisa una limpieza general, que hace con una escobilla y aguarrás un hombre contratado por Sorolla. El pintor, exasperado con los preparativos, planea trabajar todo el día cuando empiece el cuadro para que marche rápido. El día 7 de octubre escribe: *"He trabajado toda la mañana en la composición igual que ayer, pero yo quisiera estar*

⁷⁷² Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 24 de septiembre de 1915, CFS/1485, *Ibíd.*, p. 202.

⁷⁷³ Sorolla envía con frecuencia dos cartas diarias a Clotilde durante sus estancias fuera de casa.

⁷⁷⁴ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 24 de septiembre de 1915, CFS/1489, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 203.

⁷⁷⁵ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 26 de septiembre de 1915, CFS/1490, *Ibíd.*, p. 203.

⁷⁷⁶ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 27 de septiembre de 1915, CFS/1491, *Ibíd.*, p. 204.

⁷⁷⁷ *Ibíd.*, p. 204 y nota al pie 299.

⁷⁷⁸ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 28 de septiembre de 1915, CFS/1492, *Ibíd.*, p. 205.

⁷⁷⁹ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 30 de septiembre de 1915, CFS/1495, *Ibíd.*, p. 207.

⁷⁸⁰ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 3 de octubre de 1915, CFS/1498, *Ibíd.*, p. 209.

pintando ya"⁷⁸¹. Además, escribe que espera tener modelo el día siguiente, que va a seguir dibujando apuntes a lápiz al puerto, y que ha comprado indumentaria para los personajes del panel. El día 8 Sorolla comienza a pintar, con tres modelos en la sesión de la mañana y dos en la sesión de la tarde⁷⁸². Pierde la mañana del día 10, pero planea trabajar por la tarde, pese a ser domingo. El día 11 escribe que:

"He pintado toda la mañana con gran gusto y ya se nota en la futura obra; nada en absoluto va a parecerse a los otros afortunadamente. [...] estoy muy contento de mi obra: tuve hoy modelo mujer [...] hija de de pescador catalán y madre andaluza. Esta mezcla es muy corriente, y la de valencianos en la Barceloneta, las razas puras ya son rarísimas"⁷⁸³.

Esta reflexión nos recuerda que en la producción previa a la realización de cada panel, Sorolla, además de buscar para sus personajes la indumentaria tradicional, buscaba también las fisonomías propias del lugar, lo cual explica -junto a otros motivos- su necesidad de hacer los paneles fuera de su estudio de Madrid.

El día 12 de octubre explica que cree que la obra le será más fácil que otras anteriores porque el tema le es familiar. Añade que tras el postre debe volver al trabajo, "*que aunque poco, por ser cortas las tardes y no ser igual de luz, ahora tengo que llenar grandes masas y preparar mi trabajo de la mañana*"⁷⁸⁴. De este fragmento deducimos que todavía está manchando el cuadro, lo cual posiblemente le permite avanzar las figuras con color local, a expensas de corregirlo ulteriormente con la luz adecuada. En este momento del desarrollo Sorolla todavía está introduciendo cambios en la composición. Posiblemente emplea algunas de estas sesiones de tarde en trabajar el fondo a partir del estudio de la costa de Santa Cristina. Trabaja en buenas condiciones y a buen ritmo los días 13 y 14, y escribe entonces que "*tengo ganas de ver llena toda la tela para ponerme a concluir*"⁷⁸⁵, lo que confirma que todavía tiene lienzo sin cubrir, y de paso nos permite suponer que su proceso en estos cuadros es, una vez terminado un planteamiento compositivo y una extensión de color generales en el cuadro, trabajar por zonas, llevando cada una de ellas a la conclusión en pocas sesiones. Además, añade que lleva seis días pintando, lo cual deja fuera de la expresión el dibujo de la composición. Termina esta carta del 14 escribiendo que el tiempo está empeorando de cara a la tarde, "*menos mal*

⁷⁸¹ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 7 de octubre de 1915, CFS/1503, *Ibíd.*, p. 212.

⁷⁸² Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 8 de octubre de 1915, CFS/1504, *Ibíd.*, p. 213.

⁷⁸³ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 11 de octubre de 1915, CFS/1507, *Ibíd.*, p. 215.

⁷⁸⁴ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 12 de octubre de 1915, CFS/1508, *Ibíd.*, p. 216.

⁷⁸⁵ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 14 de octubre de 1915, CFS/1510, *Ibíd.*, p. 217.

*que para preparar el fondo, a no ponerse muy negro, nada importa el sol*⁷⁸⁶, lo que indica que tiene planeado trabajar esa tarde en pintar el fondo del panel a partir del estudio pintado del natural; y en esto le basta con tener luz suficiente para poder ver. En la primera carta del día 15 escribe que la tarde del día anterior estuvo cubriendo la tela, y añade que como esa mañana ha estado nublado, la ha dedicado a la composición de la obra, y que ya no puede hacer trabajo útil por las tardes con los modelos⁷⁸⁷. Esto puede deberse a que las sesiones se van acortando según avanza la estación, o quizá porque, tratándose de partes más elaboradas que la mera mancha, necesita que la luz que ilumina al modelo sea coherente con la de la mañana. Por otro lado, debemos reseñar que, pese a lo que sería aconsejable dada la complejidad y el tamaño de la obra, Sorolla no tiene la composición completamente decidida al empezar a pintar al óleo, y tampoco cuando la fase de mancha está avanzada. En efecto, en la carta de la tarde del mismo día 15 escribe:

"[...] Aproveché bien la tarde, pues encontré una figura para el cuadro que me mareaba tres días ya.

Quedan aún pequeñas cosas que resolver, pero creo que lo fundamental en cuanto a la composición esta ya resuelto.

Esta obra, para la cual nada en concreto había pensado nunca, es quizás la más laboriosa. Dios quiera que esté bien como pensamiento dibujado. [...] He tenido una pésima mañana, una *levantá* fuertísima y por consiguiente nublado y atontado por el ruido del mar. He dibujado una figura de mujer en primer término que me compone bien, y esta tarde quizá no haga nada, por deber arreglar el caballete del cuadro para poder subir en lo alto y de ese modo no desriñonarme"⁷⁸⁸.

La reiteración de la alusión a la composición en ambas cartas del día 15 deja poco lugar a dudas. Tanto en la tarde del 14 -con la incorporación o la modificación de una figura, quizá por el hallazgo de un nuevo modelo-, como en la mañana del 15 -con la probable incorporación de una mujer en primer término, quizá la misma de la tarde del 14-, Sorolla hace modificaciones en la composición, y en este día 15 cree haber resuelto el trabajo de composición, dibujando todavía cuando está la mancha bastante avanzada: "*Quedan aún pequeñas cosas por resolver, pero creo que lo fundamental en cuanto a*

⁷⁸⁶ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 14 de octubre de 1915, CFS/1510, *Ibíd.*, p. 218.

⁷⁸⁷ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 15 de octubre de 1915, CFS/1511, *Ibíd.*, p. 218.

⁷⁸⁸ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 15 de octubre de 1915, CFS/1512, *Ibíd.*, p. 219.

composición está ya resuelto"⁷⁸⁹. Sin embargo, volverá a introducir cambios en la composición diez días después, aproximadamente.

El día 17 apenas puede trabajar, por la climatología, pero el 18 tiene una buena mañana, y se queja de que tiene que copiar el fondo de un estudio: "*la obra es pesada por no tener iguales comodidades que en Galicia, es decir, los pinos he de copiarlos de mi estudio de Sta. Cristina*"⁷⁹⁰. La tarde del 18 de octubre pinta una figura con modelo⁷⁹¹, y la del 19 trabaja en el fondo del cuadro⁷⁹². El día 20 no acude por la mañana a pintar por problemas de salud, que es alargan a partir de entonces hasta que viaja a Madrid a descansar unos días. Probablemente tampoco acude ese día por la tarde, por la climatología⁷⁹³ y por tener que atender a Mr. Sharpe, un cliente americano, como vemos en la carta del día 21. Este día, que trabaja toda la mañana, escribe que el cuadro está casi cubierto del todo, en incluso tiene alguna parte que no habrá de tocar más⁷⁹⁴. En la carta del día 22 escribe acerca de suprimir las sesión de la tarde, que por otro lado sólo dura hasta las cuatro y media⁷⁹⁵. En la carta del día 23, estando nublado el cielo, avanza una figura con la intención de terminarla al día siguiente si hace sol⁷⁹⁶, lo que parece confirmar lo que hemos propuesto anteriormente: que probablemente en circunstancias climatológicas cambiantes prepara las figuras con sus colores locales correspondientes, para después aplicar las diferencias cromáticas y tonales en otra sesión posterior, cuando disfrute de la luz adecuada. En la misma carta escribe que por la tarde estuvo dibujando en un café, una práctica habitual en él, que no tiene relación directa con los cuadros que pinta, y probablemente realiza por entretenimiento o como mero ejercicio de retentiva. El día 24 desvela que, pese a lo escrito el día 15 sobre la composición, lleva dos semanas "*sin poder ligar un grupo del cuadro*"⁷⁹⁷, que cree haber resuelto ahora. El día 25 escribe que ha trabajado en el dibujo de las figuras que no ha pintado todavía, probablemente refiriéndose a las mencionadas el día anterior. Sin embargo, la composición no es definitiva todavía, pues añade:

⁷⁸⁹ *Ibíd.*

⁷⁹⁰ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 18 de octubre de 1915, CFS/1515, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 221.

⁷⁹¹ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 18 de octubre de 1915, CFS/1515, *Ibíd.*, p. 222.

⁷⁹² Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 19 de octubre de 1915, CFS/1516, *Ibíd.*, p. 222.

⁷⁹³ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 20 de octubre de 1915, CFS/1517, *Ibíd.*, p. 223.

⁷⁹⁴ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 21 de octubre de 1915, CFS/1518, *Ibíd.*, p. 223.

⁷⁹⁵ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 22 de octubre de 1915, CFS/1519, *Ibíd.*, p. 224.

⁷⁹⁶ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 23 de octubre de 1915, CFS/1520, *Ibíd.*, p. 225.

⁷⁹⁷ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 24 de octubre de 1915, CFS/1521, *Ibíd.*, p. 226.

"Calculo en unas veinte personas el cuadro, veremos si puedo suprimir algo para simplificar, pero ya sabes que estas escenas de pesca y venta de pescado, sin no tienen mucha gente, no son nada"⁷⁹⁸.

En la misma carta vuelve a aludir a la técnica mencionada los días 12 y 23 consistente en preparar una figura para acabarla cuando haga sol; se queja de tener que trabajar con intermitencias por la climatología, como le sucedió con *El encierro. Sevilla*, que ya hemos visto; y explica también que ha pensado en emplear su tiempo libre pintando a la acuarela -no dispone de estudio para hacerlo al óleo-, algo que al final no hace. El día 26 lo pierde por la lluvia⁷⁹⁹. El 27 tiene sol, por lo que trabaja intensamente, pese a que el fuerte viento mueve mucho la gran tela, aturdiéndole⁸⁰⁰. En contraste, el 28 tiene el mejor día desde que empezó la obra⁸⁰¹, pintando también por la tarde, como especifica al día siguiente, que tiene buen clima por la mañana, pero no puede trabajar por la tarde, debido a la lluvia⁸⁰². Los días 30 y 31 aprovecha intensamente la mañana, con sol y sin viento, pero no la tarde, que se nubla⁸⁰³. Los primeros días de noviembre Sorolla interrumpe el trabajo en el cuadro debido al fallecimiento de la dueña del local en el que pinta, la Sra. de Morant⁸⁰⁴. El día 4 tampoco pinta, por lluvia⁸⁰⁵. El día 5 y el 6 son también provechosos, aunque se queja de un constipado que le produce dolor de cabeza⁸⁰⁶. El 7 y el 8 los pierde, por la climatología y la salud⁸⁰⁷, y lamenta haber pintado el 6 por la tarde. El 9 pinta a gusto, pese al constipado, y piensa en irse a casa a descansar, pero teme dejar el cuadro durante su desarrollo⁸⁰⁸. El 10 de noviembre pinta toda la mañana, pero el médico le recomienda un descanso⁸⁰⁹, por lo que interrumpe el trabajo hasta el día 25, en que pinta en sesión de mañana, evitando el frío húmedo de la sesión de la tarde, del que se ha quejado en las semanas anteriores⁸¹⁰. El día 26, pese al

⁷⁹⁸ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 25 de octubre de 1915, CFS/1522, *Ibid.*, pp. 226-227.

⁷⁹⁹ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 26 de octubre de 1915, CFS/1523, *Ibid.*, p. 227.

⁸⁰⁰ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 27 de octubre de 1915, CFS/1524, *Ibid.*, p. 228.

⁸⁰¹ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 28 de octubre de 1915, CFS/1525, *Ibid.*, p. 229.

⁸⁰² Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 29 de octubre de 1915, CFS/1526, *Ibid.*, p. 230.

⁸⁰³ Cartas de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 30 y 31 de octubre de 1915, CFS/1527 y 1533, respectivamente, *Ibid.*, pp. 230 y 231.

⁸⁰⁴ Cartas de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid). 1, 2 y 3 de noviembre de 1915, CFS/1534, 1535, 1536, respectivamente, *Ibid.*, pp. 232 y 233.

⁸⁰⁵ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 4 de noviembre de 1915, CFS/1537, *Ibid.*, p. 234.

⁸⁰⁶ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 5 y 6 de noviembre de 1915, CFS/1537 y 1538 respectivamente, *Ibid.*, pp. 234 y 235.

⁸⁰⁷ Cartas de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 7 y 8 de noviembre de 1915, CFS/1539 y 1540 respectivamente, *Ibid.*, pp. 236 y 237.

⁸⁰⁸ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 9 de noviembre de 1915, CFS/1541, *Ibid.*, p. 237.

⁸⁰⁹ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 10 de noviembre de 1915, CFS/1542, *Ibid.*, p. 238.

⁸¹⁰ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 25 de noviembre de 1915, CFS/1544, *Ibid.*, p. 239.

mal tiempo, lo dedica a pintar salmonetes, y aclara que puede hacerlo porque están en sombra⁸¹¹. Los días 27, 28 y 29 los pierde por la climatología, y decide pintar una cabeza de modelo en su cuarto del hotel⁸¹². El día 30 trabaja un poco por la mañana, y por la tarde concluye la cabeza del día anterior⁸¹³. El día 1 de diciembre tiene sol espléndido, y pinta merluzas y un marinero, y escribe que el día siguiente tiene una modelo para terminar una cabeza de mujer que sonrío en primer término⁸¹⁴. Se trata, casi con seguridad, de la de la figura femenina que se sienta aislada en la parte inferior derecha del cuadro. Muy provechosas son también las sesiones, soleadas, de los días 2, 3 y 4 de diciembre. En la carta de éstos últimos muestra su intención de ir de nuevo a Santa Cristina para hacer otro estudio de árboles y rocas para el fondo⁸¹⁵. El día 5 acude allí efectivamente, pero el estudio no responde a sus expectativas, debido a la tardanza en el viaje y a la presencia de neblina en la zona⁸¹⁶. El día 6 trabaja por la mañana, pero la lluvia le impide trabajar por la tarde⁸¹⁷. El día 7 lo aprovecha intensamente, y también la mañana del 8, en que pinta en el margen derecho del panel un mozo de escuadra con su característico uniforme que comprende sombrero de copa. Espera tener un modelo de marinero el día siguiente⁸¹⁸. También aprovecha bien el día 9, y escribe que "*si esto dura, con el domingo inclusive, todas las figuras del cuadro estarán terminadas quedando sólo el fondo por concluir, más bien dicho, una parte de él*"⁸¹⁹. El día 10 también es soleado, como todos los anteriores desde el 6, y escribe que le queda poco para acabar las figuras⁸²⁰. Efectivamente, el día 11 escribe que ha terminado de pintar las figuras, y anuncia que al día siguiente retocará "*el fondo de los pinos y éstos*"⁸²¹. Después, piensa dejar el cuadro para que seque y poderlo enrollar. "*Mientras esto sucede, si tengo un buen día iré a Sta. Cristina, y haré el estudio que no pude la última vez, el cual (caso de ser*

⁸¹¹ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 26 de noviembre de 1915, CFS/1545, *Ibíd.*, p. 239.

⁸¹² Cartas de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 27, 28 y 29 de noviembre de 1915, CFS/1546, 1547 y 1548 respectivamente, *Ibíd.*, pp. 240-242.

⁸¹³ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 30 de noviembre de 1915, CFS/1549, *Ibíd.*, p. 243.

⁸¹⁴ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 1 de diciembre de 1915, CFS/1550, *Ibíd.*, p. 243.

⁸¹⁵ Cartas de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 2, 3 y 4 de diciembre de 1915, CFS/1551, 1552 y 1553 respectivamente, *Ibíd.*, pp. 244-245.

⁸¹⁶ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 5 de diciembre de 1915, CFS/1554, *Ibíd.*, p. 246. Se trata, probablemente, de *Paisaje de la Cala de Santa Cristina. Lloret de mar*, 1915, colección particular, reprod. en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 449, que muestra unos valores menos contrastados que el otro estudio, *Costa de Santa Cristina, Lloret de mar*, 1915, Madrid, Museo Sorolla N° Inv.1122, cuyos valores son más característicos de un día soleado.

⁸¹⁷ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 6 de diciembre de 1915, CFS/1555, *Ibíd.*, p. 246.

⁸¹⁸ Cartas de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 7 y 8 de diciembre de 1915, CFS/1556 y 1557 respectivamente, *Ibíd.*, pp. 247-248.

⁸¹⁹ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 9 de diciembre de 1915, CFS/1558, *Ibíd.*, p. 248.

⁸²⁰ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 10 de diciembre de 1915, CFS/1559, *Ibíd.*, p. 249.

necesario) *retocaré en el cuadro, pero ya en mi casita*"⁸²². El día 12 todavía pinta un poco más en el cuadro, pero escribe "*Ya no pinto más en el cuadro, lo que hay que retocar lo haré en Madrid, pues de este modo secará esta semana, si no sería el cuento de nunca acabar*"⁸²³. Además, escribe que ha empezado a recoger y guardar. Los días siguientes, mientras el cuadro seca, trata de hacer estudios de paisaje en Barcelona, pero el frío le impide hacerlo⁸²⁴. El día 17 de diciembre escribe que ha terminado el embalaje y que al día siguiente sale el cuadro hacia Madrid⁸²⁵. Sorolla quedó satisfecho del resultado del cuadro, y por ello se refiere a éste como elemento de comparación durante el proceso de pintar el último de los paneles de la decoración: "*Yo sueño un cuadro que tenga la belleza del panneau de Cataluña*"⁸²⁶.

De la abundante recolección anterior podemos extraer varias cuestiones técnicas interesantes, tanto particulares del lienzo de Cataluña como comunes al conjunto de los paneles, e incluso de la técnica general de Sorolla.

Una de ellas es la importancia relativa de figuras y fondo. Como hemos visto, Sorolla se plantea en primer lugar para realización del panel el asunto, en concreto el ajeteo de marineros y pescadoras a la vuelta de la pesca. Esto, que posiblemente lo tiene planeado en función de la distribución iconográfica general de la decoración cuando visita Barcelona en primavera, se reafirma entonces al ver una escena del puerto. Es decir, la elección del asunto, que es lo primero, surge de un probable plan previo pero también del hallazgo de un referente atractivo o, como se dice entonces, pintoresco. No obstante, la necesidad de pintar la escena a partir de estudios le resulta inconveniente. Al volver en septiembre, mantiene el asunto, por el citado reparto iconográfico y por su convicción de que representa bien la región, aunque las dudas respecto al puerto se acrecientan. Entonces, con el asunto prácticamente decidido -aunque no del todo, como evidencia la visita a Montserrat o la justificación ante su mujer del asunto marinero- Sorolla se plantea en segundo lugar dónde puede tener lugar la escena que captó inicialmente en el puerto de Barcelona. En esta fase del trabajo recorre buen número de

⁸²¹ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 11 de diciembre de 1915, CFS/1560, *Ibid.*, p. 250.

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 12 de diciembre de 1915, CFS/1561, *Ibid.*, p. 251.

⁸²⁴ Cartas de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 13 y 15 de diciembre de 1915, CFS/1562 y 1564 respectivamente, *Ibid.*, pp. 252 y 253.

⁸²⁵ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 17 de diciembre de 1915, CFS/1566, *Ibid.*, p. 254.

⁸²⁶ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 21 de mayo de 1919, CFS/2050, *Ibid.*, p. 402.

localizaciones durante días. Como hemos recogido, hace referencia a las fotografías como ayuda para seleccionar una de las posibles localizaciones. No hace ninguna otra referencia al medio, y cabe suponer que por no volver a consultar fotografías en todo el proceso. En cambio, hace varias alusiones a sus anfitriones, pintores y no pintores, en función de las proposiciones de posibles paisajes por parte de éstos. Probablemente son Anglada, Rusiñol y su antiguo discípulo Carlos Vázquez los más activos en esta faceta durante la elección del paisaje catalán, y al parecer es éste último quien le recomienda ir a la playa de Santa Cristina en Lloret de Mar⁸²⁷. Señalamos aquí, por tanto, la importancia de la información verbal en la elección del *escenario* del panel, algo que, con seguridad, ocurrió también en otras regiones. Los criterios que utiliza para seleccionar el *escenario* son probablemente -él no los especifica con tanta claridad- el que sea un lugar cercano a la costa, donde pueda pintarse el mar de fondo, por ser una referencia iconográfica fundamental; el que tenga tamaño adecuado para albergar una escena con un buen número de figuras, y el que sea atractivo -pintoresco- en sí. Esta última cuestión parece crucial, pues Sorolla no decide dejar de buscar hasta que ha encontrado el fondo adecuado para albergar la escena. Otro criterio que tiene en cuenta, pero -como hemos visto- no es primordial, es la posibilidad de pintar el panel *in situ*, o cercano al lugar elegido. En este caso, la distancia y la mala comunicación entre el taller y el lugar donde se desarrolla la escena son mayores de lo que él quisiera. Si bien en principio no le preocupa demasiado, más adelante serán para él motivo de sufrimiento, cuando no encuentre una buena ocasión de hacer un segundo estudio del fondo del natural destinado a servir para la resolución del fondo del panel. Debemos reseñar también su obstinación en la búsqueda del mejor escenario posible -un proceso que le disgusta-, pues tras haber encontrado uno que considera válido en Sitges el 19 de septiembre, acude a ver otro el día 20, y tras encontrar el que será el definitivo el día 22, todavía acude a ver Montserrat el 23. En cualquier caso, sólo cuando Sorolla tiene localizado un buen fondo de paisaje para su escena, considera que puede comenzar el proceso de inicio del cuadro. En tercer lugar, Sorolla busca un lugar que poder habilitar como taller para pintar. El lugar elegido es un lugar privado más o menos abierto al aire libre, unos baños en la playa de la Barceloneta. Allí, como ha hecho en todos los paneles hasta ahora⁸²⁸, hace posar a sus modelos en

⁸²⁷ RUSCALLEDA 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, 2009, p. 102.

⁸²⁸ Las únicas dudas que podemos tener en este aspecto son el panel de Galicia, en el que el taller y las figuras y el fondo quizá coincidan en el mismo lugar, y el de *Los toreros. Sevilla*, del que no tenemos datos acerca de las condiciones de luz del taller.

condiciones de luz similares a las que tendría la escena en el lugar elegido para el fondo. Entonces, con el asunto, el fondo y el taller y algunos modelos encontrados, comienza a componer el panel, y en ese momento se produce una inversión de prioridades, similar a la que ha ocurrido en todos los paneles anteriores: el lugar en el que se desarrolla la acción cede importancia ante las figuras, que a partir de ahí se convierten en el problema fundamental del cuadro. El lugar, que era después del asunto el *leitmotiv*, pasa a ser tan sólo fondo pictórico, problema menor que el de las figuras, que marca el desarrollo del proceso y la validez de la composición.

En cuanto al orden de ejecución, Sorolla va pintando sucesivamente figuras en función de las necesidades compositivas y de la disponibilidad de modelos que las encarnen; y los problemas secundarios de la composición y el fondo -por no depender de las condiciones climatológicas- los aborda en las ocasiones en que no puede aprovechar para pintar figuras. Como hemos visto, Sorolla emplea dos días en dibujar los aspectos fundamentales de la composición, y lo hace con cierta ansia por empezar a pintar al óleo. A tenor de las quejas por el proceso de preparación previo, de la escasez de alusiones a cuestiones iconográficas, y de esta voluntad manifestada por escrito de dejar atrás el dibujo de la composición, debemos tener en cuenta la marcada preferencia de Sorolla por trabajar con la pintura y el color. Todo el trabajo anterior es, desde luego, fundamental, y él lo resuelve con toda la atención y la dedicación precisa, pero sus palabras de mayor expresividad se producen, aquí como en otros paneles, al descubrir parajes dignos de pintarse -se apasiona entonces ante el natural- y en el estricto proceso de pintar. Esta demora de la resolución de cuestiones compositivas se alarga, ya lo hemos señalado, hasta muy avanzado el desarrollo de la pintura, en lo que sería un proceso más característico del trabajo en formatos medios que de una obra de esta envergadura. Cabe considerar, por tanto, que Sorolla arrastra al gran formato ciertas pautas y modos de trabajo del formato medio, algo más o menos similar a lo que él mismo y muchos otros pintores coetáneos habían hecho al llevar al formato medio características del pequeño formato. Sorolla es, en este caso, un caso más o menos aislado, pues hay pocos casos comparables de pintores plenairistas coetáneos que trabajen el gran formato. Sargent y Monet son dos referencias interesantes en este aspecto. El primero deja de lado su faceta más plenarista -por otro lado, menos acusada que la de Sorolla y Monet- al abordar el proyecto decorativo de la Boston Public Library, desarrollado desde 1895 hasta mediada la segunda década del siglo XX. Por su parte, Monet aborda el pleinairismo en gran

formato en un momento clave al principio de su carrera, cuando está definiendo la capacidad de la pintura al aire libre *como pintura final, no preparatoria*; y vuelve al pleinairismo en gran formato en la fase final de su carrera, en su gran jardín de Giverny, más o menos en los mismos años en que Sorolla pinta la decoración de la Hispanic Society. En este sentido, y volviendo a nuestro argumento, tanto Monet como Sorolla llevan al gran formato pautas, características o modos de trabajo del formato medio, mientras que Sargent no hace una traslación tan clara. En cuanto a la duración relativa de las fases de trabajo, Sorolla dedica unos cinco días de mayo a valorar el asunto y el lugar en el que ambientar la escena, y vuelve a hacerlo durante unos diez días en el mes de septiembre, hasta que se decide por la costa de Lloret. Después dedica cinco o seis días a buscar un emplazamiento en el que pintar el panel, y mientras se lo arreglan, se desplaza a Lloret para hacer el estudio del paisaje a partir del cual pinta el fondo. Este estudio lo ejecuta en pocas horas. Más adelante hará otro estudio de pocas horas, que apenas le resulta útil para pintar el panel. Una vez que tiene listo el local, comienza a dibujar la composición el día 6 de octubre, lo hace durante dos días, y comienza a manchar al tercero. Trabaja por tanto en el lienzo desde el 6 octubre el 10 de noviembre y desde el 25 de este mes hasta el 12 de diciembre, es decir, casi dos meses. Lo hace en sesiones de mañana y tarde, aunque es frecuente que pierda alguna de ellas, y a veces pierde los días completos. Como hemos recogido anteriormente, las interrupciones del trabajo por la climatología son, como en *El encierro*, frecuentes. Como hemos visto, el esfuerzo dedicado al dibujo previo de la composición y a la selección de personajes es relativamente menor -aunque probablemente continúa trabajando en ambas cosas hasta el 25 de octubre, diecisiete días después de empezar a pintar-. El esfuerzo dedicado a la elaboración de los estudios preparatorios del fondo es también escaso, apenas unas horas. Aunque a Sorolla le hubiera gustado dedicarle más trabajo a esta faceta, serían tan sólo unas cuantas horas más. A ello hay que añadir, que por la soltura de la ejecución de este fondo en el panel, es obvio que ha sido realizado en una porción de tiempo muy inferior a la de las figuras. Y sin embargo, Felipe Garín Ortiz de Taranco destaca especialmente la presencia de los árboles, a los que considera los protagonistas del cuadro⁸²⁹. De acuerdo con estos datos, puede verse que la selección del motivo del fondo y el acto de pintar las figuras suponen la mayor parte del esfuerzo empleado en el panel por Sorolla.

⁸²⁹ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 26.

En cuanto al empleo de material de segunda mano como referente, tan sólo tenemos noticias claras de la utilización de los estudios pintados del natural en Santa Cristina como fuentes en la ejecución del panel. De ellos, la mejor referencia es, sin duda, el conservado en el Museo Sorolla con el número de inventario 1122, que tiene una gran similitud en todos sus elementos con el fondo del panel, y también en la iluminación general. La relación entre este estudio -también el que permanece en colección privada⁸³⁰- y el panel da lugar a un efecto curioso en el segundo: la aparente ascensión escalonada del horizonte desde la parte izquierda hasta el borde derecho del cuadro. En ambos estudios la mancha azul del mar asciende en diagonal hacia la parte derecha, y esta línea parece motivada por la propia conformación de la costa, quizá la Punta de Llevant, que recorta el mar por su parte superior, entre las ramas del segundo de los pinos, en la parte izquierda del estudio -acaso forzando la apariencia real de la costa-. Sin embargo, en el panel se mantiene la misma diagonal azul, un tanto difuminada, pero sin avance de la costa que lo justifique. La diagonal de la mancha azul de los estudios es más suave y difusa en el panel, donde tiene su correspondencia en el conjunto de las figuras, que determinada el dinamismo de la composición en mayor medida que el horizonte. Éste debió suponer un quebradero de cabeza para Sorolla, sabedor de que pintarlo horizontal -que es lo correcto- le hubiera otorgado mayor importancia al horizonte y hubiera restado profundidad a la obra y protagonismo a las figuras.

Cabría preguntarse por el papel jugado por el estudio de mujeres en la playa que Sorolla pide a Clotilde el 26 de octubre, pero sin saber a qué obra se refiere es imposible establecer relación entre ambas. Habida cuenta de la riqueza de detalles que tenemos del proceso, es poco razonable pensar que hubo otras fuentes directas no mencionadas. En cuanto a los estudios y apuntes de pescadores realizados en el puerto de Barcelona, que Sorolla considera muy útiles, entendemos que no se trata de fuentes directas, sino que debieron servir para que el pintor se hiciese una idea del repertorio de posturas, actitudes y actividades que podría incluir, que probablemente habrían repetido los modelos para que Sorolla pudiera copiarlas del natural en el lienzo. De los estudios que conocemos, puede establecerse una relación indirecta entre las figuras que portan cestas sobre sus cabezas en algunos estudios⁸³¹ y dos de las figuras de la parte izquierda del panel. Una

⁸³⁰ *Paisaje de la Cala de Santa Cristina. Lloret de mar*, 1915, 66 x 88 cm, colección particular, citado en RUSCALLEDA, 2009, *op. cit.*, p. 114.

⁸³¹ *Pescadoras barcelonesas*, 1915, *gouache* sobre cartón, 35,8 x 22 cm, MS N° Inv 1127; *Estudio para Cataluña. El pescado*, 1915, MS N° Inv 1123 *Estudio para Cataluña. El pescado*, 1915, MS N° Inv 1124. Todos ellos en Madrid, Museo Sorolla.

relación más lejana tendría la postura, y más aún la actitud, de la figura de una pescadora barcelonesa⁸³² con la de la pescadora de camisa blanca que ocupa el centro de la composición. También una figuras de pescador agachado que aparece en uno de los estudios señalados anteriormente pueden tener una correspondencia lejana con la del pescador de la barretina roja situado en el centro de la parte baja del panel. En cuanto a los apuntes a lápiz que menciona en la carta del 7 de octubre, algunos de ellos tienen cierta relación con posturas de figuras del panel, especialmente con la del marinero que arrastra las redes⁸³³, en la parte izquierda del lienzo; y también con la mujer que transporta un cesta⁸³⁴, en el borde derecho del panel.

En cuanto a las necesidades materiales, están los útiles normales en el oficio de pintar, que Sorolla pide a Clotilde que le envíe cuando tiene casi decidido el fondo del cuadro, y que incluyen también unos lienzos de formato mediano, probablemente para pintar los estudios de paisaje del fondo. Además de estos útiles habituales de los pintores, están los particulares derivados de las características del cuadro. Entre ellos, el pintor menciona a su mujer un caballete que debe arreglarse en mitad del proceso, susceptible de servir para levantar un lienzo de este tamaño, unas lonas -las de Galicia- para proteger el lienzo, unas puertas corredizas, y quizá un cajón para albergar el cuadro, todo ello, como probablemente el bastidor del lienzo, creado por algún carpintero local. Además, claro está, de un lugar para pintar donde el cuadro esté protegido, el pintor aislado de curiosos, y sin embargo al aire libre, y con buena comunicación con el hotel donde se hospeda Sorolla. Y de medios de transporte para desplazarse en la búsqueda de localizaciones y para pintar sus estudios en Lloret de Mar. Aunque no es propiamente una necesidad material, sabemos que le acompaña, al menos en una ocasión, y quizá en todo el proceso, su discípulo Rafael Segura⁸³⁵.

Además, debemos recalcar dos procesos técnicos descritos por Sorolla. El primero de ellos puede resumirse en un esquema de dos fases, mancha y terminación, como si

⁸³² Pescadora barcelonesa, 1915, *gouache* sobre cartón, 35,8 x 22 cm_MSIInv1126_HSAThy216

⁸³³ *Escena de pesca, Cataluña*, 1915, lápiz sobre papel, 10,3 x 18,6 cm, Fundación Museo Sorolla, n.º. inv. 3981; *Escena de pesca, Cataluña*, 1915, lápiz sobre papel, 13,3 x 20,8 cm, Fundación Museo Sorolla, n.º. inv. 3971; *Pescadores, Cataluña*, 1915, lápiz sobre papel, 13,4 x 20 cm, Fundación Museo Sorolla, n.º. inv. 3970, reprod. en RUSCALLEDA 2009, *op. cit.* pp. 112 y 113.

⁸³⁴ *Llevando un cesto de pesca*, 1915, lápiz sobre papel, 10,9 x 16 cm, Fundación Museo Sorolla, n.º. inv. 4015, reprod. en RUSCALLEDA 2009, *op. cit.* p. 113.

fuesen dos capas, aunque obviamente la segunda requiere insistir y pintar varias veces sobre lo pintado -en la misma sesión o en unas pocas sesiones sucesivas-. En uno u otro caso, el planteamiento es el de una pintura directa, en el polo opuesto del de la pintura por veladuras tradicional.

El segundo proceso técnico, el de manchar con color local y terminar con luz real, citado en tres ocasiones, consiste en un trabajo característico de pintura directa, por más que se haga en dos días distintos dada la envergadura de las figuras y de las áreas que deben pintarse. Lo que Sorolla pinta en la primera capa no está destinado a ser matizado mediante una capa transparente que module sus valores cromáticos o tonales sino, sobre todo, a servir de tono general que asoma -por yuxtaposición, no por transparencia- entre lo pintado en ese trabajo posterior, y también dar cierta densidad, *profundidad* o *gravedad* a lo que pinte *alla prima* en la sesión o sesiones posteriores. Además, es importante anotar que ese trabajo lo realiza no sólo porque es conveniente disponer de ese fondo, y que esté seco al volver sobre ello, sino por ganar tiempo, realizando un trabajo que no es tan comprometido como el de las capas finales, para las cuales necesita tener a la vista el modelo o referente con la luz precisa del conjunto.

En cuanto al *modus operandi*, el panel de Cataluña, como los anteriores, representa una imagen construida a partir de elementos reunidos por el pintor, que no llegaron a presentarse ante el pintor tal como los vemos en el cuadro. Una vez más, los modelos fueron posando para Sorolla de manera sucesiva, y así fue el añadiendo las figuras correspondientes. Ahora sabemos, además, que en esta adición sucesiva el pintor fue ajustando la composición sobre la marcha. No cabe pensar, por tanto, en un boceto previo que fuera ampliado en el lienzo, ni tampoco en una pose inicial general con un grupo nutrido de modelos para que el pintor se hiciese una idea del efecto. Esta idea general se desarrolló, al parecer, directamente sobre la tela en los dos primeros días, y fue modificada en las semanas siguientes. Una vez más, como en la mayoría de los paneles anteriores, las figuras constituyeron el principal centro de atención del pintor durante el proceso de ejecución, y el fondo fue copiado alrededor de las figuras a partir de un estudio pintado del natural en un entorno relativamente accesible. Además, como en el panel de Castilla, y como ocurrirá más adelante con el de Extremadura, Sorolla cuenta con retocar el cuadro en su estudio de Madrid.

⁸³⁵ Carta de Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid), 30 de septiembre de 1915, CFS/1495, en LORENTE

Para terminar con este panel, recogemos las opiniones de Felipe Garín Ortiz de Taranco y de José Luis Díez sobre aspectos generales de la técnica. El primero señala a propósito de este lienzo el gusto de Sorolla y otros pintores de su tiempo por el riesgo de plantearse dificultades pictóricas de difícil resolución; y también el barroquismo de las figuras⁸³⁶. Por su parte, Díez señala la interpretación realista de las figuras en contraposición con la absoluta libertad pictórica con que están pintados los pinos, lo que da lugar a una enorme intensidad expresiva⁸³⁷.

SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 206.

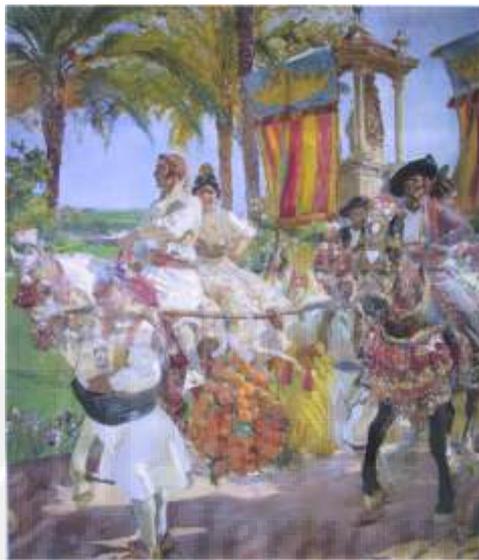
⁸³⁶ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, pp. 24-26.

⁸³⁷ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 218.



Valencia. Las grupas. 1916.

El día 14 de enero Sorolla viaja a Valencia para pintar el panel dedicado a esta región. Su intención inicial era representar una escena de recolección en un huerto de naranjos, con los árboles cargados de fruta, y los primeros días de su estancia en la ciudad los dedica a recorrer los pueblos de los alrededores en busca del huerto adecuado. Una semana después, el día 20 de enero, escribe que la mayor parte de los huertos ya no tienen



Valencia, las grupas 1916
óleo / lienzo, 351 x 301 cm
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.

naranjas. Ese día y el 21 se inclina por pintar el panel en un huerto de Alcira, pero debe resolver la complicación de hacer llegar a los modelos hasta el lugar. Escribe entonces que *"Si la dificultad de los modelos fuera insuperable entonces decididamente hay que pintarlo en Valencia, y por estudios el fondo, al igual que ocurrió en Cataluña"*⁸³⁸. Durante esos primeros días se dedica además a buscar y comprar indumentaria, joyería y otros elementos para el cuadro, preocupándose de que sean piezas de un interés particular, sobre todo en razón de su antigüedad. El día 23 desecha finalmente la idea de pintar el panel en Alcira y decide hacerlo en el huerto que su suegro tenía en la ciudad de Valencia, a la vez que cambia la idea de la escena a representar, quizá volviendo a una idea que había considerado tiempo atrás. En palabras del pintor:

"Ya no voy a Alcira, habrá naranjas pero no los huertos, quedome en Valencia y la próxima semana empiezo mi cuadro que será bonito coincidiendo mi primera idea. El tío de *les banderoles* es simplemente un monumento y las banderas de estos con unos palos dorados, las grupas y los huertanos con los ramos de naranjas darán un conjunto de gallardía y color, quizás lo más pintoresco de todo cuanto llevo hecho.

La obra la resolveré en el huerto de tu padre"⁸³⁹.

El día siguiente, 24 de enero, lo invierte en seguir buscando elementos para el panel, sobre todo caballos y modelos para las figuras, además de un carpintero que se encargue de construir el mobiliario necesario para pintar el panel, y quizá para el montaje del bastidor o el lienzo⁸⁴⁰. En esta misma carta proporciona una clave acerca del carácter del panel que prevé comenzar en los días siguientes: "*Si tengo fortuna será quizás el panneau mas alegre de todos, sobre todo típico*"⁸⁴¹. Al día siguiente vuelve a escribir respecto al carácter del cuadro, y explica que el cambio de tema se debe a la concepción general de la Visión de España. Podemos ver entonces, que aunque Sorolla ha dejado atrás la idea de friso corrido presente en algunos bocetos realizados al comenzar a plantearse la decoración, mantiene en su mente el orden entre escenas que estableció en alguno de aquellos bocetos, con Valencia a la derecha de Cataluña:

"Voy condensando mi asunto y creo será uno de los cuadros más típicos dentro de la verdad. [...] Quizás no esté acertado al cambiar de motivo"⁸⁴², pero, creo que el cuadro será mejor bajo otro aspecto. El motivo grandioso de las ansotanas, la plácida calma de Cataluña, necesitaba como sostén algo muy típico y animado, y esto, la recolección del naranjo hubiera tenido cierta semejanza al de la pacífica Cataluña. Esto es juzgando la obra en conjunto"⁸⁴³.

Además, en la misma carta escribe que ha encargado un cajón como el de Galicia. Los días siguientes los dedica a continuar los preparativos para comenzar a pintar, como la búsqueda de mobiliario, modelos, caballos, e indumentaria, y su traslado y colocación en el huerto. El día 31 de enero empieza por fin a trabajar en el lienzo, y vuelve a referirse al carácter de la obra y al cambio de asunto: "*Creo será una cosa muy bonita,*

⁸³⁸ Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 21 de enero de 1916, CFS/1690, en LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 260.

⁸³⁹ Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 23 de enero de 1916, CFS/1692, *Ibid.*, pp. 261-262.

⁸⁴⁰ Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 24 de enero de 1916, CFS/1693, *Ibid.*, p. 262.

⁸⁴¹ *Ibid.*

⁸⁴² Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 25 de enero de 1916, CFS/1694, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 263.

⁸⁴³ *Ibid.*

como bonito (quizás para los demás) el que más, para nosotros como es tan conocida la cosa, no causará tanta impresión. Me parece pues acertado el cambio"⁸⁴⁴. Al día siguiente continúa dibujando, y como en muchas cartas previas, hace referencia a la excitación o nerviosismo que siente al pintar⁸⁴⁵. Esta excitación, de la que se queja ya en paneles anteriores, va unida en el caso valenciano a la emoción que le despierta su tierra, tanto que llega a vislumbrar que la falta de flema tenga una influencia negativa en la obra:

"ignoro si es que tengo debilidad o exceso de sensibilidad pues noto que hoy me emocionó más que ningún día la contemplación del natural, hoy hice montar *les banderoles* y mis lágrimas se asomaron a mis ojos al contemplarlas junto a las grupas y sobre el cielo bonito de Valencia, todo ello tiene tal alegría, es tan hermoso, que yo no recuerdo haber hecho nada tan emocionadamente como esto, quizás por ello será lo peor"⁸⁴⁶.

El día siguiente, 4 de febrero, lo pierde por la lluvia, y se dedica a trabajar en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando⁸⁴⁷. Al versar sobre la escuela valenciana de pintura, Sorolla aprovecha las horas libres de su estancia en la ciudad -en general, no pinta por las tardes en esta ocasión- para recabar datos y pergeñar el escrito. El día 6, domingo, descansa⁸⁴⁸, y el 7, después de cinco días de dibujo, comienza a pintar⁸⁴⁹. El 8 lo pierde por la lluvia, y del 9 apenas puede aprovechar un par de horas, con mal tiempo⁸⁵⁰. Pierde también el 10 porque el viento impide trabajar, y el 11 y el 12 trabaja, aunque con mal tiempo⁸⁵¹. El 13, domingo, trabaja un rato, con buen sol, y el 14 goza de un tiempo espléndido, que aprovecha⁸⁵². No queda claro si pinta en los días 15 y 16, preocupado por graves problemas de salud de familiares y del hijo de su íntimo amigo José Benlliure⁸⁵³. El día 17 sí pinta, y se queja del polvo del camino del Grao: "*he podido pintarlo, pero Dios mío, a las 12 ha dicho ¡allá voy! y ni carros ni tranvías eran visibles,*

⁸⁴⁴ Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 31 de enero de 1916, CFS/1700, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 267.

⁸⁴⁵ Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 1 de febrero de 1916, CFS/1701, *Ibid.*, p. 268.

⁸⁴⁶ Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 3 de febrero de 1916, CFS/1703, *Ibid.*, p. 270.

⁸⁴⁷ Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 4 de febrero de 1916, CFS/1704, *Ibid.*, p. 270.

⁸⁴⁸ Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 5 de febrero de 1916, CFS/1705, *Ibid.*, p. 271.

⁸⁴⁹ Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 7 de febrero de 1916, CFS/1706, *Ibid.*, p. 272.

⁸⁵⁰ Cartas de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 8 y 9 de febrero de 1916, CFS/1708 y 1709 respectivamente, *Ibid.*, pp. 273-274.

⁸⁵¹ Cartas de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 10, 11 y 12 de febrero de 1916, CFS/1710, 1711 y 1712 respectivamente, *Ibid.*, pp. 274-276.

⁸⁵² Cartas de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 13 y 14 de febrero de 1916, CFS/1713 y 1714 respectivamente, *Ibid.*, pp. 276-277.

⁸⁵³ Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 15 de febrero de 1916, CFS/1715, *Ibid.*, pp. 277-278.

*todo envuelto en espesa nube de polvo que cegaba*⁸⁵⁴. Los días 18, 19, 20, 21, y 22 goza de buen tiempo para trabajar⁸⁵⁵. El día 23 trabaja un rato, pero tiene que dejarlo porque se nubla y la luz no le conviene⁸⁵⁶. A partir de ese día su mujer y su hija Helena acuden junto a él, por lo que se interrumpe la correspondencia y no tenemos más datos acerca del proceso del panel. De acuerdo con José Luis Díez, Sorolla concluyó el cuadro a mediados de marzo⁸⁵⁷. Por lo tanto, el pintor invirtió dos semanas en el trabajo previo, dedicado a establecer el asunto y encontrar el fondo, el lugar para pintar, los modelos y los trajes y accesorios; y después invirtió un mes y medio en la ejecución, dedicando los cinco primeros días a dibujar la composición, y pintando en sesiones matinales. A diferencia de lo que había hecho al ejecutar los primeros paneles de la decoración, las tardes no las dedicó a pintar, ni en el panel y en obras alternativas.

En cuanto a las pinturas preparatorias previas, la región valenciana aparece en dos bocetos de planes generales de instalación. En uno de ellos, pintado al gouache con mucho color y viveza, aparece la obra *Sol de la tarde*, de 1903, que Huntington había adquirido, y que Sorolla pensó, como muestra este boceto, que pasara a representar su tierra natal, flanqueado a su izquierda por una pareja de valencianos ante un fondo de naranjos, y a su derecha por una pareja de alicantinos ante un fondo de palmeras datileras⁸⁵⁸. Otro boceto del grupo de los planes generales muestra -en uno de entre varios paneles- una escena muy confusa en representación de Valencia, Murcia y Málaga, cuyo elemento más reconocible podría ser una palmera⁸⁵⁹. En cuanto a los bocetos de grandes frisos corridos, Valencia aparece en uno de ellos, representada por una escena irreconocible que tiene lugar ante un fondo de árboles, tras los cuales puede verse el mar Mediterráneo. Como podemos ver, ninguna de estas opciones acabó protagonizando el panel de Valencia. Sin embargo, si -como hemos dicho- Sorolla pensó en utilizar *Sol de tarde* para la decoración y no lo hizo, el panel en cierta medida recicla -o constituye un eco- de dos obras protagonizadas por parejas a caballo que había pintado en pintado en 1906 y 1908, a las que haremos referencia a continuación, junto a un boceto de alguna de ellas o del panel.

⁸⁵⁴ Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 17 de febrero de 1916, CFS/1716, *Ibid.*, p. 279.

⁸⁵⁵ Cartas de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 18, 19, 20, 21, y 22 de febrero de 1916, CFS/1718, 1719, 1720 y 1721 respectivamente, *Ibid.*, pp. 280-282.

⁸⁵⁶ Carta de Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 23 de febrero de 1916, CFS/1722, *Ibid.*, p. 282.

⁸⁵⁷ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 459.

⁸⁵⁸ Estudio para la decoración de la Hispanic Society, 1911-1912, *Gouache* y toques al óleo sobre cartón, 41 x 77 cm, MS N° Inv. 943.

⁸⁵⁹ HSA A1518 R.

José Luis Díez afirma que el conocimiento de la tierra y las gentes valencianas le permitió acometer el panel sin necesitar apenas apuntes previos. En este sentido, Díez señala, con Pantorba, que el boceto de una pareja a caballo conservado en el Museo Sorolla fue realizado para preparar dos cuadros pintados en años anteriores al encargo de la Hispanic Society of America, bien el llamado *Grupa valenciana*, de 1906, como propone Pantorba; o bien *Elena y María, hijas del pintor, a caballo, con trajes de valencianas antiguos*⁸⁶⁰, de 1908, como propone Díez⁸⁶¹. En sentido contrario escribe Florencio de Santa-Ana, afirmando que este estudio sí estuvo destinado a ser una ayuda para el panel, dado que por la factura de formas imprecisas, la rapidez de su ejecución y el empleo del gouache se puede emparentar con otros estudios preparatorios del ciclo americano⁸⁶². No tenemos capacidad para juzgar en un sentido o en otro, pero sí volvemos a destacar que las parejas montadas sobre sendos corceles, tuvieron estos tres precedentes, el boceto y dos obras en gran formato, lo que en parte relaciona este trabajo con las reiteraciones sobre temas de playa o de pesca, mucho más frecuentes en su obra.

Por otro lado, Díez señala el empleo del estudio *Palmeras, Valencia* para la realización del fondo del panel de Valencia, así como el posible empleo de la vista de *Puente del Real. Valencia*. En efecto, el primero de ellos tiene una correspondencia directa en el panel, mientras que la del segundo es mucho más dudosa. Pantorba afirma, sin precisar demasiado, que el elemento arquitectónico decorativo de la parte derecha del panel es el camarín de la Virgen de los Desamparados⁸⁶³. Por su parte, Felipe Garín Ortiz de Taranco sugiere que el fondo de la parte izquierda tiene su procedencia en las huertas de Godella⁸⁶⁴, y que el casilicio de la parte derecha del fondo corresponde al puente del Mar de la ciudad de Valencia⁸⁶⁵. En cualquier caso, lo que sí es evidente es que la escena del panel de Valencia tampoco estuvo nunca ante los ojos de Sorolla, y que este panel es, como casi todos -o todos- los anteriores, una construcción sucesiva de figuras, a las que se añade durante el proceso un fondo copiado al menos a partir de un estudio copiado del

⁸⁶⁰ Óleo sobre lienzo, 256 x 188 cm, Barcelona, MNAC., (P. N.º. 1095).

⁸⁶¹ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 221.

⁸⁶² SANTA-ANA, "Estudio para Valencia. Las grupas, n.º cat 69", en AA. VV.: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 321.

⁸⁶³ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁶⁴ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁶⁵ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 30.

natural, el de las palmeras, y quizá a partir de otro copiado del Puente del Real. Es preciso, por tanto, recordar aquí que Felipe Garín Llombart y Facundo Tomás Ferré señalan este panel, como *Castilla* y *El Encierro*, como ejemplo de la técnica de agregación sucesiva utilizada en la *Visión de España*⁸⁶⁶. A propósito de la composición, Garín Ortiz de Taranco señala que habiendo conocido el cuadro por sus reproducciones en blanco y negro, "*nos pareció siempre abigarrado, disperso, convencional, más cartel que cuadro, y lleno de concesiones poco afortunadas*"⁸⁶⁷. Sin embargo, en su opinión, la imagen en color se ordena, y el espacio se comprende mejor, lo cual podría entenderse como que Sorolla compone más con el color que con el dibujo, lo cual es coherente con la impaciencia mostrada en su correspondencia por dejar atrás la fase de dibujo de varios paneles y comenzar a pintarlos. Además, el movimiento de la banderola y de la escena en conjunto lleva al mismo autor a recordar la habilidad de Sorolla para la representación de motivos en movimiento⁸⁶⁸, capacidad de la que hace gala en numerosas obras de madurez, y en otros paneles de la Hispanic Society, como *El encierro*, *El baile* o *La jota*, entre los que ya hemos analizado.

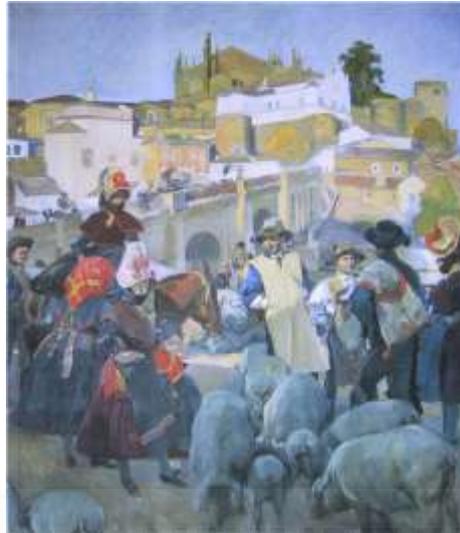
⁸⁶⁶ GARÍN-TOMÁS, 2007, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁶⁷ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁶⁸ *Ibíd.*

Extremadura. El mercado. 1917.

La región extremeña había aparecido en los planes iniciales de Sorolla de manera sucinta, representada en el tercio derecho de un boceto al *gouache* que ya hemos



Extremadura. El mercado, 1917.
Óleo / lienzo, 351 x 302 cm.
The Hispanic Society of America, Nueva York, EEUU.

mencionado, el que está protagonizado por el encierro de los toros que daría lugar al mayor de los paneles andaluces⁸⁶⁹. Acudió por tanto Sorolla a la región en enero de 1917 con pocas ideas preconcebidas, fuera de observar distintos entornos urbanos y de buscar tipos del pueblo de Montehermoso, que por alguna referencia visual o verbal previa debía tener como especialmente característicos o, usando un término de la época, pintorescos.

Visitó entonces el pintor las ciudades de Mérida, Cáceres y Plasencia con el fin de abordar el panel dedicado a la región extremeña. En la carta del 9 de enero muestra su admiración por el teatro romano de Mérida y por el conjunto monumental de Cáceres, y especifica que le interesaba Plasencia por las gentes de Montehermoso, que bajan al lugar los martes "y son en extremo curiosos ellas y ellos"⁸⁷⁰. Sin embargo, el frío no le parece propicio para emprender el trabajo, y en la misma carta anuncia su regreso a Madrid para el día siguiente.

⁸⁶⁹ *Boceto para Las regiones de España. Andalucía. El encierro, 1913(?)*-1914, *gouache* sobre papel, 108,3 x 260 cm, Nueva York, EEUU, HSA N° Inv. A1535.

El 21 de octubre regresa a Plasencia acompañado de su discípulo Santiago Martínez⁸⁷¹. Ese mismo día visita un hospicio en busca de lugar donde pintar el panel⁸⁷². La búsqueda continúa al día siguiente⁸⁷³, y el día 23 anuncia que, siendo día de mercado, va a hacer unos apuntes para su composición, y que tiene un lugar para pintar el panel. Lo hace en un gran patio⁸⁷⁴ de "la casa de un señor Ocaña [...], recomendación que viene de la Marquesa de Moret"⁸⁷⁵. Aunque en la carta del día siguiente, el 24, escribe que ese día 23 lo ha perdido por haber pasado mala noche, es posible que aprovechando la mañana de mercado Sorolla realice uno, dos o los tres gouaches del Museo Sorolla que representan este asunto. De ellos, Florencio de Santa-Ana fecha dos entre los días 20 y 24 de octubre de 1917, y del tercero, de bastante similitud compositiva con el panel, atribuye la autoría al citado discípulo Santiago Martínez⁸⁷⁶. Volveremos más adelante sobre estos bocetos al gouache. Por otro lado, en esa misma carta del día 24 escribe que

"Ayer tarde y hoy he hecho una impresión de una manada de cerdos... es el animal más desagradable de la creación y sucios y reñidores... una peste... un asco.

Se clavó la tela esta mañana y mañana por la tarde ya espero empezar a dibujar, pues los modelos llegaron a las 12 de Montehermoso. Me parece que voy a tener más de los que necesito, pero eso no es un mal, aunque será carito"⁸⁷⁷.

Resulta inevitable preguntarse si el día 23 lo perdió efectivamente por la falta de sueño, o si se trata de una de las quejas más o menos exageradas que Sorolla escribe cuando llega a trabajar a una ciudad, o en los días previos a comenzar a pintar los paneles. El día siguiente, el 25 de octubre, escribe:

⁸⁷⁰ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 9 de enero de 1917, CFS/1780, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 294.

⁸⁷¹ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 22 de octubre de 1917, CFS/1817, *Ibid.*, p. 310.

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ *Ibid.*

⁸⁷⁴ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁷⁵ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 23 de octubre de 1917, CFS/1818, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 311. En carta que envía a su mujer el día 4 de noviembre, Sorolla especifica que "Almorzamos en casa de D. Fernando Sánchez Ocaña, que es donde pinto el cuadro" CFS/1830, *Ibid.*, p. 322. Los editores señalan en nota al pie de la página que se trata del alcalde de Plasencia. En cuanto a la Marquesa de Moret, los editores creen que se trata de Pilar de la Bastida y Moret (1899-1962), retratada por Sorolla en 1913 y en 1920.

⁸⁷⁶ SANTA ANA, en AA. VV.: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 323. La obra en cuestión es: SOROLLA, Joaquín, o MARTÍNEZ, Santiago, (o ambos), 1917, *Estudio para Extremadura. El mercado*, gouache sobre cartón, 52,5 x 37,3 cm, MS N° Inv 1159.

⁸⁷⁷ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 24 de octubre de 1917, CFS/1819, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 312.

Hoy empecé a dibujar el cuadro, ignoro lo que resultará pero yo creo que será hermoso. La composición es muy bonita y las gentes estupendas de sanas, inesperado del todo, estoy pues muy contento. [...]

Dile a mi Joaquín que por correo me mande minas gruesas para mi lápiz, pero que sean blandas⁸⁷⁸.

El día 26 escribe empieza a ya a pintar con color, tan sólo cinco días después de llegar a la localidad:

He empezado a tapar lienzo con poco color y mucho aguarrás. Como hace mucho tiempo que no pintaba grande estoy ahora como quien recibió una paliza.

De este modo para la preparación de la obra trabajo todo el día, y puede marchar más deprisa, prisa por el tiempo mismo, que hoy he tenido viento y el lienzo bailaba hasta molestar, además la tierra removida me cegaba un poco los ojos y ensuciaba las pinturas... lo de siempre. Ahora vamos a almorzar...[...] luego te contaré la sesión de la tarde, [...] Desgraciadamente la tarde fue pésima, se nubló, amenazando lluvia, trabajé pero mal, preparé las cosas por si mañana no me fastidia el día, sería una lástima pues tendría que pagar a toda esta gente⁸⁷⁹.

El día siguiente, el 27 dispone de algunas horas de sol para pintar, que se interrumpen al final "*un desastre, agua, viento terrible y recoger trastos con bastantes apuros, pues el lienzo es muy grande y hacía mucha resistencia al viento*"⁸⁸⁰. Esto confirma, por tanto, que el lugar en que Sorolla pinta en la casa del señor Ocaña es un lugar a cielo abierto, como en la mayoría de los paneles. En unas fotografías tomadas varios días después puede comprobarse la gran amplitud del patio, que no ofrece protección alguna contra las inclemencias climatológicas⁸⁸¹. El día siguiente, 28 de octubre, pinta cuatro horas, y hace balance: "*Hoy 8 días que salí de Madrid, tres que he trabajado, 5 que nada hice, mejor dicho 4 porque el día de llegada fue imposible*"⁸⁸². El día 29 Sorolla disfrutó de buena luz y trabajó cinco horas bien aprovechadas⁸⁸³. La carta del día 30 de octubre contiene información interesante de varios asuntos de interés desde el punto de vista técnico, que tratamos en el mismo orden de la fuente. El primero es que

⁸⁷⁸ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 25 de octubre de 1917, CFS/1821, *Ibíd.*, pp. 312-313.

⁸⁷⁹ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 26 de octubre de 1917, CFS/1820, *Ibíd.*, pp. 313-314.

⁸⁸⁰ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 27 de octubre de 1917, CFS/1822, *Ibíd.*, p. 315.

⁸⁸¹ Madrid, Museo Sorolla, Nº Inv. 81669 y 81670.

⁸⁸² Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 28 de octubre de 1917, CFS/1823, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 315.

llueve, por lo que Sorolla no puede pintar en el panel. El segundo, que el pintor dice haber comenzado por no aburrirse una cabeza de mujer sin relación alguna con el panel. El tercero, que tiene ocho modelos a la vez para pintar el cuadro, y que va a quedarse sólo con tres o cuatro. El cuarto, que hemos recogido en la parte dedicada a la relación de Sorolla con la fotografía, lo transcribimos de nuevo por su interés:

"Perdido como pintura el cuadro, pero la tarde fue aprovechada para dibujar el fondo que representa la vista de la ciudad, que es precioso, Santiaguillo cuadrículada una fotografía hecha *ad hoc* para mí, la dibujó bien, así que casi me he salvado de un porrazo, pues él es más joven y yo estaba al cuidado"⁸⁸⁴.

La fotografía, además de representar la ciudad tal y como aparece en el lienzo de Sorolla, muestra además en su parte inferior un nutrido grupo de personas. Aunque el pintor no alude a ello, estas personas, o varias de ellas, están dispersas en un extraño orden, como diseminadas sin ejercer función ni tarea alguna. Es decir, parecen estar posando para la fotografía. No posan, ciertamente, para ser copiados en el panel, luego debemos suponer que los modelos fueron diseminados con el fin de que Sorolla tuviera una relación proporcional entre las figuras a medida que se alejan hacia el río. La técnica tiene cierta similitud con la que hemos descrito más arriba empleada por los pintores de composiciones históricas, como Fortuny, que situó en alguna ocasión a su modelo en distintos lugares de un huerto cercano para calcular las proporciones de las figuras en su obra. El quinto asunto que nos interesa de lo tratado en la carta es la posibilidad de interrumpir el proceso de pintar la obra y dejarla para más adelante, por la mala climatología. A diferencia de otras interrupciones planteadas en paneles anteriores, parece que el aplazamiento que se plantea Sorolla en esta ocasión no es de varios días, sino de interrumpir el proceso para continuarlo en otra estación. Sin embargo, finalmente prefiere no hacerlo, "*pues va muy bien y claramente concebido*"⁸⁸⁵. Está claro que al retomar la ejecución de la obra tras una interrupción del proceso, su estado de ánimo; o las percepciones, intenciones, o intuiciones que el pintor establece con la obra en el corto plazo, se perderían. Entendemos que son estas cuestiones impalpables las que el pintor teme perder, que se esconden tras el *ir muy bien* de la obra y la *claridad de concepción* del artista. El sexto asunto que nos atañe está relacionado con los bocetos. Sorolla escribe

⁸⁸³ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid). 29 de octubre de 1917, CFS/1824, *Ibíd.*, p. 316.

⁸⁸⁴ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid). 30 de octubre de 1917, CFS/1825, *Ibíd.*, p. 317. La fotografía, citada anteriormente, es: Madrid, Museo Sorolla, N° Inv.º 83378 .

que "Para nada sirvió el boceto que hice, la realidad es otra, así que excepción de la idea de los cochinos (cerdos) la agrupación en nada se parece a lo decidido con anterioridad"⁸⁸⁶. De los cuatro trabajos preparatorios que conocemos, uno es el estudio al óleo de una manada de cerdos que Sorolla cita en carta a Clotilde el 24 de octubre; otro es el gouache que Santa-Ana considera obra de su discípulo Santiago Martínez, muy similar a la composición final, por lo que sin duda no se refiere Sorolla a éste; y los otros dos son gouaches muy diferentes a la composición final, y ambos tienen cerdos en primer plano. Sin duda, esta cita de Sorolla no se refiere a la piara ni a la composición, sino que probablemente se refiere a estos dos gouaches. Entendemos que hay dos interpretaciones prioritarias de estas palabras en función de las obras conocidas sobre este asunto. La primera es que si Sorolla esbozó apuntes la mañana del martes 23 de octubre, es razonable pensar que se trate de los dos cuya composición es más lejana al panel, pues días después -el 30- se queja de su escaso parecido -y por tanto poca utilidad- para la composición final. Esto cuadraría también con su queja en la carta del 24 al escribir que la del 23 fue una mañana perdida. Esta interpretación parece la elegida por Santa-Ana al fechar estos bocetos entre el 20 y el 24 de octubre de 1917, y también la que le atribuye José Luis Díez al escribir que:

"a los pocos días, plasmaría su idea de la composición en el boceto al gouache titulado *Extremeños* [...] aunque el artista quedara insatisfecho de su esbozo, según escribe el día 30 de octubre"⁸⁸⁷.

La segunda interpretación probable se deduce de la forma en que Sorolla escribe sobre ellos a Clotilde, que permite suponer que ambos fueron realizados en la primera visita del pintor a Plasencia, en enero de 1917. Eso daría sentido a la expresión de *lo decidido con anterioridad*, y también a la naturalidad con que el pintor transmite la idea de los cambios a su mujer sin hacerle mayores aclaraciones, acaso porque Clotilde ya conocía los dos bocetos a los que nos estamos refiriendo. En este caso, quizá el día 23 realizó el boceto al gouache que sí se parece a la composición, lo que le permitiría lanzarse a trabajar directamente en el lienzo. Que Sorolla diese por perdida la mañana, pese a la realización del boceto definitivo, no tiene mayor particularidad, dado su nivel de exigencia y de quejarse cuando el resultado de su trabajo no es muy satisfactorio. La otra incoherencia, que Sorolla escriba acerca de un boceto que no sirvió refiriéndose a en

⁸⁸⁵ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid). 30 de octubre de 1917, CFS/1825, *Ibid.*, p. 317.

⁸⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁸⁷ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 222.

realidad a dos, supone un problema para ambas interpretaciones, aunque no es infrecuente que Sorolla cometa imprecisiones en su forma impulsiva de expresarse verbalmente⁸⁸⁸.

Finalmente, y para terminar con el rico contenido de carácter técnico de la carta del día 30, Sorolla hace una interesante descripción de las características del panel:

"Si sale bien, será bonito y quizá más humano que los anteriores pues no tiene exaltación, son las gentes con su cuerpo sin tendencia, ni agrandan ni dan aparato, diríase quizá es menos grandioso por ejemplo que los anteriores, yo no sé a qué recuerda de los ya pintados, para que te formes una idea. Lo que sé decirte es que es muy difícil de valores y muy simple de composición"⁸⁸⁹.

En la primera parte de la cita se observa cómo Sorolla valora positivamente la faceta más llana y natural del tono del cuadro, en contraposición con la tendencia general de los paneles realizados hasta entonces, que muestran cierta voluntad de *exaltación -por usar el mismo término que Sorolla-* de los motivos por parte de su autor, bien a título personal, bien por ser parte del encargo, o por ambas cosas a la vez. Dicho sea de paso, esta tendencia a la *exaltación* de los motivos -de una manera u otra- había sido habitual e incluso característico de la obra de Sorolla, que en esto era opuesto a su admirado Velázquez. La cita es reveladora por cuanto muestra la conciencia que el valenciano tenía de toda esta problemática. En cuanto a la segunda parte de la cita, Sorolla alude a la simplicidad de la composición, lo cual es más o menos habitual en su obra, y, más llamativo, menciona la dificultad de los valores del cuadro. Teniendo en cuenta que Sorolla había destacado entre los pintores españoles de su época precisamente por su habilidad en el empleo de los valores cromáticos y lumínicos, consideramos que nos encontramos ante una situación más o menos insólita. Consideramos que Sorolla se ve en cierta manera inerte ante la imposibilidad de resolver los inconvenientes de luz que la obra plantea sin romper la deseable unidad del panel para con el resto del conjunto decorativo. Lo que en una obra autónoma y de menor tamaño no habría supuesto problema para él, pues podría haberlo resuelto exagerando los contrastes, especialmente

⁸⁸⁸ Sobre la impulsividad verbal en las cartas de Sorolla escribe él mismo: "*Deseo ir a Madrid unos días, [...] pero no te hagas ilusiones, son ideas que vienen y que yo las vierto en el acto (dejaría de ser como soy)*"; en carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 31 de octubre de 1917, CFS/1826, en LÓRENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 318. Otro ejemplo: "*Después de un buenísimo viaje, se llegó a Sevilla, y como yo digo todo cuanto siento, confieso que no recibí la alegría que esperaba*"; en carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 24 de marzo de 1918, CFS/1851, *Ibíd.*, p. 323.

⁸⁸⁹ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 30 de octubre de 1917, CFS/1825, *Ibíd.*, p. 317.

el cromático, o empleando trabajo en buscar los matices de manera fidedigna, aquí se antoja imposible. La primera solución que apuntamos rompería la coherencia de los valores, la segunda exigiría un notable incremento del tiempo de ejecución. El problema, por tanto, deja al pintor ante la mencionada dificultad de los valores. El mejor síntoma de todo este problema se detecta en las indumentarias de las cinco figuras más cercanas al espectador, cuatro mujeres, un hombre y una niña, y de manera muy acusada en la falta de coherencia en la relación entre el pantalón de este hombre y la falda de la mujer que está a su lado, ambos en el margen derecho del lienzo.

El día 31 de octubre es soleado, y Sorolla lo aprovecha bien en sesiones de mañana y de tarde, dedicando 3 horas a esta segunda sesión. Respecto al cuadro escribe:

El cuadro moralmente está hecho, ahora solo faltan los cerdos y el fondo, este último es complicado y pesado de hacer, pero me ayuda Santiaguillo. Los cerdos también espero tendrán lo suyo como dificultad, pues es un animal muy inquieto. [...] el cuadro se puede acabar, hecho el estudio de la ciudad en cualquier parte porque lo importante son las personas que están hechas. Fueron 7 días bien aprovechados, jamás he hecho una obra tan deprisa, bien es verdad que tenía 8 modelos al mismo tiempo, y llevaba varios meses de descanso y ahora se vuelca todo de una vez.

Una vez más encontramos en la cita la escisión del cuadro entre las figuras y el resto, y la preponderancia de las primeras sobre lo demás. Aún así, distingue entre los cerdos, que va a copiar del natural, y el fondo, del que va a hacer un estudio. También es significativa la diferencia entre el proceso del fondo de éste panel y el de los anteriores. Mientras que en los anteriores Sorolla copió un estudio del natural y lo pasó al panel mientras pintaba éste en conjunto, quizá con algunos retoques posteriores en Madrid en algunos casos, como el de Cataluña, en este caso está pensando en realizar en Madrid buena parte de la ejecución del fondo. Sin duda influye en ello el hecho de que se siente incómodo en la fonda donde se alberga en Plasencia, pero quizá también el hábito de trabajar el fondo a partir de estos estudios interpuestos le haya dado mayor seguridad y no sienta ya la necesidad de hacerlo estando cerca del referente. En la carta del día 1 de noviembre escribe que se encuentra muy cansado, que ha vuelto a trabajar en sesiones de mañana y de tarde, hasta las cinco, y añade:

" [...] Las figuras del cuadro son 9, están terminadas, así que yo podía soltar el lienzo y terminarlo en mi casa, porque el fondo debo copiarlo de un estudio, y hecho ese estudio da igual, hacerlo aquí que en Madrid y de este

modo ponía fin al mal comer y peor dormir, veremos qué decido porque el fondo hay que pintarlo y aún no hay nada hecho.

Los cerdos me prometen que los mandarán mañana por la mañana; ahora debo hacer el cerdo varios días directamente en el cuadro. El estudio que no fue más que una impresión de totalidad, y es poco para colocarlos en primer término de mi obra"⁸⁹⁰.

Queda aquí explicado y reforzado lo que hemos avanzado al comentar la carta del 31 de octubre a propósito del fondo y de los cerdos, que en este caso, estando en primer término, no pueden ser tratados como fondo, y adquieren casi la categoría de figuras. El día 2 pinta los animales durante "*dos horas felices, como en mis buenos tiempos, ágil, trabajando con verdadera fe, hacía muchísimo tiempo que no hacía lo de esta mañana*"⁸⁹¹. Tras el almuerzo vuelve a pintar los cerdos, y ese mismo día los termina. Además, escribe que ha pagado a los modelos y se han marchado a su pueblo, y muestra su satisfacción por tener la obra moralmente terminada a los trece días de llegar a Plasencia. Hay una fotografía de Sorolla pintando en el panel, durante el proceso, en la que se ve la parte de la ciudad y la del puente dibujadas, sin manchar, y los cerdos a medio hacer⁸⁹². Suponemos que corresponde al día 3. En una segunda fotografía, suponemos que del mismo día, Sorolla está pintando los cerdos de la esquina inferior izquierda, y todavía falta ajustar los tonos de algunos cerdos de la parte inferior derecha. Entre la primera y la segunda fotografía, además del avance en el proceso de pintar los cerdos, ha pintado el lateral del puente. Esto corrobora lo que damos por supuesto en muchos de los análisis del proceso de las obras, que Sorolla pinta el fondo en ratos perdidos en que no puede pintar los modelos vivos, normalmente personas, esta vez animales. Es una técnica normal en la práctica pictórica, no es una excepción de Sorolla, pero como las demás, conviene confirmarla, y por eso lo destacamos a propósito de este ejemplo.

En la carta del día 3 vuelve a mencionar la colaboración de Santiago Martínez en el proceso, que -como la cita del 30 de octubre- hemos recogido en la parte dedicada a la relación entre Sorolla y la fotografía. La traemos ahora más completa:

⁸⁹⁰ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 1 de noviembre de 1917, CFS/1827, *Ibíd.*, p. 319.

⁸⁹¹ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 2 de noviembre de 1917, CFS/1828, *Ibíd.*, p. 320.

⁸⁹² Madrid, MS N°. Inv. 81669 y 81670.

"... Hoy tengo poco que pintar en el cuadro, porque las figuras están terminadas. He de esperar a que Santiago prepare un estudio detallado de la vista de la ciudad que yo retocaré después y pasaré copiándolo a mi cuadro.

Es una lástima no poder hacer lo de Villagarcía, pero es en absoluto imposible por estar en medio de una carretera el sitio para tomar la vista de la ciudad. Por eso quería copiar esto en Madrid, 2 días para hacer el estudio, 2 para copiarlo y unos días para que el cuadro pueda arrollarse, sin que por esto el cuadro sea mejor sino igual desgraciadamente, ya que no he podido tenerlo todo junto. [...] Salí a darme un paseo para ver la ciudad desde la carretera donde volveré esta tarde para tomar una notita de color mientras Santiago hace un estudio detallado que luego me servirá mucho. [...] Ansío la tarde para mi fondo. [...]. Hice un apunte del tono general de la ciudad que tiene bastante color y Dios mediante mañana empezaré a copiarlo en el cuadro"⁸⁹³.

La frase relativa a Villagarcía y a *copiar esto en Madrid* es confusa, y no queda claro si se refiere a haber copiado algo en Madrid antes de emprender el viaje a Plasencia, o si se refiere a su voluntad de copiarlo en Madrid a la vuelta. En cualquier caso, los días que propone, dos para el estudio, dos para copiarlo en el lienzo y varios para el secado, no se cumplen, como veremos en breve. El día 4 de noviembre Sorolla dispone de un andamio "*para poder copiar la ciudad de los estudios. Tengo ilusión de ver cómo hace tanto lío de casas y contrastes de blancos y tonos terrosos*"⁸⁹⁴, y emprende este trabajo por la mañana. Tras el almuerzo, reemprende el trabajo con la ayuda de Santiago Martínez, que le

"ayudó eficazmente por el gran tamaño que el lienzo tiene.

Los andamios muy bien colocados nos dieron la seguridad [de] que no habría porrazo, así fue, y ya ahora se puede formar un juicio de conjunto del cuadro.

A mí me gusta, y no se parece en nada a los otros. Resumen, que hoy se dio un gran avance a la obra y si Martínez termina su estudio de la ciudad, rollaremos el cuadro ¡¡y a casita!!"⁸⁹⁵.

De modo que la participación de Santiago Martínez en el cuadro se concreta sobre todo en tres actuaciones. La primera es la ampliación a partir de una fotografía

⁸⁹³ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 3 de noviembre de 1917, CFS/1829, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 321.

⁸⁹⁴ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 4 de noviembre de 1917, CFS/1830, *Ibid.*, p. 322.

⁸⁹⁵ *Ibid.*

cuadrículada⁸⁹⁶ del encaje del puente y la ciudad que se extiende detrás las figuras, trabajo que haría el día 30 de octubre. La segunda actuación importante de Martínez en relación al panel es la realización de este estudio detallado de la ciudad que Sorolla se proponía retocar para después pasarlo a la obra definitiva. Ese estudio lo realiza en principio los días 3 y 4 o 5 de noviembre, según parece desprenderse de los fragmentos anteriores. A la vez, Sorolla hace el día 3 un apunte del color de la ciudad. Con el estudio a medio terminar de Martínez y el de Sorolla, ambos trabajan directamente en el panel la parte correspondiente a la ciudad del fondo, lo que supondrá la tercera actuación de Santiago Martínez en el panel de Extremadura. Como ya expusimos en la parte dedicada a la fotografía, este encaje a partir de una foto cuadrículada, unido a la participación de un discípulo en el cuadro, y también a la elaboración de uno de los dos estudios del natural en los que se basan para pintar el fondo del panel constituyen una absoluta excepción en el trabajo de Sorolla. Sin embargo, el proceso panel de Extremadura todavía tiene otra novedad más. Al día siguiente, Sorolla escribe: "*A las 3 se rolló el cuadro, en el sitio que trabajo, nos cegaba el polvo. Ya el cuadro arrollado salimos esta noche para Talavera de la Reina*"⁸⁹⁷. Como puede comprobarse por la correspondencia, si bien en todos los paneles anteriores Sorolla espera varios días antes de enrollarlos, en Plasencia enrolla el lienzo al día siguiente de pintar en él. Además, si el día 4 ha escrito que Santiago Martínez debe terminar el estudio de la ciudad antes de partir, y el día 5 parten, habiéndose dedicado a enrollar el cuadro a las tres, cabe pensar cuándo ha terminado Martínez el estudio, y si Sorolla, como planeó al principio, retocó este estudio sobre lo pintado por su discípulo. Cabe suponer que el día cinco fue Sorolla el que concluyó el estudio mientras Martínez se ocupaba de recoger todo el material y de supervisar las tareas de embalaje del cuadro. De no ser así, debemos pensar que Sorolla terminó el fondo del panel en Madrid basándose en su apunte y en un estudio pintado en su totalidad por su discípulo. Sabiendo todo ello, resulta inevitable mirar esa parte del cuadro como una excepción en la obra, y achacar su falta de gracia, su torpe simplicidad, a los avatares de su concepción.

Como en casi todos los casos anteriores, hemos comprobado que el panel de Plasencia es una construcción de una escena que no existió tal cual ante el pintor. Fue

⁸⁹⁶ Ver Anexo 2.

⁸⁹⁷ Carta de Sorolla (Plasencia) a Clotilde (Madrid), 5 de noviembre de 1917, CFS/1831, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 322.

ejecutada a partir de la pose de modelos ante el pintor, y en este caso coincidieron todos a la vez ante sus ojos. Ésta no había sido la tónica general en los paneles anteriores, y a la luz del contenido de las cartas podemos deducir que el motivo es probablemente la conveniencia, ante las citadas dificultades de valores, de poder comparar al tiempo los tonos y los colores de unas figuras con otras. Esta construcción tuvo tres elementos principales. Las figuras, que acabamos de nombrar; el grupo de los cerdos, que pintó cuando ya no estaban los modelos humanos; y el fondo, que no estuvo a la vista del pintor mientras lo ejecutaba en el panel y, y como hemos dicho, fue realizado con ayuda de una fotografía cuadrículada, de su discípulo Santiago Martínez, y de dos estudios del natural, y que además probablemente fue concluido en el estudio de Sorolla en Madrid. Debemos destacar que, pese a que todos los paneles realizados hasta la fecha habían sido contruidos por partes, sin tener ante sus ojos la escena completa en ningún momento, Sorolla expresa como inconveniente, como hemos visto en la carta del 3 de noviembre, el no haber podido tener ante su vista *todo junto*. Queda clara por tanto su preferencia por este tipo de *modus operandi* basado en la contemplación directa y simultánea de todo el referente, y su adaptación en el caso de los paneles a otra operativa parcial, sucesiva e indirecta.

El historiador José Luis Díez señala la participación de Santiago Martínez en la obra, aunque seguramente yerra al atribuir el estudio de Plasencia tan sólo a Sorolla, al afirmar que Martínez le ayuda a realizar los cerdos en el panel, y también al afirmar que las pjaras son trasladadas al cuadro a partir del *Estudio de cerdos* pintado por Sorolla. Además, Díez opina que pese a la voluntad de Sorolla de representar la escena con un aire de naturalidad, "*resulta evidente que los personajes del primer término posar para el pintor*"⁸⁹⁸; y que como resultado del modo de elaboración, la escena "*se nota compuesta por elementos diferentes que apenas tiene conexión entre sí*"⁸⁹⁹. Bernardino de Pantorba afirma que éste es uno de los cuadros menos trabajados del conjunto, quince días escasos⁹⁰⁰. Blanca Pons-Sorolla recoge e interpreta lo que el propio Sorolla expresa al año siguiente en una carta que envía a su mujer, a propósito de la obra *El palmeral. Elche*: "*Yo quisiera no matarla como la de Plasencia, allí no se podía ni comer,... ni vivir...*". Como vemos, para el maestro la obra no se debió terminar tan

⁸⁹⁸ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 224.

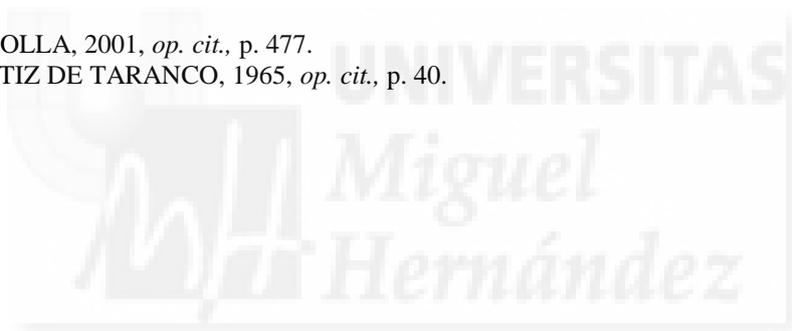
⁸⁹⁹ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 225.

⁹⁰⁰ PANTORBA, 1953, *op. cit.*, p. 96

precipitadamente, y lo tendrá muy presente en las obras que le quedan para que no vuelva a ocurrir. A pesar de esto la obra es digna"⁹⁰¹. En efecto, aunque Sorolla se muestra satisfecho con el transcurso de la obra, sus planes se precipitan en los dos últimos días, especialmente en lo tocante al fondo, y si la obra tiene algún problema es probable que la causa sea, como sugiere la biznieta del pintor, la precipitación final. Por su parte, Felipe Garín Ortiz de Taranco se refiere al panel como "*acertadísimo y de composición original, nueva, muy moderna inclusive, de factura rapidísima*"⁹⁰², y señala que en la composición se reúnen edificios distantes unos de otros en la realidad. Sin embargo, el orden de los edificios representados en el panel es similar a la fotografía cuadrículada que fue tomada expreso para ser ampliada en el lienzo, por lo que entendemos que Garín debió incurrir en algún tipo de error.

⁹⁰¹ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 477.

⁹⁰² GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1965, *op. cit.*, p. 40.



Alicante. El palmeral. 1919.

El historiador José Luis Díez, en la parte de su estudio de la *Visión de España* de Sorolla dedicada al panel de *El palmeral*, comienza señalando que al llegar a 1918 el pintor había sobrepasado el plazo de cinco años acordado con Huntington para la realización del proyecto, y que aún así descansó de este trabajo durante casi todo aquel año. Además, señala también que aunque le quedaban varias regiones por representar y poco espacio para hacerlo, dedicó con éste un segundo panel a la región valenciana,



Alicante. El palmeral, 1919.
Óleo / lienzo, 350 x 321 cm.
The Hispanic Society of America. Nueva York, EEUU.

desdeñando un planteamiento iconográfico riguroso. Después, Díez se refiere a la composición del cuadro, que nosotros trataremos al final.

Sorolla acude a Alicante el 29 de septiembre, pero no llega a emprender en este viaje el panel pues, pretendiendo representar la recogida del dátil, tiene que esperar la época idónea de esta actividad, por lo que regresa a la capital días después. Sin embargo, aprovecha esa primera estancia para hacer algunos avances en la organización y planteamiento de la imagen. En la primera carta que escribe a su mujer desde Alicante menciona su intención de ir a Elche, añadiendo que

"Todos me dicen que es una cosa muy hermosa y que los artistas extranjeros se deleitan pintándolo... veremos. [...] Según me dicen ahora es la

gran cosecha de granadas en Elche, que dicen que son hermosas, esto ya es algo"⁹⁰³.

Aunque Sorolla no menciona quiénes son sus consejeros en este asunto, entre ellos están sin duda su discípulo alicantino Emilio Varela, que probablemente reside en la ciudad entonces, y que Sorolla menciona en la misma carta poco antes; y el pintor alicantino Heliodoro Guillén⁹⁰⁴, que atiende con cariño al valenciano durante su estancia en Alicante.

El fragmento anterior confirma lo que sabemos por otros paneles anteriores, esto es, que Sorolla acude al lugar que quiere representar en el panel guiado por informaciones previas, verbales en este caso, como en otros. Como en otros muchos casos en Europa y en España, se produce un efecto de reclamo: los pintores acuden a pintar donde otros lo han hecho ya antes. Así ocurre, por ejemplo en Francia, con la zona de Barbizon, a la que acuden los impresionistas después de que Corot, Troyon y los demás estableciesen allí su base de trabajo. Ocurre también en el caso valenciano con la Albufera, y con el mismo Elche, a los que había acudido Carlos de Haes décadas atrás, incorporándolos al repertorio paisajístico nacional. Además, el fragmento muestra que Sorolla sabe más o menos a qué va a Alicante, pues menciona Elche desde la primera carta, lo que indica que tiene las palmeras entre sus planes para el panel, como corrobora la carta del día siguiente, el 30⁹⁰⁵. Y sin embargo, como hemos visto en varios paneles anteriores, no se cierra en torno a esta vaga idea previa, sino que está abierto a otras posibilidades, como se deduce de la mención a la recogida de la granada, que finalmente no tiene cabida en el panel, ni siquiera como asunto secundario. Sin embargo, como vimos en el panel *El encierro*, donde acabó desechando el importante papel que había atribuido a la vendimia, la apertura respecto al planteamiento inicial es algo que no debemos menospreciar. En la carta del día 30 de septiembre queda, como hemos dicho, aclarada la intención del artista de pintar el palmeral:

"Muy hermoso el bosque de palmeras, fuimos en coche y Joaquín hizo una pequeña fotografía. Este sitio debe (en pequeño) ser igual a Elche, y digo

⁹⁰³ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 29 de septiembre de 1918, CFS/1876, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 334.

⁹⁰⁴ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 487.

⁹⁰⁵ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 30 de septiembre de 1918, CFS/1877, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 335.

esto porque de no pintar el cuadro allí podría cómodamente hacerlo en Alicante"⁹⁰⁶.

Éste es uno de los viajes a los que podría referirse María Luisa Menéndez al hablar de Joaquín como el acompañante fotógrafo de su padre, según hemos recogido en la parte dedicada a la relación de Sorolla con la fotografía, aunque esta ocasión no justifica mayor comentario, pues según el contexto entendemos que se trata de una fotografía de importancia menor. Días después, como hemos comentado en la parte dedicada a la fotografía, Sorolla encarga unas fotografías como ayuda para planear la composición, a un fotógrafo, probablemente local⁹⁰⁷. El día 2 de octubre escribe tras haber visto Elche:

"es muy interesante para la obra por lo original, no parece Europa, es algo raro tantos miles de palmeras, pero para ver el asunto que debe hacerse, hay que esperar a diciembre o enero pues la corta del dátil ahora no se hace y el cuadro debe ser hermoso entonces"⁹⁰⁸.

Por lo que escribe dos días después, el 4 de octubre, entendemos que ha ido a Alicante sin estar seguro de dedicarle o no un panel al palmeral, que pintaría en lugar del de Baleares, y que entendemos también que Archer Huntington, el patrono para cuya fundación realiza la obra, no tiene problema con la falta de rigor iconográfico:

"de no venir muchas inquietudes, empezaré a pensar en mi cuadro de Elche, y da lo mismo pintar esto que otra cosa para la obra de América. Quizá tiene razón Archer, esto será más original que Baleares. [...] He dado órdenes para que preparen en Elche la corta de dátiles en alguna palmera para ver qué es eso y dar principio a mi obra.

Tengo ganas de hacer algo [...]"⁹⁰⁹.

La incertidumbre continúa algún día más, y Sorolla expresa con claridad la disyuntiva: "*Pasado mañana voy a Elche para ver el corte de dátiles, deseo me impresione para poner en práctica mi obra, y si no fuera de mi agrado intentaríamos lo de Baleares*"⁹¹⁰. Finalmente, el 9 de octubre, Sorolla visita Elche -había estado

⁹⁰⁶ *Ibíd.*

⁹⁰⁷ En DÍAZ PENA, Roberto; LORENTE SOROLLA, Víctor; y MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa: *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, (cat. exp.), Valencia, Museo de Bellas Artes, 2006, el autor aparece reseñado como A. Ibarra. p. 184.

⁹⁰⁸ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 2 de octubre de 1918, CFS/1879, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 336.

⁹⁰⁹ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 4 de octubre de 1918, CFS/1881, *Ibíd.*, pp. 337-338.

⁹¹⁰ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 7 de octubre de 1918, CFS/1882, *Ibíd.*, p. 339.

evitándolo porque la ciudad sufría una epidemia de peste-, y recibe la impresión que deseaba:

" [...] Después de un rato de angustia pudieron hacerse 16 fotografías de agrupaciones tal y como yo deseaba.

Se reconstituyó toda la escena y espero será un cuadro bonito. [...] Mañana me mandarán las pruebas, ahora mi cabeza es una olla de grillos, todo riñe, pero hay cuadro, cosa que esta mañana tenía en la duda.

Que Pepe el carpintero envíe el lienzo para este cuadro, o sea el de 2 metros 30 centímetros, las tenazas y los clavos, los pinceles grandes largos que dejé en la consola y una paleta grande. Mañana me ocuparé del sitio para trabajar, hay que hacer un trasto igual al de Villa García porque si bien aquí dicen llueve poco... no sea que todo lo estropee el tiempo, que hoy anda algo torpe la luz"⁹¹¹.

Las fotos le llegan al día siguiente, y en su opinión "*son malas pero me sirven para recordar la idea*"⁹¹². Volveremos más adelante sobre esta sesión fotográfica y su posible influencia en la composición. Tres días después de la sesión, Sorolla regresa a Madrid para esperar la época de la recogida del dátil, como hemos escrito antes. Retorna de nuevo a Alicante el 22 de noviembre, acompañado de su discípulo Alfredo Carreras Cuesta, que le acompaña durante todo el proceso de ejecución del panel. Aunque en la correspondencia con su mujer no se citan los motivos, Sorolla decide pintar el palmeral en Alicante, en el Huerto del Carmen, en una plantación de palmeras propiedad del valenciano Juan Soler⁹¹³. De todas formas, de la petición de materiales del 9 de octubre cabe deducir que ya entonces el pintor tenía decidida la localización para pintar el panel.

El día 26 de noviembre Sorolla escribe a su mujer:

"El lienzo clavado, el cajón terminado y ahora harán una gradilla para yo poder pintar las partes altas del cuadro. Todo quedó bien gracias a la intervención de Carreras y Varela, que clavaron el lienzo muy bien. [...] Esta mañana vi algunos modelos para el cuadro, nada tiene de carácter, es igual que la gente pobre valenciana de ahora, quizás menos limpia, esto me es igual ya que nada de carácter puede hacerse. Esto no hubiera ocurrido si se hubiera pintado Baleares. [...] Si tengo sitio pintaré unas figuras de murcianos, para

⁹¹¹ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 9 de octubre de 1918, CFS/1884, *Ibíd.*, p. 341.

⁹¹² Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 10 de octubre de 1918, CFS/1885, *Ibíd.*, p. 343.

⁹¹³ Cartas de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 25, 26 y 27 de noviembre de 1918, CFS/1904, 1905 y 1906 respectivamente, *Ibíd.*, pp. 348-349, y 6 de diciembre de 1918, CFS/1915, *Ibíd.*, p. 357.

darle más carácter como color a este *panneau*. Veremos si tengo sitio, ¡creo que no!"⁹¹⁴.

Al día siguiente, 27 de noviembre de 1918, Sorolla empieza a dibujar el cuadro. Otra vez aparece la diferencia, e incluso la distancia, que para el valenciano tienen el dibujar y el pintar:

Hoy empecé a dibujar en el cuadro el cual me dio unos momentos de verdadero cielo... qué hermoso sol, la gente y el hombre con la carga del dorado fruto, ¡que maravilla! y que alegría tan regande. He gozado mucho y eso que nada he pintado!"⁹¹⁵

El día 28 continúa componiendo la obra, y escribe acerca de la organización con los modelos:

Ya está casi compuesta mi nueva obra, he trabajado toda la mañana, pero el día no fue tan completo como el de ayer; el sol fue pálido y con tendencia a nublarse, pero estoy contento pues marcha. Como los modelos son gentes de la finca del Carmen, se comprometieron y hubo algunos inconvenientes de vencer, que g. a D., se arreglan. Tengo 2 modelos buenos, Dolores y Rosario, pero como son 8 las mujeres, las seis restantes, unas por ser caraduras y otras porque tienen que cuidar la casa, me obligan algunos ratos a dejarlos libres y esto no me divierte.

De todos modos esto no tiene valor ninguno, ellas no saben esto lo que es y como cuando empiece a pintar, todo entrará en orden. Ahora lo principal era componer el grupo dándole algún interés, y eso es lo que te digo que va marchando"⁹¹⁶.

El día 29 continúa dibujando la composición⁹¹⁷, y el día 30 de noviembre la termina. Así lo escribe a su mujer en una carta rica en contenido relacionado con la pintura:

"Ya está terminada la composición del cuadro, es decir que "Dio volente" el lunes a pintar, 4 días ha costado el arreglo definitivo y créeme siento no sea un cuadro para mí. El hombre que viene cargado con los dátiles, su luz y el conjunto es algo admirable, además la monotonía de los troncos de

⁹¹⁴ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 26 de noviembre de 1918, CFS/1905, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, pp. 348 y 349.

⁹¹⁵ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 27 de noviembre de 1918, CFS/1906, *Ibid.*, p. 349.

⁹¹⁶ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 28 de noviembre de 1918, CFS/1907, *Ibid.*, p. 350.

⁹¹⁷ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 29 de noviembre de 1918, CFS/1908, *Ibid.*, p. 350.

las palmeras es delicioso de color, es una gama hecha exprefeso para que los dátiles tomen en color más hermoso que el mismo naranjo.

La casualidad de no pintar cuando vine con mi Joaquín fue muy útil, ahora se comprende, pues el fruto verde no podía convencer, hubiera sido trabajo perdido y un fracaso, el color es todo en la vida.

Yo lo que quisiera es no emocionarme tanto, porque después de unas horas como hoy, me siento deshecho, agotado, no puedo con tanto placer, no lo resisto como antes, es que la pintura cuando se siente es superior a todo, he dicho mal, es el natural lo que es hermoso"⁹¹⁸.

La cantidad de días empleados en la composición, pese a ser menor que en otros paneles, permite suponer que fue planteada desde el principio en esta ocasión, y no realizada previamente a partir de las fotografías mencionadas anteriormente, tomadas en el primer viaje a Alicante. Como vemos, el tiempo dedicado a la composición es más o menos constante en los paneles, y como vemos también, el autor pondera la importancia de la luz y el color por encima de las demás variables que intervienen en la obra. Para terminar, Sorolla subraya, como hace con frecuencia, una concepción sensorial de la pintura y una extremada admiración por el medio y su relación con la naturaleza. Garín y Tomás han hecho en alguna ocasión mención de este pasaje para matizar el naturalismo de Sorolla, como vimos en la parte del estudio dedicada a este asunto.

El día 1 de diciembre de 1918 Sorolla se traslada a Elche, donde realiza dos apuntes de dos hornos distintos destinados a ser copiados en el fondo del panel, como había hecho en otros paneles con anterioridad⁹¹⁹. Sin embargo, como veremos por la carta del día 6 del mismo mes, Sorolla acaba copiando el horno del natural. El día 2, el pintor escribe que ha empezado "*a tapar con color la figura del hombre cargado con los dátiles, pero estaba tan nervioso que tenía un miedo cerval, un temor no conocido por mí*"⁹²⁰. El día 4 trabaja en "*el lío de las palmeras*"⁹²¹, y se refiere al cuadro como complicado, además de quejarse de que se aburre por no pintar durante las tardes. En la carta del día siguiente queda claro que la causa de las dificultades y complicaciones es la realización

⁹¹⁸ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 30 de noviembre de 1918, CFS/1909, *Ibíd.*, p. 351.

⁹¹⁹ "*Ambos titulados Horno del palmeral de Elche. Estos apuntes y un boceto del conjunto tomado antes de iniciar el cuadro, mal titulado Palmeral de Elche, pues por el color del fruto no pudo ser realizado en Elche sino en Alicante y en el mes de noviembre, son los únicos estudios para el cuadro El palmeral. Elche*". PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 492.

⁹²⁰ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 2 de diciembre de 1918, CFS/1911, en LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA-MOYA (Eds.), 2008, *op. cit.*, p. 353.

⁹²¹ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 4 de diciembre de 1918, CFS/1913, *Ibíd.*, p. 355.

del fondo⁹²². El día 6 trabaja con provecho, y escribe que le han terminado una escalera, que le permitirá trabajar con comodidad la parte alta del panel, que hasta el momento ha trabajado subiendo a unos cajones que le obligaban a "*pensar más, que de pintar, en no caerme*"⁹²³. Además, añade que "*Hoy me terminaron un horno, colocado en el sitio que lo deseaba para el cuadro, así que no tengo necesidad de volver a Elche*"⁹²⁴. La construcción *exprofeso* del horno supone una pequeña modificación arquitectónica del referente destinada a la copia del natural, lo que probablemente supone una excepción en el proceso de la *Visión de España*. El día 7 no pinta porque llueve (¡¡*Pintores al aire libre!!! esto no lo hicieron los antiguos... ni los modernos.*"⁹²⁵), y el siguiente tampoco porque viaja a Murcia a ver la obra de Salzillo. El 7 pide a su mujer un paquete de fotografías con la intención, como veremos más tarde, de estudiar las posibilidades de dedicar a Portugal el último de los paneles de la serie. De nuevo el día 10 alude a una cuestión técnica en la que ya hemos abundado, el hacer una mancha preparatoria en un día nublado para rematar cuando haya luz solar directa. Estos cambios de luz por la climatología le llevan a escribir que "*Esto de pintar al aire libre va siendo muy insufrible, debe hacerse en pleno verano, aunque se achicharre uno*"⁹²⁶. Al día siguiente escribe Sorolla que "*ya está todo el lienzo tapado y ahora hay que pintar, pero eso es mucho para el poco tiempo empleado; así que si mañana sigue el tiempo igual, empezaré a resolver cosas*"⁹²⁷, de modo que ya han quedado atrás la fase de composición y de mancha, y pasa a la de resolución, siguiendo el esquema más frecuente en los procesos pictóricos del siglo XIX, y en su propia pintura. El día 12 lo aprovecha bien, y por la carta de ese día conocemos que pinta unas tres horas diarias⁹²⁸. El día 13 también aprovecha bien el buen tiempo, y escribe en una frase lo que quizá sea la idea inalcanzable del pleinairismo: "*El ideal sería pintar una obra así de una sesión, pero eso es soñar imposibles*"⁹²⁹. El día 14 lo aprovecha bien, con buena luz, y escribe que "*como empiezo a resolver, marcha con más lentitud*"⁹³⁰, como es característico en la técnica *alla*

⁹²² Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 5 de diciembre de 1918, CFS/1914, *Ibid.*, p. 356.

⁹²³ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 6 de diciembre de 1918, CFS/1915, *Ibid.*, p. 356.

⁹²⁴ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 6 de diciembre de 1918, CFS/1915, *Ibid.*, p. 357.

⁹²⁵ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 7 de diciembre de 1918, CFS/1917, *Ibid.*, p. 358. Como vemos, la expresión muestra dudas sobre la veracidad de la práctica plenairista de otros pintores, sin especificar. Parece ser una constante de la época, que todavía se repite hoy.

⁹²⁶ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 10 de diciembre de 1918, CFS/1920, LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 360.

⁹²⁷ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 11 de diciembre de 1918, CFS/1921, *Ibid.*, p. 361.

⁹²⁸ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 12 de diciembre de 1918, CFS/1922, *Ibid.*, p. 362.

⁹²⁹ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 13 de diciembre de 1918, CFS/1923, *Ibid.*, p. 363.

⁹³⁰ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 14 de diciembre de 1918, CFS/1924, *Ibid.*, p. 364.

prima, que suele ser tanto más lenta cuanto más avanza el proceso. En la misma carta hace referencia al paquete de fotografías de Portugal remitidas por su mujer que mencionó en la carta del día 7, augurando el buen panel que puede hacerse allí, que finalmente declinó en favor de *La pesca del atún. Ayamonte*. En la carta del día 15 escribe que ha sido un día hermoso y que ha vuelto a pintar en el fondo del cuadro, se queja de las dificultades de su ejecución, así como de una de las modelos que posa para el cuadro⁹³¹. El día siguiente escribe que

"es la mañana que más a gusto he pintado, es que la obra la voy comprendiendo más a medida que avanza, o que me hago ahora más cargo de las bellezas del natural y pinto, mejor o peor, pero haciéndome gozar más la contemplación del bendito sol, que amo más cada vez, aun comprendiendo la pobre miseria de los colores"⁹³².

Planteando la posibilidad de que llegue a la Navidad sin haberla terminado, trata de que su familia acuda a Alicante para no parar el proceso del cuadro, ni terminarlo de forma apresurada como el panel dedicado a Extremadura: "*yo quisiera no matarla como la de Plasencia*"⁹³³, escribe, como ya recogimos a propósito de aquel panel. El día 17 no pinta por estar nublado⁹³⁴, y tras volver a mencionar el asunto de la Navidad el 18⁹³⁵, vuelve a explicarlo el 19:

"Recibida tu carta y la verdad, estoy tan metido en mi cuadro que para mí es preferible que vengáis a que yo deje mi obra. Hoy he trabajado mucho y me daba mucha lástima cortar esta buena racha de pintura... así que tu carta de hoy me anima a rogaros que paséis esos pocos días en Alicante.

Es un gasto más... pero yo seguiré mi cuadro sin que se enfríe este entusiasmo.

Llevo casi dos años que no he pintado y ahora empiezo a encontrarme, por lo menos eso creo yo"⁹³⁶.

El 20, que no pinta por estar nublado, explica que el día anterior trabajó con sol, aunque hacía viento, y hace alusión a que han reforzado la caja⁹³⁷, por lo que entendemos que tiene el mismo tipo de estructura protectora que en el panel de Galicia. El día 21

⁹³¹ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 15 de diciembre de 1918, CFS/1925, *Ibíd.*, p. 365.

⁹³² Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 16 de diciembre de 1918, CFS/1926, *Ibíd.*, p. 365.

⁹³³ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 16 de diciembre de 1918, CFS/1926, *Ibíd.*, p. 366.

⁹³⁴ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 17 de diciembre de 1918, CFS/1927, *Ibíd.*, p. 366.

⁹³⁵ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 18 de diciembre de 1918, CFS/1928, *Ibíd.*, p. 367.

⁹³⁶ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 19 de diciembre de 1918, CFS/1929, *Ibíd.*, p. 367.

⁹³⁷ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 20 de diciembre de 1918, CFS/1930, *Ibíd.*, p. 368.

trabaja bastante, con buen sol⁹³⁸. El día 22 goza de buena climatología, y dedica la sesión a pintar la cabeza de una de las modelos, Doloretas⁹³⁹. El 23, soleado, lo aprovecha bien, aunque escribe que problemas personales de su hija Helena influyen en su trabajo⁹⁴⁰. También aprovecha el 24, soleado y hace alusión a *"la felicidad del arte al sol después de dos estúpidos veranos en San Sebastián"*⁹⁴¹. Pinta también el 25 de diciembre, con sol, y dice que el cuadro va lento pero bien, y que *"como hacía tanto tiempo que no hacía nada que se relacionara con el hermoso aire libre, estoy encantado con la contemplación diaria, es una maravilla este levante"*⁹⁴². El comentario, probablemente, tiene relación con el anterior de los veranos en San Sebastián, durante los cuales apenas realizó pequeños apuntes. El día 26 acorta un poco la sesión -soleada y provechosa- por el frío, y explica que tiene el cuadro orientado a norte, por la luz⁹⁴³. El día 27 también le es provechoso. Sorolla escribe que lleva cinco días seguidos trabajando en la figura del hombre que lleva los dátiles, *"hablo de los de ahora no de los de preparación, es una figura en la que podría pintarse otros cinco más"*⁹⁴⁴. Sorolla continúa con una de las sentencias que permiten adscribir su estética a la del naturalismo, y termina refiriéndose al eventual retraso en su retorno a su casa Madrid que debido al lento secado del óleo en invierno:

"He trabajado en los dátiles, así que tengo los ojos cargados de color... qué hermoso el natural, solo esto vale la pena de vivir.

Claro es que nada se hace digno del natural pero la hermosura de verlo es una felicidad incomparable [...]

Lo que me fastidia del fresco de estos dos días es que no seca la pintura nada, y esto sí me fastidiaría de verdad.

Claro que pienso hacer algunos estudios para mí, mientras la obra permita ser arrollada, cuando se termine"⁹⁴⁵.

El día 28, nublado, avanza un poco preparando el trabajo para el lunes, quizá utilizando la técnica a la que ya hemos aludido de adelantar desarrollo de la figura con

⁹³⁸ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 21 de diciembre de 1918, CFS/1931, *Ibíd.*, p. 369.

⁹³⁹ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 22 de diciembre de 1918, CFS/1932, *Ibíd.*, p. 370.

⁹⁴⁰ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 23 de diciembre de 1918, CFS/1933, *Ibíd.*, p. 371.

⁹⁴¹ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 24 de diciembre de 1918, CFS/1934, *Ibíd.*, pp. 371-372.

⁹⁴² Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 25 de diciembre de 1918, CFS/1935, *Ibíd.*, pp. 372-373.

⁹⁴³ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 26 de diciembre de 1918, CFS/1937, *Ibíd.*, p. 373.

⁹⁴⁴ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 27 de diciembre de 1918, CFS/1938, *Ibíd.*, p. 374.

⁹⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 374 y 375.

colores cercanos al color local, con vistas a ajustar los contrastes lumínicos y cromáticos cuando la luz sea la precisa:

"Muy poco he podido trabajar hoy por el día, estuvo sin llover pero telarañoso, un sol sin luz, pero algo hice para el lunes, pues mañana domingo estoy decidido a descansar, llevo 8 días largos de no perder mañana y estoy un poquillo cansado, y quiero no ver el cuadro un día y quedarme en la cama más horas aunque no las duerma, como es natural"⁹⁴⁶.

No pinta, pues, el 29, pero aprovecha bien la mañana del 30, con sol espléndido. En la carta de ese día vuelve a hacer mención al placer de pintar del natural, a los problemas de secado del cuadro -"lo que pinté el sábado pasado hoy estaba chorreando"⁹⁴⁷-, y a la voluntad de pintar algún estudio para sí mismo durante la espera para poder enrollar el cuadro, al final de su ejecución, y vaticina que lo acabará el 4 o el 5 de enero. Por la carta del día 31 de diciembre sabemos que acude más tarde a trabajar por el frío, y entendemos que los problemas del secado no sólo tienen relación con la necesidad de enrollar el cuadro para su traslado, sino quizá también por la conveniencia de que sequen las capas de pintura para poder pintar sobre seco, sin destruir el trabajo de sesiones anteriores:

"Lo que me tiene algo preocupado es el frío por no secar la pintura. Si el cuadro no tuviera que estar tapado, secaría pronto lo que se hace, pero como eso es imposible, por no poder dejar la obra a merced de cualquier accidente, no hay si no aguantarse"⁹⁴⁸.

Sorolla aprovecha bien el primer día del año 1919⁹⁴⁹, y el 2 de enero descansa⁹⁵⁰. Aprovecha la soleada mañana del 3, y vaticina que en dos o tres sesiones acabará el cuadro. El día 4 no pinta debido a la mala luz y a la mala noche pasada debido a problemas de salud de su discípulo Carreras⁹⁵¹. El 5 tampoco puede pintar, por la climatología. Aunque se queja de que le entorpece en su trabajo, reconoce que en la ejecución de este panel la suerte le ha favorecido con el clima⁹⁵². El 6 trabaja, aunque con frío, y escribe acerca de la realización del último panel, que sigue relacionando con

⁹⁴⁶ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 28 de diciembre de 1918, CFS/1939, LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 375.

⁹⁴⁷ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 30 de diciembre de 1918, CFS/1941, *Ibid.*, p. 377.

⁹⁴⁸ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 31 de diciembre de 1918, CFS/1942, *Ibid.*, p. 378.

⁹⁴⁹ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 1 de enero de 1919, CFS/1943, *Ibid.*, p. 379.

⁹⁵⁰ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 2 de enero de 1919, CFS/1945, *Ibid.*, p. 379.

⁹⁵¹ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 4 de enero de 1919, CFS/1947, *Ibid.*, p. 381.

⁹⁵² Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 5 de enero de 1919, CFS/1948, *Ibid.*, p. 381.

Portugal⁹⁵³. El día 7, aunque tiene mal tiempo y luz *mediana*, pinta durante dos horas y cuarto. Además, menciona a un proveedor de material de pintura de Madrid, Macarrón: "*Lo de Macarrón espera que regrese y lo veré todo, pero si les hace falta, págales*"⁹⁵⁴. El día 8 pinta en malas condiciones, con mucho viento, y reincide en una idea que ha mencionado de pasada en cartas anteriores, la diferencia entre lo que va a hacer en el cuadro y lo que podría o le gustaría hacer: "*El cuadro, si mañana está el día tranquilo, lo terminaré, es decir, lo dejaré, porque para darse gusto de pintar había para mucho tiempo*"⁹⁵⁵. La cita es importante, porque indica la flexibilidad del pintor en lo tocante a la finalización de sus obras. Al día siguiente, 9 de enero, con buen tiempo, finaliza el cuadro, estimando su tiempo de ejecución en treinta sesiones. Hace referencia a la lentitud de secado de los colores de cadmio, anuncia que piensa pintar algún estudio mientras seca la obra, en el mismo lugar, para poder tenerla destapada. Además, menciona el futuro panel que piensa dedicar a Portugal, y lamenta la muerte del pintor Joaquín Agrasot, pionero de la escuela valenciana, acaecida el día anterior⁹⁵⁶. Una vez terminada la obra, Sorolla no realizó estudio alguno, hizo un viaje por los pueblos costeros situados al norte de la ciudad de Alicante, y otro a Orihuela⁹⁵⁷. En la carta del día 15 estima que enrollará el cuadro el 18 de enero, nueve días después de su conclusión, pero no hay carta posterior que lo confirme.

En cuanto a la composición, debemos tener en cuenta dos fuentes previas al panel, la mencionada sesión fotográfica del 9 de octubre, y un boceto al gouache. Como ya se ha dicho, en la sesión fotográfica el pintor ensayó y tomó fotografías de composiciones de grupo, posiciones individuales, y del aspecto de un horno. Aunque Sorolla escribe que se hicieron dieciséis tomas, nosotros tan sólo conocemos quince, pertenecientes al archivo del Museo Sorolla. De las quince que conocemos, ninguna corresponde a la composición del panel, y las similitudes, relativas, más que en la conformación general de las figuras del grupo, cabe encontrarlas en las posiciones de algunas figuras, sobre todo las figuras femeninas que en el panel cubren su cabeza con pañuelos. Tampoco hay correspondencia formal entre las palmeras de las fotografías y las del panel. Por tanto, podemos suponer

⁹⁵³ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 6 de enero de 1919, CFS/1949, *Ibid.*, p. 382.

⁹⁵⁴ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 7 de enero de 1919, CFS/1950, *Ibid.*, p. 383.

⁹⁵⁵ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 8 de enero de 1919, CFS/1951, *Ibid.*, p. 384.

⁹⁵⁶ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 9 de enero de 1919, CFS/1952, *Ibid.*, p. 384.

⁹⁵⁷ Cartas de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 10-17 de enero de 1919, CFS/1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962 respectivamente, *Ibid.*, pp. 385-393.

que estas quince fotografías no fueron utilizadas como fuente formal directa para la composición en general, y sólo en la dos figuras femeninas mencionadas cabe hablar de fuentes formales, aunque de un modo indirecto. Es decir, como patrones para la posición y puesta en escena de las modelos de las que Sorolla copió directamente para realizar las figuras del panel. Desconocemos si la fotografía que resta de las dieciséis fue positivada, y si pudo ser fuente directa o indirecta del conjunto de la composición, o de otras figuras de la misma. Lo que está fuera de duda es que la sesión fotográfica fue determinante para que Sorolla se decidiera a ir a Elche y para que preparasen un simulacro de corta de dátiles. Es decir, que si bien las fotografías quizá fueron de utilidad escasa para el pintor, la sesión fotográfica fue determinante para el panel, pues permitió al pintor hacerse una idea de las posibilidades pictóricas del motivo, o dicho a su manera, le permitió ver que *había cuadro*. Como consecuencia, Sorolla tomó la opción del palmeral y desechó la idea de dedicar su penúltimo panel a las Baleares. Como ya hemos recogido, Sorolla estimó que las fotografías le serían útiles para recordar la idea⁹⁵⁸. En efecto, pese a la escasa correspondencia entre las fotografías y el panel en partes concretas o en la composición general, sí hay una coincidencia en el planteamiento iconográfico general. Aunque las escenas en su conjunto se parezcan poco, sí son el mismo tipo de escena, representan lo mismo, tiene un ambiente, con un espacio, un fondo y un vestuario y una disposición de las figuras que les relacionan, por más que casi todos ellos sean otros. El viaje a Elche permitió a Sorolla imaginar su cuadro de manera más o menos general, y las fotografías le permitieron recordar lo imaginado, tuvieran o no una correspondencia formal precisa.

Como ya hemos escrito, en las fotografías que conocemos, sobre todo en la 83116, hay algunas figuras femeninas cuyas posturas se corresponden con aquellas que en el panel adoptan las dos figuras que llevan pañuelo en la cabeza. En cuanto a la figura masculina que transporta los dátiles, Sorolla ensayó en la sesión fotográfica distintas posturas de hombres realizando esta acción, pero tan sólo cabe hablar de cierta similitud en una de ellas, la 83109. Lo mismo cabe decir de la figura del hombre que corta racimos en lo alto de las palmeras, representado en la parte superior del panel. Puede tener cierto una lejana similitud con un hombre que aparece en las fotografías 83113 y 83114, pero nada más. El resto de las figuras femeninas del panel quizá apareciesen, con mayor o

⁹⁵⁸ Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 10 de octubre de 1918, CFS/1885, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 343.

menor similitud, en la fotografía restante, si llegó a existir, y quizá en esa misma fotografía las figuras mencionadas tuvieran incluso mayor similitud, pero es imposible saberlo. A decir verdad, la mayor correspondencia entre las fotografías y el panel se da en el horno, que como hemos visto en la carta del 6 de diciembre, el dueño del huerto construyó en Alicante para que Sorolla lo pintase. En cuanto al fondo, tampoco hay coincidencias entre fotografías y panel, y fue casi con seguridad copiado directamente por Sorolla del natural, en Alicante, como se desprende de la correspondencia resumida más arriba.

La otra fuente previa al panel es el mencionado boceto al gouache, supuestamente pintado entre el 22 de noviembre y el final del mismo mes, como borrador inmediatamente anterior a la composición directa en el panel. De ser así, el título que se le ha atribuido sería erróneo, por representar en realidad el palmeral de Alicante. Este boceto representa una disposición bastante similar a la del panel, tanto en las cuatro palmeras más cercanas e importantes en la composición, como en la posición -aunque no la postura- del hombre de los dátiles, y también en la postura de alguna de las figuras femeninas y el efecto general del grupo, y también, sobre todo, en el dinamismo de la escena y el efecto espacial del palmeral, aunque éste último es más lejano en el panel que en el gouache. A tenor de todas estas similitudes, podemos suponer que el boceto fue pintado *in situ* en Alicante en noviembre, y no en Madrid a partir de la suma de partes de las fotografías. No obstante, aunque esta opción parece la más probable, no puede afirmarse con seguridad, pues desconocemos una de las dieciséis fotografías tomadas en Elche, que quizá aportase la información más útil para la composición del *gouache* o incluso del panel.

A tenor de lo anterior, se puede afirmar que la composición del panel del palmeral fue estudiada en la sesión fotográfica en Elche, con un mes de antelación a la ejecución, y se puede suponer que fue estudiada inmediatamente antes de la ejecución en el boceto al gouache. Tras estos trabajos previos, Sorolla habría acometido el dibujo de la composición en el panel con las posiciones y posturas de las figuras todavía abiertas, y las habría definido en cuatro días directamente sobre el lienzo, entre el 27 y el 30 de noviembre, como hemos recogido. El horno construido para la ocasión sería probablemente el último cambio en la disposición de los elementos, por más que Sorolla hubiera previsto ya su lugar en la composición. A diferencia de casi todos -o todos- los paneles anteriores, éste fue probablemente copiado del natural, tanto en las figuras como

en el fondo, y probablemente el pintor tuvo ante sí en algún momento la escena representada en el lienzo, quizá por primera vez en todo el desarrollo de la *Visión de España*. Pantorba señala que se trata de una composición muy sencilla, dominada por las palmeras⁹⁵⁹. Garín Ortiz de Taranco no hace comentario alguno sobre esta obra en su monografía. José Luis Díez destaca también la importancia del bosque de palmeras en la composición, y en especial la que, situado en primer término, rompe el espacio en dos partes. También alude al punto de vista elevado, señalando con acierto que es más alto en el panel que en el gouache⁹⁶⁰. A su vez, en este es más alto que en las fotografías. Blanca Pons-Sorolla estima este panel como uno de los más bellos de la decoración, tanto por la composición "*como por la luz cálida que se filtra a través de las palmeras*"⁹⁶¹.

Respecto a la factura, Díez señala que la mayoría de las figuras están simplemente esbozadas, como ocurre en buena parte de las figuras de los demás paneles también. Deben señalarse también los rastros de gotas de pintura con disolvente que marcan en vertical algunas partes del cuadro. Aunque en otros paneles estos rastros aparecen también, son más frecuentes en las zonas bajas del cuadro, como ocurre en el caso de la jota.

⁹⁵⁹ PANTORBA, 1953, p. 96

⁹⁶⁰ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 225.

⁹⁶¹ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 494.

Ayamonte. La pesca del atún. 1919.

Durante la ejecución del panel de Alicante, Sorolla se refirió varias veces al último panel de la decoración como el dedicado a Portugal. Sin embargo, la inestabilidad política del país vecino le lleva a cambiar de planes, como se puede leer en la carta remitida a su mujer desde Alicante el 15 de enero de 1919:

"Parece que lo de Portugal está terrible, de futura revolución. Dios mío, esto es una gran contrariedad para mí, pero acabaré suprimiéndola de mi decoración aumentando el de Galicia y pintando Asturias en vez de Galicia que tenía hecho ya"⁹⁶².



Ayamonte. La pesca del atún, 1919.
Óleo / lienzo. 349 x 485 cm.
The Hispanic Society of America, Nueva York, EEUU.

Como vimos a propósito de los bocetos del panel de Galicia, Sorolla había previsto efectivamente un conjunto de ambas regiones, suprimiendo al final Asturias. Finalmente, el pintor no recuperaría esta región para la decoración, sino que pintaría una escena de pesca ambientada cerca de la desembocadura del río Guadiana, con Portugal al fondo y la presencia testimonial de varios tipos portugueses. Como explica José Luis Díez, Sorolla buscaría en compañía de su discípulo Santiago Martínez:

"[...] una localización geográfica que enlazara el ciclo de las regiones españolas con la vecina Portugal, para cumplir así lo establecido en el contrato inicial, si bien hacía ya tiempo que Sorolla, de común acuerdo con Huntington,

⁹⁶² Carta de Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid), 15 de enero de 1919, CFS/1959, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 390.

había renunciado a incluir en la decoración una escena dedicada en exclusiva al país vecino.

Finalmente, halló lo que buscaba en las costas de Ayamonte, lindantes con la frontera portuguesa"⁹⁶³.

Este viaje de Sorolla destinado a pintar el último de los paneles comenzó el 9 de mayo de 1919 en Sevilla. Ya en la capital hispalense se refiere a la posibilidad de pintar en la localidad de Ayamonte, de nuevo guiado por informaciones previas, que a tenor de las palabras del pintor parecen ser, como en otras ocasiones, verbales: "*Por noticias Ayamonte, junto a Huelva, es el ideal de lo que yo deseo [...]. Ahora allí será peor que Plasencia por ser más pobre... también en esto hablo de memoria*"⁹⁶⁴. Más que de memoria, Sorolla, de quien no tenemos noticias de estancias anteriores en Ayamonte, parece hablar de oídas. El día 14 viaja a Ayamonte desde Huelva, que no le sirve para el cuadro, y ese mismo día visita Santa Cristina, pero prefiere regresar a Ayamonte, "*donde podré pintar el límite de España con algún elemento portugués*"⁹⁶⁵. Allí, el mismo día 14 busca un lugar donde pintar el cuadro. El día 17, probablemente por la mañana, Sorolla escribe con dudas y un tanto desanimado:

"Sigo en la lucha del cuadro; hay ratos que creo resuelto el asunto y otros, me iría sin hacer nada.

Debo tener calma porque de no pintar el cuadro aquí habría que hacerlo en Galicia [...]. Yo espero que dentro de pocos días tendré asunto bueno para mi cuadro, porque aquí se pesca el atún en grandes cantidades, además tengo enfrente a Portugal, separándonos el río Guadiana que tiene quilómetro y pico de ancho, hermoso, estupendo, y toda la rivera de Ayamonte: tiene barcas, vapores, lanchas, etc... Infinidad de vapores pequeños y gasolineras transportan continuamente gentes de Portugal a España, y esto es lo que yo quisiera ver de realizar y solo me falta rebuscar trajes que tengan carácter para hacer mi cuadro. [...] El local para pintar el cuadro sigue sin resolver, aunque no desconfío de hallarlo, si no en Ayamonte en Isla Cristina. [...] Resumen, que no desconfío de pintar mi cuadro, pero que hay que tener mucho paciencia"⁹⁶⁶.

⁹⁶³ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 227.

⁹⁶⁴ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 10 de mayo de 1919, CFS/2037, en LORENTE SOROLLA-PONS-SOROLLA-MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 395.

⁹⁶⁵ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 15 de mayo de 1919, CFS/2043, *Ibid.*, p. 398.

⁹⁶⁶ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 17 de mayo de 1919, CFS/2045, *Ibid.*, p. 399.

Sin embargo, el día mismo 17, y como en una respuesta a su desánimo anterior, Sorolla escribe: "*Hoy he visto gran pesca de atún. Hermoso cuadro*"⁹⁶⁷. Al día siguiente escribe describiendo de forma somera la escena que habrá de pintar y razonando su decisión de hacerlo:

"Ayer fue un día duro para mí pues llegué a la orilla del río y me encontré con 200 y pico de atunes tremendos y como esto pudiera y creo debe ser el *panneau* que cierre la obra, toda vez que Cataluña representa el Mediterraneo y son pescadores.

Este Ayamonte con Portugal en el fondo y las pesquerías del océano creo expliquen sobradamente y razonen el haberlo pintado. Pues bien, como de no hacer el cuadro en Ayamonte, habría que hacerlo en Galicia y ya estoy aquí, decido quedarme, si bien esto no es jauja sino una posada con honores de casa de huéspedes. [...] A la maleta de los colores como pesa mucho que el carpintero le ponga una cruz de madera para que quede más segura"⁹⁶⁸.

El mismo día 18 envía además un telegrama:

"Ordena salga mañana, gran velocidad, caja, bastidores, maleta colores, caballete campo. Mete caja lienzo, zapatos viejos, y sábana baño. El cuadro puede ser estupendo. Besa todos tu Joaquín"⁹⁶⁹.

Según se desprende de la carta del día 19, el pintor encontró el día anterior el lugar donde ambientar la escena. Además, desde ese momento comienza a buscar tanto tipos como trajes tradicionales portugueses, quejándose, como en otras ocasiones, de que se ha perdido todo lo característico del lugar⁹⁷⁰. De acuerdo con la carta del día 20, el 19 descansa durante todo el día, porque no llega pescado. Además, escribe que

"No será este cuadro como lo de San Sebastián porque aquello es repugnante, ahora bien, quizá será algo pesado de coordinar tanto elemento como necesito. Lo que tengo que tener y tener vosotros es paciencia, porque es posible que vaya todo con lentitud, si así fuera no haceros ilusiones, quizá este cuadro será pesadito"⁹⁷¹.

⁹⁶⁷ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 17 de mayo de 1919, CFS/2047, *Ibid.*, p. 398.

⁹⁶⁸ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 18 de mayo de 1919, CFS/2046, *Ibid.*, p. 400.

⁹⁶⁹ *Ibid.*

⁹⁷⁰ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 19 de mayo de 1919, CFS/2048, LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 401.

⁹⁷¹ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 20 de mayo de 1919, CFS/2049, *Ibid.*, pp. 401 y 402.

En nota a pie de página, los editores de los epistolarios del pintor aclaran que la alusión a San Sebastián se debe a que Sorolla se planteó este mismo asunto en la capital guipuzcoana, y llegó a pintar un estudio, *Preparando y arrastrando atunes*, pero que desechó la idea por la crudeza de la escena, que representaba el descuartizamiento del pescado. En la carta del 21 Sorolla da más información al respecto, aclarando que no quiere pintar sangre, entre otras cosas:

"Recibo ahora la tuya del 19 [...] y el aviso de que pronto saldrá la caja con todos los chirimbolos de trabajo. Ayer no vino ni sardina ni atunes, así que ayer hubo descanso excepción de una excursión a la costa portuguesa donde visité el pueblecito de Castro Marim quería ver si sorprendía algo en los trajes o tipos... sólo vi miseria y desaliño [...]. Haces bien en enviarme una caja de bastidores, porque si no la uso, el gasto nada supone. Anoche a las 12 1/2 llegaron 40 atunes monstruosos, enormes y fui, pero como ya te dije que no quiero pintar la sangre no tengo prisa de ir hasta mañana. Yo sueño un cuadro que tenga la belleza del *panneau* de Cataluña, dentro de lo típico del lugar que en trajes nada queda"⁹⁷².

A tenor de lo que escribe acerca de los útiles de trabajo, entendemos que sus alusiones al descanso por la ausencia de pescado se refieren a la posibilidad de haber realizado apuntes o bocetos. No puede significar otra cosa, porque en la carta del 22 queda claro que tiene un local para pintar, pero que ni está todavía acondicionado, ni han llegado los trastos:

"Ayer no llegaron atunes así que no hice nada más que dormir pensando en vosotros y en mi futuro cuadro. [...] Ya se yo que los trastos los deja el ferrocarril algo distantes de Ayamonte, pero eso no supone nada, con avisar enseguida no pasará nada. [...] Mañana vamos con el Cónsul de Portugal a Faro, capital del Algarve, pues persisto en poner algo típico portugués y quizá allí encuentre algo. Ayer visité los dos buques de guerra españoles que hay en el río. [...] También vi ayer varias mujeres portuguesas del campo, con su traje característico, llevan sombreros de hombre (de ala ancha) encima del pañuelo, son feas de verdad pero airosas. [...] Ya están preparando el local para pintar el cuadro que también tiene sus cositas el arreglarlo, pero en fin todo va marchando"⁹⁷³.

⁹⁷² Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 21 de mayo de 1919, CFS/2050, *Ibid.*, p. 402.

⁹⁷³ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 22 de mayo de 1919, CFS/2051, *Ibid.*, p. 403.

En su visita a Faro, Sorolla consigue un traje portugués antiguo⁹⁷⁴. El día 25 escribe que le han llegado los materiales de trabajo. El 26 escribe que "*no hubo atún, sólo sardina, así que nada pude aprender para mi cuadro*"⁹⁷⁵, sin que quede claro a qué se refiere el pintor. Quizá sea que en estos días previos al montaje del lienzo esté aprovechando los días de llegada de atunes para ir pergeñando algunas ideas de la composición. El día 27 escribe que el lienzo ya está preparado⁹⁷⁶, y el 28, aunque el local todavía no está completamente arreglado⁹⁷⁷ empieza a dibujar la composición:

"Yo empecé ayer a poner unas líneas de carbón y la composición del cuadro puede ser estupenda y muy nueva, estoy por esto muy contento y me hago ilusiones muchas"⁹⁷⁸.

Sin embargo, estas líneas debieron ser poca cosa, pues el día 31 escribe que "*El cuadro se empezó a dibujar ayer, y estoy satisfecho pues puede ser hermoso y de gran vigor*"⁹⁷⁹. El día 2 de junio escribe Sorolla una carta y un telegrama. En la carta dice estar componiendo el cuadro, y se queja de su salud y del sistema de trabajo al que le obliga la decoración americana:

"El cuadro sigue su dibujo. Ayer tarde tuve una gran barca que hoy continua de modelo, si es que puedo pues las mareas son una lata. No hay nada como el Mediterráneo. Esta obra es difícil, pero más que nada es que yo no tengo la fortaleza de movimientos que antes tenía, es la vejez y no debo enfadarme, lo que deseo es acabar esta obra para no pensar más en este sistema de trabajo tan repesado y tan duro para mis años"⁹⁸⁰.

En el telegrama escribe "*Hoy quedó definitivamente cuadro compuesto, tiene fuerza emocionante, abrazos a todos / Padre*"⁹⁸¹. El día siguiente lo pierde porque llueve⁹⁸². El día 4 trabaja con brío durante cuatro horas⁹⁸³. El día cinco, con mala luz, trabaja poco tiempo, pero lo aprovecha⁹⁸⁴. El día 6 trabaja intensamente⁹⁸⁵. El día 8 de junio escribe:

⁹⁷⁴ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 24 de mayo de 1919, CFS/2054, *Ibid.*, p. 405.

⁹⁷⁵ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 26 de mayo de 1919, CFS/2056, *Ibid.*, p. 406.

⁹⁷⁶ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 27 de mayo de 1919, CFS/2057, *Ibid.*, p. 408.

⁹⁷⁷ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 28 de mayo de 1919, CFS/2058, *Ibid.*, p. 408.

⁹⁷⁸ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 29 de mayo de 1919, CFS/2059, *Ibid.*, p. 409.

⁹⁷⁹ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 31 de mayo de 1919, CFS/2061, *Ibid.*, p. 411.

⁹⁸⁰ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 2 de junio de 1919, CFS/2063, *Ibid.*, p. 412.

⁹⁸¹ *Ibid.*

⁹⁸² Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 3 de junio de 1919, CFS/2065, LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 413.

⁹⁸³ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 5 de junio de 1919, CFS/2068, *Ibid.*, pp. 414-415.

⁹⁸⁴ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 6 de junio de 1919, CFS/2069, *Ibid.*, p. 416.

"El cuadro hizo ayer tarde 8 días que estoy pintando y la verdad que ya se nota lo que va a ser, da gusto y estoy contento, es difícil, es enojoso por las impertinencias que hay que aguantar, pero el coscorrón lo vale. Además yo no puedo pintar de otro modo, aunque me devane los sesos... no llegas nunca a la copia de la verdad, pero la tienes delante y sin querer algo coges.

Ayer te decía que el día se presentaba mal pero la tarde fue hermosa de sol y fresca, no así la mañana que fue de plomo. Hoy se presenta bien y fresca, [...] no pinto si no las tardes y es bastante"⁹⁸⁶.

Desde el principio del proceso, Sorolla se manifestó confiado y seguro, y en varias cartas utiliza términos que se refieren a sensaciones de fuerza, que remiten en última instancia a una estética que el pintor conocía y dominaba a la perfección, la de la potencia y el impacto visual. La luz solar directa, y los potentes contrastes de valores definidos por ella, habían sido una de las características más exitosas de su pintura, por lo que también en esta ocasión tenía elementos fundamentales de la obra a su favor. Debemos reseñar, no obstante, que desde diez años atrás el pintor había desarrollado trabajos en las antípodas de los contrastes lumínicos, y que en los años que van desde el 1917 al 19 esta estética más sutil aparecía cada vez más. Sin embargo, en Ayamonte retoma su pintura de la luz solar, y su querencia por los asuntos marineros. En la carta del día 9 Sorolla vuelve a mostrar su satisfacción con el cuadro, con su atractivo, y con su cualidad de verse hecho desde muy temprano: "*Mi obra tiene impresión fuerte y espero la tendrá más a medida que vaya adelantando, pues en sus nueve días de vida parece una persona mayor*"⁹⁸⁷.

La carta del día 10 muestra con claridad las condiciones en que Sorolla pinta el cuadro, y la buena marcha del mismo:

"Ayer no solté la paleta en tres horas seguidas y estaba muy excitado y cansadísimo por la lucha, el calor y el ruido, pues el cuadro lo pinto dentro de la fábrica de Feu que tiene una puerta sobre el río y puedo pintar todo directamente del natural, barcos, río, personas y atunes... pero como hay tanta mujer que trabaja en esta gran fábrica, hija, ayer se conoce que el calor las tenía dejadas de la mano de Dios y era ensordecedor el ruido y las disputas, además, aquí ellas hablan peor mil veces que las más perdidas del mundo y como final en el muelle hubo una disputa de cargadores y también hubo lo suyo... menos mal que la gente chilla pero no se mata. Como me habían dejado

⁹⁸⁵ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 7 de junio de 1919, CFS/2070, *Ibid.*, p. 416.

⁹⁸⁶ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 8 de junio de 1919, CFS/2071, *Ibid.*, p. 418.

⁹⁸⁷ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 9 de junio de 1919, CFS/2072, *Ibid.*, p. 419.

para pintar 4 atunes muy grandes y el calor se siente, tenía prisa por terminarlos, antes que se estropeasen [...] Diez días llevo pintando el cuadro y si la cosa sigue así, yo calculo que a fin de junio el *panneau* estará casi terminado, es decir, acabado"⁹⁸⁸.

Si el día 10 trabaja con energía, el 11, que no llegan atunes, lo prevé tranquilo, y muestra su alegría por el suave viento que hay por las tardes, durante sus sesiones⁹⁸⁹. Sin embargo, en la carta del día 12 escribe que también trabajó mucho y con provecho el día anterior, aunque con menor vehemencia que el 10, "*más seguro, pues pintaba un marinero y no había prisa (como los atunes) de descuartizarlo por si se estropeaba del calor*"⁹⁹⁰. Suponemos que Sorolla se refiere aquí a una de las figuras del grupo de la derecha del panel, pues a las figuras del grupo de la izquierda, formado por tipos portugueses, se refiere de forma específica en las cartas siguientes, y siempre se refiere a su nacionalidad. En cuanto a las figuras protagonistas, los marineros que arrastran el gran atún en el centro del cuadro, las realizó, como veremos, más adelante, en el tramo final del proceso, según se desprende de la propia descripción del pintor. En la carta del día 13 escribe que espera terminar de tapar de color todas las figuras al día siguiente, y sigue mostrando su satisfacción por el cuadro,

"hermoso de composición y quizás el más valiente de la serie. Hoy será la 12 sesión de 4 horas, ayer tuve dos portugueses de modelo y como llevan trajes antiguos hubo revuelo de gente del puerto, pero me dejaron pintar"⁹⁹¹.

El día 13 faltan los modelos portugueses del grupo de la izquierda, y Sorolla se queja de ellos en la carta del 14: "*pero como en el cuadro hay mucho que hacer trabajé 4 ó 5 horas y no perdí el tiempo*"⁹⁹², escribe, lo que confirma el patrón de trabajo natural en los cuadros con modelos vivos, consistente en pintar la figura cuando se dispone del modelo, y trabajar el fondo cuando los modelos descansan o están ausentes. En la carta del día 15 escribe que el 14 vinieron las portuguesas y dejó "*casi terminado el rincón del cuadro*"⁹⁹³, refiriéndose, claro está, al margen izquierdo. El 16 escribe que el día 15 trabajó bastante, sin modelo, "*quedando el lienzo cubierto del todo, me ayudó Santiago, pues con el alto del lienzo yo no tenía la cabeza firme para la preparación de la tinta que había que poner*"⁹⁹⁴. Se entiende que si Sorolla cumplió su vaticinio del día 13 de terminar de manchar las figuras el día 14, dedicó el día siguiente a terminar de manchar el fondo, y especialmente la parte de arriba. Como vemos, por segunda vez cuenta Sorolla

⁹⁸⁸ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 10 de junio de 1919, CFS/2073, *Ibid.*, p. 420.

⁹⁸⁹ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 11 de junio de 1919, CFS/2074, *Ibid.*, p. 421.

⁹⁹⁰ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 12 de junio de 1919, CFS/2075, *Ibid.*, p. 421.

⁹⁹¹ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 13 de junio de 1919, CFS/2076, *Ibid.*, p. 422.

⁹⁹² Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 14 de junio de 1919, CFS/2077, *Ibid.*, p. 423.

⁹⁹³ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 15 de junio de 1919, CFS/2078, *Ibid.*, p. 424.

con la ayuda de Santiago Martínez, que ya le había ayudado en el panel de Extremadura. Por lo que escribe, no parece que en esta ocasión la participación de Martínez sea tan grande como en la anterior. Como recogimos en el lugar dedicado a aquel panel, Martínez encajó entonces el fondo, trabajó en un estudio del mismo del que se sirvió Sorolla como modelo, y ayudó al pintor a trabajar ese mismo fondo directamente en el panel. En esta ocasión, la participación parece mucho menor. El día 16 quedó el pintor descontento con su trabajo, en parte por un problema técnico relacionado con el contraste de un contraluz:

"Estas pequeñas crisis son naturales en todo cuadro. [...] Ayer estuve nervioso pues el sol da en el agua y el modelo vino algo tarde y como el sol daba en el agua me cegaba y no podía saber cómo tenía la cara y como la cabeza es grande no podía dejar una mancha violeta, quise enterarme y vino el disgusto, perdí el verdadero tono, y empecé a tontear y cansarme para que al final comprendiese que había perdido la tarde... pero he aprovechado tantas en esta obra... me ha dado tantas alegrías de resistencia... Ayer llegué de mirar el sol, hasta a sentir los mareos de Madrid, quedé algo quebrantado"⁹⁹⁵.

El pintor no especifica la figura a la que se refiere, y tampoco nosotros hemos podido deducirlo de sus indicaciones. Las figuras cercanas al reflejo del sol en el agua son relativamente menores, lo que no cuadra con el tamaño de la cabeza. Sin embargo, es razonable pensar que se refiere a la figura más cercana al reflejo, que cubre su cabeza con un sombrero de tinte un tanto violáceo. El 18 escribe que "*El cuadro ahora ya hace el efecto de acabado, ayer trabajé demasiado y sentí algo de vértigo que calmé con una copita de jerez. [...] Estos 18 días de intenso trabajo me tienen cansado*"⁹⁹⁶. El 19 escribe que el día anterior pintó una pequeña figura de un portugués⁹⁹⁷, es decir, del grupo situado a la izquierda del cuadro. Ese día no pintó porque "*era el día santo del Corpus y hubiera sentado muy mal a estas gentes el que hubiera trabajado*"⁹⁹⁸. En la carta del 20, además de lo anterior, escribe que aunque desea acabar el cuadro, no quiere atropellarlo, lo que parece relacionarse con el acabamiento del panel de Extremadura, que ya mencionó en el final del proceso de ejecución del de Alicante en forma parecida a la

⁹⁹⁴ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 16 de junio de 1919, CFS/2079, *Ibid.*, p. 425.

⁹⁹⁵ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 17 de junio de 1919, CFS/2080, *Ibid.*, pp. 425-426.

⁹⁹⁶ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 18 de junio de 1919, CFS/2081, *Ibid.*, pp. 426-427.

⁹⁹⁷ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 19 de junio de 1919, CFS/2082, *Ibid.*, p. 427.

⁹⁹⁸ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 20 de junio de 1919, CFS/2083, *Ibid.*, p. 428.

expresión utilizada ahora. El día 20, de sol con niebla, el cuadro adelanta poco⁹⁹⁹. El 22 escribe:

"Ayer quedó terminado una parte de un grupo importante de mi cuadro, un grupo de marineros y esta tarde domingo atacaré una de las figuras más difíciles, figura muy bien empezada, pero que me tendrá, calculo, 2 días, o sea 2 tardes.

Muy rendido de trabajo ayer tarde, estuve 5 horas de lucha".

Suponemos que el grupo de marineros al que se refiere es el de la margen derecha del cuadro, aunque también puede referirse a los que están en segundo -o tercer- término detrás de las dos figuras principales, que se inclinan dando la espalda al espectador mientras arrastran un gran atún. En cuanto a la figura difícil, probablemente se trata de una de estas dos figuras.

En la carta del 23 Sorolla ya escribe sobre la finalización del cuadro: "*desconfío quede terminado a fin de mes... es muy grande, igual que el de Barcelona, y tiene mucho lío de cosas*"¹⁰⁰⁰. En la carta del 24 escribe que el día anterior acabó otra figura, quizá alguno de los marineros que arrastran el atún ocultos en parte por las dos figuras principales. Además, se refiere a la figura difícil anunciada en la carta del 22, que hemos identificado como una de las dos principales:

"Ahora, hoy, atacaré a que te hablé y que no pude trabajar en ella porque el modelo no pudo trabajar conmigo ayer ni antes de ayer, es la figura más difícil de pintar y de sostener por la violencia de la posición. Este asunto tiene mucho de titánico por el asunto y por los monstruos que la componen y menos mal que no he elegido la parte terrorífica y salvaje, si no créeme, no se podría mirar"¹⁰⁰¹.

La figura con la posición más forzada, y de más exigencia para el modelo, es precisamente la que da la espalda al espectador el centro del cuadro, y el que en el mismo momento hable de lo titánico y los monstruos -sin duda, los atunes- corrobora que ésta es la parte que está trabajando. En el final de la cita vuelve a referirse a la escena sangrienta del descuartizamiento que rechazó incorporar a la decoración en San Sebastián en 1912, como representación del País Vasco. En la carta del 25 explica que el día anterior no

⁹⁹⁹ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 21 de junio de 1919, CFS/2084, *Ibíd.*, p. 429.

¹⁰⁰⁰ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 23 de junio de 1919, CFS/2086, *Ibíd.*, p. 430.

¹⁰⁰¹ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 24 de junio de 1919, CFS/2087, *Ibíd.*, p. 431.

pudo pintar¹⁰⁰², y el 26 escribe que el 25 trabajó mucho -probablemente en la mencionada figura-, e incluso avanza una fecha de finalización: el 5 de julio¹⁰⁰³. El 27 escribe que aprovechó bien el día anterior, y hace defensa o balance de su trabajo, cerca de finalizar:

"A mí mismo me extraña lo que he podido pintar en tan poco tiempo, no estando bueno del todo y ser el último *panneau* después de 6 años largos de trabajo, cima a un trabajo tan pesado y en el tantísimo he sufrido, sobre todo éste último, en que tanto calor y mal comer he aguantado... pero el cuadro este de los atunes no se podía pintar en invierno pues no los hay y como yo creo nada mejor podía haberse elegido, ni había otro pueblo donde pintar el límite de España con Portugal, estoy contentísimo"¹⁰⁰⁴.

El día 28 de junio escribe que:

"Ayer quedó moralmente terminado el *panneau* pero trabajo hoy y mañana en esas pequeñas cosas que no pueden dejarse abandonadas pero que sin ellas pasaría lo mismo y nadie podría notarlo. Ayer pues, trabajé bastante y solo esta tarde es algo pesado lo que queda pues he colocado un andamio para pintar la parte alta del cuadro, valor artístico muy poco, solo la pesadez de subir y bajar."

Al día siguiente, Sorolla escribe en carta a Clotilde que trabajó bien y aprovechó el 28; que espera terminar el cuadro y la obra de seis años de trabajo el mismo 29, y añade:

"yo mismo me extraño que en unas 30 sesiones mal contadas he podido hacer este cuadro tan complicado, la explicación es sencilla, las tardes dan de sí más por los meses del año, tienes luz hasta las 9 de la noche y si bien no trabajas estas mirando la lucha de toda la tarde. Ahora hay que esperar el que el cuadro se seque, pues hay que arrollarlo".

Finalmente, el mismo 29 envía un telegrama a Clotilde comunicándole el fin del cuadro y de la decoración: "*Hoy día de San Pedro he dado la última pincelada del cuadro y por tanto de la obra, que Dios quiera todo se termine con la misma felicidad, besa todos / Padre*". En carta del 6 y el 7 de julio, le comunica que el cuadro se va a desclavar el cuadro para enrollarlo, y que él sale para Sevilla, de vuelta a su casa de Madrid.

¹⁰⁰² Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 25 de junio de 1919, CFS/2088, *Ibíd.*, p. 432.

¹⁰⁰³ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 26 de junio de 1919, CFS/2089, *Ibíd.*, p. 433.

¹⁰⁰⁴ Carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 27 de junio de 1919, CFS/2090, *Ibíd.*, pp. 433 y 434.

A Archer m. Huntington, quien le había hecho el encargo de la decoración, le escribe el 2 de julio:

"Ya terminé con la ayuda de Dios el encargo que usted me hizo. Ya está todo, después de mucho sufrir y de gozar..., el día de San Pedro di mi última pincelada: el *panneau* lo he pintado en Ayamonte teniendo enfrente la costa portuguesa que en mi cuadro se goza espléndidamente.

Yo creo que es el más bravío de todos, si bien he sufrido bastante por la índole del asunto"¹⁰⁰⁵.

Por su parte, José Luis Díez destaca en la obra la participación de los valores más comunes de la obra del pintor, citando la composición certera, el dibujo firme, el colorido riquísimo y la dicción magistral como los elementos más comunicativos de la impresión que el pintor transmite con su obra. Respecto de la primera, destaca la osadía, "*al encuadrar la escena bajo el resol de un entoldado que marca geoméricamente la composición*"¹⁰⁰⁶, geometría cuya rigidez se contraponen con el dinamismo generado por las figuras inclinadas de los marineros y por la presencia rítmica de los atunes en primer plano. Esta relación entre las "*fajas paralelas, estables*"¹⁰⁰⁷, contrapesadas por la oblicuidad del resto de los elementos, y la aportación rítmica de los atunes a la composición, incluso con las aletas, fue señalada por Garín Ortiz de Taranco en su escrito pionero. Respecto a la luz y el color, alude Díez a la sabiduría del pintor en el manejo de ambos, destacando los matices cromáticos del color blanco, así como el cegador reflejo de la luz solar en el río, ambos señalados también por Garín en las palabras que dedica al panel, del que señala sus valores estrictamente pictóricos¹⁰⁰⁸. Respecto de la factura, Díez señala la "*frescura vehemente y vigorosa con que están resueltos los atunes [...] que Sorolla pintaría prácticamente de una sesión, con pinceladas de casi un metro de longitud*"¹⁰⁰⁹.

Respecto a los trabajos e imágenes previas o preparatorias para el panel, conocemos un trabajo de grandes dimensiones, *Preparando y arrastrando atunes*, de 1912, dos apuntes de pequeñas dimensiones, ambos titulados *Atunes, Ayamonte*, de 1919,

¹⁰⁰⁵ Carta de Sorolla a Huntington, citada en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 504.

¹⁰⁰⁶ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 228.

¹⁰⁰⁷ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1973, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁰⁸ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1973, *op. cit.*, p. 18.

y unas fotografías de autor desconocido, tomadas durante la preparación o el proceso del panel¹⁰¹⁰. El primero fue realizado en San Sebastián en verano de 1912, probablemente como estudio para la realización del panel dedicado al País Vasco. Este panel cambió finalmente de asunto, quizá por lo sangriento de la escena representada en este estudio¹⁰¹¹. De éste, escribe José Luis Díez que fue fragmentado en dos lienzos con posterioridad a su ejecución, y que seguramente Sorolla lo tendría en cuenta a la hora de realizar el panel. En efecto, en el estudio de 1912 un marinero arrastra un pescado de gran tamaño en una postura que recuerda a las de las figuras principales del panel. En cuanto a los dos apuntes, Florencio de Santa-Ana destaca en ambos la paleta parca¹⁰¹², compuesta casi exclusivamente por azules, rojos y blancos, con una mínima participación del amarillo, que se compensa con un tierra ocre extendido como base, quizá seco ya al comienzo de la ejecución. Resulta llamativo que esta paleta restringida, muy rara en la producción de Sorolla, es la misma empleada en el estudio de San Sebastián, realizado siete años antes y en otro lugar. Quizá quepa plantearse si no hay tal separación de fechas de ejecución, pero no es objeto de este estudio. Respecto a las fotografías, José Luis Díez señala que Sorolla se valió de ellas, llegando incluso a retocar una de ellas con lápiz y pluma, para hacerse una imagen clara de la postura de los marineros que tiran de los atunes¹⁰¹³. Como hemos recogido en la parte dedicada a la relación de Sorolla con la fotografía, Roberto Díaz Pena hace también mención de este ejemplo en su estudio¹⁰¹⁴.

Respecto al *modus operandi*, como hemos recogido en la carta del propio Sorolla, en la ejecución de este panel el pintor disfrutó de un emplazamiento desde el que podía ver por partes la escena representada en su cuadro y copiarla del natural, su manera de trabajar preferida, como había ocurrido con el panel de Alicante y quizá con el de Galicia. Por supuesto, el pintor no podía ver ni pintar toda la escena simultáneamente, y con

¹⁰⁰⁹ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 228.

¹⁰¹⁰ Anónimo, *Trasladando atunes (Ayamonte)*, mayo 1919, Gelatinobromuro, 8,3 x 13,2 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º Inv.º 83491, reprod. en DÍAZ PENA-LORENTE SOROLLA-MENÉNDEZ ROBLES, 2006, p. 183; Anónimo, *Trasladando atunes (Ayamonte)*, mayo 1919, Gelatinobromuro, 8,5 x 11,5 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º Inv.º 83496, reprod. en DÍAZ PENA-LORENTE SOROLLA-MENÉNDEZ ROBLES, 2006, p. 182; Anónimo, *Almacén de atunes (Ayamonte)*, mayo 1919, Gelatinobromuro, 8,4 x 13,4 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º Inv.º 83490, reprod. en DÍAZ PENA-LORENTE SOROLLA-MENÉNDEZ ROBLES, 2006, p. 183.

¹⁰¹¹ Sorolla se refiere a ello en varias cartas a su mujer, por ejemplo en la carta de Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid), 20 de mayo de 1919, CFS/2049, Epistolarios, II, pp. 401-402, ya citada.

¹⁰¹² SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 1998, *op. cit.*, p. 330.

¹⁰¹³ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰¹⁴ DÍAZ PENA, 2006, p. 106.

seguridad los elementos no llegaron a coincidir cronológicamente en ningún momento, pero si pudo disponer de ellos en el lugar y a la hora -en días sucesivos- en que aparecen pintados dentro del espacio representado. Sea por haber sido realizados según su *modus operandi* preferido, y el que mejor se ajustaba a sus planteamientos estéticos naturalistas, o sea por el dominio que había adquirido sobre los formatos de la decoración, los dos últimos paneles suelen ser reputados entre los mejores de la serie¹⁰¹⁵.

El transporte, la instalación, y otros pormenores de la Visión de España de Sorolla acarrearón problemas después de la finalización de las pinturas propiamente dichas, que se complicaron por la enfermedad del pintor y su posterior deceso en 1923. José Luis Díez escribe que el arquitecto Roberto Fernández Balbuena, que viajó a la sede de la Hispanic Society of America en 1919 para supervisar la sala que habría de albergar la obra, consideró que la altura a la que habría que colgar los cuadros, a 2,80 metros del suelo, sería excesiva, en detrimento de la contemplación de las obras. Además, transmitió a Sorolla la posibilidad, sugerida por Archer M. Huntington, de construir una nueva sala para albergar la obra, que finalmente no se realizó¹⁰¹⁶. Díez concluye que:

"Finalmente, el 26 de enero de 1926 se inauguraría la sala dedicada a la visión de España pintada por Joaquín Sorolla, en una disposición totalmente diferente a la que el desaparecido maestro había imaginado en sus primeros esbozos, permaneciendo así hasta nuestros días"¹⁰¹⁷.

Recientemente se ha remodelado la sala por completo con el patrocinio de una entidad bancaria valenciana, bajando las pinturas considerablemente y dejando la sala diáfana, libre del mobiliario de la biblioteca. La sala de la biblioteca, que recibía en la institución americana el nombre extraoficial de *Sorolla Room*, ha pasado a denominarse, tras esta remodelación, Sala Bancaja.

¹⁰¹⁵ PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 480.

¹⁰¹⁶ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 231.

¹⁰¹⁷ *Ibíd.*, p. 232.

2.4.5 Conclusiones generales sobre la etapa de *Visión de España*.

Tras el exhaustivo trabajo de recopilación que hemos realizado basándonos en fuentes literarias, fotográficas, y en las reproducciones de los trabajos preparatorios y definitivos de la *Visión de España*, estamos en condiciones de establecer un repertorio de los recursos técnicos más destacados en el gran proyecto decorativo. Reseñamos aquí tanto los recursos que son propios de la decoración como otros que Sorolla empleó en trabajos anteriores cuyo uso ha quedado también acreditado en los paneles de la Hispanic Society.

Desde un punto de vista iconográfico, Sorolla se apartó ligeramente de la representación de la cotidianeidad, en pos de la representación de lo más característico de cada región, provincia o comarca. Además, como consecuencia de esta voluntad, buena parte de las escenas de los paneles representan figuras colocadas para el cuadro, de una manera más patente de lo que estaba ocurriendo en los cuadros de Sorolla del siglo XX. Desde este punto de vista, cabe decir que vuelven a aparecer los planteamientos compositivos que había utilizado en sus etapas de formación y de juventud, si bien la maestría acumulada le permite alcanzar resultados menos forzados que, por ejemplo, en *El 2 de mayo* o en las escenas costumbristas valencianas de los primeros años de la década de 1890. También debe reseñarse que la realización de la *Visión de España* supone el establecimiento y consecución del mayor plan o programa iconográfico de la trayectoria de Sorolla, por más que en ambas etapas se permitiera bastante libertad.

Un aspecto innovador en su pintura y relativamente innovador en el panorama artístico de su tiempo es la especial atención, siguiendo criterios etnográficos, que Sorolla presta en este proyecto a la indumentaria de las figuras, y a la elección tipológica de modelos.

En lo tocante a la composición de los cuadros, debemos reseñar el aumento de tiempo dedicado a esta fase del trabajo, con respecto a lo que era habitual en su trabajo. Las composiciones de los paneles están trabajadas durante varios días antes de empezar a aplicar el color. Es indudable que Sorolla presta mayor atención o esmero en la disposición de las figuras que en el resto de su producción. En efecto, de acuerdo con los parámetros de la pintura naturalista de la época, el pintor tuvo escasa afición a las composiciones complejas con figuras, y cuando en su obra hay un número importante de

ellas, a menudo parecen copiadas de una escena en las que se ha dado esta circunstancia. Valgan como ejemplo *Cordeleros, Jávea*¹⁰¹⁸, o algunas de las muchas escenas del mundo de la pesca, como *Repasando la vela, Valencia*¹⁰¹⁹. Incluso cuando es evidente que se trata de una composición colocada *exprofeso* por el pintor, a menudo dispone las figuras con sencillez y naturalidad, especialmente en su época madura, en la que tiende a abandonar la artificialidad compositiva de la pintura anecdótica. Como ejemplo de estos trabajos compositivos de una complejidad relativamente mayor que la habitual en la pintura de Sorolla podemos destacar los paneles de Castilla, Cataluña o Ayamonte; aunque quizá uno de los casos más curiosos es la composición dual, aparentemente casual, del panel del País Vasco. No obstante, debemos matizar lo expuesto en este párrafo señalando cierta improvisación en algunos de los elementos presentes en las composiciones, que aparecieron o cambiaron durante fases posteriores del proceso del cuadro, lo que constituye una forma de trabajo más apropiada para los formatos medios. Este retraso temporal de tareas compositivas lo practica sobre todo en los fondos, pero ocasionalmente -como en el panel de Cataluña- también lo hace en la disposición de las figuras.

Por supuesto, la *Visión de España* conllevó, como hemos visto, un considerable aumento de la ejecución de estudios y dibujos previos. Cabe destacar en este sentido el empleo ocasional de la fotografía, sobre todo para seleccionar indumentarias y lugares, pero también para valorar posibilidades compositivas y ocasionalmente para la copia directa de algún elemento en el panel. También debemos destacar el empleo de en los bocetos previos de la pintura al *gouache*. Que apenas había utilizado hasta este trabajo. Por lo que hemos podido conocer, en todos los paneles hubo, antes de aplicar el color, un dibujo inicial sobre el lienzo, que nunca fue copia directa de un trabajo previo. Por una carta sabemos que fija el dibujo realizado soplando con aerosol -seguramente una goma o una resina diluida- antes de proceder a pintar. Suponemos que en las ocasiones en que hubo replanteamientos en la composición, especialmente cuando en ellos hubo nuevas disposiciones de figuras, hubo también trabajo de dibujo después de haber comenzado el cuadro.

¹⁰¹⁸ 1901, óleo sobre lienzo, 101 x 131 cm, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 581.

¹⁰¹⁹ 1896, óleo sobre lienzo, 222 x 300 cm, Venecia, Museo de Arte Moderna Ca Pesaro.

La forma compositiva empleada en todos los paneles de la Hispanic Society fue la de la disposición de elementos. Esta manera de trabajar desplazó la forma más característica de componer del pintor valenciano, y de otros pintores de su época, basada en la selección o encuadre de un fragmento de la realidad tridimensional. Además, esta disposición o puesta en escena de los elementos no fue sincrónica en ninguno de los paneles, sino que los elementos aparecieron ante el pintor en sesiones sucesivas. Además, en buena parte de los paneles los fondos no sólo no coincidieron temporalmente con las figuras, sino que tampoco compartieron el mismo espacio. Es decir, frente a la identidad espacio-temporal que caracteriza buena parte de la pintura de Sorolla, los paneles americanos muestran una disociación tanto en las características espaciales como en las temporales.

En la mayor parte de las ocasiones, Sorolla prefirió potenciar en la composición de los paneles el dinamismo sobre el equilibrio. En algunos de ellos, como en el dedicado al juego de los bolos o en el dedicado a la pesca del atún, llegó a plantear soluciones dinámicas que pueden recordar la vocación dinámica de algunas representaciones del futurismo italiano.

En general, Sorolla empleó encuadres amplios para las escenas de la *Visión de España*, y puntos de vista ligeramente elevados sobre ellas. Los horizontes se sitúan siempre en la mitad superior de los paneles, siendo entre los horizontes visibles el dedicado al País Vasco el más bajo, cerca de la divisoria horizontal central del lienzo; y el de Cataluña el más alto, por encima del cuarto superior del lienzo. La mayor parte de las escenas representadas tienen lugar al aire libre, en paisajes naturales lo que facilita que los cuadros muestren espacios que se alejan del plano del cuadro, algunos hasta el horizonte. El espacio más recogido, el de Sevilla, el baile (la cruz de mayo), representa menos de diez metros de profundidad, pero es una excepción en el conjunto. De todas formas, pese a que en la mayor parte de los paneles aparecen representados términos muy alejados del plano del cuadro, son pocos los que transmiten efectivamente una sensación de profundidad verosímil, de acuerdo con la tradición de la representación espacial desde la segunda mitad del siglo XIX.

La iluminación empleada en los paneles es siempre natural de día. La mayor parte de ellos están pintados con luz solar directa de exterior. Las excepciones son Sevilla, los

nazarenos, que muestra en la mayor parte del cuadro una luz solar indirecta de exterior; Sevilla, el baile, la cruz de mayo, que muestra luz solar cenital de interior; y Sevilla, los toreros, que representa una escena con luz solar directa de exterior, pero fue pintado con luz solar cenital de interior.

La aplicación de la pintura es similar a la utilizada por Sorolla durante toda su etapa de madurez. Los paneles están ejecutados con un lenguaje directo, *alla prima*, en el que no se insisten ni se funden las pinceladas entre sí. Al contrario, buena parte de ellas permanecen identificables de forma individual. No hemos detectado pintura aplicada mediante espátula, y tampoco el empleo de esta herramienta para retirar pintura en alguna zona, aunque apenas hemos analizado exhaustivamente esta cuestión, por lo que no la descartamos. La característica más destacada de la aplicación de la pintura, la más propia de la *Visión de España*, aunque tiene múltiples antecedentes en el trabajo del pintor, es la existencia de pinceladas de gran tamaño. Como es natural, la existencia de largas pinceladas en cuadros de formato medio, pese a ser frecuente en la obra de Sorolla, está restringida por el propio tamaño del lienzo, cosa que no ocurre en los paneles de la Hispanic Society. Existe, sin embargo, una particularidad propia del ciclo americano - tanto en los paneles definitivos como en los trabajos preparatorios- y es la frecuente aparición de churretones y goteos que el pintor prefirió dejar visibles en algunas de sus obras. Este efecto de goteo había aparecido en obras acabadas previas al ciclo de la decoración americana, como en *Aldeanos leoneses*¹⁰²⁰, que muestra alguna de estas marcas en su parte inferior. Sin embargo, en el trabajo realizado para la Hispanic Society se incrementa la aparición de este efecto más o menos fortuito. Desde luego, algunas de las obras donde aparecen son bocetos, como en el caso de un tríptico preparatorio¹⁰²¹ para la *Visión de España* cuya parte izquierda muestra alrededor de sesenta marcas de goteo -y aunque la mayor parte se observa bajo el margen inferior, otras pasan por encima de las figuras-. Pero también ocurre en los propios paneles de la decoración, en cuyas partes inferiores los rastros de la pintura líquida aparecen con frecuencia. Podemos verlos, por ejemplo en el panel de Ayamonte, en los atunes situados bajo una de las figuras principales, la del marinero que lleva camisa blanca y faja o cinturón oscuro, y también en el atún situado en el extremo derecho del panel. Podemos verlos en el suelo

¹⁰²⁰ 1907, Nueva York, EEUU, The Hispanic Society of America.

¹⁰²¹ ca. 1912-1913, *Estudio para las regiones de España*, gouache sobre papel, 117,5 x 529,7 cm en tres partes, Nueva York, EEUU, The Hispanic Society of America, HSA N° Inv. A1524.

representado en el panel del Roncal, y también en la representación del suelo en el panel dedicado a Aragón. También, y de manera sintomática, podemos ver los rastros de las gotas que caen en múltiples partes del panel dedicado al palmeral de Alicante, tanto en la parte alta del lienzo como en la media y la baja, y pasando incluso por encima de las figuras protagonistas. Algunos de estos rastros del panel de Alicante se ven con mayor claridad en reproducciones anteriores a las editadas con motivo de las recientes exposiciones en España de los paneles. Por este motivo, debemos preguntarnos si pertenecen en origen a la capa pictórica de Sorolla o son producto de alteraciones posteriores, que la reciente restauración haya tratado de minimizar. Vicente Ripollés Lengua, responsable de la restauración de los paneles con motivo de la celebración de estas exposiciones, escribe en el catálogo de las muestras que "*encontramos también una ligera decoloración producida por las filtraciones de agua de lluvia*"¹⁰²², aunque no especifica si es el caso concreto del panel de Alicante. Aunque al menos desde el barroco hay rastros de gotas o zonas de pintura que resbala por efecto de la gravedad, estos accidentes experimentan un ligero incremento en la pintura decimonónica. Sin embargo, algunos ejemplos de la obra de Sorolla se salen de la tónica general en la pintura española y occidental de su época. En algunos ensayos sobre la pintura de Sorolla se ha insinuado su posible relación con estilos posteriores, como el expresionismo norteamericano de mitad del siglo XX¹⁰²³. Aunque probablemente no se puede hablar de una gran afinidad estilística entre ambas concepciones pictóricas, el antecedente cronológico de esta técnica por parte de Sorolla, inevitablemente ligada a la valoración de la pintura como elemento líquido, a su descuelgue y caída, y a la apreciación de los efectos derivados de ella, está fuera de duda. Conviene resaltarlo, pues el empleo consciente de los efectos asociados a la caída de la pintura en fase líquida ha sido una de las aportaciones técnicas más significativas de la pintura del siglo XX, tanto sobre lienzos colocados en horizontal -el caso de Jackson Pollock es el mejor conocido- como sobre lienzos en vertical o inclinados -como en el caso de Morris Louis-.

En cuanto al soporte y la preparación, Vicente Ripollés Lengua, responsable de la reciente restauración del conjunto de la decoración, escribe que las preparaciones de

¹⁰²² RIPOLLÉS LENGUA, Vicente: "Sorolla: La visión de España. Restauración del conjunto mural de la Hispanic Society of America", en GARÍN, TOMÁS *et al.*: *Sorolla. Visión de España. Colección de la Hispanic Society of America*, Fundación Bancaja, Valencia, 2007, p. 208.

¹⁰²³ BURKE, 2015, *op. cit.*, p. 39.

todos los lienzos son comerciales, salvo el del panel de Sevilla, que fue preparada por Sorolla o su ayudante. Ripollés ha distinguido tres tipos de preparaciones, según los pigmentos de su composición. La más utilizada ha sido una preparación al óleo a base de blanco de plomo. Hay también una preparación que presenta una mezcla de blanco de plomo y blanco de zinc, más blanca que la anterior. La tercera es una preparación con blanco de plomo y litopón, empleado probablemente para abaratar los costes. Ripollés señala que el único panel cuya preparación no es comercial, el de Sevilla, preparado con cola orgánica y un pigmento o carga a base de calcio, presentaba abolsamientos más pronunciados que el resto, probablemente debido a la alta higroscopicidad de la cola¹⁰²⁴. En la correspondencia hemos señalado también un detalle técnico de importancia menor, el empleo de una escobilla y aguarrás para limpiar el lienzo de Cataluña, que presentaba algún tipo de suciedad, antes de empezar a trabajar en él. En cuanto al formato, el empleo de tamaños tan grandes fuera del estudio, e incluso al aire libre, fue casi nuevo para Sorolla -estaría el célebre antecedente del *2 de mayo* pintado en 1884 en la plaza de toros de Valencia- y también casi única en la pintura europea de su tiempo. Quizá el único referente importante es el empleo de estos formatos por parte de Monet, tanto en su juventud, de forma puntual; como su vejez, en los jardines de su casa de Giverny, siendo este segundo empleo más o menos coetáneo al del pintor valenciano. Conviene señalar también, a propósito de los soportes, que los bastidores originales fueron realizados en Madrid por un carpintero de confianza de Sorolla, y enviados desmontados a los lugares de trabajo del pintor, donde fueron ensamblados y entelados con la participación de carpinteros locales y de los discípulos del pintor, cuando éstos viajaron con él.

Consideramos que una de las cuestiones más útiles de nuestra recopilación de datos de la correspondencia y de los estudios y la documentación complementaria para la realización de los paneles, es que evidencian las fases del proceso realización, así como su método de trabajo en estas obras. Además, también muestran con claridad que las partes del proceso que le disgustan más son los preparativos previos, que disfruta más y confía más en sus obras a partir de cuando comienza a pintar con color en ellas, y que prefiere pintar siempre copiando directamente del referente tridimensional, aunque acepta copiar los fondos a partir de los estudios realizado por él.

¹⁰²⁴ RIPOLLÉS LENGUA, 2007, *op. cit.*, pp. 207-208.

Como hemos escrito, la pintura de los paneles está ejecutada *alla prima*, con el planteamiento habitual de las obras del pintor, consistente en la realización de un dibujo somero para plantear la composición, que es seguido de una mancha de las principales masas cromáticas del cuadro, fase a la que él se refiere como *tapar* el lienzo. Sobre esta mancha más o menos general, Sorolla practica la pintura directa en sesiones sucesivas, que rara vez implican una superposición de más de cuatro o cinco aplicaciones distintas, y que normalmente apenas hacen empleo de la transparencia de la pintura. Así, aunque las capas sucesivas de pintura no sean gruesas, Sorolla rara vez recurre al empleo de veladuras en la ejecución de los paneles americanos. El pintor escribe sobre el empleo de una técnica relacionada con la inestabilidad climatológica, consistente en avanzar la tarea en una figura cuando la luz ambiental del referente no es la representada en la escena, y rematarla al disponer de la luz adecuada. Aunque no tenemos una certeza total, consideramos probable que Sorolla prepare las figuras con los colores locales propios de cada parte de las figuras, y aplique las diferencias cromáticas y tonales en otra sesión posterior, cuando la iluminación de su modelo sea coherente con la luz de la escena representada. Otra técnica que se detecta en el proceso de realización de los paneles, aunque no es característico de estos trabajos, es que Sorolla aprovecha para pintar los fondos en ratos perdidos en que no puede pintar las figuras, por estar los modelos vivos descansando o ausentes. Es una técnica normal en la práctica pictórica, y nos limitamos a reseñarla aquí en la medida en que aparece documentada en algunas fotografías y en la correspondencia del pintor.

La densidad de la pintura aplicada por Sorolla en los paneles -y también en los trabajos preparatorios- de la Hispanic Society es variada, como lo es en el conjunto de su obra, y no es nunca mayor que la densidad que corresponde a la presentación comercial de las pinturas empleadas. Al contrario, frecuentemente el pintor diluye la pintura para emplearla con mayor soltura, sobre todo en las primeras sesiones de trabajo. En las capas superiores se observan aplicaciones con pintura cuya densidad es más próxima a la de la pintura comercial original. Más allá de estos principios generales, hay zonas en las que la pintura se ha aplicado muy diluida, lo cual no es en absoluto nuevo en la trayectoria del pintor. Sin embargo, debido a la gran extensión de algunas aplicaciones, y también a la evidente complacencia del pintor, en muchos lugares esta pintura muy diluida da lugar a los goteos que ya hemos mencionado, sobre los que no es necesario insistir de nuevo.

El grosor medio de la capa pictórica en los paneles de la *Visión de España* es bastante limitado, debido entre otras cosas a la dilución de la pintura que ya hemos mencionado, pero también a la magnitud del trabajo, que conlleva una economía de medios, tanto en la cantidad de sesiones y trabajo aplicado sobre una parte cualquiera del lienzo, como en una economía de resolución de ese trabajo.

La verosimilitud de los objetos representados, como ocurre en general en la obra del artista, es limitada. Como en casi toda la obra de madurez de Sorolla, se produce un efecto de verosimilitud en el conjunto de la escena gracias a la habilidad del pintor para acercarse a una relación de los valores tonales y cromáticos similar a la de sus referentes. Sin embargo, el pintor evita en los objetos el trabajo propio del trampantojo. Si en lugar de prestar atención al conjunto de la escena, el espectador se fija en un objeto en concreto, percibe la evidencia de la pintura, antes que el objeto representado. Aunque no desdeña representar las texturas superficiales de los referentes, Sorolla dedica en los paneles americanos menos atención a este efecto que en otros de sus trabajos. Ello no quita que haya excelentes ejemplos de su habilidad para representar las superficies, como en el caso de los atunes pintados en Ayamonte. Cuando lo hace, se trata siempre de texturas sugeridas, más que de una copia fidedigna y meticulosa de la superficie del referente.

La textura superficial de los paneles es poco acusada, debido a la dilución de la pintura y a la poca insistencia del pintor en capas sucesivas que ya hemos mencionado. Sin embargo, en todos los paneles hay variaciones, sobre todo en empastes puntuales, que suelen coincidir con zonas de luz.

El acabado de los paneles es bastante somero, pero debido a su tamaño el relativo abocetamiento de algunas partes no es evidente a primera vista. A ello contribuye también el hecho de que los paneles fueron concebidos y posteriormente instalados formando un apretado conjunto, con una mínima separación entre ellos. Probablemente, el paisaje urbano que representa la localidad de Plasencia en el panel dedicado a Extremadura sea el fragmento más llamativo en cuanto a su falta de finalización. Sin embargo, esto no se debe a que Sorolla haya realizado un acabado más meticuloso en el resto de la *Visión de España*, sino a que los valores tonales y cromáticos de este fragmento, en parte por las circunstancias en que fue pintado, no están tan ajustados

como los del resto de la decoración. En la serie americana, como en muchas otras obras de su última década de trabajo, Sorolla procede a sintetizar y a eliminar detalles, así como a recrear las formas a base de grandes planos de luz y de sombra.

Los contrastes tonales y cromáticos de los paneles, como es el habitual en las obras del autor, están un poco exagerados con respecto a los referentes, aunque no son significativos dentro de la obra desarrollada por él en el siglo XX. Además, como también es habitual en sus obras, los propios referentes elegidos son ricos en estos contrastes, con una gama de valores muy amplia, lo que le permite no tener que llevar su interpretación de los valores hasta la exageración inverosímil. El panel de Guipúzcoa presenta un contrastes menores que el resto. El panel dedicado a Galicia, pese a que los contrastes de claroscuros no son intensos, presenta en cambio un cromatismo acusado. Ya se ha dicho que tanto José Luis Díez como Felipe Garín Ortiz de Taranco han relacionado el cromatismo de algunos fragmentos con el de las tendencias *fauvistas* coetáneas, aunque en el conjunto de los paneles el cromatismo general se mantiene dentro de planteamientos cercanos al naturalismo. Merece la pena recordar los problemas de coherencia en los contrastes cromáticos y lumínicos, y entre los unos y los otros. El sistema general de estos valores evidencia que las obras se han pintado del natural, pues de otro modo serían más indefinidos, menos ajustados a situaciones concretas de luz. Sin embargo, la necesidad de pintar los paneles en un plazo relativamente breve de tiempo, y bajo condiciones cambiantes de luz, impide al pintor llegar a ajustar todos los valores tonales y cromáticos con precisión. Por otro lado, estas incoherencias se suman también a la falta de acabado en algunas partes. Las incoherencias se detectan con mayor facilidad en las figuras, y destacan especialmente en el tratamiento de los rostros. Podemos advertir con facilidad en figuras cercanas y expuestas a la misma iluminación, rostros que presentan diferencias de valores más o menos acusadas, que difícilmente pueden deberse a la fisonomía de los modelos retratados. En las páginas anteriores hemos ejemplificado esta cuestión técnica a propósito de algunas figuras del panel *La fiesta del pan. Castilla* y en el de *Los toreros. Sevilla*, pero es una característica presente en todos los paneles de la decoración.

La paleta es, como se ha dicho, bastante saturada, con presencia de tierras y negros, y los cuadros se organizan, como casi toda la obra de Sorolla maduro, a partir de las relaciones cromáticas, más que a partir de las relaciones tonales. Dentro de esta tónica

general, hay algunos paneles con el color más modulado, como *Guipúzcoa. Los bolos*; *Alicante. El palmeral*; y como *Los nazarenos. Sevilla*, que es el menos colorido de la serie, en el que predomina el cromatismo de la indumentaria negra de los penitentes. La relación de pigmentos empleados por Sorolla en la *Visión de España* es muy amplia, como muestra la lista que reproducimos a continuación, extraída de los análisis efectuados por los técnicos del Instituto de Ciencia de los Materiales de la Universidad de Valencia¹⁰²⁵. Sobre los pigmentos orgánicos, los técnicos se limitan a postular su probable presencia, sin hacer una identificación precisa:

Amarillos de bario, de cadmio, de cobalto, de cromo, de estroncio, de plomo, de zinc, y ocre amarillo. El amarillo ocre es el más utilizado, seguido por el amarillo de cadmio. Además de los reseñados, se detecta en algunas partes la presencia muy puntual de un amarillo orgánico.

Azules de cobalto, ultramar sintético, de Prusia, y azurita. Entre ellos, el más utilizado, con diferencia es el azul cobalto. La presencia del azul de Prusia y de azurita es esporádica. Es probable la presencia de algún azul ultramar sintético u otro de naturaleza orgánica.

Blancos de plomo, de zinc, y litopón. El blanco más utilizado por Sorolla es, con gran diferencia, el blanco de plomo, tanto puro como mezclado con los otros blancos o con el resto de los colores.

Marrones: tierras sombra y Siena. Los sombras aparecen en menos de la mitad de los lienzos. También utiliza algunos marrones de naturaleza orgánica.

Naranja de minio. Más frecuentemente utiliza un naranja resultante de la mezcla de amarillo de cadmio y bermellón.

Negros de huesos, de humo y vegetal. Entre ellos, el de huesos es el más utilizado.

Rojo bermellón. Además, hay rojos en los que probablemente utilizó pigmentos orgánicos (lacas, carmín, kermes, etc.)

Verdes de óxido de cromo verde opaco, de óxido de cromo verde hidratado (viridian), tierra verde, verde de cobre (compuesto de cobre?), verde de cromo, verde

¹⁰²⁵ ROLDÁN GARCÍA, Clodoaldo; FERRERO CALABUIG, José; y JUANES BARBER, David: "Análisis por fluorescencia de Rayos-X de los pigmentos de las obras de Joaquín Sorolla *Visión de España*", en GARÍN, TOMÁS *et al.*: *Sorolla. Visión de España. Colección de la Hispanic Society of America*, Fundación Bancaja, Valencia, 2007, pp. 204-205.

esmeralda (verde París). Los más utilizados por el pintor son los verdes de óxido de cromo, tanto no hidratado como hidratado (viridian). El uso de la tierra verde es escaso.

Violetas de cobalto, de manganeso. No se señalan preferencias por uno u otro.

Como podemos ver, la lista es muy extensa, lo que puede llevarnos a pensar que Sorolla es un pintor poco selectivo con los pigmentos. Sin embargo, podemos ver que dentro de cada gama tiene preferencias bastante marcadas, por lo que la extensión de la gama puede resultar engañosa.

El proceso de trabajo, gracias a la correspondencia del pintor con su mujer, nos es bien conocido y lo hemos recogido en extenso en las páginas precedentes. En un resumen muy somero, el proceso de trabajo consistió en la realización de estudios generales al gouache durante la fase de ideación de la decoración, a la que siguió la realización de estudios previos para pintar el panel de Castilla, que en el que al final el pintor hizo un uso poco rentable de los mismos, prefiriendo volver a pintar las figuras del natural en el cuadro definitivo. Como consecuencia, en el resto de los paneles, el pintor limita mucho el número y la escala de los estudios previos, y a menudo los realiza tan sólo para trasladar copiar fondos que no puede pintar del natural donde ejecuta el panel. El proceso típico en el resto de los paneles, una vez concluido el de Castilla, sería la investigación previa, de la que no tenemos mucho datos, sobre los lugares más característicos o representativos de las distintas regiones; y una vez decidido el lugar, el viaje de Sorolla para emprender la ejecución. Una vez establecido en la comarca, el pintor recorre las inmediaciones para encontrar en cada lugar la vista más adecuada o atractiva -o en su terminología, más pintoresca-. En los días en que lleva a cabo esta búsqueda del mejor emplazamiento, también procede a la búsqueda de indumentaria regional, a veces de cierta antigüedad, y también busca mientras tanto modelos cuya fisonomía le parezca característica de las gentes de la región, y busca también, a la vez, un lugar donde poder emplazar su lienzo y pintar el cuadro. Con estas cuestiones resueltas, el pintor emplea varias sesiones, entre cuatro y seis días, en fijar la disposición de las figuras. Con las figuras compuestas, y frecuentemente con la idea del fondo más o menos decidida, Sorolla comienza a aplicar color a su cuadro, mientras los modelos van posando en sesiones sucesivas, sin coincidir casi nunca todos ellos a la vez. Durante las sesiones de realización de las figuras, el pintor va decidiendo definitivamente el fondo, casi siempre

realizando en días libres estudios de formato medio o reducido para copiarlo después en el panel. El tamaño de las obras y la dependencia de los modelos le obliga a trabajar el cuadro por partes. Aunque el pintor no escribe sobre ajustes finales al llegar los últimos días de ejecución, es probable que sí los haga. Aunque no se puede hablar de un tiempo de ejecución común para los paneles, una vez finalizados los preparativos realiza lo menores aproximadamente en un mes, y los medianos en un mes y medio o dos meses. El de la ejecución más dilatada, el de Castilla, le lleva unos siete meses, sin contar con toda la preparación previa.

El *modus operandi* de los trabajos de la *Visión de España* es atípico en la trayectoria profesional de Sorolla, sobre todo por la envergadura del trabajo y la conveniencia de realizarlo en distintos puntos del país. El trabajo para la decoración hizo necesario el alejamiento de su estudio y el establecimiento de talleres-satélites, que en general cabe calificar como talleres al aire libre, pero que no eran exactamente talleres *in situ*. En general, estos talleres-satélites sirvieron para pintar directamente y al aire libre los tipos populares; e indirectamente, a través de estudios previos realizados al aire libre, los fondos y elementos arquitectónicos que sirven de ambiente a las figuras, en lo que trata de ser un método pleinairista en gran formato. Como hemos indicado, Galicia, Alicante y Portugal serían los lugares en los que los estudios o talleres-satélites sí pueden considerarse como *in situ*, con una relación hacia el referente natural al aire libre similar a la que el Sorolla había tenido en ocasiones en la playa de Valencia. Se produce un desplazamiento de la copia directa del natural en obras -los otros once paneles- en las que el pintor trata de utilizar este método de trabajo, pero en el que tiene que aceptar casi siempre la mezcla de figuras copiadas del natural con fondos copiados de estudios pintados del natural.

Como ya hemos mencionado, el abandono del taller fue una de las características que definieron la inclinación de algunos pintores de la época y su pertenencia a unas tendencias u otras. Aunque tradicionalmente se ha distinguido entre el taller o el aire libre, estos talleres-satélite de Sorolla pertenecen a una categoría menos estudiada, a medio camino entre ambos, en la que habría que incluir también los barcos-taller, como el que utilizó Monet, o la pintura realizada en el jardín de los lugares de residencia, o a través de las ventanas o balcones de estos. A lo largo de las páginas precedentes hemos ido recogiendo la aparición de algunos instrumentos o muebles asociados a este tipo de forma de trabajo, como los toldos, las escaleras o gradillas, las grandes cajas de madera

para resguardar los cuadros de la intemperie. Otra particularidad destacable, muy propia de la época, es la participación del ferrocarril en el proceso, tanto para los desplazamientos del pintor, como para el envío de su material de trabajo tras encontrar los lugares exactos donde pintar los paneles.

Tras nuestro análisis del proceso de realización y de las características de los paneles de la Hispanic Society, y tras el resumen de los recursos más importantes, consideramos que estas obras introdujeron algunas características nuevas en el trabajo Sorolla, en buena medida derivadas del tamaño de los paneles, la continuidad temática y el alejamiento del taller. Sin embargo, de acuerdo con el análisis anterior, consideramos que si cabe considerar la *Visión de España* como una entidad diferenciada en la obra de Sorolla, los argumentos estilísticos no resultan de especial utilidad, pues son muchas más -y más definitorias del tipo de imagen- las características que permanecen que las que cambian. De hecho, los criterios estilísticos no han sido utilizados por los estudiosos del pintor para separar la etapa de la *Visión de España* como una entidad propia en su trayectoria. Más allá de las particularidades descritas, Sorolla adaptó al gran formato su manera de pintar sin que se produjese un gran cambio estilístico en la ejecución. Al contrario, como sugiere José Luis Díez a propósito del panel de Ayamonte¹⁰²⁶, que hemos recogido anteriormente, lo que se produce en la *Visión de España* es la continuidad de las características que ya existían en la obra de formato medio del pintor valenciano. En los paneles tiene continuidad la pintura al aire libre -y casi siempre a pleno sol- que había caracterizado durante la década anterior su pintura, con fuertes contrastes de luz y sombra; con unas armonías cromáticas que incluían tanto la presencia de los tierras como de colores secundarios y primarios, algunos con gran saturación; con una atención especial a los cambios de color debidos a la luz reflejada en las zonas claras, y especialmente en los blancos; con la continuidad del planteamiento cromático de la obra en sustitución del tonal; con una ejecución basada en la soltura y la escasez de detalles; con un nivel de acabado poco meticuloso, con un tratamiento de las figuras bastante similar al de los fondos, con fuertes empastes en las luces, con los contornos de las figuras abiertos, y definidos en mayor medida por los gestos pictóricos que por la sujeción al dibujo previo... etc.

¹⁰²⁶ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 228.

A la hora de establecer la etapa de la decoración de la Hispanic Society of America como una etapa diferenciada en la trayectoria de Sorolla, resultan, más útiles, por tanto, argumentos que se relacionen con la actividad profesional en general, y con la faceta personal del pintor. Si en los años previos Sorolla reservaba los inviernos para hacer retratos y encargos, y el resto del año para pintar siguiendo su libre albedrío o su intuición; en los años de la decoración los paneles absorben buena parte del tiempo y la energía que el pintor dedicaba a esta parte más personal de su calendario, mermando considerablemente la posibilidad de hacer una obra que el pintor en alguna ocasión calificó como *para mí*. Por supuesto, esta entrega a un proyecto que al menos en cierta medida podemos calificar como ajeno al pintor, no está tan alejada de sus intereses como, por poner un ejemplo, podía estar para Fortuny buena parte de la producción que creaba pensando en su marchante Goupil. Pero es incuestionable que supuso, de alguna manera, un desvío o una interrupción en el calendario y el desarrollo de su actividad pictórica anual.

En cuanto a la influencia del gran proyecto decorativo en el aspecto personal de su creador, se han reseñado con frecuencia, especialmente por Blanca Pons-Sorolla, las duras circunstancias vitales que éste trajo consigo, especialmente el alejamiento físico de su núcleo familiar -del que el pintor se queja con frecuencia en su correspondencia-, o el esfuerzo físico requerido por la producción. Tanto Pons-Sorolla como otros autores¹⁰²⁷ han relacionado este esfuerzo invertido en la ejecución de la *Visión de España* con el declive de la salud del pintor.

¹⁰²⁷ DÍEZ, 1998, *op. cit.*, p. 231.

3. Técnica pictórica en Joaquín Sorolla

Introducción

Comenzamos nuestra descripción de los materiales empleados por Sorolla por lo soportes para pintar, incluyendo en primer lugar una breve contextualización de la fabricación y el empleo de los soportes en Francia, que pueden servir como referencia comparativa.

Soportes

La información técnica de los soportes de los cuadros del siglo XIX que hemos utilizado la hemos obtenido a partir de fuentes bibliográficas. Las más utilizadas han sido un catálogo de exposición dedicado a la técnica pictórica en tiempos del impresionismo, *Painting Light*¹⁰²⁸; y otro libro de divulgación dedicado al mismo asunto, *Técnicas de los impresionistas*¹⁰²⁹. Otras fuentes que hemos manejado para este apartado han sido manuales de técnicas y materiales de pintura, algunos coetáneos y otros actuales. Como hemos establecido en la introducción, nuestra investigación se centra en los cuadros pintados sobre lienzo, que fueron con mucho los soportes más comunes en la época que enmarca nuestro estudio. Por este motivo las alusiones a otros soportes distintos del lienzo se utilizaran tan sólo como referencia o ilustración complementaria.

lienzos vs. soportes rígidos.

Con respecto al uso de de soportes rígidos, el catálogo de la exposición *Painting Light* señala que el uso de las tablas como soportes para pintar había decaído en el siglo XVIII, aunque los pintores de la Escuela de Barbizon las retomaron¹⁰³⁰. Al parecer, tuvieron especial predilección por la caoba¹⁰³¹. Recordamos que el *modus operandi* de esta escuela consistía en tomar apuntes en la naturaleza y utilizarlos para pintar cuadros en estudio. Estos apuntes del natural de tamaño pequeño podían hacerse y trasladarse más cómodamente en soportes de madera que en lienzos. Sin embargo, los impresionistas

¹⁰²⁸ SCHAEFER, Iris; SAINT-GEORGE, Caroline von y LEWERENTZ, Katja: *Painting Light, The hidden techniques of the Impressionists*, Milán, Italia, Skira, 2008.

¹⁰²⁹ CALLEN, Anthea: *Techniques of the Impressionists*, Londres, Reino Unido, QED; *Técnicas de los Impressionistas*, trad. esp. Juan Manuel Ibeas, Madrid, Tursen/Hermann Blume, 1996.

¹⁰³⁰ SCHAEFER-SAINT-GEORGE-LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 53.

prefirieron no hacer apenas estudios preparatorios, y optaron por sacar sus cuadros de tamaño medio para pintarlos directamente en el exterior. Ambos motivos les llevaron a prescindir del uso de estas pequeñas tablas preparatorias, y a centrar su producción casi exclusivamente en los lienzos. De nuevo, los neoimpresionistas retomaron la práctica de los estudios preparatorios al natural y los grandes cuadros pintados en estudio. Así, retomaron el empleo de los soportes rígidos, tanto de las tablas como de los cartones. El comercio ofrecía desde principios del siglo XIX cartones y maderas preparados y sin preparar, en tamaños estandarizados. También había desde mitad del siglo XIX disponibilidad de cartones entelados, que fue una de las opciones preferidas por los neoimpresionistas¹⁰³².

La fabricación de lienzos en Francia en el siglo XIX. Formatos y calidades.

Como es bien sabido, los lienzos más utilizados para pintar son los de lino, los de algodón, los de cáñamo y los de yute¹⁰³³. El lino es muy superior a los otros tres; tanto en cuestiones relacionadas con la permanencia de la obra -se altera menos con los cambios de humedad que el algodón y el yute-; como en calidad estética (tiene un grano menos monótono que el del algodón pero no tan irregular como el del yute o el cáñamo). Sin embargo, el precio de los lienzos de lino es también muy superior al de los demás.

Núm.	RETRATO O FIGURA	PAISAJE		MARINA	
		HORIZONTAL	VERTICAL	HORIZONTAL	VERTICAL
1	21.5 × 16	21.5 × 14	—	21.5 × 11.5	—
2	24.5 × 19	24.5 × 16	—	24.5 × 14	—
3	27 × 21.5	27 × 19	—	27 × 16	—
4	32.5 × 24.5	32.5 × 21.5	—	32.5 × 19	—
5	35 × 28.5	35 × 27	35 × 24	35 × 21.5	35 × 18.9
6	40.5 × 32.5	40.5 × 29.7	40.5 × 27	40.5 × 24	40.5 × 21.5
8	46 × 38	46 × 35.1	46 × 32.5	46 × 29.7	46 × 27
10	55 × 46	55 × 43.2	55 × 38	55 × 35.1	55 × 32.5
12	61 × 50	61 × 45.9	61 × 43.2	61 × 40.5	61 × 38
15	65 × 54	65 × 48.5	65 × 45.9	65 × 43.2	65 × 40.5
20	73 × 59.5	73 × 56.7	73 × 54	73 × 51.3	73 × 48.5
25	81 × 65	81 × 62.1	81 × 59	81 × 56.7	81 × 54
30	92 × 73	92 × 70.2	92 × 67.5	92 × 64.8	92 × 62.1
40	100 × 81	100 × 73	—	100 × 65	—
50	116 × 89	116 × 81	—	116 × 73	—
60	130 × 97	130 × 89	—	130 × 81	—
80	146 × 113.4	146 × 97	—	146 × 89	—
100	162 × 130	162 × 113.4	—	162 × 97	—
120	194 × 130	194 × 113.4	—	194 × 97	—

Desde finales del siglo XVIII los telares mecánicos facilitaron la fabricación de tejidos en general. Sin embargo, Callen señala que la industria mecánica del lino tuvo una demora de unos cincuenta años con respecto a la del algodón, por los que apenas se ven

¹⁰³¹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰³² SCHAEFER-SAINT-GEORGE-LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰³³ HUERTAS TORREJÓN, Manuel: *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I, soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete*, Akal, Madrid, 2010, p. 117 y ss.

los lienzos de lino hechos a máquina anteriores a 1850¹⁰³⁴. Los lienzos, y otros soportes como la madera y el cartón, estaban disponibles en el comercio desde mediado el siglo XIX en medidas estandarizadas para cada género, preparados y listos para pintar¹⁰³⁵.

Formatos.

En la gama pequeña del formato medio, desde los 35 a los 92 centímetros de lado, existían al menos desde 1850 cinco series distintas: figura, paisaje horizontal, paisaje vertical, marina horizontal y marina vertical¹⁰³⁶. Aunque los impresionistas solían pintar en formatos estándares, eso no implica que utilizaran los formatos concretos para su género correspondiente. Además, experimentaron con formatos no estandarizados, e incluso con algunos insólitos, como el cuadrado, que Monet y Degas utilizaron poco antes de 1880, y que Pissarro y Gauguin emplearon un poco más tarde¹⁰³⁷.

Hemos hecho un pequeño muestreo aleatorio sobre los formatos de doscientos nueve cuadros que Monet pintó entre 1861 y 1924. Hemos separado los formatos en tres grandes grupos. El primer grupo lo conforman los cuadros cuyo formato es exactamente igual a uno de los estándares recogidos en la tabla de Leblanc que publica Anthea Callen. Hay un total de 46 lienzos de los 209 seleccionados que cumplen esta condición, un 22 %. En cuanto a las fechas, estos formatos estándares exactos aparecen en nuestra selección desde 1864 hasta 1921, es decir, a lo largo de toda la trayectoria del pintor. En el segundo grupo hay 39 pinturas que, sin que sean sus medidas exactamente iguales a las medidas estándares, están muy relacionadas con ellas. Es decir, que pueden estar pintadas sobre un formato estándar y haber modificado su tamaño posteriormente; por ejemplo, por haberse destensado el lienzo y haber requerido la aplicación de cuñas en las esquinas del bastidor para hacerlo crecer y devolver el lienzo a su tensión normal. Estas 39 pinturas representan un 18,6 % aproximadamente del conjunto de 209 óleos sobre lienzo. Hay un tercer grupo cuyas medidas son cercanas a las medidas estándares de los bastidores aunque, no siendo tan similares a estas medidas como el grupo anterior, nos inclinamos a creer que no fueron realmente pintadas sobre un formato estándar. Este grupo supone 37 pinturas del conjunto de 209 seleccionados, lo que supone una proporción del 17,7 %

¹⁰³⁴ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰³⁵ SCHAEFER-SAINT-GEORGE-LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰³⁶ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, pp. 59-60.

aproximadamente. Finalmente, el cuarto grupo recoge los formatos que no tiene relación cercana con los estándares. En nuestro muestreo hay 89 cuadros que cumplen con la condición, lo que supone un 42,5 % del total de 209 aproximadamente. Es decir, que aproximadamente entre un 40 %, si tenemos en cuenta sólo los dos primeros grupos, y un 57 % si incluimos también el tercero, tienen relación con los formatos estándares. Para terminar, hemos detectado que en una proporción no pequeña de lienzos del cuarto hay alguno de sus lados, a veces ambos, cuya longitud coincide con alguna de las longitudes de los formatos estándar. Esto puede significar que el pintor estaba utilizando en estos componentes de bastidores estandarizados para hacer lienzos de formatos no estándares, y apunta también en la dirección de que la producción industrial de bastidores en Francia, así como los formatos estándares, estaban ya muy implantados en tiempos de Monet¹⁰³⁸.

Además de los lienzos montados sobre bastidor, existía la posibilidad de comprar el lienzo en rollo, tanto preparado como sin preparar. Algunos de los pintores impresionistas compraban lienzo en rollo porque su precio era menor. Al parecer, Renoir rara vez pintaba en lienzo sobre bastidor en su vejez, recurriendo en su lugar a fijar el lienzo con chinchetas a un tablero. Esta solución fue practicada por otros pintores innovadores o de vanguardia¹⁰³⁹.

Materiales y Calidades.

Al parecer, en función de lo cerrada que estuviera la trama o cuenta de hilos, es decir, de la cantidad de hilos por unidad de superficie, había tres calidades distintas de lienzos de lino sobre bastidor en el comercio en Francia, *toile ordinaire*, *toile demi-fine* y *toile fine* (ordinaria, semi-fina y fina). Más adelante las opciones aumentaron. La variedad era mayor en el lienzo en rollo con preparación comercial. Como ejemplo de este incremento, Bourgeois Aine, "un conocido fabricante de materiales para bellas artes, que ofrecía en 1888 un material de textura muy suelta para estudios (étude o pochade) y cinco calidades superiores a su *toile ordinaire*"¹⁰⁴⁰. Además, las autoras del catálogo *Painting Light* explican que la variedad más convencional, *toile ordinaire*, es la que más han detectado, de que los impresionistas rara vez utilizaron arpillera, y de que

¹⁰³⁸ Sus cuadros de formato cuadrado son un ejemplo muy claro de esto. Por ejemplo, *Arbres en hiver, vue sur Bennecourt*, 1887, 81 x 81 cm, Columbus, Ohio, EEUU, Columbus Museum of Art.

¹⁰³⁹ SCHAEFER-SAINT-GEORGE-LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁴⁰ *Ibíd.*

hubo algunos pintores que usaron el mismo tipo de tela a lo largo de toda su trayectoria¹⁰⁴¹. Callen nos informa de que Sisley prefería lienzos de trama más floja que los que usaban Monet y Pissarro¹⁰⁴².

Entre los que si utilizaron arpillera y telas bastas, a veces con patrones inclinados, estaban Pissarro y Gauguin. Pissarro usó muchos lienzos de tramas poco corrientes, experimentando con los efectos de textura y composición que podía crear con ellos¹⁰⁴³. Un ejemplo es *Madame Pissarro cosiendo junto a una ventana*, de 1877-79, cuyo lienzo tiene trama cruzada¹⁰⁴⁴. Gauguin utilizó mucho la arpillera como soporte, probablemente atraído por su aspecto *salvaje* o *popular*, pero no utilizaba sus relieves para generar efectos pictóricos.

Preparación de los lienzos.

La preparación de los lienzos tiene la función de optimizar la relación entre la tela y la pintura, asegurando la permanencia de la primera y la adherencia de la segunda. Además, tiene la función de suavizar las irregularidades del lienzo, regular la absorción y proveer un fondo útil a la pintura, tanto por su luminosidad como por su color o la ausencia de él. Según Anthea Callen, el empleo de lienzos comerciales estaba generalizado entre los artistas del siglo XIX¹⁰⁴⁵. Al parecer, en la cartas de los impresionistas hay quejas frecuentes acerca de la calidad de los lienzos, las preparaciones o los cambios de matiz en los colores¹⁰⁴⁶, de lo que cabe deducir que la mayor disponibilidad de material industrial no se tradujo en una mejora automática de la calidad de los productos. Por otro lado, de las quejas de los impresionistas acerca de las preparaciones debemos colegir que era frecuente que comprasen lienzos ya preparados.

Sin embargo, también los pintores preparaban por sí mismos los lienzos en ocasiones. Además, frecuentemente, retocaban por su cuenta la imprimación industrial con una mano de pintura, en ocasiones blanca, y en otras ocasiones con un tono gris o un color. Como ejemplo de aplicación de blanco sobre la imprimación industrial, Callen refiere que durante la primera mitad de la década de 1880 Renoir usó

¹⁰⁴¹ *Ibíd.* La arpillera es un lienzo basto hecho a base de estopa cuya trama, estructurada de manera distinta a la normal, da lugar a la aparición de una textura diagonal.

¹⁰⁴² CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁴³ *Ibíd.*, p. 88-90.

¹⁰⁴⁴ *Ibíd.*, p. 91.

¹⁰⁴⁵ *Ibíd.*, p. 59.

"bases blancas, lisas y espesas, que no dejaban ver la textura del lienzo, [...] de tipo oleoso, brillante y poco absorbentes. Posiblemente las aplicaba él mismo con espátula, sobre una capa de imprimación comercial y en algunos casos sobre el lienzo sin imprimir, aunque aprestado con cola"¹⁰⁴⁷.

Volveremos en breve sobre la cuestión de la adición por parte de los pintores de capas distintas al blanco de la preparación comercial. La tela, al menos la que se vendía en rollo, se ofertaba *"bien con una sola capa de preparación (á grain), que sólo rellenaba los poros, o con una aplicación de dos capas (lisse)"*¹⁰⁴⁸. Algunos impresionistas pintaron excepcionalmente sobre lienzo sin imprimir. Caso distinto es el de Van Gogh y Gauguin, que utilizaron lienzos sin preparar al menos desde 1888.

Componentes de la preparación

Las preparaciones de los cuadros pueden ser magras, grasas y semigrasas. Las preparaciones magras se realizaban con agua de cola -frecuentemente cola de conejo o una cola similar-, blanco de plomo y probablemente alguna materia de carga. La preparación grasa era una pintura que contenía básicamente aceite de linaza y blanco de plomo y quizás una materia de carga. La preparación semigrasa era una emulsión, con agua de cola y aceite de linaza, más blanco de plomo y una materia de carga.

Respecto a la preparación de los lienzos, comenzaba con un capa de agua de cola para aislar el soporte, haciéndolo menos absorbente y protegiéndolo de los *"efectos corrosivos de los óxidos contenidos en el aceite de la base. [...] Luego se frotaba ligeramente la superficie con piedra pómez para eliminar las irregularidades y se aplicaba la base, un color opaco mezclado con aceite, en una o dos capas"*¹⁰⁴⁹. Normalmente, ese color opaco era blanco de plomo, y frecuentemente se le añadía también alguna materia de carga. En el catálogo de la exposición *Painting Light*, tras establecer que las preparaciones comerciales eran grasas o semigrasas, se concreta que las grasas eran predominantes en los lienzos disponibles en el comercio y en los rollos de lienzo preparados, pues presentaban la ventaja de que una vez secas mantenían cierta flexibilidad y no se dañaban al enrollar la tela. Además, añade que hubo algunos intentos

¹⁰⁴⁶ SCHAEFER-SAINT-GEORGE-LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁴⁷ "Su hijo, Jean Renoir, recuerda los ingredientes de las bases usadas por el pintor en sus último años: una parte de blanco de plomo, un tercio de aceite de linaza y dos tercios de esencia de trementina".

CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁴⁸ SCHAEFER-SAINT-GEORGE-LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 58.

de introducir los fondos magros industriales, pero que éstos fueron minoritarios entre los impresionistas, salvo en Gauguin, que los preparaba por sí mismo¹⁰⁵⁰.

Fondos con tonos grises o coloreados

Los fondos sobre los que el pintor comienza a pintar su cuadro son sustanciales para la presencia final del cuadro, y además pueden contribuir a economizar trabajo al pintor, o ayudarlo a establecer una determinada armonía de colores. Entre los fondos incoloros, el blanco potencia la luminosidad y el colorido del cuadro. Sin embargo, no ahorra trabajo al pintor, que si no aplica suficiente pintura al soporte, corre el riesgo de que el cuadro quede demasiado ligero. Esta característica solía entenderse en el siglo XIX como falta de profundidad, como excesivamente abocetado o superficial. Otro fondo incoloro, el gris, influye por igual a todos los colores que se le superponen. Las mayores diferencias con fondo gris se producen en los claros. Si son transparentes, pierden parte de su presencia; pero si se aplican en forma opaca, destacan entre la oscuridad del conjunto con mayor presencia que con fondos blancos. Si el fondo gris es claro, resulta bastante luminoso y a diferencia del blanco puro evita trabajo al pintor.

Entre los fondos con color, los más utilizados son los colores tierras. Su mayor utilidad es ahorrar trabajo al pintor, especialmente en los fondos. Además, tienden a convertir los colores aplicados en un conjunto armónico, evitando estridencias y disonancias. Excepcionalmente, se utilizan también fondos con colores más vivos. Su función primordial es incorporar el conjunto de los colores del cuadro en una armonía dominada por el color elegido. De acuerdo con *Painting Light*, estos fondos "que aparte del blanco básico contienen solamente pequeñas cantidades de color adicional, eran por tanto bastante más pálidos que los del siglo XVII e incluso del XVIII. En la época de los impresionistas los fondos blancos eran los más utilizados, por delante de los también corrientes grises, amarillos pálidos y rosas, que también estaban disponibles en el comercio"¹⁰⁵¹.

Callen describe certeramente el paso de las bases oscuras a las bases blancas a comienzos del siglo XIX. Según ella,

¹⁰⁴⁹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁵⁰ SCHAEFER-SAINT-GEORGE-LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 58.

“Hacia 1750 los artistas eran ya conscientes de que la técnica de las sombras transparentes y semitonos diluidos era vulnerable a la acción del tiempo, porque las veladuras tienden a perder intensidad y hacerse más transparentes. Además, los fondos oscuros tienden a oscurecer también, y por tanto a apagar los colores de las capas superpuestas. En cambio, las bases claras resultan más seguras porque mantienen la luminosidad general de la pintura. Por estas razones, hacia 1860 los artistas preferían las bases claras.

“Existen algunos ejemplos de obras juveniles de Cézanne, Monet y Renoir pintadas sobre bases oscuras [...] pero muy pronto, siguiendo el ejemplo de Manet, adoptaron las bases claras, a causa de su mayor brillo y duración. Esta práctica se hizo tan común que en 1865, un conferenciante dijo en la Ecole des Beaux-Arts que ‘en la actualidad casi no se usan más que lienzos con imprimación blanca o muy clara’¹⁰⁵².

3.1 Recursos materiales y metodología en Sorolla

La información documental acerca de los soportes empleados por Joaquín Sorolla es escasa. Por este motivo, la mejor fuente de información son sus propias obras. Dado que la producción pictórica del pintor valenciano es muy amplia y variada, podemos encontrar soportes de todo tipo, tanto rígidos -cartón, cartón entelado, madera- como flexibles -papeles y telas-.

Los soportes rígidos los empleó casi exclusivamente en pinturas de pequeño formato, que por los motivos metodológicos que hemos explicado en la introducción han quedado fuera de nuestro campo de investigación. En los formatos medios, grandes o muy grandes, Joaquín Sorolla prefirió siempre el lienzo de lino sobre bastidor de madera. Esto ocurre incluso cuando se plantea la realización de grandes decoraciones *murales*. Pasamos a continuación a revisar los distintos aspectos de los soportes.

3.1.1 Soportes

• lienzos vs. soportes rígidos.

Si en las grandes decoraciones murales el pintor se inclinó por la tela como soporte, lo mismo haría en la pintura de caballete, pues tanto en su realización -buena parte de ella en localizaciones exteriores- como en su comercialización, era preferible un

¹⁰⁵² CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 27.

soporte ligero y fácil de transportar. De acuerdo con nuestros datos, tomando un conjunto de obras de entre 2300 y 3700 cm² de superficie, esto es, los formatos medios menores, con medidas comprendidas entre 45 x 65 cm y 50 x 70 cm de lado, la mayor parte de estos soportes (en 110 de 137 obras) son lienzos sobre bastidor. La mayor parte de las obras realizadas en otros soportes dentro de este grupo son estudios realizados en cartón.

La proporción de soportes de lienzo sobre bastidor aumenta a medida que crece el formato. En formatos grandes, en un conjunto de obras entre los 15000 y los 20000 cm² de superficie, es decir, la pintura de caballete mayor, con medidas comprendidas entre 105 x 150 cm y los 115 x 180 cm de lado, casi la totalidad de los soportes (en 28 de 29 obras) son lienzos sobre bastidor. En tamaños aún mayores, las obras en soportes distintos del lienzo sobre bastidor son casi inexistentes.

- **lienzos.**

El pintor Ramón Monllaó, en su libro *Identificación de las obras pictóricas*¹⁰⁵³, en el que trata ampliamente de cuestiones de técnica pictórica, sobre todo en el contexto catalán, explica que a finales del XIX la mayor parte material artístico era importado del extranjero, especialmente de Francia, Alemania, Inglaterra y Bélgica. Respecto de los lienzos en concreto nos informa de que “*la mayoría de telas y bastidores [...] eran abastecidos por fábricas extranjeras. Las telas se importaban principalmente de Bélgica, donde la fábrica Nommen producía diferentes calidades de soportes apropiados*”¹⁰⁵⁴. Asimismo destaca a Bourgeois como fabricante de bastidores de calidad. Monllaó aclara el porqué de esta tendencia:

"no debe sorprendernos que las casas comerciales de aquellas épocas hiciesen pedidos a las firmas extranjeras, pues, por una parte, era casi inexistente la fabricación en el país y por otra, resultaba muy fácil pedir con una simple carta todo lo que fuera necesario"¹⁰⁵⁵.

Aunque Cataluña, por su mayor cercanía a Francia y Europa central, podía tener una mayor inclinación a importar los productos de allí que Madrid u otros ámbitos españoles, los documentos de Sorolla pidiendo material del extranjero confirman que también en Madrid o en Valencia el mercado local se abastecía de productos del extranjero, al menos en parte. Valga como ejemplo la carta escrita por Sorolla a su amigo

¹⁰⁵³ MONLLAÓ, Ramón Lluís: *Identificación de las obras pictóricas*, Sabadell, AUSA, 1996.

¹⁰⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 23-24.

Pedro Gil el 1 de enero de 1913, en que el pintor se interesa por piezas grandes de lienzo para el proyecto de *Visión de España*:

"Te ruego preguntes si hay en París tela preparada al óleo -blanca- de 4 metros de ancho; necesitaría una pieza que tuviera 13 metro de largo, que tenga un grano regular y sea algo fuerte, pues quiero empezar mi decoración"¹⁰⁵⁶.

Evidentemente, el caso referido es un caso especial, no hemos podido comprobar la procedencia de las telas utilizadas por Sorolla en el grueso de su producción. Pasamos a continuación a ocuparnos de los formatos empleados por el pintor.

• Formatos.

Aunque no disponemos de información acerca del establecimiento de los formatos estándares en el comercio de bastidores y de lienzos para pintar en España, hemos hecho una comparación entre los formatos de 815 obras de Sorolla que hemos registrado con este fin¹⁰⁵⁷ y una tabla distribuida por el fabricante Leblanc en 1896, en la que se relacionan los principales formatos comerciales

NÚMERO	FIGURA	PAISAJE	MARINA
0	14 x 18	12 x 18	9 x 18
1	16 x 22 ●	14 x 22 ●	12 x 22 ●
2	19 x 24 ●	16 x 24 ●	14 x 24 ●
3	22 x 27 ●	19 x 27 ●	16 x 27 ●
4	24 x 33 ●	22 x 33 ●	19 x 33 ●
5	27 x 35 ●	24 x 35 ●	22 x 35 ●
6	33 x 41 ●	27 x 41 ●	24 x 41 ●
8	38 x 46 ●	33 x 46 ●	27 x 46 ●
10	46 x 55 ●	38 x 55 ●	33 x 55 ●
12	50 x 61 ●	46 x 61 ●	38 x 61 ●
15	54 x 65 ●	50 x 65 ●	46 x 65 ●
20	60 x 73 ●	54 x 73 ●	50 x 73 ●
25	65 x 81 ●	60 x 81 ●	54 x 81 ●
30	73 x 92 ●	65 x 92 ●	60 x 92 ●
40	81 x 100 ●	73 x 100 ●	65 x 100 ●
50	89 x 116 ●	81 x 116 ●	73 x 116 ●
60	97 x 130 ●	89 x 130 ●	81 x 130 ●
80	114 x 146 ●	97 x 146 ●	89 x 146 ●
100	130 x 162 ●	114 x 162 ●	97 x 162 ●
120	130 x 195 ●	114 x 195 ●	97 x 195 ●

franceses de la época¹⁰⁵⁸. Las cifras muestran con absoluta certeza que las pinturas de Sorolla se ajustan rara vez a las medidas estándares de los bastidores. Tan sólo un grupo de 5 de los 815 óleos sobre lienzo de Sorolla que hemos comparado se ajustan con exactitud a una de las medidas estándares de la tabla, un 0,61 % aproximadamente. Hay un segundo grupo de 23 pinturas que, sin que sus medidas sean exactamente iguales a las medidas estándares, están muy relacionadas con ellas. Es decir, que pueden estar pintadas

¹⁰⁵⁵ *Ibíd.*, p. 24.

¹⁰⁵⁶ Carta de Sorolla a Pedro Gil, 1 de enero de 1913, en TOMÁS, Facundo *et al.* (eds.), 2007, *op. cit.*, pp. 321-322.

¹⁰⁵⁷ La lista comparativa ha sido realizada con los lienzos pertenecientes a la colección del Museo Sorolla de Madrid, con los relacionados en el libro PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*; así como con los reproducidos en el catálogo de la exposición antológica del Museo Nacional del Prado, AA.VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid: Museo del Prado, 2009. Entendemos que la muestra es suficientemente significativa por su cantidad y por su distinta procedencia.

sobre un formato estándar y haber modificado su tamaño ulteriormente; por ejemplo, por haberse destensado el lienzo y haber requerido la aplicación de cuñas en las esquinas del bastidor para hacerlo crecer y devolver el lienzo a su tensión normal. Estas 23 pinturas representan un 2,82 % aproximadamente del conjunto de 815 óleos sobre lienzo. Hemos definido un tercer grupo de obras cuyas medidas son cercanas a las medidas estándares de los bastidores aunque, no siendo tan similares a estas medidas como las 23 anteriores, nos inclinamos a creer que no fueron realmente pintadas sobre un formato estándar. Este grupo está formado por 140 pinturas del conjunto de 815 óleos sobre lienzo, lo que supone una proporción del 17,18 % aproximadamente. El cuarto grupo, que representa el resto de los cuadros pintados al óleo sobre lienzo, aquellos que se alejan de las medidas estándares de los bastidores, son 647, que en relación a los 815 de nuestra comparación suponen un 79 % del total. Es decir, que la similitud entre los formatos empleados por Sorolla y los formatos estándar definidos en la tabla coetánea se sitúa entre un 3,5 %, si tenemos en cuenta sólo los formatos que coinciden y los que son cercanos; y un 20 % si incluimos también el tercer grupo, sólo relativamente cercano. Unas proporciones muy parcas si las comparamos con la horquilla entre el 40 % y el 57 % que hemos detectado en una muestra aleatoria de formatos empleados por Monet.

Los datos recogidos arriba relativos a los formatos están comparados con la tabla estándar de formatos de lienzo publicada por Callen. Esta tabla coincide bastante con las medidas universales utilizadas en la actualidad (y desde hace décadas) en España, que incluimos. Aquellas medidas en que los valores de sus dimensiones no coinciden (en azul) lo hace por escasos milímetros, casi siempre porque en las medidas españolas se ha redondeado los valores de las medidas francesas. Sólo en formatos medios y grandes unas pocas medidas españolas se apartan un poco más de las francesas, entre uno y dos centímetros (en rojo). Pero en esos formatos ésa es una proporción pequeña. Hemos preferido hacer la comparación con la tabla francesa por ser coetánea a Sorolla. De todas formas, dada la similitud de las medidas, los resultados serían iguales con ambas tablas. Finalmente, consideramos la posibilidad de que en aquel cambio de siglo XIX al XX hubiera en España unos formatos estandarizados diferentes de los franceses coetáneos y de los españoles que nosotros hemos conocido. Esta posibilidad, en cualquier caso, no parece haber llevado al pintor valenciano a elegir esos hipotéticos formatos. En efecto, dejando de lado ambas tablas y concentrándonos tan sólo en los formatos de nuestra base

¹⁰⁵⁸ Reproducida en CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 59.

de datos, se puede percibir que hay una dispersión enorme de formatos. Nuestros datos arrojan un continuo de tamaños que van creciendo desde los formatos más pequeños hasta los monumentales, sin apenas concentración en alguna de las medidas. Una de las posibilidades de esta dispersión puede ser que el pintor pintaba en ocasiones en tela suelta, que fijaba sobre un bastidor posteriormente. En estos casos, tendría sentido que el pintor encargase el bastidor a la medida exacta de la pintura realizada que, obviamente, no coincidiría con los estándares. Pero los casos de lienzos tensados *a posteriori* sobre bastidores no son ni mucho menos mayoría en los casos que hemos podido comprobar.

Debemos pensar, por tanto, que o bien las medidas estándares no estaban todavía implantadas en España en el cambio del siglo XIX al XX, o bien sí estaban implantadas pero Sorolla prefería encargar los bastidores o los lienzos sobre bastidor a productores artesanales. La segunda de las opciones tendría sentido cuando el pintor necesitase una medida especial, por tratarse de un encargo, de un lienzo pintado sin bastidor y tensado después, o por motivos puntuales de otras índoles. Pero sería absurdo inclinarse por utilizar bastidores artesanales por norma habiéndolos industriales en el mercado, que probablemente habrían tenido mejor precio. Sin embargo, si analizamos por fechas la similitud de los formatos de los cuadros a las medidas estándares de la lista de Callen, podemos ver que esta similitud, o coincidencia, se incrementa en su obra del siglo XX. Aunque no es un incremento poderoso, porque la cifra de formatos cercanos al estándar siguió siendo baja, sí se percibe un incremento en dos de los tres grupos analizados. En el primer grupo, el de cuadros cuyas medidas coinciden totalmente con las estándares, no se da ese incremento, hay tres unidades en el siglo XIX y dos en el siglo XX, pero la cifra es tan exigua con respecto a las 815 unidades que no tiene valor estadístico. Por el contrario, el segundo grupo, el de los cuadros cuyas medidas están muy cercanas a las estándares, quizás por ser formatos estándares modificados, representan el 0,6 % de los cuadros del siglo XIX aproximadamente, frente al 3,44 % de los cuadros del siglo XX. Para terminar esta comparación, los cuadros cuyas medidas son cercanas a las medidas estándares de los bastidores aunque probablemente no fueron realmente pintados sobre un formato estándar, representan el 13,77 de los cuadros del siglo XIX aproximadamente, frente al 17,9 % de los cuadros del siglo XX, siempre refiriéndonos a los 815 óleos pintados sobre lienzo de lista.

Como curiosidad, al extender nuestros cálculos de manera informal a las obras de pequeño formato sobre cartón, se observa que las concentraciones de las medidas son mucho mayores que en los lienzos. Sin duda, en esas ocasiones sí merecía la pena

ajustarse a un tamaño normalizado: el de las ranuras portadoras de las cajas de óleos del pintor. Bien porque comprase material normalizado, nacional o de importación, o porque le cortasen los cartones a medida, el caso es que se pueden observar algunos grupos de cartones de medidas exactamente iguales. Por ejemplo, 10 x 17 cm, 14 x 18 cm, 19x 24 cm, o 22,5 x 26,5 cm, a veces con variaciones de 1 ó 2 mm en las fichas técnicas de las obras. Puede observarse con facilidad en el catálogo del Museo Sorolla el hecho de que una localización o localizaciones de un mismo viaje del pintor valenciano coincide con una acumulación de cartones de la misma medida. Indudablemente, el pintor viajaba en estas ocasiones con un bloque de cartones que se ajustaban a su caja de óleos del momento. Por ejemplo, entre los años 1902 y 1904 utiliza con profusión el formato de 10 x 17 cm, en el que coinciden numerosas obras coetáneas dedicadas a la cornisa cantábrica, y también algunas escenas de la playa valenciana. O entre los años 1917 y 1918 abundan las obras pintadas en San Sebastián en formato 14 x 18 cm. En las tablas, aún en las pequeñas, no se dan grupos de formatos coincidentes tan numerosos. Aunque como ya hemos explicado hemos centrado nuestro estudio de la tesis en los lienzos del pintor, consideramos interesante en este caso citar el contrapunto del formato de los pequeños cartones.

En resumen, tenemos datos suficientes para creer que Sorolla pintó poco en lienzos de tamaño estándar a lo largo de su trayectoria, pero lo hizo en mayor medida en su fase de madurez. Las causas de esta segunda cuestión pueden ser o bien que a principios del siglo XX se estuviera implantando en España la estandarización de formatos, con unos treinta años de diferencia respecto a París; o bien que Sorolla en su madurez utilizara con mayor frecuencia lienzos importados del extranjero.

- **Materiales y calidades.**

De acuerdo con nuestras observaciones en las obras almacenadas del museo Sorolla, la mayor parte de ellas están pintadas sobre lienzos de lino. Los lienzos de algodón son relativamente escasos, y no hemos detectado lienzos de cáñamo o yute. No hemos realizado una estimación de la proporción relativa de uno u otro tipo de tejido. Asimismo, hemos detectado que las obras sobre lienzos de algodón almacenadas pertenecen a la etapa juvenil del pintor.

María Dolores Fuster, del Instituto de Patrimonio Cultural de España, en conversación telefónica mantenida en 2003, nos indicó que en su opinión las telas empleadas por Joaquín Sorolla eran de una calidad media¹⁰⁵⁹. Como hemos recogido anteriormente, la calidad media era la más utilizada por los pintores en general. Entendemos que si los pintores -y Sorolla en particular- elegían la calidad media, seguramente eran conscientes de que la tela que empleaban era adecuada para su pintura. De hecho, Sorolla sí muestra interés y pone empeño en buscar una tela más fuerte cuando va a acometer las pinturas de la decoración de la biblioteca de la Hispanic Society, que van a tener un tamaño mucho mayor que aquel en el que él suele trabajar. En esa ocasión le pide a su amigo Pedro Gil que le busque en París una tela fuerte de grano regular, y cuando éste le envía una muestra de la que ha encontrado, Sorolla busca una opción para mejorarla: "*Recibí la muestra de la tela [...] La he encontrado algo floja de cuerpo y he pedido otra más fuerte a Bruselas*"¹⁰⁶⁰. Por tanto, es indudable que ante necesidades más exigentes con el soporte que aquellas en las que suele trabajar, el pintor no escatima esfuerzo en dar con la tela más adecuada. No sólo eso, sino que muestra tener un criterio bien formado, y muestra también que sabe dónde buscar los lienzos de mayor calidad.

En cuanto a la textura de la tela, Santa-Ana¹⁰⁶¹ señala que hasta 1906 Joaquín Sorolla prefiere el lienzo de grano fino, mientras que desde 1909 prefiere el lienzo de grano grueso. Nosotros hemos observado un empleo más frecuente del grano grueso en su madurez, pero sólo llega a ser preponderante en formatos grandes y muy grandes. En su madurez, y en formatos medianos, utiliza ambas texturas. No hemos estudiado la proporción de una o de la otra en estos casos, pero sí hay un incremento del lienzo de grano grueso respecto a épocas anteriores. Este incremento, como veremos, va unido además a un empleo más patente de técnicas de arrastrado de pincel.

En cuanto a la preferencia por la tela en lugar de los soportes rígidos para la realización de grandes pinturas *murales* o decorativas, Sorolla no se diferencia de otros pintores coetáneos como John Singer Sargent (Biblioteca Pública de Boston, E.E.U.U., 1895-1916) o Claude Monet (Grandes decoraciones, 1917-1922), que eligen el mismo material en las mismas fechas que nuestro pintor. Por otro lado, esa había sido la

¹⁰⁵⁹ FUSTER, María Dolores, en entrevista telefónica, junio de 2003.

¹⁰⁶⁰ Carta de Sorolla a Pedro Gil, 7-15 de enero de 1913, en TOMÁS, Facundo *et al.* (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 322.

¹⁰⁶¹ SANTA-ANA, Florencio, en entrevista privada, 14 de julio de 2003.

tradición a lo largo de todo el siglo XIX, tanto en pinturas rupturistas o renovadoras, como *La Balsa de la Medusa* de Gericault o *La muerte de Sardanápalo* de Delacroix; como en las grandes composiciones del ámbito académico, como *Los romanos de la decadencia* de Couture.

Respecto a la calidad de las telas, hemos recogido arriba cómo tanto en el caso de la mayor parte de los pintores como en el caso concreto de Joaquín Sorolla, las telas más empleadas eran con diferencia las telas de calidad media. Y hemos visto también cómo el no buscar la mejor de las calidades no era en absoluto una cuestión de desinterés por el asunto. Creemos, por tanto, que la actitud de los pintores de finales del XIX, incluido el pintor valenciano, es bastante compleja. En efecto, no dudaban en pintar en casi cualquier tipo soporte cuando las circunstancias impedían acceder al material preferido. Ejemplo de ello es la innumerable cantidad de apuntes sobre tablas de cajas de puros, o los no tan numerosos sobre papeles¹⁰⁶², o sobre lienzos reaprovechados en los que las pinceladas de la pintura previa entorpecen o estropean el efecto del cuadro final. Y sin embargo, en general sí buscaban una calidad que fuera adecuada a sus propósitos, sin recurrir para ello a la mejor de las posibles. Como hemos visto, cuando la ocasión lo requería, llegaban a ser muy exigentes en la búsqueda de la tela adecuada. Consideramos que la gran variedad de actitudes por parte de los pintores al respecto, y de soportes empleados, se relaciona con la enorme cantidad de obra que aquellos pintores produjeron, y con las circunstancias extremadamente diversas en las que lo hicieron. Muy pocas décadas antes, los pintores producían una cantidad significativamente menor de cuadros a lo largo de su carrera, lo que les podía permitir gastar más en las telas empleadas, y a menudo lo hacían sin salir de su estudio ni de su ciudad, lo que les permitía también elegir sus soportes en mejores condiciones. En esto, el caso Sorolla se parece más al de los impresionistas o los posimpresionistas que al de los pintores academicistas, eclécticos, realistas y naturalistas en general.

• Fondos blancos, grises, coloreados

Respecto a la preparación de los lienzos en el contexto español, los profesores Ferrer y Soler, de la Academia de San Carlos de Valencia, hacen una descripción del

asunto en el manual que publican en 1837. Hay dos cosas en la explicación de Ferrer y Soler que resultan llamativas. La primera de ellas es que en comparación con el panorama de Francia, donde la preparación de lienzos está a mediados de siglo bastante industrializada, el pasaje que citamos a continuación nos sugiere un mundo menos desarrollado, más artesanal:

"Tómese el légamo o barro fino que deja el río en sus crecientes, y el que se encontrará cuando seco en una como tejuelas en sus orillas, y escójase de cada una la parte o capa superior y más fina; o también a falta de esto greda fina, o barro de alfareros; de cualquier de estos tómese digo dos partes con una de albayalde fino, y una leve punta de minio, o cardenillo en polvo para secante, o también colores viejos y rancios[...]"¹⁰⁶³.

La segunda cuestión llamativa es que aunque Ferrer y Soler se hacen eco de la capa inicial de agua de cola ("*aunque algunos dan al lienzo una mano de cola de retazo, antes de la primera mano de imprimación al olio*") desaconsejan su uso porque aísla la tela de la pintura, impidiendo la fijación de la segunda; y también porque según ellos la cola se resquebraja a los pocos años llevando a los cuadros a la destrucción¹⁰⁶⁴. Ambos inconvenientes se producen cuando la cantidad de cola es excesiva, pero no en proporciones pequeñas. Según Max Doerner, "*el encolado no ha de hacerse de manera que el lienzo embeba gran cantidad, lo que le haría frágil y quebradizo; basta con aplicar la punta del pincel bien exprimida sobre el lienzo y pasarlo ligeramente sobre él*"¹⁰⁶⁵. Huertas Torrejón habla del empleo de la cola de origen animal desde muy antiguo y defiende su vigencia hoy en día, amén de señalar que "*prácticamente en todos los tratados de todas las época y lugares, aparecen citadas numerosas recetas para la fabricación de colas, sobre todo las de origen animal, y la manera de utilizarlas*"¹⁰⁶⁶. Finalmente, Ralph Mayer afirma que "*La cola está considerada como absolutamente*

¹⁰⁶² Quien más los empleó del grupo de vanguardia fue Toulouse-Lautrec, pero también los emplearon Degas y en menor medida Cézanne. Por ejemplo, Cézanne, *Arbres*, 19,7 x 16,2 cm, c. 1865, subastado en Christie's de Londres en 2011.

¹⁰⁶³ FERRER, J.; y SOLER, A.: *Curso completo teórico práctico de diseño y pintura en sus tres principales ramos de olio, temple y fresco*, Barcelona, Imprenta de José Torner, 1837. Reproducción facsímil de Librerías París-Valencia, Valencia, 1998, pp. 46-47.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁶⁵ MAX DOERNER: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (Vierzehnte Auflage), Stuttgart, Ferdinand Enke Verlag. *Los Materiales de pintura y su empleo en el arte*, 4ª ed., Reverté, Barcelona, 1982, p. 145.

¹⁰⁶⁶ HUERTAS TORREJÓN, 2010, *op. cit.*, pp. 189 y ss.

necesaria; la pintura al óleo nunca debe entrar en contacto con las fibras del lienzo, o estas se pudrirán, volviéndose frágiles y quebradizas. Esto lo han sabido los artistas durante siglos"¹⁰⁶⁷.

Hemos dedicado tanta atención al rechazo de Ferrer y Soler a la capa inicial de agua de cola por dos razones. La primera razón que tal rechazo supone una postura distinta a la mayoritaria en su época, contraria a la tradición, y a los conocimientos actuales. Y la segunda, porque sus autores pertenecen a la Escuela de San Carlos de Valencia, en la que recibiría su formación cuatro décadas después Joaquín Sorolla.

En cualquier caso, el hecho de que Ferrer y Soler mencionen a quienes sí utilizan el agua de cola permite suponer que la práctica era habitual en nuestro país, y que el rechazo a esta técnica no era generalizado. Dejando aparte el asunto del agua de cola, Ferrer y Soler recomiendan la preparación del lienzo al óleo con blanco de plomo y materia de carga -el párrafo de tono artesanal que hemos citado arriba describe la fórmula-, y en esto coinciden con lo descrito en los libros del contexto francés que hemos utilizado¹⁰⁶⁸. También coinciden Ferrer y Soler con la descripción de Anthea Callen en la recomendación del empleo de la piedra pómez entre ambas capas. Ferrer y Soler recomiendan también aplicar la piedra pómez después de la segunda capa. Aconsejan además adelgazar al máximo la capa "*apretando el cuchillo lo que baste, para que quede muy ligero de color hasta descubrir los hilos, cubriendo sus intersticios*"¹⁰⁶⁹.

En el almacén del Museo Sorolla hay muchos cuadros en los que es posible ver directamente la preparación del lienzo, y algunas de las preparaciones muestran de forma inequívoca que han sido realizadas de esta manera, aunque son una cantidad escasa.

Ciñéndonos a la preparación de los lienzos en las pinturas de Sorolla, los restauradores David Juanes y Marisa Gómez, tras un amplio análisis químico de algunas pinturas de Sorolla pertenecientes a museos y colecciones públicas, estiman que en la mayoría de las ocasiones el pintor empleaba preparaciones comerciales "*y sólo en algunos de los bocetos familiares, como el de María enferma, el pintor pudo haber elaborado él mismo la preparación*"¹⁰⁷⁰. Por el contrario, Florencio Santa-Ana,

¹⁰⁶⁷ MAYER, Ralph: *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, 5ª ed. Revisada y ampliada por Steven Sheehan, Viking, 1981. *Materiales y Técnicas del Arte*, Nueva edición revisada y ampliada, Madrid, 1985, Hermann Blume; Madrid, Tursen/Hermann Blume, 1993, p. 309.

¹⁰⁶⁸ CALLEN, 1996, *op. cit.*; y SCHAEFER-SAINT-GEORGE-LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*

¹⁰⁶⁹ FERRER-SOLER, 1837, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁷⁰ JUANES, David; GÓMEZ, Marisa; *et al.*: "La paleta de Sorolla a través de algunas pinturas analizadas de museos y colecciones", en revista *Bienes Culturales* nº 8, Dir. Gen. de Bellas Artes y Bienes Culturales, Madrid, sf, p. 135. Consultado en <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas->

consultado por nosotros mediante correspondencia, se inclinaba por la hipótesis de que las telas las imprimaba el grupo de colaboradores que trabajaban con él, aunque admitía no tener evidencia documental¹⁰⁷¹.

La idea de Juanes y Gómez puede verse corroborada por nuestra parte en los fondos del Museo Sorolla, donde hemos observado una cantidad importante de telas con preparaciones muy homogéneas y regulares, que pueden ser indicio de un origen industrial. También hemos encontrado otras, quizás en menor cantidad, de aparente preparación manual; y finalmente otras, la mayoría, en las que es difícil inclinarse en uno u otro sentido. De forma extraordinaria, hemos observado en cuatro obras del Museo Sorolla un fondo de tela sin ningún tipo de preparación¹⁰⁷², lo cual puede ser un indicio de que en el estudio del pintor existía efectivamente tela sin preparar, y que era preparada allí por los discípulos, como opina Santa-Ana. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la cantidad es muy pequeña en relación a los lienzos almacenados en el Museo. Además, dos de las obras fueron pintadas en Sevilla, por necesidad urgente de realizar unos estudios para el fondo de su panel dedicado al encierro, de la Visión de España; y las otras dos obras son la última pintada por Sorolla en su vida, inconclusa, y otra realizada poco tiempo antes. Es decir, ni siquiera sirven como indicativo de la existencia habitual de este materia en el estudio del pintor a lo largo de su trayectoria profesional.

En dos de los empeños más importantes del pintor, al menos en lo relativo al formato, sí existe información documental acerca de la preparación de los soportes. El primero de ellos, *El entierro de Cristo*, pertenece al principio de su carrera profesional, y el otro, la decoración *Visión de España* para la biblioteca de la Hispanic Society of America, lo lleva a cabo en la cumbre de su éxito. A propósito de ambos cuadros, el pintor escribe a París a su amigo Pedro Gil Moreno de Mora.

De acuerdo con una carta del pintor, el lienzo que utilizó para pintar *El entierro de Cristo* fue preparado por el propio pintor: "*Sólo me queda para comprar el lienzo de mi cuadro, que ya sin preparar me cuesta 2,20 fr., pero me lo dejan puesto en el bastidor y con una mano de cola, y de lo demás, que es poco, me encargaré yo*"¹⁰⁷³. El hecho de que

[cultura/patrimonio/mc/bienes culturales/n-8](http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/bienes culturales/n-8/capitulos/14-La_paleta_Sorolla.pdf)http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/bienes culturales/n-8/capitulos/14-La_paleta_Sorolla.pdf; el 26 de agosto de 2015.

¹⁰⁷¹ SANTA-ANA, Florencio, en correo electrónico, en respuesta a nuestra pregunta al respecto, junio 2003.

¹⁰⁷² Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 1084, 1090, 1275, 1276.

¹⁰⁷³ Carta de Sorolla (Roma) a Pedro Gil (París), 2 de septiembre de 1886, en TOMÁS, Facundo *et al.* (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 57.

Sorolla especifique entonces que compra dicha tela sin preparar puede ser indicativo de que compraba tanto lienzos preparados como sin preparar. De otro modo, si siempre los hubiera comprado sin preparar, Pedro Gil, con quien pintaba frecuentemente, lo hubiera sabido y no hubiera sido precisa la aclaración. Por otro lado, la carta expresa las preocupaciones pecuniarias del pintor, al que su amigo, en una posición acomodada, apoya con frecuencia y le presta su estudio. La aclaración de que compra la tela sin preparar puede tener cierta intención demostrativa y de justificación indirecta de la protección que recibe de su amigo: ambos eran conscientes de lo engorroso de preparar *a mano* una tela de 430 x 685 cm, pero también del notable ahorro que ello suponía. No tenemos constancia de qué tipo de preparación utilizó el pintor en esta obra.

Veintisiete años después, a comienzos del año 1913, Sorolla le pregunta por carta a su amigo Pedro Gil, que continúa residiendo en París, si hay en esa ciudad *"tela preparada al óleo -blanca- de 4 metros de ancho; necesitaría una pieza que tuviera 13 metros de largo, que tenga un grano regular y sea algo fuerte"*¹⁰⁷⁴. La necesita para pintar los grandes paneles para la decoración de la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York. Tanto el hecho de que compre la tela preparada como el que prefiera una preparación al óleo son casi necesarios para un volumen de trabajo tan extraordinario. En efecto, mientras la preparación de un lienzo pequeño puede hacerse sin problemas de manera artesanal, e incluso con mayor calidad que de manera industrial; la preparación artesanal de telas tan grandes -y no una sino varias- en el taller del pintor podría ser problemática o, como poco, engorrosa. En cuanto a la preferencia por la preparación al óleo, además de ser la más empleada por el pintor, era especialmente indicada para un trabajo de pintura suelta y de ejecución rápida como la que el pintor realizó en aquel encargo. Como hemos recogido en la parte de nuestro estudio dedicado a esta decoración de la institución norteamericana, trece de los catorce paneles fueron pintados sobre preparación comercial al óleo, y tan sólo uno de ellos fue preparado artesanalmente, a la cola.

Componentes de las bases en las pinturas de Sorolla

En relación a los materiales que componen las preparaciones de los lienzos de Sorolla, Juanes y Gómez¹⁰⁷⁵ señalan que todas las preparaciones de las obras recogidas en su estudio contienen blanco de plomo como pigmento mayoritario y algunas veces como

¹⁰⁷⁴ GARÍN-TOMÁS, 2007, *op. cit.*, p. 321.

único pigmento; y tan sólo una de las veintinueve analizadas, *Joaquín y su perro*, tiene una preparación con blanco de cinc. Según su estudio, el pintor utiliza casi siempre la preparaciones claras, con matices ligeramente amarillentos o grises. Los componentes minoritarios de algunas preparaciones basadas en albayalde son un compuesto de calcio (posiblemente calcita) y compuestos de cinc como el litopón y el blanco de cinc. Esta presencia de materias de carga en las preparaciones es señalada por asimismo por María Dolores Fuster como causa de que estas preparaciones, aún cuando son blancas, no sean muy claras¹⁰⁷⁶. Nosotros hemos observado esta falta de luminosidad en numerosas preparaciones que no han sido cubiertas por la capa de pintura.

Respecto al grado de absorción de las imprimaciones, en opinión de María Dolores Fuster¹⁰⁷⁷, las bases que el pintor valenciano empleaba en sus pinturas eran poco absorbentes en general. Esto se debe normalmente a la presencia de aceite en la preparación del lienzo o a la aplicación de una mano de agua de cola como capa final de la misma. En el primer caso, las preparaciones serían al blanco de plomo con aceite de linaza, según los esquemas que hemos recogido en las generalidades anteriores (con o sin agua de cola previa, con o sin materia de carga); o bien a la media creta, en cuya fórmula se mezclan ingredientes magros y grasos. En el segundo caso podría tratarse de una preparación a la creta (agua de cola, pigmento blanco y materia de carga) terminada con una agua de cola para disminuir la absorción. Sin otros datos que confirmen una u otra opción, debemos atenernos a la preponderancia en el contexto español de las bases grasas en el siglo XIX. Consideramos, por tanto, probable, que la baja absorción de las bases de las pinturas de Sorolla a que alude María Dolores Fuster sea debido al empleo de bases grasas, mayoritario en la época. Aunque no tenemos una certeza documental directa, es razonable asumir que las bases de los cuadros de Sorolla están probablemente realizadas con blanco de plomo y aceite, con mayor o menor adición de una materia de carga.

Respecto a si los soportes de los cuadros del pintor valenciano tenían preparación comercial o se preparaban en el estudio, no tenemos ningún indicio documental, por lo que entendemos que el mejor indicio son los propios cuadros. La existencia de preparación en los cantos del soporte, o la regularidad con que está aplicada la preparación son los indicios más fiables de una preparación comercial. En nuestra selección, y en las observaciones de nuestro trabajo de campo llegamos a la conclusión de

¹⁰⁷⁵ JUANES-GÓMEZ, s.f., *op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁷⁶ Fuster, 2003. En esta entrevista señaló la posible utilización de yeso o carbonato en la preparación.

¹⁰⁷⁷ *Ibíd.*

que las preparaciones comerciales eran proporcionalmente más numerosas que las artesanales. Dado que la posibilidad de observar los cantos de los cuadros es bastante limitada, por estar protegidos por los marcos, apenas tuvimos acceso a varias decenas de ellos, por lo que consideramos que no hay universo suficiente para establecer un valor proporcional numérico.

Fondos con tonos grises o coloreados

Aunque como hemos indicado, las bases de las obras de Sorolla solían ser blancas, ocasionalmente utilizaba bases con tonos grises o con colores tierras. Fuster¹⁰⁷⁸ señala que con frecuencia es en la capa que añade a mano sobre una tela de preparación industrial donde añade este matiz gris o de color. En su estudio sobre los materiales empleados por Sorolla, Juanes y Gómez¹⁰⁷⁹ señalan algunas obras cuyo fondo tiene al menos una capa coloreada con pigmentos tierras (*Retrato de Ortega y Gasset; Una investigación*), y un fondo poco usual, incluso raro, con amarillo de cadmio (*María en el Pardo*). Asimismo sus análisis muestran que en las preparaciones grises se utilizó negro carbón (*El Grutesco*).

Aunque otros autores no lo citan, nosotros hemos detectado un incremento relativo de los fondos teñidos, tanto en gris como en tierras, a partir de la primera década del siglo XX, aunque no hemos establecido una proporción de ese incremento.

3.1.2. Pinturas.

En las décadas anteriores al nacimiento de Sorolla, y durante su niñez, se incorporan al mercado artístico una cantidad considerable de colores sintéticos nuevos, como resultado de la revolución que experimenta la química y la investigación en tintes a lo largo del siglo XIX. Estos colores sintéticos se suman a la paleta tradicional de los pintores, que había estado dominada por los colores tierras. Fuera de estos colores tierras, los pintores tenían pocos colores saturados para elegir hasta el último tercio del siglo XIX, y a menudo caros o inestables. Sin embargo, en pocas décadas la oferta de colores

¹⁰⁷⁸ Fuster, 2003, conversación citada.

¹⁰⁷⁹ JUANES-GÓMEZ, s.f., *op. cit.*, p. 135.

saturados, cercanos a los del arco iris, aumenta en cantidad y calidad, con la incorporación de una nuevas variedades de carmines, naranjas, amarillos, verdes, azules y violetas estables. La adopción de estos colores por parte de los pintores fue desigual. En general, los pintores más innovadores los incorporaron a sus paletas antes que los conservadores, pero sobre todo les dieron una mayor presencia en sus obras. Queremos destacar esta cuestión de la presencia, porque hemos detectado que los nuevos colores aparecen en las obras de algunos pintores en cantidades minúsculas, a veces de pocos milímetros cuadrados, por lo que su inclusión como parte de la paleta de estos pintores puede ser engañosa. Obviamente, aunque se puede considerar que el pintor emplea ese color, lo cierto es que apenas lo hace. Igualmente, un pintor puede emplear uno de los nuevos colores como uno más de los de su paleta, o darle una preponderancia y protagonismo inusitado. Por lo tanto, consideramos que la afirmación de que un pintor emplea un color es a menudo insuficiente. Debemos tener en cuenta la afirmación del pintor Ramón Monllaó en el sentido de que “*todos, o casi todos los contemporáneos de entre siglos pintaban con los mismos materiales. Se haría difícil llegar a una personalización de sus obras, siguiendo el camino de un análisis químico de los colores empleados*”¹⁰⁸⁰. En este sentido, no bastan los análisis químicos para considerar el uso de un color por un pintor determinado, sino que hay que valorar además qué es lo que hace el pintor con tal color.

En el caso concreto de Sorolla, como en muchos otros pintores, puede decirse que la mayoría de los nuevos colores saturados sintéticos los emplea muy escasamente en su juventud, y con amplitud en sus etapas finales. A continuación vamos a pasar a describir el conjunto de colores empleados por Sorolla a lo largo de su trayectoria, y tras este recorrido general haremos mención de la proporcionalidad en el empleo. Para describir de manera general los colores empleados por Sorolla vamos a recurrir al estudio realizado por David Juanes, del Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales; y Marisa Gómez, del Instituto del Patrimonio Histórico Español, que ya hemos citado a propósito de las preparaciones de los lienzos. El estudio, *La paleta de Sorolla a través de algunas pinturas analizadas de museos y colecciones*¹⁰⁸¹, está basado en análisis químicos y análisis mediante EDXRF realizados sobre un total de 29 obras de Sorolla, representativas de toda su trayectoria pictórica. Procedemos a continuación a revisar la relación de colores empleados por el pintor.

¹⁰⁸⁰ MONLLAÓ, 1996, *op. cit.*, p. 25.

Blancos. De acuerdo con Juanes y Gómez, Sorolla empleó prioritariamente albayalde (blanco de plomo) como pigmento blanco, tanto sólo como formando parte de las mezclas de colores. Además, los autores han identificado blanco de cinc junto con albayalde en cinco de las veintinueve obras, de distintas etapas de su trayectoria. En conclusión, se puede afirmar que Sorolla empleó blanco de plomo y blanco de cinc a lo largo de toda su trayectoria, con una gran preferencia en el uso del primero.

Negros. Según Juanes y Gómez, Sorolla empleó en sus obras negro carbón y negros orgánicos, sin preferencia por unos u otros. A diferencia de los blancos, que simultaneó en algunas obras, sólo empleó un tipo de negro en cada obra.

Tierras. Sorolla emplea con frecuencia el ocre, junto con otros amarillos. En cuanto a la tierra roja o rojo inglés, lo empleó en menor medida que el bermellón. Volveremos a mencionar el empleo del ocre y la tierra roja al tratar de los colores amarillos y rojos. Juanes y Gómez señalan que Sorolla solía emplear un único pigmento pardo en cada una de sus obras, refiriéndose probablemente a los tierras sombras, aunque no descartamos que se refiera tanto a sombras como a tierra de Siena. Además, señalan que en ocasiones Sorolla modificaba los colores tierras con colores sintéticos. Por ejemplo, con rojo bermellón para darles un aspecto más rojizo, o con algún compuesto de cobre, probablemente para llevarlos hacia colores neutros algo más verdosos.

Carmines y rojos. Juanes y Gómez señalan que en las obras que han analizado han encontrado cuatro tipos de rojo, el bermellón, el cadmio, la laca (carmín) y la tierra roja, a la que denominan rojo inglés. De acuerdo con sus muestras, el rojo más empleado es el bermellón, seguido de la laca roja. En general, Sorolla prefiere utilizar un único pigmento rojo en cada obra. Cuando emplea dos rojos en la misma obra, el bermellón es uno de ellos. En uno de los veintinueve cuadros analizados han identificado tres rojos diferentes, el bermellón, la laca y la tierra roja. En conclusión, los autores señalan al bermellón como rojo prioritario en la trayectoria de Sorolla, que combina con otros en algunos casos.

Naranjas. Sorolla emplea relativamente poco los pigmentos naranjas en sus obras. Cuando lo hace, utiliza minio, naranja de cromo o naranja de cadmio.

Amarillos. De acuerdo, con Juanes y Gómez, Sorolla utiliza bastante variedad de amarillos. Además del ocre, que hemos mencionado con los tierras, el pintor utiliza el amarillo de Nápoles, el amarillo de cromo, el amarillo de cadmio y un pigmento de

¹⁰⁸¹ JUANES-GÓMEZ, s.f., *op. cit.*, pp. 138-143.

naturaleza orgánica. Sus pigmentos amarillos preferidos son el cromo y el cadmio, que utiliza a lo largo de toda su trayectoria. En ocasiones utiliza también una laca amarilla, sola o mezclada con ocre. Además, los autores han detectado amarillo de Nápoles en una obra. Por norma general, aparecen varios pigmentos amarillos en la misma obra, a veces mezclados entre sí.

Verdes. De acuerdo con los autores, Sorolla empleó principalmente el verde viridiana y el verde esmeralda, a veces bien uno sólo en cada obra, pero otras veces simultaneándolos o incluso mezclados entre sí. Además de estos dos verdes, los autores han detectado el empleo ocasional de verde de montaña (hidróxido de cobre más carbonato de cobre); y de un verde de origen orgánico. Además, los autores admiten la posibilidad de otros pigmento verde con presencia de cobre, pero sin arsénio.

Azules. Como ocurre con los amarillos, el conjunto de azules empleado por Sorolla es bastante rico. Juanes y Gómez señalan el empleo de cinco pigmentos; azul de Prusia, azul cerúleo, azul cobalto, azul ultramar artificial y azul de montaña. La denominación de éste último se presta a confusión, pues puede aludir a la azurita (carbonato natural de cobre potásico), empleado desde la época romana, pero que funciona bastante mal en la pintura al óleo, pero puede aludir también al azul Bremen (hidróxido de cobre más carbonato de cobre)¹⁰⁸². Los más empleados por Sorolla a lo largo de toda su trayectoria son el cobalto y el ultramar artificial. En general, el pintor prefiere utilizar un sólo pigmento azul en cada cuadro, aunque a veces emplea dos de ellos. Tan sólo en uno de los veintinueve cuadros emplea tres azules diferentes, el cobalto, el cerúleo, y uno de procedencia dudosa, bien ultramar artificial o un azul de origen orgánico.

Violetas. Juanes y Gómez han identificado tres tipos de violetas distintos en las obras de Sorolla, el de manganeso, el cobalto, y un tercero que puede ser ultramar o una violeta de origen orgánico. El más empleado es, según los autores, el violeta de manganeso.

La relación anterior coincide en buena medida con nuestras observaciones, salvo en los verdes, en los que hay una gran diferencia entre sus estimaciones y las nuestras. En efecto, Juanes y Gómez señalan el verde esmeralda y el viridiana como verdes fundamentales en la paleta de Sorolla, con escasas apariciones de verde montaña o un verde de origen orgánico, mientras que en nuestras estimaciones -realizadas a simple

¹⁰⁸² MAYER, 1981 (1993), *op. cit.*, pp. 36-39.

vista- detectamos el verde de óxido de cromo o el verde de cromo (mezcla preparada con azul de Prusia y amarillo de cromo), como verdes empleados frecuentemente por el autor. Aunque los cuadros que hemos analizado no son los mismos, en ambos casos se trata de una cantidad suficientemente representativa. Por tratar de comprender mejor el fenómeno, hemos recurrido a un informe que nos han facilitado en el Museo Sorolla, realizado al parecer en el Museo Thyssen Bornemisza de Madrid¹⁰⁸³, relativo a varios cuadros. Aunque el muestreo incluye solamente cinco obras, y todas ellas pertenecen a la etapa de la *Visión de España*, parece suficientemente significativo el que los autores aprecien la presencia de verde de óxido de cromo o verde de cromo en cuatro de ellas, y no descarten el empleo de un verde con presencia de cromo en la quinta.

Una vez revisado el conjunto de pigmentos empleados por el autor a lo largo de toda su trayectoria, volvemos a la cuestión de la presencia relativa de ellos en los cuadros. Aunque no hemos hecho una estadística, estimamos que la presencia de los nuevos colores sintéticos en la obra de Sorolla crece en torno al cambio de siglo, y en los mismos años, entre 1897 y 1905 aproximadamente, decrece el empleo de colores tierras. Además, estimamos que los colores sombras en la primera mitad de los años noventa, aunque este cambio es muy gradual. Estos cambios afectan a casi toda la pintura de Sorolla, pero apenas afectan al género del retrato, y especialmente al masculino, en el que el pintor sigue haciendo un amplio empleo de los tierras y del negro durante casi toda su

¹⁰⁸³ Tan sólo disponemos de parte del informe, por lo que desconocemos la autoría, aunque sí aparece que procede del Museo Thyssen-Bornemisza. El hecho de que todas las obras estén relacionadas con la *Visión de España* parece indicar que el informe se realizó con motivo de la exposición que el Thyssen-Bornemisza dedicó a esta etapa del pintor en 1998, cuyo catálogo; AA.VV.: *Sorolla y la Hispanic Society, Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 1998; hemos citado profusamente en la parte de nuestro estudio dedicada a la última etapa del pintor valenciano. Las obras analizadas en el informe, todas ellas del Museo Sorolla de Madrid, son: *Tres madrileñas*, de 1912, óleo sobre lienzo, 206 x 130 cm, N° inv. 1002; *Estudio de toros, Sevilla*, de 1914, óleo sobre lienzo, 49,5 x 80 cm, N° inv. 1092; *Piteras, Sevilla*, de 1914, óleo sobre lienzo, 54 x 93 cm, N° inv. 1083; *Estudio para "La Cruz de Mayo"*, de 1914, óleo sobre lienzo, 125 x 99,5 cm, N° inv. 1094; *Tipo de Galicia*, de 1915, óleo sobre lienzo, 125 x 99,5 cm, N° inv. 1094; y *Costa de Santa Cristina, Lloret de mar*, de 1914, óleo sobre lienzo, 70 x 100 cm, N° inv 1122.

trayectoria. Además, cabe mencionar un empleo más evidente de los verdes viridian, del violeta y de los carmines en la pintura ajena a la Visión de España en los últimos años de su trayectoria. Sin embargo, este empleo es mucho más evidente en unos cuadros que en otros, constituyendo algo así como una línea de trabajo particular.

En cuanto al origen de las pinturas, retomamos aquí la afirmación de Ramón Monllaó acerca de que buena parte del material artístico era importado del extranjero¹⁰⁸⁴. Pocos días antes de acometer el panel *Andalucía. El encierro*, Sorolla escribe que va a comprar colores en Sevilla, "*tierras y verde esmeralda. Menos mal que aquí los tengo ingleses como yo los gasto*"¹⁰⁸⁵. Suponemos que el pintor cambió muchas veces de pinturas y proveedores a lo largo de su trayectoria, y que probablemente en su formación y juventud no comprase las mejores marcas, ni los pigmentos más caros - afortunadamente, los tierras, que constituían la base de su paleta en esas etapas, son baratos-. Con motivo de este estudio, Don Florencio Santa-Ana, director del Museo Sorolla accedió amablemente a poner a nuestra disposición los tubos de óleo que supuestamente pertenecieron al pintor, que el Museo tiene expuestos y almacenados, para que hiciéramos un listado. La mayor parte de ellos están usados, y algunos han perdido parte de la etiqueta, por lo que resulta difícil identificar la marca o el color con exactitud. Incluimos en el anexo 4 el listado de dichos 67 tubos existentes en el Museo. Sin embargo, Santa-Ana dijo no poder asegurar que estos 67 ejemplares correspondiesen a los tubos restantes de la actividad pictórica de Joaquín Sorolla Bastida, toda vez que su hijo Joaquín Sorolla García vivió en la Casa-Museo hasta su fallecimiento, y también practicaba la pintura. En dicho anexo puede comprobarse que hay marcas inglesas (Reeves, Cambridge Colours, Winsor & Newton); francesas (Lefranc, E. Blanchet); y españolas (Ángel Macarrón, Peydró). Los tubos confirman parcialmente la información de Monllaó y la afirmación de Sorolla. Comenzando por los ingleses, de la marca Reeves hay ocho tubos, todos de colores saturados sintéticos, salvo dos tierras; de la marca Cambridge Colours hay cinco tubos, de los cuales dos son blancos de plomo, y el resto son colores saturados sintéticos; y de la marca Winsor & Newton hay seis tubos, todos amarillos saturados sintéticos. En cuanto a los franceses, de la marca Lefranc hay catorce tubos, de los cuales ocho son blancos de plomo, tres son azules de cobalto, y no hay

¹⁰⁸⁴ MONLLAÓ, 1996, *op. cit.*, pp. 23-24.

¹⁰⁸⁵ Carta de Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid), 27 de octubre de 1914, CFS/1273, en LORENTE SOROLLA- PONS-SOROLLA- MOYA (eds.), 2008, *op. cit.*, p. 167. En la nota 232 al pie de la misma página se explica que "*La marca de colores Winsor & Newton es la que habitualmente gasta el pintor*".

ningún pigmento de tierra; y de la marca E. Blanchet hay dieciséis tubos, todos ellos colores saturados sintéticos salvo tres blancos y una tierra. En cuanto a los españoles, hay doce tubos de Ángel Macarrón, todos ellos tierras y negros; y de la marca Peydró hay tres muestras en polvo de pigmento ocre, probablemente de representación. A la vista de este recuento, que muestra pautas de uso y de compra muy claras, se puede afirmar que Sorolla compraba los blancos y los pigmentos de colores sintéticos a marcas inglesas y francesas, y los tierras y los negros a marcas españolas, especialmente a Macarrón. Respecto a la observación de Santa-Ana relativa a si los colores eran o no de Sorolla, hay que aclarar que el material general de Sorolla, como pinceles y paletas, se ha conservado prácticamente intacto en el Museo, lo cual es un indicio claro de que los herederos entendían la importancia de respetarlo. Por este motivo, entendemos que el hijo de Sorolla, si bien pudo tomar en algún momento de urgencia algún óleo de su padre, debió respetar buena parte del conjunto. Estimamos que estos datos son tan firmes que, aún en el caso en que Joaquín Sorolla García hubiera utilizado y gastado algunos de los óleos dejados por su padre, las conclusiones serían las mismas.

Respecto a los proveedores del material, en el Museo existe documentación de la casa Moirinat, de París, de 1896¹⁰⁸⁶, que le anuncia el envío de tubos de blanco; de la casa Luis Viguer, de Valencia, de 1912¹⁰⁸⁷, que alude a colores de Cambridge y Reeves, y a blancos de Lefranc y Schmidt. Asimismo, hay una carta manuscrita¹⁰⁸⁸ de petición de óleos a Inglaterra, de 1910, en la que todos los ejemplares pedidos son colores sintéticos saturados o blancos. Hay un documento de la casa Kühn¹⁰⁸⁹, de Madrid, que se anuncia como distribuidora de colores de Winsor & Newton, sin información relevante; y una carta manuscrita de la misma casa¹⁰⁹⁰, sin fecha, que le anuncia el envío de las nuevas tarifas de la casa de colores inglesa. A estas dos últimas debe añadirse un amplio catálogo de Winsor & Newton sellado por Kuhn, de 1902¹⁰⁹¹, en el que hay numerosas inscripciones manuscritas del pintor, sobre todo cruces en los distintos colores, que se repiten en los distintos tamaños del muestrario. Las cruces señalan en su gran mayoría a colores sintéticos saturados, aunque en algunos tamaños hay también algunas tierras rojas (*Venetian Red*, junto al que aparece escrito "Rojo estupendo"), algún negro, algún Siena

¹⁰⁸⁶ Archivo del Museo Sorolla, CS/3569.

¹⁰⁸⁷ Archivo del Museo Sorolla, CS/6370.

¹⁰⁸⁸ Archivo del Museo Sorolla, CS/4400.

¹⁰⁸⁹ Archivo del Museo Sorolla, DA/0351.

¹⁰⁹⁰ Archivo del Museo Sorolla, CS/2912.

¹⁰⁹¹ Archivo del Museo Sorolla, CS/1074.

natural, y algún Siena tostado. Por lo tanto, consideramos que la documentación confirma las conclusiones que se derivan de los tubos de óleo analizados, así como la probable pertenencia de los tubos a Joaquín Sorolla Bastida. Damos por demostrado que Sorolla compraba los blancos y los pigmentos de colores sintéticos a marcas extranjeras, sobre todo inglesas y francesas, y los tierras y los negros a marcas españolas, especialmente a Macarrón.

3.1.3 Sistemas de trabajo

3.1.3-1. La selección del tema o asunto

Dada la enorme cantidad y variedad de la obra de Sorolla, la selección de sus temas o asuntos es también variada. Como consideración general, podemos suponer que en la selección del tema de sus paisajes y prima el encuentro con el motivo, por más que el pintor haya ido a su encuentro. El retrato, en cambio, puede suponer una mezcla entre la propia tendencia o disposición del modelo y la voluntad del pintor. En cuanto a las composiciones de figuras, entendemos que el asunto está siempre dispuesto por el pintor, aunque en algunas ocasiones haya sido sugerido por alguna visión o encuentro casual. Veamos algún ejemplo de estas posibilidades.

Como ejemplo de la búsqueda de los motivos para sus paisajes, el propio pintor escribe a su esposa cuando conoce la ciudad de Toledo, invitado por el pintor Aureliano de Beruete, en 1906: "*Ya estoy otra vez en campaña, aquí hay mucho para trabajar y espero aprovecharlo. [...] Hice una excursión por estas adorables calles. [...] Hasta pasado mañana no empezaré a pintar, pues esto es muy grande y hay que enterarse bien de todo antes*"¹⁰⁹². El fragmento es suficientemente elocuente. El pintor acude allí donde sabe que hay lugares interesantes -o, en su terminología, *pintorescos*- para pintar, y al llegar a ellos, efectúa un reconocimiento antes de empezar a pintar. Claro está que este reconocimiento depende del lugar y el tiempo disponible.

En la mayor parte de los retratos, el pintor tan sólo dispone el fondo y el mobiliario, que suele ser el de su propio estudio. No es así en *Una investigación. El doctor Simarro en su laboratorio*, de 1897, en el que el pintor se desplazó hasta el

laboratorio del investigador, donde realizó el retrato del doctor rodeado de sus discípulos y camaradas¹⁰⁹³. Habida cuenta de las diferencias en algunas poses de los retratos, parece evidente que el pintor debía dejar a sus modelos cierta libertad de movimientos en su estudio antes de fijar la pose. Eso explicaría, por ejemplo, la actitud defensiva del retrato de Pío Baroja. En general, parece que el pintor, por lo menos en sus últimos años, prefiriese seleccionar la pose del retratado a partir de un momento fortuito, antes que partir de una idea preconcebida. La fidelidad a este encuentro o momento le causó cierta discrepancia con Ramón Pérez de Ayala, a quien el pintor conoció con gabardina en un encuentro casual, cuando Huntington le había encargado realizar su retrato. Quiso el pintor que aquella fuese la indumentaria que luciese el escritor en su retrato, a lo que Pérez de Ayala se negó inicialmente, aunque al final accedió a las pretensiones del pintor¹⁰⁹⁴.

En cuanto a las composiciones con figuras, es evidente que es el propio pintor quien debe *montar* la escena que se propone copiar, bien a partir de sus propias intuiciones o del recuerdo de alguna escena previa. Cuando pinta composiciones con figuras en la playa de Valencia, por ejemplo, probablemente se limita a disponer las figuras conforme a escenas que ha contemplado en decenas de ocasiones. Sin embargo, en composiciones de otro tipo, la posibilidad del conocimiento previo se reduce. Ya hemos visto que antes de emprender los paneles de la *Visión de España* el pintor reunió todo tipo de documentación. Después, acudió a los lugares y contempló las actividades y las gentes del lugar, y después compuso sus grupos de figuras. Mención especial merecen, dentro de este grupo, los asuntos de sus cuatro cuadros de tema social. Blanca Pons-Sorolla explica que la escena representada en el primero de ellos, *¡Otra Margarita!*, fue presenciada por Sorolla en un viaje de Madrid a Valencia¹⁰⁹⁵. La escena representada en *¡Aún dicen que el pescado es caro!* procede probablemente, como hemos indicado, de sus conversaciones con su amigo el escritor Vicente Blasco Ibáñez, que escribía una novela en la que ocurre un suceso similar al representado por el pintor¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹² Carta de Sorolla (Londres) a Clotilde (Madrid), 21 de octubre de 1906, CFS/360, en PONS-SOROLLA- LORENTE SOROLLA, (eds.), 2009, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁹³ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 156.

¹⁰⁹⁴ PÉREZ DE AYALA, Ramón: "Sorolla", *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1923, recogido en QUESADA DORADOR, Eduardo (coord.): *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, (cat. exp.), Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1991, p. 244.

¹⁰⁹⁵ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 128.

¹⁰⁹⁶ GARÍN, Felipe-V y TOMÁS, Facundo: *Joaquín Sorolla, 1823-1923*, TF editores, Madrid, 2006, p. 96.

Trata de blancas fue probablemente imaginado por el pintor, y pintado en su estudio de Madrid¹⁰⁹⁷. Respecto a *Triste herencia*, el pintor explicó que:

"Estaba ocupado una mañana -decía el pintor- en hacer un boceto de pescadores valencianos, cuando distinguí a lo lejos cerca del mar un grupo de niños desnudos y a corta distancia de ellos la figura de un sacerdote solitario. Eran los niños del Hospital de San Juan de Dios, resaca de la sociedad; ciegos, locos, enclenques o leprosos.

Inútil me parece decir que la presencia de aquellos desgraciados me produjo una penosísima impresión. No perdí momento, y pedí y obtuve del director del Hospital la necesaria autorización para trabajar sobre el terreno y copiar aquel cuadro del natural"¹⁰⁹⁸.

Tras esta breve casuística de la selección del tema o del asunto de sus cuadros, pasemos a ver cómo se preparaba Sorolla para ejecutarlos.

3.1.3-2 Preparación.

Respecto a la preparación de las composiciones de figuras, el pintor Aureliano de Beruete nos informa de que:

"Antes de acometer cada una de estas obras hubo un período de preparación, en el cual el pintor, por medio de estudios numerosos de dibujo y color, ya del conjunto, ya del detalle, trató de familiarizarse con el asunto que se propuso representar, con los contrastes de luz y color, con las proporciones, forma y escorzos de cada una de las figuras del cuadro, y por último, con los efectos y relación de unos tonos con otros. Una vez penetrado de esto, colocaba los modelos en el sitio y a la hora y luz que el cuadro ha de tener el cuadro, y emprendía, libre ya de vacilaciones y cambios, la ejecución de la obra en el lienzo definitivo"¹⁰⁹⁹.

Por supuesto, este proceso general variaba enormemente de unas composiciones de figuras a otras. Como hemos visto en los paneles de la Hispanic Society, Sorolla estudia en muchos bocetos al *gouache* el asunto y la composición dedicada al País Vasco; y sin embargo, acomete la composición final de manera improvisada, sin pintar ningún estudio previo. Este proceder no es atípico en el pintor. Como explica el historiador

¹⁰⁹⁷ DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, p. XV.

¹⁰⁹⁸ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 165.

¹⁰⁹⁹ BERUETE, Aureliano de: "Joaquín Sorolla y Bastida", *La Lectura, Revista de Ciencias y Artes*, Año I, Enero, 1901. Núm. I. Madrid: Imprenta de la Viuda e hijos de Tello. Nuestra edición: BERUETE, Aureliano de: *Joaquín Sorolla*, Madrid: Biblioteca Estrella, [1921], p. 24.

Javier Barón, a la hora de pintar *Triste herencia*, una de las composiciones de figuras con más estudios previos antes del proyecto de *Visión de España*,

"el pintor afrontó directamente la composición en el lienzo definitivo, y ello explicaría algunos arrepentimientos, como en la silueta del fraile"¹¹⁰⁰.

Dentro de las composiciones con figuras, debemos diferenciar entre aquellas que Sorolla realiza sin depender de un tema previo, como sus composiciones de chicos o pescadores en la playa de Valencia, de otras obras como los paneles de la mencionada decoración de la Hispanic Society, o como *Cristóbal Colón saliendo del puerto de Palos*, de 1910. Las obras del primer tipo solían ir precedidas de dibujos rápidos sobre papel, muy poco detallados, y ocasionalmente de algún estudio de pequeño tamaño, pero no requerían un trabajo de documentación, ni desplazamientos. Por el contrario, las obras del segundo tipo, cuyo conjunto se reduce a las que acabamos de mencionar, posiblemente alguna más, a menudo eran precedidas de un trabajo de documentación, y a veces requerían incluso la compra de material y la realización de viajes. Este segundo tipo de obras son muy escasas en la producción del pintor, por lo que no cabe considerar estas búsquedas de documentación previa como características de su forma de trabajar, fuera de los casos citados.

En cuanto a géneros como el paisaje o el retrato, por lo que hemos podido comprobar, Sorolla casi siempre comenzaba la ejecución sin realizar estudios previos. No conocemos estudios previos para abordar paisajes, pero si los hay, aunque escasos, para realizar retratos. Puede servir como ejemplo el retrato *Familia de Estanislao Granzow*, de 1905; que fue precedido de un boceto general al gouache sobre cartón; de un retrato del niño, Casimiro; de tres pequeños retratos del Sr. Granzow, y de un estudio de sus manos¹¹⁰¹.

¹¹⁰⁰ BARÓN, Javier: "22, Triste herencia", en AA. VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 266.

¹¹⁰¹ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier: *Familia de Estanislao Granzow. Joaquín Sorolla*, (cat. exp.), Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios, Valencia, Generalitat Valenciana, (Col. Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios Nº 2), 2011, pp. 44-56.

3.1.3-3. La ejecución.

Dos cuestiones que aparecen con cierta frecuencia relacionadas con la pintura de finales del último tercio del siglo XIX, y especialmente con la de los pintores pleinairistas es si sus obras son producto de la copia del natural, y si están pintadas al aire libre. Son importantes porque de ellas depende en parte la mayor o menor pertenencia de un pintor a una de las corrientes coetáneas, como el naturalismo, el realismo o el impresionismo; y porque para quienes estimaban esas corrientes, el grado de cercanía al natural era también una señal de autenticidad. Por este motivo, dado el carácter positivo de esa relación con el natural y el aire libre, a menudo se atribuyó o se negó tal relación de manera inexacta, con intención de ensalzar o restar importancia a un pintor o a una obra.

Hace pocos años, el catedrático de historia del arte Tomás Llorens señaló la aparición de un cuadro de paisaje como fondo equívoco en el retrato que Sorolla hace de Juan Ramón Jiménez en 1916, y remató:

Pero Sorolla no ha abandonado el principio más fundamental de su pintura: pintar solo lo que tiene ante sus ojos¹¹⁰².

La frase es exacta, pues en este cuadro Sorolla cumple lo que escribe Llorens. Pero el que ése fuese probablemente el principio más fundamental en la obra del pintor valenciano, no significa que lo cumpliera siempre. Por supuesto, como han hecho todos los estudiosos de la obra del pintor valenciano, consideramos que su pintura surge en su inmensa mayoría de la copia directa de un referente tridimensional pero, aún así, es conveniente tratar algunas particularidades dentro de esta forma de trabajo. Vamos a ver aquí, simplificadas, dos formas de trabajo del pintor. La primera consiste en la representación de una escena que no existió, o que no existió de la manera en que la aparece en el cuadro; y la segunda, que supone con mucho la mayor parte de la producción del artista consiste en la copia directa de escenas del natural. Por supuesto, estos dos grandes tipos procedimiento o de formas de trabajo se refieren a la creación del conjunto del cuadro. Cuestión aparte serían los retoques *a posteriori* de obras pintadas en cualquiera de esas situaciones, y haremos una breve alusión a ello cuando acabemos de describir los distintos procedimientos. Debemos hacer la aclaración previa de que algunos de los ejemplos tratados aparecen reseñados en estudios de terceros con las

particularidades que describimos aquí, mientras que en otros hemos tenido que basarnos en nuestras suposiciones, que serán en todo caso razonadas.

Composición a partir de fragmentos.

Este tipo de planteamiento o forma de trabajado es el más alejado del procedimiento habitual del pintor, de aquello de copiar lo que se tiene delante de los ojos -aunque no es exactamente incompatible-. En varias obras concretas de su trayectoria se ha minimizado o falseado este procedimiento por parte de algunos biógrafos coetáneos, quizá por darle más relevancia al pintor como naturalista puro. Por otra parte, también se ha exagerado en sentido contrario, haciendo creer que era más frecuente de lo habitual, sugiriendo que el pintor empleaba con frecuencia fotografías -ya lo hemos tratado suficientemente-, bocetos, o apuntes en sustitución del natural. Siendo, por tanto, una forma de trabajo relativamente rara en Sorolla, sujeta a debate, consideramos necesario contrastar varios ejemplos. Dentro de esta forma de trabajo incluiremos el desplazamiento, una forma que supone una frontera entre esta invención o recreación y el segundo gran grupo, la copia de escenas del natural. Estas obras desplazadas se caracterizan por no estar realizadas *in situ*, o donde se ha afirmado que estaban realizadas, aunque en lo esencial estén pintadas del natural. Son, por tanto, un término medio entre los dos procedimientos, como hemos dicho.

La primera obra de Sorolla en que merece la pena plantearse estas cuestiones es *El 2 de mayo de 1808*, que, además de suponer el primer hito en el ámbito nacional de su incipiente carrera, se ha señalado innumerables veces como muy significativa por ser una obra de historia pintada del natural al aire libre. Este procedimiento, inédito en el género histórico practicado en nuestro país, indica ya desde el comienzo de la trayectoria del pintor su tendencia naturalista y plenairista, que continuaría después. Por este motivo, incluso más que por el galardón recibido, *El 2 de mayo* es muy valorado por los primeros biógrafos del pintor. El cuadro, de acuerdo con Beruete, fue pintado en los corrales de la plaza de toros de Valencia, al natural y al aire libre, mientras alguien ayudaba al pintor

¹¹⁰² LLORENS, Tomàs: "Jardines últimos", en AA. VV.: *Sorolla. Jardines de luz*, (cat. exp.), Madrid, Museo Sorolla, 2012, p. 79.

quemando artículos de pirotecnia para acercar el referente en lo posible a la escena real, y facilitar la verosimilitud de la representación:

"Tan sólo acometerlo fue una muestra clara de intuición genial, pues no creemos que hasta entonces se hubiera intentado por nadie, en España al menos, pintar un cuadro con figuras de tamaño natural a pleno sol. Para realizarlo hubo de utilizar Sorolla, como taller, los corrales de la Plaza de toros de Valencia, en donde, a fuerza de quemar pólvora y de envolver en humo a los modelos, quiso resucitar ante su vista la escena real, para trasladarla al lienzo tal y como su imaginación se la había representado"¹¹⁰³.

Aunque damos por buena esta versión de los hechos, y no hay motivo para dudar de estos hechos, consideramos improbable que la ruina que asoma sobre los personajes principales, o el mismo cañón, formasen parte del referente que Sorolla copió del natural. Además, está el problema de la repetición de modelos en distintas figuras. Es decir, que probablemente el pintor no tuvo ante sí la escena tal cual está representada; y con seguridad no tuvo el tiempo suficiente para copiarla del natural. Blanca Pons-Sorolla nos informa de que Sorolla hizo numerosos bocetos y estudios preparatorios que sirvieron al pintor para componer y ejecutar la obra¹¹⁰⁴. Quizá alguno de esos bocetos fue efectivamente pintado en el poco tiempo en que la escena pudo ser representada ante el pintor. Desconocemos la existencia de fotografías que, de existir, podrían haber sido una ayuda inestimable para el pintor. Nos hallamos, pues, ante una escena mitificada por haber sido copiada del natural al aire libre, aunque seguramente hay parte de invención en ella. El ejemplo perfecto de este tipo de mito exagerado del cuadro como instantánea es *Las meninas*, de Velázquez.

Otros ejemplos de la primera época ponen de manifiesto la habilidad de Sorolla para hacer pasar por verosímiles escenas que probablemente nunca tuvo ante sus ojos de la manera en que la representó. *El grito del Palleter*, merced al cual Sorolla consiguió la pensión de Roma, es uno de ellos.

La obra, pese a su coherencia y verosimilitud, fue realizada en la Escuela de San Carlos a partir de material previo, que suponemos que serían sobre todo apuntes al óleo tomados del natural. Dada la complejidad del *Palleter*, hemos escogido otra obra más

¹¹⁰³ BERUETE, 1901, [1921], *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁰⁴ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 67.

sencilla, *Mesalina en brazos del gladiador*, de 1886, para mostrar que la verosimilitud general no es producto de la copia directa de la escena, ni indica que la escena existió como conjunto ante los ojos del pintor. Bernardino de Pantorba señaló que, en la época de pensionado de Sorolla, Emilio Sala pudo ejercer sobre él una influencia consistente en un incremento de la claridad tonal y una mayor limpieza de color, parejas a una menor propensión en la utilización de colores de tierra¹¹⁰⁵. La obra a la que nos referimos, de este periodo, posee estas cualidades en mayor medida que otras obras coetáneas del pintor, razón por la cual creemos que se trata de un ejercicio realizado bajo la tutela de Sala. La obra de Sorolla guarda bastantes similitudes con una *Odalisca* pintada en la misma época por el hispano-filipino Juan Luna Novicio, que fue compañero de Sorolla durante su estancia de pensionado en Roma. La modelo se dispone en una postura bastante similar en ambas obras, sobre una alfombra rojiza con marco blanco y azul en ambas, en un suelo sobre el que se esparcen hojas y flores. Por último, un trapo de color rosa anaranjado forma parte de su vestimenta. Estos son los elementos comunes a ambos, que permiten suponer que ambos tuvieron un origen común. A partir de ahí, es probable que los pensionados disfrutaran de ciertas libertades para componer sus pinturas, añadiendo o cambiando según su criterio los elementos que considerasen oportunos. Quizá dispusieron de la posibilidad de variar parcialmente la postura de la modelo, o de introducir un modelo masculino en la pose, como hizo Sorolla, pero creemos que no fue así, y que los elementos que aparecen en el cuadro del valenciano y no en los de Luna fueron aportaciones propias de Sorolla. Nos lleva a creerlo, por ejemplo, la existencia de un apunte de pequeño tamaño que sirvió de modelo para el casco del primer término. También la existencia de un friso mural antiguo, en el fondo. Sorolla copió en Italia bastantes fragmentos murales similares para incorporarlos a sus pinturas, como ha hecho en este caso. Partiendo de estas dos incorporaciones, debemos dudar también de las dos vasijas de porcelana griega. Todos estos elementos nos llevan a considerar más cercano al natural el cuadro de Luna, aunque sospechamos que la brusca caída de la luz es exagerada en su cuadro. Posiblemente también lo sea la espléndida fuente de luz que baña la escena del cuadro de Sorolla. La incorporación de todos los elementos señalados no le restan verosimilitud a la imagen pintada por Sorolla, que parece tan naturalista como la de Luna, aunque más adornada. Y sin embargo, pese a la capacidad de Sorolla para hacernos creer que la escena fue pintada del natural, la delación de los objetos importados

¹¹⁰⁵ PANTORBA, 1953, *op. cit.* p. 31.

-al menos, el casco- abre de par en par el resquicio de la duda. Según nuestra consideración, la postura de la modelo es más verosímil en el cuadro de Luna; además, probablemente no había ningún almohadón azul entre la modelo y el escalón; y probablemente tampoco el modelo masculino estuviera allí. Los indicios que nos llevan a creerlo son la escasa credibilidad que presenta la relación entre el almohadón y los elementos arquitectónicos en los que se apoya -suelo y escalón- y, sobre todo, la incoherencia espacial entre los dos modelos. En efecto, la dirección del cuerpo de la mujer parece ser aproximadamente perpendicular al peldaño. Por otro lado, si estimamos la distancia que separa su cintura de la esquina más cercana del almohadón, y la distancia que separa el almohadón del pie izquierdo del modelo masculino, llegamos a la conclusión de que desde la cintura de ella hasta el pie de él hay una distancia no menor de setenta u ochenta centímetros. Una vez estimada esta distancia, la axila de la modelo genera bastantes dudas. Parece estar a la misma distancia que la cintura respecto del pie del modelo masculino, e incluso a una distancia bastante similar si en lugar del pie tomamos la rodilla como punto de referencia. Ahora bien, si ella tiene el codo apoyado sobre el muslo de él, su axila no puede alejarse más de treinta centímetros. Esta claro, una vez descubierta la incoherencia espacial, la figura femenina se acerca o se aleja de la masculina según fijemos nuestra mirada en la cara y la axila, o la fijemos en el tórax y el abdomen. Hemos considerado necesaria esta demostración para evidenciar que la verosimilitud de la escena conseguida por Sorolla puede ser engañosa, y llevar al espectador a dar por buena la presencia de un objetos o figuras tridimensionales que quizá no estaban en el referente. Es decir, pese a ser una escena inventada en buena medida, el pintor valenciano es capaz de crear un ilusionismo comparable al de las escenas que pinta realmente del natural. Sorolla pinta esta obra en su periodo de formación, contando con veintitrés años de edad aproximadamente. Debemos tener presente esta capacidad del pintor para generar imágenes naturalistas verosímiles a la hora de analizar los posibles referentes de sus obras.

Sorolla pinta también en Roma, como hemos visto, *El entierro de Cristo*, cargado de ambición y de influencias pictóricas, especialmente del naturalismo religioso de Morelli. El cuadro fue pintado en un interior, en concreto en el estudio de su amigo Pedro Gil Moreno de Mora. Se trata, como *El grito del Palleter*, de una obra de invención que representa de manera verista una escena de exterior. El realismo de la escena, que a

muchos pareció excesivo para el tema representado¹¹⁰⁶, no llegaba, si juzgamos por las fotografías, a ser lo suficientemente verosímil como para parecer una escena pintada del natural al aire libre. Sin embargo, el historiador Rafael Doménech no dudó en afirmar tres veces en su monografía que fue hecho en las mismas condiciones que *El 2 de mayo*:

"Sorolla repite, en ese cuadro, el proceso técnico empleado en *El 2 de mayo*; lo pinta al aire libre y en la hora precisa. [...] ambos, técnicamente, fueron pintados de igual modo. Además, no estaba entonces nuestro arte pictórico tan metido en la senda naturalista para que aquí se pudiera distinguir un cuadro falso de idea y falso de ejecución, de otro vivido en el natural y hecho ante el natural y no con el modelo asalariado ante los ojos"¹¹⁰⁷.

Sabemos que Sorolla no pintó el cuadro al aire libre. Y es difícil saber a qué se refiere Doménech con el natural en esta ocasión, pero suponemos que lo único que pudo Sorolla copiar del natural al realizar el cuadro fueron los modelos, asalariados o no. Desde luego, no fue el paisaje, claramente ficticio. En 1909, muchos años después, el pintor aludió al fracaso como el detonante para comenzar a enfocar su pintura como copia directa del natural, y como el causante de su rechazo al trabajo en el taller¹¹⁰⁸. Como sucede en la mayoría de las declaraciones verbales del pintor, el mensaje verdadero de ésta reside en el sentido general, y no conviene interpretarla al pie de la letra. En efecto, como sabemos, el pintor realizó un buen número de escenas de género en los años siguientes al fracaso del *Entierro* que, aunque estén parcialmente copiadas del natural, probablemente no lo estén al completo. Los siguientes cuadros ambiciosos que Sorolla se planteó debieron seguir, de hecho, el mismo sistema de trabajo que el *Entierro*. Nos referimos, por ejemplo, a *Boulevard de París* y *El pillo de playa*. El proceso del segundo aparece someramente documentado en las cartas del pintor a su mujer¹¹⁰⁹. Se trata de un cuadro costumbrista ambientado en una playa pero pintado en el estudio de Madrid. Su desarrollo resultó algo lento para el ritmo de trabajo de Sorolla, sin ser un cuadro rico en detalles que puedan ralentizar el proceso pictórico. La lección aprendida con el *Entierro* le sirvió para reorientar su forma general de trabajo, pero el pintor valenciano siguió

¹¹⁰⁶ YBARRA, Thomas R.: "The American Success of a Great Spanish Painter", *The World Work* 18, n.º 1, mayo de 1909, pp. 11559-11561, citado en PONS-SOROLLA, Blanca *et al.*: *Sorolla y Estados Unidos*, Madrid: Fundación Mapfre, 2014, p. 14.

¹¹⁰⁷ DOMÉNECH, 1910, *op. cit.*, p. XIII.

¹¹⁰⁸ YBARRA, 1909, *op. cit.*, pp. 11559-11561.

¹¹⁰⁹ Cartas de Sorolla (Madrid) a Clotilde (Valencia), desde 21 de enero de 1891, CFS/065, hasta el 14 de febrero de 1891, CFS/078; en PONS-SOROLLA- LORENTE SOROLLA, (eds.), 2009, *op. cit.*, pp. 24-44.

pintando cuadros a partir de bocetos y modelos de forma habitual en los primeros años de la década de 1890, y con menor frecuencia en el resto de la década.

Uno de los procedimientos más empleados por Sorolla en este tipo de creaciones de escenas ficticias es el de la agregación de figuras o elementos figurativos. Blanca Pons-Sorolla califica algunos cuadros pintados en el verano de 1898 como abigarrados, alude a la suma de elementos, y llega a sugerir que algunas partes pueden no estar copiadas del natural. Escribe Pons-Sorolla que estos cuadros

"presentan multitud de figuras de pescadores, pescadoras, niños, bueyes, barcas con las velas desplegadas... Son en realidad obras de las que se podrían decir que contienen numerosos cuadros; un pequeño trozo de esos lienzos podría dar lugar a una obra completa. De esto se daría cuenta Sorolla en poco tiempo y poco a poco va reduciendo el número de figuras y aumentando la proporción del tamaño de estas respecto del lienzo. Estos cuadros a pesar de "parecer llenos de vida y movimiento" resultan un tanto falsos. Cada escena de las múltiples que contiene la obra ha sido estudiada independientemente y aunque consigue darles una unidad, pierden frescura. Pero, en este momento le sirvieron para estudiar todas las posibilidades que la playa le ofrece y para llevar a cabo complicados estudios de proporciones y luces. Hay, como decimos, en los cuadros de este periodo muchos detalles que están vistos parcialmente en el natural o recordados en el momento de traducirlos sobre el lienzo. Cada una de estas obras está precedida por un número considerable de estudios de color, de ambiente, y de estructura de las formas, tanto humanas como de las cosas [...]"¹¹¹⁰.

Una de las escenas abigarradas que se ajusta a la descripción anterior es *Llegada de una barca de pesca a la playa de Valencia. La vuelta de la pesca*, de 1898. Otro ejemplo significativo es el señalado por el historiador José Luis Alcaide que explica que la imagen de *Toros en el mar*, de 1903, fue reutilizada por Sorolla para, al menos, dos obras, *La hora del baño*, de 1904; y *Ráfaga de viento*, de 1904¹¹¹¹.

En este tipo de obras es difícil definir exactamente qué partes de ellas se copiaron del natural -si las hubo- y cuáles se han agregado a partir de otras fuentes. Además, es frecuente que en la bibliografía -sobre todo en las biografías de Sorolla de la primera mitad del siglo XX- se las describa como pintadas del natural, lo que aumenta la confusión. Dentro de esta misma tipología de cuadro vamos a volver a una obra que ya

¹¹¹⁰ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, pp. 162-163.

¹¹¹¹ ALCAIDE, José Luis Alcaide: "39, Toros en el mar", en AA. VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 314.

hemos tratado ampliamente, el panel dedicado a Castilla de la decoración de la biblioteca de la Hispanic Society of America. Es significativo porque el propio pintor, tras muchos trabajos previos, acabó decidiendo, según sus palabras, pintarlo del natural. La composición, como ya hemos explicado, se basa en el agregado sucesivo de figuras, que nunca llegaron a posar juntas para escenificar la escena ante el pintor. Como muestra de la dificultad de describir el carácter de la obra en una sola frase, podemos decir que el cuadro no fue pintado del natural, pues Sorolla inventó la escena y la emplazó en una especie de muestrario de ciudades castellanas, que copió de cuadros pintados con esa intención. Sin embargo, como hemos visto en casi todos los paneles de la Hispanic, Sorolla considera pintada del natural la obra cuyas figuras están realizadas de esa manera, aunque el fondo esté copiado de estudios. Por otro lado, pese a ser una escena ficticia, es también una obra pintada al aire libre, aunque Sorolla la retocase intensamente en el interior de su estudio madrileño, durante más de un mes, después de casi un año de trabajar para ella. De modo que al tratar de describir el *modus operandi* en pocas palabras, podemos caer en la aparente paradoja de definir un cuadro básicamente ficticio aunque básicamente pintado del natural y al aire libre. Aunque está bastante claro cómo se hizo el cuadro, con una mezcla de todos los planteamientos y procedimientos citados, esta mezcla se presta a que al describir su realización se exagere el empleo de un sistema de trabajo u otro, como hemos mencionado. Casi todos los demás paneles de la *Visión de España* están ejecutados parcialmente del natural, aunque suelen tener fondos traídos de lugares más o menos cercanos. Algunas pueden considerarse como escenas inventadas en su mayor parte, a partir de estudios del natural; y otras pueden considerarse escenas copiadas del natural con añadidos secundarios copiados de estudios. Es una cuestión de matices, pero está claro que en ninguno o casi ninguno de los paneles disfrutó Sorolla de un referente estable y completo que copiar.

Dentro de este modo de trabajo hay que incluir también los retratos pintados por Sorolla a partir de fotografías de sus modelos, de los que hemos mencionado ejemplos en la parte que hemos dedicado a la relación de Sorolla con Antonio García. Como ejemplo puede servir el *Retrato de Sainz de Vicuña*, de 1901.

Como hemos anunciado, terminamos este procedimiento de trabajo, el de la composición a partir de fragmentos, con un tipo de trabajos más cercanos a la realización del natural, y al de las escenas que sí existieron ante los ojos del pintor, aunque no pueden considerarse del todo en esas categorías. Nos referimos al procedimiento de pintar del

natural -con añadidos copiados de estudios- escenas desplazadas del lugar que supuestamente representan. Este desplazamiento se produce casi siempre por motivos prácticos, y casi siempre en dirección hacia el estudio del pintor.

El pillo de playa, que ya hemos mencionado, podría ser un ejemplo, aunque también puede describirse como una escena inexistente, motivo por lo que lo hemos recogido más arriba. También podrían valer como ejemplos buena parte de los paneles de *Visión de España*, que se hicieron cerca del lugar representado, pero no exactamente en él. Otro ejemplos son *Aldeanos leoneses* y *Baile en el Café Novedades de Sevilla*. El primero, pese a la poderosa sensación de *plein air* que transmite, fue realizado en su estudio durante los primeros meses de 1907, "con ideas y notas tomadas en Segovia y Toledo y con los trajes que María Guerrero le proporciona"¹¹¹². En efecto, el cuadro lo ve en Segovia, pero traslada su ejecución a Madrid con tipos leoneses: "He visto un bonito asunto que pintaré en Madrid con los trajes de León"¹¹¹³. El pintor ha visto la escena al natural, y la ha pintado del natural, aunque sea con otras personas, otros trajes y en otro lugar distinto. Otro caso más o menos similar al anterior es el cuadro *Baile en el Café Novedades de Sevilla*, encargado al pintor por Thomas Fortune Ryan, y que fue pintado en el estudio de Sorolla en Madrid, según deduce Blanca Pons Sorolla de la ausencia de noticias en las cartas del pintor desde Sevilla, y de la coincidencia de modelos con otro cuadro pintado en Madrid. La autora sugiere que el pintor recrea la escena que le sirve de referente en su estudio a partir de notas tomadas en Sevilla¹¹¹⁴. Hay ejemplos más cercanos a la ejecución del natural *in situ*, pero todavía desplazados. Entre ellos están varios estudios preparatorios para el panel de Castilla, como *Tipos de Salamanca*, *Novios salmantinos* y *Tamborileros de Salamanca*. Sorprendido por el mal tiempo, Sorolla comienza a pintar las figuras de estos cuadros en un interior, y los concluye al aire libre¹¹¹⁵.

Una particularidad menos frecuente dentro de esta modalidad de ruptura espacio-temporal es el de la ejecución aplazada en el tiempo. Blanca Pons-Sorolla ha señalado el caso de *Madre*, comenzado en 1895 con motivo del nacimiento de la tercera hija del matrimonio, Helena. El cuadro aparece a medio hacer, sin la cabeza de Helena, en una foto del estudio del Pasaje de la Alhambra tomada hacia 1900¹¹¹⁶.

¹¹¹² PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 266.

¹¹¹³ *Ibíd.*, p. 258.

¹¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 437.

¹¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 405.

¹¹¹⁶ Reproducida en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 179.

Con estos ejemplos finalizamos la revisión del sistema de trabajo basado en la composición de escenas a partir de referentes diferentes de la escena representada, bien por estar incompletos y precisar de complementos importantes, como incluso por no existir en absoluto. También, como en los últimos ejemplos, por estar desplazados espacial o temporalmente. Aunque hemos nombrado y analizado una cantidad y casuística importante, no pretendemos haber tratado exhaustivamente esta forma de trabajo, ni haber mostrado todos los cuadros en que el pintor la empleó. Sin embargo, consideramos que está suficientemente explicada. Pasamos a continuación a la forma de trabajo prioritaria de Sorolla, la copia del natural a partir de un referente esencialmente similar a su representación. Lo consideramos su forma de trabajo prioritaria porque la gran mayoría de su producción fue elaborada con este procedimiento, y por preferirla el pintor a la que hemos descrito hasta ahora.

Copia del natural *in situ*. Este segundo sistema de trabajo, que describiremos de manera mucho más breve que la composición a partir de fragmentos, consiste en la copia del natural *in situ*. Se puede dividir en dos procedimientos distintos, aquel procedimiento en que el pintor ha dispuesto los elementos para copiarlos después, y aquel procedimiento que consiste en la copia del natural *in situ* sin intervención del pintor en el referente.

El primer procedimiento de la copia del natural es el empleado en las obras en las que Sorolla dispuso el referente para copiarlo a continuación. Este grupo de obras es muy numeroso. No hemos hecho una estimación numérica, pero teniendo en cuenta que podemos englobar casi todos sus cuadros con figuras en esta categoría, puede suponerse que ésta es mayoritaria en el conjunto de su obra, dejando aparte el pequeño formato. Ejemplos característicos de este tipo de disposiciones serían los estudios de tipos realizados por el pintor en relación a la *Visión de España*. En estas obras, el pintor buscaba los modelos apropiados, buscaba los trajes, y situaba a sus modelos en emplazamientos que él considerase significativos. Una vez ubicados allí, Sorolla los copiaba del natural, representando la escena que tenía ante sus ojos, siguiendo el principio señalado por Tomàs Llorens como fundamental en su pintura. Existen multitud de tomas fotográficas de estas sesiones, por lo que no merece la pena entrar en disquisiciones sobre la veracidad o no del planteamiento. También hay tomas fotográficas del pintor ejecutando cuadros de figuras en la playa de Valencia, donde se respeta también el mismo principio. Consideramos que esta forma de trabajo es básicamente la empleada en los retratos y en las escenas familiares pintadas por Sorolla, aunque en

muchas ocasiones la disposición de las figuras pueda responder a la selección de una posición tomada por los modelos, que el pintor habría seleccionado como válida para su obras. El grado de selección o de disposición de la pose por el pintor probablemente cambió en cada cuadro, por lo que consideramos inútil aventurar más al respecto.

Incluimos en esta tipología de obras copiadas de un referente dispuesto por Sorolla aquellas obras en las que el pintor altera partes de importancia secundaria en la obra; pese a que siempre puede ser motivo de discusión cuánto puede alterarse la escena original en su representación para que ésta sea considerada inventada o ficticia. Las obras que presentan estas alteraciones presentan una unidad compositiva esencial, y las parte añadidas o suprimidas, aunque en ocasiones resulten detectables, no determinan que el cuadro produzca en conjunto la sensación de conglomerado. Un ejemplo de este tipo es el cuadro *Después del baño*, de 1902, en el que las figuras de la esquina superior derecha presentan cierta incoherencia espacial, y más aún de enfoque, con respecto a las del primer término. Otro ejemplo de estas alteraciones podemos encontrarlo en un retrato de su suegro, *D. Antonio García en la playa*, de 1909, en la que el pintor ha re-encuadrado la figura añadiendo parte del umbral de una puerta. Consideramos que la tipología de esta forma de trabajo ha quedado suficientemente definida, y pasamos al tercer tipo, el de las obras copiadas de un referente tridimensional en cuya disposición no interviene el pintor.

El segundo procedimiento de la copia del natural es aquel en el cual el pintor se limita a copiar, sin modificarlo en la realidad, un referente previo a su acto creativo. Por supuesto, el pintor modifica el aspecto del referente al representarlo, tanto por pasarlo de tres dimensiones a dos, como por el hecho de interpretarlo a su modo y representarlo con su factura o estilo característicos. Con mayor o menor parecido al natural, en este sistema de trabajo se puede decir que el pintor es tan sólo intérprete del referente, que transforma según su criterio. Esta tercera forma de trabajo es también muy importante cualitativa y cuantitativamente en relación al conjunto de la obra de Sorolla. Aunque no hemos hecho estimación de la cantidad, suponemos que será bastante similar al de la categoría anterior. Este tipo de planteamiento tiene su género privilegiado en el paisaje, ante el cual el pintor ejerce sobre todo las funciones creativas de la selección y de la transformación señaladas, con escasas posibilidades de alterar el referente real para copiarlo después. Asociado a este planteamiento está el hallazgo, el encuentro de algo que inspire la realización de la obra por parte del pintor. Por utilizar la terminología de Sorolla, de algo *pintoresco*. Este planteamiento parece tener cierto prestigio por parte de los pintores y de los críticos con preferencias naturalistas, posiblemente mayor que los dos planteamientos expuestos

anteriormente. Entendemos que éste es el motivo por el que a menudo aparece citado como el sistema de trabajo empleado por Sorolla incluso en casos donde es dudoso que haya sido el *modus operandi* real. Consideramos que el procedimiento es suficientemente claro para no precisar de ejemplos.

Una cuestión que se ha señalado en ocasiones como en relación a este tipo de obras pintadas del natural *in situ* es la posibilidad de que fueran retocadas en el estudio tras su ejecución al aire libre. A veces se ha señalado esta actividad como un matiz que permite cuestionar la autenticidad naturalista del pintor¹¹¹⁷. Es indudable que Sorolla ocasionalmente retocaba los cuadros sin tener el natural delante, y que en algunos casos llegó incluso a realizar un cuadro a sabiendas de que quedaría inconcluso y habría de terminarlo en su estudio de Madrid. Este procedimiento está bien documentado en los paneles de Castilla y de Extremadura, como ya hemos señalado en las partes dedicadas a la ejecución de cada uno de ellos. En una carta que escribe estando en Valencia, en diciembre de 1907, Sorolla menciona incluso la posibilidad de comenzar un cuadro con vistas a concluirlo en Madrid:

"Lo que es lástima que como cambian más las cosas que en verano, me veré en la precisión de no poder hacer un cuadro de los de marras, pero espero aún poder hacer algo que termine en Madrid, para ello necesito viento favorable y mar bella para pintarme un par de velas hermosas y bien iluminadas"¹¹¹⁸.

Aunque no sabemos si el pintor llegó a realizar tal cuadro, es difícil conjeturar si le pintor está refiriéndose a la realización de retoques *a posteriori*, o de un planteamiento más próximo al primer procedimiento que hemos analizado, es decir, la composición de una escena con adición de partes ajenas a ella.

Como último ejemplo, traemos uno señalado por Blanca Pons Sorolla, el del cuadro *La bendición de la barca*, una obra importante de 1894, respecto del que la bisnieta del pintor explica que

"tenía, entonces (1897), una figura más, una cabeza de pescador que aparecía entre las dos figuras de la izquierda de la composición. Con esa

¹¹¹⁷ TOMÁS, Facundo: *Zuloaga y Sorolla, artistas en una edad de plata*, (cat. exp.), Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios, Valencia, Generalitat Valenciana, (Col. Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios Nº 5), 2012, p. 103.

¹¹¹⁸ Carta de Sorolla (Madrid) a Clotilde (Valencia), 9-10 de diciembre de 1907, CFS/446, en PONS-SOROLLA- LORENTE SOROLLA, (eds.), 2009, *op. cit.*, p. 182.

cabeza que hoy no existe y tampoco existía ya en 1906, aparece en la publicación de Rafael Doménech"¹¹¹⁹.

Con los retoques y las adiciones *a posteriori* en estudio terminamos la parte dedicada a la casuística de los tipos de procedimientos empleados por Sorolla. Aunque, como hemos señalado, el pintor prefería pintar las escenas completas del natural, y así está realizada la mayor parte de su obra, también recurrió ocasionalmente a la composición de escenas basadas sólo en parte en la copia directa del natural. Incluso, rara vez, a la creación de obras basadas tan sólo en obras suyas pintadas del natural, o en fotografías. Pese a que sus preferencias y sus procedimientos de trabajo están claros, debemos ser conscientes de que Sorolla no cerró nunca una vía de trabajo, y estuvo dispuesto, cuando la ocasión lo requería, a realizar trabajos más o menos excepcionales con características o procedimientos extraños a los intereses principales de cada momento de su carrera.

Una vez descritos los dos tipos principales de *modus operandi* en la ejecución, pasamos a ocuparnos de tiempo invertido por el pintor en ella, tratando tan sólo de establecer ciertas pautas generales.

En cuanto al ritmo de realización, varía con el género y el tipo de obra. Hemos recogido a propósito de sus estancias en Granada, en su etapa de madurez, que en la primera, en 1909, pinta catorce lienzos de 106 x 62 cm en once días, y en la segunda, al año siguiente, pinta catorce cuadros en diecisiete días, con medidas que varían entre 106 x 82 cm y 70 x 50 cm. Normalmente no los pinta en un sólo día, sino a lo largo de dos o tres sesiones, simultaneando varios cuadros cada día. El ritmo es similar al de otras estancias en otros lugares, por lo que se puede dar por sentado que, aunque los realice a lo largo de dos o tres sesiones, pinta una media de un paisaje de formato medio al día aproximadamente. Además, estos paisajes, en formato y elaboración, son similares a buena parte de la obra que realiza en el siglo XX, por lo que son una buena referencia para el resto, aunque entendemos que no deben incluirse aquí las composiciones con figuras, los retratos, que tendrían forzosamente una realización más dilatada, aunque sean del mismo formato. Su retrato *El presidente de los Estados Unidos William Howard Taft*, de 1909; que por sus características se puede comparar con la mayor parte de los retratos

¹¹¹⁹ PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 158.

masculinos, lo realiza en siete sesiones¹¹²⁰. Por supuesto, los retratos de encargo de mujeres, que casi siempre tienen una factura más cuidada y un grado mayor de acabado, requieren más sesiones, en un número que estimamos, por comparación, alrededor de las quince sesiones, aunque no tenemos datos fidedignos al respecto.

Respecto a los paneles de la Hispanic Society, recordamos aquí a modo de ejemplo que el de *Sevilla. Los nazarenos*, que tiene el tamaño más común, de 350 x 300 cm aproximadamente, lo realiza en treinta y una sesiones. Por supuesto, en estos casos lo dilatado de la ejecución depende directamente del tamaño del lienzo y del número de figuras. No tenemos datos acerca de la realización de sus composiciones de figuras en la playa de Valencia, por lo que tan sólo podemos hacer suposiciones al respecto. Sin embargo, debemos tener en cuenta que las figuras de estas composiciones no son retratos, por lo que el pintor no necesita trabajar tanto en el parecido. Partiendo de ahí, podemos suponer que una composición como *Chicos en la playa*, de 1909, de 118 x 185 cm, con dos o tres figuras, de las cuales dos están bastante abocetadas, como lo está el fondo, llevaría al pintor unas diez sesiones aproximadamente.

Aunque no es propiamente un sistema de trabajo, debe consignarse aquí el hecho de la constante práctica pictórica o gráfica de Sorolla, por estar estrechamente vinculada a tal sistema. Es sabido que cuando Sorolla no puede pintar cuadros, por estar de viaje, de vacaciones, u otros motivos, pinta apuntes o notas de color de pequeño formato. No tenemos datos sobre sus sesiones de trabajo cuando está con su familia, pero en las campañas que realiza fuera de su casa suele tener sesiones de mañana y de tarde, por lo menos hasta 1915 aproximadamente, como hemos recogido en la parte de nuestro estudio dedicada a la *Visión de España*. Al terminar la sesión de trabajo de la tarde, si asiste a un lugar donde le es posible hacerlo, como el teatro o un café, suele aprovechar para hacer pequeños dibujos, sin otra finalidad que la mera práctica de la destreza.

¹¹²⁰ PONS-SOROLLA, Blanca: "Huntington, mecenas de Sorolla en Estados Unidos. Las exposiciones de 1909", en PONS-SOROLLA *et al.*, 2014, *op. cit.*, p. 24.

3.2 ANÁLISIS DEL PROCESO PICTÓRICO MEDIANTE COPIA DE FRAGMENTOS.

INTRODUCCIÓN

Tras el análisis de los estudios críticos generales sobre la obra de Joaquín Sorolla y particulares sobre sus procedimientos pictóricos, entendemos como aporte específico y esencial de nuestra investigación y de nuestro acercamiento metodológico al objeto de estudio la recreación del proceso pictórico de Joaquín Sorolla mediante la reconstrucción hipotética de su proceso pictórico. El objetivo general de esta reconstrucción es la obtención del conocimiento de los procesos concretos con los que el pintor realizó un conjunto de obras seleccionadas a lo largo de toda su trayectoria artística, con el fin de establecer una evolución desde el punto de vista de la técnica. Por este motivo, la selección no comprende los cuadros más significativos de sus éxitos artísticos, sino obras representativas de los procesos y recursos pictóricos empleados por el autor en distintos momentos de su evolución. Estos procesos y recursos, que estudiamos en obras concretas de cada etapa, tienen rasgos particulares de las obras, pero también tienen otros comunes a los de los cuadros que el pintor realizó en las mismas fechas; por lo que de manera general, parte de los resultados obtenidos se pueden extrapolar al resto de las obras de cada etapa. De este modo, pretendemos realizar aportaciones a la caracterización de las etapas de la trayectoria del artista desde un punto de vista técnico, que pueden ser útiles para una mejor comprensión de su desarrollo artístico.

La intención de nuestra práctica experimental no es la obtención de un resultado formal similar al de los cuadros originales, tal y como hacen los copistas de los museos, los cuales reproducen el aspecto final y no el modo en que se llegó a ese resultado visual. En este estudio se pretende llegar a comprender los procesos de generación de estas pinturas, es decir, sus causas no el efecto final, cada cual con sus características propias, y todas con características comunes. De esta manera se podrán establecer con claridad determinados criterios en la evolución del proceso y los recursos pictóricos en la trayectoria de Joaquín Sorolla.

Así, mediante esta reconstrucción o recreación del proceso pictórico de Joaquín Sorolla, se pretende extraer información que contraste y corrobore los datos sobre la

manera de trabajar que tenía Sorolla y que se puede contrastar con la obra crítica y los análisis históricos sobre el pintor.

Para empezar, establecimos una serie de criterios generales para seleccionar las obras de estudio, con el fin de garantizar la posibilidad de realizar nuestro trabajo y también que las conclusiones fueran válidas y extrapolables al conjunto de la obra del pintor. Una vez estudiada la pintura de la época en fuentes literarias y visitas a los museos, procedemos a seleccionar una serie de obras significativas de las distintas etapas de la trayectoria profesional de Sorolla (las que hemos señalado como de formación, de juventud en Madrid, de madurez, y etapa de la *Visión de España*), con la posibilidad de que en ellas se pudieran detectar recursos o modos de pintar o de plantear la obra que a priori fueran significativos de esas etapas. A este criterio general se unió la necesidad de poder tener un acceso directo a las obras originales. El Museo Sorolla aceptó colaborar en la investigación, adaptando para nuestro trabajo un lugar en el almacén de las obras. Las obras fueron elegidas entre las depositadas durante el verano de 2003 en dicho almacén. Así mismo, tuvimos acceso a varias obras interesantes para nuestra selección en el domicilio particular de un familiar del pintor, que habilitó asimismo un lugar de trabajo donde pudimos realizar nuestra práctica.

Una vez obtenido el acceso a un conjunto amplio de obras entre las que poder elegir, era necesario que las obras seleccionadas cubrieran el conjunto de la trayectoria de Joaquín Sorolla, se repartieran con cierta homogeneidad entre las etapas de dicha trayectoria, y representasen las características de estas etapas. Otro criterio para la selección fue el que en las obras aparecieran recursos o características relacionadas con posibles influencias de otros pintores o movimientos artísticos. En el proceso de selección y durante el análisis tuvimos en cuenta y tratamos de comprobar lo aprendido durante la consulta y análisis de las fuentes literarias y sobre nuestros trabajos de campo en el Museo Nacional del Prado, el Museo del Romanticismo, en exposiciones temporales en el Museo Thyssen Bornemisza, y en las salas de exposición del Museo Sorolla, todos ellos en Madrid; así como en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y en visitas a los museos de Orsay y del Louvre, en París; y a la National Gallery de Londres.

En función de este trabajo de campo previo y de los criterios señalados se hizo una selección de cincuenta obras, cuarenta y seis de las cuales estaban en el Museo Sorolla. Tras el escrutinio detenido de las características pictóricas de estas cincuenta obras, tanto en general como en algunas de sus partes, se seleccionaron treinta de ellas,

creando un conjunto significativo de la trayectoria del pintor. Sin embargo, antes de seguir, debemos hacer una advertencia con respecto al criterio cronológico. La fase de formación del artista, durante la década de 1880, está representada en el Museo Sorolla por una cantidad menor de obras que otras de sus etapas. Mientras que desde la década de 1890 en adelante dicho museo atesora obras emblemáticas de la trayectoria del artista, que normalmente están expuestas en las salas, y aún otras de gran calidad quedan almacenadas; la mayor parte de las obras de la década de 1880, guardadas en el almacén, son obras de una importancia relativamente secundaria, como pequeños trabajos de estudio, por ejemplo. En ese sentido, debemos advertir que las posibilidades de elección de trabajos de la década de 1880 han sido más limitadas que las del resto de la trayectoria. Con todo, se pretendió que la selección fuera equilibrada y abarcara proporcionalmente toda la trayectoria del pintor.

Debemos también hacer otra precisión respecto a nuestro campo de estudio. Al seleccionar las obras para nuestras prácticas decidimos acotar nuestro estudio a las obras de formatos medios, grandes y muy grandes, dejando fuera lo que se conoce por pequeño formato. Esta obra consiste en su mayoría en pequeños apuntes realizados en una sola sesión por el pintor, que tienen el tamaño aproximado de una tarjeta postal, aunque llegan a alcanzar los treinta centímetros de lado en algunas ocasiones. Se trata de un conjunto muy amplio e influyente de su trabajo, pero que tiene unas características y unas técnicas propias y diferentes del resto de su pintura. Aunque hay acuerdo general acerca de la influencia de estos pequeños trabajos en la trayectoria de Sorolla, debíamos, dada su particularidad técnica, escoger entre estudiar este formato o estudiar el resto de la obra del pintor, que finalmente fue la opción elegida.

Las treinta obras seleccionadas fueron:

Procesión en Valencia, de 1882-84, MS N.º inv. 26.

Valenciana en la huerta recogiendo naranjas, c. 1884, MS N.º inv. 35.

El fanfarrón, de 1885, MS N.º inv. 45.

Niña ciociara, de 1887-89, MS N.º inv. 141.

Los guitarristas, costumbres valencianas, de 1889, MS N.º inv. 1428.

Clotilde García del Castillo, de 1890, MS N.º inv. 273.

Concha Sorolla, de 1890, MS N.º inv. 277.

Perfil de Clotilde, de 1890, MS N.º inv. 211.

Duelo, c. 1892, MS N.º inv. 318.

Retrato de D. Enrique Martos, de 1893, MS N.º inv. 359.
Joaquín con una bola, de 1894, MS N.º inv. 321.
Clotilde en el estudio, c. 1897, MS N.º inv. 357
Joaquín a la luz de una lámpara, 1903-04, MS N.º inv. 488.
Interior de una casa de comidas en la playa de Valencia, de 1903-04, MS N.º inv. 231.
Naranjos, Alcira, de 1904, MS N.º inv. 684.
El manquito en la playa (Valencia), de 1905, Pantorba 900.
Cabo de San Antonio, Jávea, de 1905, MS N.º inv. 727.
Los pavos, de 1905, MS N.º inv. 746.
Estudio de paisaje (Toledo), de 1906, Pantorba 821.
Puente de San Martín (Toledo), de 1906, Pantorba 823.
El Baño de la Reina, Valsaín, de 1907, MS N.º inv. 800.
Jardines de Carlos V, Alcázar de Sevilla, de 1910, MS N.º inv. 849.
La Catedral de Burgos nevada, de 1910, MS N.º inv. 877.
Playa de Zarauz, de 1910, MS N.º inv. 884.
Proyecto de decoración de la Casa Sorolla, de 1911, MS N.º inv. 951.
Tipos del Roncal, de 1912, MS N.º inv. 971.
Alrededores de Jaca, de 1914, MS N.º inv. 1055.
Payesa mallorquina, de 1919, MS N.º inv. 1133.
Cala de San Vicente, de 1919, MS N.º inv. 1257.
Retrato de Catalina Bárcena, de 1919-20, MS N.º inv. 1273.

En el listado anterior aparecen dos tipos de códigos de identificación. El primero de ellos, MS N.º inv. 0000, hace referencia al número de inventario de la obra en el Museo Sorolla de Madrid, donde se encuentra depositada. El segundo de ellos, Pantorba 0000, que hemos utilizado en obras pertenecientes a colecciones particulares, hace referencia al número de catálogo asignado por Bernardino de Pantorba¹¹²¹.

Una vez seleccionados estos treinta cuadros, sobre este corpus decidimos llevar a cabo nuestro estudio práctico experimental del proceso de cómo fueron creados y de los recursos y procedimientos empleados. Se trataba de identificar y comprobar mediante el

¹¹²¹ PANTORBA, Bernardino de (LÓPEZ JIMÉNEZ, José): *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Mayfe, 1953.

análisis práctico, es decir mediante la realización de una hipótesis sobre el proceso pictórico realizado por Sorolla, qué recursos pictóricos empleó Joaquín Sorolla en sus obras, con especial atención dedicada a varios aspectos técnicos y procedimentales. En primer lugar, aspectos relacionados con las características de las aplicaciones de pintura, como la densidad de la misma, o los tipos de manchas o pinceladas empleadas. En segundo lugar, la temporalidad, es decir, qué orden de ejecución y en qué orden los recursos fueron administrados por Sorolla, con el fin de tratar de establecer unas pautas en el proceso de realización de las obras. En tercer lugar, con el empleo del color, en sí mismo y en relación a otras características, como la dilución (por ejemplo, para determinar el empleo tradicional del carmín mediante veladura), o como el claroscuro.

Una de las decisiones iniciales a la hora de abordar y hacer operativa nuestra investigación fue la de trabajar seleccionando detalles y no obras completas fue tomada en función de obtener información sobre la obra o alguno de los recursos empleados en ellas, invirtiendo una cantidad de sesiones razonables en la obtención de esa información. De esa manera, hemos podido cumplir un recorrido por toda la trayectoria profesional del pintor a través de treinta estudios. Aunque la copia de las obras completas probablemente hubiera aportado aún más información sobre cada una de ellas, hubiera sido imposible cubrir tal cantidad de ejemplos distintos, perdiendo información importante del conjunto de la trayectoria.

Cabría puntualizar que nuestro trabajo de recreación debió partir necesariamente de una hipótesis previa sobre el procedimiento pictórico seguido por Sorolla, deducida del trabajo de campo previo, tanto bibliográfico como de consulta directa de las obras del pintor. En este sentido y dado que uno de los aspectos claves para poder abordar la reconstrucción de los cuadros era la detección de los recursos y procedimientos en términos de la temporalidad en su aplicación, realizamos una propuesta o hipótesis de trabajo que agrupaba el proceso de elaboración de los cuadros por parte de Joaquín Sorolla en varias fases. Las fases más que entendimos que podían ser más útiles y evidentes eran seis. La primera, preliminar, correspondía a la preparación del soporte; la segunda, al dibujo o aproximación y encaje de los elementos representados; la tercera, a las primeras aplicaciones generales de color, a menudo en forma de manchas poco diferenciadas; la cuarta correspondía al desarrollo y perfeccionamiento de las partes en cuanto a la articulación formal general del cuadro (mancha mediana); la quinta era el inicio del detalle, entendido como la aplicación de manchas de menor tamaño, y la sexta,

la finalización que incluía la realización de detalles y, más rara vez, los ajustes finales de valores. Debemos señalar, no obstante, una incertidumbre que afecta de manera especial a la quinta fase que hemos señalado. Mientras que la consecución -en mayor o menor medida- de las cuatro primeras fases se da por descontada en cuadros de desarrollo avanzado, puesto que el pintor ha pasado por ellas o las ha obviado voluntariamente, no hay garantías de que el pintor haya dado por buena la consecución de la quinta de las fases, la correspondiente al acabado. En el almacén hay obras que están claramente inconclusas. Pero, dado que el acabado de buena parte de las obras del pintor valenciano incluye en muchas partes de ellas zonas abocetadas, es difícil determinar con seguridad si las obras que analizamos están terminadas o no. El hecho de que estén firmadas puede ser una indicación al respecto, pues indica cierta satisfacción o del pintor con aquello que firma. Sin embargo, es cierto que hay obras abocetas, y algunas claramente inconclusas - con zonas del soporte sin pintar- que están firmadas y a veces dedicadas. De esta manera, el pintor expresa su satisfacción con el trabajo realizado dando por supuesto que la obra es un boceto o que está inconclusa. Nuestra posición ha sido, por tanto, entender y señalar que unas obras están más acabadas que otras, sin entrar más de la cuenta en los motivos o criterios por los que el autor ha parado el desarrollo en una fase de trabajo u otra.

Además, de las fases de trabajo a las que hemos aludido, observamos en la fase preliminar de nuestro trabajo ciertos principios o patrones de desarrollo que habíamos conocido a partir de estudios de campo. Nos referimos a formas de desarrollo como pintar los cuadros por partes, dejando el resto del cuadro en reposo mientras se pintaba cada parte. O la manera opuesta, consistente en llevar adelante todo el desarrollo de la obra a la vez. O un término medio, consistente, por ejemplo, en una cierta precedencia de la figura sobre el fondo y del rostro sobre el resto de la figura. A la hora de llevar adelante nuestros análisis buscamos, entre otras cosas, comprobar la validez de estas observaciones relativas a las fases de trabajo y a las modalidades de desarrollo.

Establecida nuestra hipótesis procedimos a realizar los análisis de las treinta obras, proponiendo una hipótesis de realización del cuadro en función de nuestra propia experiencia al volverlo a pintar. Habría, de nuevo, que matizar dos cuestiones en este punto. La primera que, dado el carácter hipotético del proceso, en ocasiones hemos comprobado durante el propio proceso que algunas de las decisiones tomadas al inicio del mismo no habían sido las más acertadas y que el orden en la aplicación de las distintas fases del cuadro en cuestión o el recurso específico que habíamos usado para intentar

reproducir el original no era el más adecuado. Entendemos que el propio carácter del método de investigación, inductivo y basado en un procedimiento de ensayo y error, provoca este tipo de resultados, que han sido comentados oportunamente en cada uno de los casos, y así mismo entendemos que convierten el propio proceso de investigación en un proceso abierto y que se retroalimenta conforme avanza.

En segundo lugar habría que puntualizar, en relación al establecimiento de estas distintas fases de aplicación de la pintura, que el hecho de trabajar con un detalle nos ha llevado a plantear dos ámbitos de trabajo, uno sobre el detalle elegido y otro sobre el proceso general del conjunto del cuadro. En el estudio particular del detalle hemos tratado de recrear el proceso de ejecución seguido por el pintor en esa parte, con el fin de conocer mejor la elaboración de un recurso concreto, o para estudiar prácticamente los plazos temporales en la realización de esa parte y si eran extrapolables al conjunto de la obra. En ocasiones, el detalle seleccionado era representativo de varias de las fases generales del cuadro, y en otras ocasiones tan sólo incluía algunas de las fases de realización de la obra, por representar la realización de un recurso concreto en un momento del proceso general. De este modo hemos debido realizar oportunamente la transposición de un ámbito a otro.

Tomadas las decisiones relativas a la selección de las obras, hipótesis de partida y procedimiento a seguir iniciamos el proceso propiamente dicho de realización de nuestras versiones de las obras de Sorolla. Estos estudios, el de la obra en general y el de detalles, se llevaron a cabo en dos sedes, en primer lugar en el almacén del Museo Sorolla, cerrado al público, en unas cuarenta y cinco sesiones mantenidas durante los meses de julio y agosto de 2003, con un horario aproximado de ocho horas diarias, de 10 a 6 de la tarde. La segunda sede fue el domicilio particular de un familiar directo del pintor, que ha preferido permanecer en el anonimato, donde realizamos estudios prácticos en el verano de 2004, con un horario variable, durante las horas de luz diurna, en unas veinte sesiones aproximadamente. El número de sesiones dedicado a cada práctica variaba en función de la técnica empleada por el pintor en el original, y ha oscilado entre las cuatro sesiones y las ocho. Frecuentemente hemos realizado más de una práctica a la vez, con el fin de respetar los procesos de secado de la pintura estimados en los originales, o por mera conveniencia en la organización de nuestro tiempo.

De las treinta obras que formaron la selección final, como se ha indicado, se seleccionaron las partes en las que resultase más útil analizar el proceso de realización. Una vez decididas, se prepararon soportes que coincidieran con los empleados en esas obras, o que fueran susceptibles de ser transformados en los de las obras con facilidad. A partir de entonces el trabajo se desarrolló simultaneando el análisis general del proceso de la obra con el análisis y recreación del proceso de la parte elegida. Así, los descubrimientos de la observación general ayudaban a comprender cuestiones de un detalle concreto, y los datos obtenidos en la reelaboración del detalle ayudaban a comprender aspectos del desarrollo general. Además, la simultaneidad de ambos modos de estudio permitió descansar de prácticas que a menudo conllevaban cansancio físico, como la adopción de posturas corporales forzadas en algunos cuadros, o el estudio con lupa de toda la superficie del cuadro.

Nuestros estudios fueron realizados disponiendo las obras originales sobre un caballete o sobre una mesa dispuesta para ello por el personal del Museo. El estudio general fue llevado a cabo de manera visual, con ayuda de lupa y de distintas fuentes de iluminación. En función de la accesibilidad y de las necesidades, la copia se realizaba a su vez sobre otro caballete o sobre otra mesa plana, aunque en varias ocasiones se realizaron algunas aplicaciones de pintura en la copia en la misma mesa en que reposaba el cuadro original, cuidando de evitar todo contacto de nuestro material pictórico con él.

Las notas manuscritas tomadas durante la sesión, que aludían a las decisiones, reflexiones o conclusiones que el desarrollo de la sesión nos provocaba, se pasaban a limpio al terminar en el domicilio propio. Las estimaciones e hipótesis sobre los procedimientos y recursos de las obras en general y de las partes de ellas se tomaban de manera separada, aunque se realizaban, como se ha señalado, de manera simultánea y alternativa. En las muestras pormenorizadas que hemos mostrado como ejemplo hemos mantenido la exposición separada de las estimaciones generales y de las particulares.

En este sentido habría que indicar, como ya se ha apuntado más arriba, que el análisis realizado a través de los estudios de detalle pintados por nosotros tienen un carácter hipotético y son paralelos y complementarios al análisis visual y la estimación sobre el orden procedimental en el conjunto del cuadro analizado. Son dos medios para establecer una hipótesis sobre el procedimiento seguido por Sorolla, realizadas a menudo de modo simultáneo y que en la mayoría de los casos se retroalimentan pero que conservan, desde el punto de vista metodológico un carácter independiente y no guardan una relación causal entre ellas. De hecho, como ya se ha indicado, en ocasiones las

elecciones tomadas al realizar el estudio pictórico, en su carácter hipotético, se han descubierto como no adecuadas y han sido corregidas por al formular la propuesta de procedimiento general de realización del cuadro.

En la descripción del trabajo de análisis que hemos realizado utilizando la práctica pictórica como medio de investigación y en aras de cierta agilidad en la exposición de los resultados hemos optado por mostrar dicho análisis en dos niveles. Por una parte hemos seleccionado diez estudios de los que hemos desarrollado más ampliamente el proceso de realización y de análisis y, por otra, veinte estudios de los que hemos realizado una exposición más sucinta del procedimiento. Lógicamente hemos incluido en el primer caso, aquellos estudios que has sido más productivos en la medida en que han servido mejor para reconocer los recursos propios de Sorolla y poder establecer las distintas fases de ejecución de los cuadros.

El análisis más extenso incluye las siguientes partes:

- Ficha técnica: el análisis se inicia con una ficha técnica donde se recoge los distintos aspectos técnicos de la obra analizada, las referencias bibliográficas de la misma y posible observaciones.
- Justificación de la selección: donde se explican los motivos que nos han llevado a seleccionarla.
- Posibles influencias: donde se indican las posibles influencias iconográficas y/o formales de otros pintores o tendencias.
- Análisis figurativo: donde se realiza una exposición de los distintos elementos figurativos descritos en la pintura.
- Composición: en este apartado tras un análisis general de la composición se los siguientes aspectos.
 - Disposición *versus* selección: en la que se discute de si los elementos figurativos han sido compuestos por el pintor o éste se ha limitado a seleccionar una escena que transcurre de modo independientemente a su voluntad.
 - Dinamismo, equilibrio: donde se analiza el conjunto del cuadro en términos de equilibrio visual.
 - Encuadre, PV, horizonte: donde se analiza el encuadre en relación al punto de vista del pintor y la ubicación de la línea de horizonte.
 - Profundidad: donde se analiza el espacio ilusorio representado en el cuadro.

- Iluminación general y claroscuro: donde se describe el tipo de iluminación de la escena representada y el uso del claroscuro.
- Color: donde se analiza la paleta cromática usada en la obra, atendiendo a los ámbitos cromáticos y a su uso en las distintas partes del cuadro. Así mismo se incluye en este apartado una tabla donde se indica la probabilidad de uso de cada uno de los colores en la obra concreta. La identificación de los colores se realiza mediante comparación con un muestrario que incluye los colores disponibles para el empleo en Bellas Artes en la época de realización de la obra. En dicho muestrario, cada color estaba aplicado en masa, diluido, y mezclado con blanco. Debe advertirse aquí que el muestrario no incluía dos colores, el rojo de minio de plomo, y el verde esmeralda, que no se emplean hoy en día en pintura artística. El primer caso tiene poca importancia, porque apenas fue empleado por el pintor. Es segundo caso, sin embargo, puede dar lugar a un margen de error mayor. Al parecer, el verde esmeralda auténtico, o verde de París (acetoarseniato de cobre), es bastante similar al viridian (hidróxido de cromo hidratado)¹¹²², y ambos fueron empleados por Sorolla. En el comercio actual, ambas denominaciones, verde esmeralda y viridian, responden en realidad a un sólo tipo de color, el segundo de ellos. No habiendo tenido acceso al auténtico verde esmeralda, y siendo confusa su denominación, hemos aplicado el nombre verde esmeralda o viridian indistintamente, cuando el color en el cuadro original era similar al viridian de nuestro muestrario. Asumimos la probabilidad de error en la identificación de estos colores, que no podemos estimar cuantitativamente.
- Recursos: tipos de aplicación: en este apartado se analiza los recursos pictóricos generales y específicos
 - Tipo de soporte y base: recoge el tipo de soporte e imprimación del cuadro analizado
 - Dibujo inicial: donde se indica si existe o no indicios de dibujo previo
 - Dibujo tras pintura: donde se indica si el pintor vuelve a dibujar, bien con grafito, bien con óleo, una vez iniciada la fase propiamente de pintura de la obra, lo que podríamos llamar reajuste de dibujo.
 - Tipos de aplicación por fases: donde se realiza una hipótesis de los distintos tipos de ejecución de la pincelada en las distintas fases de ejecución del cuadro.
 - Densidad de la pintura. Veladuras: donde se indica el uso de distintas densidades de pintura como recurso pictórico.

¹¹²² MAYER, Ralph: *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, 5ª ed. Revisada y ampliada por Steven Sheehan, Viking, 1981; *Materiales y Técnicas del Arte*, Nueva edición revisada y ampliada, trad. esp. Manuel Ibeas, Madrid: 1985, Hermann Blume; Madrid: Tursen/Hermann Blume, 1993, pp. 63-66.

- Grosor de la capa pictórica: se indica específicamente el grosor de la capa pictórica como factor que afecta al aspecto anterior y a los siguientes.
 - Textura copiada vs sugerida: se indica la relación figurativa entre las texturas de los objetos representados y la textura pictórica.
 - Textura matérica: relacionado con los anteriores, se indica aquí el carácter y presencia de la textura material en la obra.
 - Tipos de pinceladas: se describen los distintos tipos de pinceladas observados en la obra en tanto su tamaño, estructura interna (e. g. marcas del pincel), orientación y dirección, tipo de aplicación, tipo de efecto conseguido o articulación de las mismas.
 - Otros tipos de aplicación: alude al uso otros aplicadores como la espátula.
 - Verosimilitud: indica el grado de iconicidad o parecido con respecto al referente conseguido en la obra.
 - Acabado: hace alusión a si el cuadro puede considerarse como concluido o se conserva en un estado inacabado.
- Aproximación al proceso pictórico: en este apartado se analiza el procedimiento llevado a cabo por el pintor, especialmente en términos de temporalidad, con especial hincapié en las distintas etapas o fases de trabajo.
- Esquema de desarrollo general: se analiza el proceso de realización del cuadro en relación a las seis fases de trabajo que entendemos como el marco general del procedimiento de realización de Sorolla y que hemos comentado más arriba.
 - Re-producción del proceso pictórico: en esta parte propiamente describimos nuestro estudio, ilustrando cada una de las fases de nuestra recreación, describiendo cada uno de los pasos, procedimientos y decisiones tomadas.
 - Propuesta del proceso seguido por el pintor: a partir de la hipótesis inicial esbozada y de nuestro estudio y re-producción de un fragmento de la obra, se propone una hipótesis del procedimiento realizado por Sorolla para pintar la obra.
- Conclusiones: en este apartado se introducen las conclusiones derivadas del estudio realizado y que atienden a aspectos específicos del procedimiento, a la posibilidad de proponer generalidades a partir del estudio particular, a la comparación o relación con otras obras del autor o con su evolución pictóricas, posibles influencias detectadas y/o cualquier otro aspecto significativo derivado del análisis realizado.

En el caso de los otros veinte cuadros, donde se recogen los resultados de modo más breve, el análisis recoge los siguientes aspectos.

- Justificación de la selección: hemos mantenido este apartado entendiendo la necesidad de justificar la elección de cada una de las obras.
- Color: se ha mantenido este apartado, si bien de modo más escueto, dada la importancia del carácter de la paleta en nuestro estudio
- Recursos: aquí se han incluido de modo resumido todo lo relativo al procedimiento, aplicación, textura... recogido en diversos apartados en el análisis más extenso.
- Fases de la reproducción: hemos limitado este apartado a su aspecto gráfico, incluyendo reproducciones fotográficas de cuatro fases de la realización de nuestro estudio.
- Propuesta del proceso seguido por el pintor: que se expone en los mismos términos que en el análisis extenso.
- Conclusiones: del mismo modo, se expone en los mismos términos que en el análisis extenso.



3.2.1. Análisis de los fragmentos

Análisis completo

Procesión en Valencia, 1882-84.



Ficha técnica ¹¹²³	
Autor	Joaquín Sorolla.
Título	Procesión en Valencia.
Técnica	Óleo sobre tabla.
Tamaño	44,5 x 69,5 cm.
Fecha	s/f (1882-1884, Santa-Ana, 2009)
Lugar de realización	s/l (Valencia, Santa-Ana, 2009).
Firma	s/fir.
Inscripción	-
Códigos de identificación	Museo Sorolla, N.º Inv.º 26, N.º Cat. 2002 : 27, N.º Cat. 2009. 30
Procedencia	Serie M, N.º 82 del Inv.º de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie M, N.º 82 del Inv.º de 1930).
Exposiciones	-
Bibliografía	PANTORBA, 1970, N.º Cat. 9; SANTA-ANA, 1982, N.º Cat. 26.
Observaciones	Este cuadro se relaciona iconográficamente con el cuadrito de pequeño formato <i>Plaza de Valencia</i> ¹¹²⁴ , (en ocasiones llamado <i>Plaza de un pueblo</i> , Museo Sorolla, N.º Inv.º 258), que representa el mismo espacio, pintado desde el mismo punto de vista. Aunque D. Florencio Santa-Ana fecha <i>Plaza de Valencia</i> entre 1878 y 1880, y <i>Procesión en Valencia</i> , entre 1882 y 1884; suponemos que sólo un breve lapso de tiempo separa la realización de uno y otro. No conocemos estudios ni dibujos previos, aunque no descartamos que la obra citada en el párrafo anterior sea un estudio previo de la parte arquitectónica de la obra que nos ocupa.

¹¹²³ La información de la ficha técnica está basada en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de: *Museo Sorolla, Catálogo de pintura*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, Tomo I, p. 31, y en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de: *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*, 3ª edición, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, p. 30.

¹¹²⁴ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2009, *op. cit.*, p. 25.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la factura atípica en la obra de Sorolla, especialmente la factura de la parte inferior del cuadro. Es reseñable la relación entre esa factura y la influencia de Ignacio Pinazo, a quien Sorolla, según dejó escrito, acompañó en alguna ocasión a pintar fiestas populares.

Posibles influencias.

La obra muestra características iconográficas y formales comunes con la obra de Ignacio Pinazo, que llevan a considerar a Florencio Santa Ana que el cuadro fue "*ejecutado bajo la fuerte influencia de Ignacio Pinazo Camarlench*"¹¹²⁵. Por el mismo motivo entendemos, de acuerdo con lo expuesto en la primera parte de nuestro estudio, que cabe señalar una posible influencia indirecta de Fortuny y los *macchiaioli*.

Análisis iconográfico.

Costumbrismo valenciano. El cuadro representa una escena con multitud de figuras, en un amplio espacio urbano acotado por unas edificaciones a la izquierda y otras en el fondo. El espacio acotado es una plaza con distintos niveles, algunos de los cuales están inclinados, en forma de rampa. Las figuras discurren por este espacio muy próximas entre sí. En la parte superior derecha hay una figura de gran tamaño en relación a las situadas en su mismo plano de profundidad. Esta figura es blanca, está en pie, sujeta en su brazo derecho una figura menor, que podría ser un niño, y en su mano izquierda sujeta una especie de lámpara. Parece llevar un halo o corona circular tras la cabeza. La imagen tiene notables similitudes con la Virgen de los Desamparados, patrona de la ciudad de Valencia y de la Comunidad Valenciana, aunque el hecho de que la factura sea tan abocetada impide precisar esta identificación con seguridad. En primer término hay unas figuras blancas que representan niñas, y parecen llevar bandejas con algún tipo de ofrenda. Teniendo en cuenta estos elementos figurativos consideramos que se puede afirmar que se trata de una procesión, como indica el título de la obra¹¹²⁶.

¹¹²⁵ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2009, *op. cit.*, p. 30.

¹¹²⁶ Buena parte de las obras de Sorolla han recibido sus títulos después de la muerte del pintor, por lo que no siempre conviene dar por segura la correspondencia entre el título y lo representado en el cuadro. Esta denominación tardía es especialmente frecuente en las obras de juventud y en los formatos pequeños.

Las construcciones que acotan el espacio a la izquierda de la escena tienen sus fachadas en perpendicular al plano del cuadro, y su parte superior queda fuera del límite superior del cuadro. Las fachadas son de color blanco y presentan tres balcones al espacio abierto de la plaza. Del más cercano de los balcones, que queda casi por completo fuera del encuadre, vemos poco más que la parte inferior de su suelo. El balcón intermedio lo vemos entero, y hay tres figuras asomadas, de las cuales dos se apoyan en la barandilla. Este segundo balcón tapa la mayor parte del tercero, del que sólo vemos, como del primero, la parte inferior del suelo. Debemos señalar que si trazamos una línea que enlace la fuga del suelo de los balcones, esta línea dista mucho de ser recta. El significado más probable de esta curvatura es que la línea de las fachadas de estas edificaciones esté a su vez curvada, pero no puede descartarse que Sorolla haya curvado su perspectiva para enriquecerla o darle dinamismo. Con todo, consideramos más probable que la curvatura corresponda a una curvatura similar en las fachadas.

Las construcciones del fondo de la plaza forman un conjunto paralelo al plano del cuadro, de color tierra. En la parte izquierda, hasta el eje central vertical, se observa una construcción de dos pisos de altura. Tiene un portal ancho y una ventana alta no muy grande. Podemos ver la parte frontal de su tejado, de teja árabe. Encima de esta casa, vemos un rectángulo de cielo azul con nubes blancas. Desde el eje vertical central hasta el borde derecho hay una edificación de gran tamaño, que muestra dos pisos y parte de un tercero, todos ellos de considerable altura. En su piso bajo hay un portón de grandes dimensiones.

A los pies de las construcciones del fondo, coincidiendo aproximadamente con la divisoria horizontal central, hay una calle con una ligera inclinación que cae de izquierda a derecha del cuadro. Por ella caminan figuras pequeñas y confusas. Desde el pie de esa calle en rampa del fondo la procesión avanza de frente hacia el plano del cuadro por la parte central del cuadro, y se sitúan a derecha e izquierda figuras de espectadores. En contraste con las figuras oscuras de los espectadores de derecha e izquierda, las niñas a las que hemos hecho referencia más arriba, que caminan abriendo paso a la imagen, visten de blanco. Junto a las dos que podemos percibir con más claridad, podemos distinguir a una mujer vestida con el traje típico valenciano, con corpiño negro, falda de color carmín, pañoleta blanca y tocado azul. Estas niñas y la mujer que las atiende están más elaboradas que el resto de las figuras del cuadro, y tanto por esta característica, como por su situación privilegiada en el primer término y casi en el centro del cuadro, es posible aventurar que podrían ser el motivo principal de un cuadro ulterior (cuya

existencia desconocemos). Iconográficamente la obra coincide con las temáticas de la infancia y de las fiestas populares, ambas muy frecuentadas por Pinazo, y que también trató Sorolla más tarde.

Composición.

La composición se puede dividir a la altura del eje horizontal central en dos mitades bien diferenciadas, la superior ocupada sobre todo por las edificaciones mencionadas, y la inferior ocupada por la masa confusa de las figuras. La amplia vista de la plaza a la que hemos aludido no produce, por efecto de estar tomada desde su nivel inferior, aspecto de amplitud o apertura. Más bien produce la sensación contraria, por la clausura del espacio que imponen las construcciones. Sin embargo, la edificación más baja permite ver el cielo por encima de la plaza, lo que constituye una vía de escape para la mirada y aligera el aspecto general. Hay bastante contraste entre la mitad superior, formado por los planos uniformes de las fachadas de las edificaciones, apenas alteradas por algunas ventanas y balcones; y la parte inferior, de aspecto más movido, definido por las particularidades de las figuras.

Disposición *versus* selección.

Suponemos que el cuadro ha sido planteado mediante la selección de un motivo que acontece ante el pintor, que se limita a encuadrar, sin posibilidad de disponer a su antojo a los integrantes de la procesión. Sí sería posible, sin embargo, que el cuadro no fuera copia literal, sino recreación de la procesión. No obstante, dada la ejecución veloz – incluso apresurada- del cuadro, nos inclinamos a pensar que el pintor copia el movimiento de las figuras del natural.

Dinamismo, equilibrio.

La composición muestra un equilibrio definido por la geometría de la arquitectura de la parte superior, especialmente por la que se sitúa paralela y frontal al plano del cuadro. El equilibrio se refuerza por la división central horizontal que separa los motivos arquitectónicos en la parte superior y la procesión en la parte inferior. Las fachadas representadas en la parte izquierda del cuadro imponen cierto dinamismo en la estabilidad del conjunto.

Encuadre, PV, horizonte.

El encuadre tiene una gran amplitud, aunque no llega a abarcar la plaza por completo. El punto de vista está situado en la parte izquierda del cuadro, y es bajo con respecto a la escena, por lo que la escena tiene un suave contrapicado. Las fachadas de las edificaciones de la izquierda fugan hacia un punto que podríamos situar en la cercanía de una cabeza ataviada con tocado azul. Sin embargo, no hay elementos suficientemente definidos para determinar un punto de fuga exacto.

Profundidad.

El cuadro representa un espacio exterior cuya profundidad está limitada al fondo por una fila de construcciones paralela al plano del cuadro que llegan muy por encima de la línea del horizonte.

Pese a la mencionada limitación de profundidad, la perspectiva favorece la sensación espacial, y sí se produce un efecto de ilusión espacial.

No obstante, debido sobre todo a los recursos de aplicación de la materia pictórica, se produce también una importante tensión entre el espacio figurativo representado y la superficie pictórica.

El espacio representado parece más amplio en esta obra que en la otra obra que hemos mencionado en la ficha técnica, *Plaza de Valencia*, debido a que en la obra que



*Joaquín Sorolla, Plaza de Valencia, 1878-80,
Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 258*

nos ocupa el pintor ha disminuido el tamaño de los edificios del fondo. Sin embargo, no parece encontrarse mucho más lejos de ellos, si nos fijamos en su posición con respecto al edificio de la izquierda.

Iluminación general y claroscuro.

La escena representada está iluminada por una natural luz de exterior, que no parece muy intensa. Esta representación de luz exterior se relaciona más con la del naturalismo de países centroeuropeos que con la que aparece en muchas de las escenas de exterior de nuestro país. Por otro lado, el tratamiento de claroscuro de las figuras en la mitad inferior del cuadro no muestra tampoco las fuertes luces del *plen air* meridional. Suponemos que esta característica se debe a que el cuadro puede estar pintado en las primeras horas de la mañana, o bien en las últimas de la tarde, como parece suceder también en el cuadro que se relaciona con éste, *Plaza de Valencia*.

El cuadro muestra un contraste de claro y oscuro poco acusado, debido a que la presencia de tonos oscuros es muy escasa. El tono general de la pintura es claro, bastante homogéneo. Fuera de este tono general hay una presencia clara del blanco de la base, presencia de manchas en colores azul y carmín algo más oscuras que el tono medio, y unas cuantas aplicaciones en pintura negra, de pequeño tamaño.

No hay relación con el *chiaroscuro* académico. No hay utilización del contraste simultáneo.

Color

El cuadro está pintado en general en colores tierras o grises neutros, con presencia de blanco en las mezclas, y además con la presencia muy patente del blanco del fondo, que aclara los colores mediante mezcla por transparencia. A los colores que conforman esta media general neutra se les suman aplicaciones puntuales algo más saturadas, en azul -en el cielo- y en rojo bermellón -las flores de las niñas- mezclados con mucho blanco. Con algo más de saturación aún aparecen las manchas carmín y azul ultramar de la indumentaria de la mujer que ayuda a las niñas, y las manchas azules de Prusia, de otras formaciones de figuras. Finalmente, la máxima saturación aparece en los adornos naranjas que muestran las construcciones que, dado el carácter festivo de la escena, pueden ser una representación provisional de la suma de los colores rojo y amarillo de las banderas valencianas.

En cualquier caso, el color tiene una importancia secundaria en esta obra, supeditado como está a la gestualidad, en primer lugar, y al claroscuro. No hay empleo del contraste simultáneo cromático, ni hay color en luces reflejadas. La cantidad de

blanco mezclada en los colores no es alta, y no hay modelado por color. La paleta estimada es:

Pigmento	Probabilidad estimada 0-10
Blanco	10
Negro	10
Ocre	8
Siena natural	10
Sombra natural	10
Carmín	10
Bermellón	10
Naranja sin identificar	6
Amarillo sin identificar	10
Verde de cromo	10, escaso, en una ventana
Azul de Prusia	10
Azul ultramar	10
Ausencias destacadas: naranja, verde esmeralda, violeta.	

Recursos: tipos de aplicación.

Tipo de soporte y base.

La obra está pintada sobre tabla lisa armada con una retícula de listones al dorso, siete listones verticales y seis horizontales. El propio Ignacio Pinazo recurría en ocasiones a la utilización de soportes de cierta complejidad, que quizá fabricaba él mismo¹¹²⁷. Por lo tanto, consideramos que incluso la fabricación del soporte pudo realizarse bajo la tutela del maestro. La preparación es blanca, probablemente al óleo, extendida muy regular y uniforme con brocha. Se observan estrías de la pincelada. No es una preparación comercial. Aunque la preparación llega justo hasta el borde en la mayor parte del perímetro, no siempre lo hace, y en la parte inferior hay una zona en que se queda a un centímetro del borde. Sobre alguna de estas faltas hay pintura al óleo a color, perteneciente a la representación del motivo, lo que permite suponer que la preparación está ya desgastada por los bordes cuando se pintó el cuadro. Cabe preguntarse si el soporte fue fabricado con bastante anterioridad a la realización, y pudo sufrir estos desperfectos de poca importancia en un posible almacenamiento en su estudio.

¹¹²⁷ Ignacio Pinazo, *Odalisca*, 1872, óleo sobre lienzo pegado sobre tablas ensambladas, 28,5 x 36,4 cm, colección Casa Museo Pinazo, reproducido en JUSTO, Isabel: *Herederas de las Majas de Goya, Pintura Española del cambio de siglo XIX-XX*. (cat. exp.), Valencia, Fundación Bancaja, 2014, pp. 34-35.

Dibujo inicial.

Existe dibujo inicial muy somero al carboncillo, que se observa en varios lugares del cuadro, y describe sobre todo la topología del suelo de la plaza. No tiene relación alguna con las figuras.

Dibujo tras pintura.

Hay figuras dibujadas con óleo negro después de la primera mancha, y otros muchos trazos muy abocetados que parecen indicar más figuras o grupos de ellas.

Tipos de aplicación por fases.

El cuadro comenzó con un brevísimo esbozo al carboncillo, tras el que se aplicó en una primera sesión un conjunto de manchas, mejor definidas en la parte superior, la de los edificios, y más caóticas en la parte inferior. En el desarrollo de la obra intervino de forma notable el tiempo disponible para realizar cada parte, obviamente mayor en el escenario arquitectónico que en las figuras. La mancha inicial dejó sin cubrir las zonas blancas de los trajes de las niñas en el centro de la parte baja de la composición, así como en las nubes, en la parte superior. De alguna manera, podríamos considerar buena parte de lo pintado como una primera mancha, de no ser por algunos detalles del fondo arquitectónico, o por las figuras de las dos niñas protagonistas, que tienen varias pinceladas pequeñas y empastadas, impropias de la fase de manchas. Por otro lado, nuestra práctica nos permitió descubrir que la obra estaba pintada en dos sesiones, y a posteriori descubrimos que los pequeños detalles de la menor de las niñas se aplicaron en una tercera sesión. La obra parece presentar cierta complejidad en su desarrollo, difícil de resumir. Valga como ejemplo la nutrida aparición del dibujo sobre la pintura, en una suerte de vuelta atrás, cuando los balcones o ventanas tienen cierto nivel de desarrollo.

Densidad de la pintura. Veladuras.

Aunque no hay un trabajo de veladuras en sentido estricto, sí parece clara la intención de mantener la presencia del blanco del fondo al manchar los colores con escasa de pintura, en capas disueltas o restregadas. Incluso, como es frecuente en el empleo de las veladuras, parece que se ha retirado pintura para recuperar la capa inferior. Esta técnica se puede ver, por ejemplo, en las fachadas de las casas del fondo. De todas formas, con las particularidades señaladas, es un tratamiento de pintura directa.

Grosor de la capa pictórica.

La densidad de la capa pictórica es irregular, pues en alguna parte no hay presencia alguna de pintura, mientras que en algunos detalles hay algo de empaste. No obstante, el conjunto de la obra presenta una capa pictórica fina.

Textura copiada vs. sugerida.

La textura de los distintos elementos está escasamente sugerida en general. Sin embargo, cabe suponer que el aspecto irregular de los muros de las construcciones sea un paso previo para representar el aspecto textural de los mismos, tras la aplicación de una segunda capa de pintura. En este sentido, debe destacarse la diferencia existente entre el aspecto textural o rugoso de estos muros por un lado, y la lisura del azul del cielo, por otro lado.

En la medida en que podemos considerar que puede haber cierta intención de representar la textura, esta representación se daría como sugerencia, no como una copia detenida de las calidades de las superficies.

Textura matérica.

La textura de la superficie es relativamente uniforme, salvo algunos *impastos* e irregularidades, que no son muy pronunciados. No obstante, la manera de estar aplicada la pintura, muy restregada en la mayor parte de la superficie, y retirada tras ser aplicada en otras partes, provoca que a primera vista la obra parezca tener una textura superficial muy irregular, que no tiene en realidad.

Tipos de pinceladas.

El cuadro está elaborado hasta su estado actual con pinceladas poco refinadas, con apariencia desmañada, o tosca. La mayoría podrían calificarse como borrones o manchas. Las pinceladas son anormalmente sueltas en relación al trabajo de Sorolla en la época. Además, no tienden a definir los objetos, es decir, son manchas que describen y definen menos el objeto referente de lo que es habitual en Sorolla, tanto en aquellos años como en el resto de su producción.

La aplicación más utilizada en la obra es la pintura restregada con pincel o brocha de cerda, sin definir dirección de la pincelada, ni bordes de las formas. Dentro de este

grupo de aplicaciones hay que distinguir entre unas pinceladas de recorrido corto, como las de la casa baja del fondo, y otras de longitud media y larga, que aparecen en la zona inferior del cuadro. Tanto unas como otras siguen recorridos más o menos caóticos en todas las direcciones.

Hay otras pinceladas que sí están aplicadas en una dirección marcada, vertical, en el muro de la construcción de la izquierda. Consideramos que su direccionalidad es intencionada y contribuye a definir la verticalidad y la posición perpendicular al plano del cuadro de dicho muro. El hecho de que los muros de las casas frontales muestren aplicaciones rugosas sin dirección o incluso en horizontal parece reforzar la diferencia de orientación con respecto al primero.

Debe señalarse que las pinceladas arrastradas con poca pintura no producen en este soporte liso los característicos efectos punteados de las pinceladas arrastradas sobre lienzo.

Hay varias aplicaciones de pintura uniformes, sin estrías ni restregones, en los adornos naranjas que penden de las casas, en el azul del cielo, y -un poco más irregular- en el carmín de la falda de la mujer que acompaña a las niñas. Finalmente, las pinceladas que dibujan la figura o partes de ellas, aplicadas con pintura negra, están realizadas con un pincel suave y fino, y no muestran las texturas ni irregularidades del resto de las aplicaciones del cuadro. De todas ellas, las pinceladas del cielo azul son las aplicadas con mayor lisura.

La mayor parte de las aplicaciones realizadas a pincel muestran estrías que atraviesan completamente la capa de pintura extendida, permitiendo la visión de la capa inferior, que es casi siempre la base blanca.

Otros tipos de aplicación.

Algunas partes del cuadro muestran pintura aplicada con espátula, a veces con cantidad suficiente para cubrir la base. Otras veces muestran un empleo más complejo en la casa alta del fondo, en la que la espátula no se ha utilizado en lo que serían sus usos más primarios, aportar o quitar pintura, sino en la creación de un efecto concreto. Para ello, se ha prensado con la cara inferior de la espátula una pequeña cantidad de pintura contra el soporte, y ha levantado en paralelo la cara de la espátula tras un corto recorrido.

Verosimilitud.

Debido al carácter muy abocetado de la obra, los objetos representados muestran una verosimilitud muy escasa. Dentro de esta falta de verosimilitud general, debido a los distintos grados de desarrollo, pueden observarse algunos fragmentos que describen con cierta precisión los elementos, como el balcón de la construcción de la parte izquierda de la pintura, o la casa pequeña del fondo, mientras que otros elementos, sobre todo las figuras de la procesión, están todavía muy indeterminadas, por lo que no tienen ninguna verosimilitud.

Acabado.

El cuadro está inconcluso. El grado de desarrollo es mayor en unas partes que en otras, pero no hay ninguna con un grado de desarrollo realmente avanzado. Por este motivo, se puede decir que el grado de acabado es muy bajo o nulo.

Aproximación al proceso pictórico.

Esquema de desarrollo general.

- 1°. Soporte e imprimación.
- 2°. Dibujo o encaje.
- 3°. Mancha general de color y clarooscuro.
- 4°. Articulación de la estructura formal del cuadro (mancha intermedia).
- 5°. Inicio del detalle (mancha pequeña).
- 6°. Acabado: consecución del detalle, ajuste de color y clarooscuro.

Consideramos que respecto del esquema anterior, el pintor ha prestado especial atención a las fases 1, con una trabajosa construcción del soporte, y el resto de la dedicación se reparte en las fases 2, de encaje, y 3, de mancha. No hay una fase de desarrollo del cuadro, ni tampoco de finalización. Sin embargo, teniendo en cuenta la similitud de esta obra con los trabajos más personales de Ignacio Pinazo, quizá quepa considerar que algunas partes no estén lejos de una finalización, dentro del estilo del maestro de Godella. Sea como fuere, consideramos que el número de capas aplicado es muy escaso, hasta el punto de que casi todo el cuadro muestra tan sólo la primera capa aplicada sobre la base. Estimamos que el trabajo ha sido realizado en dos sesiones, con

pequeños retoques aplicados en una tercera ocasión. Sin embargo, durante parte de la práctica experimental no fuimos muy conscientes de la separación entre las dos sesiones principales, por lo que suponemos que algunas aplicaciones de la segunda sesión, sobre todo en lo tocante a la realización de las figuras, fueron incluidas demasiado temprano en nuestro proceso.

Re-producción del proceso pictórico.

Fotografía 1: fases 1 y 2.



Fotografía 1

Fotografía 1: fases 1 y 2. Primera sesión (las sesiones aludidas aquí hacen referencia a las empleadas por Sorolla para pintar el cuadro original, no a nuestra práctica). Empezamos nuestra práctica preparando a la creta una tabla de contrachapado. La preparación está compuesta por cola de conejo, yeso mate y óxido de zinc. La proporción de óxido de zinc es menor que la de yeso mate, con el fin de que la luminosidad del soporte sea baja, como ocurre en la obra original. Cuando el soporte está listo para empezar a dibujar, trazamos unas líneas al carboncillo, según podemos ver en numerosos lugares del cuadro original. Las que ocupan la mitad superior de nuestra copia describen la topología del suelo de la plaza. Las cuatro líneas inferiores no tienen una utilidad tan clara, aunque intuimos que describen la posición de filas de personas que avanzan en la procesión en perpendicular hacia el espectador.



Fotografía 2:

Fotografía 2: inicio de la fase 3.

Fotografía 2: inicio de la fase 3. Primera sesión. Tras la breve fase de encaje, y siguiendo la aparente superposición de capas de pinceladas en el cuadro original, comenzamos a manchar el rostro de la mayor de las figuras infantiles, arrastrando el pincel con muy poca pintura. Para ello, empleamos un color resultante de la mezcla de

bermellón, tierra ocre y blanco. A continuación procedemos a emborronar parte del fondo con una mezcla de pintura sombra natural, blanco y un poco de negro. Lo hemos hecho arrastrando el pincel con muy poca pintura. También aplicamos, arrastrando con poca pintura, cuatro pinceladas con un color gris frío muy claro a ambos lados del rostro que hemos pintado, y tres centímetros a su derecha, aproximadamente.

Fotografía 3: continuación de la fase 3.



Fotografía 3

Fotografía 3: continuación de la fase 3. Primera sesión. Con la mezcla gris fría clara anterior, y arrastrando el pincel con poca pintura, pintamos el tercio superior del borde izquierdo. Después, con una mezcla más oscura, de un color gris neutro, aplicamos una mancha a la derecha del eje vertical central de nuestra copia, inmediatamente sobre el borde inferior, restregando el pincel con poca pintura. Añadimos a esta mezcla un poco de azul de Prusia y hacemos otra mancha, de las mismas características, a media altura, en el borde izquierdo. Después, añadiendo a la mezcla más azul de Prusia, manchamos la mitad inferior del borde derecho. Posiblemente la mezcla es demasiado azul, y la pincelada, demasiado cargada. En cualquier caso, observamos que nuestras pinceladas arrastradas no dejan el mismo tipo de estrías que las pinceladas del cuadro original. No sabemos discernir si la diferencia se debe al medium de la pintura, a la preparación, o a la dureza del pincel. A continuación añadimos a la izquierda de la mancha neutra de la parte superior, otra de color pardo hecho básicamente con tierra sombra y blanco.

Fotografía 4: continuación de la fase 3 y vuelta a una fase 2 atípica



Fotografía 4

Fotografía 4: continuación de la fase 3 y vuelta a una fase 2 atípica (dibujo sobre pintura). Primera sesión. A continuación, con una mezcla fluida de bermellón, ocre y un poco de blanco, damos un golpe, sin presionar, con un pincel poco cargado, a la derecha del centro del cuadro. Consideramos que el pintor ha ido saltando de un lado a otro

del soporte, manchando partes concretas de las figuras, de grupos de ellos o del desnivel de la plaza. Una vez realizadas las primeras manchas, consideramos, la posibilidad de que el pintor comenzase entonces a dibujar las figuras. A medida que avanzamos en la realización de esta práctica, vamos llegando a la conclusión de que nuestras aplicaciones en las figuras fueron demasiado tempranas. Sea como fuere, acertados o no, empezamos a trazar algunos garabatos y líneas cortas que parecen insinuar la situación de figuras humanas, utilizando para ello un pincel redondo de 3 mm de pelo suave y pintura negra fluida. Es posible que algunos de estos garabatos, más completos y circulares que otros, indiquen cabezas de las figuras. Una vez hecho esto, con un pincel de las mismas características aplicamos unas pocas pinceladas pequeñas y definidas con pintura rosa (blanco y bermellón), un poco a la derecha de la zona central de nuestra copia.

Fotografía 5. Continuación de la fase 3 y de una fase 2 atípica



Fotografía 5

Fotografía 5: continuación de la fase 3 y de una fase 2 atípica (dibujo sobre pintura). Primera sesión. Dada la gran cantidad de aplicaciones de pintura que se incorporaron entre la fotografía anterior y la presente, consideramos necesario numerarlas para que puedan ser localizadas. Como resumen del recuento de todas las aplicaciones de esta fotografía

podemos decir que el pintor ha pasado de las partes pequeñas a otras más extensas, del fondo a las figuras, y del dibujo a la mancha, y todo ello también en orden inverso, sin que haya un sistema en este proceso, de manera improvisada, probablemente dejándose llevar por sus impulsos espontáneos ante el referente natural. Aunque consideramos que el resumen anterior describe lo realizado en esta parte de la práctica, enumeramos las aplicaciones por su orden, por si fueran de interés: La primera aplicación en esta fotografía corresponde a un toque de pincel similar al descrito en el principio de la explicación de la fotografía 4, de color rojizo (1). Después, con un gris frío muy claro, pintamos tres manchas, con un pincel poco cargado (2). Después aplicamos una buena cantidad de pinceladas cargadas de pintura de color carmín un poco diluidas. En conjunto conforman lo que en el original representa la falda de la mujer que ayuda a la niña pequeña (3). Después damos tres pinceladas de un color gris mezclado con azul de Prusia (4). A continuación, con un gris más oscuro (probable blanco, negro, sombra y Prusia) aplicamos una mancha grande restregando la pintura, y otras más pequeñas repartidas por varios lugares (5). Después volvemos a tomar el pincel fino para continuar trazando los garabatos que insinúan figuras, así como el cabello de la mayor de las niñas y los brazos de la mujer de la falda carmín (6). En el entorno de estas figuras, o quizá formando parte de ellas, aplicamos unas manchas amarillas (7). Volvemos al muro del desnivel, en un color claro (8). Añadimos una mancha gris clara (9). Después, aplicamos otra mancha blanquecina a la parte derecha del muro del desnivel (10). Concluimos las aplicaciones correspondientes a esta fotografía con un par de manchas pardas, también relacionadas con el fondo, en la parte superior derecha (11). Casi todas las manchas aplicadas en esta fotografía se han realizado restregando el pincel, con poca cantidad de pintura. Sin embargo, al pintar la falda carmín y los dibujos en negro Sorolla ha permitido que corra el pincel algo más cargado, más suave.

Fotografía 6. Continuación de la fase 3 y de la fase 2 atípica



Fotografía 6

Fotografía 6: continuación de la fase 3 y de la fase 2 atípica (dibujo sobre pintura). Segunda sesión. Suponemos que en la segunda sesión el pintor dedicó su atención a la realización de las figuras protagonistas, de las que el primer día había avanzado sólo algunas partes, como hemos podido deducir de los solapamientos de las pinceladas. Según

los indicios de éstas, entendemos que de las tres figuras protagonistas avanza primero en la resolución la de la mujer adulta. En su realización, el pintor simultanea la mancha con el dibujo de línea.

Fotografía 7. Continuación de la fase 3 y de la fase 2 atípica



Fotografía 7

Segunda sesión. Una vez la figura de la mujer ha llegado cerca de su conclusión, el pintor parece volver a la realización general y simultánea de manchas repartidas por todas partes del cuadro. Suponemos que es ahora cuando se dedica a pintar la mayor parte lejana de la procesión, aquella que baja por la rampa del fondo, de

izquierda a derecha. Mientras trabaja en esa parte, completa todo el muro formado por el desnivel de la plaza, aplicando un empaste marrón con la espátula. Además, y de modo un tanto sorprendente, continúa dibujando figuras con el pincel fino y la pintura negra, incorporando en esta ocasión las que están en la parte izquierda de nuestro fragmento. Suponemos que hace ahora la bandeja de flores rosas que lleva la chica más mayor, y a continuación la cara de la niña que vemos en primer término, con su coronita. De nuevo, los trazos negros dibujan sus rasgos después de haber manchado el color de su cara.

Fotografía 8. Continuación de la fase 3 y de la fase 2 atípica

Fotografía 8: continuación de la fase 3 y de la fase 2 atípica (dibujo sobre pintura).



Fotografía 8

Segunda sesión. Estando buena parte del entorno del fragmento ya pintado, el pintor continúa realizando detalles de las figuras principales. Al parecer, el pintor vuelve de nuevo aquí a realizar parte de la falda carmín de la mujer, cerrando más su contorno. Después se centra en las figuras de las niñas, a las que aplica distintos detalles, como las bandas que cruzan el

pecho de la pequeña, la bandeja que sujeta y un esbozo de sus brazos, y la sombra que la bandeja proyecta sobre su falda. También completa ligeramente el vestido de la chica de detrás, pintando de blanco la zona del tórax. Suponemos que Sorolla termina de trabajar en la zona de nuestro fragmento pintando las flores rojas de la bandeja de la niña pequeña y unos adornos rojos y azules en la parte baja de la falda de la chica de detrás, y nosotros hacemos lo mismo.

Propuesta del proceso seguido por el pintor:

Como hemos escrito anteriormente, el pintor comienza con una trabajosa fabricación del soporte, que culmina con una capa blanca lisa. A continuación, traza un dibujo al carboncillo de los elementos arquitectónicos, pero no de las figuras. Pueden verse trazos de carboncillo en el balcón del primer cuadrado de nuestra retícula, en las tejas representadas de frente en y en varios lugares más, incluido el fragmento que hemos seleccionado. Casi todo el resto del dibujo, realizado con óleo negro, fue incorporado después de haber avanzado la aplicación del color, por lo que no corresponde realmente a la fase inicial del trabajo.

Hemos observado que la mancha de color tierra de la casa baja del fondo estaba seca cuando se pintaron sobre ellas las pinceladas blancas de la procesión, por lo que llegamos a la conclusión de que la mancha de la casa fue realizada en una sesión anterior a la de la procesión. Lo mismo ocurre con el cielo azul, sobre el que se montan sin mezclarse los trazos negros de las figuras que se asoman al balcón. Damos por bueno, por tanto, que hubo una sesión de mancha inicial, y que esta mancha estaba seca cuando se

pintó la procesión propiamente dicha. La mancha inicial cubre, según nuestras observaciones, buena parte del cuadro, incluida parte de la zona de la procesión.

Para realizar esta mancha de la primera sesión, el pintor ha elegido colores bastante neutros, con preeminencia de tierras aclarados con blanco y mezclados entre sí. Es difícil detectar el orden en que se aplicaron las distintas partes de la mancha, lo que ha convertido nuestra práctica experimental en un conjunto de suposiciones encadenadas. Aunque nuestro método contaba de antemano con este problema, en la práctica de otras obras se ha podido observar una cierta lógica en el proceso, que permitía anclar algunas de las suposiciones. En esta obra ha sido más difícil, y suponemos que el margen de error ha sido mayor que en otras prácticas.

En general, todas las zonas -salvo el cielo- coinciden en estar manchadas con pintura escasa y restregada, preparando, desde el principio del proceso, un efecto de textura de mucha riqueza visual, pero sin empastes que puedan comprometer lo que se vaya a pintar en capas posteriores. Este fondo puede recibir sin problemas la superposición de una figura -incluso la facilitará- y puede servir también -especialmente en los fondos- como capa inmediatamente subyacente de una capa final, a la que dotará de vibración y riqueza de calidades. Incluso, en zonas de menor interés, puede llegar a quedarse como capa vista, si el pintor acepta un acabado con cierto grado de abocetamiento. Es llamativo que pese a lo aparentemente poco cuidadoso de la aplicación de los restregados, éstos muestran un aspecto distinto para cada una de las casas del fondo, y otro distinto para las figuras.

En la segunda sesión, sobre la mancha del día anterior, Sorolla pinta la procesión utilizando una técnica que cultivará de forma ocasional durante toda su trayectoria, que consiste en hacer el planteamiento de las figuras cuando el cuadro está ya manchado o en pleno desarrollo.

Consideramos que salvo el cielo, la pintura del primer día fue aplicada en restregados, y que la mayor parte del dibujo al óleo (o todo) y de la pintura no restregada corresponden a la segunda sesión. Esta segunda sesión es en la que el pintor se enfrenta a la procesión y trata de atrapar de ella cuanto le sea posible. En esta segunda sesión copia también las tres ventanas y las dos puertas de las casas que vemos al fondo, las paralelas al plano del cuadro. La mancha negra del portal de la casa pequeña es del primer día, y quizás el blanco de alrededor también lo es, pero al pintar la procesión, Sorolla se ve obligado a repintar parte del negro y casi todo el blanco, y después sobre éste pinta el estandarte o adorno naranja con un toque de espátula, en fresco. El portal de la casa alta,

por el contrario, estaba poco o nada manchado en la sesión previa, y casi todo él se hace en esta segunda sesión. Otro tanto se puede afirmar de la ventana, las figuras y el faldón de la ventana situados sobre este segundo portal. Parte del hueco negro de esta ventana se pinta también en esta segunda sesión, pero quizás hubo una mancha previa de este hueco y del marco azul de la ventana en la mancha del día previo. La otra ventana, la del tejadillo azul, está pintada entera en esta segunda sesión. Aún hay a la derecha otra ventana esbozada donde se puede apreciar con claridad lo pintado en la sesión previa -tan sólo el color restregado del fondo- y lo que el tiempo ha permitido pintar en esta segunda sesión, unos trazos y una mancha clara rectangular.

En cuanto a las figuras, apreciamos que la distinción general entre pintura restregada aplicada en el primer día, y pintura suelta y pastosa -correspondiente al segundo día- sigue siendo válida en su mayor parte.

Con posterioridad a la segunda sesión el pintor aplicó unos cuantos toques en la figura de la niña más pequeña. En efecto, mirando la obra detenidamente tras la realización de nuestra práctica, llegamos a la conclusión de que debimos invertir el proceso en esta figura. La mancha blanquecina que aparece en nuestra fotografía número 5, es tapada sobre seco por unas pinceladas blanquecinas -mezcla de blanco con negro- que dan forma al tórax y los brazos. A su vez, sobre estas manchas, secas, se superponen las pinceladas coloridas de los adornos.

Conclusiones

1º. Más allá de las dificultades presentes a la hora de apreciar la precedencia de algunas partes sobre otras, y más allá de nuestra sospecha de que comenzamos demasiado temprano a realizar elementos correspondientes a las figuras, llegamos a la conclusión de que en lo esencial el proceso seguido es válido. Podemos comprobar en la obra que hay trazos negros que montan sobre manchas de color (y no sólo sobre las manchas iniciales, sino también en algunas manchas posteriores, que montan sobre las iniciales), pero también hay manchas de color que montan sobre trazos negros. De estas superposiciones concluimos que, bien fuera en su primer día o más probablemente en el segundo, el pintor simultaneó la pintura de manchas de color con el dibujo al óleo. La realización de este dibujo permitió al pintor concretar los elementos más característicos del cuadro, aquellos que conforman realmente su tema o motivo, es decir, las figuras, con el cuadro ya comenzado. Esta concreción tuvo lugar, probablemente, en la segunda sesión, y de

manera simultánea a la aplicación de otras superficies de color, distintas a las del primer día. Sorolla dibuja sobre pintado en otras ocasiones a lo largo de su trayectoria, por ejemplo en *Vista de Toledo*, N.º. inv. 992, en estado inicial; y en *Puente de San Martín*, Toledo, N.º. inv. 999, con el proceso más avanzado. En ambos ejemplos la adición de figuras es secundaria en el proceso e incluso en el resultado del cuadro. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, la mayor parte del dibujo se realiza al óleo con el cuadro empezado, y mientras se está pintando a color las fases centrales de desarrollo del cuadro. Es decir, que no se trata de dibujar a mitad del proceso una figura secundaria o accidental, sino de que hay una alternancia programada de dibujo y pintura.

2º. Tras nuestro proceso de copia y un análisis posterior consideramos que el cuadro está pintado en dos días distintos, con pequeñas aportaciones en un tercero. Este hecho resulta curioso, porque cualquier conocedor de la obra de Sorolla estaría de acuerdo en que el pintor estaba capacitado para realizar un trabajo semejante en una sola sesión, y esa era nuestra impresión inicial. Dado que existe un estudio pintado de esta misma plaza, cabe la posibilidad de que el pintor llevase preparada la mancha inicial, o al menos la parte de los edificios, dejando apenas manchadas, o con la base blanca a la vista, la zona inferior. Esto explicaría que en una obra tan *repentista* hubiera dos sesiones.

3º. Nuestra práctica nos permite confirmar lo que se intuye a primera vista: que el proceso del cuadro es un tanto atípico, por haber dejado el planteamiento de las figuras, el auténtico asunto del cuadro, para un segundo día de trabajo. Y por haber decidido tomarlo como un apunte de este tipo, en lugar de realizar un dibujo que poder superponer con calma en el estudio, o haber tomado un apunte más pequeño, en color, de la procesión tan sólo, desentendiéndose del entorno, lo que le habría permitido fijarla mejor. El juego de las manchas, de la materia, la manera particular en que está inacabado, remiten directamente a la pintura de Ignacio Pinazo, y en menor medida a la de Fortuny y Domingo. Lo que le acerca más a Pinazo es que la creación de las manchas, sobre todo las de la procesión, no parecen responder a una intención figurativa inmediata. Sí la tiene, por ejemplo, el *Corral de toros* de Fortuny, donde la textura superficial de la pintura se corresponde con la de un muro; o el *San Mariano* de Domingo, donde esta textura se corresponde con la de una roca. Por el contrario, en Pinazo, la intención de las manchas y de las acumulaciones de materia es a menudo más ambigua o compleja; y a veces resulta incomprensible. Más cerca aún de los planteamientos de Pinazo está la aparente falta de

finalidad del proceso o de alguna de sus partes. De la misma manera que en algunas pinturas de Pinazo algunas aplicaciones de pintura parecen no dirigirse a la consecución de un resultado, o a veces incluso parecen entorpecer o apartarse de la línea de trabajo dirigida a la finalización, el proceso de realización de la obra que nos ocupa es confuso, y parece incluir pasos hacia adelante y otros hacia atrás, o que pueden obstaculizar la vía más rápida de resolución del cuadro. Desde este punto de vista, y teniendo en cuenta que Sorolla señaló a Pinazo como una influencia cercana en su etapa de formación, y escribió que había acompañado a su maestro en ocasiones a pintar festividades locales en el entorno de Valencia, consideramos que esta obra corresponde a una de esas ocasiones en que Sorolla pintó junto a Pinazo. Más aún, consideramos que Sorolla hizo esta obra bajo o el influjo, o incluso el consejo de su maestro, y no descartamos que éste llegase a participar en su ejecución. De hecho, incluso el haber sido abandonado podría deberse al deseo de guardar intacta la obra como recuerdo de aquella sesión. Evidentemente, todas las conclusiones anteriores pueden estar influenciadas por la famosa concepción por parte de Paul Sérusier de la obra *Le bois d'amour* bajo la dirección de Paul Gauguin. Pero aún así, creemos que las similitudes de *La procesión en Valencia* con la obra de Pinazo y la declaración de Sorolla de que acompañó al maestro en algunas sesiones pictóricas permiten hacer esa suposición con cierta base de verosimilitud. Por todo lo anterior, consideramos que la obra presente es, entre todas las que conocemos, el mejor ejemplo de la relación de Sorolla con Pinazo.

4º. Gracias al escaso acabado del cuadro podemos ver las características del dibujo rápido de figuras en este tipo de cuadros de Sorolla, que tiene su paralelismo con esbozos rápidos que los pintores y dibujantes -entre ellos el propio Sorolla- hacen en papel. Se trata de un dibujo muy somero que describe tan sólo los elementos fundamentales de la figura -cabeza, tronco y extremidades- o de los objetos a representar, y a veces de forma incompleta. En este tipo de dibujo, los trazos no tienen una correspondencia exacta con el contorno exterior de las formas, ni con las partes más significativas de su interior. Por supuesto, algunos trazos sí coinciden con el contorno exterior, y otros lo hacen con elementos importantes del interior de la forma. Pero algunos de estos trazos parecen tan sólo restos de la aproximación a la forma o al movimiento o posición general de las figuras u objetos. Debemos reseñar que, aunque cuando Sorolla dibuja en papel lo hace con técnicas, tipologías y resultados muy

diferentes, cuando lo hace al pintar sobre las capas de color de sus cuadros emplea siempre esta técnica suelta, sin definir con cuidado rasgos ni contornos.

5°. En contraste con otros cuadros de personas en grandes espacios abiertos del siglo XIX, como *Música en las Tullerías*, de 1862, de Manet; *Place de L'Europe en un día lluvioso*, de 1877, de Caillebotte; o una escena más similar a la que nos ocupa, *La rue Montorgueil engalanada con banderas*, de 1878, de Monet, esta procesión de Sorolla no produce tal sensación de gran apertura. Por el contrario, como hemos mencionado, al situarse el pintor en la parte baja de la plaza, su mirada se queda encerrada, cegada. Esto concuerda con la trayectoria del pintor, en cuya obra de juventud son relativamente frecuentes los interiores, mientras que en la obra que desarrolla en el siglo XX tiende a pintar en exteriores siempre que le es posible, con abundancia de paisajes abiertos, y con presencia importante de cielos.



Valenciana en la huerta recogiendo naranjas, 1884c.



Ficha técnica	
Autor	Joaquín Sorolla.
Título	Valenciana en la huerta recogiendo naranjas.
Técnica	Óleo sobre lienzo.
Tamaño	50 x 32'5 cm.
Fecha	s/f (c. 1884, Santa-Ana, 2009).
Lugar de realización	s/l (Valencia, Santa-Ana, 2009).
Firma	s/fir.
Inscripción	-
Códigos de identificación	Museo Sorolla . N.º Inv.º 35; N.º Cat. 2002. 33; N.º Cat. 200. 36.
Procedencia	No consta en los inventarios.
Exposiciones	-
Bibliografía	SANTA-ANA, 1982, N.º Cat. 35; SANTA-ANA, 1991, p.107.
No conocemos estudios ni dibujos previos de esta obra.	

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: el empleo prioritario de un lenguaje de suma de pinceladas y manchas yuxtapuestas similar al empleado con frecuencia en sus obras de madurez, junto a otras características constantes en su obra, como la claridad, la iluminación de exterior, y una iconografía costumbrista. Otros motivos han sido sus posibles influencias, que se señalan a continuación.

Posibles influencias.

La obra se puede considerar característica de la pintura valenciana del último cuarto del siglo XIX, con posibles influencias algunos de sus antecesores inmediatos de esa escuela, como Agrasot o Pinazo. Posibles influencias indirectas de Mariano Fortuny.

Análisis iconográfico.

El cuadro representa una escena de género costumbrista, en la que una mujer joven realiza labores agrícolas bajo el follaje vegetal. Aparentemente, el proceso del cuadro se ha interrumpido antes de ser finalizado, pues presenta un amplio grado de abocetamiento. La pintura propiamente dicha cubre aproximadamente dos tercios del soporte, aunque allí donde no llega a tapar la preparación podemos ver unas líneas esbozadas. Quedan al descubierto una franja horizontal en el borde superior del cuadro, una franja vertical en el borde izquierdo, y una franja horizontal en el borde inferior; así como múltiples fragmentos cercanos al borde derecho.

La mujer representada en el cuadro está en pie, muy erguida, y tiene ambos brazos levantados por encima de la cabeza, que también está levantada. La figura está situada casi en la parte central del soporte, aunque desplazada ligeramente hacia la izquierda, y también hacia la parte baja del mismo, y se orienta con un giro de 45 ° hacia la parte derecha del espectador. Su brazo izquierdo se recorta contra el follaje y el brazo derecho tapa parte de su rostro. La joven viste una falda que parte ceñida de la cintura y se ensancha con amplitud en seguida, llegando a los pies con mucho vuelo. Aunque apenas está esbozado, parece llevar un delantal largo sobre la parte anterior de la falda, que termina por debajo de la rodilla. Viste también blusón blanco, con manga cortada a la altura del codo, corpiño de color rojo apagado y manteleta blanca cruzada. Es un traje típico de la huerta valenciana. Lleva la cabeza descubierta, y el cabello recogido con

simetría a ambos lados de la cabeza, y unos moñetes planos tapan sus orejas conforme al tradicional peinado valenciano.

La cabeza está más trabajada que el resto de la figura. Su brazo derecho está esbozado en su contorno y ligeramente sombreado por una línea de óleo. Su brazo izquierdo no está siquiera abocetado más allá del codo, y se reconoce tan sólo por el vacío en el follaje que muestra el blanco crudo de la preparación del lienzo. El traje está también poco trabajado, y muestra en buena parte de su superficie el blanco de la preparación del lienzo, así como los trazos negros del encaje del dibujo.

A los pies de la figura, en la parte inferior derecha del cuadro, hay unas manchas grises que cabe interpretar como dos o tres macetas. Unas manchas rojas y ciertas reservas del fondo blanco pueden representar las flores que nacen de esas macetas. A la derecha de esas macetas, llegando hasta el borde derecho del cuadro, hay una franja recta de color ocre que puede interpretarse como un zócalo o valla separadora entre un suelo de fábrica y una jardinera. Al otro lado de la figura, en la parte inferior izquierda del cuadro encontramos una pincelada gris cuya dirección coincide con la nuestra. Es decir, que probablemente es la continuación del cambio en el suelo que supone la del zócalo. Además, hay varias líneas rectas trazadas con pintura negra en el margen izquierdo que parecen aludir a algún elemento arquitectónico. Teniendo en cuenta las macetas, el zócalo y las líneas, consideramos que la figura se encuentra en un patio, un porche, o las inmediaciones de una construcción.

La acción que realiza la mujer está relacionada con el manto vegetal que pasa por encima de ella. En el follaje se distinguen con claridad, entre otras, hojas de la planta de la calabaza, que frecuentemente son trepadoras en los porches de las casas de labor. A la vista de los elementos figurativos descritos, consideramos que la joven no está recogiendo naranjas, como reza el título de la obra. Los naranjos frutales son árboles bajos y frondosos, cuyo fruto no se recoge situándose en pie debajo, y no suelen estar asociados a porches ni plantas trepadoras.

La mujer en cuestión presenta una cierta similitud con quien será más tarde la mujer del pintor, Doña Clotilde García del Castillo, con quien seguramente Sorolla ya había establecido cierta intimidad por estas fechas, antes de partir hacia Italia. Si esto es cierto, lo que representa el cuadro, más que a una huertana entregada a su faena regular, es a la hija menor del fotógrafo Antonio García, protector de Sorolla, posando para el pintor en traje de huertana. De esta misma época data el que quizá sea el primer retrato que Sorolla pinta de Clotilde, *Perfil de Clotilde*, un busto de perfil

Composición.

La composición muestra a la figura trazando una vertical clara coincidiendo con el eje vertical central del soporte, rodeada de una masa vegetal verde que la destaca del fondo. El rojo del corpiño destaca a su vez sobre el blanco, y se opone como al cromatismo verde general, reclamando la atención del espectador hacia la figura.

Disposición *versus* selección.

Disposición de la modelo por el autor.

Dinamismo, equilibrio.

La coincidencia de la figura femenina con el eje vertical central del cuadro proporciona a la obra una gran estabilidad. El pintor, por romper la simplicidad de este planteamiento, gira a la modelo y levanta sus brazos hacia la derecha, lo que genera un dinamismo que suaviza el planteamiento primario.

Encuadre, PV, horizonte.

El encuadre es un plano largo que toma a la figura completa y parte de su entorno. El punto de vista se encuentra aproximadamente en el centro del cuadro. Es probable que el pintor ejecutara la obra sentado, lo que explica que la cara y los brazos de la modelo se vean en un suave contrapicado.

Profundidad.

El espacio representado es poco profundo.

Iluminación general y claroscuro.

La obra muestra un fuerte claroscuro que se debe sobre todo al contraste entre el blanco de la preparación y el color local del follaje. Si prestamos atención al claroscuro producido por la iluminación sobre los elementos del referente, podemos percibir que la obra presenta muy escuetamente un juego de luz y sombra, en el que una intensa luz cenital; de día soleado y de exterior, baña la escena casi en su totalidad, pero la cabeza de la joven queda en penumbra, protegida de la luz por el follaje.

El planteamiento lumínico de la escena es característico de la escuela valenciana, especialmente en lo que ésta tiene de heredera de Fortuny y de las tendencias naturalistas europeas. Se trata de una representación naturalista de la luz real del referente, una concepción de la luz ambiente ajena al esquema del *chiaroscuro*, pero fiel todavía a los planteamientos tonales. Conforme a estos planteamientos, hay un modelado somero en las carnaciones, sobre todo en el rostro de la figura, conseguido gracias al claroscuro que forma la mayor o menor transparencia del fondo blanco a través de la capa pictórica aplicada.

Color

El color dominante en la obra es un verdes azulado oscuro, que tiene como contrapunto el rojo anaranjado del corpiño. A ellos hay que añadir la mancha blanca de la preparación y el vestido, que funciona como una tercera -o primera- masa tonal.

El color no tiene una importancia primordial en la escena, aunque puede haber cierta intención de establecer una armonía de complementarios entre el verde del follaje y el rojo de la indumentaria de la figura. En este sentido, se puede hablar de cierto empleo del contraste simultáneo cromático. No hay color en luces reflejadas. Si atendemos a los constituyentes básicos de la pintura, cabe hablar de un equilibrio entre dibujo, claroscuro, ejecución y colorido: aunque se observa que el color ha sido subordinado al dibujo inicial, quizá el pintor ha fiado más el atractivo de la obra a la armonía cromática y el encanto de la pincelada que al claroscuro o el dibujo. La mezcla de blanco en los colores no es significativa, y el planteamiento general, como hemos dicho, es tonal. No hay modelado por color. La paleta estimada es:

Pigmento	Probabilidad estimada 0-10
Blanco	10
Negro	10
Ocre	7
Siena natural	8
Siena tostada/Tierra roja	5, corpiño
Sombra natural	10
Carmín	6 en la boca
Bermellón	10
Naranja sin identificar	6
Amarillo sin identificar	2 Mezclado en verde claro
Verde de cromo	10
Verde vejiga	2
Azul de Prusia	10
Ausencias destacadas: verde esmeralda, azul ultramar, violeta.	

Recursos: tipos de aplicación.

Tipo de soporte y base.

La obra está pintada al óleo sobre un lienzo de grano fino cubierto con una base al óleo blanca, aplicada en dos o tres capas, probablemente con espátula, hasta cegar los valles: la superficie es muy lisa.

Dibujo inicial.

Existe un dibujo inicial somero trazado al óleo negro con un pincel fino de pelo suave.

Dibujo tras pintura.

No se aprecia dibujo posterior a la introducción del color. Sí hay alguna línea de perfilado a modo de detalle de finalización, como la que dibuja la ceja derecha de la joven.

Tipos de aplicación por fases.

Dado que la obra ha quedado inconclusa, es fácil ver que el pintor no ha aplicado una mancha general, aunque sí ha aplicado manchas parciales en algunas zonas, como la mancha blanca en el delantal, y las manchas de distintos tonos verdosos en algunas zonas de la vegetación. Lo que no podemos asegurar es si estas manchas han sido realizadas inmediatamente después del dibujo inicial, pero aparentemente las ha realizado progresivamente, como un avance concreto en la zona que se aprestase a trabajar. Es decir, consideramos probable que no haya mancha inicial, o que sea escasa. Una vez trazado el dibujo en general, en toda la figura a la vez, el pintor ha ido trabajando en distintas partes de la obra, pero otorgando cierta preferencia al avance del rostro de la joven. En su avance en la representación de la vegetación, en algunos lugares ha manchado como paso previo a la aplicación de las pinceladas que simulan las hojas, pero en otros lugares las pinceladas se han emancipado del apoyo de la mancha, siendo sumadas unas junto a otras o aisladas en el fondo blanco, con un planteamiento de pura yuxtaposición.

Densidad de la pintura. Veladuras.

Sorolla ha empleado la pintura con la densidad propia de las presentaciones comerciales en tubo, o quizá ligeramente diluida. No ha utilizado la pintura muy diluida que utilizará en formatos medios y grandes, sobre todo en su madurez. Al contrario, la técnica de esta obra, se acerca más a la de sus obras en pequeño y muy pequeño formato. No se basa en la superposición de capas, sino, en la medida de lo posible, en acertar con la pincelada al primer toque, aunque haya preparado, como hemos dicho, alguna zona con una mancha de color. En consecuencia con este planteamiento de pintura vocacionalmente directa, *alla prima* y al primer toque, no hay empleo de veladuras propiamente dichas. Hay, sin embargo, trabajo realizado con diversos grados de transparencia de la capa pictórica aplicada. Incluso, como se puede ver en el antebrazo y el pómulo de la joven, el pintor ha retirado pintura opaca para recuperar la claridad del fondo y así aportar luz al modelado sin tener que añadir pintura blanca a la mezcla.

No hay empleo de veladuras propiamente dichas, como hemos dicho, se ha trabajado con diversos grados de transparencia de la capa pictórica aplicada.

Grosor de la capa pictórica.

La densidad de la capa pictórica es irregular, pues en alguna parte no hay presencia alguna de pintura, mientras que en algunos detalles hay suaves empastes. En conjunto la obra presenta una capa pictórica fina.

Textura copiada vs sugerida.

La obra no presenta diferencias importantes de textura entre unas zonas y otras. Donde las hay se deben más a la soltura de la aplicación de la pintura que a una voluntad diferenciadora de las calidades. Tan sólo en el rostro hay cierta sugerencia de la apariencia de la piel, pero esta apariencia se debe al cuidado del pintor en representar con exactitud sus variaciones de tonalidad, más que a una copia del aspecto superficial o a la sugerencia mediante efectos pictoricistas.

Textura matérica.

La superficie general del cuadro es lisa, presentando tan sólo cierta irregularidad en las aplicaciones de algunas pinceladas que representan hojas aisladas y en los pequeños puntos rojizos que representan florecillas.

Tipos de pinceladas.

Pese a tratarse de una obra poco trabajada, sin intención de definir las zonas ni sus calidades, hay en ella cierta riqueza de tipos de pinceladas, desde las rápidas y descuidadas del follaje a otras más medidas. Mención especial entre estas últimas merecen las pinceladas dedicadas a describir los rasgos del rostro, que son muy cuidadas, especialmente en las zonas oculares y en la boca. Así mismo, cabe destacar que los trazos destinados a definir el dibujo previo si no son cuidados, sí son muy finos, realizados, como hemos dicho, con un pincel fino de pelo suave, con buena punta.

Fuera del rostro, existe una diferencia evidente entre las pinceladas destinadas a extender color en una zona, como en la indumentaria de la joven y en las manchas verdes destinadas a servir de fondo para las hojas; y, por otro lado, las pinceladas destinadas a representar las hojas pequeñas y las flores. Éstas pinceladas son toques certeros y breves, que el pintor aplica pretendiendo recrear en un sólo impacto formas similares a las de los motivos vegetales de su referente. Este trabajo de dibujar al primer toque a la vez que se aplica el color es esencial en su obra de muy pequeño formato, como lo había sido para Pinazo y antes que él para Fortuny. El desarrollo de esta habilidad, que tiene ciertas similitudes con las de la caligrafía oriental, fue útil para la aplicación de la pintura en obras de formato mayor. No obstante, más importante aún que el virtuosismo de las pinceladas individuales sería, como ocurre en esta obra, la confianza en la pincelada vista.

Se observan estrías en las pinceladas que atraviesan completamente la capa de pintura extendida.

Otros tipos de aplicación.

El cuadro muestra en varios lugares el empleo de la espátula, no tanto para aplicar la pintura como para extender la que ha sido previamente aplicada con pincel (como en las manchas grises de la parte derecha de la obra) o para retirarla. Es especialmente significativo el empleo de esta segunda opción en el antebrazo, donde la espátula retira la pintura para sacar la luz del soporte.

De forma similar, pero con la yema del dedo, el pintor rescata la luz del soporte para iluminar el pómulo y la mejilla de la joven.

Verosimilitud.

La verosimilitud de los elementos representados es variada, dependiendo en general del tiempo trabajado en ellos. El rostro de la figura, más desarrollado que el resto de la obra, muestra el mayor grado de verosimilitud, que permite entender a la perfección todas las facciones de la joven, y llega a un grado alto de detalle en la del ojo, donde concentra una eficaz técnica realista, que recuerda los trabajos de los miniaturistas.

Acabado.

El que la preparación quede al descubierto en la mayor parte de la superficie de la obra indica probablemente que el cuadro no ha llegado a su finalización, y que incluso tratándose de una pintura rápida, ha sido abandonada antes de tiempo. Esta hipótesis se refuerza además teniendo en cuenta que el color de la base no parece ejercer un rol de ambientación tonal de las zonas sin pintar, como ocurre con frecuencia en obras de pequeño formato pintadas sobre madera, en las que ésta ejerce ese papel. La franja blanca vertical en el lado izquierdo del soporte muestra unos trazos preliminares en pintura negra para encajar algo que habría de pintarse ulteriormente en color. A los argumentos anteriores hay que añadir que incluso la figura principal está terminada sólo a medias, presentando en muchos lugares no ya un fondo neutro de una primera mancha, sino el fondo blanco de la preparación. El antebrazo izquierdo de la figura es probablemente el mejor síntoma de la falta de conclusión. Partiendo, por tanto, de la convicción de que se trata de una obra inconclusa, debemos no obstante señalar que el pintor parece haber tenido la voluntad de llevarla a un grado de acabado que fuera más allá de lo abocetado, al menos en la cabeza de la joven. No puede saberse si el pintor pensaba llevar el resto de la obra a un grado alto de acabado y le faltó tiempo, o si se trata de un mero ejercicio en cuyo desarrollo se planteó el reto de hacer un retrato conseguido de la cabeza de la joven. Sea lo que fuere, hay un lenguaje un tanto acabado en el rostro y muy abocetado en el resto.

Aproximación al proceso pictórico.

Esquema de desarrollo general.

1º. Soporte e imprimación.

- 2°. Dibujo o encaje.
- 3°. Mancha general de color y claroscuro.
- 4°. Articulación de la estructura formal del cuadro (mancha intermedia).
- 5°. Inicio del detalle (mancha pequeña).
- 6°. Acabado: consecución del detalle, ajuste de color y claroscuro.

Consideramos que respecto del esquema anterior, el pintor ha prestado escasa atención a las fases 1 y 3, y tan sólo en el rostro y las florecillas rojas ha practicado la fase 6. El desarrollo de la obra tiene mayor incidencia en la fase 2, estableciendo un encaje general, y en la fase 4. El pintor pasa desde el encaje a un desarrollo corto que lleva directamente a un resultado final, minimizando la cantidad de capas, trabajo de pincel, e insistencia en lo aplicado; sin pretender un acabado de tipo academicista, ni un grado alto de detalle de la escena, ni realizar un reajuste final de los valores.

Re-producción del proceso pictórico.

En este cuadro se percibe con cierta claridad el orden de su desarrollo, que nosotros hemos pretendido seguir.

Fotografía 1: fases 1 y 2



Fotografía 1

Fotografía 1: fases 1 y 2. Para hacer nuestra práctica experimental partimos de un lienzo de grano fino preparado a la creta. Le damos una veladura de óleo para igualar sus características de absorción a las del original, que consideramos pintado sobre una preparación al óleo. Aplicamos esta veladura con un color gris amarillento para igualar el

aspecto de nuestro fondo al del cuadro original que, aunque seguramente era blanco en inicio, ha oscurecido y amarilleado con el paso del tiempo. Suponemos que el original está realizado sobre una preparación al óleo blanco por la manera en que el pintor ha retirado la pintura en el brazo de la mujer sin que la base haya quedado manchada en absoluto. Por otro lado, la base del original muestra demasiado brillo para tratarse de una creta o una media creta, que ofrecen superficies más mates. Además, consideramos que el

amarilleamiento de la base del original se debe al envejecimiento del aceite que forma parte de la preparación.

Para comenzar el proceso pictórico propiamente dicho imitamos con un pincel fino de pelo suave el dibujo de la figura correspondiente a la parte que estamos copiando. Utilizamos para ello pintura al óleo de color negro. Este dibujo se percibe con facilidad en el original, pese a haber sido cubierto en su mayor parte por capas de pintura. En algunas partes ha sido cubierto con pintura que ha sido posteriormente retirada, lo cual ha hecho reaparecer los trazos negros a veces mezclados con la pintura que los cubrió. Esta forma de mezclarse muestra que el dibujo fue realizado al óleo, y que la capa que lo cubrió se aplicó cuando el dibujo estaba todavía fresco. Aunque es razonable suponer que bajo el rostro pudo haber también unas líneas de encaje, optamos por no realizarlas.

Fotografía 2: inicio de la fase 3.



Fotografía 2

Fotografía 2: inicio de la fase 3. Aplicamos una veladura de color sombra natural a la zona que representará después el cabello de la joven, y también al espacio de fondo que hay a la izquierda de su cabeza, pues se percibe en el original una suave entonación de pintura diluida, en color neutro, tanto en esta parte del fondo como en algunos claros entre la pintura densa que representa el cabello.

Fotografía 3: fase 3 ó 4



Fotografía 3

Fotografía 3: fase 3 ó 4. A continuación, pintamos con un color que imita el color de la piel del antebrazo de la joven, un poco grisáceo. Al hacerlo, respetamos las líneas negras del encaje en los márgenes. Sobre esta capa añadimos dos pinceladas más rosadas en la zona de la muñeca y la mano. Su color es mezcla de blanco de plomo con bermellón.

Fotografía 4: continuación parcial de la fase 4.



Fotografía 4

Fotografía 4: continuación parcial de la fase 4. Tratando de imitar el proceso de la obra original, raspamos con espátula la pintura del antebrazo que hemos aplicado en la fase anterior. El resultado es manifiestamente distinto al del original. En nuestra copia los valles de la tela han quedado llenos de pintura, dando lugar a una textura visual confusa y aleatoria que no aparece en el original.

Fotografía 5: fases 3 y 4, sincrónicas.



Fotografía 5

Fotografía 5: fases 3 y 4, sincrónicas. Aplicamos una capa fina uniforme de color carne al rostro de la chica, con pintura bastante diluida. A continuación, comenzamos a trabajar, mediante pinceladas cortas aplicadas con un pincel de pelo duro de 6 ó 7 mm de anchura las distintas zonas del rostro. En esta capa la pintura es más densa que en la anterior, y se marcan las cerdas del pincel. Los distintos matices de color carne que

estamos aplicando están poco saturados, produciendo una cara un tanto gris, como en la obra original.

A la vez que pintamos el rostro de la joven vamos definiendo también la forma de su cabello con pintura negra diluida, utilizando para ello el mismo pincel fino empleado en la fase del encaje.

Además, empezamos a aportar los toques que representan la vegetación que rodea la cabeza, el hombro y el antebrazo de la joven. Lo hacemos con un tratamiento bastante similar al del rostro, es decir, con pinceladas cortas que no se funden entre sí, sino que se limitan a yuxtaponerse en distintas direcciones. El pincel es también de pelo duro y de unos 7 mm de anchura, y la pintura también es espesa, por lo que las huellas de las cerdas

quedan impresas en las pinceladas. A diferencia del color del rostro, el pintor emplea en la vegetación colores más saturados. Son verdes procedentes de dos gamas bien diferenciadas, una más amarillenta y la otra más azulada, que probablemente corresponden a dos tipos distintos de vegetación. La gama más amarillenta se basa en el verde de óxido de cromo, casi en estado puro. La gama azulada, en cambio, es producto de la mezcla del mismo verde con una cantidad un poco menor de color azul de Prusia, de intenso poder colorante. Además, esta mezcla de verde azulado tiene adición de blanco de plomo.

Después de trabajar en el rostro, el pelo y la vegetación, volvemos a repintar de color carne el antebrazo de la joven, para tratar de alcanzar un resultado más satisfactorio que el de la fotografía 4. Una vez hecho esto, comenzamos a trabajar con un tono gris claro la tela de la camisa de la joven. De nuevo, utilizamos un pincel de pelo duro de 7 mm de anchura, y pintura con la densidad estándar del tubo comercial. Las pinceladas son más largas que las utilizadas en el rostro y el follaje del fondo.

Fotografía 6: fases 3 y 4, sincrónicas.



Fotografía 6

Fotografía 6: fases 3 y 4, sincrónicas. Continuamos el trabajo mostrado en la fotografía anterior, cubriendo el soporte blanco mediante pinceladas yuxtapuestas a otras precedentes, no necesariamente las inmediatamente anteriores. La mayor parte de las pinceladas que aplicamos, especialmente en la mitad izquierda de nuestra

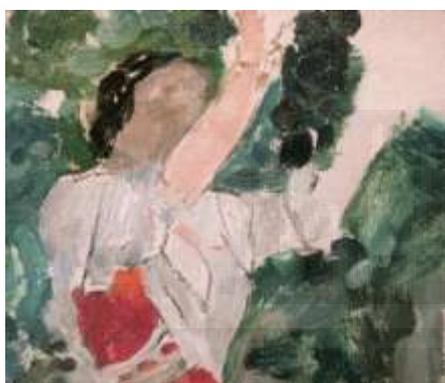
copia, se asientan directamente sobre el fondo, es decir, son pinceladas primeras en su superficie correspondiente. Y sin embargo, la mayor parte de ellas son a la vez pinceladas definitivas, finales. La vegetación de la mitad derecha de nuestra copia, sin embargo, se representa en dos capas superpuestas. La primera capa tiene poca pintura, bastante diluida, y se extiende en una mancha unos diez o quince centímetros cuadrados bajo el antebrazo izquierdo de la chica. El pintor aprovecha la realización de esta mancha que entona el fondo para sugerir el perfil inferior de este antebrazo, que no llegará a pintar en ningún momento. Nosotros procedemos de la misma manera. Sobre esta mancha inicial extendemos, a imitación del original, una capa de pinceladas más definidas, con pintura

pastosa. Algunas de estas pinceladas son cortas, como las que hemos aplicado en buen número hasta ahora, pero otras llegan a medir un centímetro y medio, y algunas están aplicadas con un pincel más ancho, de un centímetro de anchura o mayor. Entre los dos antebrazos de la joven aplicamos varias pinceladas con una mezcla de verde de cromo y azul de Prusia completamente exenta de blanco.

Alternando con el trabajo de la vegetación, seguimos cubriendo la zona correspondiente a la camisa con tonos grises producidos por la mezcla de pintura blanca y negra.

Además, probamos un par de colores rojos para el corpiño de la joven. Estas pruebas no existen en el original, y es improbable que el pintor las necesitase. Una vez comprobado el efecto del color, procedemos a retirar esta pintura roja de prueba.

Fotografía 7: fases 4 y 5.



Fotografía 7

Fotografía 7: fases 4 y 5. En este estado ya no se continúan aplicando manchas generales de pintura. Continuamos trabajando con el mismo sistema que en la fotografía anterior, es decir, cubriendo el fondo con la aplicación de pinceladas yuxtapuestas -que pueden montarse con las adyacentes en parte de su recorrido- o bien superpuestas a una capa previa, pero no a un número mayor de capas. Evolucionamos el trabajo del follaje, de la camisa y el pañuelo, y pintamos el corpiño rojo. De nuevo, las pinceladas iniciales de la zona del corpiño en el cuadro original parecen ser también las definitivas. Aplicamos tres pinceladas rojas sueltas pintadas sobre el blanco de la manteleta, en el costado derecho de la joven. Aparentemente, Sorolla representa con estas pequeñas aplicaciones partes que asoman del corpiño, inferior a la manteleta. Continuamos cubriendo la superficie de la camisa con pintura gris muy clara, con una cantidad importante de aportación de óleo blanco de plomo. Después, aplicamos empastes con pintura blanca casi pura sobre las pinceladas previas de tono gris de la manga derecha.

Fotografía 8: fases 4 y 5



Fotografía 8

Fotografía 8: fases 4 y 5. Las pinceladas que se aplican son breves, y tienen vocación de ser definitivas. Terminamos de pintar la vegetación del fondo en la esquina superior derecha. Las pinceladas se disponen dejando sin pintar una zona que corresponde al lugar que debe ocupar la mano de la modelo. Suponemos que esto se debe a que Sorolla no quiere que la pintura verde pueda entorpecerle al hacer la mano, bien porque si no ha secado, el verde manche el color que aplique para la mano, o bien porque si el verde ha secado, la rugosidad de la pintura le estorbe. Parece probable que el motivo sea el primero, y que el pintor tenga planteado resolver lo que le resta en la misma sesión. Siendo así, la pintura húmeda de capas inferiores puede resultar una molestia si el color es muy diferente al de las pinceladas que se pretenden superponer.

Fotografía 9: fase 5.



Fotografía 9

Fotografía 9: fase 5. Nos centramos ahora en dar el acabado definitivo al rostro de la joven, que posiblemente hemos demorado demasiado. Detallamos las distintas partes recurriendo a pinceles muy finos, haciendo en los ojos, cejas y labios de la joven un trabajo muy delicado, que por su tamaño es casi una miniatura. Debemos hacer notar que el brillo del ojo derecho de la joven está producido haciendo una pequeña raspadura en la pintura fresca con la punta posterior del pincel. Destacamos también, aunque lo hemos señalado anteriormente, que la luz de la mejilla de la joven ha sido realizada limpiando y retirando con la punta del dedo la pintura que ocupaba ese lugar. Finalmente, retiramos de nuevo buena parte de la pintura del antebrazo derecho de la joven con una espátula pequeña y flexible, con el fin de imitar el modelado realizado por el pintor en el original. Suponemos que después de haber retirado así la pintura, el pintor ha limpiado, quizá con la punta de un trapo, el resto de pintura que la espátula no ha arrastrado, dejando casi limpio el fondo blanco de la

preparación. Nosotros, en nuestra copia, hemos envuelto el rabo del pincel con tela para limpiar estas zonas del antebrazo. En cuanto a las partes blancas de la indumentaria, añadimos algún matiz grisáceo. Después, siguiendo lo que suponemos que es el proceso del original, limpiamos con un trapo parte del trabajo realizado en la camisa. Con esto, damos nuestra práctica por terminada.

Propuesta del proceso seguido por el pintor:

Estimamos que el trabajo ha sido realizado en una o en dos sesiones. Consideramos esta segunda opción porque el dibujo inicial no se emborrona al pintar encima. Puede estar realizado con tinta, en cuyo caso la obra podría estar realizada en una sola sesión. Nosotros nos inclinamos por el dibujo al óleo y la doble sesión por tres motivos. El primero es la base al óleo, no idónea para el empleo de la tinta al agua; el segundo es que algunos trazos -por ejemplo, uno de los tres que cruza el pecho derecho de la modelo- sí parecen perder consistencia al aplicar la capa superior. El tercer motivo por el que creemos que se trata de un dibujo al óleo es que algunos trazos negros no muestran la fluidez característica de la tinta. Por los motivos anteriores, consideramos que es más probable que la obra esté realizada en dos sesiones, consistiendo la primera en el trabajo del dibujo y quizá nada más.

El pintor comienza su trabajo con un dibujo somero que describe la postura de la figura, su pie, los brazos, las líneas principales del traje, el lugar del moño, y quizá la unión entre el cabello y el rostro, pero de esta línea no queda rastro alguno. Traza también cuatro o cinco líneas del entorno de la escena. El dibujo es incompleto: no describe la mano izquierda, ni la parte superior del antebrazo izquierdo, ni buena parte de la falda. La mano derecha ha sido trazada con una pintura mucho más diluida, que da un tono más claro.

Al día siguiente, o en sesión de tarde (el tiempo suficiente para que el dibujo se mantenga al ser manipulado), comienza a aplicar el color apoyándose en el dibujo, es decir, rellenando las superficies acotadas por él. Suponemos que pinta a la vez la figura y el fondo, quizá con una ligera precedencia de la primera sobre la segunda. Pinta alternativamente el corpiño y el traje blanco, pues hay pinceladas de ambos que montan sobre el otro.

El rostro lo pinta con especial cuidado. Extiende en toda la cara un tono general gris con siena natural. Después lo matiza con tierra de siena tostada entre los ojos y las cejas. Probablemente mezcla un poco de blanco al color general del rostro en la paleta, y con esta mezcla aclara el lateral derecho de la cara y de la nariz. Oscurece la parte superior de la frente y la que hay entre el pómulo y el ojo. Retira con la espátula y con el dedo buena parte de lo hecho en el brazo y en el vestido blanco. La intención, sin duda, es complementar este acto con un nuevo aporte de pintura, quizá en una sesión posterior. Arrastra también parte del trabajo que ha realizado en la vegetación en la parte derecha del cuadro, y de algo que tiene color gris, quizá un muro.

Para terminar el rostro, dibuja con pincel de 1 milímetro de grosor los ojos, las cejas y la base de la nariz con pintura negra y la boca con carmín o con un rojo sin identificar. Da una luz en el pómulo apartando la pintura con la punta del dedo, haciendo así translucir el blanco de la base.

Probablemente, tras haber llegado al final del trabajo en el rostro, vuelva al traje - donde pinta algunas líneas en tierra de siena natural y gris en la falda-, y continúe pintando el entorno. Posiblemente el pintor continúa las partes más entretenidas de la vegetación, como las hojas de calabaza, sin que pose la modelo. También es probable que añada al final partes secundarias de la imagen, como la vegetación de la parte inferior derecha. En esa zona aplica toques de color sombra natural bajo la figura y en la maceta que ésta tiene a sus pies. La maceta la pinta con una mezcla gris de blanco, negro y siena natural. Finalmente, pinta florecillas rojas y un ladrillo el ángulo inferior derecho, y unas florecillas naranjas en la parte superior derecha. Para estas florecillas utiliza una pincelada mínima con pincel fino, apenas un toque, muy característico de su obra de pequeño formato.

Conclusiones

1°. La realización de esta práctica ha permitido confirmar la similaridad entre su técnica de manchas y pinceladas yuxtapuestas y la empleada por el pintor en otros momentos de su trayectoria, especialmente en su obra de madurez. Es decir, que consideramos que esta obra representa, fuera de los apuntes de pequeño formato, y siendo una obra de cierta ambición, con una parte -el rostro- muy cuidada, un ejemplo temprano de pintura con partes realizadas mediante la aplicación directa de manchas y pinceladas yuxtapuestas. Se trata de una pintura que no se ajusta al esquema de capas superpuestas

que permiten desarrollar la obra hacia la perfección, sino que es la adición de pinceladas rellenando la superficie la que lleva la obra hacia el final. Por supuesto, siempre hay superposiciones entre las pinceladas, y a veces el pintor debe insistir una zona, o debe aplicar una técnica distinta en ella -como ocurre aquí en el rostro- pero el planteamiento del trabajo es completamente distinto al de la pintura indirecta por capas. Dicho esto, debe considerarse el hecho de que aquí esta técnica de la yuxtaposición se aplica en una obra cuya figura ha sido dibujada con cierta precisión al comienzo, mientras que en las obras de madurez, Sorolla aplica esta técnica con un apoyo inicial menor.

2°. Tras la práctica realizada llegamos a la conclusión de que la obra, pese a su pequeño tamaño y su abocetamiento, fue probablemente realizada en dos sesiones, aunque no descartamos completamente que sea fruto de una única sesión.

3°. Señalamos también un recurso al que hemos aludido en el comentario de nuestra séptima fotografía. Nos referimos al recurso, que no es raro en la pintura *alla prima*, de aplicar pintura en representación de un objeto lejano o posterior por encima de una capa de pintura correspondiente a un objeto más cercano. El ejemplo más frecuente aparece en representaciones de cielos tras una trama de ramas de árboles¹¹²⁸.

4°. Esta obra puede situarse, por su tamaño, entre los pequeños apuntes realizados en tabla o cartón y los cuadros más elaborados de formato medio. La concepción y el sistema de realización, sin embargo, están mucho más cerca de los primeros que de los segundos. El pintor lleva a cabo un proceso de realización muy esquematizado, en el que, como hemos dicho, pasa casi inmediatamente del comienzo del trabajo a la finalización del mismo. De hecho, en buena parte de la superficie pintada, como en muchas de las hojas de la vegetación, ni siquiera hay una fase de comienzo, ni un dibujo inicial, sino que las primeras pinceladas son también finales. Otras partes, en la figura y en su entorno más cercano, sí muestran extensiones someras de color preparatorio, pero esta técnica también aparece en los apuntes de pequeño formato. En estos apuntes, si realiza manchas son casi siempre parciales, no cubren la superficie completa del soporte. Y tanto en los trabajos en pequeño formato como en esta obra, es frecuente que haya detalles o partes que escapan de la mancha y de la zona más trabajada, disponiéndose de manera un tanto

¹¹²⁸ *Higueras del Generalife, Granada, 1910, óleo sobre lienzo, 63,5 x 95 cm, MS inv 865.*

autónoma directamente en el espacio vacío de la superficie del soporte. En el caso que nos ocupa, las hojas de la parte superior izquierda han sido dispuestas de esta manera, avanzando en el espacio en blanco. Consideramos, por tanto, que *Valenciana en la huerta* es un obra puente entre los apuntes y los cuadros de formato medio. Siendo así, resulta significativo que Sorolla esté sacando del contexto de los apuntes, o *repentes*, técnicas que comienza a aplicar en formatos un tanto mayores. La ejecución inmediata, en la que las primeras pinceladas pretenden ser definitivas, aparece en etapas posteriores de la trayectoria artística de Sorolla. Entonces lo hace en partes de obras de mucha mayor importancia y tamaño. La misma ejecución sumaria se puede observar también en la obra de otros pintores coetáneos, sobre todo en el ámbito expresionista. Por supuesto, no proponemos que esta obra sea la que facilitó el tránsito de estas técnicas. Este tránsito fue frecuente en la pintura del cambio de siglo XIX al XX, y contemplamos esta obra como un síntoma o un ejemplo de ese camino o trasvase de las técnicas.

5°. El planteamiento de esta obra es heredero del prestigio que el boceto toma desde el romanticismo en adelante, y también de precedentes más cercanos al pintor, como las obras más personales de Fortuny y Pinazo. No tenemos conocimiento de si la obra que nos ocupa fue o pretendió ser boceto de otra, pero sí es evidente que mezcla el atractivo de un rostro bien ejecutado con la apariencia ligera y suelta del follaje, o incluso con zonas aparentemente toscas, desmañadas o abiertamente abandonadas, como sucede con frecuencia en la obra de los pintores citados.

6°. Recordamos también, aunque no es una conclusión directamente derivada de nuestra práctica -aunque sí de las horas invertidas estudiando la obra original- que consideramos inadecuado el título de la obra, pues no reconocemos en ella los elementos figurativos a los que tal título alude. Debemos aclarar al respecto que muchos de los títulos de los cuadros de Sorolla, y especialmente los de la obra menor, han sido propuestos por terceros con posterioridad al fallecimiento del pintor, y consisten en descripciones aproximadas de la escena. Si la joven es efectivamente Clotilde, propondríamos un título como *Clotilde con traje de labradora valenciana*. De no ser ella, propondríamos sencillamente *Joven labradora valenciana*.

El fanfarrón, 1885.



Ficha técnica	
Autor	Joaquín Sorolla.
Título	El fanfarrón.
Técnica	Óleo sobre tabla.
Tamaño	36,3 x 23 cm.
Fecha	s/f (1885, Santa-Ana, 2009).
Lugar de realización	s/l (Roma, Santa-Ana, 2009).
Firma	<i>J. Sorolla</i> en negro (derecha parte inferior).
Inscripción	<i>Bravaccio/ de / Sorolla y Bastida</i> a tinta (al dorso, sobre la tabla).
Códigos de identificación	Museo Sorolla . N.º Inv.º 45; N.º Cat. 2002, 41; N.º Cat. 2009, 44.
Procedencia	Depositado en el Museo para su examen el año 1960, desconociéndose su propietario.
Exposiciones	-
Bibliografía	PANTORBA, 1970, N.º Cat. 2126; SANTA-ANA, 1982, N.º Cat. 45., SANTA-ANA, 1995, p. 51.
<p>Observaciones: Es posible que se trate de una obra copiada con un modelo del natural, en alguna sesión de la Academia Española de Roma, o en la Academia Chigi, situada en la vía Margutta, que los estudiantes frecuentaban para practicar¹¹²⁹. Conocemos casos de estudios de desnudo ambientados como cuadros de época por sus creadores, que añaden de u imaginación o de otras fuentes elementos secundarios a la escena. Un ejemplo de ello es la <i>Odalisca</i>¹¹³⁰ de Fortuny, una idealización creada a partir de la misma pose que sostiene la <i>Mujer dormida</i>¹¹³¹ de Rosales, sin ambientación idealizada. Otro paralelismo similar se da en la <i>Mesalina</i>¹¹³² de Sorolla y la <i>Odalisca</i>¹¹³³ de Juan Luna Novicio, que probablemente fueron pintadas a la vez. Aunque los cuatro casos señalados atañen a poses de desnudo, suponemos que había también, aunque fuera ocasionalmente, poses como la que se representa en este cuadro.</p>	
<p>No conocemos estudios ni dibujos previos.</p>	

¹¹²⁹ RUBIO GIL, Luis: *Eduardo Rosales en las colecciones privadas*, (cat. exp.), Zaragoza, Ibercaja, 2000, p. 37.

¹¹³⁰ Fortuny, Mariano, *Odalisca*, 1861, óleo sobre cartón, 56,9 x 81cm, Barcelona, MNAC.

¹¹³¹ Rosales, Eduardo, *Mujer dormida*, 1861, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, reprod. en RUBIO GIL, Luis: *Eduardo Rosales en las colecciones privadas*, (cat. exp.), Zaragoza, Ibercaja, 2000, p. 36.

¹¹³² Sorolla, *Mesalina en brazos del gladiador*, 1886, 52,5 x 80 cm, óleo sobre lienzo, colección BBVA, reprod. en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 84.

¹¹³³ Luna Novicio, Juan, 1885, *Odalisca*, Wikipedia,

https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Luna#/media/File:Odalisque_painting_by_Juan_Luna_1885.jpg consultada el 2 de agosto de 2015.



Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: el empleo combinado de empastes y veladuras, que recuerda la técnica del barroco, especialmente de Rembrandt; el empleo de una iluminación academicista; el empleo de una paleta reducida a los colores tierras y el bermellón, y su relación estilística con la pintura comercial de género, especialmente con Francisco Domingo, una de las principales influencias en la etapa de formación de Sorolla.

Posibles influencias.

Posible influencia de la pintura de género cultivada por Meissonier, Fortuny y especialmente por Francisco Domingo.

Análisis iconográfico.

Pintura de género con un modelo vestido a la usanza del siglo XVII. El cuadro representa un hombre de unos cuarenta años de edad ataviado con una indumentaria de época. El personaje está representado de pie, de cuerpo entero, mirando de tres cuartos hacia la izquierda. No hay ningún elemento en el espacio que le rodea, y está lo suficientemente separado de los márgenes del cuadro, como para que se presente como una figura aislada. Tiene los brazos en jarras y las piernas abiertas con los pies separados. Su pose revela una actitud provocativa que concuerda con el título de la obra y con la inscripción del dorso (*Bravaccio*).

El modelo se cubre con un sombrero de ala estrecha y caída, y copa redondeada alta. Tiene la tez cetrina, nariz aguileña y un gran bigote que le tapa el labio superior y buena parte de las mejillas, sobre las que vuelan las puntas levantadas del mostacho. Tiene la mirada fija al frente, como si mirase directamente a los ojos de un interlocutor que no aparece en el cuadro. Sus orejas se ocultan tras unas pobladas patillas.

El traje, que recuerda ciertas vestimentas de campaña del siglo XVII, se compone de una camisa oscura de un color gris oscuro, con mangas amplias desde el hombro y se ciñe en la muñeca con un puño que queda cubierto por la propia manga. Una amplia valona se abre desde su cuello y cae sobre el pecho y los hombros. Es de encaje y puntilla de color blanco y otorga al atuendo cierto refinamiento. Sobre la camisa lleva un jubón largo, cuyo faldón se prolonga hasta la mitad del muslo. El faldón se abre de manera que

da lugar a pliegues muy profundos, con un interesante juego de luces y sombras. El jubón que lleva el personaje, tanto por el color terroso, como por lo muy señalado de sus costuras, parece ser de cuero, lo cual era frecuente en este tipo de prendas militares o de caza en el siglo XVII. Cruza la pechera del jubón, desde el hombro hasta la cintura, una banda ancha de un color terroso, más claro que el del jubón, que también parece ser de cuero. El modelo sujeta su mano izquierda apoyada sobre esta banda, con los dedos muy separados entre sí. El pantalón es bombacho ceñido por debajo de la rodilla, probablemente de un tipo de tela brillante, quizá terciopelo, de tonos rojizos. El modelo lleva medias de color asalmonado. Las prendas de ropa muestran distintos tonos, lo que les da cierto aire de desgaste o vejez.

El modelo calza unos zapatos negros de punta bastante ancha y lengüeta grande. Su pie derecho está representado de perfil y el izquierdo aparece de frente al espectador.

El hombre sujeta en su mano derecha una larga pipa, que se corresponde con la nubecilla de humo que apreciamos en el fondo a la izquierda de la cabeza, y que parece provenir de la boca del modelo.

El fondo del cuadro es de un color negro cálido en su mitad superior, salvo la nubecilla de humo citada, y determinadas transparencias por las que transluce la madera del soporte. El negro de la mitad superior se aclara progresivamente con blanco en la mitad inferior, y llega a un tono prácticamente blanco a la altura de los pies del modelo. Desde ahí hasta el borde inferior del cuadro —la parte de suelo que se acerca al espectador—, se aclara aún más. Aparentemente se trata de un suelo copiado del natural, que se transforma, desde la altura de los tobillos del personaje hacia arriba, en un fondo inventado por el pintor.

Composición.

Como mencionábamos en el análisis del cuadro, la composición de esta obra se reduce a dos elementos: fondo y figura. La figura se encuentra situada en el eje central vertical del cuadro y divide a éste en dos partes prácticamente simétricas, simetría acentuada por la posición similar de sus brazos y piernas.

Disposición *versus* selección.

Disposición del modelo por el autor.

Dinamismo, equilibrio.

El equilibrio del cuadro viene dado por la simetría que presenta la posición de la figura respecto del lienzo. Ésta se encuentra situada en la parte central del cuadro. Aunque el fondo está mucho más iluminado en la parte inferior que en la superior, ésta se compensa con la claridad del rostro del personaje y del adorno del cuello. El contraste en la parte inferior entre el color del calzado y el suelo, aportando peso a la parte inferior del lienzo.

Encuadre, PV, horizonte.

Se trata de un plano de una figura completa, el punto de vista se encuentra en una línea situada sobre la mitad del cuadro. Es probable que el pintor ejecutara la obra sentado, contemplando al modelo en un suave contrapicado.

Profundidad.

Espacio indefinido, poco profundo, del que parecen percibirse una de unos cuatro metros cuadrados de suelo alrededor del modelo, sin elementos en altura indicativos del espacio. Pese a su indefinición y escasez, se produce la ilusión del espacio, y también pese a que algunos empastes podrían generar tensión entre la profundidad y la superficie pictórica.

Iluminación general y claroscuro.

Luz de naturaleza indefinida, alta y lateral, interior, acorde con las normas del *chiaroscuro* academicista.

La obra muestra un claroscuro muy acusado, heredero de la tradición de los seguidores de Caravaggio en el barroco, especialmente de Rembrandt, pero también de Ribera y Velázquez. La luz, que parte de un foco concentrado y está muy focalizada en el modelo que posa, entra en la escena por su lado derecho y barre su figura de manera rasante, lo que dibuja sus volúmenes y sobre todo los pliegues de la indumentaria con rotundidad. En contraste con la zona iluminada, el resto del espacio está en absoluta oscuridad, lo que resalta la presencia de la figura. Cabe la posibilidad de que esta oscuridad del fondo haya sido intencionadamente intensificada por el pintor, y que en su referente no hubiera tanto espacio negro indeterminado. La ambientación de la obra, además de a aquellos antecedentes lejanos, remite, como ya hemos dicho, a Meissonier y

Fortuny, pero también a un antecedente muy querido por Joaquín Sorolla, a Francisco Domingo, a quien el valenciano tuvo como un referente fundamental. Domingo gustó más aún que el francés y el catalán de la recreación de oscuras escenas barrocas, por lo que consideramos que esta obra tiene una relación estrecha con su estilo.

Color

Preponderancia de colores tierras y negro, presencia importante de rojos.

El cromatismo general del cuadro se basa en una armonía de colores poco saturados, en concreto de la gama de los marrones y de los colores acromáticos. Tan sólo el rojo bermellón añade saturación cromática a la imagen. El ocre, el negro y, en menor medida, los blancos y grises claros, y las rojizas junto a una participación mesurada del rojo son los colores no sólo dominantes, sino únicos, del cuadro. Es una obra realizada, por tanto, con una paleta muy reducida, en lo que coincide con las preferencias de determinados planteamientos o grupos pictóricos tradicionalistas españoles del siglo XIX, que llegan a tener cierta aversión a los colores saturados. Sin embargo, también coincide en esta gama con Francisco Domingo, un renovador de la escuela valenciana, seguidor de Fortuny, y muy admirado por Sorolla, como hemos señalado más arriba. La importancia del color en esta obra está claramente subordinada a la del claroscuro. Es un ejemplo perfecto de empleo de la denominada *paleta tonal*. La paleta estimada de esta obra es:

Pigmento	Probabilidad estimada 0-10
Blanco	10
Negro	10
Ocre	10
Siena natural	10
Siena tostada/Tierra roja	10
Sombra natural	6
Sombra tostada	4
Carmín	2
Bermellón	10
Amarillo sin identificar	2
Azul de Prusia	4
Ausencias destacadas: naranja, verde, azul ultramar, violeta.	

Recursos: tipos de aplicación.

Tipo de soporte y base.

El soporte es una tabla. La veta se observa en lugares donde la capa de pintura es muy fina, lo que nos permite suponer que no tuvo una preparación opaca. Es probable, sin embargo, que el pintor le aplicase una agua de cola para regular la absorción.

Dibujo inicial.

No se observa dibujo inicial a simple vista, aunque hay dos posibles indicios del mismo, una línea en la punta de la derecha del faldón y otra en el tobillo de su pierna izquierda. Suponemos que existió al menos un encaje somero, cubierto por capas ulteriores de pintura.

Dibujo tras pintura.

No se observa. Sí hay varias líneas expresivas en la fase de finalización que tiene cierta similitud con el lenguaje gráfico.

Tipos de aplicación por fases.

El cuadro está pintado cubriendo el soporte casi en su totalidad. No se observan zonas esbozadas o sin cubrir en las que se puedan apreciar las distintas fases de desarrollo del trabajo. Sin estas zonas que pueden servir como testigo o indicación, no es posible conocer si el pintor aplicó una mancha inicial. Suponemos que si hubo una mancha inicial fue parcial, aplicada sólo en la figura. La razón de nuestra suposición es que en la parte derecha del fondo se ve la madera aparentemente cubierta por una sola capa de pintura oscura, que probablemente fue realizada con el proceso avanzado. No es posible saber tampoco si el avance del proceso fue centrífugo o se produjo en toda la imagen a la vez. Sin embargo, suponemos que el pintor se concentró tan sólo en la figura durante casi todo el desarrollo de la obra y, desde luego, en los ratos en que el modelo mantuvo su pose. En varios lugares se observa la utilización del color del fondo para recortar la figura dándole el perfil definitivo. Estas aplicaciones no pueden ser tempranas, pero pudo haber cierta entonación cerca de la figura. Suponemos que por el tamaño de la obra, el pintor pudo pintarla sobre una mesa o un soporte inclinado, quizá incluso apoyando la mano o el dedo

meñique en la tabla. Siendo así, pintar el resto del fondo sólo habría supuesto un estorbo. Por otro lado, el cuadro es un estudio de figura exenta, sin fondo, y no resulta necesario calibrar por comparación sus valores de claroscuro o cromáticos con los de su ambiente.

La aplicación más característica de pintura por fases en esta obra es el empleo combinado de transparencias y empastes, que recuerda la técnica del barroco, especialmente de Rembrandt. Es una técnica tradicional, bien conocida por los pintores de la segunda mitad del siglo XIX, y que la mayor parte de los representantes de las tendencias renovadoras dejaron de practicar, o practicaron en raras ocasiones, en las últimas décadas del siglo. No obstante, la necesidad de su aprendizaje era incuestionable.

Densidad de la pintura. Veladuras.

El cuadro combina la aplicación de pintura de cierta densidad -no mucho mayor que la estándar- con las veladuras aplicadas en fase líquida. De hecho, esta combinación no es espontánea ni improvisada, sino que ha sido planeada por el pintor como parte necesaria de la técnica del cuadro, y ejecutada a lo largo de sesiones diferentes, probablemente con días de separación. Las aplicaciones más densas pueden verse en la correa que cruza el tronco del modelo, en algunas pinceladas aplicadas en horizontal en la zona del abdomen, y en el espacio que separa el tórax de la figura de su brazo izquierdo. Todas estas aplicaciones tienen además cierto grosor, por lo que el pintor tuvo que esperar a que secasen para continuar pintando sobre ellas. Las aplicaciones de pintura en fase líquida están por toda la figura, detectándose con facilidad a simple vista en el tronco y en las piernas. Además de estos dos extremos, buena parte del cuadro está pintado con pintura de densidad normal, es decir, la que se presenta en los formatos comerciales en tubo o levemente diluida para ser extendida con mayor comodidad. Aplicaciones de esta densidad pueden observarse en los zapatos o en la mancha blanquecina que hay a los pies de la figura.

Grosor de la capa pictórica.

El grosor de la capa pictórica es irregular. En algunas partes la capa es fina, extendida en capas muy delgadas, como en el fondo, y en otras se puede decir incluso que la pintura ha sido retirada con la espátula por completo, como en la mitad izquierda del sombrero o en los pliegues de los bombachos. Por el contrario, en algunos detalles hay

empastes decididos, como en la correa que cruza el tronco, que ya hemos mencionado. En conjunto, y salvo los efectos de los empastes, la obra presenta una capa pictórica fina.

Textura copiada vs sugerida.

Las texturas han sido sugeridas con eficacia en varias partes de la figura, y no ha sido copiadas en ninguna de ellas. De hecho, la práctica del efectismo de las soluciones texturales es claramente uno de los objetivos de la obra, bien por ser un ejercicio de aprendizaje del pintor o por ser una obra destinada a una venta fácil gracias a estos trucos de falso virtuosismo. Las texturas a las que aludimos son, sobre todo, la que crea en la puntillas del adorno del cuello, muy conseguida; o la menos convincente de los pliegues de terciopelo -o un tejido más o menos brillante- en los pantalones bombachos. Es preciso señalar aquí que la sugerencia de las texturas de las prendas de vestir era uno de los puntos fuertes de la comercialización de la pintura de género. La denominada pintura de casacones hacía especial hincapié en ello, y tanto Meissonier como Fortuny fueron maestros indiscutibles en esta técnica.

Textura matérica.

El cuadro presenta un textura superficial lisa o muy lisa en el fondo, pero un poco irregular en alguna parte de la figura, que presenta ciertos empastes y sobre todo una cierta voluntad de jugar con la materia. De hecho, aunque los empastes no son muy abultados, lo parecen por la aplicación de veladuras sobre ellos, que resaltan sus condiciones texturales y su presencia. Es posible que Sorolla tuviera aquí presente la riqueza de materia y texturas del pintor valenciano, Francisco Domingo, a quien el mismo Sorolla admitió haber imitado.

Tipos de pinceladas.

La obra está realizada con un lenguaje rico basado en una amplia variedad de pinceladas sueltas pero cuidadas, que cambian de tipología en función de aquello que estén destinadas a representar. Como muestra de este cambio de tipología es útil prestar atención a las pinceladas largas y estrechas con que están pintadas las partes claras de los pliegues en las mangas de la camisa, que se continúan y enlazan unas con otras. Como muestra de contraste con ellas pueden servir las pinceladas cortas y anchas del abdomen. Las pinceladas de los pliegues del pantalón tienen cierta similitud con las de la camisa,

aunque trazan líneas más cortas. En las pantorrillas hay un empleo restregado del pincel con pintura grisácea que modera el color encarnado de la capa inferior. En el faldón ha pinceladas largas, más anchas y rectas que las de los pliegues de la camisa, y también hay algunas gruesas, pero no son muy perceptibles por estar aplicadas con pintura diluida. Hay trazos finos que remiten al lenguaje gráfico, como el que siluetea la parte luminosa del gorro, o el que dibuja las arrugas en la parte alta de las calzas. Mención especial merece la gran pincelada de la correa que surca el tronco de la figura, a la que hemos aludido varias veces. Esta pincelada, larga y regular, deja rebordes a ambos lados, y en realidad está probablemente realizada en varias pasadas cuidadosas. Sobre todo el rico juego de pinceladas de la prenda de cuero, Sorolla ha extendido otras con pintura bastante translúcida, que pueden verse sobre todo en el faldón. A ellas hay que sumar veladuras transparentes, sobre todo en la parte alta del tronco, y en menor medida en el resto de la figura, que proporcionan una superficie atractiva y compleja en conjunción con la rugosidad de las aplicaciones de capas inferiores. También deben destacarse las pinceladas del adorno del cuello, algunas de las cuales son cortas y gruesas, otras largas y sinuosas, que trazan en su dirección el modelado de la prenda, y finalmente, otras muy breves y caprichosas aplicadas en todas direcciones en el borde inferior de este adorno, y confiriéndole su aspecto de bordado o de puntilla. El fondo está realizado sobre todo con dos tipos de pinceladas. La parte oscura está extendida con pinceladas que evitan señalar direcciones, cruzándose en todas ellas, o incluso aplicadas en curvas amorfas con la punta de pinceles gruesos de cerda. La parte clara, en cambio, tiene pinceladas más evidentes e individualizadas, direccionales, que además se agrupan en algunas zonas con las que están trazadas de un lateral al otro del cuadro a la altura de las pantorrillas, aproximadamente paralelas entre sí y en dirección de arriba a abajo.

No se observan estrías en las pinceladas similares a las observadas en *Procesión en Valencia* y en *Valenciana en la huerta recogiendo naranjas*, que ya hemos señalado.

Otros tipos de aplicación.

Hay empleo de espátula en el gorro y en el pantalón, para retirar pintura. Quizá se haya empleado también el rabo de pincel en el cuello.

Verosimilitud.

La figura muestran bastante verosimilitud, aunque ello se debe en buena medida a una iluminación muy efectista, que la otorga de una fuerte presencia. Además de este efecto, hay zonas de la figura que sin estar muy trabajadas son muy reconocibles para el espectador, como los zapatos, la mano izquierda del modelo y el adorno blanco del cuello. Comparado con estas partes, otras, como la mano y la pipa son un tanto más confusas, pero pasan relativamente desapercibidas gracias a la solidez que aporta la iluminación y a los detalles donde se fija la mirada. Por otro lado, es difícil discernir si la verosimilitud que otorgamos a la figura tiene que ver con su similitud con la supuesta escena de la que ha sido copiada, o si en parte reconocemos la escena y la figura porque estamos acostumbrados a los códigos del *pictoricismo* barroco. Nos limitamos a plantear la duda, pero su respuesta queda fuera del horizonte de nuestro estudio.

Acabado.

El cuadro está ejecutado con un lenguaje barroco que permite economizar trabajo, ofreciendo un aspecto acabado pese a dejar zonas ligeramente esbozadas. La pintura está aplicada con soltura en general, y no hay un trabajo de pincelada pulida, ni una aplicación escrupulosa a la resolución de detalles. Sin embargo, el efecto a primera vista es que, sin ser una obra trabajosa ni con un acabado refinado, no es tampoco un boceto o algo inconcluso. En realidad, en esto, como en la iluminación, o como en la sugerencia de las texturas, el cuadro es una muestra de habilidad o de efectismo. Un producto aparentemente terminado y rematado en cuya ejecución no se han invertido más horas de las necesarias. Aunque sí separadas en días para conseguir los efectos de superposición de capas que remiten al barroco. Los planteamientos de efectismo comercial en pinturas de pequeño tamaño era habitual en los profesionales españoles de Italia, no siempre mediante la utilización de fórmulas barrocas. Aunque mucho menos exagerado que en esta obra, este empleo de acabados vistosos y efectistas aparece en algunas obras de Sorolla hasta varios años después. La pintura de tipos populares valencianos que realiza en los primeros años de la década de 1890 sería la última muestra de este tipo de planteamientos en su trayectoria. Desde entonces, el pintor trata de derivar su obra hacia un atractivo menos inmediato, y más respetable para sus colegas y para los entendidos.

Aproximación al proceso pictórico.

Esquema de desarrollo general.

- 1°. Soporte e imprimación.
- 2°. Dibujo o encaje.
- 3°. Mancha general de color y clarooscuro.
- 4°. Articulación de la estructura formal del cuadro (mancha intermedia).
- 5°. Inicio del detalle (mancha pequeña).
- 6°. Acabado: consecución del detalle, ajuste de color y clarooscuro.

Consideramos que respecto del esquema anterior, el pintor ha prestado escasa atención a la fase 1. Sin embargo, el desarrollo en las demás fases ha sido equilibrado y relativamente completo, teniendo en cuenta que la obra no es un obra de larga realización.

Re-producción del proceso pictórico

Como hemos dicho, el que el cuadro no muestre zonas esbozadas o sin cubrir dificultan la estimación del orden del trabajo que llevó a su realización. Por este motivo, aunque se puede intuir cómo se ha pintado cada elemento del cuadro, es difícil saber el orden de desarrollo del cuadro en general, qué partes avanzaron antes que otras. Dado que nuestra práctica no toma la figura en su totalidad, esta cuestión es secundaria para efectuar la copia de estudio.

Fotografía 1. Fases 1 y 2.



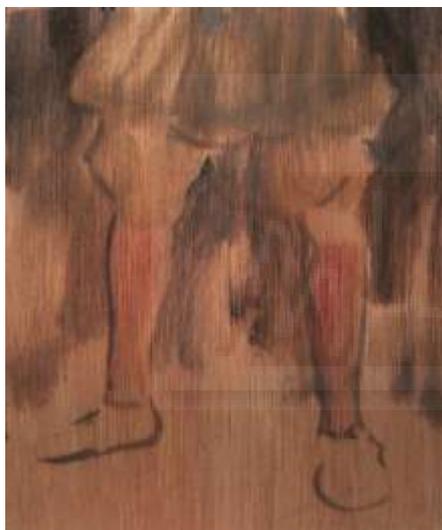
Fotografía 1

Fotografía 1. Fases 1 y 2. Partimos de una tabla contrachapada cuya capa exterior tiene un vetado similar al de la madera utilizada por Sorolla en la obra original. La tabla sobre la que ésta está realizada no nos es plenamente accesible. No podemos ver su color. Aquella sobre la que nosotros vamos a realizar nuestra práctica tiene un color ocre claro, un poco rosado. Tampoco podemos deducir del aspecto mate o satinado de la tabla original si

tiene aportación de agua de cola para regular la absorción, porque la pintura la cubre por completo. Ante la ausencia de información en esta cuestión, optamos por no aplicar agua de cola en la tabla de nuestro estudio.

Comenzamos nuestra práctica haciendo un encaje poco detallado con óleo de color sombra natural bastante diluido. Parece que es lo mismo que hizo el pintor, a juzgar por sendas líneas que podemos observar en la punta de la derecha del faldón y en el tobillo de su pierna izquierda. Al poco tiempo de hacer el encaje, debido a la falta de regulación de la absorción con agua de cola, y a lo diluido de nuestra pintura, ésta es absorbida por las vetas de la madera, y nuestros trazos ofrecen un aspecto algo borroso en algunos lugares.

Fotografía 2. Fase 3



Fotografía 2

Fotografía 2. Fase 3. A continuación comenzamos a manchar las zonas de color y claroscuro más importantes, de acuerdo con las fases iniciales de desarrollo frecuentes en la pintura de finales del XIX. Como hemos recogido en la parte de nuestro estudio dedicada a la realización de los paneles de la Hispanic Society of America, el propio Sorolla suele tener prisa por *tapar con color* la superficie de sus obras, inmediatamente después de haberlas dibujado, y

así lo manifiesta en sus cartas. Aplicamos estas primeras manchas con pintura diluida. Utilizamos rojo bermellón mezclado con un poco de tierra para las medias y tierra sombra natural para el fondo -aunque quizá en el original se haya empleado sombra tostada-. En el faldón aplicamos desde el principio tonos diferenciados, que son mezclas de rojo bermellón, tierra sombra y tierra de Siena.

Fotografía 3. Fase 3.



Fotografía 3

Comenzamos también a pintar las partes más oscuras de los zapatos con pintura negra diluida. Consideramos que después de el trabajo realizado hasta aquí, o poco después, Sorolla deja secar la obra durante una semana.

Fotografía 4. Fases 3 y comienzo de la fase 4



Fotografía 4

Fotografía 3. Fase 3. Primeras pinceladas de la fase 4. En los pantalones, después de una capa muy diluida con tierra de Siena natural, comenzamos a aplicar pinceladas sueltas de pintura con un pincel fino de pelo de suave. La pintura utilizada tiene la consistencia estándar de la pintura comercial. Tratamos de que nuestras pinceladas tengan al primer toque la capacidad descriptiva que tienen las pinceladas correspondientes en el cuadro original. En efecto, mientras en otras partes de la obra el pintor ha insistido más, las pinceladas del pantalón parecen

pintadas a la primera para representar las sombras de los pliegues de la tela. Están aisladas, y contrastan con el fondo de madera apenas teñido, que representa la parte más luminosa de los pliegues de la tela.

Comenzamos también a pintar las partes más oscuras de los zapatos con pintura negra diluida. Consideramos que después de el trabajo realizado hasta aquí, o poco después, Sorolla deja secar la obra durante una semana.

Fotografía 4. Fases 3 y comienzo de la fase 4. Para continuar con la parte inicial del proceso, repintamos las medias con un rojo bermellón rebajado con blanco y un poco de ocre. Después, continuamos trabajando los tonos oscuros del faldón con pinceladas que aportan pintura un poco más densa. Con una mezcla de bermellón y tierra de Siena hacemos un grupo de pinceladas del pantalón, con las mismas características descriptivas que las descritas en el

comentario de la fotografía anterior.

Dando por buena la suposición de que el pintor prefirió concentrarse en la figura para aprovechar la pose del modelo, y relegó en buena medida la ejecución del fondo, abandonamos temporalmente la realización del mismo, tocándolo tan sólo en la medida en que afecte directa e inmediatamente a la figura. Por este motivo hemos utilizado pinceladas negras y de color sombra para definir el perfil de la figura por fuera. Aplicamos también dos pinceladas muy finas que marcan la parte superior de la media izquierda del fanfarrón.

Con el mismo pincel fino manchado de pintura oscura tomamos un poco de negro y comenzamos a emplear en los zapatos pintura más espesa y cubriente, utilizando el mismo tipo de trazo que en los pantalones.

Fotografía 5. Fase 4



Fotografía 5

Fotografía 5. Fase 4. Rebajamos el tono rojo de las medias frotándolas con un pincel ligeramente manchado de color sombra y de color blanco. Aplicamos pinceladas con pintura diluida de color tierra en la zona del faldón, y continuamos tocándolo después con mezclas de colores tierras. Es difícil distinguir cuantas veces ha insistido Sorolla en esta parte de la figura. Lo ha hecho más que en los pantalones y en los zapatos, de eso no cabe duda. De todas formas, el juego de empastes y veladuras es más

aparente un par de centímetros más arriba del faldón, por lo que lamentablemente esta técnica no resulta muy visible en nuestra práctica.

Después procedemos a retirar pintura de algunas partes del pantalón para recuperar la presencia de la veta de la madera. Es muy probable que el propio Sorolla lo haya hecho en el original, como lo ha hecho casi con seguridad en el sombrero. Nosotros lo hacemos también para corregir las pinceladas que han caído en todo o en parte fuera de su sitio, para imitar del natural las formas de las pinceladas y los huecos que las separan en la zona del pantalón. Después, con pincel fino de pelo suave y mezclas de blanco con

ocre y tierra de Siena dibujamos las líneas que marcan las luces rasantes en el traje, en los pliegues del pantalón, y en la media de la pierna derecha.

Fotografía 6. Fase 4 y comienzo de la fase 5.



Fotografía 6

Fotografía 6. Fase 4 y comienzo de la fase 5. A continuación, por no estar satisfechos con el resultado de las medias rojas, limpiamos parte de la pintura que habíamos aplicado en ellas, y aplicamos un poco de bermellón para obtener un tono más anaranjado. Por supuesto, no consideramos que este paso atrás fuera realizado en el proceso de la pintura original.

Después trabajamos en la definición de las zonas de clarooscuro en los zapatos, consiguiendo con pocas pinceladas un grado más avanzado del desarrollo. Empleamos para ello un pincel fino de pelo suave, y mezclas de óleo blanco de plomo y negro, con una escasa adición de tierras.

Continuamos trabajando el juego de luces y colores de los pliegues del pantalón bombacho, y retocamos las líneas blanquecinas y oscuras de las medias.

Fotografía 7. Fases 4 y 5.



Fotografía 7

Fotografía 7. Fases 4 y 5. Aplicamos el fondo con mezclas hechas básicamente con óleo blanco y negro. La parte superior de nuestra copia recibe las mezclas más oscuras, y el tono se va aclarando paulatinamente hacia abajo. Aprovechamos para perfeccionar la silueta de la figura. A imitación de Sorolla, cubrimos una pincelada clara situada en la zona interior de la pernera derecha del pantalón, aplicada en una sesión anterior y completamente seca, por lo que no se deshace al ser repintada. Repintamos el faldón del jubón con distintos colores de tierra: ocre

en la parte del extremo de la izquierda, Siena natural en el resto.

Retocamos algunos tonos rojos de la pernera derecha del pantalón con una mezcla de rojo bermellón y Siena natural. Con un color bastante similar, aunque con una adición de sombra, emborronamos el color rojo anaranjado de las medias. Además, retocamos algunas de las líneas de las luces de los pantalones (seguramente Sorolla no insistió tanto en ella como lo hemos hecho nosotros), y pintamos cuatro líneas claras de luces en las medias. Hacemos pequeños retoques en los zapatos con óleo negro puro.

Fotografías 8 y 9. Fase 5



Fotografía 8



Fotografía 9

Fotografías 8 y 9. Terminamos de aplicar el fondo con pinceladas relativamente amplias, entre los cinco mm y un centímetro de anchura, sin fundirlas entre sí. Al hacerlo, aprovechamos para siluetear la figura por completo, dejando el perfil con su definición final. Además, hacemos pequeños retoques por numerosos sitios. Por ejemplo, en la forma del tacón del zapato derecho, en las pequeñas arrugas de la media izquierda, en el encuentro de la media derecha con el pantalón, o en tres botones que se ven en el final de la pernera izquierda. Volvemos a retocar los brillos del faldón, y una zona oscura del mismo, sobre el muslo derecho. Para terminar, aplicamos varias pinceladas más a la zona oscura del faldón que hemos corregido en la fase anterior, y otra pincelada al interior de la pernera izquierda del pantalón.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

Según hemos comentado, el orden de realización de las distintas partes de la pintura es difícil de conocer en este caso por su grado de acabado. No obstante, la práctica pictórica más frecuente es que la figura avance por delante del resto de la obra, y si la figura es un retrato, sea el rostro la parte que avance por delante del resto de la figura. Este principio general no ha sido desmentido en el caso de las obras de Sorolla en nuestros estudios de campo. Al contrario, hay varios ejemplos de retratos inconclusos o con acabado somero que muestran la validez de este criterio. Dado que esta obra no es un retrato, sino una figura anónima, suponemos que la cabeza no tuvo precedencia sobre la figura, pero ésta sí la tuvo sobre el fondo. De hecho, como el pintor no tuvo necesidad de copiar ningún elemento del espacio que rodea a la figura, ni siquiera comparar los tonos entre la figura y el fondo, suponemos que éste fue en buena medida realizado en la fase final del proceso.

Estimamos que el trabajo ha sido realizado en tres o más sesiones con tiempo suficiente entre ellas para que el secado de la pintura permita la aplicación de veladuras sin que afecte a las capas previas. Este lapso temporal puede ser de una semana en invierno o de dos o tres días en verano.

El trabajo comienza probablemente con un dibujo somero, del que apenas hay algún indicio en el resultado final. A continuación, mancha las masas principales de la obra, estableciendo los colores y las luces y sombras que la definen. Hecho esto y quizá alguna otra mancha, el pintor aplica las primeras pinceladas con pintura de densidad estándar, y probablemente deja el cuadro secar durante una semana.

Comienza el desarrollo central de la figura pintando buena parte de la figura con pintura directa, suelta e incluso con algo de pasta. Es difícil establecer un orden. Probablemente simultanea la realización en toda la figura a la vez. El sombrero, con dos o tres tonos de rojo; la cara, con multitud de pequeñas pinceladas; el hombro izquierdo con tierra roja y quizá algo de bermellón. Con pintura similar aborda los costados y buena parte del faldón. Y también con pintura similar lleva a cabo los pantalones. Su pernera derecha contiene bastante bermellón, mientras que en la izquierda apenas aparece. A continuación hace las mangas, (realiza las arrugas de la tela con un par de tonos de gris, blanco y negro -y un poco de azul de Prusia en la derecha-; después destaca en ellas algún pliegue de blanco amarillento). Continúa con las manos, las pinceladas más o menos sueltas del abdomen y las que con tonos claros dibujan los faldones. Probablemente vela

después el anaranjado de las calzas con un tierra agrisado. Hace también los zapatos y ajusta algo del fondo en el entorno de la figura. Da una capa gris oscura muy desigual a la parte superior del fondo, y con ella prefigura parte del humo que exhala el hombre.

Posteriormente realiza la filigrana blanca del cuello del hombre. En este punto, deja el cuadro secar otra semana larga, pero antes de hacerlo, retira parte de la pintura del sombrero y el pantalón hasta reencontrar la madera.

Más adelante, en la fase de finalización, aplica una veladura negra muy transparente a la mayor parte del cuerpo del hombre, y de sus mangas y pantalones. Pinta los dos tercios superiores del fondo con pintura negra. En la parte inferior del fondo va mezclando el negro con una proporción de blanco tanto mayor cuanto más se acerca al borde inferior. Quizá también con una pequeña cantidad de color ocre. Con esta capa de fondo aprovecha para perfilar y acabar de dibujar el contorno exterior de la figura. Retoca el humo que exhala el hombre, aplica unas pinceladas que oscurecen parte del adorno del cuello blanco. Probablemente retoca un poco por todos sitios. Con esto deja el cuadro terminado, aunque no se puede descartar que añada todavía alguna otra veladura pasadas otro par de semanas. La realización del cuadro, pese a su pequeño tamaño, se dilató bastante en el tiempo, debido a su técnica entretenida y morosa, por la que el pintor nunca tuvo mucha inclinación.

Conclusiones

1º. Como ya hemos señalado al escribir sobre el claroscuro de esta obra, la potencia de sus luces y sus sombras remite a fuentes barrocas y otras más cercanas, como Fortuny y Francisco Domingo. El cuadro anticipa la capacidad de Joaquín Sorolla de jugar con la luz como un elemento clave de su estilo. Sin embargo, consideramos que el empleo del claroscuro en este caso no es una ocurrencia del pintor valenciano, ya que el subgénero histórico dedicado a los tercios de Flandes y otras figuras del siglo XVII abunda en este tipo de iluminación, a menudo en movidas escenas de taberna. Por otro lado, el juego de claroscuro es sencillo, y Sorolla no hace un estudio preciso de la influencia de las luces sobre los volúmenes. Más bien, podemos decir que en la obra presta más atención a la ejecución que al estudio del claroscuro. Esto se explica, en parte, porque siendo la luz muy rasante, puede describirse de forma relativamente sencilla. Al pintor le ha bastado con resaltar la luminosidad de la parte derecha del rostro, de la mitad derecha de la manga derecha de la camisa, y de la mitad derecha del jubón para dejar la

mayor parte del claroscuro resuelto. Sobre este trabajo, que define el volumen de la figura, el resto de las aplicaciones relacionadas con la luz serán pinceladas finas, sueltas, que destacarán algunos detalles, como las crestas de los pliegues.

2°. La ejecución de las arrugas, las texturas, los juegos entre pinceladas aplicadas con más o menos densidad, los detalles y algunas aplicaciones virtuosas como el adorno del cuello parecen reclamar más la atención del pintor que un claroscuro o un colorido exacto. Este tipo de planteamiento pudo serle útil al pintor, como a muchos de los españoles que vivían profesionalmente de la pintura en Roma, para ejecutar obras que le permitieran abrirse un mercado y asegurarse de vez en cuando unos ingresos.

3°. La técnica de la obra es poco usual en la obra de Sorolla, aunque no tanto en algunas obras de su juventud. Combina un trabajo de veladuras con bastante presencia de barniz en el *medium* con un trabajo de pincelada suelta cuidada. Hubiera sido preferible tomar tres centímetros más arriba la muestra de nuestra práctica, donde habríamos dado cuenta con más claridad de la superposición de veladuras en la parte clara del jubón, entre ambas manos, y en la cinta que cruza el tronco del hombre. En las partes más oscuras del faldón el empleo de las veladuras no es tan evidente.

4°. Entre las particularidades de la ejecución, consideramos poco habitual en la obra del autor la forma en que se sirve del fondo de madera, recuperándolo mediante la quita de pintura, tanto en el sombrero como en los bombachos. Sorolla es más proclive a dejar sin pintar la madera o a pintar con pincel contando con ella como fondo.

Niña ciociara, 1887-89.



Ficha técnica	
Autor	Joaquín Sorolla.
Técnica	Óleo sobre lienzo.
Tamaño	84 x 67 cm.
Fecha	s/f (1887-89, Santa-Ana, 2002; 1885, Santa-Ana, 2009).
Lugar de realización	s/l (Asís, Santa-Ana, 2002; París, Santa-Ana, 2009).
Firma	s/fir.
Inscripción	-
Códigos de identificación	Museo Sorolla . N.º Inv.º 141, N.º Cat. 2002, 170; N.º Cat. 2009; 48.
Procedencia	Serie M, N.º 57 del Inv.º de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie M, N.º 57 del Inv.º de 1930).
Exposiciones	1997, Salamanca (N.º Cat. 4); 1997, Caracas (N.º Cat. 3); 1998, Bogotá (N.º Cat. 3); 1998, Santiago de Chile (N.º Cat. 3); 1998, La Paz (N.º Cat. 3); 1998, Lima (N.º Cat. 3); 2000, Valencia –Benlliure-Sorolla- (N.º Cat. 70); 2000-01, Nueva York – Benlliure-Sorolla- (N.º Cat. 70); Río de Janeiro (N.º Cat. 7).
Bibliografía	PANTORBA, 1970, N.º Cat. 15; SANTA-ANA, 1982, N.º Cat. 141.
<p>Observaciones: “En Asís dedicará parte de su tiempo a analizar la figura humana, y para ello ejecuta una serie de ciociaras o contadinas, todas ellas pintadas entre 1887 y 1889, aunque algunas las firme en 1890. Es curioso constatar en esta tela la fuerte influencia del pintor francés Jules Bastien-Lepage, que no se manifiesta en caso ninguno de sus óleos, cuando Sorolla lo asume como el maestro a seguir en estos años de incertidumbre y cuya obra ha conocido en París durante su larga estancia de 1885. La preferencia por las tintas ocre y lo nervioso de su dibujo y pincelada tienen su origen en ese pintor francés, que por su modo personalísimo de hacer y por su acercamiento a los temas sociales, puede ser considerado como uno de los antecedentes del realismo social, teniendo una serie de seguidores, principalmente los pintores nórdicos, que más adelante se relacionarán con Sorolla”¹¹³⁴. Aunque el párrafo anterior sitúe la creación de esta obra en Asís, el mismo autor la sitúa en París, y la fecha en 1885 en la tercera edición del catálogo, de 2009, en virtud de las posibles influencias de Bastien-Lepage¹¹³⁵.</p> <p>A nuestro parecer, se trata de la misma modelo (y con traje similar) que aparece en <i>Niña italiana con flores</i>, de 1886 (PONS-SOROLLA, 2001, <i>op. cit.</i>, p. 82), Col. Andrés B. Fanjul, en cuya firma, en el lado derecho del cuadro, aparece la palabra <i>Roma</i>. Por este motivo, consideramos que el lugar y la fecha de creación deben ser los mismos que en esta obra, Roma y 1886, respectivamente.</p> <p>No conocemos estudios ni dibujos previos</p>	

¹¹³⁴ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de; et al.: *Joaquín Sorolla y Bastida*, (cat. exp.), Salamanca, Caja Salamanca, 1997, p. 64.

¹¹³⁵ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2009, *op. cit.*, p. 35.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: el abocetamiento general en un cuadro de formato relativamente grande, y en una obra temprana; la presencia de características como la factura amplia y las manchas diluidas, características de la obra madura del pintor, el efectismo del claroscuro, la influencia de Domenico Morelli.

Posibles influencias.

Influencia de Bastien Lepage (Santa-Ana), Domenico Morelli

Análisis iconográfico.

La pintura muestra una figura de una chica y varios objetos de difícil identificación en un espacio oscuro de reducidas dimensiones. Se trata de un cuadro llevado a cabo de manera muy abocetada, sumamente imprecisa en los valores lumínicos y cromáticos, así como en la forma y el detalle. Debido a estas características, todos los elementos secundarios de la escena son casi irreconocibles, y proponemos una identificación que no puede ser sino hipotética.

La chica que protagoniza el cuadro, casi de perfil, está sentada coincidiendo con el eje vertical central del mismo, a tamaño aproximadamente natural. Sus muslos se salen de este eje vertical y se dirigen a la izquierda del cuadro, quedando sus rodillas en el ángulo inferior izquierdo y el resto de las piernas cortadas por el borde inferior. La chica se sienta con la espalda muy erguida, y la cabeza mirando hacia abajo, a su mano derecha, que mantiene alzada a la altura de su escote. Los dedos índice y pulgar de esta mano sujetan algo de pequeño tamaño, quizá esté algo de valor en su escote. Su mano izquierda sujeta un objeto negro –probablemente un bolso- y un libro de tono terroso. La joven tiene el pelo negro revuelto y ondulado, corto en la nuca, que queda al descubierto. Viste blusa blanca muy abierta de escote, que deja los hombros bastante descubiertos, un corpiño negro con tirantes, y falda larga parda. Parece estar sentada sobre un cajón, a tenor por la ausencia de respaldo y de los formas rectangulares que conforman el asiento.

Los escasos objetos presentes se sitúan en la parte izquierda del cuadro y en el borde superior. Comenzando por la parte inferior del margen izquierdo, por encima de las rodillas de la chica, vemos una mancha roja, aparentemente un rectángulo rojo horizontal.

Un poco más arriba, una mancha rojiza se levanta en vertical, describiendo una ligera curvatura. A ambos lados de ésta, unas manchas de color beige y rojo anaranjado parecen representar un montón desordenado de hojas de papel. Un poco más arriba, se extiende un plano verde inclinado que podría representar una carpeta grande de dibujos apoyada en la pared. Todos estos objetos están apenas señalados, no contienen borde exterior, y su color y su forma se entremezcla con el negro del fondo. En la parte superior izquierda hay un par de pinceladas rojas cuya intención representativa es difícil de imaginar. En la parte superior derecha, tapado parcialmente por la cabeza de la chica, hay un marco de color marfil cuya parte de arriba se sale por el borde superior del cuadro. Dentro del marco sólo hay un fondo negro y un par de manchas blanquecinas, es decir, algo similar a lo que hay en buena parte del fondo del cuadro. Por este motivo, el marco parece encuadrar un espejo. En el margen derecho del cuadro no hay ningún objeto reconocible.

Siluetando la figura por la derecha, el pintor ha extendido una mancha en un color ocre-grisáceo, que no parece corresponder con objeto alguno, sino con una necesidad compositiva. De hecho, al carecer por completo de forma o cualquier precisión en cuanto a dimensión, esta mancha sucia aparece como un extraño halo a la espalda de la chica. A la derecha de esta mancha, más cerca del borde, hay unas pinceladas que tampoco definen ningún objeto, y parecen restos de limpiar los pinceles durante la ejecución del cuadro. La parte baja del borde derecho presenta una mancha parda oscura, que tampoco define ningún elemento figurativo. El margen inferior está determinado por el cajón sobre el que se sienta la chica. Desde el plano del asiento, hasta el borde inferior, tan sólo hay una franja del ya citado fondo negro.

La luz baña a la figura de manera muy focalizada, desde el ángulo superior izquierdo del cuadro, y deja en penumbra el resto de la estancia.

Aparte de los elementos que acabamos de describir, consideramos preciso señalar que en buena parte de la superficie del cuadro aparecen restos de pinceladas cuyo forma, tamaño o dirección no corresponden con la imagen del cuadro. Algunas de estas pinceladas tienen fuertes empastes u otras características que evidencian que no pueden tener relación alguna con la escena representada. Pueden servir de ejemplo una pincelada grande y muy cargada de pintura que describe una C cerca de la nuca de la chica, entrando parcialmente en su pelo; así como unos trazos muy agresivos que se cruzan en la muñeca del brazo derecho de la chica y en el escote de su corpiño.

Los elementos extraños a la imagen que percibimos no sólo son pinceladas, también aparecen colores que no parecen tener lógica alguna con el lugar donde

aparecen, como por ejemplo unos tonos tierras o rosáceos que se translucen en la boca de la manga izquierda de la chica, y que se continúan en la parte de la falda cercana a este lugar. Estas pinceladas y estos colores pertenecen probablemente a una pintura previa, que ha sido tapada de negro antes de emprender la representación de la escena de la niña.

Composición.

En el primer plano aparece una figura central sentada sobre la que cae la mayor parte de la luz de la escena, de manera que su rostro y su camisa blanca constituyen una zona clara que coincide con el centro geométrico del cuadro. En el fondo se advierten elementos incompletos, por el encuadre seleccionado por el autor, y poco definidos por la ejecución, destinados tan sólo a ambientar y definir el espacio circundante a la figura. La oposición entre lo oscuro y lo iluminado genera una jerarquía en los elementos representados, que destaca la figura, permite vislumbrar otros objetos, y sume el resto en la absoluta negrura. El autor ha focalizado la luz en la parte elocuente de la escena, el torso de la figura y la actividad de mirar o guardar algo, subrayando la parte anecdótica del asunto.

Disposición *versus* selección.

Disposición del modelo por el autor.

Dinamismo, equilibrio.

Esta obra presenta un equilibrio definido por la posición de la figura principal, cuyo tronco coincide con el eje vertical del cuadro. A esta masa estable principal se suma la simetría compensada entre los elementos de los planos posteriores, es decir, de los más inacabados y ensombrecidos de la parte izquierda, y del marco iluminado de la parte derecha. Otras manchas como las que representan el asiento en el que reposa la figura, o la mancha que perfila la espalda de ésta, generan el apoyo necesario para completar el equilibrio final.

Encuadre, PV, horizonte.

El cuadro está planteado con un plano medio de la figura, y el punto de vista coincide con la cabeza de la protagonista, en la parte superior del lienzo, en la línea divisoria imaginaria del tercio superior.

Profundidad.

El espacio, pese a su relativa indefinición, se percibe como poco profundo.

Iluminación general y claroscuro.

La iluminación de la obra es cenital, de naturaleza indefinida, probablemente procedente de una lámpara, dado el carácter oscuro o nocturno de la imagen.

La obra presenta un intenso claroscuro, con una presencia importante del negro que sirve de fondo, que contrasta con el blanco de la camisa de la joven. La fuente de la luz está situada fuera de la escena, alta y a la izquierda del espectador. La iluminación resultante, cenital y ladeada respecto al modelo, es la preferida por el *chiaroscuro* académico. Sirve para describir a la perfección la escena, además de centrar la atención del espectador en la zona de interés, que es la más iluminada, como hemos señalado. En este caso puede decirse que el claroscuro es, junto con el motivo iconográfico, el único elemento de apoyo del pintor: ni el dibujo, ni el color, ni la ejecución son relevantes en la obra. Estamos, sin duda, ante una obra con un marcado carácter tonal.

Color

Preponderancia del color negro, con una presencia importante del blanco. Presencia secundaria de tierras y verde poco saturado.

El color en la obra que nos ocupa es escaso y poco relevante. Podemos afirmar, incluso, que el pintor lo ha aplicado en la zona del cuello y el escote sin pretensión de acercarse al color del referente, sino tan sólo a su mayor o menor claridad. Esta característica es muy rara en la obra de Sorolla, que suele prestar atención a los matices del color incluso en apuntes de pequeño formato. Sí ha buscado, en cambio, cierta variación cromática en los tonos del rostro, donde ha aplicado rojos en la mejilla y el labio inferior, distinguiéndolos del cromatismo pardo del resto. También lo ha hecho al señalar la luz incidente en las yemas de los dedos de la mano cercana al escote. En contraste con el resto de la mano, que no recibe la luz y tiene color tierra, las aplicaciones

de las puntas de los dedos muestran, además de mayor luminosidad, un color más rosado. Salvo estos matices cromáticos, el empleo del color en la obra recibe poca atención por parte del pintor. Como ya hemos sugerido, en el epígrafe anterior, la obra representa perfectamente la preponderancia del claroscuro sobre el colorido en pintura.

Pigmento	Probabilidad estimada 0-10
Blanco	10
Negro	10
Ocre	10
Siena natural	10
Siena tostada/Tierra roja	10
Sombra natural	10
Sombra tostada	9
Carmín	0
Bermellón u otro rojo sin id.	10
Amarillo sin identificar	8 ¿podría ser ocre?
Verde de cromo	10
Azul de Prusia	8 Poco, mezclado con gris en hombro
Ausencias destacadas: naranja, azul ultramar, violeta. Azul de Prusia	

Recursos: tipos de aplicación.

Tipo de soporte y base.

El cuadro ha sido realizado sobre un lienzo reaprovechado, tras haber abandonado un cuadro previo. Por este motivo, podemos ver la base blanca inicial. Sin embargo, tras pintar algo y desestimar su consecución, Sorolla tapa casi toda la superficie del lienzo con una capa fina de pintura negra. Sin embargo, la pintura anterior asoma en algunos lugares, como en la manga del brazo izquierdo de la chica, en color tierra. En otras zonas, como en el ángulo inferior derecho, no asoma pero se transluce a través de la capa de pintura negra.

Dibujo inicial.

No se observan trazos de dibujo inicial, pese a que hay muchas partes donde la pintura no ha cubierto la base. Sí se observan trazos que el pintor ha podido realizar como indicación ayuda de dibujo para emprender la ejecución de elementos concretos o delimitar su perfil. Ejemplo de estos trazos son un trazo verde que parte en horizontal a media altura desde el lateral izquierdo del cuadro, o dos trazos negros que definen la forma del asiento en la zona inferior derecha, o -este integrado en el elemento que delimita- un trazo de color tierra grisáceo que delimita el perfil superior del muslo derecho de la chica. En este último caso, el pintor, tras hacer la pincelada del perfil, ha

rellenado la zona con el mismo color. Entendemos que estos trazos señalados no son iniciales por dos motivos. El primero es que no están realizados todos en el mismo color, sino en el color del elemento del cuadro que delimitan. El segundo motivo es que hay elementos importantes, como la mano que sujeta el bolso, cuya forma es todavía indefinida. suponemos que en esta ocasión Sorolla no ha trazado un dibujo previo como guía, por somero que fuese, sino que la figura y el resto de los elementos han surgido directamente como manchas, con el apoyo ocasional de algún trazo realizado sobre la marcha.

Dibujo tras pintura.

Como hemos indicado, consideramos que Sorolla ha ido realizando algunos trazos, pocos, a medida que pintaba las manchas correspondientes a los elementos más importantes del cuadro.

Tipos de aplicación por fases.

En este caso se percibe con claridad que el pintor ha priorizado la realización de la figura por delante de la del resto del cuadro. El cuadro tiene una realización muy somera, consistiendo en buena medida, tanto figura como fondo, en poco más que la suma de las manchas iniciales de cada uno de los elementos, de las que no podemos decir que hayan sido realizadas más o menos juntas o de manera sucesiva en la misma fase. Podemos ver con claridad que se trata de manchas parciales, aisladas, que no sólo no completan la superficie entera del cuadro, sino que tampoco llegan a manchar la superficie de cada elemento: la falda o la mano izquierda, manchadas ambas, siguen dejando ver la pintura de la capa inferior. Aunque no creemos que este caso deba tomarse como ejemplo de la forma de manchar de Sorolla, sí hemos detectado que las manchas del pintor no son perfectamente homogéneas ni ajustadas a los dibujos previos, sino que suelen ser entonaciones un tanto irregulares, y casi siempre incompletas.

Una vez realizadas las primeras manchas, que habrán dado cierta forma al torso de la chica, el pintor probablemente ha concentrado su atención en la cabeza y los hombros, aplicando el resto de las manchas y trazos del cuadro a gran velocidad en los escasos momentos de descanso de la pose, o al finalizar esta. Suponemos que no cabe hablar de muchos ni largos periodos de descanso porque la figura parece estar realizada en una hora a lo sumo, concentrada sobre todo en la cabeza y los hombros. El resto de la figura puede

estar esbozada en cinco minutos, y otro tanto puede decirse de los elementos del fondo. Cabe hablar por tanto de dos fases diferenciadas de trabajo, las manchas de entonación y el desarrollo de la parte superior, aunque posiblemente las dos fases coincidieron en el tiempo.

Densidad de la pintura. Veladuras.

La pintura ha sido aplicada en casi toda las manchas del cuadro con una densidad ligeramente inferior a la estándar de comercialización en tubo, probablemente diluida con un *medium* a base de esencia de trementina y cierta cantidad de aceite de linaza. En las partes que están más evolucionadas, como en la intensificación de la luz en la manga izquierda, se aprecian aplicaciones de mayor densidad. El pintor no ha hecho uso de veladuras diluidas para matizar los colores o el claroscuro, pero si ha frotado la pintura en algunas zonas, como en la mano izquierda, en la falda, en la parte de claridad media en manga izquierda o en la mancha del fondo que se sitúa detrás de la figura. Aunque parece que este acto de frotar la pintura se debe sobre todo a la voluntad de extenderla, no debemos pasar por alto que acaba por confirmar una textura determinada, con su riqueza correspondiente, y que el tono resultante de esta extensión irregular es, como en las veladuras, un tono intermedio entre la capa superior y la inferior. Aunque sería demasiado arriesgado suponer en ello una voluntad, sí hay en esta forma de extender la pintura un control evidente sobre el resultado que está produciéndose.

Además de estas aplicaciones, cabe hablar de la aplicación de la base intermedia negra, fina y diluida, que actúa velando la pintura abandonada, sin hacerla desaparecer del todo. Consideramos, no obstante, que esta veladura no tiene la intención de conseguir un efecto por parte del pintor, sino que es un mero acto mecánico de tapar el lienzo utilizando la menor cantidad de pintura posible.

Grosor de la capa pictórica.

La capa pictórica es relativamente regular y fina en conjunto. Apenas cabe hablar de algunas pinceladas más cargadas que otras, o con pintura algo más densa, pero no llega a haber auténticos empastes.

Textura copiada vs sugerida.

La diferenciación de la mayor parte de las texturas del cuadro no parece deberse a la intención de representar distintos tipos de superficie, sino al mero azar de extender la pintura de la forma más rápida posible. Tan sólo el pelo, el rostro y el escote de la joven tienen una textura que no es meramente aleatoria, aunque sería exagerado suponer que el pintor ha pretendido sugerir con su tratamiento la textura propia de estas partes del cuerpo. Consideramos que los problemas de la representación de la textura no han sido tenidos en cuenta por el pintor.

Textura matérica.

La textura superficial del cuadro es bastante regular, y responde en buena medida a la del propio tejido que le sirve de base. Sin embargo, como resultado de las pinceladas arrastradas y la pintura frotada por el autor, hay zonas que parecen tener una mayor textura superficial, pero es tan sólo un aspecto visual, que no se corresponde con un aumento real del granulado. Como ya hemos dicho, hay algunas pinceladas un poco más cargadas. En ellas, la textura de la tela queda anulada.

Tipos de pinceladas.

El trabajo de pinceladas es poco variado. Puede decirse que, salvo en la parte más desarrollada, el pintor ha puesto poco cuidado en la aplicación de la pintura, teniendo como resultado un tratamiento de la pincelada poco refinado, con apariencia desmañada, o tosca. Las pinceladas son anormalmente sueltas con respecto a los trabajos que conocemos de Sorolla en la época. La mayor parte de ellas no están aplicadas con la intención de definir los objetos. Son manchas que describen y definen los objetos en menor medida que lo que es habitual en el pintor, tanto en aquellos años como en el resto de su producción. Casi toda la pintura aportada al cuadro está extendida como borrones o manchas amorfas, sin pretender crear calidades distintas en el acto de extenderlas. En este grupo distinguimos tan sólo entre aquellas que conforman superficies mediante la extensión contigua, y aquellas que dibujan trazos sueltos para dibujar.

En la zona desarrollada, sin embargo, hay pinceladas con mayor intención descriptiva. Cabe destacar entre ellas las de los cabellos de la joven, que tan pronto son largas y levemente curvas, como en el flequillo, sugiriendo una mayor longitud del cabello en esa zona; como cortas, en la parte superior de la cabeza, como medias y muy curvadas en toda la zona inferior del cabello, sugiriendo rizos. Otro grupo de pinceladas

que muestran cierta intención descriptiva son las que han sido aplicadas de forma más o menos paralela en el tirante izquierdo del corpiño de la joven, otorgándole movimiento en interés, y ayudando a comprender la curva que describe. El resto de las pinceladas del rostro y el escote se diferencian de las de los objetos del fondo en tener algo más de materia y tener cierta relación entre sí, por ser contiguas y por haber cambios tonales en unas respecto a otras. Fuera de eso, tampoco puede decirse que sean pinceladas cuidadas o descriptivas.

Quizá lo más destacable, pese a su tosquedad, sean las pinceladas arrastradas y las extensiones restregadas de pintura en el fondo, no tanto por su valor o atractivo como porque en su madurez Sorolla las empleará con cierta frecuencia. No se observan estrías en las pinceladas que dejen al descubierto la capa inferior.

Otros tipos de aplicación.

No parece haber empleo de la espátula, pero quizá haya retirado pintura con los dedos en la separación entre el rostro y el cabello.

Verosimilitud.

La verosimilitud de los elementos representados en la obra es muy escasa, debido al abocetamiento de la obra, hasta el punto de que el espectador tiene que hacer un esfuerzo para conseguir reconocer buena parte de los objetos. La mayor verosimilitud se da en la cabeza y los hombros de la figura. El resto de los elementos de la figura serían irreconocibles de no formar parte de ella. Respecto a los objetos del fondo, sólo el marco de lo que suponemos un espejo es claramente reconocible. El resto, como una silla, una gran carpeta verde, o unas hojas de papel amontonadas bajo ésta, están tan poco definidos que pueden ser las cosas nombrada o quizá otras distintas.

Acabado.

La obra es tan sólo un esbozo rápido, y su finalización parece depender más de la escasez del tiempo disponible que de una satisfacción del pintor por haberla llevado a su culminación. No obstante, pese a la escasez del tiempo invertido, el pintor ha trabajado la zona fundamental del asunto, la que corresponde a la cabeza, el busto y una mano que se acerca a su escote, dotándola de un acabado mínimo que permita captar la atención del espectador.

Aproximación al proceso pictórico.

Esquema de desarrollo general.

- 1°. Soporte e imprimación.
- 2°. Dibujo o encaje.
- 3°. Mancha general de color y clarooscuro.
- 4°. Articulación de la estructura formal del cuadro (mancha intermedia).
- 5°. Inicio del detalle (mancha pequeña).
- 6°. Acabado: consecución del detalle, ajuste de color y clarooscuro.

El esquema del desarrollo general apenas se cumple en esta obra. La fase 1 consiste en tapar un cuadro anterior con pintura negra, que ya estaba seca al empezar la obra que nos ocupa. En cuanto a la fase 2, nuestra práctica nos muestra que si existió un dibujo fue muy esquemático, y muy incompleto. La fase 3 es la que define esta obra, ya que las demás son casi inexistentes, salvo en la cabeza de la joven. La fase 4 y la 5 tan sólo se siguen en la cabeza, el resto del cuadro sólo ha llegado a la fase de manchas generales. La fase 6 tampoco tiene apenas lugar. El pintor no llega a buscar al final una coherencia en color ni clarooscuro, y tampoco hace un trabajo de detalle, salvo cierta definición en la cabeza, y de tan escaso recorrido, que consideramos que puede incluirse en la fase 5. Consideramos que la obra ha sido pintada en una sesión, aunque existe pintura previa seca anterior a la sesión de pintura que podemos apreciar, correspondiente a una obra abandonada y tapada.

Re-producción del proceso pictórico

Fotografía 1. Fase 1.



Fotografía 1

Fotografía 1: Fase 1. Para realizar nuestra práctica tomamos un lienzo de grano fino con una preparación a la creta con un poco de pigmento negro, que produce un tono gris claro. La adición del negro se debe a que preparación del soporte original es bastante apagada. De todas formas, la preparación del soporte

tiene poca importancia en este caso, pues toda la superficie de nuestra práctica va a recibir una capa de óleo negro poco después de comenzar. Como hemos explicado, el cuadro original está pintado sobre una pintura anterior, que ha sido tapada casi por completo con una capa de color negro. Ése es el color del que el pintor saca partido como fondo. En nuestra práctica comenzamos a pintar la superficie de color negro, pero decidimos parar al descubrir que algunos colores asomaban de una capa inferior. Borrarnos con trementina lo que habíamos empezado a pintar y analizamos lo que asomaba de aquel cuadro previo. No conocemos los motivos por los que la pintura subyacente ha sido desechada. Aparentemente no estaba lejos de su finalización: podemos advertir empastes gruesos que no coinciden con el cuadro que vemos, y en las pinceladas que han quedado sin cubrir de esa pintura subyacente parece haber colores creados mediante veladuras. Ambos indicios apuntan a una creación bastante desarrollada.

Sea como fuere, el cuadro previo ha sido tapado y resulta imposible aventurar a simple vista cuáles eran sus formas o sus colores. En la zona que hemos seleccionado se translucen algunos colores cálidos, aplicados con pinceladas amplias en una zona de unos 25 cm², y una pincelada también amplia, de un cromatismo frío, quizá verdoso. Como los tonos cálidos parecen ser producto de una veladura, comenzamos aplicando unas pinceladas rosadas que imitan en forma y color a las que vemos, y también pintamos aquellas pinceladas cuyos colores no son reconocibles por estar completamente cubiertos.

Fotografía 2. Fase 1



Fotografía 2.

Fotografía 2.: Fase 1. En una sesión posterior, después de permitir secar durante días la pintura de las pinceladas rosadas, aplicamos una veladura de un color de tierra roja (en nuestro caso Siena tostada, aunque Sorolla puedo utilizar cualquier otro óxido de hierro rojo). Después aplicamos la pincelada verdosa. Aquí

termina nuestra copia de lo que es en realidad una fase previa, correspondiente a la parte visible de aquel cuadro previo tapado. Tras permitir secar esta pintura, procedemos a

cubrir de óleo negro casi toda la superficie, dejando a la vista en la parte derecha algo de los colores que hemos dado previamente. En la esquina inferior izquierda, con un pincel poco cargado, extendemos la pintura negra pintando las cumbres del grano de la tela, dejando la preparación gris asomar en los valles, de la misma manera que ocurre en el original.

Fotografía 3. Fase 3.



Fotografía 3.

Fotografía 3.: Fase 3. Una vez realizada una copia aproximada de la base irregular y colorida del cuadro, comenzamos en esta fase a copiar los elementos que aparecen pintados sobre dicha base, correspondientes creados por Sorolla intencionadamente como parte de la pintura que nos ocupa. Utilizamos

un color carne a base de color Siena natural y blanco para copiar la mancha que en el cuadro original representa la mano y la muñeca de la chica. Como el cuadro está pintado en pinceladas muy sueltas y rápidas es difícil ajustar el parecido al copiar, y debemos optar entre buscar que se parezca la forma sacrificando la pincelada; o intentar imitar el impulso, velocidad y presión de la pincelada, sacrificando el parecido de la forma. Dado que nuestro interés primordial no es pintar cuadros parecidos a los originales, sino tratar de reconstruir el procedimiento pictórico, entendemos que es preferible imitar las características de la pincelada. Una vez copiada la mancha que representa la mano y la muñeca, damos una pequeña pincelada dos centímetros más arriba con el mismo color, a imitación del original, aunque no alcanzamos a discernir qué es lo que representa.

Fotografía 4. Fase 3.



Fotografía 4

Fotografía 4.: Fase 3. Borramos la pincelada pequeña de color carne que acabamos de citar, pues nos percatamos de que su aparición en el cuadro original es más tardía. En cambio, aplicamos otra mancha del mismo color carne junto a la mancha de la mano.

Sobre el resto de pintura rojiza del cuadro subyacente aplicamos pintura gris sin tapar exhaustivamente la capa de debajo. Aparentemente el gris está realizado con una mezcla de óleo blanco y óleo negro, una combinación que Sorolla limitará mucho en su producción de madurez. Sobre la capa gris que acabamos de aplicar, aplicamos varias pinceladas de blanco de plomo puro, con un pincel de unos 10 mm de anchura bastante cargado. La mancha gris y las pinceladas blancas definen el claroscuro de la manga de la camisa de la joven. Quizá nos hayamos precipitado con estas pinceladas, pues estas aplicaciones de la luz máxima del cuadro a menudo se reservan para los toques finales, aunque eso es más cierto cuando se trata de pequeños detalles o brillos.

Fotografía 5. Fase 3.



Fotografía 5

Fotografía 5. Fase 3. Con la misma presteza que en la fases anteriores aplicamos una masa gris correspondiente a la representación del libro, carpeta o similar que la joven sujeta con su antebrazo. Con el mismo color hacemos la línea curva cerrada correspondiente a lo que identificamos como el asa del bolso de la joven.

Fotografía 6. Fase 3



Fotografía 6

Fotografía 6.: Fase 3. Con una gama gris más amarillenta que el tono utilizado en el bolso, pintamos en pinceladas amplias y rápidas la falda de la joven, respetando la zona negra correspondiente al bolso. En esta mancha hay una cierta variación que parece deberse a que ha sido realizada con dos

mezclas parecidas, una de las cuales tiene una cantidad pequeña de negro. La variación del color es muy pequeña, y lo poco trabajado de las mezclas cromáticas sugieren que han sido realizadas con gran rapidez. Diríase que la totalidad de la falda ha sido pintada en menos de dos minutos, quizá en menos de un minuto, incluso.

En cuanto a los de las pinceladas que componen la falda, la mayoría están destinadas a cubrir superficie, sin intención descriptiva. Sólo dos de ellos tienen la función de dibujar. Una dibuja el borde superior de la mancha (perfila la falda, separándola del fondo), en la parte izquierda de la fotografía. La otra separa una parte de la falda de otra, como si fuera un doblar de la tela de la falda, o que una capa de tela de la falda se sobrepone a otra. Esta pincelada comienza cerca del bolso y baja en diagonal hacia la derecha, saliendo por el lateral derecho de nuestra fotografía.

Fotografía 7. Fase 3



Fotografía 7

Fotografía 7. Fase 3. Trabajamos a continuación en las manchas correspondientes a los objetos que acompañan a la figura, y que en nuestra copia se sitúan en la parte superior izquierda. Aplicamos unas pinceladas cuyo color está entre el Siena natural y el gris, no lejos del color de la falda que acabamos de utilizar. Son dos toques pequeños,

separados entre sí unos tres cm, que se sitúan cerca de la esquina superior izquierda. A continuación, con un color tierra roja hacemos un fragmento de figura romboidal que se

corta por el margen izquierdo. Aparentemente en el cuadro original esta mancha representa una superficie horizontal, quizá el asiento de una silla de madera. Relacionada con esta mancha rojiza, y con un color muy similar, aunque un poco menos saturado, hay otra mancha que cae en vertical sobre ella, correspondiente a lo que suponemos que es el respaldo de la silla. Para terminar los objetos de esta esquina superior izquierda, aplicamos una mancha verde que parece corresponder a un objeto plano inclinado de tamaño grande situado más lejos que los objetos que acabamos de pintar. Al hacerlo, Sorolla aplica con posterioridad lo que por lógica debería haber pintado primero, es decir, pinta después lo que está debajo o detrás del resto de las cosas. Entendemos que este cambio de la lógica del orden se debe al planteamiento que subyace al acto de manchar los cuadros. Normalmente, cuando un pintor mancha rápido el fondo al comenzar una obra, no se preocupa en describir ni en pensar que está delante ni detrás, ni tampoco del tipo de objeto que está pintando; sino que trabaja con manchas amorfas yuxtapuestas, que reciben el resto de sus características en fases posteriores de la pintura. La aplicación por parte de Sorolla de estas manchas y el hecho de que las deje a la vista se puede relacionar con la pintura de su etapa de madurez, aunque aquí se trata, desde luego, de una obra abocetada de importancia menor, y en su madurez aplicará esta técnica en obras de mayor proyección.

Fotografía 8. Fase 3.



Fotografía 8

Fotografía 8. Fase 3. Para concluir nuestra práctica nos dedicamos a hacer las manchas restantes. No se trata, desde luego, de detalles ni ajustes finales, que en la zona que hemos elegido no existen. Aplicamos dos líneas y una mancha negra en la parte baja de la falda, en la zona inferior derecha. También aplicamos otro par de líneas negras correspondientes a un

silueteado que separa la falda de los bordes inferiores de la manga de la camisa y de la mano. Aplicamos tres líneas negras más que quizá hayan sido trazadas por Sorolla para definir mejor la mano o su relación con el bolso o el libro. Aplicamos otra mancha negra centrada en la parte superior de nuestra copia, que contribuye a dar forma al libro. Una

vez hemos terminado con el negro, empleado por Sorolla para redefinir las formas de las manchas aplicadas hasta ahora, corregimos ahora -a imitación de Sorolla- el color del libro, aplicando un color tierra sobre la mancha que pintamos en gris. Después aplicamos varias pinceladas en tonos tierras y grises en dirección horizontal justo debajo del borde superior de nuestra copia, correspondientes a lo que suponemos que es una pila de hojas de papel en el cuadro original.

Para terminar, sobre estas pinceladas aplicamos un par de pinceladas anaranjadas y repetimos la pequeña pincelada de color carne que aplicamos poco antes de realizar la tercera fotografía de esta práctica, y que borramos a continuación por habernos anticipado. Al repetirlas nos damos cuenta de que no es una pincelada, sino dos, y con una sutil diferencia de matiz. Este detalle resulta llamativo en un cuadro pintado con tanta rapidez.

Propuesta del proceso seguido por el pintor:

Como ya hemos indicado, existe un trabajo previo al que nos ocupa, que ha sido tapado de forma irregular con una capa de óleo negro. Desconocemos si dicho fondo negro fue aplicado con vistas a la realización de una obra como ésta, o fue sencillamente aplicado sin más intención que tapar la pintura anterior y dejar el soporte útil de nuevo. En cualquier caso, partir de un soporte negro define bastante el tipo de pintura a realizar después, ya que lo más lógico es aprovechar su oscuridad, y Sorolla debía ser consciente de ello al tapar de negro el soporte.

Sobre la capa negra inicial, el pintor plantea con manchas la figura de la muchacha y su entorno, probablemente sin hacer un dibujo inicial, lo que puede relacionarse con la forma en que trabajó en parte de la figura de *1890 Clotilde García del Castillo*, que analizamos en una ficha posterior. Todos los elementos que están inconclusos muestran que no tienen ningún dibujo en absoluto -son manchas casi amorfas sobre el negro-; o bien que el dibujo ha sido trazado a posteriori sobre las manchas de color para delimitar su forma. En el entorno de su mano izquierda podemos ver varios trazos en negro y en gris claro sucio que montan sobre la mancha de la mano y son anteriores o preparatorias del objeto que la mano sujeta (quizá un bolso). Es un ejemplo claro de una técnica empleada por el pintor consistente en ir alternando la mancha de color con la descripción de la forma, característica de los planteamientos pictoricistas.

Además, es ejemplo auténtico de lo que hemos denominado dibujo sobre pintura, que consiste en encajar un elemento del cuadro tras haber dejado atrás las primeras fases de trabajo, una técnica a la que Sorolla recurre de vez en cuando para añadir figuras a sus cuadros, en mitad del desarrollo de los mismos.

Suponemos que el pintor comienza su trabajo por la cabeza de la joven, sin preocuparse del resto de la figura ni del entorno que la rodea. Comienza probablemente por hacer una mancha general del rostro en un tono tierra rojo. Suponemos que después hace la mancha del cuello en un tono sombra natural, y también la parte superior del tórax en un color anaranjado claro. No hemos encontrado confirmación de esa suposición. A partir de entonces se dedica a definir las distintas partes del rostro, poniendo cierto cuidado en el modelado y en definir las formas. Suponemos que tras haber avanzado bastante la parte correspondiente al rostro, el pintor aborda la masa del pelo pintando con negro y limpiando con el dedo la pintura que ha aplicado a la cara. Si no lo ha hecho antes, mancha ahora el cuello, el hombro y el escote de la chica. Y probablemente hace ahora también el cuello, una primera mancha difusa del cuello blanco de la camisa y una primera mancha clara de las mangas. Quizá también una primera mancha del antebrazo derecho de la chica. Tras haber planteado la cabeza y el busto de la chica, extiende una amplia mancha de pintura gris (blanco-tierra-negro) en el fondo, tras la cabeza y la espalda de la joven. Al hacerlo, aprovecha para dar forma a la parte superior y posterior de la cabeza. Hace después otra gran mancha con pintura negra, posiblemente con algo de rojo, por toda la parte delantera de la figura.

Tras definir el entorno y la posición de la chica, procede a terminar el trabajo en la cara; en lo que vendría a ser, dentro de las características de esta obra, la fase de finalización. Aplica una pincelada negra en la pestaña del ojo derecho, otra en color sombra en la boca, otra amplia en tono tierra roja en la parte de debajo de la boca, otra -o dos- en la parte delantera de la barbilla. Tras trabajar en la parte del escote, el cuello y el hombro con pinceladas rápidas y vigorosas, define por debajo la mandíbula y aplica dos o tres pinceladas amplias en la parte inferior de la mejilla. De este modo el rostro está casi terminado. Acomete entonces los mechones o rizos del pelo de la joven. Para concluir la unión entre el rostro y la cabellera, da varias pinceladas en color Siena tostada -más o menos puro- entre las pinceladas negras. Representan de forma convincente la frente de la joven asomando entre los rizos negros. El trabajo del pelo de la joven termina con pinceladas en gris claro y en gris claro-ocre en el borde izquierdo de la cabeza. Es el brillo de los rizos con la iluminación alta y a contraluz.

Terminada la cabeza, el pintor apenas invierte ya tiempo en el resto de los elementos del cuadro. Esboza la mano izquierda de la chica con rosa claro y después con tierras; corrige con grises oscuros o negros el cuello de la camisa; pinta en gris azulado el hombro del corpiño. Traza una línea en color tierra por el escote de la joven, unas pinceladas ocre y amarillas en la mano -quizá un collar y algo de oro-; otra pincelada ocre en el hombro; y una serie de pinceladas negras casi paralelas que definen bien la forma acampanada de la tela. Para terminar, emborrona con manchas grises la parte trasera de la manga izquierda de la chica, que se une con la mancha neutra del fondo. Hecho esto, traza un par de líneas negras que separan definitivamente el brazo y el fondo; y continúa las líneas definiendo la manga por debajo hasta llegar a la muñeca. Entonces pinta con negro la cadera y la nalga de la chica y traza el asiento con dos líneas. A esta fase del trabajo corresponde la parte que nosotros hemos utilizado en nuestra práctica. Hace una mancha amorfa para representar la mano izquierda de la chica. Aplica en los muslos y el regazo una mezcla más o menos ocre, que se mezcla con negro. Realiza manchas anaranjadas y blanquecinas correspondientes a libros u hojas situadas en segundo término. Pinta también la estructura del mueble en color tierra roja y la mancha de la carpeta verde, el marco blanco del espejo del fondo y, finalmente, las manchas amarilla y gris oscura que completan el asiento. Dada la rapidez con que se han ejecutado todos los elementos, consideramos que el cuadro, a partir del fondo negro, se ha pintado en una sola sesión. No hemos encontrado ningún indicio de lo contrario.

Conclusiones.

1º. El estudio de la obra ha mostrado la tendencia que el Sorolla muestra en ocasiones a trabajar algunas fases del cuadro y desdeñar las demás. Aunque es muy conocida la característica falta de acabado que se produce en buena parte de la pintura del siglo XIX como consecuencia de los planteamientos del romanticismo, se ha descrito menos la ausencia de las primeras fases del proceso, quizá dando por sentado que siempre hay primeras fases. En cualquier caso, debemos resaltar que esta obra comienza, en la zona de la cabeza, por lo que en nuestro esquema es la tercera fase de trabajo, y llega cerca de su conclusión sin apenas haber esbozado el resto de la figura ni del entorno. Con todas las salvedades, el desarrollo tiene cierto paralelismo con el que utilizan los dibujantes ambulantes para realizar los retratos y caricaturas. Estos dibujantes, conscientes de que el entorno y la figura no son interesantes para el cliente, y de que éste

va a mantener durante poco tiempo la frescura de su gesto, se aplican directamente a copiar los elementos fundamentales del rostro sin hacer encajes ni planteamientos generales. Aunque este procedimiento no es exactamente igual, tiene cierta lógica común.

2°. Nuestro estudio de la obra y otra coetáneas, aunque no ha sido una conclusión del análisis del proceso y los recursos, nos han llevado a proponer un nuevo lugar y fecha de realización, como proponemos en la ficha técnica inicial.

3°. Así mismo, y sin perjuicio de la influencia de Bastien-Lepage en la obra de Sorolla durante sus años de formación y juventud, señalada por Florencio de Santa-Ana a propósito de esta obra, consideramos que debe señalarse también la influencia de Domenico Morelli en su planteamiento. En efecto, el conocimiento del contexto romano, y de la obra de Morelli en particular, a los que nos hemos referido en la primera parte de nuestro estudio, nos llevan a considerar cierto efectismo lumínico practicado por el maestro italiano en algunas obras como una fuente de la iluminación de este nocturno.



Morelli, *La dama col ventaglio*, 1874, óleo sobre lienzo, 111 x 76 cm, Nápoles, Museo Diego Aragona Pignatelli, reprod. en Domenico Morelli e il suo tempo, (cat. exp.) 2005, p. 154

A esta consideración debe sumarse cierto erotismo que aparece en la obra del italiano, y aparece de manera muy contenida en la obra que nos ocupa. A mayor abundamiento, consideramos necesaria la reproducción de dos obras de Morelli que tienen planteamientos compositivos, iconográficos y, sobre todo, de claroscuro, de cierta similitud con la *Niña ciociara* que nos ocupa.

No es el caso del acabado, en el que muestran un grado de elaboración mucho mayor, aunque partiendo también de un ejecución pictoricista. Por otro lado, en lo tocante a la elaboración, tanto Bastien-Lepage como Morelli muestran distintos grado de acabado en función del carácter de las obras, cada uno en su estilo. Proponemos, por tanto, esta obra, como una de las que muestran la influencia de Domenico Morelli sobre Sorolla. Recordamos aquí que esta influencia fue

señalada, sobre todo, en la obra *El entierro de Cristo* del pintor valenciano, otra obra con un fuerte efectismo lumínico.



Morelli, sf, L'odalisca, Nápoles, colección privada, reprodu. en Domenico Morelli e il suo tempo, (cat. exp.) 2005, p. 145.

4°. Aunque parecía evidente a simple vista, la reproducción del proceso de creación de la obra nos ha permitido comprobar que Joaquín Sorolla pintó las manchas que conforman los elementos a gran velocidad, con una factura amplia, y sin encomendarse a la necesidad de un dibujo previo. Estas tres características de su obra de madurez están aquí presentes, lo que nos lleva a considerar que conformaron su manera de entender la pintura desde su juventud, y que su aparición posterior se debe no tanto a un descubrimiento o a un desarrollo de este

lenguaje, como a la posibilidad de emplearlo en obras destinadas al público.

5°. Debemos señalar el planteamiento de esta obra basado en el claroscuro, y absolutamente ajeno a los planteamientos cromáticos de su etapa de madurez. Aunque ha sido señalada la afinidad por el color tanto la escuela valenciana como del joven Sorolla, el empleo del color por parte del pintor en su etapa de formación y juventud estuvo en general supeditado al claroscuro como principio rector en los valores tonales del cuadro. Este cuadro muestra que el joven Sorolla utilizaba ocasionalmente en pinturas características de lo que sería el estilo de sus etapas de madurez, pero el empleo del cromatismo como elemento articulador de la obra no estaba entre ellas, o no tan desarrollado como su interés por la luz o por la factura amplia.

6°. Consideramos interesante señalar la relativa torpeza descriptiva y cromática de esta obra, por contrarrestar cierta inercia que nos lleva a dar por descontada cierta habilidad casi innata de Sorolla para conseguir con pocas pinceladas y en poco tiempo efectos de verosimilitud y virtuosismo técnico.



*Joaquín Sorolla
Niña italiana con flores.*

7°. La influencia *morelliana* de la obra nos ha llevado a relacionarla con el periodo romano de Sorolla. El estudio de otras obras del mismo periodo nos ha permitido relacionar *Niña ciociara* con *Niña italiana con flores*, de 1886, óleo sobre lienzo de 33 x 45 cm, de la colección de Andrés B. Fanjul, reproducido en PONS-SOROLLA, 2001, *op. cit.*, p. 82, en cuya firma, en el lado derecho del cuadro, aparece la palabra *Roma*.

Como hemos recogido más arriba, nos parece evidente que se trata de la misma



Joaquín Sorolla
Academia del natural, El niño de la bola.

modelo, vestida con el mismo atuendo. Por este motivo, consideramos que Roma fue efectivamente el lugar de creación de *Niña ciociara*. Y ampliando la relación de obras romanas, consideramos posible que el modelo para *Niña ciociara* y *Niña italiana con flores* sea también el chico que posa para *Academia del natural, El niño de la bola*, de 1887, del Museo de Bellas Artes de Valencia, aunque el tabique de la nariz sea más prominente en el estudio de la Academia. Por tanto, nuestra propuesta de datación para las tres obras es Roma, 1887. Por supuesto, esto plantea el problema del cambio de género de la figura. Sin embargo, consideramos que el género está perfectamente establecido en las obras, con independencia del modelo que haya posado para las tres. Reconocemos aquí la aportación que ha supuesto el planteamiento abierto y desprejuiciado propuesto por la historiadora Isabel Justo en el catálogo de la exposición *Herederas de las majas de Goya*¹¹³⁶ sobre la cuestión de los condicionantes de la representación de lo masculino y lo femenino en el ámbito de la época. Probablemente estos planteamientos han facilitado nuestra identificación del modelo que posa para las tres obras como el mismo.

¹¹³⁶ JUSTO, Isabel: *Herederas de las Majas de Goya, Pintura Española del cambio de siglo XIX-XX*. (cat. exp.), Valencia, Fundación Bancaja, 2014, pp. 46-49 y 69-75.

Guitarristas valencianos, c. 1890.



Ficha técnica: ¹¹³⁷	
Autor:	Joaquín Sorolla.
Título:	“Los guitarristas, costumbres valencianas”
Técnica:	Óleo sobre tabla.
Tamaño:	34 x 49,5 cm.
Fecha:	1889
Lugar de realización:	s/l [Valencia ¹¹³⁸].
Firma:	J. Sorolla / 1889.
Inscripción: -	
Códigos de identificación:	Museo Sorolla. N.º Inv.º 1428; N.º Cat. 2009: 226.
Procedencia: Adquirido por el Estado en 2003.	Bibliografía: SANTA-ANA, 2009, N.º Cat. 226.
<p>Observaciones: Probablemente esta obra es la que Sorolla presentó en la Exposición Nacional de 1890 con el título de <i>Costumbres valencianas</i>, que vendió al pintor Jover, su amigo y marchante, en ese mismo año. De aquel cuadro escribió Pantorba: “<i>Menos personalidad [que el Boulevard de París] nos ofrece la escena costumbrista valenciana que en el mismo certamen expuso Sorolla. Sus concomitancias con los cuadritos anecdóticos de Agrasot y Ferrándiz son evidentes, aun reconociendo la superioridad de Sorolla sobre sus paisanos en el plano del dibujo y del color. Trátase de una concesión a la pintura agradable, de fácil venta. La composición, trillada: el dibujo, muy correcto: el toque de pincel, minucioso y cuidado</i>”¹¹³⁹</p> <p>En el archivo del Museo Sorolla existen fotografías de escenas costumbristas con tipos populares valencianos. Cabe la posibilidad de que sirvieran como referencia para esta obra, aunque ninguna de ellas tiene una correspondencia cercana.</p> <p>Dado que es una obra concebida para una ejecución cuidada, y no un boceto o un estudio más o menos rápido, consideramos probable que realizase previamente algún bosquejo de la composición, que le permitiese avanzar sin contratiempos.</p> <p>No obstante, no conocemos estudios ni dibujos previos de esta obra.</p>	

¹¹³⁷ La información de la ficha técnica está basada en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2009, *op. cit.*, p. 70.

¹¹³⁸ <http://museosorolla.mcu.es/colección.html>

¹¹³⁹ PANTORBA, 1953, p. 37.

Justificación de la selección.

El principal motivo por el que hemos seleccionado esta obra es que representa a la perfección una breve etapa de la trayectoria de Sorolla, en la que el pintor tantea las posibilidades profesionales y económicas de la pintura de género en su ciudad natal, Valencia. Para ello, ejecuta esta obra costumbrista con un estilo preciosista y detallado, dentro de una corriente definida del ambiente valenciano de la época, influida por la pintura de Mariano Fortuny. En correspondencia con las características de esta tendencia, y con las inquietudes profesionales del pintor, la obra muestra un repertorio de recursos y técnicas que son también motivo de nuestra elección.

Posibles influencias.

La obra se inserta en la trayectoria del costumbrismo valenciano, cuyo pionero en la segunda mitad del siglo XIX es Bernardo Ferrándiz. No obstante, las influencias estilísticas más reseñables son las de Fortuny, sobre todo por la profusión de detalles. Como hemos explicado anteriormente, las influencias de Fortuny se transmitieron a Sorolla indirectamente, en su periodo de formación en Valencia, a través del ambiente y de pintores como Agrasot y Pinazo. Así mismo, la influencia indirecta de Fortuny continuó después, durante su estancia de formación en Italia, donde Sorolla se integró en la colonia de pintores españoles en Roma, varios de cuyos miembros eran seguidores del maestro catalán. El asunto y su tratamiento anecdótico, la verosimilitud de la luz naturalista, y el detalle, entre otros aspectos, parecen influencias de Fortuny, del ambiente romano y del valenciano.

Análisis iconográfico.

Escena de género costumbrista. El cuadro representa una escena galante en un entorno arquitectónico abierto a la luz del día, probablemente una terraza o un porche amplio con suelo de grandes losas, donde están situadas las cinco figuras de la escena. Detrás de ellos hay un poyete a media altura que está alicatado con azulejos. Tras el poyete, se levantan dos pilares que dan sujeción a una estructura de viguetas y cañas, en la que se enreda un rico manto vegetal. Más allá del poyete y los pilares, podemos ver un grupo vegetal frondoso, con grandes árboles que sobresalen la parte superior del cuadro y algunos frutales más bajos. El espacio se cierra al fondo con una construcción revocada

de blanco, cuyo único elemento destacable en el cuadro es una ventana protegida por una reja.

En el espacio descrito, dos figuras masculinas están sentadas tocando la guitarra a la izquierda del cuadro. En contraposición, dos figuras femeninas se sientan a la derecha, y otra más se apoya en el respaldo de la silla de una de ellas. Ellos se enfrentan hacia ellas y ellas les corresponden, todos ligeramente vueltos hacia el espectador, de modo que sólo un guitarrista muestra, y sólo de perfil, su espalda. Este guitarrista, en primer término, mira hacia la derecha del cuadro, hacia una figura femenina que está también en primer término. Ambos, él y ella, reciben la mayor parte del protagonismo del cuadro. Él viste traje popular festivo de la huerta valenciana, compuesto por camisa blanca, sobre la que lleva chaleco de frente color marrón rojizo, y espalda beige clara. Lleva faja roja ancha en la cintura, y pantalón negro o gris oscuro ceñido que termina inmediatamente debajo de la rodilla, a la que se ajusta gracias a una tira de botones. Cubren sus pantorrillas unas calzas azules que se sujetan por una fina tira que pasa bajo el arco del pie, desnudo de cualquier tejido, y calzado con unas típicas alpargatas, con talonera, puntera y suela de esparto. Este joven cubre la parte occipital de su cabeza con un pañuelo rojizo cuya prolongación cae por la espalda. Alrededor del pañuelo, escapa su cabello negro y rizado, en la nuca, sobre las orejas, en las patillas y la frente. A su espalda, en la silla, hay una hermosa manta morellana, larga y estrecha, de colores vivos, en la que se alternan bandas rojas con otras multicolores. Este joven toca la guitarra inclinado mientras vuelve su cabeza mirando con atención a la joven del primer término, hacia la que se acercan sus piernas extendidas.

La figura protagonista femenina aparece sentada en la parte derecha del cuadro, girada de tres cuartos hacia la izquierda con respecto al plano del cuadro, inclinada hacia adelante, con los brazos cruzados acodados sobre la falda. Mira hacia un punto indeterminado de la parte de la izquierda. Viste traje de fallera, igual que las otras dos figuras femeninas, lo cual evidencia que nos encontramos ante una escena festiva. Es joven, de tez clara y pelo moreno. Lleva peinado de fallera con rodetes, horquillas y peineta. De su oreja izquierda, oculta tras el rodete, cuelga un pendiente dorado grande, con pedrería y perlas, igual que la gargantilla; que apenas se ve en su escote. Viste blusa blanca, de la que tan sólo vemos el final de las mangas, cortas, rematadas por puños de puntillas blancas. Sobre la blusa, corpiño azul oscuro, sin mangas, y sobre éste, una manteleta de decoración floral y geométrica, con detalles dorados. Un broche dorado sujeta la manteleta en el escote. Lleva una falda de mucho vuelo blanca y salpicada de

motivos vegetales verdes con florecitas rojas y amarillas. Sus pies quedan ocultos bajo la falda.

En cuanto al resto de los personajes representados, los tres aparecen parcialmente tapados por uno de los protagonistas del primer término. El guitarrista del segundo término tiene el cuerpo, la cara y la mirada dirigidos hacia la joven del primer término, como su compañero. Posa de tres cuartos hacia la derecha, tiene nariz aguileña, boca fina, pómulos marcados y mandíbula fina y angulosa. Oculta su pelo, salvo la patilla, bajo un pañuelo azul con manchitas rojas que le tapa toda la frente. Viste camisa blanca y chaqueta ajustada con el cuello subido de color gris azulado. Salvo parte de la guitarra, en cuyos trastes posa la mano izquierda, y los pies, que calza con alpargatas, el resto de su figura queda oculta tras la de su compañero.

En la parte derecha del cuadro, en segundo término, y parcialmente tapadas por la joven protagonista, hay otras dos jóvenes, una sentada y la otra, de pie. La que está de pie inclina su cuerpo para apoyar su codo derecho en el respaldo de una silla. Su mano derecha sujeta un abanico blanco decorado, abierto. La izquierda se apoya en la cadera. Su pelo negro lleva el mismo peinado que sus compañeras, recogido en dos rodetes encima de las orejas y con las horquillas doradas que caracterizan a las valencianas. Viste corpiño de manga larga de color naranja y manteleta blanca y ribeteada de encaje. La falda, amplia y larga, es de un color azul intenso adornado con motivos vegetales verdes y blancos.

La tercera joven, sentada casi de frente al espectador y medio oculta por la joven del primer término, tiene sus manos unidas en el regazo sujetando un abanico cerrado. Lleva también el pelo moreno recogido en un peinado semejante al de sus compañeras. Viste un corpiño granate claro y una manteleta naranja bordeada de flores blancas. Su falda es de un color azul pálido, adornada con de flores blancas, y está casi totalmente cubierta por un delantal blanquecino, o por una gasa.

Todos los personajes se sientan sobre sillas de madera oscura con respaldos decorados con barrotes de madera. Al pie de la silla del guitarrista del primer término descansa un perro, con manchas blancas y marrones. Además, hay un mueble que sujeta cántaros, multitud de tientos, platos y otras piezas de alfarería, una jaula de pájaro, un espejo, un cesto, un sombrero sobre un taburete y varias sillas más. Pese a lo prolijo de nuestra descripción, aún hay elementos a los que no hemos hecho referencia, y que citaremos en caso necesario en las secciones siguientes.

Composición.

Este cuadro muestra en primer término, en la parte inferior, un grupo de cinco figuras. El segundo término, en la mitad superior, se encuentra ocupado por elementos vegetales y arquitectónicos. Un poyete que coincide aproximadamente con el eje horizontal central de la obra recorre el espacio del cuadro de izquierda a derecha, alejándose paulatinamente, y separando el ámbito de las figuras del fondo vegetal. Un grueso pilar coincide en la parte superior con el eje vertical central. La obra parece representar, a través de la postura de cada una de las figuras, sus diferentes actitudes o estados anímicos. El pintor ha realizado un estudiado juego de miradas, de forma que todas se cruzan y relacionan el espacio interior del cuadro con el espacio del espectador. Ningún personaje intercambia la mirada con otro: los dos hombres miran a la joven del primer término, que mira en diagonal hacia fuera del cuadro. La mujer que está en pie mira al joven del segundo término y la mujer sentada en segundo término mira directamente al espectador.

Las manchas de color, las líneas y los detalles distribuyen tensiones y puntos de atención por el conjunto de la obra.

Disposición *versus* selección.

Disposición de las figuras por el autor.

Dinamismo, equilibrio.

La ubicación de las figuras centradas en el lienzo y la dinámica de sus distintas posturas crean una composición a medio camino entre lo dinámico y lo equilibrado.

Encuadre, PV, horizonte.

Se trata de un plano amplio, que abarca todo el patio con las cinco figuras de manera holgada. El punto de vista es bajo, aunque está por encima de las cabezas de las figuras sentadas, por lo que es probable que el pintor ejecutara la obra sentado en una banqueta o silla alta. El horizonte no aparece en la obra, y su altura se corresponde aproximadamente con la cabeza de la mujer que está en pie.

Profundidad.

El espacio definido, de una profundidad de unos ocho o diez metros, se cierra al fondo con el muro de una construcción en los dos tercios de la izquierda del cuadro. En la parte derecha queda indefinido, y no es posible saber si está cerrado por otro muro o, como parece más probable se abre al infinito.

Iluminación general y claroscuro.

El cuadro representa una escena con luz de día, cenital, difusa e indirecta. Es el tipo de luz, entre exterior e interior, de los patios y los porches. El cuadro muestra un claroscuro medio, con claros máximos en el brazo del guitarrista y la falda de la protagonista, y con unos pocos oscuros intensos en la vegetación y el sombrero de la parte izquierda. Sin embargo, estos extremos no marcan la imagen, más definida por tonos medios, dentro de un ambiente luminoso y colorido, característico de la pintura costumbrista desarrollada en Sevilla en las primeras décadas del siglo por los pintores de las familias Bécquer y Bejarano. También son característicos la luminosidad y el colorido, claro está, del costumbrismo escuela valenciana desde el último tercio del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX.

Color

La escena está pintada con un colorido que marca una notable diferencia con respecto a buena parte de la producción del pintor en la década anterior. En efecto, el Sorolla de Italia suele ser mucho más comedido con los colores saturados. De todas formas, debemos reseñar que, pese a la saturación de algunos colores, el color sigue supeditado al dibujo y al claroscuro, apareciendo, como aparecían los saturados colores del neoclasicismo, o los del costumbrismo andaluz: como un adorno o animación de la imagen, que el pintor incluye aprovechando las vestimentas de los personajes. Hay cierta preeminencia de blancos y verdes. Hay algo de blanco en buena parte de las mezclas de los colores, pero no en cantidad significativa. La paleta estimada de esta obra es:

Pigmento	Probabilidad estimada 0-10
Blanco	10
Negro	10
Ocre	10
Siena natural	10
Siena tostada/Tierra roja	10
Sombra natural	10
Sombra tostada	10
Carmín	10
Bermellón	10
Naranja sin identificar	1 pie descalzo
Amarillo de cromo	4
Amarillo limón	6
Amarillo sin identificar	6
Verde de cromo	10
Verde esmeralda	3
Verde sin identificar	3
Azul de Prusia	10
Azul ultramar	10
Ausencias destacadas: violeta	

Recursos: tipos de aplicación.

Tipo de soporte y base.

Óleo sobre tabla de varias partes encoladas, desde la parte delantera pueden verse tres uniones: una vertical en la parte izquierda del cuadro, desde el borde superior al inferior, que atraviesa la tinaja situado entre las otras dos; otra vertical en la parte derecha del cuadro, también desde el borde superior al inferior, que atraviesa la falda azul de la mujer que está de pie. Finalmente, entre ambas uniones verticales, se percibe una unión horizontal, que en la parte izquierda pasa por debajo de las flores rojas, y en la parte derecha pasa a la altura del ojo de la misma mujer. Estas uniones implican que no se trata de un soporte comercial. No tenemos indicios acerca de su procedencia, que no es comercial. En estos casos, y más aún si se trata de un joven con pocos recursos, lo normal es que sea el propio pintor quien lo haya ensamblado y aplicado una base para la pintura. Suponemos que fue así en este caso. Conviene señalar que este tipo de soportes es inusual en la producción profesional de la época, y concretamente en la del propio Joaquín Sorolla.

La base es clara y ha sido cubierta completamente por la pintura al óleo, pero aún puede intuirse su claridad donde la pintura escasea, y puede verse directamente en algunas grietas que se han abierto en la pintura del rostro del personaje masculino principal.

Dibujo inicial.

El dibujo inicial fue realizado con un pincel de 1 mm de grosor y color sombra natural diluido. Sería similar en su técnica al que hemos visto en el cuadro *Valenciana en la huerta recogiendo naranjas*. Hemos localizado un pequeño segmento de una de las líneas del dibujo en el borde bajo de la falda azul grisácea.

Dibujo tras pintura.

No hemos detectado la existencia de dibujo tras el comienzo de aplicación de la pintura. Sin embargo, debemos señalar que hubo un arrepentimiento en la forma de un elemento, el respaldo de la silla de la principal figura femenina, cuando la pintura ya estaba en una parte avanzada de su desarrollo.

Tipos de aplicación por fases.

Según nuestra estimación, el cuadro fue avanzando en conjunto durante su desarrollo, aunque no descartamos cierta precedencia de las figuras. Sin embargo, dado el carácter laborioso de este tipo de obra, a menudo el pintor no puede insistir demasiado en una zona trabajando sobre húmedo, y debe cambiar a otra parte de la obra para dejar secar lo pintado. Suponemos que, tras el dibujo inicial, el pintor realizó cierto planteamiento del conjunto de los colores del cuadro, pintando las principales manchas de color con pintura diluida.

Densidad de la pintura. Veladuras.

Sorolla ha empleado la pintura ligeramente diluida respecto a la densidad propia de las presentaciones comerciales en tubo. Dentro de esta densidad general, hay excepciones en la aplicación de pintura un poco más densa, por ejemplo en pinceladas del suelo, o en la ejecución de algunas hojas de vegetación entre las dos columnas. También hay excepciones en la aplicación de pintura en fase bastante líquida, tanto para extender colores generales en alguna zona, como el verde en algunas zonas de vegetación; como para realizar veladuras, entre las que cabe destacar las empleadas en oscurecer algunas partes de la falda de la figura femenina protagonista. También líquida, pero menos cuidada, es la que tiñe de verde la parte superior de la columna central.

Grosor de la capa pictórica.

La capa pictórica es muy fina.

Textura copiada vs sugerida.

La obra muestra cierta atención a la representación de diferentes calidades, aunque no puede competir, por ejemplo, con los trabajos más cuidadosos de Fortuny, con los que sí comparte otras características. Además, algunas de estas texturas, como la que presentan las *espardenyas* del protagonista masculino, han sido copiadas por el pintor pincelada a pincelada, lo que es relativamente poco frecuente en su obra. En contraposición, cabe destacar la textura que ha sugerido en la parte inferior de la columna principal.

Para crearla, Sorolla debió empastar la parte baja del pilar y la zona de baldosines que hay debajo en una de las primeras sesiones. Días después, cuando la parte empastada estuvo seca, el pintor superpuso sobre ella una capa gris, limpiando después para dejar un conjunto de gradaciones grises irregular, caótico y árido, diferente de los que se pueden crear directamente con el pincel.

Textura matérica.

La textura superficial es bastante lisa, y apenas se ve alterada por pinceladas ligeramente más cargadas y empastadas en el follaje, en la parte central del suelo, o en la parte baja de la columna central.

Tipos de pinceladas.

Las pinceladas son en general pequeñas y muy variadas, y se ajustan en sus formas a los elementos que pretenden representar. Sin embargo, hay extensiones de cierta amplitud, dentro del tamaño, como las que manchan de verde las zonas de vegetación. En las carnaciones, pese a su pequeño tamaño, el pintor ha aplicado la pincelada con cuidado, fundiendo unas con otras y cambiando su tonalidad para definir el modelado, muy cuidado tanto en las figuras protagonistas como en las secundarias. Las pinceladas más características del cuadro son, no obstante, las de pequeño tamaño, por su profusión y su variedad. Las más finas son las líneas que separan los baldosines en segundo término, pero hay otras que las acompañan en delgadez, como las pinceladas circulares que adornan el cacharro de loza colgado de la columna central, o las que describen los

adornos en la indumentaria de la mujer protagonista. La finura de estas pinceladas, no obstante, tienen menos interés que la capacidad de reflejar el carácter particular de las distintas hojas y florecillas, individualizadas con sus formas peculiares, trabajadas con la punta de pinceles muy finos. Es en ese juego de pinceladas donde Sorolla desarrolla la capacidad descriptiva de las pinceladas de pequeño tamaño que caracterizan muchos de sus apuntes. Además de las extensiones de los verdes, del extenso repertorio de formas de las pinceladas preciosistas, y de los fundidos en las carnaciones, Sorolla aplica en la parte baja del suelo varias pinceladas resueltas y cargadas, tanto que dejan marcadas las estrías de las cerdas, en la parte baja del suelo del cuadro, aunque las estrías no llegan a dejar a la vista la anterior capa de pintura. No hay pinceladas arrastradas ni zonas restregadas.

Otros tipos de aplicación.

No hemos detectado empleo de espátula, ni para aplicar ni para retirar pintura. Sí hay, sin embargo, una particularidad en el respaldo de la silla de la protagonista y en la jaula del pájaro que cuelga de la columna. En ambos casos, las líneas blancas, cuyo trazado hubiera sido difícil de conseguir pintando con pintura blanca, han sido realizadas rayando con la parte trasera de un pincel fino. Este empleo del rayado para conseguir un detalle claro de un grosor mínimo lo hemos observado en otra de nuestras prácticas, a propósito de Valenciana en la huerta recogiendo naranjas. Allí, como hemos descrito previamente, el pintor utilizó este mismo efecto para trazar el pequeñísimo brillo el ojo de la joven protagonista. Hemos observado el mismo recurso en obras de Martín Rico, por ejemplo en la jaula de pájaros que aparece en *La Torre de las Damas en la Alhambra de Granada*¹¹⁴⁰, en el que se percibe la influencia de Fortuny.

Verosimilitud.

Los objetos han sido ejecutados con detalle y buena valoración de tonos, y muestran un grado alto de verosimilitud, que puede observarse, por ejemplo, en las tinajas de la izquierda, en el cacharro de loza que cuelga de la columna central, o en los pies y el calzado de la principal figura masculina. Este tipo de verosimilitud, muy unida a un grado de acabado meticuloso, había formado parte fundamental del estilo de Fortuny, y tenía buena aceptación comercial.

¹¹⁴⁰ Martín Rico, *La Torre de las Damas en la Alhambra de Granada*, 1871; Madrid, Museo Nacional del Prado, P-2623.

Acabado.

El acabado de la obra está muy cuidado, en comparación con el conjunto de la obra pictórica de Sorolla. Sin embargo, en buena parte del cuadro hay partes donde la pintura ha sido aplicada con cierta soltura. Esto ocurre, por ejemplo, en el fondo vegetal, pero también en los baldosines del fondo, o cerca del margen derecho del cuadro. En realidad, el buen nivel de acabado no se debe a que el pintor haya pulido y fundido las pinceladas según las corrientes académicas de las décadas anteriores, sino al preciosismo de los detalles. Es decir, es un grado de acabado muy superior al del conjunto de la obra de Sorolla, pero no en la dirección del acabado de Federico Madrazo, sino en la de Mariano Fortuny.

Aproximación al proceso pictórico.

Esquema de desarrollo general.

- 1º. Soporte e imprimación.
- 2º. Dibujo o encaje.
- 3º. Mancha general de color y claroscuro.
- 4º. Articulación de la estructura formal del cuadro (mancha intermedia).
- 5º. Inicio del detalle (mancha pequeña).
- 6º. Acabado: consecución del detalle, ajuste de color y claroscuro.

Consideramos que respecto del esquema anterior, Sorolla ha prestado atención a todo el proceso de realización de la pintura, incluyendo la fabricación del soporte, lo que no es habitual en su trabajo. Sin embargo, y en relación al conjunto de su obra, consideramos que en este cuadro ha primado sobre todo la fase final, especialmente en la elaboración de los detalles.

Re-producción del proceso pictórico

Fotografía 1. Fases 1 y 2



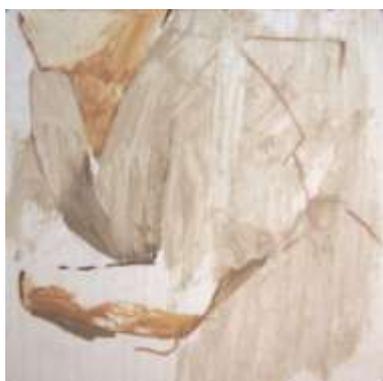
Fotografía 1

Fotografía 1 Fases 1 y 2. Para realizar nuestra práctica partimos de una tabla de contrachapado de 4 mm de grosor, que preparamos con una base a la creta en varias capas aplicadas en perpendicular, lijándolas para conseguir un resultado suave y regular. No podemos comprobar si la preparación de la pintura original tiene como aglutinante aceite o cola, pero sí observamos que nuestra superficie es

un poco más mate que la de la pintura original, por lo que añadimos una última capa fina aumentando ligeramente la cantidad de cola.

Una vez tenemos preparado el soporte, realizamos en un papel un dibujo de la parte cuyo proceso vamos a tratar de imitar. A continuación calcamos nuestro dibujo en el soporte, y posteriormente lo repasamos con líneas finas trazadas con óleo diluido de color sombra natural. No tenemos la certeza de que el pintor haya calcado su composición, pero no sería extraño, dado lo cuidado del dibujo de las figuras, que requiere cierto trabajo. Si este trabajo se realiza directamente en el soporte, puede dejar marcas y comprometer efectos de las capas posteriores de pintura. De modo que, aunque el calco del dibujo en sus obras no sea ni mucho menos la forma habitual de trabajo de Sorolla, no descartamos que lo haya utilizado en esta ocasión. Sí estamos seguros, en cualquier caso, que hubo un dibujo inicial, y como hemos mencionado, hay una pequeña parte del mismo a la vista.

Fotografía 2. Comienzo de la fase 3.



Fotografía 2

Fotografía 2. Comienzo de la fase 3. Una vez establecidas las líneas del dibujo, procedemos a aplicar las manchas que definen el claroscuro de la figura, como probablemente hizo el propio Sorolla, aunque no tenemos comprobación de ello en el original. No

obstante, es la manera más recomendable para establecer pronto las características tonales del cuadro, y para facilitar la comprensión de las masas de la composición y el modelado.

Fotografía 3. Continuación de la fase 3



Fotografía 3

Fotografía 3. Continuación de la fase 3. Una vez establecido el reparto de luces y sombras en el cuadro, damos por supuesto que Sorolla comienza a aplicar el color, circunscribiéndolo a las zonas delimitadas por el dibujo inicial. El color aplicado es una base general, que debe modificarse después. De igual manera que en la fase representada en la fotografía anterior se han establecido los valores del claroscuro de la obra, ahora el pintor habrá combinado dichos valores con los correspondientes a los valores cromáticos. Tras hacerlo, Sorolla tiene ante sí el aspecto general de la composición, tanto en forma como en luces y sombras, como en colores, y ya sólo le quedará pintarlo por partes. Aunque normalmente su forma de trabajo es más directa, consideramos probable que en un cuadro de las características de éste se haya acercado al esquema de trabajo que estamos proponiendo. Aunque el fondo, no aparece en nuestra copia, consideramos que el pintor comenzó a manchar el fondo en esta fase.

Fotografía 4. Fases 3 y 4



Fotografía 4

Fotografía 4. Fases 3 y 4. Continuamos el trabajo que se veía en la fotografía anterior, rellenando partes que todavía no habían sido tapadas con color. Además, procedemos ahora a buscar en las grandes masas de color, zonas más pequeñas, que van separando sus matices de los de la mancha general a la que pertenecen. Así lo hacemos en los matices de claroscuro del pecho y de la falda. Es posible que la aparición de los barrotes en el respaldo de la silla sea prematura.

Fotografía 5. Fase 4.



Fotografía 5

Fotografía 5. Fase 4. Aunque no podemos estar seguros de si Sorolla estableció primero un esquema de clarooscuro y a éste le añadió un esquema cromático, es seguro que por uno u otro camino llegó a una estructura de manchas de color de características similares a las que aparecen en esta fotografía. Como se aprecia en ella, hemos continuado diferenciando las partes dentro de las grandes masas de color, ajustando

cada vez más sus formas, y sus valores.

No podemos tampoco estar seguros de si en la pintura original este proceso se llevó a cabo de manera global o de forma separada, según los elementos. Lo más probable es que Sorolla no dispusiera de todos sus modelos a la vez, por lo que cabe la posibilidad de que a partir de aquí, o incluso antes, haya empezado a trabajar cada figura por separado. No obstante, en una figura o en todo el cuadro a la vez, el esquema de desarrollo fue probablemente el que estamos proponiendo, si no desde el principio, sí desde la fotografía anterior. Aunque el fondo no aparece en nuestro fragmento, consideramos muy probable que el pintor haya comenzado a desarrollar los elementos más importantes.

Fotografía 6. Comienzo de la fase 4



Fotografía 6

Fotografía 6. Comienzo de la fase 4. En esta parte de nuestra hipótesis del proceso de realización comenzamos a aplicar una diferenciación aún mayor de las partes de las figuras. Al llegar a esta fase es probable que Sorolla trabajase cada elemento por separado, pues se hace necesario hacer, combinar, comparar y corregir las partes relacionándolas entre sí. En este tipo de pintura no tiene sentido aplicar, por ejemplo, un oscuro en un pliegue de la falda, pintar a

continuación algo de vegetación, y continuar después con el pliegue de la falda. Lo útil, y no existió en la época otra forma de hacerlo salvo la de los impresionistas, es desarrollar a partir de aquí los elementos por separado, y reajustar el conjunto en la fase final.

Fotografía 7. Fases 4 y 5



Fotografía 7

Fotografía 7. Fases 4 y 5. Continuamos definiendo las partes pequeñas de los distintos elementos de las figuras. Comienzan a definirse los volúmenes, y empezamos a trabajar en el modelado de las carnaciones. El pintor empleó con seguridad muchas horas desarrollando las formas, los colores, y las luces de las partes de las figuras, para ir acercándose al aspecto final de las mismas, antes de los detalles. Aunque un cálculo exacto es imposible,

pues depende de la habilidad de cada pintor, y de la disponibilidad de un modelo para copiar, estimamos que un pintor veloz como Sorolla, en la realización de la figura completa hasta el estado en que aparece en la fotografía de nuestro fragmento, puede haber empleado entre una y dos horas, pero puede haber sido alguna más, contando con el dibujo y la decisión sobre la postura. A partir de aquí es necesario ralentizar el ritmo, por lo que las fases restantes prolongan mucho la finalización definitiva. Es probable que cada figura acabe necesitando dos o tres días de trabajo, por lo que la realización del conjunto, antes de empezar con los detalles, puede llevar unos ocho o diez días, quizá más. Teniendo en cuenta que es imposible la realización de cada una de las figuras en una sesión, consideramos probable que a estas alturas del trabajo todas ellas presenten un estado de desarrollo más o menos equilibrado. Dejar atrás o destacar demasiado el avance de una de las figuras suele crear incertidumbre a la hora de valorar el conjunto.

Fotografía 8. Fase 5 y comienzo de la fase 6



Fotografía 8

Fotografía 8. Fase 5 y comienzo de la fase 6. El desarrollo de las partes de las figuras ha concluido, los colores, las luces, los volúmenes y el modelado están representados. Probablemente también el fondo esté en un nivel de desarrollo parecido al llegar aquí.

Comienza ahora la fase de ajustar el aspecto cromático y el claroscuro del cuadro, bien mediante veladuras o mediante la adición de algunas pinceladas más altas o bajas, que suban o bajen los contrastes. Nosotros no hemos realizado estos ajustes, porque no tenemos el cuadro completo, sólo una parte, y porque nuestro objetivo no es conseguir la precisión o la igualdad total en el aspecto. También comienza ahora, una vez hechos los ajustes, la fase de detalle, en el que el pintor debe hacer todas las cosas pequeñas del cuadro, que son muchas, y requieren tiempo. Además, es más seguro realizarlas sobre pintura seca, de modo que si el detalle no sale bien, pueda borrarse y repetirse. Si el cuadro entero está listo para empezar a detallarse en diez o doce días, convendrá esperar otros cuatro o cinco de reposo. Nosotros comenzamos nuestra fase de detalle por la manga transparente que cubre la parte inferior del brazo izquierdo de la figura y por la definición de los detalles de la boca.

Fotografía 9. Fase 6



Fotografía 9.

Fotografía 9. Fase 6. La finalización del cuadro, una vez hechos los ajustes, consiste en ir dibujando con un pincel de punta muy fina todos las pequeñas manchitas que acaben de simular las partes más pequeñas de cada elemento, y potencien la verosimilitud de lo representado. Se trata de un ejercicio lento y que requiere más paciencia que inspiración. Trazamos ahora los dibujos de las mangas, las partes oscuras de los pendientes y el collar, que serán en otra sesión posterior complementadas con sus brillos correspondientes, y hacemos también los dibujos de los bordados de la falda. Con un repaso general para tratar de evitar el haber olvidado algún detalle, damos por concluida nuestra práctica.

Propuesta del proceso seguido por el pintor:

El cuadro muestra un grado de elaboración algo más complejo de la que es habitual en la obra de Sorolla, por la utilización de capas superpuestas, por el empleo de pinceladas fundidas, y por la profusión de detalles. Algunas de las capas, como las que conforman la falda blanca de la figura protagonista femenina, requieren varios días de

secado antes de que se pueda trabajar en ellas de nuevo, por lo que suponemos que la realización se dilató durante varias semanas, posiblemente durante un mes, o incluso más. Existe otra particularidad en el proceso de este cuadro, y es que hay tratamientos diferenciados en los distintos elementos, que consideramos adecuados describir por separado. Por este motivo, tras la exposición de las fases en que ordenamos normalmente la descripción del proceso del cuadro, hemos expuesto separados varios ejemplos de distintos elementos. En concreto, de la elaboración de la parte baja del pilar central, para el pantalón del protagonista, para la falda de la protagonista, para el respaldo de la silla de la protagonista, y para la jaula del pájaro que cuelga del pilar central. Entendemos que fragmentar la exposición de todos estos casos complicaría la lectura, por lo que hemos decidido sacarlos del esquema general y exponerlos al final.

Fase 1, soporte e imprimación. El proceso del cuadro comienza en esta ocasión por la fabricación del propio soporte que, como hemos escrito más arriba, atribuimos al propio Joaquín Sorolla. No parece que la base sea muy absorbente, bien sea porque tenga bastante cola en la preparación; bien porque tenga una aguada de cola al final (lo cual es más indicado); o bien, lo más probable, porque sea una preparación al óleo blanco. En cualquier caso, la absorción escasa es muy conveniente para la pintura suelta de Sorolla.

Fase 2, dibujo o encaje. Como hemos explicado, consideramos probable que antes de comenzar a trabajar en el soporte, el pintor hiciera un planteamiento de la composición en algún boceto previo, que desconocemos, y que a continuación copiase el diseño en la tabla. El diseño previo o el dibujo directo en la tabla, en cualquier caso, fijaba la posición y postura de las figuras, y poco más, y fue establecido en unas pocas líneas finas con pintura color sombra. Es probable que el resto de los elementos se fueran añadiendo con el cuadro ya comenzado. No se observan trazos previos de su dibujo, y el arrepentimiento del respaldo de la silla muestra, en contraste con el afinado dibujo de las figuras, la relativa improvisación del pintor en los elementos secundarios de la composición. Otro indicio de esta realización mediante la suma de elementos podemos verlo a media altura en la columna central, donde una parte importante de la jaula se transluce bajo la hoja de la planta de calabaza, que ha sido añadida en una sesión posterior, cuando la pintura de la jaula ya estaba seca.

Fase 3, mancha general de color y claroscuro. Una vez realizado este ligero dibujo inicial, el pintor probablemente realizó unas primeras manchas claroscuro y de color de las figuras. Pudo hacer en primer lugar las de claroscuro, y después añadir las grandes masas de color, o pudo hacer unas y otras a la vez. No hemos encontrado indicios de una u otra posibilidad. Sí hemos comprobado que en una de las primeras sesiones manchó, restregando el pincel, los colores verdes, los azules de Prusia y los sombras del segundo término del cuadro, que coincide aproximadamente con la mitad superior del mismo. Dicha mancha puede apreciarse bajo la pintura de los pilares. Consideramos que también empastó la parte baja del pilar central y la zona de baldosines que hay debajo en una de las primeras sesiones. Volveremos sobre el trabajo de esta zona más adelante, por los motivos expresados arriba.

Fase 4, desarrollo; e inicio del trabajo de detalle. Terminada la fase de mancha, suponemos que el pintor comenzó a pintar a sus modelos sucesivamente, poniendo especial cuidado en los rostros de los dos protagonistas, que pintó con pinceles suaves y finos. No completó dichos rostros en una sesión, dejó los detalles como el perfilado de los ojos, orejas, nariz y boca para una segunda ocasión. Podemos observar cómo los otros dos rostros femeninos han sido realizados con menor atención al modelado en su primera fase y con un detallado muy somero en la segunda. En cuanto al segundo personaje masculino, el pintor ha realizado una mancha semitransparente en Siena natural en la primera sesión, y ha aportado el modelado, los colores y los detalles en una segunda fase. Por supuesto, este esquema de trabajo de los rostros pueden haber sido realizados en tres sesiones cada rostro en lugar de en dos sesiones. El resto del cuadro está pintado con menor detenimiento. Por ejemplo, pintando zonas amplias con pincel relativamente grueso, de 5 a 8 mm, y después detallando sobre ellas con un pincel finísimo. Enumerar todos los casos en los que ha utilizado este procedimiento en el cuadro sería muy prolijo, por lo que remitimos al lector a los ejemplos que hemos seleccionado y recogido tras nuestro esquema habitual de las fases principales.

Fase 5, consecución del detalle, ajuste de color y claroscuro, y acabado. Probablemente, tras el avance más o menos paulatino de la obra, pese al desequilibrio que debió suponer la realización de algunos elementos por separado, especialmente las figuras, el cuadro llegó a la fase final con partes más detalladas que otras, y se hizo necesario hacer cierta homogeneización del aspecto general, detallando aquellas que

hubiesen quedado más pobres. Un ejemplo hipotético -una mera suposición, no comprobada- podría ser la incorporación improvisada de elementos como el cacharro de loza y la cornucopia en la parte baja del pilar central, si el pintor considerase que esa zona había quedado demasiado sencilla. Mencionamos estos elementos porque su inclusión parece más o menos forzada. Además, son buen ejemplo de cómo la sobreabundancia de pequeños detalles consigue, con el concurso de un empleo correcto de la luz y el color, un efecto de realismo o verosimilitud sin que sea necesaria la perfección técnica. Si nos fijamos en ambos elementos, podemos advertir que su orientación se corresponde poco con la del plano en el que se apoyan. Esto se hace aún más patente si recorremos arriba y abajo con nuestra mirada la cara derecha del pilar. La vigueta o contrafuerte que apoya en diagonal sobre el pilar sí parece efectivamente corresponderse con él, pero al bajar la mirada comprobamos que los dos elementos decorativos mencionados se orientan o de frente mirando hacia nosotros, como la cornucopia; o incluso mirando hacia la izquierda, el cacharro, como si colgase en la otra cara del pilar, bajo la jaula del pájaro.

Es probable que tras haber manchado en distintos verdes la zona de la vegetación en sesiones tempranas del desarrollo, se desentendiese de esa parte, menos problemática que la resolución de las figuras. Si fue así, sería ahora cuando realizase las decenas de hojas y las florecillas con las pinceladas descriptivas, casi caligráficas, que Sorolla había llegado a dominar gracias a los centenares de notas de color o pequeños apuntes que había realizado en los años precedentes. Es inútil tratar de determinar, en las decenas de detalles, cuáles fueron los últimos, si corresponden a la vegetación, a las figuras o a los objetos secundarios. En cualquier caso, lo que es indudable es que la fase final estuvo dedicada a la realización de detalles repartidos por todos esos elementos.

A continuación exponemos varios ejemplos de realización de elementos concretos del cuadro que, como hemos explicado arriba, hemos preferido no dividir en el esquema de fases principales por no complicar la lectura. En todos estos ejemplos se observa un principio general, que es el de abreviar o rentabilizar el tiempo de trabajo. La forma de hacerlo es aplicar detalles minuciosos que simulen un trabajo delicado y preciosista, sin que las zonas donde se aplican tengan una elaboración concienzuda, antes de la aplicación de dichos detalles.

El primer ejemplo que recogemos es el pantalón del protagonista masculino, a cuya mancha principal, con ligero claroscuro, el pintor dedica pocos minutos, pero sobre

el que reincide, estando fresca la pintura anterior, con pincel fino para detallar las arrugas de la rodilla, del apoyo de la guitarra, y de la parte superior. En una sesión posterior (lo hará en la fase de finalización), traza la fina línea de la costura entre las piezas delantera y trasera del pantalón, añade un gris más claro a las arrugas que crea el apoyo de la guitarra, pone un color ocre en la apertura de la rodilla y retoca las luces y los negros de las arrugas de la rodilla, a las que añade finalmente un botoncito blanco. El efecto que produce este sistema de trabajo es muy realista, y además lleva al espectador a imaginar una realización más laboriosa de lo que ha sido realmente.

Otro ejemplo de este quehacer lo encontramos en el respaldo de la silla de la figura femenina principal. El efecto buscado es el de un respaldo de madera tallada, torneada y barnizada. En la ampliación que aportamos se ve con suficiente claridad el proceso, que describimos a continuación. Comienza pintando los listones verticales y el travesaño superior, en sombra-blanco. Con otra mezcla de tierras -menos blanco y un color más tostado- hace muy a la ligera las caprichosas formas del travesaño central, las partes oscuras de los barrotes y los tres entrantes del travesaño superior donde se insertan los barrotes. También da algún toque para oscurecer el listón más alejado del espectador y alguna parte del travesaño superior. Las partes brillantes de los barrotes son aquellas que el pintor ni siquiera ha pintado. Después retoca con pintura negra el dibujo de la forma del travesaño central, y da una pincelada en la inserción del travesaño superior en el listón vertical más alejado. A continuación, con el rabo del pincel, garabatea rayando en la pintura aún fresca de los listones y los travesaños unos círculos decorativos. Dentro del círculo del travesaño superior puede incluso adivinarse un busto. Además, el pintor raya la arista del listón más cercano al espectador. Con este trabajo, realizado en una sola sesión, la silla muestra un aspecto muy verosímil e incluso trabajado al espectador descuidado, y una diversión añadida a quien quiera reparar en el truco de su factura. En todo el cuadro se aprovecha el recurso de los detalles ínfimos como los barrotes o los bordados de la falda para ofrecer la apariencia de una obra meticulosa y cuidada, tratando al mismo tiempo de no malgastar demasiado trabajo en su realización.

Hay una técnica similar a la que hemos visto en los barrotes del respaldo de la silla, en este caso aplicada a la realización de una jaulita de pájaro. El pintor hace la estructura de la jaula en una mezcla de colores tierra y blanco. Acto seguido dibuja con pintura sombra diluida una batería de líneas paralelas verticales, dejando entre ellas una mínima separación por donde aparece el blanco de la base. La interacción del blanco y

del sombra produce en el espectador el efecto de los barrotes. La jaula nos permite también comprobar hasta dónde llega el detenimiento del pintor, y dónde decide abandonar. Podemos observar que se ha tomado la molestia de repasar con una finísima línea de color siena tostada el borde superior de la más corta de las líneas horizontales de la jaula. Por otro lado, podemos ver cómo en la más ancha de estas franjas horizontales ha comenzado por la izquierda un punteado con color tierra sombra natural, y cómo ese punteado ha degenerado a medida que avanzaba por efecto de la velocidad de la mano. Otro caso parecido es el de los barrotes inferiores de la jaula, que ha empezado trazando de uno en uno por la izquierda, para pasar a pintar después como un conjunto.

Un tratamiento menos meticuloso que los anteriores, pero igualmente efectivo, es el de la parte baja del pilar, a la que hemos aludido anteriormente. Con el fin de representar la textura de un estuco degradado por el paso del tiempo y la intemperie, el pintor ha comenzado realizando un empaste más o menos aleatorio con pintura blanca, aplicado con un pincel duro en varias direcciones, cuidando de no dejar ninguna pincelada demasiado larga que destaque sobre el resto. Días después ha añadido distintas mezclas de grises y tierras y las ha limpiado parcialmente, arrastrando la pintura de las cumbres y dejándola en los valles. De esta manera ha creado una textura visual muy rugosa e irregular que puede evocar el aspecto del estuco viejo. Sobre este fondo ha pintado en sesiones posteriores varias manchas de color tierra roja mezclado con blanco, que representan los ladrillos del interior del pilar asomando en un desconchado.

Tras los ejemplos que hemos aportado, la realización de la falda blanca muestra mayor esfuerzo, pero el pintor también economiza en lo posible el trabajo. Para hacerla, comienza con una pintura diluida en la que el pintor da los tonos generales de las zonas de la falda, especialmente las que son más oscuras. En un momento posterior sobrepone a los tonos previos los claros y los oscuros de las arrugas de la tela, cada uno con su forma aproximada, pero a un ritmo también vivo, pues para que las arrugas representadas produzcan su efecto no es imprescindible una exactitud total, ni en la forma ni en el tono. En ese trabajo se ha aportado algo de pasta en las luces más intensas. Una vez seca la pintura del claroscuro de las arrugas, el pintor ha aplicado una fina veladura en un tono gris verdoso, que ha limpiado casi en su totalidad, pero ha permanecido en las ranuras de la pintura inferior, ya seca. De este modo, ha dado al conjunto de la falda un aspecto más rico, haciendo que las pinceladas previas, ligeramente veladas ahora, resulten menos

tangibles, menos toscas. Además, con las pequeñas variaciones de grosor de esta capa fina y transparente se multiplica la cantidad y variedad de tonos de la falda, con escaso trabajo. Una vez seca la veladura, el pintor matizó los colores añadiendo algunos tonos en partes muy concretas de la falda. Estas adiciones están hechas con una mezcla de azul de Prusia y blanco, son transparentes, y corrigen hacia el azul algunas zonas luminosas de la parte delantera de la falda. La gama cromática de la falda abarca ahora desde los blancos azulados de las luces a los grises-ocres de las sombras. Para concluir la realización de la falda, traza los dibujitos de los bordados en distintos colores, empleando un pincel finísimo. Al hacerlo, no presta atención a si dichos dibujos deben acoplar sus formas a las distintas zonas sobre las que se asientan.

Conclusiones

1º. La mayor parte de nuestras prácticas muestran que Sorolla prefería desarrollar sus obras de manera general, en lugar de pintarlas por partes desatendiendo el avance del resto. Sin embargo, la realización de figuras le obligaba a una atención mayor, por lo que el avance en los cuadros en los que aparecen suele ser más desequilibrado que, por ejemplo, en los paisajes. Además, si una figura tenía cierto protagonismo, y requería una elaboración de cierto empeño, necesitaba una pose de larga duración o incluso varias. En estos casos, la presencia del modelo eclipsaba su trabajo en el resto del cuadro, al menos en los ratos en que el modelo mantenía la pose. Consideramos que este cuadro forma parte de esa elaboración por partes.

2º. Cuando entre los criterios de nuestra tesis decidimos dejar de lado los apuntes y trabajos de pequeño formato lo hicimos, como se ha explicado en la introducción, porque consideramos que, pese a su relación con la pintura de formato medio y grande, tienen características propias que hacen de ellos un grupo de trabajo peculiar, con realizaciones mucho más rápidas y menos trabajadas que el resto. Es decir, consideramos que, como los dibujos, tienen sus propias reglas que merecen estudiarse en un contexto homogéneo, pese a su evidente relación con el resto de la obra de Sorolla. La decisión, dada la importancia de ese cuerpo de trabajo, fue difícil, y dejaba fuera de nuestro campo de acción, entre otras cosas, algo tan importante en la obra de Sorolla como su habilidad en el manejo del pincel. Sorolla compartía esta habilidad en el toque con muchos pintores de la escuela valenciana. Y también con otros pintores, españoles y extranjeros, que con

los apuntes callejeros redondeaban sus ingresos en Italia. Esta obra guarda una relación evidente con ese trabajo del pequeño formato, del que Fortuny había sido un pionero dentro del ámbito español, además de uno de los mejores representantes del género. Además de por el formato, la obra guarda relación con Fortuny por el tratamiento anecdótico del asunto, el acabado cuidado y la profusión de detalles, características de la obra comercial del catalán que conservaron en sus trabajos muchos de sus seguidores. Aunque Sorolla no fue un practicante asiduo de esta tendencia, realizó varios trabajos dentro de ella al regresar a Valencia desde Italia, probablemente tanteando sus posibilidades profesionales o comerciales. Esta pintura es muy representativa de este periodo de zozobra e indefinición que concluye al marcharse el pintor a Madrid. Probablemente el propio pintor lo considerase así, si es el cuadro que presentó a la Exposición Nacional de 1890 haciendo pareja con *Boulevard de París*, representativo de la tendencia naturalista centroeuropea.

3°. Aunque la filiación *fortunysta* de esta obra es evidente, y a ella nos hemos referido en el párrafo anterior, aprovechamos para resaltar que el principal legado de Fortuny a la obra de Sorolla -y posiblemente a la de muchos otros pintores valencianos- no fue el planteamiento preciosista que aparece en este cuadro, sino una combinación de características: la del realismo, la pincelada suelta y la claridad o luminosidad de la luz natural. Esta combinación era parte fundamental de algunos trabajos de la escuela de Barbizon, de los *macchiaioli*, Morelli y otros pintores napolitanos, y de los paisajistas españoles de la segunda mitad del siglo, como hemos recogido en la primera parte de nuestro estudio. La confluencia de todas esas fuentes se hizo notar en la escuela valenciana del último tercio del siglo XIX, y determinó la formación y la orientación artística de Sorolla.

4°. Como hemos apuntado arriba en el resumen de características, esta obra es notablemente más colorida que las realizadas los años anteriores en Italia. En la segunda mitad de la década de los ochenta, los colores predominantes en las obras que conocemos del autor son los tierras, los grises, incluso los negros. Es probable que esto sea debido a la naturaleza de muchos de estos trabajos, ejercicios de la Academia de Roma, pues Sorolla sí pinta con colores rojos y verdes algunas de las *contadinas* de su etapa italiana, y también pinta algunos apuntes con colores intensos en el viaje de 1889 a París y en su periplo por la península italiana. Sea por el motivo que sea, el colorido de este cuadro, y

de otros similares que pinta al volver de Roma, como *Vendiendo melones*¹¹⁴¹, del mismo 1890, supone un cambio respecto a sus trabajos anteriores. Cambio que, de todas formas, tendrá una continuidad más comedida en los años siguientes. En este sentido, cabe contemplar la posibilidad de que el aumento repentino de la saturación esté relacionado, más que con un cambio de etapa, con el carácter comercial de estas obras, creadas para satisfacer la demanda de la burguesía valenciana. Aunque consideramos probable que la mancha de color verde o azul turquesa que se extiende en la parte superior derecha este compuesta con una mezcla de azul de Prusia y blanco, y alguna parte pequeña de verde o amarillo, debemos contemplar la posibilidad de que en su composición pueda haber verde esmeralda o viridian. De ser así, sería una de las primeras apariciones demostrativas de este color en la obra de Sorolla. El verde esmeralda o el viridian formarían parte, en torno al cambio de siglo, de la paleta cromática del pintor, junto otros colores como el violeta - acaso el más emblemático-, los naranjas, los amarillos de cadmio, y en menor medida, los azules celestes y otros colores saturados.

5°. Desde un punto de vista iconográfico y temático, esta obra se sitúa en la parte más edulcorada y anecdótica del conjunto de las representaciones que Sorolla hizo del ámbito popular y social. Esta faceta de su trabajo, por la que se recuerda al pintor con frecuencia, es cuantitativamente pequeña en la producción sorollesca, pero no cabe justificarla tan sólo por las necesidades comerciales o económicas de la juventud del pintor. Un planteamiento no muy diferente es el que escoge años después, en la cima de su éxito, para representar a su ciudad y su región en el panel de la Hispanic Society. Las cartas que escribe a su mujer durante la ejecución de dicho panel, que hemos recogido anteriormente, no dejan duda alguna sobre la sinceridad de los sentimientos del pintor a la hora de pintar esta versión festiva y ligera de la realidad popular valenciana.

¹¹⁴¹ Sorolla, *Vendiendo melones*, 1890, óleo sobre lienzo, 52,2 x 78,6 cm, Museo Thyssen Málaga, Colección Carmen Thyssen, N° Inv. CTB 1995.29.

Joaquín con una bola, 1894.



Ficha técnica ¹¹⁴²	
Autor	Joaquín Sorolla.
Título	Joaquín con una bola.
Técnica	óleo sobre lienzo.
Tamaño	79 x 64 cm.
Fecha	1894.
Lugar de realización	s/l.
Firma	29 de Abril 1894 / J. Sorolla en negro (derecha de la parte inferior).
Inscripción	-
Códigos de identificación	Fundación Museo Sorolla N.º Inv.º 321, N.º Cat. 2002; 2044, N.º Cat. 2009; 305.
Procedencia	No consta en el Inv.º de 1929. Legado de D. Joaquín Sorolla y García a la Fundación Museo Sorolla a su fallecimiento. (N.º 234 del Test.º, con fecha 17-IV-1941). Aceptado por O.M. de 16-VII-1951. (B.O.E. del 12-VIII).
Exposiciones	1906, París (N.º Cat. 30); 2001, Río de Janeiro (N.º Cat. 14).
Bibliografía	PANTORBA, 1970, N.º Cat. 35; SANTA-ANA, 1982, N.º Cat. 321.
Observaciones	Ignacio Pinazo Camarlench representó en varias de sus obras a chicos jugando con bolas. La más conocida es <i>Juegos Icaros</i> , de 1877, en el Museo de Bellas Artes de Valencia. También Ignacio Zuloaga tiene un retrato de una enana con una bola similar ¹¹⁴³ , posterior al cuadro que nos ocupa. No conocemos estudios ni dibujos previos.

¹¹⁴² La información de la ficha técnica está basada en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2002, *op. cit.*, tomo 2, p. 430, y en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2009, *op. cit.*, p. 93.

¹¹⁴³ Ignacio Zuloaga, *La enana doña Mercedes*, 1899, óleo sobre lienzo, 130 x 95 cm, París, Musée d'Orsay.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: el tratamiento gestual impetuoso del camión del niño, que parece remitir todavía a la obra de Pinazo, y su contraste con el planteamiento relativamente tradicional de la obra, basada en el claroscuro, buen acabado en el rostro, iluminación cenital de interior y fondo oscuro aplicado en capas de sombra, entre otros.

Posibles influencias.

Naturalismo europeo, escuela española, Ignacio Pinazo.

Análisis iconográfico.

El cuadro representa la figura de un niño sentado, vestido con un amplio camión blanco, que mira de frente al espectador, que se recorta sobre un fondo oscuro. El niño, que aparenta tener un año y medio, sujeta con torpeza entre sus manos una gran bola de superficie reflectante.

Los ojos del niño son muy redondeados, y en contraste con la palidez de su piel, sus ojos aparecen como dos círculos oscuros. Tiene facciones redondeadas, especialmente la mitad inferior de la cara, gordita y con mofletes grandes y sonrosados. Sus labios son gruesos y muy perfilados. Las orejas se separan de la cabeza y quedan ocultas por el cabello en su parte superior. Éste, de notable longitud y volumen, está alborotado con grandes rizos de color castaño, de los cuales alguno cae sobre su frente. Las manos, regordetas y con hoyuelos en los nudillos, sostienen contra su regazo la bola mencionada, en la mitad inferior del cuadro.

El trajecito blanco que lleva se compone de canesú ajustado en el que se insertan las mangas, el faldón y el cuello. Las mangas de farol terminan en puños ceñidos a las muñecas. Los hombros se adornan con unos volantes de tira bordada o puntilla, que también rematan el cuello, que es alto.

El faldón es muy amplio, por lo que la anatomía del niño no se aprecia, sustituida por un juego de pliegues blancos, que se salen del cuadro por el borde inferior. Puede intuirse que los pies del niño también se sitúan fuera de los márgenes del cuadro, pero las ambigüedades del faldón impiden asegurarlo.

Aunque el niño aparece perfectamente enfrentado al espectador, la silla sobre la que reposa está girada hacia la izquierda del cuadro. Se trata de una silla amplia de madera oscura, de tijera. De hecho, se trata de la misma silla que aparece en el retrato de Clotilde García del Castillo de 1890 que hemos estudiado, una jamuga de las que pertenecieron a la familia del pintor y que se conservan todavía en el Museo Sorolla. De esta silla apenas se aprecian partes del respaldo, los laterales y los brazos.

El fondo del cuadro, resuelto con colores pardos, muestra una serie de manchas de forma poco determinada, a la derecha de la cabeza del niño y un poco por encima. Estas manchas son bien oscuras, bien claras; y su disposición permite aventurar que definen una planta con flores. Bajo estas manchas, hay otras en tono casi negro y carmín, que quizás correspondan al recipiente que alberga esos elementos vegetales. Aparte de esta forma vegetal, el resto del fondo está resuelto con zonas planas, aunque con textura irregular. En la mitad superior, estas zonas planas presentan una estructura de tres bandas verticales. Pertenecientes las tres a la gama de los pardos oscuros, la de la parte izquierda es más fría, quizás por adición de azul de Prusia o de negro; la de la parte central es más clara, sin duda por adición de blanco; y la de la parte derecha es casi tan oscura como la de la izquierda, pero de un matiz más rojizo. La banda de la parte izquierda se separa de la banda central por una línea vertical, de aproximadamente un centímetro de grosor, y un tono marrón, similar al de la banda de la parte derecha.

En la parte inferior del cuadro, la esquina derecha muestra también una parte de fondo, realizado con un color pardo, extendido con presteza y pinceladas amplias y enlazadas en zigzag sobre un fondo blanco. Sobre este color marrón, podemos ver una fecha, 21 abril 1894, y la firma del pintor, trazados con pintura negra.

Composición.

La composición del cuadro muestra tres aspectos muy destacados. El primero de ellos es el fuerte contraste entre los claros y los oscuros, en el que la parte oscura corresponde, conforme a la tradición, al fondo. El segundo aspecto destacado de la composición es la sólida disposición simétrica del modelo. La figura, que aparece incompleta en su parte inferior, está ubicada en el eje central vertical del cuadro, dividiendo éste en dos mitades prácticamente simétricas. El tercer aspecto de la composición, y quizá el menos llamativo, es la relación que se establece entre la cabeza del niño y la bola que sujeta, siendo ambas del mismo tamaño y estando situadas ambas en el eje vertical central, y próximas entre sí. La esfera central parece dialogar con el

óvalo que conforma el rostro de la figura, siendo estos los elementos que protagonizan la composición.

La frontalidad y la postura simétrica y estática del niño, casi rígida, se compensan con la redondez y amabilidad de sus facciones, y con la asimetría que aporta el giro de la silla.

Disposición *versus* selección.

Disposición del modelo por el autor.

Dinamismo, equilibrio.

Como hemos dicho arriba, la figura se encuentra representada sobre el eje vertical central, y lo mismo ocurre con dos elementos tan importantes en el cuadro como la cabeza del niño y la bola que sostiene con las manos. Todo ello señala una sólida simetría que otorga equilibrio al conjunto.

La rigidez del conjunto se matiza gracias a la mancha blanca que representa el vestido del niño, que en la parte inferior del cuadro se desplaza hacia la izquierda, rompiendo la simetría.

Encuadre, PV, horizonte.

El encuadre es un plano medio centrado en el conjunto que forman la cabeza y los brazos del niño con la bola que éste sujeta en sus manos. Este encuadre deja un espacio de cierta amplitud por encima de la figura, mientras que sus pies salen del lienzo por la parte inferior. El punto de vista está situado a la altura de los ojos del niño, y el pintor le mira de frente.

Profundidad.

El espacio representado tiene una profundidad de varios metros, correspondiente a una sala de un espacio doméstico. Aunque el contraste de claroscuro favorece la sensación de lejanía entre la figura y el fondo, la diversidad gestual de la ejecución reclama constantemente la atención hacia aspectos de la superficie pictórica, generándose una tensión entre el espacio representado y el plano del cuadro.

Iluminación general y claroscuro.

El cuadro muestra un fuerte claroscuro debido al contraste entre el trajecito blanco del niño, iluminado con una luz fuerte directa, y el fondo oscuro y en penumbra sobre el que se recorta la figura. El cuadro representa una escena de interior iluminada por una fuente de luz potente y concentrada, de naturaleza indefinida. La fuente de luz está situada alta entre el modelo y el pintor, cayendo sobre el primero desde arriba y de frente, o quizá un poco desplazada hacia la parte derecha del cuadro, como se percibe en la proyección de la sombra de la cabeza sobre el camisón. Esta iluminación cenital, que destaca la figura y la recorta sobre un fondo sumido en una cierta penumbra es de tradición academicista, aunque para coincidir del todo con el *chiaroscuro* academicista hubiera debido estar más ladeada, sin bañar la figura de una manera tan frontal. Salvo en este detalle de la frontalidad, el cuadro sigue las reglas de claroscuro del academicismo.

Color

Preponderancia de negro y blanco. Un poco de blanco en algunos de los colores.

El cuadro tiene un cromatismo general marcado por el blanco de vestido y por los marrones oscuros y negros del fondo. A estas grandes masas cromáticas hay que añadir los rosados y anaranjados de las carnaciones, el color amarillento de la bola, y coloraciones frías, entre el verde y el azul, tanto en las sombras del camisón como en en las flores que se insinúan en el fondo. El cromatismo se inserta dentro de un naturalismo estricto, en el que las relaciones de color con que los objetos aparecen representados parecen corresponderse fielmente con las del modelo, sin idealización de herencia academicista, y sin cambiar los valores de saturación con respecto de los que intuimos propios del modelo. El color está supeditado en la obra al claroscuro, la obra pertenece todavía a la tradición de la paleta tonal, y podría reproducirse fotográficamente en blanco y negro manteniéndose buena parte de sus virtudes. Los colores no reclaman su protagonismo sobre el objeto que representan, cosa que sí ocurre un poco con los gestos de la ejecución. La obra, desde un punto de vista cromático, está todavía en la órbita del naturalismo moderado, y la única característica que puede observarse en ella de los planteamientos cromáticos de los movimientos renovadores de la segunda mitad del siglo XIX es el color de las sombras del camisón, que oscila entre el azul verdoso y el gris cálido, pasando entre ambos por el gris neutro. Las dos tendencias cromáticas de las sombras -grises o coloridas- pueden observarse, por ejemplo, en el cuello del camisón, y

son la señal más clara en esta obra de un empleo muy incipiente de los planteamientos asociados a la paleta cromática. La paleta estimada de esta obra es:

Pigmento	Probabilidad estimada 0-10
Blanco	10
Negro	10
Ocre	8
Siena natural	7
Siena tostada/Tierra roja	10
Sombra natural	10
Sombra tostada	10
Carmín	9, en manos y boca
Bermellón	10
Amarillo de cromo	10
Amarillo sin identificar	10
Verde de cromo	5, en la flor del fondo
Verde esmeralda	5, en fondo izq
Azul de Prusia	7, escaso
Azul ultramar	6, escaso
Ausencias destacadas: naranja, violeta.	

Recursos: tipos de aplicación.

Tipo de soporte y base.

El cuadro está pintado al óleo sobre un lienzo de lino de grano fino. Preparación blanca, quizá industrial, que queda a la vista en una parte del borde inferior del cuadro. En otras partes del cuadro se vislumbra a través de las capas de pintura, de forma muy moderada. El cuadro fue pintado en el mismo bastidor en que se conserva.

Dibujo inicial.

El cuadro está pintado en varias capas que cubren completamente la base inicial, e incluso cubren o velan las primeras capas aplicadas. Suponemos que por este motivo no hay rastro alguno de dibujo inicial. Consideramos probable que el cuadro comenzase con un dibujo sucinto de encaje, pero no podemos afirmarlo, tan sólo suponerlo.

Dibujo tras pintura.

No hay dibujo aplicado sobre las capas de pintura, aunque sí hay elementos que pueden considerarse gráficos, unos rayados producidos con la punta trasera del pincel con las que Sorolla garabatea las superficies pintadas, a los que hacemos varias veces

referencia por su relevancia en la obra y su rareza en la práctica habitual del pintor. Además de eso, hay algunos perfilados de escasa presencia, más motivado por la necesidad descriptiva que por una voluntad estilística. Ejemplo de ellos pueden ser las líneas oscuras que separan los dedos pulgares de la bola que el niño sujeta. Otro ejemplo es la línea gris que marca la separación entre la tela ceñida y el volante que adorna el hombro derecho del niño.

Tipos de aplicación por fases.

El cuadro está pintado por adición de capas con poca materia, tanto en el rostro como en el resto de la figura y el fondo. Está trabajado en varias sesiones, con capas finas de óleo cuya apariencia muestra la influencia de las capas aplicadas con anterioridad, aunque no es propiamente un cuadro pintado por veladuras. La pintura cubre el soporte casi en su totalidad, dejando pocas zonas en las que se puedan apreciar con claridad las distintas fases de desarrollo del trabajo. Por este motivo, no es posible conocer datos de si hubo mancha inicial, ni se fue parcial o cubrió toda la superficie. Tampoco es posible saber si el avance del proceso fue centrífugo o se produjo en toda la imagen de manera acompañada. No obstante, entendemos que las zonas que representan el fondo tienen suficiente pintura, y aplicada en distintas capas, como para que desde el comienzo del proceso se hayan extendido amplias superficies de color sobre ellas. Es decir, suponemos que Sorolla ha manchado deliberadamente el fondo, lo ha hecho en una fase temprana del desarrollo del cuadro, y en fases posteriores ha vuelto a trabajar deliberadamente sobre él, haciéndolo en zonas amplias. No parece que se haya limitado a dar capas de pintura diluida para entonar el fondo. Creemos que también en la zona de la figura pudo aplicarse una entonación inicial. Esta entonación inicial de la figura, caso de que efectivamente existiese, habría sido aplicada con pintura muy diluida, pues tanto en partes del rostro como en partes del camión puede intuirse la claridad de la base inicial del lienzo, y en estas partes se observa muy poca cantidad de pintura aplicada, y en muy pocas fases. Aunque suponemos que hubo mancha inicial tanto en la figura como en el fondo, es probable que estas primeras manchas no cubrieran toda la superficie de la obra.

Suponemos, basándonos en la tradición pictórica del siglo XIX, y en otros ejemplos de retratos de Sorolla, que en el desarrollo del cuadro la cabeza tuvo cierta precedencia sobre el resto del cuadro, y que la figura en general tuvo cierta precedencia

sobre el fondo. No obstante, debemos contextualizar estas precedencias dentro de una técnica pictórica basada en pintar todo el cuadro a la vez.

Debemos señalar una técnica que Sorolla emplea con frecuencia en sus retratos, heredada de la tradición pictoricista. La técnica consiste en definir los rasgos faciales sólo después de haber entonado la parte en la que se insertan. Es una técnica muy empleada para situar el iris y la pupila en los ojos de los retratos, definiendo su lugar con una intensificación progresiva de los tonos. Además, esta técnica se emplea en los rasgos con cierta resistencia a definir sus bordes por completo. El mejor ejemplo de empleo de esta técnica en el rostro del niño lo tenemos en su oreja izquierda, que ha quedado abocetada e indefinida, y es poco más que una mancha original y temprana de fondo, sobre la que el pintor ha añadido dos o tres pinceladas sueltas -una rojiza, una blanquecina- en la parte inferior definiendo lo mínimo, y que el pintor ha recortado después definiendo por fuera la forma con un nuevo color de fondo, más oscuro, pero manteniendo cierta indefinición en el borde, de forma que no podemos ver exactamente dónde hay oreja y dónde hay fondo.

Siendo la parte del cuadro elegida para nuestro estudio una parte secundaria, el orden de trabajo de nuestra copia no nos ha permitido comprobar el orden de trabajo del conjunto del cuadro, por lo que debemos dejar estas suposiciones apriorísticas como tales.

Densidad de la pintura. Veladuras.

La pintura está aplicada con cierta fluidez en varias partes del cuadro, tanto en el fondo como en la figura. Aunque la mayor parte del fondo está aplicado mediante capas poco cubrientes, éstas se aparecen también en la figura, como en las sombras que los brazos del chico proyectan sobre el camisón, y en otros lugares. Y otro tanto sucede en el rostro, como puede verse en la frente y en la unión del rostro con el cabello.

En otras partes la pintura está aplicada con la densidad estándar de las presentaciones comerciales, por ejemplo en la zona de la nariz y bajo los ojos del niño, y también en empastes en el camisón. Aunque no cabe hablar de veladuras en sentido estricto, en varios lugares del cuadro el pintor cuenta con la mezcla por transparencia de dos capas aplicadas sucesivamente. Consideramos, por tanto, que en lo tocante a la ejecución, este cuadro todavía aparecen, aunque aplicados de manera poco estricta, los

recursos tradicionales de las veladuras, que algunos pintores innovadores franceses, como Monet o Sisley, habían desterrado totalmente de su repertorio en décadas anteriores.

Sin salir de la propia trayectoria de Sorolla, la técnica de veladuras, cierto recreo en la materia pictórica, la iluminación, y el colorido, permiten establecer cierta relación de esta obra con *El fanfarrón* pintado nueve años antes. Sin embargo, el cuadro que nos ocupa no se trata de un ejercicio académico, y Sorolla se muestra aquí mucho más personal y más dueño de sus recursos. Debemos señalar también que las veladuras con que están aplicadas amplias partes del fondo son de un color marrón que tiene cierta similitud con el betún, aunque suponemos que se trata de sombra natural. Esto nos permite relacionar la obra con el academicismo, pero también con el romanticismo y con el realismo de Courbet, en los que las veladuras de betún en sombras y fondos eran frecuentes.

Grosor de la capa pictórica.

La capa pictórica es en general delgada. En buena parte del cuadro es incluso muy delgada, aunque también hay zonas ligeramente empastadas, como las partes luminosas del rostro del niño. Además, hay un empaste intenso grueso de pintura blanca amarillenta en el reflejo de la luz en la bola. El cuadro sigue por tanto la tradición del *chiaroscuro* academicista en lo tocante a dejar las zonas poco empastadas, casi transparentes, y empastar las luces con pintura opaca.

Textura copiada vs sugerida.

La textura está sugerida por los distintos tratamientos de la pincelada, por los brillos que reflejan algunos de los materiales (ojos, uñas, bola, silla) y, de manera muy especial y característica de este cuadro, por rayados con el rabo del pincel que sugieren encajes y puntillas en el trajecito del niño.

Textura matérica.

La textura superficial del cuadro es bastante lisa, sin que las partes que tienen un empaste mayor lleguen a resultar llamativas por la cantidad de materia aportada. La textura visual es bastante movida, por la cantidad y riqueza de las pinceladas vistas, pero éstas, pese a estar aplicadas con bravura en zonas del camión, no están muy cargadas de materia.

Tipos de pinceladas.

Como ya se ha señalado, las pinceladas con las que se ha ejecutado la obra son sueltas, y hasta el punto de que ni siquiera se han fundido en el rostro del niño. En esa parte, debido a que el color se ha matizado mucho para ajustarse al modelo, son poco aparentes, como si estuvieran fundidas, pero en la cercanía se pueden aislar perfectamente cada una de ellas, e incluso muchas tienen cierto empaste, aunque todas son pequeñas. Es decir, no hay pincelada fundida en ninguna parte de la obra. Si en el rostro y en las manos las pinceladas son pequeñas y poco aparentes, en la bola o en el camisón hay pinceladas muy visibles y de un tamaño que puede llegar al centímetro de anchura y a los cuatro o cinco centímetros de longitud, aplicadas con decisión y bravura. Buena parte de estas pinceladas de mayor tamaño están realizadas con el pincel cargado de materia, aunque ésta está un poco diluida, por lo que no llegan a tener un aporte de grosor importante. En muchas de estas pinceladas grandes, aplicadas con energía, se ven con claridad las marcas de las cerdas del pincel, y muy frecuentemente en los surcos de esas marcas de las cerdas puede apreciarse con claridad el color de la capa subyacente de pintura. Esto es consecuencia de la dilución de la pintura, de la dureza de la cerda del pincel y del hecho de que Sorolla las deje sin insistir. Además de las pinceladas pequeñas del rostro, y de las aplicadas con bravura para definir las partes de la bola y el camisón, pueden señalarse otras de menor presencia o importancia en la obra. Entre estas pinceladas secundarias podemos señalar aquellas que funden zonas adyacentes cuyos recortes no tienen una frontera definida. Pueden observarse, por ejemplo, donde el volante del hombro izquierdo del niño se funde con el color del fondo, o en la separación entre la parte derecha de la frente y el inicio del cabello. En ambos ejemplos el pintor, una vez aplicados los colores correspondientes, barre con un pincel sin pintura, permitiendo que las cerdas generen un difuminado irregular, aunque no llega a ser un plumado o un fundido en sentido tradicional, y esta pincelada queda perfectamente visible.

Otras pinceladas de menor importancia son pinceladas muy finas, de aproximadamente 2 mm de anchura, aplicadas en algunos lugares del camisón como complemento a los rayados con el rabo del pincel, y destinadas, como ellos, a representar la textura de las puntillas de la tela, dotando de movimiento y riqueza a las superficies de

color aplicadas en pinceladas y zonas mayores. Estas pinceladas son pocas, y apenas se ven en el conjunto del camisón.

Otra pinceladas reseñables son la que Sorolla ha utilizado para aplicar extensiones del fondo, de tamaño grande, con pintura diluida, y aplicadas con soltura, pero sin el ánimo demostrativo de las pinceladas grandes del camisón. Estas pinceladas del fondo se suman y yuxtaponen a otras muchas del mismo color, o barren bastante extensión, por lo que terminan por no reclamar mayor atención, aunque sean perfectamente identificables cada una de ellas. Podemos verlas en el fondo de color neutro oscuro que se extiende en la parte superior izquierda del cuadro, aplicadas en vertical o, en la esquina inferior derecha del mismo, aplicadas en zigzag vertical mientras para cubrir de izquierda a derecha toda la zona. Estas pinceladas rápidas en zigzag aparecen también en épocas posteriores de la trayectoria del artista (y anteriormente a nuestro pintor, son frecuentes en algunas obras de la pintora impresionista Berthe Morisot).

No hay empleo de pinceladas arrastradas o, de haberlo, es escaso y poco perceptible.

Otros tipos de aplicación.

El cuadro presenta muchas rayaduras en la zona del camisón realizadas con la punta trasera del pincel, como hemos mencionado. Se trata de un tipo de gesto poco habitual en la obra de Sorolla, y relativamente poco frecuente en la técnica pictórica, destinado en este caso a crear la sugerencia de un tejido muy enriquecido con bordados, encajes, puntillas y adornos, todos en hilo blanco sin color. El movimiento o la riqueza visual de la textura de la tela del referente, cuya copia mediante la imitación exacta hubiera sido enormemente trabajosa, es sugerido por el pintor garabateando sobre sus propias aplicaciones de pintura mientras todavía está fresca, de modo que las superficies más o menos lisas o regulares de las pinceladas adquieren una presencia irregular o un tanto vibrante, indefinida, en muchas zonas del camisón.

Además de la particularidad anterior, hay otra relativamente escasa en la obra de Sorolla, que podemos ver en la representación de las flores del fondo. En la realización de estas flores, sobre un fondo que ya había sido manchado con una capa de fondo oscuro y neutro, se han aplicado pinturas de los colores correspondientes a cada flor. Quizá por la excesiva presencia de estos colores de las flores, y por la propia pasta de las pinceladas cerca de la cabeza del niño, Sorolla ha retirado casi completamente con la espátula la

pintura de cada una de las flores, quedando éstas sugeridas tan sólo por el resto de color de la pintura aplicada y retirada, y por la claridad de la base del cuadro.

Además de este empleo de la espátula, relativamente inusual en la obra de Sorolla, el pintor ha empleado esta herramienta para extender pintura de color marrón en la parte superior derecha del cuadro, pero este empleo sí es relativamente frecuente en su obra, y en la de muchos otros pintores.

El empleo de estos tres tipos de aplicación distintos de la pincelada y, sobre todo la profusión y visibilidad del primer de ellos, los rayados, permiten relacionar esta obra con el lenguaje de Ignacio Pinazo, muy proclive a manipular la pintura con la espátula, y a poner, quitar y raspar sobre sus aplicaciones de pintura fresca.

Verosimilitud.

Tanto la figura como los objetos accesorios muestran bastante verosimilitud, con el nivel de definición que permite entender al espectador todos los elementos, aunque no apreciar completamente detalles como, por ejemplo, la separación de la uña respecto del dedo. Sin embargo, las uñas sí están sugeridas, como las pestañas, el cabello o los encajes del camión. Pese a que la obra está realizada con pinceladas sueltas, y hay algo de abocetamiento en la ejecución, el pintor ha llevado a su conclusión los elementos principales, con detalle suficiente en las manos -se percibe el brillo de las uñas- y en el rostro, donde están pintadas las líneas que forman el conjunto de las pestañas, o los brillos en los ojos que reflejan la fuente de luz. Es decir, salvo en la factura un poco abocetada, el espectador no tiene que hacer un esfuerzo por reconstruir o entender la figura. El fondo es un poco más confuso, pero por su oscuridad e indefinición apenas reclama la atención del espectador.

Acabado.

El cuadro está ejecutado con un lenguaje abocetado, basado en pinceladas sueltas y otros gestos del repertorio pictórico, como los rayados con el rabo del pincel o la retirada de pintura con la espátula. Estos gestos o huellas del trabajo del pintor no han sido ocultados ni disimulados por él, sino que quedan a la vista. El lenguaje, por tanto, está lejos del acabado academicista, en el que la descripción de la superficie de los objetos representados prima sobre las pinceladas u otras huellas del proceso. No obstante, aunque el acabado sea abocetado y no academicista, el cuadro ha sido llevado a su

conclusión, dejando definidas, como hemos dicho, las partes que en principio parecen destinadas a atraer la atención del espectador, sobre todo en la parte superior de la figura. Si desde un punto de vista academicista estricto este cuadro se entendería como claramente abocetado, como un esbozo inconcluso, lo cierto es que en la fecha de su realización los ámbitos más académicos veían este tipo de pintura con cierta comprensión, y no tenían reparo alguno en su exhibición en las Exposiciones Nacionales.

Aproximación al proceso pictórico.

Esquema de desarrollo general.

- 1°. Soporte e imprimación.
- 2°. Dibujo o encaje.
- 3°. Mancha general de color y clarooscuro.
- 4°. Articulación de la estructura formal del cuadro (mancha intermedia).
- 5°. Inicio del detalle (mancha pequeña).
- 6°. Acabado: consecución del detalle, ajuste de color y clarooscuro.

Según el esquema anterior, entendemos que el pintor ha prestado escasa atención a las fases 1 y 2, y ha practicado la fase 6 tan sólo en el rostro y las manos, y no de forma exhaustiva. El planteamiento general tiene su peso en la fase 3, en la que el pintor ha establecido los valores de clarooscuro y cromáticos fundamentales de la obra, oscureciendo el fondo; en la fase 4, en la que ha procedido a diferenciar en manchas de menor tamaño las partes de los elementos principales; en la fase 5, en la que ha evolucionado el trabajo en el rostro y las manos, y ha realizado un trabajo más libre, pero certero y atractivo, en el camión. La fase 6 tiene menor desarrollo, limitada a la aplicación de detalles en el rostro y las manos y a la ejecución del garabato que representa la textura caprichosa del tejido. Es muy improbable que el pintor realice un balance final de clarooscuro ni color fuera del rostro, y tampoco se observan finales mediante veladuras.

Re-producción del proceso pictórico

Fotografía 1. Fases 1 y 2



Fotografía 1

Fotografía 1: fases 1 y 2. Preparamos un lienzo de lino de grano fino a la creta para tapar el poro e igualar la superficie. Sobre esta preparación aplicamos una capa de fondo al óleo blanco según las indicaciones de Max Doerner¹¹⁴⁴, partiendo del supuesto general de que Sorolla pintaba prioritariamente sobre preparaciones de comerciales al óleo. Como en la mayoría de nuestras copias,

hemos encolado previamente la tela a una tabla, para poder trabajar cómodamente junto al cuadro. No apreciamos rastros de dibujo inicial, aunque imaginamos que probablemente Sorolla hizo varios trazos para encajar la figura. En consecuencia con esta suposición, empezamos nuestra copia con unos trazos de pincel muy someros para encajar la figura, como hemos visto en todos los comienzos de los cuadros del pintor valenciano.

Fotografías 2 y 3.

Fotografías 2 y 3: Antes de continuar nuestra copia, hacemos pruebas en un soporte adicional y también en la esquina de nuestra copia para determinar el



Fotografía 2



Fotografía 3

comportamiento de la capa pictórica al ser rayada. La intención es conocer los días de secado necesarios para que al rayar con el pincel se produzca un efecto similar al del rascado del cuadro original, en el que parte de la pintura del fondo oscuro (la que subyace

¹¹⁴⁴ DOERNER, (1982), *op. cit.*, pp. 154-155.

debajo de la pintura blanca o gris clara superficial) ha sido removida al rascar, y parte ha permanecido. Rascamos al día siguiente en el soporte adicional, consiguiendo un efecto de cierta similitud, aunque nuestras rayas son más finas, como puede verse en la fotografía 2, un poco desenfocada, que muestra tres rayados en diagonal. Rascamos al tercer día de haberlo aplicado en la esquina de nuestra copia, con el resultado que aparece en la fotografía 3: el rayado en la parte de la máscara de papel es similar al del cuadro de Sorolla, pero en la tela el rayado no levanta ya la pintura. Deducimos, por tanto, que entre la aplicación de la capa del fondo y la del volante del hombro de nuestra copia debe pasar tan sólo un día, dos a lo sumo.

Fotografía 4. Fase 3



Fotografía 4

Fotografía 4: Fase 3. Suponemos que la capa más profunda de fondo en la parte que estamos copiando es de un color gris verdoso, y que esta capa fue aplicada con anterioridad a otras capas de fondo y a los volantes que adornan el hombro de la prenda que viste el chico, que se superponen sobre el fondo. Por tanto, aplicamos el color gris verdoso de la esquina superior derecha de nuestra copia. Dado que el proceder habitual del pintor era, tras encajar la figura, ir adelantando el rostro del retratado sobre el resto del cuadro; seguramente esta fase nuestra no es la inmediata tras el encaje de la figura, pero probablemente sí es la que se sobrepone al encaje en la zona que nosotros estamos copiando.

Fotografía 5.



fotografía 5

Fotografía 5: fase 3. Pintamos una capa de distintos matices de blanco en la zona que corresponde al hombro del niño, y una capa oscura de color de tierra sombra en el fondo que rodea al hombro. Esta capa oscura tapa parcialmente y recorta el tono gris verdoso que habíamos aplicado en la capa anterior. El blanco y el tono oscuro fueron trabajados por Sorolla en la misma sesión, pues se mezclan en húmedo en algunos lugares.

Fotografía 6. Día 2. Fase 4



fotografía 6

Fotografía 6: Día 2. Fase 4. Al día siguiente, comenzamos a definir las particularidades del camión del bebé con un gris azulado de tono medio. En el interior del volante superior, este tono se superpone a la oscuridad de la tierra sombra, por lo que ofrece una apariencia más cálida y más oscura que en el resto de las zonas donde lo hemos aplicado.

En la parte derecha de nuestra copia aplicamos una mezcla de un poco de este color gris azulado con blanco y un poco de verde esmeralda (viridian). Sobre esta parte derecha de nuestra copia no se superpone posteriormente ninguna otra capa pictórica.

Fotografía 7. Día 2. Fase 4



Fotografía 7

Fotografía 7: Día 2. Fase 4. Continuamos definiendo los pliegues que el camión hace en el hombro y los volantes que lo rematan. En las zonas iluminadas aplicamos grupos de pinceladas blancas sin fundirlas entre sí, y con una cantidad de pasta mayor que la empleada

hasta ahora, por lo que podemos ver el relieve producido por las cerdas. Alternando la aplicación de estas zonas claras, pintamos también la parte menos clara -correspondiente al interior de los pliegues y a las sombras que los volantes arrojan- con un tono gris medio, un poco más oscuro que el de la fase anterior. Tanto el color blanco como el gris oscuro están matizados con un tono azulado.



Fotografía 8

Fotografía 8: Día 2. Fase 5. A continuación procedemos a perfeccionar y detallar el trabajo de la fase anterior. Aplicamos casi en horizontal

varias pinceladas cortas de color blanco azulado, que sirven para separar el cuerpo del camión del adorno del volante. Volvemos a retocar con un gris azulado la sombra que el volante inferior proyecta sobre la tela del hombro (Es posible que este retoque sea una corrección nuestra para imitar mejor el cuadro original. Probablemente el pintor haya hecho este oscurecimiento de la sombra del volante de una sola vez). Es el gris azulado más oscuro de los empleados en la zona del hombro, y lo utilizamos también para trazar una línea oscura muy fina que baja perfilando el grupo de pinceladas cortas con el que hemos empezado esta fase, separando más aún el cuerpo del camión del volante. Superponemos sobre parte de esta sombra unas pinceladas blancas, agrandando así una zona luminosa previa. Sobre esta zona blanca terminamos trazando con un pincel fino, de tres milímetros de diámetro aproximadamente, y pintura blanca pura, unas líneas rectas que se cruzan formando una cuadrícula de un centímetro de módulo más o menos. Con el mismo pincel y pintura empastamos también la parte delantera del volante superior. Son pinceladas de trazo curvo, rizado, que pretenden representar la textura espumosa de los pliegues de encajes y bordados. Para terminar esta fase, aplicamos un par de toques luminosos con el blanco azulado sobre la parte del volante que hemos representado en sombra.

Fotografía 9. Día 2. Fase 6



Fotografía 9

Fotografía 9: Día 2. Fase 6. Para terminar nuestra práctica procedemos a rayar con el rabo del pincel la pintura fresca, como el pintor ha hecho con la intención de imitar el efecto de los encajes y adornos del trajecito. En la parte correspondiente al cuerpo de la camisa rayamos la pintura haciendo bucles que acaban describiendo

espirales casi verticales, que discurren paralelas entre sí. En el volante superior, sin embargo, rayamos la pintura de forma totalmente aleatoria, produciendo el efecto espumoso que mencionamos más arriba.

Propuesta del proceso seguido por el pintor:

Hemos preferido en esta ocasión, dada la diferencia de tratamiento entre unas zonas y otras, describir el proceso de trabajo de Sorolla en cada una de las zonas, en lugar de describir el desarrollo en conjunto, que probablemente no evolucionó de manera sincrónica. Entendemos que es muy probable que Sorolla diera prioridad en el trabajo al rostro del niño, pintando el resto de la figura en momentos en que el niño estuviera cansado de mantener la pose de la cabeza. Otro tanto se puede decir del fondo, que pudo pintar incluso sin la presencia del niño.

Consideramos que para este trabajo Joaquín Sorolla utilizó una tela blanca con preparación comercial al óleo, por ser este tipo de preparación el que más empleaba, por el aspecto regular de la misma, y porque también están cubierta de preparación las partes de la tela dobladas tras los márgenes. Aunque no hemos encontrado indicios, suponemos que el trabajo comenzó con un dibujo somero de la figura, tras el cual el pintor se centraría, como hemos dicho, en evolucionar el retrato del rostro.

La mancha del rostro debió comenzar en un tono muy pálido, con muy poca pintura. Desde el principio debió estar la primera mancha del pelo, relacionada con la frente gracias a amplias pinceladas de tierra sombra diluida y poco cargada. También en esta primera mancha hace la parte oscura de la nariz y su sombra. Utiliza dos colores tierra, más roja la de la nariz y más neutra la arrojada. Ambas son bastante transparentes. La frente, las cejas y la mencionada zona oscura de la nariz tienen muy poca pintura; en términos absolutos y en relación al resto del rostro. También mancha temprano la zona de los ojos con una capa muy fina de color tierra, como en la frente. Después de esta primera mancha, comienza a pintar el modelado del rostro y sus distintas zonas con pintura un poco más densa. En la sien izquierda y en el centro de la cara, así como en la parte derecha de la papada, empieza a pintar con un poco de pasta, pero a diferencia de los empastes avanzados, como los del camión, estos empastes son cubiertos por capas más capas finas de pintura. Salvo los que hay en la nariz y a ambos lados de la misma, pasan desapercibidos. Después empieza a hacer la boca, con una capa muy fina de color bermellón, y a distinguir la zona rosada de las mejillas y la gris fría de la parte inferior de la cara. Trabaja con pinceladas que, aunque el pintor no funde, producen el efecto de estar fundidas debido a su extrema delgadez.

El desarrollo del rostro continúa con el trabajo en pintura directa de los ojos. En ellos se aprovecha parcialmente la mancha de color tierra subyacente en el iris del su ojo izquierdo.

En la nariz añade un gris medio que monta sobre la zona rojiza y un gris claro más arriba, en la separación de las dos manchas subyacentes, la rojiza y la marrón. Por efecto del reflejo del camisón añade un tono claro bajo el labio inferior y en la parte baja de la barbilla; y añade también un oscuro en la parte superior de la misma. También hace un par de pinceladas oscuras a los lados de la boca. Oscurece un poco el labio superior y la parte derecha del inferior. Después, oscurece profundamente con carmín la parte central de la boca, correspondiente a una pequeña abertura en la parte central de los labios. La mayoría de estas aplicaciones no son todavía detalles, pero van dando su forma, su color y su tono característico a cada elemento del rostro. Es en la fase de acabado cuando el pintor añade la pupila de los ojos, un pequeño brillo con blanco, y el brillo amarillento del borde del párpado inferior. A continuación hace la sombra gris que une ambos ojos, define la parte superior de la nariz e incluso sugiere algo de la tenue ceja derecha del niño. Aporta brillos en tonos neutros o blanquecinos a la boca y toques cortos de luz en la punta de la nariz, en sus aletas y en su parte superior. Éste es, esquematizado, el trabajo en el rostro del niño, probablemente realizado a lo largo de tres o cuatro sesiones.

La técnica de las manos también está basada en la mezcla por superposición, gracias a la transparencia de las capas. Emplea, sin embargo, pintura espesa y opaca a medida que las manos se acercan a su estado final. La mano derecha del niño muestra el mismo tipo de tratamiento cuidadoso del rostro, a base de capas finas que van matizando y perfeccionando. Por el contrario, el tratamiento de pintura directa es casi predominante en su mano izquierda. La bola también acumula capas de dos o tres sesiones, aunque la fase final es bastante directa y opaca, con pinceladas amplias y resueltas, que casi cubren las capas anteriores. Sin embargo, estas capas subyacentes dan uniformidad y continuidad a la superficie brillante.

El trajecito muestra zonas trabajadas en varias sesiones, con las capas de sesiones anteriores ya secas cuando aplica la siguiente capa. Ocurre, por ejemplo, en el hombro derecho y su manga, que fueron entonadas o sombreadas desde la primera sesión. Lo mismo ocurre en las sombras que proyectan en el mismo camisón los brazos y la bola. Sin embargo, a diferencia del rostro y las manos, la mayor parte del trabajo del trajecito ha sido realizada con pintura directa y empastada, aplicada con viveza en una sola sesión. Hay profusión de pinceladas amplias en distintas gamas de grises y blancos aplicados en

la misma sesión. Aprovechando la frescura y cantidad de pasta, el pintor raya garabatos con el rabo del pincel en el pecho del camión y las alitas de los hombros, y continúa haciéndolo con menos cuidado en su manga izquierda y debajo de ella, en la zona inferior del blusón. En la parte del camión que hay debajo de ella el pintor ha optado por una técnica parecida, pintando cuadrículas con pincel fino, que se extienden hasta debajo de la bola.

En cuanto al cabello, está realizado con una técnica de pintura directa, pero en la que se aprovecha mucho la capa inferior. Presenta principalmente pinceladas muy estriadas en tonos sombra, con el pincel siguiendo la dirección del cabello. También hay algunas adiciones de negro y de blanco mezclado con sombra y algunos toques pequeños blancos o blanco-ocre.

El fondo está realizado por partes, y también acumula trabajo de varias sesiones. La parte superior izquierda tiene dos capas en colores gris oscuro-azul de Prusia, ambas muy finas y estriadas. Las partes superiores central y derecha tienen dos tonos distintos de tierra, más ocre la central y más Siena la derecha. En ambas se han alternado el pincel y la espátula, esta última sobre todo para alisar la superficie. La decoración floral que pasa de la zona central a la derecha está realizada a pincel y luego raspada con la espátula. Como resultado de este tratamiento, las flores no resultan demasiado llamativas en relación a la figura.

En la parte central e inferior del fondo puede verse una silla de madera oscura que aparece en otros retratos pintados en el estudio de Sorolla. Está pintada con una gran economía de medios. Es poco más que una silueta en distintos tonos de tierra sombra, que adquiere cierta verosimilitud gracias al efecto de unas líneas claras que representan algún borde; u oscuras que representan de forma somera una talla del respaldo. Las esquinas inferiores tan sólo presentan cierta entonación con unos borrones rápidos en color marrón.

Conclusiones

1º. En nuestro trabajo de recreación de la zona del volante confirmamos que en el cuadro hay varias sesiones de trabajo, separadas por más de un día, puesto que la capa de fondo marrón está pintada con dos días o más de antelación respecto a la capa del volante. En concreto, respecto a la parte gris del volante que cubre esta parte del fondo. Consideramos muy probable que el fondo marrón haya sido aplicado en más de una sesión, lo que explicaría el que en los rayados del original se levante en algunas partes pero no en otras. Nosotros lo hemos hecho al día siguiente, y ambas capas se han

mezclado parcialmente. Además, han actuado de la misma manera ante el rayado: al rayar el gris también se ha levantado el marrón de debajo. Como resultado, en el valle provocado por el rayado en nuestra copia, tan sólo ha quedado el blanco del lienzo, un poco oscurecido, sin resto de la capa marrón. Consideramos que nos hemos precipitado en pintar la capa superpuesta del volante, sin que el fondo hubiera secado lo suficiente, o que quizá deberíamos haber aplicado el fondo marrón en más de una sesión, quizá con días de separación. En comparación, podemos ver que en el original, Sorolla ha levantado hasta llegar al blanco del lienzo en algunos de los rayados, mientras que en otros el rayado no ha conseguido levantar la capa de fondo marrón. Esto nos lleva a la conclusión de que esta zona debe estar trabajada en varias sesiones. Así mismo, suponemos que en lo tocante a nuestra área de trabajo, entre la primera aplicación de fondo y el rayado debieron pasar varios tres días, o quizá más si el fondo marrón fue aplicado en más de una sesión.

2°. Consideramos que el contraste en el tratamiento al que aludíamos en el apartado de los motivos para realizar la práctica revela la versatilidad de Sorolla, una de las características de su obra como conjunto. Aunque tradicionalmente se ha hecho hincapié en aspectos concretos de la trayectoria del pintor, en las últimas décadas se han venido recuperando obras que muestran otras facetas del autor, cuya obra en conjunto es mucho más variada de lo que muestran sus obras más conocidas. Desde joven, el pintor adapta las características de su trabajo a las requeridas por las circunstancias, mostrando un perfil que se ajusta más al del profesional que al del genio. Aunque muchas de sus preferencias se muestran con claridad en sus obras, también aparecen en ellas formas de pintar o planteamientos artísticos con los que se siente identificado, y que sin embargo trata de realizar con éxito. Por otro lado, consideramos que Sorolla tiene un registro muy amplio y que -más allá de sus frecuentes quejas ante opciones artísticas o lugares que conoce por primera vez- son muchas más las técnicas, recursos y estilos que aprecia que los que rechaza. En este contexto, consideramos que el contraste de recursos aplicados en esta obra no responde a que se haya forzado a realizar ninguno de ellos, sino a que ambos los tiene asimilados como propios, y los ajusta a las distintas zonas del cuadro.

3°. La utilización del rayado de la materia recuerda la utilización que de la misma hacía Ignacio Pinazo, de quien fue admirador Sorolla. Además, también en la realización de las flores que aparecen a la derecha del cuadro, en segundo término, interviene de

manera fundamental el rascado de la pintura con la espátula, una técnica que el pintor de Godella aplicaba con mucha frecuencia.

Como hemos señalado a propósito de nuestra primera práctica experimental, la recreación de un fragmento de *Procesión en Valencia*, allí el lenguaje empleado es completamente deudor del de Pinazo. Sin embargo, el cuadro que analizamos ahora tiene menor relación con la obra del maestro de Godella. El que Sorolla contase con el efecto del rayado como parte esencial -no como un mero detalle improvisado- del tratamiento del camión que viste el niño, nos lleva a pensar que quizá se trata de una herencia técnica recibida de Pinazo, maestro en los efectos de poner y quitar materia. Es tan sólo una suposición, que de ninguna manera podemos afirmar categóricamente sin conocer más profundamente las relaciones técnicas entre la obra de ambos pintores. En cualquier caso, la diferencia entre *Procesión* y este cuadro sería, por tanto, que en el primero de ellos Sorolla pintó el cuadro completo -aunque inconcluso- a la manera de Pinazo, mientras que en el segundo, el cuadro que nos ocupa, Sorolla utiliza su propio lenguaje, sin hacer un ejercicio de estilo, aunque quizá haciendo un homenaje privado a uno de sus maestros.

4°. Íntimamente ligada a la cuestión anterior debe reseñarse aquí la tensión entre la representación del espacio y la atención que reclaman algunas de las aplicaciones de la pintura, que refuerzan la presencia del plano del cuadro. Esta tensión, como es sabido, fue característica de algunos de los movimientos renovadores de la pintura del siglo XX y de comienzos del siglo XX.

5°. Consideramos adecuado señalar también la aparición de distintos matices de color en las sombras del camión. Como es sabido, la aplicación de color a las sombras fue una de las características técnicas innovadoras del impresionismo. En esta obra pueden verse juntas sombras acromáticas y sombras con matices de color. Ambas modalidades coinciden en un cuadro esencialmente tonal, basado en el claroscuro, con un fondo marrón oscuro, típico del *chiaroscuro* tradicional. Aunque dicho fondo ha sido ejecutado, sin embargo, con aplicaciones un tanto innovadoras.

Joaquín a la luz de una lámpara, 1900.



Ficha técnica ¹¹⁴⁵	
Autor	Joaquín Sorolla.
Título	Joaquín a la luz de una lámpara.
Técnica	Óleo sobre lienzo.
Tamaño	42 x 52 cm.
Fecha	1900.
Lugar de realización	s/l.
Firma	<i>J. Sorolla Bastida /1900</i> en negro (ángulo inferior derecho).
Inscripción	-
Códigos de identificación	Fundación Museo Sorolla. N.º Inv.º 488, N.º Cat. 2002; 2060, N.º Cat. 2009; 427.
Procedencia	Serie L, N.º 58 del Inv.º de 1929. Legado fundacional de D. Joaquín Sorolla García a su fallecimiento (N.º 190 del Test.º, con fecha de 17-IV-1941, con el título (<i>Niño a la luz de una lámpara</i>). Aceptado por O.M. de 16-VII-1951. (B.O.E. del 12-VIII)
Exposiciones	1907, Berlín; 1907, Düsseldorf; 1907, Colonia.
Bibliografía	PANTORBA, 1970, N.º Cat. 62; SANTA-ANA, 1982, N.º Cat. 488.
Observaciones	No conocemos estudios ni dibujos previos.

¹¹⁴⁵ La información de la ficha técnica está basada en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2002, *op. cit.*, tomo 2, p. 436, y en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2009, *op. cit.*, p. 128.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son:

la relación entre el claroscuro y el cromatismo, en un momento crucial del paso del uno al otro como articuladores del trabajo de Sorolla; el tratamiento simplificado o sintético.

Posibles influencias.

El cuadro muestra influencias de tendencias realistas y naturalistas europeas que prestan atención a las escenas de la vida cotidiana, insertando el género del retrato dentro de ellas. Un ejemplo perteneciente al realismo puede ser el *Retrato de Proudhon* por Courbet, de 1865. En el naturalismo y el impresionismo los ejemplos se multiplican.

Análisis iconográfico.

El cuadro pertenece al género del retrato, entendido, como hemos señalado en el apartado de influencias, dentro de la pintura de escenas de la vida cotidiana.

El cuadro representa en su mitad izquierda el busto de un niño apoyado en una mesa, que ocupa la parte inferior de la mitad derecha. La escena acusa un fuerte contraste lumínico y cromático; el contraste lumínico está determinado por el contraluz provocado por una lámpara que aparece en la parte superior del cuadro. El contraste cromático está determinado por la oposición entre los colores saturados y los neutros; y por la oposición entre el color verde saturado de la pantalla de la lámpara y el rojo vivo del material que recubre la mesa.

El niño aparece de espaldas al espectador, hacia el que vuelve la cabeza, girándola hacia la derecha, en posición algo forzada. El niño, que representa tener unos seis años de edad, tiene el cabello moreno y corto, sin flequillo. Sus facciones son suaves y redondeadas. Tiene las cejas poco marcadas, los ojos grandes y la boca roja, bien perfilada. Los rasgos del chico coinciden con los de Joaquín Sorolla García, hijo del pintor, tal como indica el título de la obra. El lado del rostro del niño que podemos ver completo está poco iluminado, pintado en tonos apagados, con predominio de grises, que aparecen mezclados con verdes, violetas y bermellones según las necesidades descriptivas de la morfología. Bajo estos matices, se trasluce en mayor o menor medida una capa previa luminosa, anaranjada. Del otro lado de la cara del chico apenas podemos

ver una franja estrecha, que refleja la luz que recibe de la lámpara y del papel que reposa sobre la mesa. La cuenca, el ojo y el relieve de la nariz de esta parte de la cara generan un juego de sombra y luz que aporta un efecto dramático al retrato. El niño viste una prenda de color gris frío, con manga larga. Cuelga su mano derecha del borde de la mesa. Junto a su dedo índice hay una línea negra, que quizás corresponda a algún útil de escritura.

Las partes central y derecha del cuadro están ocupadas en su mitad inferior por la mesa sobre la que el niño se apoya, que está cubierta por un mantel de un color rojo vivo, y situada de manera que sus bordes describen líneas inclinadas que caen de izquierda a derecha. En la parte superior de la mesa podemos ver una amplia mancha de color rosa claro de difícil identificación. Puede tratarse de un pliego para apoyarse al escribir. Dentro de esta mancha hay otra menor, de color blanco puro, que representa una hoja de papel del tamaño de una octavilla. Esta mancha blanca no está pintada, sino que corresponde al blanco de la preparación del lienzo, que el pintor ha respetado.

Reposando sobre la mesa hay distintos objetos, de difícil identificación por estar pintados como manchas. Por el color negro de uno se puede suponer que es un tintero. Otro de los objetos puede ser una botella. A la derecha de la cara del chico, y oculta parcialmente por ella, hay una mancha blanca que corresponde al pie de la lámpara que ilumina la mesa. Más arriba, interrumpido por el margen superior del cuadro, está el trapecio verde de la pantalla de la lámpara.

Llenando el espacio detrás de los elementos señalados aparece un fondo que ocupa la mayor parte de su mitad superior del cuadro. La parte izquierda de este fondo es gris, con un rectángulo negro y una línea roja que puede pertenecer a la continuación de la mesa. La parte derecha del fondo es una combinación de franjas irregulares extendidas en horizontal, de varios colores. Hay una franja superior roja; una franja intermedia de color neutro con algo de azul, y una franja inferior, que linda con la mesa, de colores amarillentos y rosados.

Composición.

En esta composición destacan la figura situada a la izquierda del cuadro, la mancha verde superior de la lámpara, y la superficie roja de la mesa, en la parte central y derecha del cuadro. La luz es determinante en la composición, porque dirige la atención a aquellas zonas de mayor claridad, en la parte central del cuadro. La mancha roja describe una forma inclinada que cae desde el centro hacia la derecha. La figura es más oscura que los elementos blanco, rojo y verde de su entorno, lo cual le hace perder parte de su

protagonismo. No obstante, cuenta con el atractivo figurativo del rostro del chico, por lo que no pasa desapercibido. Sin embargo, su espalda y su brazo izquierdo se confunden con el fondo gris y apenas resultan perceptibles.

La figura del niño, situada en primer plano a la izquierda del cuadro, cede el espacio central del mismo a la mancha de luz sobre la hoja blanca, como si fueran la iluminación y los colores los auténticos protagonistas.

Disposición *versus* selección.

Disposición del modelo por el autor.

Dinamismo, equilibrio.

El dinamismo del cuadro viene dado por la disposición de los elementos principales que se sitúan fuera de los ejes centrales, constituyendo polos de atracción que generan tensión tanto por su distribución por la superficie y por sus oposiciones cromáticas. Este dinamismo se refuerza por otros aspectos como la dirección de la mirada de la figura, su postura girada, que sugiere la intención de realizar un movimiento, y la inclinación de la forma de la mesa. Dado que los tres últimos elementos coinciden en el mismo sentido del movimiento, el cuadro parece describir un dinamismo de izquierda a derecha, con una leve inclinación.

Encuadre, PV, horizonte.

El encuadre, como hemos escrito arriba, deja en un lado a la figura, que aparece en primer plano, y potencia en la relación cromática y lumínica del centro del cuadro. Dado que hay pintura al óleo aplicada en los cantos, más allá de los bordes de cuadro, sabemos que el cuadro fue mayor de lo que es hoy, y fue reencuadrado en un bastidor menor. No tenemos datos sobre cómo era el encuadre ni la composición antes de su estado actual. El punto de vista está por encima de la figura, por lo que la mirada del pintor describe un suave picado.

Profundidad.

El espacio representado tiene poca profundidad, y la parte más lejana del mismo es indefinida y oscura, por lo que no genera un escape de la mirada en esa dirección.

Además, la propia factura del cuadro potencia los valores pictóricos superficiales sobre la ilusión espacial.

Iluminación general y claroscuro.

La luz que ilumina la escena es artificial, de interior, y aparece en un marcado contraluz, aunque hay también una fuente de luz secundaria que ilumina la escena desde el lugar del espectador. La luz de la lámpara, que como hemos dicho, tiene cierto protagonismo en la obra, aparece atravesando la pantalla verde de la lámpara, aparece también rebotada en la mesa, y vuelve a aparecer rebotada en el perfil del niño, señalando dramáticamente sus facciones.

El contraste simultáneo del claroscuro provocado por el contraluz potencia mutuamente las luces y las sombras, permitiendo que éstas últimas aparezcan como intensas en relación a las luces, sin ser realmente muy oscuras. Gracias a este juego, el pintor tiene a su disposición una escala de sombras muy rica, que le permiten trabajar en la parte sombría del rostro en un tono que es poco más oscuro que el gris medio, sin que se empasten los oscuros, y pudiendo diferenciar, por ejemplo, el negro del cuello de los tonos oscuros de los ojos o el pelo, dejando todavía campo tonal para otros oscuros menos pronunciados, como los brillos de la frente o la luz del lateral de la nariz. Aunque, como hemos dicho, el efecto de la iluminación es casi protagonista del cuadro, el claroscuro comparte su hegemonía en la definición del cuadro con el intenso colorido, por encima de la factura y del dibujo, cuya importancia en la obra es menor.

Color

La obra reparte la importancia de las masas de color entre el verde, el rojo, el blanco y una gama de neutros oscuros. Aunque a los neutros les corresponde la mayor extensión de superficie, la saturación del verde y el rojo reclama la atención del espectador, y lo mismo ocurre con la sensación de deslumbramiento producida por los blancos.

El contraste simultáneo cromático es tan importante en el cuadro como el contraste simultáneo tonal. Hay una doble oposición, por un lado entre el verde de la lámpara y el rojo de la mesa, y por otro lado entre colores saturados y colores neutros. Los neutros se mantienen, a la izquierda del cuadro, apartados de la oposición entre verde y rojo, aunque hay algún eco de rojo en la cara del chico y en la línea roja suelta del lado

izquierdo. En conjunto, los colores saturados resaltan la armonía de los grises y éstos resaltan el contraste entre el verde y rojo.

Las luces reflejadas en la cara están teñidas de color, y la parte superior del pelo del niño refleja el verde de la lámpara. Buena parte de los colores tienen mezcla de blanco. Los únicos que no lo tienen son los rojos de la mesa y las escasas líneas negras. El modelado del rostro se debe más al claroscuro que al color. El fondo se corresponde tonal y cromáticamente con las otras partes del cuadro, probablemente porque también fue pintado del natural *in situ*, como corresponde a la innovación de la segunda mitad del XIX de eliminar las diferencias de tratamiento entre fondo y figura. El cuadro es netamente pictoricista y, pese a la importancia del claroscuro, éste comparte protagonismo con la ejecución y el colorido. Aunque las masas de color anuncian ya un planteamiento cromático de la pintura, todavía no cabe hablar en esta obra de una paleta cromática. Como dato interesante al respecto, señalamos la presencia de un color clave en esta paleta como es el verde esmeralda, con un empleo muy demostrativo de su presencia en la paleta del pintor. En sentido contrario, el violeta, que aparece en el cuadro, tiene todavía una presencia muy escasa. La paleta estimada de esta obra es:

Pigmento	Probabilidad estimada 0-10
Blanco	10
Negro	10
Siena natural	5
Siena tostada/Tierra roja	10
Sombra tostada	10
Carmín	9 escaso
Bermellón	10 mucho, demostrativo
Amarillo limón o cadmio	8 escaso
Verde esmeralda o viridian	10 demostrativo
Violeta ultramar o cobalto	7 muy escaso, no demostrativo
Ausencias destacadas: ocre, naranja, verde de cromo, azul de Prusia, azul ultramar.	

Recursos: tipos de aplicación.

Tipo de soporte y base.

El cuadro ha sido realizado al óleo sobre un lienzo fino con base blanca al óleo repasada con espátula. El cuadro no ha sido pintado sobre el bastidor actual. La superficie pintada al óleo en color continúa más allá de los bordes del cuadro, y se dobla alrededor del bastidor en los cuatro lados del mismo.

Dibujo inicial.

No hay rastro claro de un dibujo inicial. Sin embargo, hay varias pinceladas de colores tierras en la zona sin pintar del centro del cuadro que pueden haber tenido la función de situar y encajar. El proceso de aplicación de las pinceladas muestra con claridad que los rasgos del rostro han sido realizados sin apoyo en el dibujo inicial. Por lo tanto, debemos suponer que su papel en el resto de la obra debió ser poco relevante.

Dibujo tras pintura.

No se observa dibujo realizado tras la aplicación de los colores. Hay una línea de perfilado en la sombra de la mano que cuelga de la mesa.

Tipos de aplicación por fases.

Suponemos que tras un dibujo somero, el pintor hizo varias manchas generales parciales que no llegaron a cubrir todo el lienzo, y que se extendieron sobre todo en el entorno de la figura.

A partir de ahí, lo observado en todos los retratos indica que el pintor se centró en la zona del rostro, prestando menos atención al resto de la figura, y trabajando escasamente el fondo hasta que el retrato cobró cierta entidad. Si esto ocurre en todos o casi todos los retratos que hemos analizado, entendemos que con mayor motivo ocurre cuando la persona que posa para el retrato es un niño pequeño, cuya paciencia para mantener la pose sería muy limitada. Cuando además la pose requiere una postura girada, el límite temporal de la pose debió ser bastante ajustado, aunque el pintor consiguiese que el chico volviera varias veces a la misma postura. Esto da cuenta de la factura veloz del modelado del rostro, a base de pinceladas planas en todas las direcciones, aplicadas en fresco y de buen tamaño. Antes que estas pinceladas planas, parece haber una mancha general inicial del rostro; y después de ellas, una fase de detallado de la parte iluminada de la cara con pinceles más finos. Los detalles finos habrían alcanzado también a los rasgos principales de la zona oscura del rostro, es decir, al ojo derecho, la nariz, la boca y poco más.

Con el rostro avanzado o casi terminado, el pintor se habría dedicado a pintar lo más rápido posible el resto de la figura, y no parece haber invertido en ello más de diez minutos. Estando la figura tan abocetada, lo natural es dejar el fondo más abocetado aún, por lo que probablemente el pintor aplicase el resto de las pinceladas del cuadro en con

pinceladas gruesas y rápidas. Tan sólo en los objetos del escritorio volvió a tomar pinceles finos, pero no empleó mucho trabajo en realizarlos.

Además de lo anterior, cabe recordar la reserva de la zona blanca del papel, en la que el pintor ha dejado el blanco de la preparación, una técnica propia de la acuarela. Destacaremos también la similitud de tratamiento entre el retrato y el fondo, especialmente en las pinceladas rojas adyacentes al rostro. El perfil es muy revelador, pues muestra que Sorolla llega a trabajar la zona como una, sin un límite definido entre lo que es rostro y lo que es fondo. También deben tenerse en cuenta las extensiones de zonas del fondo mediante grupos de pinceladas paralelas. Son también reseñables los empastes de cierto grosor en la zona luminosa del pie de la lámpara. Y la creación de las formas de la figura a través de la aplicación de pintura, sin apoyo en dibujo previo.

Densidad de la pintura. Veladuras.

La mayor parte de la pintura de la obra está un poco adelgazada respecto a la densidad estándar del tubo comercial. En la zona del rostro y el hombro iluminado del niño hay pintura aplicada en con la densidad de tubo. Hay pintura bastante diluida, sin llegar a ser líquida, en la mancha roja parte horizontal de la mancha roja, en la zona del tintero. También la pintura roja del ángulo inferior derecho está bastante diluida, pero en ninguna parte de la obra llega a ser líquida, ni a estar aplicada en forma de veladuras.

Grosor de la capa pictórica.

El grosor de la capa pictórica es irregular. En la parte del rectángulo blanco, cerca del centro del cuadro, ni siquiera se ha extendido pintura, y la base del lienzo ha quedado a la vista. Cerca de este lugar, el rostro del muchacho y su entorno muestran una factura de pinceladas empastadas, pero la materia no llega a tener un grosor reseñable ni siquiera en esas aplicaciones. En conjunto, la obra presenta una capa pictórica fina.

Textura copiada vs sugerida.

El pintor no ha copiado la textura del referente, tan sólo la ha sugerido, poco, en la representación del pelo, el ojo derecho y el labio del chico. En las tres ocasiones esta sugerencia de la textura se hace a través de la imitación del brillo de los elementos.

Textura matérica.

La textura superficial es relativamente fina, teniendo en cuenta lo suelto de la pincelada y el tamaño de la misma. Tan sólo destacan en este aspecto los empastes aludidos en la zona del rostro y el hombro del chico, cuyas pinceladas general algo de textura.

Tipos de pinceladas.

Las pinceladas son poco descriptivas. En la figura siguen la forma en el pelo y en su labio inferior, y muy poco en el resto de la cara. Menos aún en los hombros y la mano. En cuanto al resto del cuadro, las pinceladas siguen la forma de la pantalla de la lámpara, y no lo hacen en ninguna otra parte del cuadro.

Las pinceladas más características del cuadro son las pinceladas amplias del rostro un su entorno, que incluye el hombro y la parte de la mesa cercana al rostro. En general, son pinceladas identificables, que no se funden entre sí, y que muestran zonas planas de color. Varias de ellas son sueltas y empastadas, con anchuras similares, de 10 mm o algo menores. Aunque en el rostro hay pinceladas más finas, pues el pintor debe describir los pormenores del modelado, ha ejecutado todo el rostro con aplicaciones amplias, que dan la sensación de que ha aplicado las pinceladas más gruesas que pudiera emplear en cada lugar. No cabe hablar de pinceladas fundidas, ni siquiera en el rostro, formado por aplicaciones de pinceladas planas en todas las direcciones.

Fuera de la figura, y de la parte roja de la mesa inmediata al rostro, la factura es menos cuidada, y las pinceladas son amplias, aplicadas con pinceles gruesos y pintura algo diluida. A veces extendiéndolas rápidamente por sus zonas, en general en direcciones definidas, pero a menudo perdiendo el carácter de pincelas individuales. No son manchas conjuntas, pero tampoco pinceladas con presencia individual reseñable. En la lámpara, barren la pantalla de lado a lado. En la parte del fondo de la derecha, muchas se colocan en vertical, en paralelo, algunas con mezclas imperfectas.

Hay pinceladas arrastradas bastante llamativas, por su tamaño, en la parte superior derecha de la mancha roja de la mesa. No hay zona donde se haya restregado la pintura.

Existen rayas de pincel en las pinceladas de la espalda del niño, en el ángulo inferior izquierdo, aunque no son muy acusadas.

Observamos dos toques pequeños en los detalles. Corresponden a un brillo en su ojo derecho, otro brillo en el labio inferior. Pese a estos tres toques, la impresión es de escasez o ausencia de trazos finos. A primera vista, y dada la presencia importante de las

pinceladas anchas empastadas del rostro y de la zona de la mesa cercana a él, el cuadro parece estar hecho básicamente con un pincel plano ancho.

Otros tipos de aplicación.

La pintura ha sido aplicada exclusivamente con pincel.

Verosimilitud.

La verosimilitud de los objetos es baja en la mayor parte del cuadro, debido al grado de abocetamiento en la factura. Entre las partes poco elaboradas de la figura están la mano, el ojo izquierdo, la nariz y la parte de la espalda y los hombros que aparecen en el cuadro. De todas ellas, la mano es la más abocetada, y fuera de contexto no sería fácil reconocerla como una mano. La falta de verosimilitud llega al máximo en la representación de los objetos que hay sobre la mesa, cuyo reconocimiento es muy complicado, sólo cabe deducir qué es a partir del hecho de que es negro y está en un escritorio. Aunque la verosimilitud de los objetos es escasa, el claroscuro y el colorido hacen que el conjunto de la escena sea reconocible y verosímil en general.

Acabado.

El tratamiento de la obra es suelto en general, carente de detalle, y muy abocetado en las partes del fondo y la espalda de la figura, así como en su mano. El cuadro está indudablemente terminado, pero su acabado es muy somero.

Aproximación al proceso pictórico.

Esquema de desarrollo general.

- 1°. Soporte e imprimación.
- 2°. Dibujo o encaje.
- 3°. Mancha general de color y claroscuro.
- 4°. Articulación de la estructura formal del cuadro (mancha intermedia).
- 5°. Inicio del detalle (mancha pequeña).
- 6°. Acabado: consecución del detalle, ajuste de color y claroscuro.

Consideramos que respecto del esquema anterior, el pintor ha prestado escasa atención a las fases 1 y 2. Probablemente las partes importantes de su desarrollo tienen

lugar en las fases 3, 4 y 5, aunque consideramos que la mayor parte del fondo queda definida y acabada en la fase 3, siendo la figura, y sobre todo el rostro, lo que alcanza un desarrollo mayor. De manera un poco anecdótica o puntual, podemos considerar que hay un brillo en el labio y otro en el ojo derecho que corresponden a la fase 6, pero no hay más trabajo de acabado que esos dos detalles.

Re-producción del proceso pictórico

Fotografía 1: fases 1, 2 y 3



Fotografía 1

Fotografía 1: fases 1, 2 y 3. Para la realización de nuestra práctica partimos de una tela preparada con una base blanca a la media creta, algo más absorbente que la base del cuadro original. Comenzamos a pintar trazando varias líneas que en el original señalan la silueta del cuello del niño, el borde de la mesa y la perspectiva del rectángulo blanco apoyado sobre la mesa. Después comenzamos a extender algunas las manchas generales correspondientes al rojo de la mesa y al color carne del rostro. Varios puntos blancos en el rostro del chico están pintados en una sesión, sobre todo cerca de la oreja, indican que la mancha general del rostro no cubrió completamente la preparación, sino que lo hizo imperfectamente, dejándose puntos. Suponemos que esto se debe a que no fue fluida ni abundante, sino escasa. Por este motivo aplicamos la mancha del rostro con pinceladas arrastradas. En cuanto a la mesa, en varias partes de ella aparecen zonas manchadas con pintura diluida, por lo que optamos por este tipo de aplicación.

Fotografía 2: fase 3 y comienzo de la fase 4.



Fotografía 2

Fotografía 2: fase 3 y comienzo de la fase 4 en el rostro. Comprobamos que no hay indicios que contradigan nuestra argumentación de la precedencia del rostro sobre el resto del cuadro, basada en los ejemplos de retratos inconclusos del pintor y en lo que hemos escrito en el apartado de *Tipos de aplicación por fases* en esta misma ficha. En consecuencia, empezamos a trabajar las manchas medianas del rostro del niño, comprobando en seguida que

nuestras pinceladas pierden el dibujo de las estrías, cosa que no ocurre con las del original. Esta diferencia ha ocurrido igual en otras de nuestras prácticas. Además, continuamos manchando las zonas generales de nuestro fragmento, suponiendo que Sorolla también irá extendiendo en el original las manchas generales del fondo, o al menos las cercanas a la figura.

Fotografía 3: fase 4.



Fotografía 3

Fotografía 3: fase 4. Continuamos diferenciando zonas medianas a partir de las manchas extendidas en la fase anterior. Corregimos el tono oscuro del faldón de la mesa, y otras partes del fondo cercanas al rostro, como la zona del pie de la lámpara, en la que comprobamos que pese a su claridad final, no conservó su base blanca, como el papel, sino que recibió mancha, de un color menos rojo que otras partes de la mesa. Aplicamos también el oscuro que se ve en el fondo a la derecha del pie de la lámpara. Aunque aparentemente estamos dejando abandonado el rostro para dedicarnos al fondo, en realidad estas partes del fondo son muy próximas al rostro, y cuando, más adelante, Sorolla pinte a la vez el perfil y este fondo inmediato, el fondo debe estar ya avanzado. Pintamos también la pincelada negra que corresponde supuestamente a un útil de escritura o dibujo, y una mancha gris muy transparente que aparece en la zona de la reserva blanca del cuadro original.

Fotografía 4: fase 4 y comienzo de la fase 5.



Fotografía 4

Fotografía 4: fase 4 y comienzo de la fase 5 en el rostro. Conforme avanza el proceso de la obra, el pintor comienza a aplicar pinceladas con más cantidad de pintura, y ésta está menos diluida. Comenzamos a trabajar el rostro con pinceles algo más finos, para poder realizar los cambios de plano del perfil del rostro, y de los rasgos de la nariz, donde distinguimos zonas más rosadas; del entorno de la boca, que separamos en cuatro o cinco tonos; y los ojos, en los que se definen más las cuencas. Entretanto, con pinceles gruesos cargados de pintura poco diluida, evolucionamos el fondo desde la mancha

general hacia una articulación formal de mayor precisión, tratando de replicar las pinceladas del autor. Hacemos lo mismo con el cuello de la figura y del trozo del hombro que aparece en nuestro fragmento.

Fotografía 5: fases 4 y 5.



Fotografía 5

Fotografía 5: fases 4 y 5. Avanzamos, siguiendo al original, en la resolución del perfil del niño. Como hemos apuntado, el pintor no resuelve este perfil de manera independiente del fondo, sino que llegada una fase avanzada del retrato, mezcla el rostro con el fondo adyacente para resolverlos juntos. En consecuencia, proyectamos la parte de la frente hacia la derecha, invadiendo la zona del pie de la lámpara. Además, ya completamente dentro de la fase 5 en la parte derecha del rostro, definimos el ojo izquierdo, la zona que separa éste de la nariz, y continuamos añadiendo pinceladas para definir el volumen y el color de las distintas partes de la nariz y la boca. Sin embargo, en el resto del rostro trabajamos todavía definiendo zonas algo mayores, con pinceles de un centímetro. En este paso, y conjuntamente con el avance imprimido a la nariz y la boca, se hace necesario definir también la parte del mentón y el moflete. Aplicamos una pincelada rojiza en la parte baja del moflete derecho, y una oscura y grande para señalar la parte del cuello, separándola de la mancha general del rostro. Continuamos aportando pintura a la zona del hombro y comenzamos a definir las manchas de la mano.

Fotografía 6: fase 5.



Fotografía 6

Fotografía 6: fase 5. Nos acercamos a la resolución final de nuestro fragmento. El perfil del niño sigue mezclándose con el fondo. También a la altura del ojo ha avanzado el color carne, como hicimos antes en la frente. Quizá esta parte debió salir antes. Ahora, el fondo avanza hacia la frente con dos pinceladas azuladas, recuperando parte de la superficie perdida. Además, resolveremos la parte del pie de la lámpara y su entorno con pinceladas

veloces, todavía con pinceles grandes. Las pinceladas que conforman la parte más externa del pie de la lámpara quedan en nuestra práctica más oscuras que las de la pintura original. La parte del fondo es más abocetada en el original que la cabeza del niño, y consideramos que no llega en general a la resolución en manchas pequeñas, propia de la fase 5. Sin embargo, en el pie de la lámpara, el pintor aplica unos empastes blancos con pinceladas pequeñas, que sí se pueden considerar como más avanzadas que la mera articulación de manchas medianas. Aplicamos estos empastes del pie de la lámpara, aunque no descartamos que nos hayamos anticipado. Aplicamos una pincelada amarillenta en la zona del fondo rojo que monta sobre el moflete del niño. Esta pincelada es repetición de una anterior, que habíamos aplicado demasiado pronto. Volviendo al rostro, ahora se define mejor el claroscuro que separa la zona del perfil del resto de la cara. Oscurecemos la zona de la frente que hay sobre la nariz, separándola del perfil. Aplicamos tres pinceladas oscuras en la zona del ojo derecho, para empezar a definir sus volúmenes y tonos. Trabajamos en la parte inferior de la nariz, aplicando una pequeña mancha oscura. Aplicamos un color más oscuro junto a la boca, y definimos la relación entre la parte baja del perfil y el fondo, con una pincelada rojiza correspondiente a la superficie de la mesa, que recorta y dibuja el moflete. Aplicamos además otra más oscura, correspondiente al faldón de la mesa, que recorta parte del mentón y del cuello. En el cuello, aplicamos varias pinceladas empastadas, en distintos colores. Una de ellas, más oscura, se encarga de separar el cuello del hombro. En el hombro distinguimos zonas más claras y otras más oscuras. Avanzamos también en la mano que cuelga del borde de la mesa, empastando más la zona de la mano, a la vez que definimos en ella varios tonos distintos cercanos al Siena tostada. Lo hacemos en pinceladas rápidas, y aplicamos otra a la zona del pulgar. Después, pintamos una pincelada roja para separar el pulgar del resto de la mano, una pincelada negra para perfilar la mano a la derecha, separándola del fondo, es decir, del faldón de la mesa, y aplicamos varias pinceladas para representar la parte iluminada de los dedos, con una mezcla del color de la mano con blanco y algo de amarillo.

Fotografía 7: fase 5



Fotografía 7

Fotografía 7: fase 5. La relación entre el perfil de la frente y el ojo del niño y el fondo adyacente llega a su momento decisivo. Una pincelada clara correspondiente al pie de la lámpara siluetea la forma de la frente, aunque no llega a establecer un borde cortante. A continuación, una pincelada con el mismo pincel y pintura continúa el trazado de la anterior hacia abajo, en la parte del párpado superior del niño, silueteándola también sin crear un borde cortante.

Y como remate, la misma pintura del fondo, esta vez en dos pinceladas más pequeñas, que continúan el trazado de las anteriores, entra en el rostro del niño, definiendo parcialmente su párpado superior y añadiendo un brillo al ojo, que será reflejo de la parte iluminada del fondo. En la misma zona del ojo, intensificamos las luces, separando definitivamente la parte clara del rostro respecto de la nariz, añadimos un brillo o reflejo del fondo en la parte baja de la nariz, y aplicamos una pincelada oscura en la parte inferior del moflete, que la recorta por debajo. Este color nos queda demasiado claro, y demasiado azulado. A continuación, una pincelada amplia de color carne siluetea desde dentro el moflete, desde el ojo hasta el mentón, recortando los avances del fondo sobre el rostro. Aplicamos una mancha de color amarillenta en el fondo, cerca del ojo, correspondiente al pie de la lámpara. A continuación definimos las partes oscuras que rodean a la boca con pinceladas gruesas en colores neutros. Terminamos de definir el mentón con otra pincelada amplia. Aplicamos una pincelada rojiza al labio inferior, y otras dos más oscuras a la separación de los labios y a la comisura. Pintamos entonces el labio superior con un rojo anaranjado con mezcla de Siena natural, montando por encima de la pincelada oscura de separación. Trabajamos entonces con pinceladas rojizas la parte del fondo adyacente al mentón; y aplicamos también una pincelada roja que marca el borde de la mesa, a la derecha de la mano. Hecho esto, terminamos trazando una pincelada donde moflete y mentón se unen, que define la relación de ambos y les separa del fondo de la mesa. Para terminar esa parte del rostro, aplicamos una pequeña pincelada clara, un brillo, en el labio inferior.

Pasamos a definir las partes del ojo derecho, oscureciendo las partes superiores e inferiores de la cuenca ocular con colores neutros, con posible presencia de tierra Siena.

Oscurecemos también la parte que rodea el lacrimal, con una mezcla que parece tener una parte de violeta. Aplicamos después un par de pinceladas negras, que corresponden al iris del ojo, y seguidamente aplicamos una pincelada en diagonal con color violáceo, que parte desde el iris hacia la nariz. Barremos esta parte interior de la cuenca ocular con dos pinceladas amplias oscuras, que nos quedan muy poco marcadas en comparación con el original. Añadimos una pincelada clara en la parte inferior del ojo, que representa el borde del párpado inferior, pero nos queda demasiado oscura y azulada, y no cumple su función. Olvidamos aplicar dos pinceladas claras en la parte baja de la frente, que definan la separación entre la frente y la zona de la ceja. En cuanto a la nariz, definimos mejor el paso de la parte clara a la oscura aplicando una pincelada neutra, ligeramente azulada, que la recorre de arriba hasta casi la punta. Con rostro concluido, aplicamos varios empastes claros al adorno del cuello, retocamos la zona del cuello que linda con el moflete y el mentón, y concluimos con una pincelada oscura y otra clara en diagonal en el adorno del cuello.

Propuesta del proceso seguido por el pintor:

Como hemos recogido arriba, el cuadro está pintado sobre un lienzo fino con base blanca al óleo repasada con espátula. Sobre esta base blanca, suponemos que Sorolla hizo un dibujo somero de la composición.

Tras el dibujo, suponemos, por los motivos expuestos arriba, que realizó una mancha rápida y muy incompleta. Hay rastros de esta mancha en color esmeralda en la parte izquierda de la pantalla de la lámpara. Es muy probable que la hubiera en el rostro, pero quizá no llegó hasta la oreja. Es posible que la hubiera en la parte izquierda del fondo, en el cabello y en la espalda de la figura, pero no hay rastros completamente fiables. Es probable que en la mesa, la mano y el adorno del cuello no hubiera mancha inicial. En esas zonas se ven puntos blancos entre la pintura, y en las zonas de pintura fina no se aprecian aplicaciones anteriores de pintura, sino el blanco de la base.

El cuadro tuvo un avance prioritario centrado en el del chico y en el fondo cercano al perfil de su rostro. Ni siquiera la zona del cabello se hizo a la par que el rostro, sino que le sucedió con algo de retraso. Cuando, con el rostro terminado o casi terminado, el pintor se dedicó al resto del cuadro, terminó de pintar de la cabeza y la espalda del chico,

el fondo gris, repasó la lámpara, y pintó toda la parte de la mesa y del fondo de la derecha.

Tras la primera mancha, se centra en el rostro, donde comienza aplicando los tierras a las distintas zonas: la patilla, los mofletes, la frente, probablemente la oreja y el pelo; posiblemente un tono general desde la nariz a la barbilla, y un tono para la zona de los ojos.

A continuación empezó a trabajar por planos la descripción de los rasgos del modelo. Para ello utilizó en ocasiones pinceladas amplias, como la que barre la zona exterior del ojo derecho en diagonal; la rojiza del moflete; la verdosa de la zona del bigote; y las que van definiendo la boca y la barbilla en colores tierras. También utiliza en ocasiones grupos de pinceladas paralelas, como en la frente, encima del ojo derecho.

A continuación baja el tamaño de sus zonas de acción y se dedica a trabajar en definir los rasgos principales. Es probable que haya cierta precedencia del perfil, es decir, de la nariz, la boca y la parte iluminada de la cara. Aunque no olvida los rasgos principales de las zonas de la cara que permanece en sombra. Aplica las pinceladas de la zona de la ceja, y las tierras y posiblemente define las sombras del ojo derecho y el lateral de la nariz. En el perfil pinta relativamente temprano el labio inferior, el ojo izquierdo, la nariz, el moflete y la frente, aunque vuelva poco después sobre ellos. Pinta también temprano el fondo inmediato al perfil. Con el rostro planteado en zonas, con sus rasgos comenzados a definir, es posible que el pintor se dedique a pintar los alrededores del rostro, como el pelo o la oreja, en la que aplica un par de colores que después barre con una brocha amplia. También suponemos que pinta en este momento parte del fondo, como la lámpara verde o parte de la mesa o la mano.

A continuación el pintor emprende la zona más difícil, la que une y distingue el perfil del chico del rostro y el fondo. Hace la zona oscura de la frente, la zona del ojo izquierdo, los brillos de la frente, de la cuenca del ojo, de la nariz y del bigote. Añade en color tierra sombra tostada la zona oscura del ojo izquierdo; las pinceladas cortas de la punta de la nariz; la línea sinuosa que describe el perfil de la nariz; la violácea y la verdosa que recortan la nariz desde la derecha. Después trabaja todos los blancos, amarillos y rojos adyacentes a la cara; y los verdes que bajan por el pelo y la frente. Después hace las pinceladas claras que separan y unen el fondo y la cara, pasando de lo uno a lo otro: varias del fondo junto a la ceja, una de las cuales acaba entrando y siendo el brillo del ojo. Hace después la pincelada clara que baja del ojo al moflete, después la que hace el perfil del moflete, con forma de paréntesis, y después las pinceladas claras que

bajan de la nariz al moflete. Con la parte clara bastante definida, aplica el toque negro del ojo derecho; las pinceladas anaranjadas del labio superior; las pinceladas grises verdosas que recortan la comisura y el labio inferior; pinta también la unión entre el moflete y el cuello de la chaqueta.

En la última fase del cuadro, el pintor hace algunos detalles del rostro, como el brillo blanco del ojo derecho del niño, ligeramente teñido de esmeralda; y el brillito de la derecha del labio, en color blanco amarillento. También completa el resto de la cabeza, el adorno del cuello, la mano, el puño de la chaqueta, y termina los fondos, empleando poco tiempo en ellos. Posiblemente volvió entonces a la parte del fondo cercana al rostro y aplicó los empastes definitivos del pie de la lámpara. Suponemos que para terminar dio otro repaso al fondo y pintó los objetos del escritorio.

Conclusiones

1°. Consideramos que la obra representa con mucha nitidez unas pinceladas muy empleadas por el Sorolla maduro, aunque las practica desde siempre. Son pinceladas anchas, aisladas y empastadas, que tratan las diferencias de tono o color mediante planos aislados, no meticulosas en la forma. Aunque es difícil rastrear el comienzo de este tratamiento, consideramos que su empleo crece a mitad de la década de los noventa, aproximadamente, y más aún al entrar el siglo XX. Así mismo, consideramos que Sorolla la emplea en mayor medida en paisajes o cuadros privados, familiares, que, por ejemplo, en retratos de encargo. Sin embargo, no hemos llegado a identificar un patrón que permita ir más allá de lo intuitivo en la extensión cronológica o iconográfica del empleo.

2°. Relacionado también con la ejecución, y en parte con las pinceladas señaladas anteriormente, consideramos que la obra es buen ejemplo de la equiparación en el tratamiento de la figura y el fondo, que es una característica frecuente en la pintura de la época, y de manera particular en la pintura de Sorolla. Esta equiparación suele cambiar en función del género del cuadro, de manera que se puede distinguir cómo la realiza en los retratos de cómo lo hace en los cuadros con figuras que no son propiamente retratos. Además, y como ejemplo más palpable de la equiparación de tratamiento, y también del planteamiento pictoricista de la pintura de Sorolla, destacamos aquí la elaboración conjunta del borde del rostro y del fondo. Aunque es frecuente barrer en los retratos algunas partes de la cabeza e integrarlas con el fondo, se hace casi siempre en lugares

secundarios, como las orejas o los cabellos. La ejecución compartida del borde de la cara estando en dicho borde el ojo del modelo es inusual, en la obra de Sorolla y en la pintura en general.

3°. Consideramos que la obra representa bien el momento de transición de la paleta tonal a la paleta cromática del pintor. Son indicativos de la tendencia que está entrando en su obra el empleo demostrativo del rojo y especialmente del verde, en una obra en la que el color comparte protagonismo con un efecto nocturno de luz y claroscuro. Sin embargo, el violeta aparece todavía como algo puntual, casi inexistente. Por otro lado, un amarillo sintético parece hacer las veces del ocre. En definitiva, consideramos que hay aquí elementos del planteamiento pictórico de Sorolla de juventud, y que hay elementos incipientes del planteamiento pictórico de la madurez del pintor, pero que a la vez, faltan elementos de ambas etapas, por lo que se trata de una obra puente. Además, consideramos que las características señaladas se encuentran de una manera muy patente, aisladas de otras características que pueden aportar un acabado mayor, o una obra más ambiciosa.

4°. Merece la pena destacar el lenguaje utilizado por Sorolla en la representación de los objetos que hay sobre la mesa, sobre todo teniendo en cuenta la habilidad del pintor en describir con pocas pinceladas, y en muy poco tiempo, aspectos de una calle o de un personaje, tanto empleando lápiz sobre papel, como usando óleos y pequeños cartones o tablitas. Con esa capacidad descriptiva, resulta muy llamativa la manera en que ha pintado esos objetos. El hecho de que Sorolla deje partes de sus obras abocetadas no parece haberle molestado ni preocupado nunca, ni que estas partes hayan sido obstáculo para que el pintor considerase las obras terminadas o las firmase. Las veces que se queja por no haber tenido tiempo para acabar un cuadro no lo hace por zonas concretas, y menos por zonas secundarias. Por tanto, debemos entender que, pese al abocetamiento, Sorolla da los objetos del escritorio por hechos, más aún cuando además firma el cuadro. Lo que queremos señalar, por tanto, no es que estén abocetados, sino su manera de estarlo, tan distinta, por ejemplo, del abocetamiento de la mano. Y sin embargo, tan similar a la factura de algunas obras posteriores, como *Puerto de Valencia*¹¹⁴⁶, del que ha sido señalada sus concomitancias formales con el fauvismo, o algunas vistas de playas

¹¹⁴⁶ 1907, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 802.

del País Vasco. Consideramos que este lenguaje, que no describe bien al objeto, pero que no lo alude con una simple mancha, merece ser objeto de mayor estudio. Y por otro lado, consideramos que debe replantearse su filiación fauvista.

5°. Debe señalarse, como particularidad que suponemos de una importancia menor, la reserva del fondo en el papel blanco. Sorolla deja la base a la vista en las esquinas o los bordes de muchas obras, pero entendemos que en este caso hay otro tipo de intencionalidad, como en el retrato de Clotilde que hemos estudiado también. Sea cual sea esta intencionalidad, no hemos encontrado indicios para incorporarla a nuestro estudio.



Cabo de San Antonio, Jávea. 1905.



Ficha técnica ¹¹⁴⁷	
Autor	Joaquín Sorolla.
Título	Cabo de San Antonio, Jávea.
Técnica	Óleo sobre lienzo.
Tamaño	90 x 53 cm.
Fecha	1905.
Lugar de realización	s/l.
Firma	<i>J. Sorolla Bastida / 1905</i> en negro (izquierda parte inferior).
Inscripción	-
Códigos de identificación	Museo Sorolla. N.º Inv.º 727, N.º Cat. 2002. 651; N.º Cat. 2009- 748
Procedencia	Serie M, N.º 61 del Inv.º de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie M, N.º 61 del Inv.º de 1930).
Exposiciones	1906, París (N.º Cat. 98); 1907, Berlín; 1907, Düsseldorf; 1907, Colonia; 1996, Palma de Mallorca (p. 22); 1997, Salamanca (N.º 21); 1998, Jávea (N.º Cat. 42); 2000-02, Itinerante por España – <i>Sorolla paisajista</i> - (N.º Cat. 23).
Bibliografía	PANTORBA, 1970, N.º Cat. 191, con el título <i>Las rocas del cabo, Jávea</i> ; SANTA-ANA, 1982, N.º Cat. 727; SANTA-ANA, 1991, p. 118.
Observaciones	<p>“Corresponde a su última estancia en Jávea, durante el verano de 1905. En Jávea se interesa por el paisaje marítimo, en el que utiliza luces muy doradas, propias del atardecer, que potencian las formas del acantilado. Sigue usando una fuerte paleta de gualdas anaranjados, que contrastan con cobaltos y ultramarines, acercándose de nuevo al expresionismo, como es frecuente en su obra a partir de 1903”¹¹⁴⁸.</p> <p>José Luis Díez y Javier Barón señalan respecto a un cuadro homónimo anterior, que estuvo en la Exposición Nacional de 1897, que <i>El cabo de San Antonio</i> es “su primer paisaje de gran entidad”¹¹⁴⁹.</p> <p>No conocemos estudios ni dibujos previos.</p>

¹¹⁴⁷ La información de la ficha técnica está basada en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2002, *op. cit.*, tomo 1, p. 242, y en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2009, *op. cit.*, p. 204.

¹¹⁴⁸ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de; et al.: *Sorolla Paisajista*, (cat. exp.), Segovia, Caja Segovia, 2001, p. 66.

¹¹⁴⁹ DÍEZ-BARÓN, 2009, *op. cit.*, p. 100.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la factura basada en la pincelada pequeña, que es característica de sus obras de Jávea -aunque la utilizó también en varios paisajes de otros lugares- y quizá supone el mayor acercamiento de Sorolla a las pinceladas de los impresionistas. Nos interesa también la falta de sistema que conlleva este tipo de pincelada, al no necesitar contar con una estructura de capas superpuestas propiamente dicha: donde se echa en falta un color, se pone una pincelada de ese color. La obra es también buena representación del cambio cromático en la trayectoria del pintor.

Posibles influencias.

Paisaje pleinairista de la segunda mitad del siglo XIX, impresionismo.

Análisis iconográfico.

El cuadro representa un paisaje con un acantilado rocoso al borde del mar, con fuertes contrastes cromáticos y de claroscuro, organizado en tres términos bien diferenciados. En primer término hay una cala en sombra, en segundo término aparece una masa rocosa del acantilado bajando hasta el mar; y en el tercer término aparecen los mismos elementos alejándose hacia el horizonte.

El acantilado ocupa la mayor parte del cuadro, llenando por completo la mitad izquierda. Esta formación rocosa, muy escarpada, avanza desde la izquierda hacia el mar, y a la vez se aleja del espectador, formando salientes en la costa, o bien retrocede formando pequeñas calas. A la altura del eje horizontal central la roca cruza hasta el margen derecho del cuadro en dos lugares distintos, dejando entre medias dos pequeñas porciones de mar.

Al nivel del mar, el alejamiento de la costa se produce de forma gradual, aunque con muchos accidentes e irregularidades. En la parte alta del acantilado, sin embargo, se ven dos zonas diferenciadas, la de izquierda está en segundo término, mientras que la parte derecha se aleja, perdiendo detalle y contrastes.

En la parte inferior, en primer término, hay una cala recóndita, la roca retrocede casi hasta el margen izquierdo, y las movidas aguas del mar reflejan las luces y las

sombras del acantilado. Estos reflejos contrastados crean un entrecruzamiento de pinceladas cortas de distintos colores.

En esta parte inferior del cuadro, entre los reflejos de las pequeñas olas y aún más en la roca, queda al descubierto la preparación del lienzo, de un tono gris oscuro. Si entre los reflejos el gris de la preparación es un color más, la parte de la roca muestra una amplia extensión de preparación sin combinar con otros colores, en el ángulo inferior izquierdo. Se observa sobre la preparación desnuda algunos trazos de color violeta que corresponden al trazado del dibujo inicial del cuadro. Esta amplia extensión gris de preparación se corresponde con una parte umbría del acantilado.

En la parte derecha, por encima del eje horizontal central, el horizonte separa el mar del cielo con una transición difusa. Allí, en la lejanía, el mar ya no ofrece el juego de pequeños reflejos multicolores. Es una masa uniforme de un tono azul intenso que se funde con la masa azul claro del cielo. El cielo, en contraposición con el resto del cuadro, no está representado con pequeños toques yuxtapuestos, sino con pinceladas pastosas que se unen entre sí haciendo desaparecer sus bordes, creando una superficie pictórica luminosa y muy rica en matices de color. Los matices cromáticos del gris azulado del cielo oscilan desde el carmín y los tonos violáceos hasta tonos anaranjados, amarillentos, e incluso esmeraldas. Tan sólo algunas tenues nubes hacen significarse de forma marcada unas cuantas pinceladas blancas.

En la parte más llamativa del acantilado, la que está en segundo término, se producen unos vistosos juegos pinceladas de color naranja intenso y de violetas, que se alternan con distintos tonos de gris, ora verdoso, ora blanquecino, ora anaranjado; y con rosas resultantes de distintas mezclas de tonos grisáceos y anaranjados con bermellón y blanco de plomo.

Composición.

La impresión general de la composición es la de un juego de manchas de colores sin otro orden que el del referente que el pintor ha copiado. El abigarrado juego cromático, producido mediante pequeños toques con colores intensos, permite descubrir con una observación atenta un juego de opuestos que se potencian entre sí. Lo colorido se opone al gris intenso, lo luminoso contrasta con algunos oscuros intensos, y las pinceladas menudas y vibrantes se oponen a superficies casi o completamente lisas.

Siendo cierto lo anterior, pueden considerarse otros dos criterios ordenadores de la superficie del cuadro. Uno de ellos está íntimamente relacionado con los elementos

representados, la tierra, el agua, y el cielo, que se reparten el lienzo. En un resumen esquemático puede decirse que la tierra tiene forma de *e* minúscula, y que el cielo y el mar tienen formas aproximadamente triangulares, cuyos lados recorren el margen derecho del lienzo.

La otra forma de entender la composición como algo distinto que meras manchas copiadas de la realidad es con un criterio de claroscuro, que permite distinguir entre la zona superior, muy luminosa, y la zona inferior, con un tono más oscuro.

Disposición *versus* selección.

Selección por el autor de un fragmento de paisaje costero.

Dinamismo, equilibrio.

La composición del cuadro está marcada por el dinamismo que genera la masa y la variedad formal del acantilado.

Encuadre, PV, horizonte.

Plano general, que no transmite una gran sensación de apertura debido al formato muy vertical del lienzo. La visión que el pintor toma del accidente geográfico está marcada por un suave picado. De acuerdo con la altura del horizonte y la perspectiva de la orilla, entendemos que el pintor se situó a varios metros sobre el nivel del mar. Desde allí pintó dirigiendo su mirada principal, aquella con la que imaginó y compuso el cuadro en una trayectoria ligeramente descendente, un planteamiento que ya habían practicado con cierta frecuencia los impresionistas franceses.

Profundidad.

El espacio representado se extiende hasta el infinito. Sin embargo, el formato vertical y el tratamiento de la pintura modulan la sensación de profundidad, llevando la atención del espectador al plano del lienzo y los recursos pictóricos.

Iluminación general y claroscuro.

La iluminación es natural de día, de exterior, con un matiz dorado correspondiente al atardecer, que hace avanzar las sombras desde el primer al segundo término. El

contraste de claroscuro entre la zona superior e inferior del lienzo es, como hemos dicho, uno de los principios de ordenación del cuadro, pero no es en absoluto el principio rector de la imagen, y cede la preponderancia a la ejecución y al colorido.

Color

Como hemos escrito ya, el cuadro tiene un cromatismo muy saturado. O, mejor dicho, las partes cromáticas saturadas del cuadro tienen un gran protagonismo en la imagen. Los colores dominantes, por la forma en que reclaman la atención, son los naranjas. Sin embargo, la superficie ocupada por ellos no es ni mucho menos mayoritaria. La mayor extensión corresponde a los colores fríos, una suma de azules, grises y verdes que ocupan casi dos tercios del cuadro.

En la zona rocosa del ángulo inferior izquierdo, en otras partes oscuras de la roca, y en una zona con toques verdosos que parece representar una superficie con vegetación, Sorolla muestra parcialmente la preparación mezclada con grupos de pinceladas frías, o moderadamente frías, como los grises rosados o violáceos del primer término. Todas ellas se suman a los azules del cielo y del mar. Así, crea un contrapunto a las brillantes y cálidas pinceladas de luz del acantilado, rosadas o anaranjadas. El contraste simultáneo entre los colores fríos y los cálidos, del que el cuadro es un ejemplo perfecto, potencia de esta manera la sensación cromática total del cuadro.

Hay presencia de blanco en la mayoría de los colores. La paleta estimada de esta obra es:

Pigmento	Probabilidad estimada 0-10
Blanco	10
Negro	10 Sólo en la firma
Ocre	8
Siena natural	7
Siena tostada/Tierra roja	9
Carmín	10
Bermellón	5
Rojo de cadmio o sin id	5
Naranja sin identificar	4 escaso ¿cadmio?
Amarillo de cromo	6
Amarillo sin identificar	4 Cadmio?
Verde de cromo	8
Verde esmeralda	10 ¿Viridian, azul o verde turquesa?
Azul de Prusia	8
Azul ultramar	8 o cobalto, 2.
Azul sin identificar	6
Violeta ¿ultramar?	10
Ausencias destacadas	tierras sombras, negro salvo en firma

Recursos: tipos de aplicación.

Tipo de soporte y base.

El cuadro está pintado sobre un lienzo de lino de grano grueso con una base gris, probablemente al óleo.

Dibujo inicial.

El pintor realizó un encaje inicial muy somero con óleo de color violeta, del que se pueden ver con claridad algunos trazos en dos zonas de la parte inferior izquierda que no han sido cubiertas por pintura.

Dibujo tras pintura.

No hay dibujo realizado después de la fase inicial.

Tipos de aplicación por fases.

El cuadro presenta una elaboración mayor en la parte superior sobre la inferior, en la que hay pinceladas aplicadas directamente sobre la base que corresponden probablemente a fases avanzadas del proceso pictórico, y en la que hay, como se ha dicho, zonas que el pintor ha dejado concluidas sin haber comenzado a pintar. En casi toda la superficie del cuadro hay lugares donde se observan puntos de la base gris, lo que indica que no hubo una mancha inicial para distribuir las masas de color o claroscuro, O, si la hubo, fue en muy pocos lugares. El pintor quiso reservar el gris del fondo para que interactuase con las pinceladas de colores. Lo que sí puede saberse es que las primeras aplicaciones en buena parte de las zonas fueron realizadas con pinceladas poco cargadas, diluidas, y escasamente individualizadas. Sin embargo, poco después de estas pinceladas o extensiones de escaso relieve, el pintor comenzó a aplicar las pinceladas definidas que conforman la mayor parte de lo que está a la vista. No hay, por tanto, una gran diferencia entre las distintas aplicaciones de pintura en distintos momentos del desarrollo del cuadro.

El cuadro sirve como ejemplo de la perduración de la aplicación sucesiva en pinceladas y manchas de color que se van superponiendo unas a otras a medida que avanza el trabajo, sin que lleguen a formar una capa propiamente dicha, apareciendo

yuxtapuestas entre sí y con otras aplicadas antes o después, en parte como un mosaico de pinceladas sumadas. Esta técnica es básicamente parecida a la empleada en el retrato de Enrique Martos, y tiene relación con la fase de la pintura académica, posterior al claroscuro incial, en que los pintores aplicaban los colores en manchas como un mosaico, que luego procedían a fundir¹¹⁵⁰. También tiene relación con el sistema de trabajo de adición de pinceladas sueltas empleado por los impresionistas.

En ocasiones, estas manchas o pinceladas cuentan con el color de la capa inferior para unirse en un todo, pero en otras ocasiones las pinceladas quedan más o menos aisladas sobre la base, como se puede ver en las pinceladas de los reflejos en el agua de la cala cercana.

Densidad de la pintura. Veladuras.

En general, la pintura ha sido aplicada un poco diluida en las primeras aplicaciones sobre la base, y muy poco diluida durante el resto del desarrollo de la obra. En la última fase del proceso se ha aplicado con la densidad estándar del tubo, que se ha aprovechado para hacer empastes.

No hay veladuras, aunque sí algunas aplicaciones restregadas de pintura diluida, que tienen poca presencia en la obra.

Grosor de la capa pictórica.

El grosor de la capa pictórica es irregular. Como ya hemos explicado hay parte del lienzo en las que no se ha aplicado pintura alguna. En contraposición, hay bastantes otras zonas que tienen pinceladas empastadas. Los empastes no son muy gruesos, y puede considerarse que la capa pictórica es relativamente fina.

Textura copiada vs sugerida.

El cuadro presenta una muy escasa diferenciación de tratamiento. No hay textura superficial copiada, y tampoco cabe hablar siquiera de una textura sugerida en los distintos elementos figurativos del cuadro.

¹¹⁵⁰ Callen, p. 12.

Textura matérica.

La textura superficial es relativamente homogénea. Las diferencias de textura se deben a la cantidad de pintura aplicada en las diferentes zonas. Distinguimos, por tanto, entre las zonas que no han recibido pintura alguna, en la que el grano de la tela define la textura; las zonas que han recibido poca pintura o la han recibido extendida con regularidad, que presentan una textura más neutra o lisa que la anterior; y, finalmente, las zonas con empastes, que presentan una textura más irregular que las anteriores, definida por las pinceladas. En este tercer caso tampoco cabe hablar de empastes importantes, ni de una presencia llamativa de las texturas ni de la materia. Las diferencias visuales más importantes se deben o bien al color o bien a la gestualidad de las pinceladas, pero no a la materia y las texturas físicas generadas por estas.

Tipos de pinceladas.

Las pinceladas tienen en esta obra bastante protagonismo, que no se basa en su variedad ni en su riqueza, sino posiblemente a que muchas de ellas aparecen individualizadas, sin fundir. La obra se presenta ante el espectador como una gran suma de pinceladas de colores, y puede decirse que el pintor las ha aplicado a sabiendas de que cada una de ellas estaría aislada e identificable. Tan solo en la zona más baja del cielo y en la parte más lejana del mar las pinceladas se han fundido y pasan desapercibidas. En el resto del cuadro parecen pugnar por atraer la atención del espectador. Podemos decir que las pinceladas del cuadro se pueden agrupar en cuatro tipos distintos.

El primer grupo es el de las pinceladas de dibujo, finas, en principio no destinadas a formar parte del cuadro final, aunque algunas hayan quedado a la vista. Similares a estas pinceladas hay otros trazos de pincel fino, probablemente aplicados en las fases finales del desarrollo para dibujar grietas en la roca del acantilado.

El segundo grupo de pinceladas son aquellas a las que ya hicimos referencia, más o menos restregadas, cubriendo algunas zonas pequeñas con pintura más diluida que la aplicada más tarde. No cabe hablar propiamente de una amplia mancha restregada, porque ni en conjunto cubren mucha superficie, ni dejan de estar ligeramente individualizadas.

El tercer grupo, aquellas con las que está realizado casi todo el cuadro, y en casi todo el proceso de trabajo, son pinceladas identificables, con bordes duros, muchas veces aisladas, otras conectadas en paralelo o incluso ensambladas unas con otras haciendo

zigzag. Las hay relativamente largas, de siete centímetros o mayores, o cortas y anchas, pero en general son estas segundas las que marcan la tónica del cuadro, tanto en el acantilado como en el agua del primer término. Algunas tienen poca pasta, otras como las anaranjadas que describen los reflejos en el agua, y otras son densas y pastosas, como algunas de las pinceladas naranjas del acantilado. Entre ellas están también algunas de pequeño tamaño, probablemente correspondiente a las fases finales del proceso. Dentro de este grupo de pinceladas definidas, individualizadas, hay también pinceladas arrastradas, y empastes.

El cuarto grupo es el de las pinceladas fundidas que, como hemos escrito, están aplicadas sobre todo en la parte baja del cielo y en la parte más alta del mar.

No se observan estrías penetrantes en las pinceladas.

Otros tipos de aplicación.

No hemos observado empleo de espátula ni otros útiles distintos del pincel.

Verosimilitud.

La verosimilitud de los objetos representados es escasa. Tan sólo los reflejos del mar muestran una similitud más cercana a la del referente paisajístico, pero en general, la pintura requiere la imaginación activa del espectador para la identificación de las partes de la escena. Sin embargo, cabe considerar la verosimilitud del conjunto como alta. Gracias a las relaciones entre los valores cromáticos y del claroscuro, la impresión general de la imagen sí produce el reconocimiento de una posible escena referente, en la que no somos capaces, sin embargo, de ver ningún objeto concreto.

Acabado.

El cuadro presenta un aspecto muy abocetado. Aunque la impresión general de la escena sí ha sido bien descrita, y podemos considerar que el cuadro ha sido concluido, el grado de acabado, de definición de lo pequeño y de la exactitud de los valores, la descripción de las superficies, todo ello es muy escaso.

Aproximación al proceso pictórico.

Esquema de desarrollo general.

- 1°. Soporte e imprimación.
- 2°. Dibujo o encaje.
- 3°. Mancha general de color y claroscuro.
- 4°. Articulación de la estructura formal del cuadro (mancha intermedia).
- 5°. Inicio del detalle (mancha pequeña).
- 6°. Acabado: consecución del detalle, ajuste de color y claroscuro.

Consideramos que respecto del esquema anterior, el pintor ha prestado escasa atención a las fases 1, 2 y 6, y que ha pintado el cuadro sobre todo en manchas de tamaño intermedio, que han aparecido temprano sustituyendo la función de las manchas generales de la fase 3.

Hay pintura aplicada sobre pintura seca en la parte superior del cielo. Puede tratarse de un resto de un cuadro abandonado, o puede indicar que el cuadro presente está pintado en dos sesiones.

Dada la escasez de elementos que poder referenciar en el cuadro, se hace difícil describir los lugares en los que trabaja el pintor, por lo que hemos optado por transcribir parte de nuestras notas de campo, que se organizaban siempre con cuadrículas. Por este motivo, hemos incluido la fotografía general del cuadro con la cuadrícula correspondiente

Re-producción del proceso pictórico.

La obra que nos ocupa tiene en el acantilado cierto paralelismo con el retrato de Enrique Martos, ya estudiado, creado por adición y superposición de pinceladas en mosaico. En la parte del agua de la cala hay, sin embargo, adición de pinceladas sueltas, y queremos saber si se puede deducir un orden o patrón de aplicación. Dado que no montan entre sí, no parece posible establecer el orden de aplicación. Pero debemos estudiar si es posible o no, y si hay un orden o se añaden en cualquier momento, color y lugar.

Fotografía 1. fases 1 y 2.



Fotografía 1

Fotografía 1: fases 1 y 2. Partimos de un lienzo de lino de grano grueso con preparación blanca a la media Creta aplicada para cerrar poros, con blanco de España como carga, y sin blanco de zinc. Aplicamos después una capa al óleo de color gris. Dos semanas después comenzamos el proceso pictórico con el dibujo de la parte inferior del acantilado, que puede verse en parte e intuirse en el original.

Fotografía 2. fases 4 y 5



Fotografía 2

Fotografía 2: fases 4 y 5. En la zona de nuestra práctica no puede observarse una mancha general que marque el aspecto cromático o el claroscuro. El pintor comienza a pintar sobre la base con pinceladas pequeñas. Entendemos que estas pinceladas tratan de replicar directamente el aspecto de las partes de pequeño tamaño del referente que el pintor tiene ante sí. Desde el primer momento aplica pinceladas que pueden ser finales, y lo hace

con esa intención, como cuando se hace un dibujo directo a pluma.

Aunque no entendemos el motivo para hacerlo, parece que el pintor trabaja por zonas de pinceladas, por grupos. No salta de pincelada en pincelada de un lugar del cuadro a otro, sino que hace grupos de pinceladas, definiendo zonas. Aplicamos las pinceladas anaranjadas de la parte baja del acantilado. Probablemente el resto del acantilado, que no aparece en nuestro fragmento, esté muy avanzado cuando el pintor llega a esta fase. La parte alta del acantilado y el cielo parecen tener mucha precedencia sobre nuestro fragmento. Entendemos que estamos, pues ante pinceladas aplicadas poco antes de terminar el cuadro. Aplicamos también la parte anaranjada de la formación rocosa que está medio aislada del pie del acantilado, separada parcialmente del mismo. Es muy probable que nos hayamos anticipado en algunas de las pinceladas de esta parte anaranjada de la roca. Las últimas pinceladas de color verde esmeralda y anaranjadas son probablemente posteriores. Aplicamos también los primeros reflejos naranjas del mar. A

continuación, aplicamos los verdes del mar, por arriba y por abajo de la roca medio aislada. Es posible que nos hayamos anticipado también aplicando estos colores del mar.

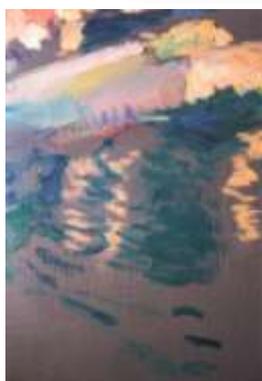
Fotografía 3. : fase 4 y 5



Fotografía 3

Fotografía 3: fase 4 y 5. Pintamos dos reflejos verdes oscuros en el mar, en la parte izquierda de nuestro fragmento. Continuamos trabajando en la roca medio aislada. El pintor, y nosotros imitándole, aplica pinceladas de diferentes colores y formas, y barriendo algunas de ellas. El común denominador de las manchas de color añadidas en esta parte de la roca es, en general, que son más oscuras que las de la mancha anaranjada de la misma roca que hemos pintado primero. Sin embargo, en la parte superior de la que estamos aplicando ahora hay una pincelada blanquecina bastante clara. Aunque el grado de oscuridad de esta mancha puede tener buena correspondencia con el del referente, los colores aplicados no resultan en absoluto verosímiles.

Fotografía 4. fase 4 y 5



Fotografía 4

Fotografía 4: fase 4 y 5. Hemos terminado la parte rocosa del otro lado de la cala, y continuamos trabajando en el mar, con dos columnas de reflejos naranjas en el agua de la cala. Después trazamos reflejos verdes, en una columna fina, y en una zona más amplia. Al finalizar, trazamos otros reflejos verdes aislados en la parte inferior de nuestro fragmento.

Fotografía 5. fase 4 y 5.



Fotografía 5

Fotografía 5: fase 4 y 5. Completamos en el agua de la cala los reflejos verdes con una capa de pinceladas de colores azules, matizando los colores mucho más de lo que lo habíamos hecho con los reflejos naranjas y con los primeros reflejos verdes. La aplicación de los azules es variada en forma, tamaño y color de las pinceladas. Esto nos permite entender que quizá al aplicar los primeros reflejos

verdes, el pintor sí contaba con una aplicación posterior de muchas otras pinceladas; como quizá contara con ellas en las primeras aplicaciones de pintura en el acantilado, o al menos en la parte superior del mismo, que está más trabajado.

Fotografía 6. fase 4 y 6.

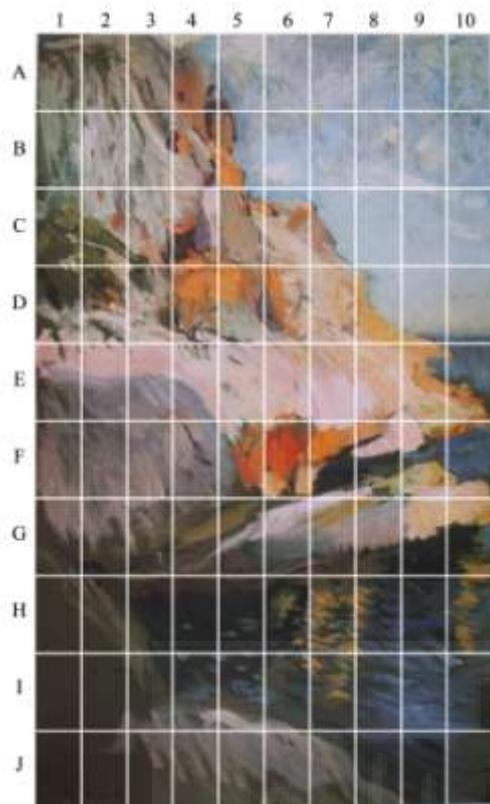


Fotografía 6

Fotografía 6: fase 4 y 6. Aplicamos en la parte izquierda de la roca casi aislada una pincelada que habíamos olvidado, junto al borde derecho. No aporta ningún cambio relevante, pero habiéndola olvidado, la aplicamos.

Después, aplicamos en la parte inferior izquierda de nuestro fragmento un grupo de pinceladas grisáceas poco diferenciadas, y con mezclas imperfectas de color. Aunque parecen ser poco más que un restregado, observamos que el pintor ha vuelto sobre la primera aplicación, ligeramente malva, con otra segunda, con pinceladas un poco más azuladas, que se mezclan con las primeras. Para finalizar nuestra práctica, aplicamos en la zona de las dos columnas emparejadas de reflejos naranjas otros reflejos más, de menor tamaño -son algo así como detalles de acabado-. Suponemos que la intención del pintor es llevar los reflejos de la zona más hacia el color naranja, tapando en parte los verdes y azules, y también disminuir el tamaño de los reflejos. Con esto damos por concluido nuestro fragmento.

Propuesta del proceso seguido por el pintor:



El pintor comienza a trabajar en el cuadro haciendo un dibujo somero con pintura violeta. A continuación comienza a pintar con pinceladas más o menos definidas, más características de las fases 4 y 5 de nuestro esquema. Es decir, pinceladas que parecen destinadas a quedar a la vista al final del cuadro. Entre las manchas más tempranas están las blancas anaranjadas del centro del cuadro, en los rectángulos E4-5-6 de nuestra cuadrícula, y las de la esquina superior izquierda, en la que se alternan aplicaciones con mezclas de beis-gris-rosa y aplicaciones con verde esmeralda. En esa zona de la esquina hay también aplicaciones posteriores,

en colores similares. También la comienza a trabajar la parte superior del cielo, con mezclas gris-malva-azul y el amarillo. Desde entonces, va aplicando grupos de pinceladas que definen zonas del acantilado. Es bastante temprana la mancha amarilla-pálida de D-E-7-8. Las pinceladas rosas de alrededor montan sobre ella, y sobre las pinceladas rosas montan las de color esmeralda-blanco-rojo-ocre de E-F-9-10. Y sobre éstas montan las pinceladas rojizas de E-10 y las que dibujan ese perfil por encima de ellas en E10 y E9. También montan sobre las esmeraldas las caramelo-verde-blanco-ocre que tocan el mar en F9-F10. Y sobre éstas últimas montan las azules del mar. También son tempranas las pinceladas grises de D5 y los blancos anaranjados de D1-2-3, aplicados con pinceladas arrastradas. También son tempranos unos verdes de cromo en C1-D1, pero no lo son todos los de esa zona, pues ha vuelto a trabajar en ella más tarde, con colores similares.

Más adelante, vuelve a la esquina superior derecha con aplicaciones que se alternan en mezclas de colores carne-gris y esmeralda-blanco, en A-B-C-1-2-3-4. La alternancia con esmeralda es sobre todo a la izquierda, y son anteriores los colores carne poco saturados que les acompañan. Toda esa parte temprana superior llega hasta encontrarse con el cielo en la columna 4. Es posible que esa serie de pinceladas en carne

gris baje por la columna 3 hasta encontrarse en D3 con las aplicaciones claras de D1-2-3 que ya hemos mencionado. Como podemos ver, esta serie de pinceladas tiene menor carga de pintura que otras, y dejan marcas menos limpias, más arrastradas y difusas.

En el mar, lo primero son los verdes de H-I-3-4-5. Después, los verdes oscuros de H-I-5 y otros en H-I-8-9. Luego van los naranjas. Después, los azules. Después, los verdes de G-H-9, y después los tres violetas de encima de estos.

En cuanto a la gran roca medio aislada, la que pintamos en nuestra práctica, comienza por la pincelada larga y fina G-H-2-3-4 de tono claro. Le siguen las otras blanquecinas G-H-5-6-7, también finas. Después van los trazos violetas de G-H-5. Después las pinceladas violetas que acompañan a las blanquecinas de G-H-5-6-7. Todas estas pinceladas son poco visibles en el resultado final. Son finas, y quizá han servido al pintor para tantear el dibujo o la posición de la parte izquierda de la roca. Las otras manchas de esta gran roca ya no son preparatorias. Las enumeramos por su orden de realización: mancha malva y gris azulada de G-5-9, que va azuleando según van hacia el 9, con pinceladas barridas. Después, las pinceladas esmeraldas que montan sobre ellas, desde G-5 a G-7; la mancha amarilla en G7-G8, que asciende un poco hacia la derecha. Después, el trazo claro en F-G-6-7-8, que delimita la parte superior de esta gran roca. Posiblemente añade más esmeralda a las pinceladas anteriores en G5-6-7. Continúa añadiendo un poco de amarillo en G-8, el color malva-carne de G-7-8. Después, añade las pinceladas rojas de G-H-3 hasta G-H-8, que se funden con zigzags violetas. Después, en la zona clara de la derecha de la roca, aplica los verdes de esmeraldas de F8-F9; y los amarillos-blanco-naranjas de F-G-9-10 que montan sobre ellas y en el esmeralda del mar. Después, los anaranjados-carmines que matizan el final de la roca en F-G-9-10. Después, las pinceladas con mezclas imperfectas con verdes y amarillos de F9 y G10, que también montan en el esmeralda del mar, y uno de los verde-amarillos llega incluso a entrar en el mar como reflejo. Suponemos que el desarrollo de esta roca que entra en el mar es parejo a la segunda fase del acantilado.

En cuanto a las zonas rocosas apenas esbozadas de la esquina inferior izquierda, la que está cerca del margen izquierdo es del mismo momento que los primeros blanquecinos de la roca que se adentra en el mar, que hemos visto antes. Pueden ser anteriores al primer verde del mar. La otra zona abocetada de las rocas del primer término, la que está cerca del borde inferior del cuadro, pintada con mezclas de carmín-blanco-azul se hace simultáneamente al mar azul y a los tonos carne de G7-G8.

El amarilleado del cielo cerca del horizonte y un azul cerúleo mezclado con gris medio en B-C-D-8-9-10 se hacen a mitad del desarrollo del cielo. Más tarde vuelve a trabajar en la parte superior del cielo, en la que había trabajado al comenzar el cuadro.

En el acantilado, pertenecen a la fase central del proceso de desarrollo, los naranjas en A4 y algunos de D4-5-6. También las pinceladas aplicadas con mezcla de carmín y blanco en E7-8 y en F8-9. Son posteriores las aplicaciones en zigzag que avanzan en horizontal, con una mezcla de pintura rosada, desde D-E-1 hasta E-F-4, justo por encima de la sombra que se proyecta sobre la parte baja del acantilado. A continuación, aplica la mancha de color gris violáceo en E-F-1-2-3-4. Son también de la parte central del desarrollo de la obra las pinceladas verdes horizontales de A1 y A2, y los verdes de D2-D3 con mezclas de verde esmeralda-verde cromo-Siena-blanco. También pertenecen a esta fase del desarrollo del acantilado los grises del acantilado y la lejanía, que listamos a continuación: pinceladas de color blanquecino en C4; grises-tierras en B-C-4 y en C5; gris verdoso frío en D5; grises violáceos y rojizos en C-D-5-6-7, que están casi tapados del todo; grises anaranjados en D7.

A la fase final del cuadro pertenecen los azules cerúleos del cielo. También las dos zonas pequeñas de mar que se ven junto al margen derecho. También las pinceladas neutras amarillentas poco saturadas y las grises azuladas en la sombra proyectada sobre el acantilado, en E-F-2-3-4. Y los amarillos del borde del acantilado en D-8, que se combinan con el azul del cielo para definir el perfil. Probablemente entre las últimas aplicaciones del cuadro estén las intensificaciones del naranja y los violáceos en el acantilado. El primero de los violáceos azulados puede ser D7-D8. Después C-4-5-6. A partir de ahí empiezan a alternarse las pinceladas naranjas y las violáceas, en la distintas manchas (B4-B5, C4, D4-D5-D6, y F5-F6-F7). Entre las últimas pinceladas del cuadro están también los toques arrastrados con carmín y blanco en las filas B y C del cielo, y algunas pinceladas de azul ultramar o cobalto mezclado con blanco en B-C-6-7 y en A9 y A10. Posiblemente estén también entre las últimas pinceladas del cuadro las de pequeño tamaño, como las rosadas en la zona verdosa del acantilado, en C-D-1-2, los reflejos naranjas añadidos al mar sobre el resto de los reflejos, y algunas pinceladas grises, y violetas pintadas con pincel fino en el resto del acantilado.

Conclusiones

1°. La realización de la práctica ha supuesto cierta complicación por la dificultad de indagar el orden de las distintas aplicaciones de pintura, mayor que en otras ocasiones. Esto se debe a que no hemos encontrado en esta obra extensiones de pintura que conecten distintas zonas del cuadro. Incluso, dentro de muchas zonas relativamente medianas o pequeñas del cuadro, tampoco hay conexión entre pinceladas, por lo que incluso en el ámbito de lo pequeño y mediano el grado de incertidumbre es alto. Esto se debe, como hemos explicado, al planteamiento del cuadro como plano con manchas yuxtapuestas de color, en lugar de como capas superpuestas. La diferencia entre un planteamiento y otro no es radical, hay mucho de lo uno en lo otro, pero cuanto menor es la estructura de superposición de capas y mayor la adición de partes o pinceladas sin conexión con las anteriores, más difícil es indagar el proceso de realización de la obra. Esta conclusión confirma en parte una de las cuestiones que nos planteábamos al comenzar la práctica, la ausencia de un sistema, que resumíamos con la frase "*donde se echa en falta un color, se pone una pincelada de ese color*". En efecto, la práctica ha fracasado porque no hemos encontrado un orden claro del proceso, pero eso se debe en parte a que el orden es un tanto asistemático.

2°. Uno de los principios de esta pintura por yuxtaposición es que se aplica la pintura sobre la base con cierta intención de que sea definitiva. Si es suficiente, se queda así, y si no, se añaden otras pinceladas. De nuevo, con intención definitiva, salvo si el pintor detecta alguna carencia, en cuyo caso añade otras pinceladas. Lo cierto es que el sistema pictórico tradicional no era así en absoluto, y este planteamiento, un poco simple, parece un principio de la nueva técnica pictórica.

3°. En relación a lo anterior, debemos señalar que cabe la posibilidad de que Sorolla encontrase en Jávea lo que conscientemente o inconscientemente buscaba: un referente que le permitiese acercarse a la técnica de los impresionistas, que la justificase, tanto en la intensificación cromática de las pinceladas individuales como en la disminución del tamaño de éstas. La fascinación que ejerce el encuentro con el lugar queda reflejada en las cartas a su mujer, y en ellas expresa su preferencia por el efecto del

mar cuando sopla un poco el viento. Este efecto obligaría al pintor a reducir el tamaño de la pincelada, y a multiplicar los reflejos yuxtapuestos de distintos colores:

"Es el sitio que soñé siempre, mar y montaña, pero qué mar, nosotros los que vivimos meses en Valencia no podemos tener idea justa de esta grandiosa naturaleza, el cabo de San Antonio es otra maravilla, un monumento de color rojizo enorme, inmenso, y un color en las aguas de una limpieza y un verde brillante, puro, una esmeralda colosal, y enfadado creo sea el acabose"¹¹⁵¹.

Como hemos indicado, este tipo de pincelada pequeña es característica de la producción de Jávea del pintor, pero aparece ocasionalmente en paisajes realizado en otros lugares, como en *Mar y rocas de San Esteban, Asturias*, (MS N°. Inv. 592), y *Acantilado, Asturias*, (MS N°. Inv. 626).

4°. Otra conclusión extraída de la práctica es que en la obra Sorolla no coloca pinceladas sueltas, sino que pinta grupos o zonas de ellas. La técnica más característica de esta obra, y de esta forma de pintar, es la consistente en pintar varias pinceladas de un mismo color en la misma zona. En el proceso que hemos descrito hablamos constantemente de aplicaciones de grupos de pinceladas de un color. Posiblemente hemos fallado en el orden de aplicación de los grupos, pero sí hemos descubierto y comprobado repetidas veces que se aplican casi siempre varias pinceladas del mismo color, en grupo. Muchas veces, incluso, en paralelo. Esto nos lleva a relacionar esta forma de pintar con la de algunos postimpresionistas como Cézanne y el primer Gauguin. Aunque no hemos estudiado a fondo el orden de sus grupos de pinceladas, cabe suponer que la técnica es igual. Dado que es muy improbable que Sorolla aprendiese la técnica de estos pintores, que en 1905 eran poco conocidos y poco apreciados fuera del mundo de la vanguardia, consideramos que habría que buscar la fuente común de donde la tomaron pintores tan distintos como Cézanne y, años después, Sorolla. Además de los grupos de pinceladas del mismo color, Sorolla también trabaja partes o pequeñas zonas en este cuadro con colores diferentes, como es el caso de la roca que aparece en la parte superior de nuestra práctica. El pintor trabaja la zona con distintos pinceles y colores, olvidando temporalmente el resto del cuadro. Después de dejarla, puede volver sobre ella, si lo estima necesario, pero

¹¹⁵¹ Carta de Sorolla (Jávea) a Clotilde (Valencia), 7 de octubre de 1896. CFS/268, en PONS-SOROLLA-LORENTE SOROLLA, (eds.), 2009, *op. cit.*, p. 95.

el que retorne no quita que hay una concentración y estudio de áreas medianas en algunas ocasiones.

5°. Otra cuestión reseñable es la suave intensificación en oscuro de parte del perfil del acantilado contra el azul del cielo y del mar. No es un perfilado, pero puede haber cierta estilización en ello.

6°. Se puede decir que en general no hace mancha de las zonas antes de aplicar las pinceladas individualizadas, pero no sería del todo cierto. Al parecer algunas zonas han comenzado como las dos zonas de roca del primer término: con una aplicación que ni es mancha general ni es pincelada individual, sino la mezcla de ambas, una especie de grupo de pinceladas corridas y continuas, a menudo aplicadas arrastradas, con poca materia.

7°. Como hemos escrito en la parte dedicada a los motivos para escoger esta obra, en ella se aprecia el cromatismo saturado y en buena medida independiente del dibujo y del claroscuro. Desde este punto de vista, la elección de este cuadro era importante como señal o hito del cromatismo en su trayectoria. No es que tuviera que ser necesariamente esta obra. Hay otras con las mismas características en las mismas fechas, y podría haber sido cualquiera de ellas, pero ésta puede representar perfectamente ese cambio cromático, y estaba disponible en el almacén al hacer nuestra práctica. Explicado esto, conviene añadir que en lo tocante al cambio cromático de Sorolla, la obra es muy significativa, pero para llegar a esa conclusión nuestra práctica experimental no era necesaria. Desde un punto de vista metodológico conviene distinguir, entonces, entre los puros recursos y procesos que son necesarios replicar para entender, y lo que son fases estilísticas, que conviene señalar y recalcar, pero en las que puede no ser necesario hacer un estudio del proceso.

8°. Como hemos escrito en la parte de esta ficha correspondiente al claroscuro, éste pierde el protagonismo de la obra en beneficio de la ejecución y el colorido. Resulta llamativo comprobar que la tan mencionada consideración de Sorolla como pintor de la luz está basada sobre todo en su pintura de madurez, en la cual el pintor potencia el color por encima del claroscuro producido por la iluminación. Este cuadro es un buen ejemplo de ello, y de la asunción total de la paleta cromática por parte de Sorolla.

9°. Otra conclusión reseñable es que no parece haber mucha precisión en la elección de los colores de la parte izquierda de la roca medio aislada, en la que aparecen amarillos, azules, rojos y otros, algo que probablemente no ocurría en la roca del referente. Sin embargo, sí puede haber una lógica en relación con la oscuridad del conjunto de los colores. La oscuridad del grupo no compromete la verosimilitud del conjunto de la imagen, y la elección del color puede entonces ser más inexacta, o más libre, añadiendo riqueza cromática al conjunto.

10°. Se ha escrito muchas veces sobre el papel del color violeta en esta nueva paleta, formando parte con frecuencia de las sombras en las obras de aire libre. En este cuadro vemos al pintor emplearlo para trazar el dibujo inicial. Sólo tiene sentido hacerlo si se acepta de antemano que parte de ese dibujo inicial puede quedar a la vista al acabar el cuadro. Sorolla probablemente tiene asumido que cualquier pincelada que ponga en cualquier momento de una obra es susceptible de quedar a la vista. Y lo mismo le ocurre con la preparación del lienzo. Posiblemente por este motivo, emplea a veces bases o colores de dibujo que no se vea obligado a tapar, y que sean susceptibles de aportar armonía o contraste o sencillamente colorido a la obra.

11°. En relación a lo anterior, conviene recordar aquí que Sorolla cuenta con el gris del fondo como un color más y lo respeta donde le interesa, sobre todo en el mar.

12°. El cuadro es interesante también en cuanto a la utilización del referente como mero motivo para la creación de la obra de arte, del que ésta es completamente independiente. Como hemos señalado, no hay en ningún lugar del acantilado objeto alguno reconocible. El pintor, que quince años antes había realizado *Guitarristas valencianos* con un planteamiento muy descriptivo de los objetos, muestra aquí un planteamiento opuesto.

13°. Consideramos que el cuadro puede ser útil a la hora de elaborar un conjunto de obras que sirva para determinar la cuestión de la conclusión en los cuadros del autor, que nunca ha sido abordada sistemáticamente, y que tampoco forma parte de los objetivos de nuestro estudio. Debe reseñarse que el cuadro tiene zonas inconclusas, como la del ángulo inferior izquierdo, que sin embargo están bien valoradas e integradas dentro de los elementos figurativos a los que pertenecen, por lo que parece obvio que no están

realmente abandonadas, sino más bien dadas como buenas. En cualquier caso, también es obvio que el cuadro entero está abocetado, pero cabe suponer que el cuadro está terminado para el autor. A la hora de definir qué significa esto, la firma del pintor suele ser uno de los criterios básicos, pues puede ser índice de un grado de identificación del pintor con su obra, o de satisfacción con el resultado, pero no es una señal inequívoca.



Tipos del Roncal, 1912.



Ficha técnica	
Autor	Joaquín Sorolla.
Título	Tipos del Roncal.
Técnica	Óleo sobre lienzo.
Tamaño	200 x 150 cm.
Fecha	agosto 1912
Lugar de realización	Roncal.
Firma	s/f.
Inscripción	<i>Roncal, agosto 1912</i> (derecha margen superior).
Códigos de identificación	Museo Sorolla. N.º Inv.º 971, N.º Cat. 2002; 835, N.º Cat. 2009; 966.
Procedencia	Serie K, N.º 7 del Inv.º de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie K, N.º 7 del Inv.º de 1930).
Exposiciones	1926, Venecia, <i>XV Bienal Internacional de Arte</i> ; 2001-02, Valencia (N.º Cat. 38)
Bibliografía	ABRIL, 1944, l. 40; AGUILERA, 1948, p. 48, l. 55; ANDERSON, 1957, p. 92; MANAUT, 1964, p. 78; PANTORBA, 1970, N.º Cat. 355; GARÍN, 1978, l.p. 14; SANTA-ANA, 1980, p.125; SANTA-ANA, 1982, N.º Cat. 971; SANTA-ANA, 1991, p.66; SANTA-ANA, 1999, P. 57.
Observaciones	<i>“Pintado entre el 22 y el 26 de agosto del año 1912 en el Valle del Roncal. Sorolla busca por toda España lo menos contaminado de la etnología, que aquellos tiempos ya se estaba perdiendo. El traje del Roncal tiene serias reminiscencias medievales y a nuestro pintor tuvo que llamarle mucho la atención. Pero cuando realiza el panel definitivo prácticamente se olvida de la indumentaria femenina. Como en los casos anteriores el estudio, que no llegó a utilizar, está concebido como una obra independiente”</i> ¹¹⁵² . No conocemos estudios ni dibujos previos.

¹¹⁵² SANTA-ANA, Florencio: "Catalogo nº 38, *Tipos del Roncal*", en SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de; GARÍN, Felipe V. y TOMÁS, Facundo: *El Museo Sorolla visita Valencia*, (cat. exp.), Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, p. 170.



Justificación de la selección.

El principal motivo por el que hemos seleccionado esta obra es su relación con el proyecto de decoración de la biblioteca de la Hispanic Society of America. El segundo motivo, aunque directamente relacionado con el anterior, es la aplicación de pintura en grandes pinceladas y en capas muy diluidas, que forman parte fundamental del Sorolla maduro y no habíamos incluido en el resto de nuestras prácticas.

Posibles influencias.

Influencia ideológica de Giner y la Institución Libre de Enseñanza, que afecta a una atención hacia el folclore relacionada con la etnografía y con el conocimiento profundo y directo de los pueblos de España, a través de los viajes. Influencia indirecta de la pintura costumbrista española del siglo XIX, así como de otras manifestaciones de pintura costumbrista, como la de las campesinas italianas practicadas por los pintores de todas las naciones residentes en el país; la de las fiestas populares de Pinazo; las representaciones de la vida rural cotidiana de los *macchiaioli*; y los planteamientos de Bastien-Lepage relativos a pintar al campesinado en su lugar y del natural. Salvo la de la Institución, el resto de las influencias se habían incorporado a los planteamientos de Sorolla desde su periodo de formación en Valencia. No son, por tanto, específicas de este periodo, aunque en este proyecto algunas de ellas, como la del romanticismo costumbrista o la de Bastien-Lepage, parecen haber resultado potenciadas.

Análisis iconográfico.

El cuadro pertenece al género costumbrista, con un enfoque etnográfico. Representa a dos mujeres y un hombre en una calle de un pueblo, vestidas con trajes tradicionales, probablemente relacionados con ocasiones especiales. Estas figuras, de tamaño natural, o incluso ligeramente mayores que éste, llenan buena parte del lienzo y dejan poco espacio a la representación de un paisaje del pueblo y el valle donde se asienta, que podemos ver en la parte superior izquierda del cuadro; y a un muro de piedra que asoma por detrás de la figura masculina, a la derecha del cuadro. Las tres figuras visten trajes típicos que, de acuerdo con la información disponible, corresponden a la zona o al pueblo de Roncal, al igual que el paisaje que las rodea.

De izquierda a derecha la primera figura es una mujer que aparenta tener unos veinticinco años, vestida principalmente de negro, rojo y blanco. Su falda, de un color rojo bermellón intenso, es muy alta de talle y llega hasta los pies; se recoge y se vuelve hacia arriba en la parte delantera, mostrando un forro de color negro intenso, que en sus reflejos luminosos tiene matices azulados y sombras violáceas. Esta joven lleva sobre su cabeza una manteleta que parece fabricada de la misma tela roja de la falda. La manteleta está bordeada de una franja ancha de tela blanca. La joven viste también blusa blanca de mangas anchas que terminan en unos puños ajustados a las muñecas. Los puños se abren y adornan al llegar a las manos, que cubren parcialmente. Aunque la indumentaria del del talle queda casi oculta por la manteleta, se puede apreciar que lleva la zona de hombros y el pecho muy adornados. Cerca de sus manos, pero no sujeto por ellas, pende una tela blanca, quizá un pañuelo.

Casi en el centro del cuadro, mirando de frente al espectador, hay una segunda figura femenina, oculta parcialmente por las otras dos. Esta mujer parece rondar los treinta años, viste una falda negra muy alta de talle y larga hasta el suelo. Lleva una manteleta a la cabeza completamente negra. Muestra una rica pechera dorada, con piezas blancas y múltiples adornos o joyas doradas, y un cuello blanco y negro.

La figura masculina se sitúa en la parte derecha del cuadro, y da la impresión de ocuparla por completo con su gran masa negra. Lo cierto es que la ocupa totalmente a la altura de los ojos del espectador si el cuadro está levantado del suelo. Se trata de un hombre alto de unos treinta años de edad. Posa de espaldas al espectador, aunque ligeramente girado hacia la izquierda, por lo que podemos ver el perfil de su rostro un tanto escorzado. Tiene rasgos angulosos, poderoso arco superciliar, nariz grande y recta, pómulos bien definidos y orejas grandes. Un rostro característico del norte de España, especialmente de la parte occidental de los Pirineos. Este hombre lleva una amplia capa o una dalmática negra rematada por cordón rojo que dibuja unas mangas que probablemente se abren por delante. En los hombros, cae sobre la capa un cuello blanco muy amplio, que avanza también cayendo sobre el pecho. En la parte trasera, el cuello blanco llega de hombro a hombro, y desde la nuca hasta la mitad de los omóplatos aproximadamente. El joven toca su cabeza con una boina o un gorrito plano ladeado, de cuyos laterales penden sendos cordones negros, que se unen en uno solo al llegar a la espalda, y acaba rematado con una borla con flecos. Cubre sus piernas con pantalones negros ceñidos en la rodilla, y lleva calzas negras y zapatos negros cerrados con cordones.

En la parte derecha del cuadro, un muro enmarcando la figura del hombre. Es de color ocre en su parte superior, con una pintura muy diluida, y muestra unos sillares de piedra gris poco trabajada en la parte inferior. Las figuras que posan se cobijan bajo la sombra que arroja esta construcción. El fondo de la parte central e izquierda del cuadro es, como se ha dicho, un paisaje de un pueblo y un valle, seguramente Roncal, de acuerdo con la inscripción de la esquina superior derecha. La abrupta orografía del lugar, situado en los Pirineos, determina importantes desniveles en el paisaje. Los tejados que ocultan parcialmente las figuras femeninas están considerablemente más bajos que ellas. La vista tiene un aspecto muy similar al del cuadro de paisaje *Valle del Roncal*¹¹⁵³, y parece estar pintado desde el mismo lugar y con la misma luz, que es natural, de exterior, de cielo despejado, con el sol un tanto bajo a la derecha y fuera del campo del cuadro, como podemos apreciar por los volúmenes de las casas del fondo.

Composición.

El espacio del cuadro está ocupado en su mayor parte por tres figuras que posan en pie, definiendo una composición poco espaciosa, y muy marcada por los contrastes de color de sus ropas. La composición es bastante asimétrica, debido a la disposición de las figuras. La figura femenina del fondo está ligeramente desplazada a la izquierda del eje vertical central del cuadro. El lado derecho lo ocupa la gran masa oscura de la figura masculina, notablemente mayor que la figura femenina que la figura femenina situada en la parte izquierda. Además, la mayor variedad tonal de la indumentaria de ésta resulta menos pesada visualmente que la monotonía negra de la figura masculina. La mirada de la figura masculina se dirige hacia el fondo a la izquierda, mientras que las figuras femeninas cruzan sus miradas con la del espectador. El fondo del cuadro muestra el alejamiento de un paisaje con arquitecturas en su parte izquierda, y se cierra a la derecha por un muro.

Disposición *versus* selección.

Disposición de los modelos por el autor, en un exterior.

Dinamismo, equilibrio.

¹¹⁵³ *Valle del Roncal*, óleo sobre lienzo, 1914, 63 x 95 cm., Museo Sorolla, N.º Inv.º 972. Florencio de Santa-Ana señala que este paisaje está captado desde la torre de la iglesia del pueblo (SANTA-ANA y

El cuadro muestra un dinamismo marcado por el peso y la posición de las figuras y la apertura del paisaje. Siendo la parte derecha pesada, y estando cegada por la presencia del muro, se abre el cuadro hacia el fondo a la izquierda, dirección marcada por la postura y la mirada del hombre. Esta dirección de la mirada hacia lo abierto, se cruza en sentido opuesto con la mirada de las figuras femeninas.

Encuadre, PV, horizonte.

El encuadre es un plano muy ajustado al compacto grupo de figuras. El punto de vista es muy alto, como puede verse por el horizonte del paisaje, en la parte superior del cuadro. Desde este punto de vista, el pintor puede dirigir la mirada al paisaje lejano. La representación del suelo que pisan las figuras implica un cambio en la dirección de la mirada, que contempla los zapatos del hombre desde un ángulo picado.

Profundidad.

Las figuras posan en un espacio recoleto o incluso pequeño, lo que obliga a que estén próximas entre sí. Este espacio, como hemos dicho, está cerrado por un muro en la parte derecha, pero presenta amplitud y profundidad en la parte izquierda, presentando un desnivel entre el suelo que pisan las figuras y el segundo término, que aparece hundido respecto a éstas. Más allá del segundo término se ve un paisaje amplio con laderas inclinadas de montañas, hasta el horizonte, y hasta la vista de un trozo de cielo claro y despejado.

Iluminación general y claroscuro.

La escena está iluminada por luz solar indirecta, de exterior. El sol se encuentra fuera del campo del cuadro, a la derecha, bajo. Las figuras no reciben su luz directa, porque están a la sombra de una construcción, sino que reciben la luz indirecta, del cielo abierto. El paisaje del segundo término y de la lejanía sí recibe la luz solar directamente, por lo que es más luminoso que las figuras y su ámbito. El pintor se enfrenta por tanto a un contraluz, que parece haber corregido parcialmente oscureciendo un poco y subiendo el colorido del paisaje, y dejando poco lugar para el cielo. No obstante, el pintor aclara también las figuras y el entorno cercano, disimulando el contraluz y creando una escena total con luz más homogénea que la que tuvo ante sí. La imagen en conjunto es bastante

oscura tratándose de un exterior, pero hay que tener en cuenta que las figuras posan a la sombra y que visten de negro y de azul marino en su mayor parte. No obstante, la presencia de blancos muy claros en la indumentaria y en el cielo contrarrestan la oscuridad, y el cuadro resulta más clara de lo que es realmente. El claroscuro del cuadro está definido en mayor medida por las manchas de color que por un planteamiento tonal del cuadro.

Color

La obra tiene el aspecto de colorido saturado de la mayoría de los paneles de la Hispanic Society, aunque de hecho es una imagen con una cantidad muy importante de pintura blanca y negra, o casi negra, como el azul marino de las faldas. Sin embargo, el rojo de la falda de la figura femenina de la izquierda es muy extenso, y está casi al máximo de su saturación en toda su superficie, por lo que aporta mucho color a la imagen. Además, el amarillo de la pechera de la otra figura femenina y el rojo y el verde del paisaje del fondo contribuyen a esta impresión general de colores vivos.

Por otro lado, como se explica en la parte de conclusiones, el color no se aplica en las diferentes zonas sometidas a las tonalidades del claroscuro provocado por la iluminación, sino que en parte dicho color, es independiente de ellas. Es la tonalidad que viene de la iluminación la que pierde importancia ante la aplicación relativamente libre de las manchas de color. Además, el pintor potencia el color de otras maneras, que analizamos en la parte de las conclusiones.

La paleta estimada de esta obra es:

Pigmento	Probabilidad estimada 0-10
Blanco	10
Negro	10
Ocre	10
Siena natural	10
Siena tostada/Tierra roja	10
Sombra natural	10
Sombra tostada	5
Carmín	10
Bermellón	10
Naranja de cadmio o sin i	10
Amarillo de cadmio o sin	10
Verde de cromo	5
Verde esmeralda	5
Azul de Prusia	10
Azul ultramar	5
Violeta sin identificar	10
NO HAY AUSENCIAS DESTACADAS	

Recursos: tipos de aplicación.

Tipo de soporte y base.

El cuadro está pintado sobre una tela de lino de grano medio. La preparación es blanca, comercial, pues aparece completamente regular y sin diferencias a la vuelta del bastidor. Probablemente se trate de una preparación con presencia de aceite.

Dibujo inicial.

No se observa dibujo inicial a simple vista, aunque hay dos restos de carboncillo que son probables indicios del mismo. Se trata de una línea en la punta de la derecha del faldón y otra en el tobillo de su pierna izquierda. La existencia de ambos restos permite suponer que existió al menos un encaje somero, cubierto por capas posteriores de pintura. Hay dos estudios del mismo año que presentan dibujos iniciales someros de las figuras, poco más que silueteados. Uno de ellos presenta restos al carboncillo de las cabezas de dos figuras¹¹⁵⁴. Estas siluetas no han sido aprovechadas, y el pintor estendió alguna capa de pintura transparente sobre el carboncillo, pero los restos no desaparecieron. El otro estudio, parcialmente inconcluso, muestra el encaje de una figura que el pintor no llegó a realizar. Sin embargo, el hecho de que esté dibujado al óleo abre la incógnita de si se trata de un encaje hecho con el cuadro en marcha, y no un encaje inicial. En cualquier caso, tampoco hay gran diferencia respecto a dibujos iniciales al carboncillo del otro estudio, por lo que entendemos que el dibujo inicial de estos estudios consistía en las siluetas de las figuras.

Dibujo tras pintura.

No se observa. Hay varias líneas expresivas en la fase de finalización que tienen cierta similitud con el lenguaje gráfico.

Tipos de aplicación por fases.

El cuadro muestra manchas de gran tamaño, con las que se cubren zonas que son inevitablemente muy grandes en un cuadro de estas características. Pueden verse en los

¹¹⁵⁴ *Tipos segovianos*, de 1912, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 960. Fue pintado al comienzo de la primavera de 1914.

fondos del primer término, probablemente pintadas a lo largo del proceso del cuadro, mientras el pintor dedica la mayor parte de su atención a las figuras. Pero no todas las grandes manchas están en el fondo ni requieren escaso cuidado. Algunas de ellas, como las de la ropa de los modelos, tienen casi medio metro cuadrado, y han sido trabajadas en varias ocasiones por el pintor, con pintura de cierta densidad, repasando sobre lo ya pintado. Mientras que las de los fondos son bastante transparentes, y han sido cubiertas tan sólo con pinceladas sueltas, visibles, las de las prendas -que quizá fueran también diluidas y transparentes en la primera aplicación- son algo más densas y opacas, y el trabajo dedicado a ellas no se ha limitado a aplicar pinceladas sueltas sin cálculo. Además, mientras que las grandes manchas del fondo han sido aplicadas al principio, las grandes extensiones de la indumentaria han arrastrado su ejecución a lo largo de las fases del cuadro, hasta las últimas.

El resto de las aplicaciones del cuadro son más comunes en la obra del pintor y corresponden al trabajo de mancha mediana y pequeña, en el desarrollo central y la fase final del proceso. En general la mancha mediana ha seguido aplicándose aquí con pintura más o menos diluida, como la que matiza todas las distintas zonas blancas del borde de la manteleta, o como las diferentes zonas de verde en el paisaje del fondo. Sobre estas manchas medianas ha llegado el trabajo delicado, que en general ha sido realizado con pintura algo más densa, como en los caseríos que aparecen junto al borde izquierdo, a la altura de la cabeza de la joven, o los cambios de color, del verde al ocre, extendidos en la parte que hay sobre ellos.

Entre los grandes gestos de las extensiones, y los medianos -que pasan por pequeños en este cuadro- hay una amplia casuística, en función de las necesidades de cada fase y lugar. Un ejemplo muy claro lo tenemos en la ejecución de los pies de la figura masculina, que estudiaremos en nuestro fragmento.

Una particularidad técnica de esta obra, aunque también se da en otros estudios preparatorios del verano de 1912, y aparece en muchos paneles de la Hispanic Society, es que el pintor ha aplicado barniz a los rostros de las mujeres, probablemente para darles cierto realce.

Densidad de la pintura. Veladuras.

La obra tiene una cantidad muy importante de superficie aplicada con pintura muy diluida, que permite la interacción del color aplicado con el color de las capas

subyacentes, incluida la blanca del fondo. Aunque no es una técnica indirecta basada en las veladuras, sí hay muchas zonas en las que se produce la mezcla por superposición característica de este tipo de pintura. No obstante, el pintor no utiliza estas transparencias para hacer ajustes finales sobre una pintura ya desarrollada, ni para aplicar color sobre una grisalla, que son dos de los empleos más importantes de la técnica tradicional de la veladura. Sencillamente, utiliza la pintura muy diluida para manchar zonas extensas de pintura, que de haber sido aplicadas con pintura densa hubieran supuesto un mayor esfuerzo. Este tipo de extensión de pintura muy diluida es característica de muchos fondos del pintor. En esta ocasión tiene también presencia en las figuras.

El resto de las aplicaciones de pintura se acerca un poco más a la densidad de las presentaciones comerciales, o incluso están aplicadas con la densidad propia de la pintura en tubo. En ningún lugar hemos visto pintura más densa que la estándar de los tubos, ni con aspecto terroso.

Grosor de la capa pictórica.

La capa pictórica es muy fina, aunque en algunas partes la pintura está aplicada con cierta densidad, dejando cierto empaste, estas partes son minoritarias en la superficie total del cuadro. Además, tampoco estas partes más densas de pintura llegan a tener un grosor que sobrepase el milímetro, salvo en puntos muy concretos. En general, al estar la pintura extendida en capas muy diluidas, apenas acumula materia sobre el soporte.

Textura copiada vs sugerida.

La obra presenta una escasa diferenciación de la textura, que en ningún caso es copiada. En cuanto a la textura sugerida, cabe tener en cuenta ciertas diferencias de aspecto entre las zonas del muro o el suelo, y las de la indumentaria por otro. Mientras que las primeras presentan pinceladas más aplicadas con menos orden, y algunas de ellas arrastradas, las extensiones de pintura de la capa negra o de la falda roja son más regulares y homogéneas, proporcionando ciertos valores texturales propios del tejido de ambas prendas. Sin embargo, el pintor distingue entre el tratamiento de estas dos prendas y el de la falda azul de la mujer de la derecha, que parece estar hecha con un tejido que muestra más las arrugas, como si tuviera algo de brillo. La pechera dorada de la mujer del fondo muestra también ciertas cualidades reflectantes, distintas de otros tejidos, como si estuviera hecha también con un tejido más o menos brillante. Cabe hablar, por tanto de

una representación sugerida diferenciada en algunos elementos, sin que la sugerencia alcance un grado alto de verosimilitud.

Textura matérica.

La obra presenta una textura matérica lisa o muy lisa en el fondo, apenas alterada por algunos detalles y por zonas con pintura densa, en la que se pueden apreciar las irregularidades de las pinceladas.

Tipos de pinceladas.

El cuadro está resuelto con un tratamiento un tanto abocetado, como la mayor parte de los estudios para la Hispanic Society, realizados en pocas sesiones cada uno. Sin embargo, pese a ese abocetamiento relativo, el cuadro está claramente concluido, y presenta un trabajo bastante diferenciado y rico de pinceladas.

Las aplicaciones de pintura más características de la obra son las extensiones en grandes pinceladas y en capas muy diluidas, que forman parte fundamental del Sorolla. Algunas son lavados muy diluidos, que apenas tiene presencia en la obra, pero que resultan fundamentales para entonar algunas zonas o dar continuidad a las pinceladas vistas que serán aplicadas después. Un ejemplo de estos lavados es el que cubre el suelo, aplicado en tonos neutros, que resulta casi invisible para el espectador, que presta atención a las pinceladas expresivas extendidas sobre este lavado en aplicaciones posteriores. Otro lavado, mucho más visible, y con mayor variedad, hasta el punto de reclamar cierto protagonismo, es el de la parte alta del muro, en la zona superior derecha, que ha sido trabajado con cuidado por el pintor.

Además de estos grandes lavados, hay manchas grandes extendidas con pinceladas diferenciadas de gran tamaño, y a menudo con pintura diluida. Pueden verse con claridad en el cielo y en el muro, y tienen la particularidad de que aunque el pintor no las aplica sencillamente para cubrir o rellenar zonas lisas de color, tampoco cuida demasiado el recorrido ni la finalización de las mismas. Aunque las aplica con cierta intención representativa, a menudo se pasan de la mancha que pretendían representar, o quedan separadas. Tenemos buen ejemplo de estas aplicaciones un tanto arbitrarias en los sillares grises de la parte baja derecha del cuadro, y también en el grupo de pinceladas en color tostado situadas donde el suelo se encuentra con el muro, en el mismo ángulo, en las que no parece haber un criterio claro para su comienzo, finalización o inclinación,

sino tan sólo para su presencia como conjunto. Y sin embargo, al pintor le hubiera bastado con aplicar una mancha restregada o extendida con una brocha ancha o un trapo, si no le importaban realmente las características de las pinceladas concretas. Muchas veces, las extensiones de estas aplicaciones fuera de lugar son posteriormente silueteadas por el autor, cuando realmente sí le importa marcar un límite. Así ocurre también en la parte baja de uno de los sillares aludidos, de color gris, cuyas pinceladas verticales ha igualado el pintor con una pincelada en otra dirección, cerca de la pantorrilla del hombre. El grupo de pinceladas de todo ese ángulo muestra claramente que la exactitud no es importante, ni en el gestualismo de las aplicaciones ni en el color de las mismas. Sin embargo, no renuncia a ellos, porque su presencia otorga a la zona una vibración que no tendría con una pintura extendida en un solo color o sin pinceladas marcadas. Además de todas estas pinceladas de gran tamaño que se extienden de forma irregular por los fondos del primer término, el pintor aplica también grandes extensiones con pinceladas más cuidadas. Buena parte de las indumentarias están realizadas con aplicaciones amplias, más insistidas y barridas en los tejidos más lisos y homogéneos -por ejemplo, en la indumentaria negra del hombre-, a menudo con pintura poco diluida, y menos insistidas, marcando diferencias de manchas medianas en lugares como el borde blanco de la manteleta roja.

Éstas que hemos descrito hasta aquí son las pinceladas más características de la obra, pero hay también otros tipos. Tienen especial importancia en la descripción las pinceladas de tamaño medio, con las que el pintor ejecuta el paisaje del fondo, o zonas más trabajadas como los rostros, manos o detalles de la indumentaria de los personajes. Aunque están realizadas con pinceles de cierta amplitud, entre el medio centímetro y el centímetro y medio, en el conjunto del cuadro pueden ser consideradas como pinceladas pequeñas, de detalle incluso. Estas pinceladas tienen formas, tamaños y colores diferenciados, y permiten al pintor pasar a la fase de finalización. Por supuesto, requieren un cuidado y un tiempo tales que tan sólo pueden aplicarse a las partes más importantes del cuadro. Estas pinceladas, que en los formatos medios definen la fase de mancha mediana y pueden cubrir casi todo el lienzo, en este formato suponen un trabajo más lento que el resto, son una excepción en el cuadro.

Entre las pinceladas con menos presencia en la obra hay que incluir las pinceladas fundidas en el cielo, la pintura restregada, relegadas a cubrir de pintura parte de los fondos, y las pinceladas arrastradas, que aparece también en los fondos, sobre todo. También las pinceladas cortas, pocas, que se limitan a los adornos femeninos, a algunas

chimeneas del fondo, a partes definitorias en los rostros, como la pestaña o el agujero de la nariz del hombre. No se observan estrías penetrantes en las pinceladas.

Otros tipos de aplicación.

No hemos detectado el empleo de ningún útil aparte del pincel.

Verosimilitud.

La escena muestra bastante verosimilitud, pese a la intensificación cromática y a la relativa merma de los valores del claroscuro, y pese al abocetamiento de buena parte del cuadro. El pintor concentra el cuidado de algunas zonas del cuadro, como en el rostro del hombre, donde el claroscuro, y el modelado sí están desarrollados. Estas zonas captan la atención del espectador, que no puede abarcar de una mirada el detalle de todo el cuadro. Esta conjunción de detallar partes y dejar otras muy poco hechas, que suele llevar toda una escala o graduación en función del papel y lugar de cada elemento del cuadro, es característica de la pintura pictoricista, y permite ahorrar mucho trabajo al pintor, sin que el espectador tenga sensación de estar ante cuadros inacabados. Fijar la mirada del espectador en los aspectos principales es fundamental, y forma parte del aprendizaje del oficio. En el cuadro que nos ocupa, Sorolla lo hace en la cabeza y el pañuelo blanco del hombre, en el rostro de la figura femenina de la izquierda, en la luz del paisaje del fondo, en la pechera dorada de la mujer del centro. Todos estos elementos convencen al espectador de la verosimilitud de la representación. Con esta cuestión resuelta, las zonas abocetadas carecen de importancia, o el espectador incluso repara en ellas a propósito de aspectos formales como los empastes, las pinceladas, u otros, sin exigir mucha verosimilitud.

Acabado.

El cuadro está ejecutado con un lenguaje abocetado que permite economizar trabajo desarrollando algo más las zonas principales, como hemos explicado en el apartado anterior. En éstas que son poco más que el rostro de las figuras de los lados, puede hablarse de cierto trabajo de acabado. El resto, la mayor parte del cuadro está tan sólo esbozado, con la pintura aplicada con soltura en general. No hay un trabajo de pincelada pulida, ni apenas hay detalles. No hay tampoco ajustes cromáticos finales mediante capas transparentes, poco frecuentes en la pintura de Sorolla, que era más

partidario de dejar los valores más o menos aproximados que de consumir el tiempo buscando una perfección absoluta en los tonos. Pese a tratarse de un estudio, y a que probablemente está pintado en un par de sesiones o tres, lo cual no deja de ser extraordinario dado el tamaño de la obra, ésta presenta un acabado suelto y abocetado, pero suficiente para que en modo alguno parezca inconcluso.

Aproximación al proceso pictórico.

Esquema de desarrollo general.

- 1º. Soporte e imprimación.
- 2º. Dibujo o encaje.
- 3º. Mancha general de color y claroscuro.
- 4º. Articulación de la estructura formal del cuadro (mancha intermedia).
- 5º. Inicio del detalle (mancha pequeña).
- 6º. Acabado: consecución del detalle, ajuste de color y claroscuro.

Consideramos que respecto del esquema anterior, el pintor ha prestado escasa atención a las fases 1 y 2. El resto del desarrollo en las demás fases ha sido equilibrado, aunque no se puede decir que llegue hasta la fase 6. Sin embargo, el trabajo de la fase 5 resulta suficiente dadas las características de la obra. Estimamos que el trabajo fue realizado en tres o más sesiones.

Re-producción del proceso pictórico

Fotografía 1. fase 1 y comienzo de fase 3



Fotografía 1

Fotografía 1. Fase 1 y comienzo de fase 3. Para comenzar nuestra práctica partimos de un lienzo de lino de grano fino. Le aplicamos una capa de agua de cola hecha con cola de conejo. Después le damos un fondo a base de blanco de plomo muy extendido. Una

vez seco, semanas después de aplicado, procedemos a empezar a pintar nuestra copia.

Comenzamos por extender por toda la superficie de nuestra tela una capa de pintura muy diluida de color gris amarillento; hecho fundamentalmente a base de blanco de plomo, negro y ocre amarillo. La parte derecha, correspondiente en el original a la zona de suelo que queda a la derecha del pie derecho del hombre, es un poco más oscura que el resto.

Fotografía 2. Fase 3.



Fotografía 2

Fotografía 2. Fase 3. No hay ningún resto de líneas de encaje en esta zona, aunque parece haber alguna en la parte superior de las figuras. Si el encaje llegó hasta abajo, fue muy somero y no parece haber dejado rastro alguno, por lo que nosotros no lo hacemos. Sin esperar a que seque la capa anterior, comenzamos

a pintar la parte trasera de las piernas del hombre con pintura negra mezclada con distintas cantidades de tierra sombra, blanco de plomo, tierra de Siena y tierra de Siena tostada.

No aplicamos ninguna capa diluida de algún tono preparatorio o de tanteo, sino directamente pintura de una densidad muy poco diluida de un color negro intenso. El hacerlo así tiene el inconveniente de que los errores son complicados de enmendar. Seguramente el hecho no preocupa al pintor, que podría haber tomado alternativas menos arriesgadas. Quizá como complemento inevitable de este proceder está la necesidad de ir corrigiendo el dibujo de un elemento del cuadro perfilándolo con los colores de los elementos adyacentes. Probablemente por este motivo aparecen pronto en esta parte del cuadro las pinceladas de color gris pardo que aplicamos a continuación, y que resultan ser útiles para definir la situación, la posición y la forma del talón del pie izquierdo del modelo. En comparación con las pinceladas destinadas a representar las piernas, éstas son mucho más descuidadas y están hechas con pintura más diluida. Al fin y al cabo, aunque están contribuyendo a perfilar la pierna, corresponden al fondo.



Fotografía 3

Fotografía 3. Fase 3

Fotografía 3. Fase 3. Trabajamos a continuación en el pie izquierdo del hombre. Con un color gris bastante similar al empleado en el suelo aplicamos un grupo de pinceladas amplias en diagonal con un pincel de unos 12 mm de anchura. Aparentemente en el original las pinceladas han sido aplicadas sin insertarse en ningún dibujo ni esquema previo. Además, tampoco definen por sí mismas ningún borde, perfil ni forma. La inclinación de las pinceladas responden a la dirección del plano externo del empeine del zapato. Esta direccionalidad y medida distingue claramente el tratamiento de la figura y el del fondo. Después de este grupo de pinceladas indiferenciadas repasamos la parte izquierda de la pierna izquierda y la alargamos hasta el lugar en que el tobillo entra en el zapato. A continuación, comenzamos a dar brochazos más precisos e individualizados para definir la parte posterior del zapato. Damos un brochazo curvo de unos 7 cm de largo con un pincel de unos 30 cm de anchura en la embocadura del zapato izquierdo, bajo el maléolo exterior, con la pintura más espesa y marrón que la empleada en el empeine. Montando parcialmente Sobre la parte inferior de este brochazo aplicamos otros en un tono más oscuro. Y más abajo, en el encuentro entre el talón y el tacón, aplicamos otro brochazo curvo, poco cargado de pintura. En la parte delantera del zapato izquierdo pintamos una línea gris oscura que marca el lateral externo de la punta del pie. También hacemos una marca con color carmín para definir el borde inferior del dibujo del zapato en la zona del empeine.

En el pie derecho aplicamos varias pinceladas con pintura gris muy diluida como preparación para hacer el talón. Estas pinceladas, aplicadas con un pincel de un centímetro y medio de ancho, bajan a lo largo del tendón de Aquiles y en su parte inferior prefiguran la primera mancha del talón. Su longitud aproximada está entre 20 y 25 cm.

Fotografía 4. fase 3 y fase 4



Fotografía 4

Fotografía 4. fase 3 y fase 4. A continuación aplicamos una pincelada de color gris oscuro en el talón del pie izquierdo, seguida de una pincelada negra que conforma el tacón. Después, otras dos pinceladas conforman el perfil del talón. Las cuatro son pinceladas de

12 mm de anchura y 7 cm de longitud aproximadamente, y cada una de ellas tiene un color diferente, aunque todos ellos están próximos al negro.

Después, con una brocha de 25 mm aproximadamente y color gris hecho a base de óleo blanco y negro, pintamos el suelo tras el talón, continuamos por debajo y por la parte izquierda y delantera del zapato con pinceladas largas. El motivo para haber pintado ahora estas pinceladas de suelo puede ser acabar de perfilar la parte trasera del pie, o bien puede ser para asegurar desde pronto la impresión de que el pie posa firme en el suelo.

A continuación hacemos varias pinceladas con el mismo planteamiento que el grupo de pinceladas del empeine descritas en la fase cuatro de nuestra copia. Es decir, es un conjunto de pinceladas paralelas con una total indefinición de forma, borde o perfil. Como las del empeine, también están poco cargadas de pintura y están arrastradas sin cubrir por completo el campo que pintan. Todo el conjunto hace como una masa de color para rellenar algo. La particularidad es que este relleno se hace antes de definir el contorno a rellenar. Ahora la dirección es diferente, pues estas pinceladas barren la puntera del zapato de izquierda a derecha. El color también cambia. Esta vez es un pardo grisáceo bastante oscuro.

Dejamos temporalmente el pie izquierdo para hacernos cargo del derecho. Comenzamos por dar una pincelada ancha vertical en el talón, con una mezcla bastante diluida de tierra de Siena, de Siena tostada y negro. Después, con pintura densa y poco mezclada de colores Siena tostada y negro, aplicamos una pincelada gruesa cargada en perpendicular a la primera, en la base del talón. A continuación aplicamos otra pincelada sobre la anterior, con un gris mezcla de blanco y negro.

Fotografía 5. fases 3, 4 y 5



Fotografía 5

Fotografía 5. Fases 3, 4 y 5. Continuamos con las pinceladas largas del suelo que habíamos aplicado en la fase anterior. Después procedemos a definir el lateral y la punta del zapato izquierdo con mezclas de óleo blanco y negro más o menos oscuras según sus proporciones. Empezamos por dar una

pincelada de 2 cm de grosor y 9 de largo en el lateral del zapato, inmediatamente por

encima de la pincelada carmín que pintamos en la fase 4. Después continuamos con el mismo pincel haciendo la puntera del zapato en tres pinceladas anchas. Para la parte baja de la punta del zapato, damos tres pinceladas comparativamente más finas. A continuación pintamos una pincelada gris con pintura fluida en la parte alta del empeine. Seguramente esta pincelada habría acompañado a la del lateral de la embocadura de la fase 4, y no la hicimos entonces por descuido. Después, con un color pardo bastante similar al del relleno de la punta del pie, damos un par de pinceladas sobre el empeine, en el lugar que irá el lazo. Y con un color más grisáceo sobreponemos a las pinceladas diagonales, rozando apenas con pintura fluida, otro par de pinceladas, de las que quedan apenas las marcas de algunos pelos del pincel. A continuación tomamos un pincel de 14 mm de anchura y aplicamos varias pinceladas grises -otra vez blanco con negro- en el lateral del zapato. Son cuatro pinceladas en diagonal descendente de izquierda a derecha y, ya en el talón dos o tres más aplicadas en horizontal. En las cuatro primeras debemos resaltar la forma de las pinceladas, que delatan el empleo de un pincel plano. Después aplicamos con pintura negra varias pinceladas imitando las que en el original representan el lazo que ata el zapato. Son pinceladas rápidas, descriptivas, pero no de detalle. Una vez hechos los cordones, pintamos con pintura también negra el tobillo y la forma de la embocadura del zapato.

A continuación, aplicamos en el borde izquierdo del pie derecho una pincelada corta negra. Inmediatamente después aplicamos otra pincelada negra, larga, a imitación de la que en el original simula el pie.

Comenzamos a manchar el fondo en la parte superior de nuestra copia con pintura bastante diluida de un color gris resultante de mezclar óleo negro, tierra sombra y un poco de blanco.

Fotografía 6. Continuación de las fases 3 y 4



Fotografía 6

Fotografía 6. Continuación de las fases 3 y 4. Aplicamos en la parte externa del tobillo del pie derecho una pincelada ancha poco cargada de color negro antes de pasar a trabajar el fondo en la parte superior. Aunque entendemos que la lectura de la extensión de un fondo gris en

un suelo puede resultar un tanto aburrida, consideramos necesario explicar que, pese a la velocidad de la ejecución, y el aparente descuido de las pinceladas, hay una cierta intención en aplicarlas. De otra manera, el pintor podría haber cogido una brocha más gruesa o un pequeño trapo empapado en pintura. Continuamos, pues, con una descripción detallada de nuestro proceso.

A continuación pintamos en la esquina superior izquierda una franja casi negra (negro, poco blanco, amarillo, ocre) correspondiente en el original a la sombra de la falda de la mujer del centro. Después, un poco más abajo, aplicamos un grupo de pinceladas paralelas diagonales con una mezcla desigual de amarillo, blanco y ocre con negro que, poco mezclado, aparece por su lado en diversos lugares de las pinceladas. A continuación, entre la mancha negra de la esquina superior izquierda y la pierna del hombre damos varias pinceladas horizontales con la misma mezcla (negro, blanco, amarillo, ocre), esta vez bien mezclado. Una vez hecho esto, aplicamos un poco más abajo seis pinceladas en diagonal con la misma pintura a la que añadimos un poco de negro, sin mezclarlo bien. A continuación, con los mismos colores, también escasamente mezclados, aplicamos una pincelada de 3 cm de anchura, larga y ondulada, inmediatamente debajo de la mancha negra de la esquina superior izquierda. A continuación, y con los mismos colores, aplicamos varias pinceladas largas junto al perfil derecho de la pierna derecha, y aprovechamos para estrecharla un poco. Después nos encargamos de la parte central del fondo con una mezcla que lleva básicamente óleo blanco y negro a partes iguales. Lo extendemos con un pincel de 2 cm de anchura bastante cargado. Es el gesto en zigzag vertical que avanza de izquierda a derecha.

Fotografía 7. Continuación de la fase 4



Fotografía 7

Fotografía 7. Continuación de la fase 4. En la última fase de nuestra copia hacemos retoques en ambas piernas, en ambos zapatos y en el suelo.

Repintamos la pierna izquierda casi completamente con pintura negra espesa. En el talón del zapato izquierdo añadimos otra pincelada vertical similar a otras que habíamos aplicado en la quinta fase. Después damos una pequeña pincelada negra en la parte baja del zapato, justo delante del

tación. Además, unimos la parte superior de la punta del zapato a las pinceladas que dibujaban el perfil inferior con cinco pinceladas negras aplicadas casi en vertical. Con esto damos por terminados la pierna y el zapato izquierdo.

En la zona de la punta del zapato derecho aplicamos un golpe de pincel cargado de negro. A continuación aplicamos en la pierna derecha dos pinceladas largas de arriba a abajo, a ambos lados del tendón de Aquiles. Estas pinceladas no están muy cargadas de pintura, y probablemente después de trazadas han sido insistidas un par de veces en ambos sentidos. Después de esto, con el pincel bastante cargado de pintura negra, aplicamos otras dos pinceladas en la parte baja de las que acabamos de aplicar, dándoles un aspecto más recortado en esta parte cercana al talón que a medida que subimos hacia la pantorrilla. Al hacerlo de esta manera se definen los volúmenes del modelado de la pierna. Para terminar el zapato añadimos cuatro pinceladas en la zona del talón con una mezcla de negro con tierra de Siena tostada. La cuarta, vertical, en la zona externa del talón está especialmente cargada de pintura.

Una vez terminadas las piernas y los pies, aplicamos en la zona de suelo de la esquina superior izquierda dos pinceladas con una mezcla hecha básicamente con blanco y negro. Después añadimos un poco de rojo (o carmín con blanco) y damos varias pinceladas sueltas en la parte de suelo que hay sobre el zapato izquierdo. Con el mismo color aplicamos tres o cuatro pinceladas en la esquina superior derecha. Una vez hecho esto, volvemos a añadir blanco y negro para rebajar la proporción de rojo y rellenamos la parte de suelo que está inmediatamente por encima del zapato izquierdo. Después, volvemos a la esquina superior derecha con esta mezcla gris y aplicamos tres o cuatro pinceladas grandes en vertical. Para terminar, con un pincel de dos centímetros y medio de anchura y con la misma mezcla contaminada de nuevo por color rojo, aplicamos cuatro pinceladas arrastradas rápidas en diagonal en el borde derecho del fragmento, sin hacer mucha presión, lo que motiva que queden numerosas zonas sin pintura en el recorrido de estas pinceladas. Con esto damos por terminado nuestro proceso.

Propuesta del proceso seguido por el pintor:

A diferencia de la preparación, estimamos que el cuadro fue pintado en el bastidor actual, ya que no hay pintura de color aplicada tras el cambio de plano de la tela, ni en el margen derecho ni en el superior. El margen izquierdo no está a la vista. Hay pinceladas y manchas que empiezan justo en el borde superior, en la parte derecha. Por supuesto,

puede haberse puesto la tela sobre un bastidor nuevo hecho a medida, pero no parece ser el caso. Como hemos escrito más arriba, la obra está pintada sobre lienzo de lino fino. Consideramos que la preparación es comercial al óleo, blanca.

No hay apenas rastro de dibujo inicial, pero sí hay indicios de que si lo hubo fue muy somero. Hay muchas zonas sin pintura y capas muy finas que mostrarían restos de haber habido un dibujo de cierta entidad. Podemos suponer que hubo un silueteado somero, de las figuras y poco más. Sin embargo, en algunas zonas hay aplicaciones muy diluidas de pintura que pueden haber servido como guía o ayuda para la aplicación posterior de las pinceladas con mayor opacidad y firmeza. Se trata de una técnica que se emplea a veces en la pintura a la acuarela. Estas aplicaciones se pueden ver en las cumbres de las montañas, en el cordón del hombre del gorro del hombre, por ejemplo.

Suponemos que se aplicó el principio general de dar prioridad a la realización de las figuras, y dentro de éstas, a sus cabezas. Lo poco trabajados que están el suelo, el cielo y el muro en comparación con ellas puede ser un indicio de la precedencia de las figuras. La fotografía que adjuntamos de Sorolla comenzando a manchar las figuras de uno de estos estudios es buen indicio de la precedencia de las cabezas sobre el resto. El paisaje de la izquierda ha recibido más atención que el suelo, el muro y el cielo, aunque buena parte de ese trabajo está hecho con el proceso avanzado, ya que tiene empastes importantes. Probablemente las manchas del fondo que lindan con las figuras acompañaron en el tiempo la realización de éstas. Por el contrario, las manchas no colindantes, los empastes, correcciones de tono o los detalles se realizaron con retraso con respecto al desarrollo de las figuras. También hay partes de las figuras que se retrasaron, como los pies del hombre o las faldas de las mujeres. El talón derecho del hombre está claramente hecho sobre pintura seca. Sin embargo, los goteos de disolvente que escurren entre ambos pies la han disuelto en parte durante en su caída, por lo que suponemos que mediará tan sólo un día entre ellos.

Tras el dibujo inicial, el pintor comenzó a trabajar en las cabezas de las figuras y a manchar las masas más importantes del cuadro, especialmente las de las figuras. La mancha inicial no fue completa porque en bastantes resquicios de las yuxtaposiciones de colores podemos ver el color de la base del lienzo. De todas formas, este cuadro está mucho más manchado (y más acabado) que muchos de su misma serie, en los que la base aparece en superficies muy amplias. Los empastes del cielo muestran que hubo separación entre las dos sesiones en que se hizo. Hay pinceladas empastadas que montan en seco sobre pinceladas empastadas, sin romper sus crestas ni los surcos.

La mancha y la pintura-dibujo debieron ir emparejadas desde el principio en la parte superior de las figuras y su entorno. Tratar de precisar la precedencia de unas partes sobre otras en un cuadro de este tamaño es estéril. Por este motivo, y a diferencia de las descripciones de los procesos de los demás cuadros, hemos preferido en esta ocasión describir el desarrollo de la obra por zonas separadas, empezando por las cabezas y torsos.

Sorolla comienza a pintar el rostro del hombre con colores relativamente apagados y apariencia mate, sin empastar ni tratar de marcar las pinceladas. Tras la primera capa, siguiendo su técnica en los retratos masculinos, avanza mediante la aplicación de pinceladas individualizadas, que van definiendo el modelado, el cromatismo y la luz. Algunas pinceladas las deja al ponerlas, otras las barre después. Pinceladas de detalle, y también de las últimas del rostro, son el brillo blanco sobre la ceja, la pestaña, el brillo blanco del párpado inferior, el agujero de la nariz y la sombra que pinta bajo ella, así como algunas de las pinceladas rojas de la parte baja de la nariz. En cuanto al pelo, el esquema de trabajo es el mismo que en la cara: mancha mate con mezcla de color sombra. Después, en una sesión posterior, aplica pinceladas empastadas brillantes con un par de series de pinceladas paralelas. Una de las series describe la zona parietal con una mezcla marrón que incluye verde esmeralda. La otra, en la patilla, es de color negro.

El rostro de la mujer central tiene una técnica diferente del rostro masculino. Está trabajado entero mediante capas muy finas de pintura, la mayor parte de ellas transparentes. Probablemente ha empezado haciendo una capa de mancha general de color carne en todo el rostro, y sobre ella ha ido disponiendo, a lo largo de más de dos sesiones, capas diluidas de colores. Los ojos los ha pintado con el proceso de la cara avanzado.

El tratamiento del rostro de la mujer de la izquierda combina el tratamiento por veladuras del rostro de la otra mujer con el de la pintura opaca del rostro del hombre. En este caso, la mayoría de las aplicaciones opacas ha sido difuminada, como alrededor de las cejas, en lugar de dejar la pincelada tal cual, como en muchas de la cara del hombre. Otra particularidad de este retrato es que podemos ver la técnica de llevarse parte del tono aplicado en la veladura, por ser excesivo. En la frente de la muchacha, el pintor ha aclarado la pintura aplicada limpiando por frotación (probablemente con la mano) y recuperando la claridad de la base en las cumbres del grano de la tela. Este retrato muestra con claridad la técnica de construcción de los ojos. Resumiendo el proceso de creación del ojo izquierdo podemos decir que parte de una capa inferior color carne, que

con sus matices será más o menos común con el resto del rostro. Después, en el segundo paso, el pintor ha ido aplicando distintos colores sin definir ni recortar las zonas, pero tratando de dar el valor cromático y lumínico aproximado, aunque sin llegar a los extremos, es decir, amortiguando los tonos más contrastados. En la fase tercera y última, con la base previa que le ayuda a acertar, va detallando con pinceladas sueltas los elementos oscuros principales del ojo. Después hace la parte blanca del ojo. Estas pinceladas ya no son indefinidas como en las fases previas, sino precisas en la forma o el dibujo, y contrastadas en lo cromático y lo tonal. Es decir, el pintor arriesga en la posición de los ojos sólo cuando ya tiene una buena base sobre la que apoyarse.

Evidentemente, la realización de los retratos no ha sido aislada del resto del cuadro. A medida que los iba realizando habrá avanzado el entorno que los rodea: las cabezas completas, los fondos que las rodean y la parte superior de las figuras. Las faldas azules, la mantilla negra, las ropas del hombre. Más atención han requerido las partes blancas del vestido de la joven, con adición sucesiva de capas finas más o menos translúcidas, con blanco mezclado con otros colores, sobre todo fríos. Sobre estas capas ha aplicado finalmente algunas pinceladas más opacas y empastadas, en los mismos colores. La misma técnica ha empleado en la golilla del hombre, pero ahí la gama cromática es mucho más reducida: blanco con negro y muy poco ocre y ultramar en capas previas, y lo mismo con más ultramar en los refuerzos empastados. La pechera dorada de la mujer del centro tiene una primera capa diluida y mate con variaciones de ocre y siena. Sobre ella ha aplicado pinceladas arrastradas con ocre puro, y después pinceladas sueltas y líquidas con un Siena mezclado y agrisado. Sobre estas pinceladas extiende más pinceladas arrastradas, y culmina este proceso con la adición de detalles finales - pinceladas cortas- en amarillo limón, blanco y amarillo cálido. Los collares de ambas mujeres están realizados mediante la adición de pinceladas cortas de distintos tonos, prioritariamente tierras, pero también bermellón, amarillos y naranjas.

En cuanto al paisaje circundante, es fruto de la adición en sucesivas sesiones de matices sobre las manchas iniciales, con un aumento progresivo de la intensidad cromática y del contraste tonal. También hay un aumento progresivo de la opacidad en la parte superior del paisaje y del empaste en la parte media y cercana, correspondiente a las casas del pueblo. Puede observarse cómo el pintor muestra escasa preocupación por la forma, atento sólo a los elementos que acabamos de mencionar: luz, color, opacidad y

pasta, aunque hay que añadir también la dirección y la calidad de las pinceladas. Es decir, que la forma de los elementos del paisaje le interesa en quinto o sexto lugar; por lo que, evidentemente, tampoco precisa de ningún dibujo o bosquejo en que apoyarse.

Conclusiones

1°. Conforme a lo que suponíamos antes de comenzar la práctica, el fragmento que hemos estudiado muestra a la perfección características de la ejecución del Sorolla de la Hispanic Society, que aparecen también en muchas otras de sus obras. Reseñamos aquí que la densidad de la pintura es más baja que en el conjunto de su obra, siendo además cierto que la pintura en su obra es con frecuencia más diluida que la de sus coetáneos. Consideramos, pues, que se trata de una de las técnicas pictóricas más diluidas de las practicadas entre los pintores de comienzos del siglo XX.

Sobre la aplicación de las grandes pinceladas, reiteramos lo que hemos descrito anteriormente: Sorolla las aplica en los fondos sin preocuparse por la capacidad descriptiva de su forma, ni por ajustarse al límite del objeto que representan. El cuadro también es buen ejemplo de la aplicación desestructurada o suelta de las pinceladas y las manchas de color, de acuerdo con el principio general de la yuxtaposición: añade las manchas unas junto a otras sin preocuparse de enlazarlas, de describir el cuerpo que forman juntas, contando con que el efecto general se encargará de hacerlo. Añadimos a estas características, en relación directa con la densidad y la despreocupación, el goteo de la capa diluida de pintura en la parte del muro del ángulo superior derecho, así como las gotas sueltas que aparecen en la parte inferior derecha. Hemos mencionado esta cuestión del goteo en las conclusiones de la parte de nuestro estudio basada en las fuentes literarias de la Hispanic, y hacemos de nuevo referencia a ello aquí: el hecho de que fueran accidentales no quita que estos goteos fueran consentidos por el pintor.

2°. El estudio de la obra nos ha permitido detectar un par de señales de carboncillo del somero dibujo inicial, pero ha mostrado también que lo más probable es que ese dibujo no llegase hasta los pies de la figura masculina. De otro modo, lo más probable es que hubiera en la zona de nuestra práctica algún resto, como lo hay en el cuadro de los tipos segovianos que hemos citado, pese a que en él se han aplicado capas de pintura muy diluida por encima. En cualquier caso, el cuadro que nos ocupa y los otros dos ejemplos permiten suponer que en estos estudios Sorolla encajaba las figuras de forma muy

somera, apenas representadas por siluetas, y que los fondos no los encajaba en absoluto. Para definir la forma en las grandes superficies, en las que la aplicación de pintura facilita la pérdida del dibujo, Sorolla dibuja a veces el contorno interior de las mismas con el propio color de relleno. A veces lo hace antes de extender las manchas; en otras ocasiones, después de haberlas extendido. Hay otro silueteado, muy practicado por Sorolla, que consiste en recortar con el color del fondo para definir el perfil de algún elemento o figura.

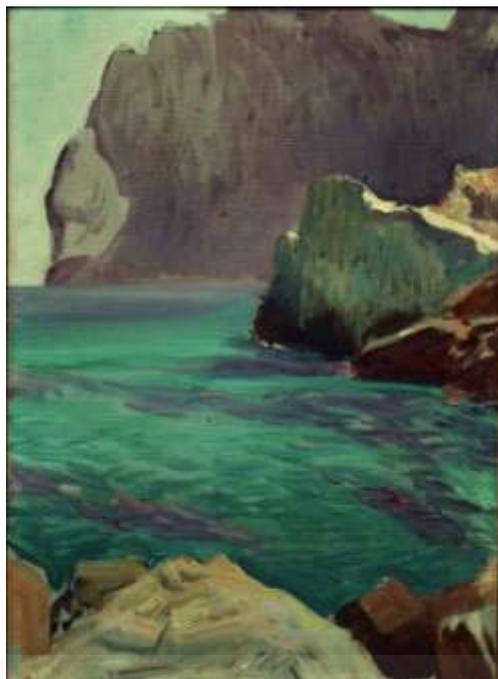
3°. La obra que nos ocupa tiene unas dimensiones importantes, poco o nada habituales en el género de tipos y costumbres. Aunque las figuras no presentan el aislamiento o la rotundidad de otras figuras de Sorolla que parecen remitir al monumentalismo de las estatuas clásicas, la figura masculina tiene un tamaño considerable. Su altura es de 182 cm, por lo tanto, por bajo que esté colocado el cuadro al colgarlo en una pared para ser expuesto, la altura de la figura sobrepasa la de la mayoría de sus espectadores, y su anchura con la capa, pese a que se sale del cuadro, es de 86 cm. Este boceto del Roncal fue pintado en el verano de 1912, cuando todavía pensaba Sorolla pintar sus paneles copiando a partir de los estudios como éste, cosa que finalmente hizo solamente en los fondos y en varias figuras, que no llegan a la media docena, como hemos recogido en otra parte de nuestro estudio. Cabe suponer, por tanto, que el tamaño desmesurado de estos estudios tuviera algo que ver con la intención de pasar las figuras desde ellos al panel. Es decir, de acometer el panel partiendo no de un cuadro con figuras de menor escala, sino de algo más cercano a la propia talla del panel.

4°. Este cuadro es buen ejemplo del aspecto colorido del Sorolla maduro incluso en cuadros donde no hay tanto color. Las técnicas que emplea para ello son el ligero incremento de la saturación, dentro de la verosimilitud; la búsqueda de matices de color en los colores neutros; y el tratamiento de los colores negros, tierras y neutros como masas de color. Esto resulta fundamental para la sensación del color en los cuadros en los que el pintor no cuenta con colores saturados, o están en minoría. En estos casos, el pintor antepone la presencia del color local a la sujeción al dibujo o al claroscuro, y esta es una de las diferencias claves con su etapa de juventud. No sólo escoge escenas más luminosas y coloridas, y las sube ligeramente de saturación, sino que además le resta importancia al dibujo y al claroscuro, permitiendo una presencia mayor, y un tanto independiente, de las masas de color. Esto hace que incluso cuadros pintados en colores neutros y tierras no

parezcan tener un cromatismo neutro. Además, buena parte de los cuadros en los que no hay una cantidad importante de color saturado tienen a cambio marcados contrastes de clarooscuro, lo que deja los valores de la imagen fuera de los tonos neutros. Este cuadro combina varias de las técnicas de saturación del Sorolla maduro. Por un lado sube la saturación del color general de la escena, como puede verse en las carnaciones; por otro lado distingue los colores neutros acercándolos a familias de colores un poco más definidas, como puede verse en la diferencia entre el color del suelo, el del muro, y el de las montañas del último término. Además permite en estos colores más neutros, como en el suelo o en el muro, que el color se manifieste como manchas sueltas que ocasionalmente pueden ser saturadas, buscando también en las zonas de estos colores terciarios, poco saturados, un enfoque cromático, de masa de color. Además, incluye colores muy vivos en la escena, como los de las vestimentas y los del paisaje; y por otro lado, la mayor parte de las manchas de colores de saturación baja o nula resultan ser blancas o negras, alejándose de los grises. La consecuencia es que, incluso cuando Sorolla pinta una escena con masas importantes de colores poco saturados, la sensación de color es mucho mayor que en su pintura de juventud.

5°. La ejecución de la obra muestra que ha sido realizada in situ y del natural, lo que la entronca con las influencias de Pinazo y Bastien-Lepage que hemos mencionado anteriormente. Por otro lado, esto la distingue de los planteamientos del romanticismo costumbrista, con el que tiene sin embargo en común la intención iconográfica. Como hemos señalado en la primera parte de nuestro estudio, Manuel Rodríguez de Guzmán (Sevilla, 1818- Madrid, 1867) y Valeriano Domínguez Béquer (Sevilla, 1833 -Madrid, 1870); emprendieron, en el siglo anterior, la tarea de representar los pueblos y costumbres de España. El proyecto de Sorolla puede verse, de esta manera, como un intento de visitar ese empeño, junto con los planteamientos de Pinazo y Bastien-Lepage de pintar a las gentes del natural, y unido también a los planteamientos antropológicos y etnográficos de la Institución Libre de Enseñanza.

Cala de San Vicente, 1919.



UNIVERSITAT
Miguel
Hernández

Ficha técnica	
Autor; Joaquín Sorolla.	
Título; Cala de San Vicente.	
Técnica Óleo sobre lienzo.	
Tamaño	72,5 x 51,5 cm.
Fecha	s/f (agosto 1919, Santa-Ana)
Lugar de realización	s/l (Mallorca).
Firma	s/fir.
Inscripción	-
Códigos de identificación	Museo Sorolla. N.º Inv.º 1257, N.º Cat. 2002; 1063, N.º Cat. 2009; 1263.
Procedencia	Serie L, N.º 95 del Inv.º de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie L, N.º 95 del Inv.º de 1930).
Exposiciones	1994-95, Itinerante por España – <i>Imágenes de un coloso</i> - (p. 127); 1996, Palma de Mallorca (p. 34); 2000-02, Itinerante por España – <i>Sorolla paisajista</i> - (N.º Cat. 67).
Bibliografía	PANTORBA, 1970, N.º Cat. 554; SANTA-ANA, 1982, N.º Cat. 1257.
Observaciones	No conocemos estudios ni dibujos previos, pero hay varios cuadros pintados por el autor en los mismos días, del mismo motivo, que se conservan en el Museo Sorolla de Madrid con los números de inventario 1256, 1258, 1259, 1260, 1261.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la simplificación de las zonas de color, que relacionan esta obra con la llamada factura sintética de Sorolla, el empleo del color azul turquesa y del violeta como elementos protagonistas de la composición, el empleo de veladuras y arrastrados, la escasez de asunto figurativo del cuadro.

Posibles influencias.

Influencia paisajismo del siglo XIX, posiblemente de los estudios de luz de Monet, y del simbolismo pictórico francés. Posiblemente, también de Rusiñol, Anglada o Mir.

Análisis iconográfico.

El cuadro pertenece al género del paisaje marino, representa una costa rocosa en primer término y un acantilado en último término, ambos bañados por un mar limpio y transparente, de un verde azulado intenso, que ocupa la mayor parte de la mitad inferior del lienzo.

El mar está cercado por arriba, a la derecha y abajo por formaciones geológicas en tres planos. En el término se encuentra una representación de una pequeña cala rocosa, en cuyo primer plano se encuentra centrada una roca angulosa de tono claro, anaranjada, amarillenta o grisácea en distintas partes. En el mismo plano, en la esquina inferior izquierda, hay otra roca de color más naranja y otra de color neutro. En el lado contrario del primer término, en la esquina inferior derecha, aparecen otras rocas representadas con caras geométricas de intensos colores marrones. Por encima de estas rocas del primerísimo plano está la zona más cercana del mar, en la que se observan unas manchas más oscuras que pueden corresponder a rocas sumergidas o a pequeñas agrupaciones de algas, que contrastan, con la limpieza y claridad del resto del agua. En fotografías actuales de la cala hemos comprobado la permanencia de dichas manchas oscuras.

En el centro del lado alto del cuadro, en la mitad derecha, hay representada otra formación rocosa, que cerraría la cala del primer término. Esta formación rocosa se separa en tres planos bien delimitados por la diferencia de colorido. La parte baja de esta formación repite los colores marrones intensos de las rocas de la esquina inferior derecha. La parte central, que es la más grande, recibe directamente la luz del sol en la parte superior, representada con una gran claridad, y en su parte vertical, que mira al mar, se

refleja el color turquesa de éste en un tono más oscuro. Una tercera parte de esta formación, más pequeña, enlaza con los tonos claros de la roca naranja de la esquina inferior izquierda.

A la izquierda de esta formación rocosa podemos ver una zona más distante del mar, menos diferenciada que la de la cala.

La mayor parte de la mitad superior del cuadro, y la más profunda del paisaje, representa un acantilado, el llamado Cavall Bernat, de una considerable altura, que muestra un suave color violáceo.

El cielo es apenas visible, la mayor parte del lienzo está ocupada por el mar, las rocas y el acantilado. Únicamente en la parte superior izquierda, y en una pequeña parte en la zona superior derecha, sobre el acantilado, contemplamos un cielo muy claro, en tonalidades azules y blancas.

Composición.

La composición de esta obra viene determinada básicamente por la relación cromática entre los colores violáceos y los turquesas, que dominan respectivamente la mitad superior del lienzo y la mitad inferior. Los elementos rocosos en los diferentes planos aportan cierta diversidad de formas, además de otros colores secundarios en la composición, los marrones violáceos y los anaranjados. El tercer color que muestran las rocas, el turquesa, se relaciona con la mancha central que representa el mar, de la cual el color de la roca es como un eco.

Las mencionadas zonas cromáticas violácea y turquesa refuerzan la presencia del lienzo como un plano. En sentido contrario, cabe señalar la representación de la profundidad, que se apoya en el elemento narrativo de las rocas y el acantilado, así como por la diferencia de tratamiento de la mancha del mar, que pierde detalle a medida que se aleja.

Disposición *versus* selección.

Esta obra se basa en la selección del autor de un referente preexistente.

Dinamismo, equilibrio.

El equilibrio viene dado por la jerarquía de los elementos interpretados en cuanto al detalle de los primeros planos respecto de los últimos. El horizonte del mar se encuentra un poco por encima del eje horizontal del cuadro, sin embargo la disposición del primer plano deja equilibrada la imagen global.

Encuadre, PV, horizonte.

El encuadre es un gran plano general, que se extiende desde el primer término hasta el infinito, aunque produce un efecto cerrado por la verticalidad del cuadro y por la masa frontal del acantilado que oculta el cielo.

Profundidad.

El espacio representado es profundo, hasta el horizonte.

Iluminación general y claroscuro.

La iluminación es luz de día, natural de exterior.

Color

En esta obra hay una preponderancia muy marcada de los colores violeta y verde esmeralda -en ocasiones mezclado con una parte menor de azul-, que se complementa, como hemos dicho, con la presencia de naranjas y marrones intensos. Además, hay una presencia menor de amarillentos y grises. El color es absolutamente protagonista en la obra, no sólo por encima de los demás aspectos pictóricos fundamentales como el dibujo, el claroscuro o la ejecución, sino por encima también del asunto representado.

Este protagonismo del color parece acentuarse además por la simplicidad del mismo, que apenas ofrece variedad. Debe tenerse en cuenta la importancia que había cobrado el violeta como color emblemático en la obra del autor desde los primeros años del siglo XX, como había ocurrido con algunas tendencias renovadoras, como el postimpresionismo, en la última década del XIX. Además, el violeta había sido acompañado en esta faceta por otros colores como el naranja y el verde esmeralda, viridian o turquesa; y con otros como los amarillos saturados. La presencia del azul cyan con mucha presencia en la obra, y la presencia secundaria del naranja, permiten entender esta obra no sólo como una exaltación de lo cromático, sino de una familia concreta de colores, que pueden identificarse como fundamentales en la etapa de madurez del pintor. Podría considerarse que hay en la obra cierto empleo del contraste simultáneo cromático entre los azules y los naranjas, y cierto contraste deliberado entre lo cromático y la superficie acromática de un tono similar. La mayor parte de los colores del cuadro tienen en este caso presencia de blanco en la mezcla, y puede considerarse que el claroscuro no

es en esta obra el elemento articulador, por lo que consideramos que es un ejemplo perfecto de empleo de la denominada *paleta cromática*. La paleta estimada de esta obra es:

Pigmento	Probabilidad estimada 0-10
Blanco	10
Negro	10 escaso, abajo.
Ocre	2 Ocre o Siena natural
Siena natural	8
Siena tostada/Tierra roja	9
Sombra natural	10
Rojo de cadmio o sin id	10
Amarillo sin identificar	5 Veladura abajo, muy escaso
Verde esmeralda	10
Azul de Prusia	1
Azul ultramar o cobalto	8. Cobalto, 7 o ultramar, 3.
Azul sin identificar	6 posible azul cerúleo
Violeta sin identificar	10
Ausencias destacadas: naranja, sombra tostada, carmín.	

Recursos: tipos de aplicación.

Tipo de soporte y base.

El cuadro está pintado sobre un lienzo de lino de grano grueso con una preparación gris, probablemente al óleo, artesanal. La preparación parece haber sido aplicada con el lienzo ya clavado en el bastidor, pues al menos el borde superior y el borde derecho están sin pintar.

Dibujo inicial.

El pintor realizó un dibujo inicial muy somero al óleo, que no definía la totalidad de los elementos representados en el cuadro, y del que se pueden ver algunas líneas, por ejemplo en partes del perfil del acantilado.

Dibujo tras pintura.

No hay dibujo realizado tras el comienzo de la aplicación del color.

Tipos de aplicación por fases.

Como es habitual en los paisajes, y en contraste con los retratos, el cuadro no presenta un avance prioritario de ninguna de las partes. Debemos destacar una veladura

en de color violeta para teñir el color del lienzo en la zona del acantilado, aplicada al comenzar a pintar. Es muy transparente y bastante homogénea, y de haber sido aplicada sobre capas de pintura más avanzadas, diríamos que su empleo se corresponde exactamente con el más típico de este tipo de aplicaciones. Resulta curioso que Sorolla, que no es proclive a emplear veladuras para matizar colores o tonos de las partes desarrolladas de los cuadros, la emplee aquí como tonalidad de fondo casi imperceptible para empezar a pintar el acantilado.

Tras haber comenzado a pintar por esta suave veladura, el pintor distribuye algunas manchas parciales para distribuir los colores y tonos fundamentales, aunque no lo hace en todo el cuadro, sino sólo en algunas partes, como algunas zonas del mar o del cielo.

Además, recurre mucho, sobre todo en la parte del acantilado, a hacer las manchas de tamaño medio con el mismo planteamiento que las manchas generales -sin diferencias de color ni tono en la aplicación- pero no como una mancha superficial indistinta, sino en pinceladas sueltas, aplicadas con cierto paralelismo, aproximadamente en vertical.

El cuadro es buen ejemplo también de la característica aplicación en manchas de color yuxtapuestas del pintor, que en ocasiones cuentan con una capa de color debajo que ejerce un papel unificador, y otras quedan más o menos aisladas sobre la base, como se puede ver en las rocas del ángulo inferior derecho.

Densidad de la pintura. Veladuras.

Veladuras iniciales significativas

Grosor de la capa pictórica.

La capa pictórica es fina o muy fina, con la presencia de empastes no muy pronunciados en las rocas del primer término.

Textura copiada vs sugerida.

La obra presenta una escasa diferenciación de la textura, que en ningún caso es copiada. En cuanto a la textura sugerida, cabe tener en cuenta el aspecto un tanto árido en la representación de las partes rocosas o terrestres, bien mediante la aplicación de pinceladas arrastradas -en las rocas del segundo término y en el acantilado lejano; o mediante la aplicación de pinceladas empastadas con pincel plano en diferentes

direcciones, que subrayan el aspecto geológico de las rocas. En contraposición, el cielo y el agua del mar lejano están realizados con pinceladas fundidas, aunque presentan algunas imperfecciones. En cuanto a la representación de las aguas del mar cercano, en general el pintor ha evitado las pinceladas arrastradas, y las ha aplicado fluidas y con cierta curvatura. Es decir, aunque no cabe hablar de textura copiada, y apenas hay tampoco una sugerencia de las superficies de los elementos, el pintor ha establecido una diferenciación mínima entre lo rocoso, lo aéreo y lo acuático.

Textura matérica.

La textura superficial es bastante homogénea y está definida por el grosor del grano del lienzo que, habiendo pocos elementos representados, cobra cierta presencia. Esta presencia se intensifica en alguna zona, como la del acantilado, por la aplicación de la pintura mediante pinceladas arrastradas.

Tipos de pinceladas.

El cuadro está resuelto con un tratamiento abocetado, con poca diferenciación en el tipo y el tamaño de las pinceladas.

En el corto repertorio hay que incluir las pinceladas fundidas del cielo y del último término del mar. Son fundidos funcionales y poco cuidadosos, que se limitan a establecer la diferencia del aspecto de estas partes con las del resto del cuadro, sin que merezcan mayor atención por parte del espectador.

Como hemos dicho, hay también una amplia aplicación en superficie de una veladura sin pinceladas diferenciadas, pero su función debe relacionarse con la necesidad de una base colorida homogénea que con algún tipo de intención de la dicción pictórica.

Más importancia, que los dos tipos anteriores, tienen las pinceladas arrastradas, un tipo de aplicación a la que Sorolla tomó mucha afición en su etapa de madurez, y que hemos señalado en la obra *Los pavos*, de 1905.

A los arrastrados sigue en importancia las aplicaciones con pinceladas opacas, a menudo describiendo superficies planas de color y sin diferenciar apenas las formas definidas por ellas, como ocurre en las rocas de las esquinas inferiores del cuadro, entre otros lugares.

Hay otras pinceladas bastante similares a las anteriores, pero que a diferencia de ellas, no están realizadas con colores planos o casi planos, sino con mezclas imperfectas

de color, con un resultado visual más rico o más confuso que las superficies planas de color a las que nos hemos referido. Estas pinceladas con mezclas imperfectas se pueden ver, sobre todo, en la roca central del primer término. Llama la atención que la aplicación de estas pinceladas se ha hecho con un pincel de punta plana y cierta vocación de construir la forma de la roca por los planos definidos por ellas, como ocurre en las rocas de las esquinas. Sin embargo, las mezclas imperfectas, y la superposición de unas con otras pintando en húmedo sobre húmedo lleva a un resultado opuesto. Si en las rocas de las esquinas hay una simplificación máxima, que llega a comprometer completamente la verosimilitud, en la roca central se forma una masa amorfa de colores, que tampoco acaba resultando descriptiva ni verosímil.

Otra pinceladas del repertorio son las curvas alargadas que describen la ondulación del mar, aplicadas con pinceles redondos en distintas inclinaciones cercanas a la horizontal.

Para terminar, y probablemente sean la últimas aplicadas a la obra, hay una serie de pinceladas con mayor intención descriptiva, en forma y tamaños más diferenciados, pequeñas en general. Aparecen en detalles claros de las rocas de la esquina inferior derecha y en las manchas de luz solar en las rocas del segundo término, así como en algunas partes de las mismas rocas, en colores rojizos.

Aunque hay diferencias notables, podría relacionarse la multitud de pinceladas vistas de pequeño tamaño y escasa variedad de esta obra con las aplicadas en algunas obras en los primeros años del siglo, sobre todo en Jávea en 1905. Pero en la obra que nos ocupa las pinceladas son menos homogéneas y sistemáticas, y tienen una presencia más discreta.

No hay restregados.

No se observan estrías penetrantes en las pinceladas similares a las observadas en *Procesión en Valencia* y en *Valenciana en la huerta recogiendo naranjas*, que ya hemos señalado.

Otros tipos de aplicación.

No hay empleo de la espátula, ni de otros útiles distintos del pincel.

Verosimilitud.

Pese a la escasez de detalles, y cierto abocetamiento general, la valoración del claroscuro y el cromatismo otorgan verosimilitud al paisaje.

Acabado.

El acabado de la obra es somero, con un abocetamiento definido por una mayoría de pinceladas finales de tamaño medio, muchas de ellas correspondientes a la primera capa de pintura, aplicadas directamente sobre la base, que además asoma por distintos lugares repartidos por todo el plano del cuadro. Además, hay una ausencia casi total de detalles. Y sin embargo, el carácter abocetado y la falta de un acabado detallado y preciso resultan menos llamativos que en buena parte de las obras del autor, acaso porque el abocetamiento llama más la atención del espectador en las figuras que en los elementos del paisaje

- 1º. Soporte e imprimación.
- 2º. Dibujo o encaje.
- 3º. Mancha general de color y claroscuro.
- 4º. Articulación de la estructura formal del cuadro (mancha intermedia).
- 5º. Inicio del detalle (mancha pequeña).
- 6º. Acabado: consecución del detalle, ajuste de color y claroscuro.

Consideramos que respecto del esquema anterior, el pintor ha prestado escasa atención a la fase 2, y que no ha llegado a la fase de acabado, y apenas ha trabajado la mancha pequeña en la zona de las rocas. La mayor parte del desarrollo del cuadro se produce, por tanto, en las fases 3 y 4. Se trata, en cualquier caso, de un desarrollo breve, correspondiente a una sesión de trabajo, o como mucho dos.

Fotografía 1. Fases 1 y 2



Fotografía 1

Fotografía 1. Fases 1 y 2. Comenzamos nuestro proceso de re-producción en un lienzo de lino de grano grueso (más grueso que el cuadro original) con preparación blanca a la media Creta aplicada para cerrar poros, a la que hemos aplicado posteriormente una capa superior al óleo de color gris, muy usado como fondo por Sorolla en esta época. Salvo el grosor del grano de la tela, nuestra base es bastante similar a la del cuadro, aunque el gris del original es un poco más claro.

De acuerdo con lo que podemos observar en el cuadro original, empezamos por dibujar el contorno del *Cavall Bernat* con color violeta de cobalto.

Fotografía 2. Fase 3.



Fotografía 2

Fotografía 2. Fase 3. A continuación, teñimos con una veladura muy fina del mismo color violeta de cobalto toda la superficie destinada a representar la masa rocosa de nuestro fragmento y parte del mar. El cambio de matiz entre el color de la base y el de la extensión violeta es muy suave, pero suficiente para establecer desde el comienzo la armonía del cuadro. La veladura pierde visibilidad a medida que se extiende por la superficie destinada a representar el mar. Al aplicar esta veladura, el perfil del acantilado dibujado al comenzar se diluye con el *medium*, por lo que adopta una presencia más rica y variada, con zonas desaparecidas y otras donde la línea se muestra rotunda. Observamos que la parte inferior del perfil del acantilado tiene un cambio de color que pasa casi desapercibido, hacia la familia de los colores tierras, probablemente un sombra natural mezclado con violeta de cobalto.

Fotografía 3. Fase 3 y comienzo de fase 4



Fotografía 3

Fotografía 3. Fase 3 y comienzo de fase 4. Añadimos una mancha más opaca de violeta cobalto en la zona inferior derecha de nuestro fragmento, y otras dos manchas menores del mismo color. Las tres corresponden a la punta que se interna en el mar de la formación rocosa del segundo término del cuadro, que ya hemos descrito.

A continuación aplicamos cierta definición del claroscuro del acantilado arrastrando el pincel cargado con poca pintura, de manera que ésta sólo se deposita en las cumbres de los granos de la tela. El color aplicado es un marrón de sombra natural mezclado con un poco de Siena natural. Son pinceladas sueltas aplicadas de arriba a abajo con un pincel duro menor de un centímetro. En el tercio inferior de nuestra copia, en horizontal y de izquierda a derecha, las pinceladas dejan de ser aisladas, haciendo una masa marrón con transparencia suficiente para que el fondo continúe siendo visible. Esta masa representa la parte baja del acantilado, donde éste llega al mar. Esta parte baja de la mancha no termina en línea recta en el original, sino irregular. Después añadimos en un tono tierra sombra unos toques a la izquierda de esa mancha, y un poco más arriba extendemos una veladura oscura bastante transparente, que cubre ocho centímetros cuadrados aproximadamente, y genera un sombreado cerca del perfil del acantilado. Aplicamos también otros toques de tierra sombra sobre la mancha violeta cobalto de la zona inferior izquierda correspondiente a las rocas del segundo término del cuadro.

Fotografía 4. Fases 3 y 4.



Fotografía 4

Fotografía 4. Fases 3 y 4. A continuación, diluimos la parte baja de la mancha horizontal marrón que habíamos aplicado al pie del acantilado, y la extendemos hacia abajo en fase líquida y aspecto transparente. Se montándose y se mezcla en distintas medidas con la veladura violácea que habíamos aplicado poco después de comenzar. Después aplicamos una capa semiopaca de blanco mezclado con azul cerúleo y un poco de verde esmeralda en la zona superior izquierda, correspondiente al cielo. Al hacerlo, a imitación del cuadro original,

en lugar de ajustarnos al perfil inicial de la montaña, aprovechamos para terminar de definir su forma desde fuera. En las dos cumbres situadas más a la izquierda podemos comprobar cómo ese dibujo recortado por el cielo no coincide con el marcado al principio.

Fotografía 5. Fases 3 y 4



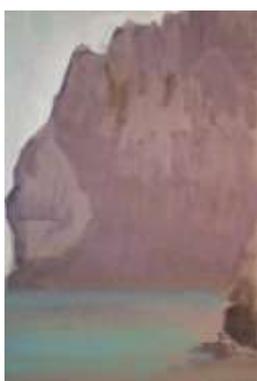
Fotografía 5

Fotografía 5. Fases 3 y 4. Aplicamos unas pinceladas de sombra en cerca de las pequeñas manchas violetas de la roca del segundo término, diluyéndolas un poco y extendiéndolas en pequeños barridos en su parte inferior. A continuación aplicamos en el tercio inferior de nuestro fragmento una capa fina de azul celeste, correspondiente a la zona más lejana del mar, aquella que se encuentra con la base del acantilado.

Esta aplicación se monta sobre las veladuras violáceas y tierras que hemos extendido previamente, mencionadas a propósito de la fotografía anterior. La parte superior de esta capa es más opaca que aquellas veladuras, pero no tanto para impedir que se vean a través de ella las pinceladas de la mancha marrón de borde inferior irregular que se ven en nuestra tercera fotografía.

La parte baja de esta capa azul celeste es una veladura fina, casi transparente. En la parte inferior de nuestro fragmento aplicamos en pinceladas horizontales una mezcla de verde viridian, azul cerúleo y blanco, sin cubrir la superficie de forma regular.

Fotografía 6. Fase 4.



Fotografía 6

Fotografía 6. Fase 4. Preparamos una mezcla de violeta de cobalto con blanco y un poco de tierra Siena natural y la utilizamos para completar los matices de clarooscuro del acantilado que habíamos aplicado con pinceladas marrones sombra, y que aparecían en nuestra tercera fotografía. La forma de aplicar la pintura ahora es similar a la empleada entonces: pinceladas arrastradas con pintura pastosa que marcan la textura granulada de la tela al

depositarse sólo en las cumbres. Estas pinceladas se presentan tan pronto aisladas como agrupadas haciendo masa, pero incluso en este caso no llegan a cubrir las capas inferiores. Con la pintura aplicada de esta manera, continúan a la vista las aplicaciones previas de color marrón sombra, la veladura violeta y la base gris en buena parte de la superficie del acantilado.

Fotografía 7. Fases 4 y 5



Fotografía 7

Fotografía 7. Fases 4 y 5. Aplicamos a la parte inferior derecha de nuestro fragmento, correspondiente a una zona de fondo acuático oscuro de la cala, la misma mezcla de pintura violácea que hemos empleado recientemente en el acantilado. Después, continuamos aplicando azul celeste mezclado con algo de violeta entre las dos manchas horizontales de mar que mostrábamos en nuestra quinta fotografía. Finalmente, unimos esta zona azul con otra mezcla de viridian y blanco, aplicando la pintura en el resto de la superficie que representa el mar en nuestro fragmento. Al hacerlo, cubrimos completamente el grano del lienzo, pintando con una capa bastante espesa, que impide las transparencias allí donde es aplicada. Utilizamos esta misma pintura de tinte turquesa para precisar desde el mar el dibujo de la roca del segundo término del cuadro. Casi en la conclusión, distinguimos las manchas de menor tamaño de esta roca, aplicando un par de pinceladas en diagonal de color azul oscuro; así como unos cuantos toques más en un gris azulado cuyo componente principal es el azul celeste. Finalmente rematamos la parte superior de la roca con una pincelada de detalle, un empaste con pintura blanco de plomo.

Propuesta del proceso seguido por el pintor:

El proceso de realización de la obra resulta bastante claro, debido a que está pintado con pocas capas de pintura, y que además las distintas aplicaciones de pintura son más o menos aisladas, sin fundirse entre sí ni cubrir completamente lo pintado con anterioridad. Puede haber, claro está, dudas sobre posibles precedencias de unos elementos sobre otros, pero en esta ocasión estas precedencias no cambian esencialmente el proceso.

Sorolla empieza el cuadro trazando el perfil del *Cavall Bernat* con un pincel redondo de 4 mm aproximadamente, probablemente de pelo suave, y color violeta cobalto puro, diluido. Es difícil saber si este contorno es completo, cerrado, o si es incompleto. Lo que puede verse es que es incompleto, que hay partes en las que no hay trazo. Sin embargo, el trazo puede haber desaparecido en la siguiente acción del pintor, que consistió en extender una capa muy diluida de color violeta por la superficie que representa el acantilado. Dado que esta veladura violeta se extiende desde el mismo trazo inicial hacia abajo, es probable que el líquido diluyese la pintura del trazo. De hecho, toda la parte interior de los trazos del contorno está difusa por este fenómeno.

Es posible que en los tramos de perfil inicial que faltan la dilución les afectara por completo, haciéndolos desaparecer. Sin embargo, en otras pinturas de Sorolla, como puede verse en algunas inacabadas, los trazos de los perfiles y los encajes son incompletos, por lo que pueden haberlo sido aquí también.

Tras haber marcado el perfil del *Cavall Bernat*, y haber extendido la veladura violeta, o posiblemente al mismo tiempo que una de estas dos acciones, Sorolla dibuja sucintamente con pintura violeta diluida los perfiles de las formaciones rocosas del centro-derecha del cuadro y de la parte inferior de este. Cabe incluso la posibilidad de que también a continuación hiciese algunas de las manchas violetas que crean las sombras de esas dos formaciones, y las del agua del mar.

Tras haber establecido las formas y tras dar cierta entonación con color violeta, continúa definiendo el acantilado y las formas rocosas del segundo término y las de la esquina inferior derecha, tanto con color violeta diluido (con poca pintura) como con color sombra natural. Éste lo aplica en pinceladas sueltas en el acantilado, con una mancha diluida general al pie de éste y sobre todo, en las rocas del centro derecha, en pinceladas diluidas de distinta intensidad.

Es difícil precisar cuándo pintó la línea de horizonte del mar, porque no se aprecia en el horizonte ningún rastro inicial. Tampoco podemos saber si empezó por trazarla con un pincel fino y luego continuó trabajando con uno grueso, hacia abajo, o lo hizo directamente con uno grueso. Lo que podemos ver en la superficie en el lugar de la línea del horizonte es una pincelada aplicada con el cuadro avanzado, que ha barrido o tapado lo que pudiera haber antes, en capas inferiores. Es probable que en el planteamiento inicial del cuadro hubiese alguna línea de horizonte.

Una vez terminado el dibujo y las primeras manchas de color, que posiblemente también se extendieron en parte al color del mar, parece haber trabajado con un violeta

pálido (violeta y blanco, básicamente) el acantilado, matizando el color y el claroscuro, y sobre todo creando en la superficie distintas zonas. Se trata de una capa aplicada con un color uniforme, con el que oscurece donde es preciso mediante la aplicación de una mayor cantidad de pintura. Por el contrario, respeta el tono de las capas inferiores allí donde están las zonas más claras del motivo. Se trata de un claroscuro realizado en muy poco tiempo, sin molestarse en buscar distintos matices de color para la mezcla. Una vez realizada esta distinción de claroscuro por zonas, apenas volverá a tocar el acantilado, en el que el trabajo ha sido muy somero.

A continuación, aplica los oscuros de las rocas del segundo término, así como los de la roca de la esquina inferior izquierda. Lo hace con un violeta mezclado con una tierra tostada rojiza pálida y una tierra roja. En la parte inferior izquierda y central del cuadro aplica un poco de pintura blanca y negra. Después aplica una capa muy fina de color verdoso en la roca más importante del segundo término, en la cara que mira al mar. Pinta la mancha oscura de la zona del mar que hay al pie de la roca del segundo término

Con el acantilado casi terminado y con las zonas oscuras de las rocas entonadas, Sorolla comienza a pintar el mar, primero con pintura diluida, y después con capas opacas, extendidas con pinceles amplios, de 8 mm de anchura. A medida que el mar se aleja barre cada vez más la pintura en horizontal, haciendo una masa de pintura sin pinceladas visibles.

A continuación, vuelve a las rocas del segundo término, con pinceles de distintos tamaños, buscando el carácter de las manchas más pequeñas, y recortando unas con otras. Aplica las luces máximas en las partes superiores de las rocas, con cierto empaste, así como varias pinceladas pequeñas, de detalle, en tonos rojizos, en estas rocas del segundo término.

Es difícil precisar en qué momento aplica en la parte inferior izquierda del acantilado unos toques suaves de color turquesa, que nosotros olvidamos en nuestra reproducción. Sin duda lo hace en alguna ocasión en que reincida con pinceladas de este color en la parte de la roca del segundo término que refleja el color del mar.

A continuación trabaja las rocas de las partes inferiores central e izquierda con pinceles planos, utilizando distintas mezclas de tierra tostada clara, ocre, blanco, negro, y quizá amarillo (también aparece alguna traza de verde esmeralda y de azul en la mezcla). Para hacerlo, emplea varios pinceles alternativamente, con mezclas imperfectas en paleta todos ellos. Uno es más gris (blanco-negro), otro es amarillento (ocre-blanco), otro más rojizo (caramelo-blanco) y otro más cercano al Siena natural. Al dar toques alternando

unos pinceles con otros, no hay un orden de realización por colores. Un color A monta sobre un color B en un lugar, y en otro lugar montan al revés.

Extiende algunos de los toque a otras rocas. Concluye el trabajo de la parte inferior del cuadro aplicando una mezcla de blanco con ocre en la roca central y con un toque en la roca de la esquina inferior derecha, aplicado en el borde del cuadro.

Antes de finalizar, vuelve a pintar el mar con colores turquesas y con violáceos con mezcla de blanco. Recorta el borde superior de las rocas de la parte inferior del cuadro y la punta de las rocas del segundo término con color azul verdoso. Para finalizar aplica dos pequeñas pinceladas arrastradas en el agua de la cala con una mezcla de blanco y rojo

Conclusiones

1º. La reproducción de un fragmento de *Cala de San Vicente* ha sido útil para confirmar la simplicidad del proceso de elaboración del cuadro, simplicidad que llega al grado máximo en la masa del acantilado, pero que no es mucho más compleja en la zona que representa el mar. Entre el uno, el otro y el cielo ocupan más de un sesenta por ciento de la superficie del lienzo. Lo destacable es que la elaboración somera en el acantilado no se corresponde con un fondo de menor importancia, donde haya otra parte trabajada que acapare la atención del espectador. Aunque las rocas del segundo término ejercen en cierta medida como centro de atención, no cabe hablar de un protagonismo, que se reparte por todo el cuadro. Tampoco se relaciona la escasa elaboración con un abandono prematuro del cuadro o con un abocetamiento excesivo. Lo que ocurre con este cuadro es lo mismo que ocurre con algunos de los que pinta en la Alhambra¹¹⁵⁵, y es que el pintor deja como representativas, como hechas, partes de los cuadros apenas pintadas. Estas partes no son meros fondos sino de partes esenciales de los cuadros, pero su factura es suficiente para el pintor.

Aunque Sorolla había tenido desde su juventud cierta tendencia a sintetizar y simplificar las tintas y a esquivar la fase de acabado y detallado de las obras, la simplificación de la factura y de estas partes extensas de muchos cuadros del Sorolla maduro obligan a considerar el sintetismo o simplificación como una de las

¹¹⁵⁵ *Jardín de Daraxa, La Alhambra*, 1917, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 1152; *Mirador de la Reina, Granada*, 1917, Madrid, Museo Sorolla, N° Inv. 1149.

características más importantes de la madurez del pintor. Consideramos que este sintetismo es una de las líneas de trabajo, o una de las facetas, que el pintor valoraba y mantenía activas en la realización de la *Visión de España*, y en otros cuadros pintados en paralelo a este proyecto, en su etapa final.

2º. Como ya hemos dicho, la preponderancia que en la obra tienen el azul verdoso y el violeta sobre los demás colores del cuadro e incluso sobre los demás aspectos del cuadro les convierte en protagonistas absolutos del mismo. Tras haber analizado su desarrollo se comprueba el desinterés relativo que Sorolla muestra hacia otros aspectos de la obra, depositando en la armonía de color todo el peso de su atractivo. Como hemos explicado, la presencia e importancia de estos colores en la obra la enlaza con otras que jalonan el desarrollo del cromatismo del pintor en el siglo XX. En efecto, en torno a los primeros años del siglo, Sorolla amplía la presencia de los colores primarios y secundarios saturados en sus obras, en detrimento de los tierras y lo negros, siguiendo las tendencias impresionistas y postimpresionistas que había observado en sus viajes a París. Dado que los rojos y los naranjas por un lado, y los azules por otro, ya tenían una presencia importante en la década de los 90; las nuevas incorporaciones, los verdes esmeralda y azules turquesa, y los violetas, constituirán una especie de emblema o símbolo de esta renovación cromática, por lo que aparecerán con frecuencia en sus obras del siglo XX. Esta renovación cromática traerá consigo, además, algo más importante, que será el cambio de planteamiento de los cuadros, que pasará de estar basado en el dibujo y el claroscuro a basarse en las armonías y contrastes cromáticos. Además, habrá un tercer cambio, y es que la nueva confianza depositada en los colores primarios y secundarios saturados, y en los pigmentos con los que están fabricados, llevará a que se hagan presentes en mezclas de colores más neutros, o terciarios, en las que antes no participaban. Todo este conjunto de cambios, y especialmente el cambio en la concepción del cuadro forman parte de lo que se ha definido como el cambio de la paleta tonal, basada en los tierras, a la paleta cromática, basada en los colores del arco iris.

Pero aún hay otro factor cromático que debe tenerse en cuenta en esta obra. Se da el caso, además, de que la armonía creada por estos colores aparece con frecuencia en un conjunto, una tendencia o una línea representada por algunos cuadros de la parte final de la trayectoria Sorolla, tendencia que en algunas ocasiones se ha identificado con el simbolismo. Esta tendencia particular, que se desarrolla de forma paralela a la *Visión de España* (aunque podría adivinarse en el panel dedicado al País Vasco) parece remitir a

cierta representación de lo lírico y de lo melancólico. En estas obras se une a la representación de gamas cromáticas frías un contraste de claroscuro menor que el de la mayor parte de la obra de Sorolla. Los historiadores del arte Tomás Llorens y Eduardo Quesada se han referido a esta línea de trabajo de Sorolla. Quesada describe las obras de Granada como "*plenas de un determinado intimismo, en una especie de contrapunto con las más habituales y conocidas del pintor [...] diría que son obras más o menos levemente tocadas de melancolía*"¹¹⁵⁶. Por su parte, Llorens aclara la cuestión en general, antes de referirse al caso de Sorolla:

"El origen de la pintura de jardines se encuentra más bien en el polo opuesto al simbolismo, a saber, en la amplia corriente naturalista que domina la cultura del último tercio del siglo XIX y del que la pintura a *plein air* es una de las manifestaciones más características. También el impresionismo, una variedad de la pintura a *plein air*, suele considerarse, en último término, como una especie de naturalismo. Y la oposición impresionismo/simbolismo constituye, con razón sin duda, uno de los esquemas más firmemente establecidos en la historiografía del arte moderno. Pero las cosas no son tan sencillas. [...] Es toda la cultura de la Belle Époque, los hitos más sobresalientes de su producción literaria y pictórica, [...] la que se desliza del naturalismo al idealismo, de la verdad fáctica, inscrita en el ámbito del mundo objetivo, a la verdad interior, inscrita en el ámbito de la conciencia, la memoria involuntaria y la emoción. Y lo hace sin ruptura, casi insensiblemente. En muchos casos esa deriva desemboca en la marea de simbolismo difuso y generalizado que acompaña el nacimiento del nuevo siglo. En otros (Monet, por ejemplo, pero también Cézanne, Maillol o Hildebrandt), aunque se acerca al simbolismo, lo esquivo para ensimismarse en una exploración libre e intuitiva pero insistente, de la forma artística. [...] También Sorolla, a partir de 1906-1908, comenzó a explorar, como Monet, ese último camino, aunque de esa transformación final de su poética, aparte de los cuadros mismos, tenemos solo indicios indirectos"¹¹⁵⁷.

Teniendo lo anterior en cuenta, consideramos este cuadro como una perfecta manifestación de los cambios en el cromatismo de la obra de Sorolla, tanto de los generales que afectan al cambio de la paleta tonal por la cromática, como de la línea de obras del autor que podría denominarse simbolista o intimista, descritas por Llorens y Quesada.

¹¹⁵⁶ QUESADA DORADOR, 1997, *op. cit.*, pp. 84-85.

¹¹⁵⁷ LLORENS, 2012, *op. cit.*, pp. 76-77.

3°. El cuadro nos parece representativo del aprovechamiento del gris del fondo, que además de rellenar huecos entre pinceladas (una de sus funciones frecuentes), se utiliza como color determinante del tono general y del color del cuadro. En este caso, el gris no actúa para ejercer de tono de contraste para las manchas que se superponen -y yuxtaponen- a él, sino como definitorio del valor cromático y lumínico del cuadro. En este caso concreto, el gris además aparece como uno de los colores más visibles del cuadro.

4°. El cuadro muestra la aplicación en manchas de color yuxtapuestas, que en algunas de sus obras cuentan con una capa de color debajo que ejerce un papel unificador, y otras quedan más o menos aisladas sobre la base, como se puede ver en las rocas del ángulo inferior derecho.

5°. El cuadro es también representativo de un grupo relativamente pequeño de obras de Sorolla en los que puede hablarse de cierta carencia de asunto, lo que ha llevado en algunas ocasiones a hablar de abstracción. No se trata, en pureza, de una cuestión de abstracción, sino de la aceptación de la armonía cromática hallada en el referente como justificación suficiente de la obra, de manera que el pintor decide no incluir otros elementos en la composición.

Análisis resumidos.

Clotilde García del Castillo, 1890.



*Joaquín Sorolla, Clotilde García del Castillo, 1890,
óleo sobre lienzo, 124,5 x 97,5 cm
Madrid, Museo Sorolla . N.º Inv.º 273.*

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la variedad de fases de ejecución bien definidas, desde los trazos de dibujo inicial hasta el acabado pulido; la polaridad del tratamiento, con pinceladas fundidas y otras aplicadas con bravura; la utilización de la claridad del fondo; y la presencia de pinceladas grandes así como manchas diluidas propias de etapas posteriores.

Color.

La figura está pintada casi exclusivamente con una paleta de negros y tierras. El color está subordinado al dibujo y al claroscuro. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): Blanco: 10; Negro: 10; Ocre: 10; Siena natural: 10; tierra roja: 10; Sombra natural: 10; Sombra tostada: 10; Carmín: 4; Bermellón: 10; Rojo de cadmio o sin identificar: 6; Naranja cromo o sin identificar: 7; Amarillo de cromo: 1; Amarillo limón: 7; Amarillo sin identificar: 4; Verde de cromo: 4; Azul de Prusia: 10; Azul ultramar: 10. Ausencias destacadas: violeta. El empleo de carmín es muy escaso, en el lacrimar y la unión de los labios. El azul ultramar aparece en la parte superior del cojín. El empleo del verde también es escaso, aparece en el recorte del pómulo por el fondo.

Recursos.

La ejecución muestra un tratamiento escindido en dos, con pinceladas fundidas y acabado pulido en el rostro, y con un grado alto de verosimilitud por un lado; y con pincelada muy suelta, aplicada a manchas sin apenas indicación de claroscuro, y escaso acabado y verosimilitud en el resto de la figura por otro lado. La silla muestra una

ejecución intermedia entre la del rostro y el resto de la figura. No hay aplicación de veladuras, pero las manchas de pintura diluida con que está resuelta la figura son finas, por lo que aprovechan la luminosidad del fondo, mezclándose por superposición. La capa pictórica es fina, con algunos empastes finales, dentro del empleo habitual de este recurso, en el almohadón y la flor que adorna el moño de la modelo. La textura superficial es lisa y uniforme en general. La cabeza muestra cierta sugerencia de textura distinta para la piel y para el pelo, y la silla participa de este tratamiento. En el resto del cuadro no se han representado las texturas. El acabado general del cuadro es escaso, pero el acabado de la silla, y sobre todo el de la cabeza, captan la atención del espectador y dotan de verosimilitud al conjunto.

Las aplicaciones más destacables son las pinceladas fundidas del rostro; las grandes aplicaciones del traje, con manchas extensas restregadas, y con pinceladas de 2 cm de anchura aproximada y longitudes de hasta 25 cm. En el pelo y su adorno, la silla, el almohadón y el guante, son sueltas, ajustadas en tamaño a las necesidades descriptivas, sin mayor virtuosismo, conforme a las necesidades del desarrollo central del proceso. No se observan estrías penetrantes en pinceladas. Hay dos huellas dactilares del pintor en el rostro de la figura, una en la nariz y otra en la comisura de la boca.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

La obra está pintada en tres o más sesiones, como puede comprobarse por las capas frescas aplicadas sobre seco en la representación del almohadón y del pelo. Está

pintada al óleo sobre lienzo de grano fino. La base es base blanca, un poco sucia o apagada, probablemente artesanal, extendida y repasada con el cuchillo o espátula larga para eliminar el sobrante.

No conocemos estudios ni dibujos previos. Se observan trazos de carboncillo en la parte superior derecha del fondo que describen la perspectiva de un elemento plano vertical, posiblemente una estantería. En la zona de nuestro análisis, el brazo derecho de la figura, hay muchos lugares sin aplicación de pintura donde se puede observar la base del lienzo, sin que se vea resto alguno de estos trazos de carboncillo. Lo mismo ocurre en la parte inferior de la falda. Esto indica que el dibujo inicial no llegó a plantear siquiera la figura completa.

La cabeza no tiene ninguna corrección de lugar sobre el fondo, que es el fondo desnudo de la preparación blanca, y muestra un grado de acabado muy superior al resto de la figura, que está apenas esbozada. Esto, unido a la ausencia de dibujo inicial en el resto de la figura, puede indicar que la cabeza fue comenzada a pintar sobre el lienzo en blanco, y que el resto de la composición se improvisó durante el desarrollo de la cabeza. Estando trabajando en ese desarrollo, el pintor aplicó la pintura negra del traje, dibujando algunos de los perfiles con el pincel y rellenando después. En la parte inferior izquierda de la falda rellenó sin llegar a perfilar. En función de los solapamientos de pintura, el orden estimado de realización del resto de los elementos comienza por el traje, y continúa por guante, el cojín y la silla. Sin embargo, este orden no implica precedencia absoluta, sino relativa, con un avance simultáneo de los todos ellos precedidos por la cabeza, que también fue retocada durante la resolución del resto del cuadro.

Conclusiones.

1°. Nuestra práctica, gracias al seguimiento del orden de aplicación de la pintura, nos permitió comprobar que Sorolla fue aumentando el tamaño de la mancha negra desde el hombro hasta completar el brazo y la parte proximal del antebrazo sin hacer dibujo previo con carboncillo, ni tampoco esbozar el perfil con el pincel. A continuación pintó la parte de la mano separada del antebrazo, para la que sí trazó el perfil, al menos del dedo pulgar, antes de rellenar; y después manchó el resto del guante, de nuevo sin perfil previo, uniendo la mano suelta con la parte proximal del antebrazo. Sobre esta mancha, se limitó a aplicar algunas pinceladas diferenciadoras, en su color y tamaño correspondiente, y sin exactitud caligráfica en la forma. Además, nuestra práctica permitió comprobar la

existencia de tres sesiones de trabajo distintas en nuestro fragmento, pese a su resolución abocetada.

2°. La obra, pese a no ser de gran formato, presenta pinceladas muy largas en la falda, que llegan a alcanzar unos 25 cm de longitud. Esto demuestra que las aplicaciones muy grandes y sintéticas, que aparecen con frecuencia en su madurez, formaban parte de su lenguaje desde su juventud, aunque fuera en obras pertenecientes a su ámbito privado.

3°. La obra presenta una aplicación de manchas de gran tamaño muy diluidas y aplicadas en pocos minutos, que también forman parte del lenguaje característico de su madurez. De nuevo, confirma la presencia de características anticipadas de otras etapas en el ámbito privado.

4°. La aplicación de superficies o manchas muy diluidas en zonas secundarias son características del lenguaje del pintor en todas sus etapas, sobre todo en formatos medios y grandes. Aparecen ya aquí, pero están también en su etapa de formación, en *Niña ciociara*, de 1887-89, que analizamos en nuestro estudio. Por tanto, suponemos que es la desaparición progresiva de otras aplicaciones la que otorga en las etapas de madurez mayor protagonismo a estas manchas y superficies muy diluidas.

5°. La obra presenta el impacto de una gota de color beige claro en la parte inferior de la falda, así como un lenguaje muy abocetado en la misma zona, que se suma a las líneas de carboncillo y al fondo sin pintar de la parte superior -y sin embargo matizado en la parte inferior-. Pese a tanto abocetamiento, esta obra no destaca en el conjunto de su obra privada como un cuadro inconcluso, al contrario. De nuevo, confirma la presencia anticipada en pinturas de ámbito privado de características propias de otras etapas.

6°. Se observa que el pintor ha reservado blancos para las luces, no solo en el fondo, sino también en los brillos de la silla. Este recurso aparece también en *Interior de una casa de comidas en la playa de Valencia*, de 1903-04, que analizamos en este estudio.

7°. La obra presenta la aplicación de pinceladas con un planteamiento de mera yuxtaposición, ajenas al esquema tradicional de la descripción de la superficie completa del objeto representado, con renuncia a la verosimilitud a corta distancia, contando con el trabajo de interpretación del espectador.

8°. Cabe hablar de cierto protagonismo de la ejecución en el conjunto del cuadro. El color está supeditado al dibujo y al claroscuro, y más aún en la cabeza de la figura. El colorido es característico de sus etapas de formación y juventud, correspondiente a una paleta tonal.



Concha Sorolla, 1890.



*Joaquín Sorolla, Concha Sorolla, circa 1890.
óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm,
Madrid, Museo Sorolla . N.º inv.º 277*

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la ejecución del adorno que la modelo luce en el pecho, siendo éste un elemento que en algunas obras de arte muestran el ingenio y la destreza del pintor. Además, el adorno tiene similitud con algunos adorno florales de Pinazo, como los que aparecen en el cuadro *Conversación en la serre*. Otros motivos son: la aplicación de un pre pintado ocre antes de emprender la obra; y las

diferencias que esta obra guarda con los retratos coetáneos del autor, tanto familiares como de encargo, en características fundamentales en su obra como la iluminación, el color, y ejecución.

Color.

El cuadro está pintado con una armonía poco frecuente en el retrato de gabinete y en la obra de Sorolla. Destacan el verde y el blanco, que se combinan con los tierras y otros. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): Blanco: 10; Negro: 9 (puede ser azul de Prusia sólo o con sombra); Ocre: 10; Siena natural: 8; tierra roja: 10; Sombra natural: 10; Sombra tostada: 5; Carmín: 10; Bermellón: 10; Naranja cromo o sin identificar: 10; Verde de cromo: 10; Azul de Prusia: 10. Ausencias destacadas: amarillo, violeta, azul ultramar. El azul de Prusia aparece como componente de los negros, sólo o mezclado con sombra; y también como componente de los verdes. Los tierras de la base participan mezclándose por superposición con el color de la mayor parte de las capas que se le añaden, como en otros cuadros del pintor lo hacen los fondos blancos o grises.

Recursos.

La ejecución muestra tratamientos diferenciados en los distintos elementos, con pinceladas poco aparentes en el rostro, restregados rápidos en el fondo y en la chaqueta, pinceladas con mucha bravura en la estructura de la silla y su entorno, y los peculiares empastes del broche de nuestro fragmento. Se observan estrías en las pinceladas. No se observa empleo de espátula, pero sí del extremo opuesto del pincel. Hay bastante extensión de pintura restregada, pero no hay manchas de pintura muy diluida. Lo más reseñable es el tratamiento del rostro, que aprovecha el tono ocre del fondo para hacer un modelado rápido con pinceladas no diferenciadas, pero que tampoco llegan a estar fundidas. Estas pinceladas describen el modelado según el claroscuro, pero apenas se diferencian cromáticamente entre sí.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

Consideramos que la obra está pintada en tres sesiones, al óleo sobre lienzo de grano normal. La base es blanca artesanal al óleo, un poco apagada, aplicada en dos o tres capas que cubren los valles del tejido.

No conocemos estudios ni dibujos previos. Aunque no hay indicios de dibujo inicial, es probable que hubiera un encaje somero con óleo de color Siena natural, que se ha igualado al fondo. En la primera sesión el pintor aplica un prepintado parcial en el del rostro y parte del fondo con tierra Siena natural o con ocre, y posiblemente también con carmín en la parte inferior derecha del fondo. Este prepintado es bastante translúcido, y permite pasar la claridad de la base blanca. En la zona correspondiente al traje, que no recibe el prepintado ocre, el pintor aplica una mancha de color gris cálido, que se distribuye por la parte del hombro, el pecho y el costado derecho de la modelo, hasta la cintura y por la parte del abdomen sobre la que se apoya el lazo blanco. En cuanto al cabello, los rizos tienen parte aplicada sobre seco, lo que indica que fueron pintados en dos sesiones diferentes, probablemente en la segunda y la tercera.

En la segunda sesión el pintor trabaja el rostro casi entero, aprovechando la claridad ocre del prepintado anterior. Realiza las zonas de los ojos, la boca, la frente, la nariz, la oreja y parte del pelo, incluídas las partes claras con mezcla de blanco de la mitad derecha del rostro. Todo ello lo hace en fresco en la misma sesión. En esta sesión también trabaja en el fondo de la parte derecha del cuadro, con verde de cromo, blanco, siena, azul, de Prusia y quizá tierra roja, con mayores proporciones de unos u otros según las zonas. En esta misma sesión hace el cuello del vestido con color azul de Prusia o negro, incluídos los adornos punteados en negro azulado y blanco, así como buena parte de los blancos que se extienden pecho abajo hasta el abdomen. Probablemente pinta el respaldo de la silla en la segunda sesión, aunque quizá parte de él recibiera ya el prepintado del primer día. En su realización, el pintor extiende una capa de ocre y la raya con la punta trasera del pincel mientras está fresca. A continuación pinta la estructura de la madera de la silla con pinceladas largas de color tierra roja. Finalmente pinta en el respaldo las pinceladas cruzadas en aspa, sobre la capa rayada anterior.

En la tercera sesión el pintor vuelve sobre las partes claras reflejadas del rostro, con aplicaciones blanquecinas muy finas, como la del pómulo derecho y en la nariz, cerca del ojo derecho. Hace también la mayor parte del trabajo del cabello con color negro puro; o con Tierra roja puro -en el moño-; o con mezclas de los dos colores; y de ambos

con azul de Prusia. La mayoría son pinceladas de 5 a 8 mm de anchura y 1 a 4 cm de largo, que dibujan las formas de los rizos o del cabello peinado a ambos lados de la raya central. También aplica reflejos en el cabello, vuelve sobre la chaqueta blanca y ejecuta buena parte del brazo derecho; añade la capa gris verdosa del costado e intensifica la luminosidad del pecho derecho con un empaste blanco; añade varias manchas blancas o blancas grisáceas en la zona central del pecho y restriega las veladuras blanquecinas de la parte derecha del abdomen. Así mismo corrige el perfil del pecho izquierdo - aumentándolo con blanco que se mezcla con el verde del fondo-; y finalmente aplica el empaste blanco azulado de la parte inferior, junto al puño de la chaqueta.

Una vez acabada la definición de formas y volúmenes de la chaqueta, el pintor se dispuso a hacer el adorno de colores. Comenzó por aplicar tonos blanquecinos con algo de rojo y una mezcla anaranjada; continuó después con verdes y azules, y concluyó con naranja puro y aplicaciones alternativas de toques con verde, carmín y blanco. Con la figura concluida, Sorolla retocó la estructura de la silla y le añadió los dos brillos. En esta sesión, posiblemente para finalizar, aplicó una capa de mezcla verde de cromo, blanco y azul de Prusia a la mitad izquierda del fondo, y trazó el óvalo que enmarca la imagen en la parte inferior y en la parte superior derecha.

Conclusiones.

1º. La reproducción del fragmento elegido nos ha permitido comprobar que el adorno que había captado nuestra atención fue pintado tan sólo en una sesión. Nuestro interés inicial no se ha visto refrendado por ningún hallazgo importante: no hay en el tratamiento del adorno nada que no se apreciara a simple vista, salvo que su ejecución no ocupó al pintor demasiado tiempo. Quizá ésta sea la conclusión más adecuada, si la relacionamos con otras que apuntan en el mismo sentido. No hemos hallado en su ejecución similitudes con la técnica de Pinazo. Por tanto, consideramos que la inclusión de un elemento *pinaziano* como es esta gran aplicación de materia responde sólo a la imitación de un recurso del maestro de Godella, no a su técnica.

2º. Por otro lado, nuestro mayor descubrimiento se ha producido fuera del fragmento que nos ocupa, al observar detenidamente la factura del rostro, junto con la de las capas que componen el conjunto de la obra. La conclusión extraída al respecto es que Sorolla pintó todo el modelado del rostro en una sola sesión, sobre una mancha aplicada

en una sesión precedente, y con algunos retoques en una sesión posterior. Además, en esa ejecución, el pintor apenas puso atención en los colores de las distintas partes del rostro. Es decir, que la ejecución del rostro es rápida y el estudio cromático es escaso.

3°. La ejecución de la rejilla del respaldo es peculiar, y muestra la suma de dos intentos, el primero mediante el rayado de la pintura fresca, y el segundo mediante la aplicación de una trama de pinceladas cruzadas en diagonal. Con todo, la mayor peculiaridad es que la rejilla no tiene relación con la potente luz que recibe el hombro, ni tampoco permite vislumbrar el color verdoso del fondo a través de ella. Tan sólo cinco pequeñas pinceladas cerca del hombro derecho permiten imaginar cierta voluntad del pintor por representar esa transparencia del verde a través del respaldo. Ambas características delatan la incoherencia de este elemento con su entorno, y su falta de verosimilitud. Esto es relativamente infrecuente en la obra del autor, especialmente cuando pinta del natural.

4°. Las características anteriores cobran mayor dimensión al relacionar esta obra con otro con el que hace pareja, *Don Enrique Matarredona* 1890, que representa al esposo de la retratada. Este cuadro, como el que nos ocupa, tiene una iluminación baja y poco natural, y un estudio escaso del colorido del rostro. En conjunto, ambos muestran facetas de acabado convencional como el brillo de los ojos, pese a que el pintor se ha detenido lo menos posible en las fases centrales del desarrollo de la obra.



Joaquín Sorolla, *Don Enrique Matarredona*, 1890
Óleo sobre lienzo, 71x 50 cm.

5°. Como conclusión general de nuestro análisis, y de la relación de la obra *Concha Sorolla* con este segundo cuadro citado, es que el pintor realizó ambas obras buscando un resultado rápido antes que una indagación en las facetas pictóricas características de su trabajo. Es decir, que en ambos trabajos, Sorolla ha actuado de manera atípica, prestando escasa atención al tratamiento del color, a la pincelada, y empleando una iluminación artificial -y alejada de lo cotidiano-, rara en su obra. En definitiva, consideramos que estas obras son poco representativas de la técnica de Sorolla. En especial, resulta destacable la ausencia de la problemática y de la

verosimilitud cromática que aparecen en casi todo su trabajo. Esta ausencia es característica en los retratos que Sorolla se vio obligado a pintar a partir de referentes fotográficos, lo que permite suponer que tanto el retrato de Concha Sorolla como el de su marido forman parte de este conjunto



Perfil de Clotilde, 1890.



Joaquín Sorolla
Perfil de Clotilde, 1890, óleo sobre lienzo, 65 x 40
cm, Madrid, Museo Sorolla . N.º inv.º 211.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: el tratamiento fundido del rostro, más cuidado que en la mayor parte de su obra. Otro motivo es la realización de una tipología de retrato muy conservadora y alejada del lenguaje de Sorolla, sin que haya una causa aparente para ello, siendo un retrato familiar, privado.

Color.

Preponderancia de color gris. La obra está pintada casi exclusivamente con una paleta de blanco, negro y tierras. La presencia de otros colores distintos se reduce al máximo.

La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 3; Siena natural: 8; tierra roja: 10; sombra natural: 6; sombra tostada: 8; carmín: 10; bermellón: 7 sólo en la firma; amarillo de cromo: 7; amarillo limón: 4; amarillo sin identificar: 2; verde de cromo: 6; verde esmeralda: 8, muy escaso; azul de Prusia: 8, escaso. Ausencias destacadas: el rojo bermellón aparece sólo en la firma, no en el resto de la obra, naranja, azul ultramar, violeta.

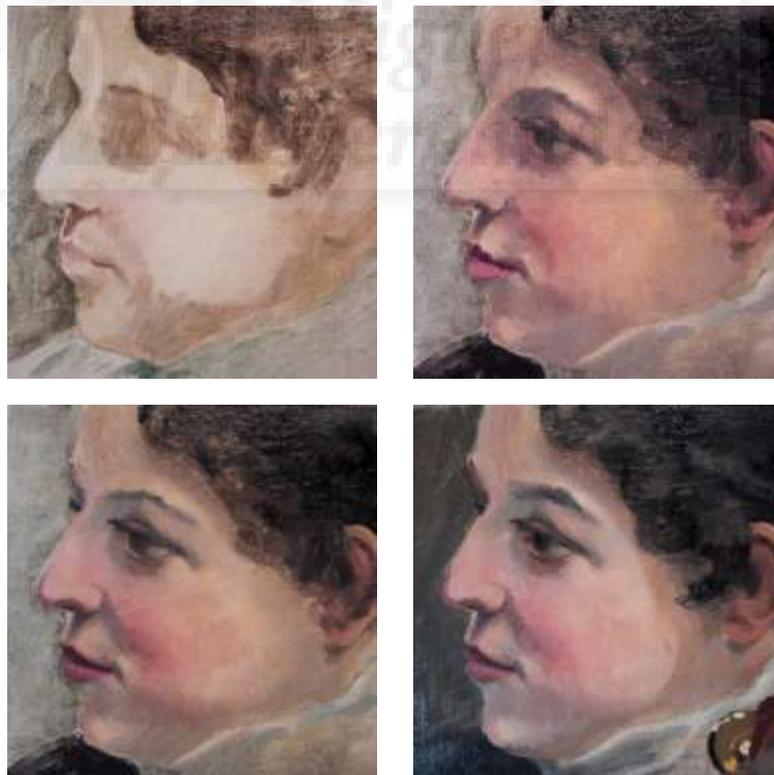
Recursos.

La ejecución muestra un tratamiento de tipo academicista, con pincelada fundida y acabado pulido en el rostro, con un grado alto de verosimilitud. También aplica veladuras restregadas, descuidadas, a la mayor parte del fondo. La capa pictórica es muy fina, con escaso aporte de materia en algún empaste final. La textura superficial es muy lisa. Hay cierta sugerencia de texturas diferenciadas para la piel, el cabello, la blusa, el cuello del abrigo y el metal de los anteojos. El grado de acabado del cuadro es

relativamente alto tratándose de un cuadro de Sorolla, y bastante alto en el rostro, con presencia de detalle y tonalidad ajustadas, que le dotan de verosimilitud.

Las aplicaciones más destacables del cuadro son las pinceladas de las carnaciones del rostro, hechas con muy poca pintura, y muy fundidas. Posiblemente barre las pinceladas fundidas con pinceles secos en algunos lugares de la cara. Lo ha hecho de forma patente, marcando las cerdas de pinceles duros anchos, en la unión entre la cara y el cabello, y con ciertas similitudes en el cuello del abrigo. En el cabello, en su adorno, y en la indumentaria en general, son sueltas y algo diferenciadas en función de la textura del elemento al que se aplican. En el fondo son sueltas y amplias, pero sin bravura. No se aprecian pinceladas arrastradas, sí restregadas, en el fondo. Se observan estrías penetrantes en pinceladas. El repertorio de pinceladas, teniendo cierta amplitud, no resulta llamativo, siendo en general tan sólo funcionales, poco demostrativas o virtuosas. No hay empleo de otros útiles distintos del pincel.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

Óleo sobre lienzo de grano fino. Base blanca, probablemente al óleo, probablemente artesanal, preparada por el propio pintor, al menos la última capa de blanco: se pueden ver las huellas de las pinceladas blancas horizontales.

No conocemos estudios ni dibujos previos. No se observan trazos ni pinceladas del encaje inicial, aunque suponemos que existieron y fueron tapados por las aplicaciones posteriores de pintura o se mezclaron con ellas. Tras el encaje, el pintor extendió por casi toda la superficie del cuadro una capa translúcida en tonos neutros, que era mezcla de sombra, blanco y negro bastante diluidos en el fondo. La zona del cabello y la zona del abrigo recibieron un tratamiento similar, pero solamente con color sombra tostada. Es posible que en la zona de la camisa hubiera una capa gris u oscura. Con el cuadro planteado y manchado, el pintor se centró probablemente en el rostro de la retratada, quizá en los elementos principales, entonando los más oscuros. Posiblemente añadiendo un poco de carmín a la zona de la nariz y del ojo, quizá a la de la mejilla, y aplicando un color marfil o rosado blanquecino al resto de la cara con una pintura de densidad normal, siguiendo la dirección del modelado de la cara. Esas pinceladas direccionales se pueden apreciar en casi toda la superficie del rostro. Posiblemente planteó en la primera o segunda sesión la parte delantera del pelo, con sus rizos, con raya al centro, y la parte trasera perfectamente peinada. En la segunda sesión parece haber borrado el gris del cuello y la camisa; haber replantado la vestimenta con una segunda capa, blanquecina en la camisa, y con una chaqueta o chaleco de color tierra roja. También aplica una segunda capa al cuello del abrigo, con pintura escasa y muy diluida, y pincel duro y viejo que marca las cerdas tanto como pinta. En la segunda o tercera sesión el pintor vuelve a los rasgos principales del rostro, y avanza notablemente en su definición, utilizando para ello dos gamas principales, con las que oscurece para crear el modelado, una gama es cercana al carmín y la otra más cercana a la sombra tostada. En esa misma sesión pinta con negro la ceja izquierda; y trabaja el pliegue del párpado superior, la pupila, la pestaña, y algo del cabello, usando en ellos una mezcla de sombra natural, negro y blanco.

En una cuarta sesión aplica una capa muy fina de color neutro que matiza la zona del ojo y la parte alta de la nariz. Esta pintura monta sobre el carmín de los labios, terminados en la sesión anterior, pero no sobre la oreja, que pinta después de aplicar las capas neutras. También pinta las sombras que el pelo proyecta sobre el rostro que se superpone a algunas pinceladas de pelo de la sesión anterior. Terminado el retrato del

rostro, pinta los elementos secundarios, como la mano, los binoculares, y los adornos de la chaqueta, del moño, del cuello, y vuelve a retocar el cabello. Al final de esta sesión, o en otra posterior, aplica otra veladura restregada de gris al fondo.

Conclusiones.

1°. El estudio del proceso de la obra muestra que pese a la técnica aparentemente académica del rostro, el trabajo no ha sido técnicamente ambicioso ni desde el punto de vista de las gamas cromáticas, que resultan un tanto limitadas; ni desde el punto de vista de las capas aplicadas, que son pocas; ni tampoco desde el punto de vista del cuidado de la pincelada fundida, que aunque supera el habitual en el pintor, no llegan al grado de delicadeza impalpable de Federico Madrazo, por ejemplo. Consideramos que el pintor no ha pretendido realizar una obra ambiciosa dentro de la factura académica, ni siquiera en el rostro. A ello se suma el tratamiento del resto de los elementos, que tampoco es ambicioso, y la propia composición y formato de la obra, de carácter modesto. La técnica es menos personal que en sus cuadros familiares. Sin embargo, no tiene la perfección técnica que despliega en la mayoría de los retratos de encargo.

2°. En el proceso de estudio reparamos en una serie de detalles del exterior del cuadro que parecen tener relación con las conclusiones anteriores. El lienzo está rodeado por una tirilla de pino de 3 mm de grosor. Probablemente este añadido tuvo la finalidad de ajustar el cuadro a un marco con una holgura de un centímetro aproximadamente. El poco cuidado puesto en la colocación de la tirilla permite suponer que ésta debía quedar oculta tras el rebaje del marco. El óleo aplicado por el pintor monta sobre la tirilla en la parte inferior, y en el ángulo superior izquierdo, lo que evidencia que ésta fue colocada con anterioridad al proceso pictórico. Además, los cantos blancos de los lados revelan una interrupción brusca de la pintura, como si la obra hubiera sido pintada dentro de un marco en algunas de las sesiones, impidiendo al pintor extender la pintura hasta el borde. En definitiva, consideramos que la obra tuvo relación desde su misma concepción con un marco preexistente. Otro detalle es que la obra tiene algo tachado en rojo en el ángulo superior derecho, y una dedicatoria en el mismo color en el ángulo inferior derecho, de lo cual deducimos que la de arriba es una dedicatoria borrada.

3°. Existen por tanto varios aspectos en la obra que apuntan en una misma dirección:

- 1) Empezar el trabajo para encajarlo en un marco preexistente.
- 2) La existencia de una dedicatoria borrada.
- 3) La formalidad de la pose y la opulencia de la indumentaria, que parecen oponerse a la modestia de la composición y del formato.
- 4) La técnica un tanto academicista pero no ambiciosa, que no supone un auténtico reto o esfuerzo para el pintor.
- 5) El planteamiento diferente o atípico en el conjunto de sus obras familiares privadas.

Estos aspectos nos permiten suponer que el pintor emprende la obra por compromiso o por la conveniencia de tener una muestra para clientes de recursos económicos medios. Recordemos que en la época en que pinta este retrato, Sorolla está comenzando su andadura profesional en España, y que todavía no goza de una clientela abundante, ni es todavía el retratista de éxito que sería años después.

4°. La obra coincide plenamente con un planteamiento de paleta tonal, por el colorido y por la sujeción del color al claroscuro de una iluminación academicista. La aparición puntual de verde esmeralda refuerza el planteamiento un tanto academicista del color.

Duelo, c. 1892.



Joaquín Sorolla, *Duelo*, c. 1892, óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º inv.º 318.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la relación entre mancha inicial, manchas posteriores, y dibujo; el tratamiento variado, desde lo inconcluso hasta los empastes finales; la aplicación de sombras transparentes y luces opacas y empastadas; la posible influencia de Pinazo y Jiménez Aranda.

Color.

La obra muestra una preponderancia de negro y gris, complementada con blancos, tierras, amarillos y otros colores. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 5; Siena natural: 10; tierra roja: 10; sombra natural: 10; sombra tostada: 8; carmín: 10; bermellón: 10; naranja cromo o sin identificar: 6; amarillo sin identificar: 10; verde vejiga: 4; verde esmeralda: 10; azul de Prusia: 10; azul ultramar, o sin identificar: 10. Ausencias destacadas: violeta. El empleo del verde esmeralda es muy escaso.

Recursos.

La ejecución muestra un tratamiento rico y variado de la pintura, con varios tipos de aplicación reseñables, sin que ninguno de ellos tenga en el cuadro más presencia que otros. Tan sólo en el fondo se muestran algunas pinceladas arrastradas; zonas con pintura restregada; aplicaciones semitransparentes de pintura muy diluida; pintura de densidad normal retirada con espátula, que deja los valles del grano con color y las cumbres blancas; grandes barridos con pintura muy diluida, sin blanco, y barridos similares con pintura con presencia de blanco. Aunque algunas de estas aplicaciones son iniciales, otras han sido llevadas a cabo con el cuadro en pleno proceso de desarrollo. Es significativo

que no es al principio cuando el pintor retira la pintura con la espátula en una zona amplia del cuadro, creando un fondo a la vez oscuro y luminoso. En efecto, cuando lo hace ya ha comenzado a pintar partes del lienzo diferenciadas, con pintura opaca. También los barridos aparecen de manera extemporánea pues, aunque parecen destinados a modificar la parte inferior del fondo, emborronan la parte inferior de una figura. Además de todas las modalidades anteriores, en el cuadro hay pintura aplicada en pinceladas sueltas, tanto aisladas como formando manchas monocromas, con pintura opaca y algo diluida. A diferencia de todos los recursos anteriores, que parecían preparatorios, incluso los tardíos, este tipo de pinceladas parecen destinadas a ser definitivas, sin perjuicio de que pueda haber retoque sobre ellas. Puede considerarse que conforman la fase más avanzada de la obra. Ocupan y describen la arquitectura de la mitad superior del lienzo y forman las partes más terminadas de las figuras. Relacionadas con este tipo de aplicaciones opacas están algunas pinceladas algo menores, de detalle, e incluso algunas muy finas o muy pequeñas, que añaden detalles muy pequeños. También muy relacionadas con estas pinceladas opacas son algunas de ellas que dejan algo de empaste en el cuadro, e incluso, en las dos luces del altarcillo de la derecha del cuadro, dos empastes considerables. La mayoría de estas pinceladas opacas son poco descriptivas, pero, además de las de los detalles, hay algunas relativamente descriptivas en la zona del altar y en la mantilla blanca que lleva una de las figuras femeninas. Debe señalarse un recurso muy interesante, consistente en la realización de figuras empleando como parte de ellas el fondo neutro, al que se añade pinceladas opacas en las zonas menos neutras en color, clarooscuro, o y en parte de las carnaciones, de una manera no muy distinta a la empleada por Rubens en algunos de sus bocetos menos trabajados. Finalmente, en este repertorio es necesario incluir las líneas de dibujo que anticipan la realización de las figuras o de partes de ellas, y que han sido añadidas con el proceso del cuadro avanzado. La capa pictórica es fina, con dos empastes aislados. La textura superficial es lisa y uniforme en general. No hay sugerencia de texturas propias de los elementos. El acabado general del cuadro es escaso, y el grado de verosimilitud, bajo.

Hay estrías penetrantes en pinceladas, especialmente en la parte baja del altar, donde las estrías se marcan mucho más que en otras partes diluidas del cuadro. No hemos encontrado explicación para estas estrías, que son frecuentes en los cuadro de juventud, y desaparecen después.

Hay empleo de la espátula para raspar la pintura.

El espacio representado es profundo, pero no se ha representado la profundidad de manera verosímil.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

El cuadro está pintado al óleo en tres sesiones aproximadamente. El soporte es una tela de grano fino y regular, quizá de algodón, preparada con una base blanca. No se observa dibujo inicial, pero suponemos que hubo un encaje somero, al menos de la parte superior del cuadro. Parece haber dos líneas gruesas de color rosa de una sesión previa, pero pueden pertenecer a un cuadro que el pintor decidió no continuar, pues tienen poca relación con la obra actual. Tras el dibujo, el pintor mancha la mayor parte del cuadro con colores diferenciados en función de los elementos del referente. Sin embargo, tras esta mancha, el pintor retira la pintura que había aplicado raspándola con un objeto duro, posiblemente una espátula o un cuchillo largo.

Esta capa inicial raspada ha sido aprovechada como capa final en numerosos lugares, y de forma significativa en el grupo de figuras.

El proceso del cuadro debió desarrollarse por zonas, en función de la disponibilidad de los modelos. Cuando pintó las figuras, el fondo raspado estaba seco, pero reciente. El fondo arquitectónico precede a la realización de las figuras, pero también ha sido continuado cuando algunas partes de éstas ya están pintadas. En ausencia de los modelos, el pintor avanzaría el trabajo del fondo, especialmente el pilar blanco, y el altar dorado. Después de la sesión o sesiones de las figuras, unos dos días después de haber raspado la pintura del fondo, el pintor barre la parte inferior con un pincel húmedo, emborronando parte de las figuras, y alterando el punteado blanco que se había formado al raspar la pintura.

La fase final, que en justicia no pueden calificarse de acabado, comprende algunas partes de la indumentaria de las figuras, como los detalles en los pantalones o sandalias, los botones de la chaqueta de la figura masculina principal; así como los dos empastes de luz a los pies de la imagen, en el altar. Pero también pertenecen a la fase final partes como la mantilla clara, cuyas características son propias de una fase temprana o intermedia del desarrollo. Y, más significativas aún, son pinceladas tardías en el desarrollo del cuadro los trazos negros que describen parcialmente las figuras femeninas de la parte derecha del cuadro. Es decir, que entre las últimas partes trabajadas hay indicaciones de dibujo de carácter meramente indicativo, que parecen adecuarse más a un uso preparatorio que a un perfilado final.

Conclusiones.

1º. Nuestra práctica nos ha permitido comprobar que la técnica empleada por Sorolla tiene avances y retrocesos poco habituales en el conjunto de su obra, tanto la coetánea como la de otras épocas. Además, hay bastante dibujo que aparece en el cuadro de manera extemporánea, cuando el proceso está ya avanzado. En definitiva, la obra parece no ajustarse al orden de desarrollo habitual en Sorolla y en la pintura coetánea. Esta característica, junto a la riqueza del tratamiento, permite relacionar esta obra, y especialmente su mitad inferior, con la técnica de Ignacio Pinazo. Sin embargo, la mitad superior, aunque en ella también se ha raspado la pintura, se relaciona de manera más cercana con la técnica habitual de los bocetos y apuntes de Sorolla.

2°. El dibujo de las figuras femeninas puede entenderse como preparatorio para el trabajo a desarrollar en sesiones ulteriores, que no tuvieron lugar. Las figuras masculinas, más terminadas que las femeninas, tienen algunos trazos similares, que parecen ser preparatorios si tenemos en cuenta que después de trazarlos el pintor ha completado las figuras en mayor o menor medida. Sin embargo, es posible que el pintor haya quedado satisfecho con el carácter abocetado de esta obra, y dé por suficiente su grado de acabado, incluido el tratamiento de las figuras femeninas. La firma del autor podría ser un indicio de ello. Si es así, debemos dar el dibujo señalado por definitivo, lo que llevaría de nuevo a relacionar esta obra con la influencia de Pinazo, en cuya obra es habitual la aparición de fragmentos disociados de pintura y dibujo. También puede relacionarse este tipo de aplicación con la utilizada por el pintor catalán Ramón Casas en algunas de sus obras.

3°. El fragmento de nuestra práctica muestra la aplicación de un principio del *chiaroscuro*, según el cual las sombras deben pintarse transparentes y las luces opacas y empastadas.

4°. La obra muestra un predominio del claroscuro sobre el colorido, el dibujo, y la ejecución. El colorido es característico de sus etapas de formación y juventud, definido por una paleta tonal.

5°. Santa-Ana relaciona esta obra y otras similares realizadas por Sorolla en la época con José Jiménez Aranda. Atraído por el éxito del sevillano, Sorolla

"ejecuta un costumbrismo refinado, de muy insistente dibujo, que recoge escenas desarrolladas en ámbitos religiosos, normalmente interiores de iglesias barrocas valencianas. No se trata de pintura religiosa sino de escenas populares ubicadas en espacios sacros, que no fueron numerosas pero sí muy bien aceptadas por el gran público en su momento. El boceto que aquí presentamos no corresponde a obra definitiva alguna, simplemente es un proyecto que no prospera"¹¹⁵⁸.

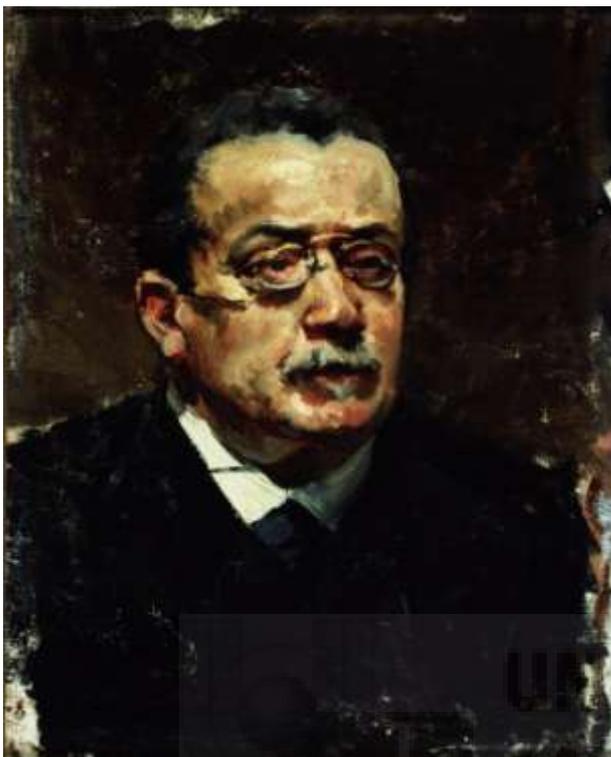
No señala Santa-Ana la relación entre la obra que nos ocupa, y otras dos ambientadas en la misma iglesia, *Interior de una iglesia*, de 1892 y *El beso de la*

¹¹⁵⁸ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de; et al.: *Joaquín Sorolla y Bastida*, (cat. exp.), Salamanca, Caja Salamanca, 1997, p. 68.

reliquia, de 1893, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En la primera, el escenario arquitectónico está más definido que en nuestra obra, mientras que está casi en blanco el espacio dedicado al grupo de las figuras, que parecen tener un dinamismo orientado hacia la derecha del espectador. En cuanto a la segunda, se trata de una obra muy acabada, ambientada en la misma iglesia y que repite el dinamismo del grupo del *Interior*. Dada la coincidencia de elementos, puede suponerse que *Duelo* e *Interior de una iglesia* son bocetos o tanteos que preceden a *El beso de la reliquia*.



Retrato de Don Enrique Martos, 1893.



*Joaquín Sorolla, Retrato de Don Enrique Martos, 1893,
óleo sobre lienzo, 45 x 36 cm,
Madrid, Museo Sorolla, N.º inv.º 359.*

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la factura característica de adición de pinceladas sólidas y sin fundir, que se superponen y yuxtaponen a otras, formando un mosaico, la gama cromática utilizada y el fondo oscuro liso.

Color.

La figura está pintada casi exclusivamente con una paleta de negros, tierras y blanco, con escasa aportación de bermellón y azul. El color está supeditado al claroscuro. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 10; Siena natural: 10; tierra roja: 10; sombra natural: 10; sombra tostada: 10; bermellón: 10; amarillo de cromo o sin identificar: 4, muy escaso; azul de Prusia: 6. Ausencias destacadas: carmín, naranja, verde, azul ultramar, violeta. La presencia del blanco en las mezclas de color no es significativa.

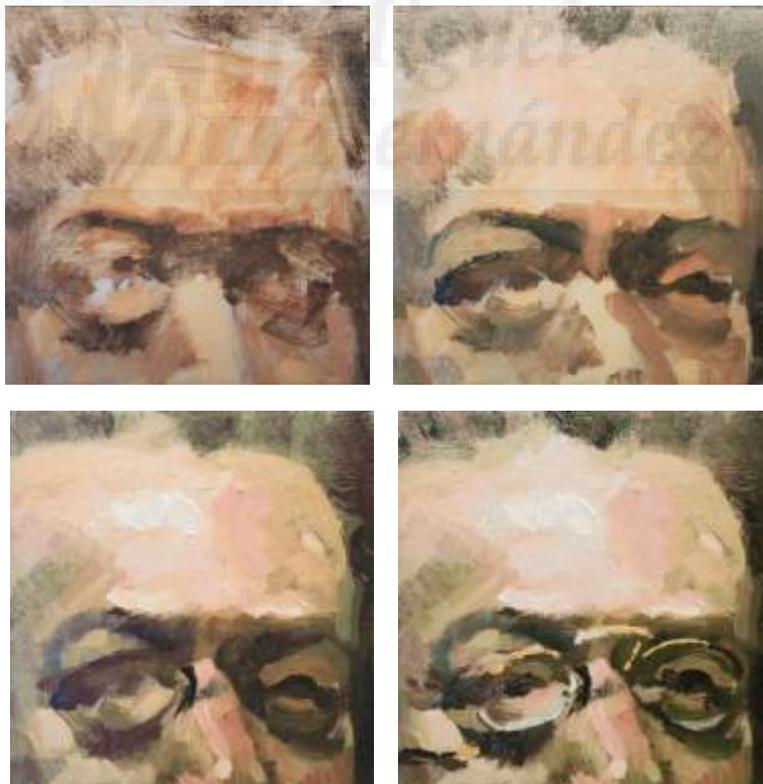
Recursos.

La ejecución muestra un tratamiento basado en la pincelada suelta y densa, sin fundir, que se puede identificar. Hay una uniformidad esencial de las pinceladas, que son en general del mismo tipo, más allá de la forma y el color particular de cada una, y de que se presenten aisladas o en grupos. Las medidas de estas pinceladas varían en el rostro entre 2 y 10 mm de anchura, y su longitud llega hasta los 4 cm. En el fondo, llegan hasta los 15 mm de anchura y los 7 cm de longitud. En ocasiones, los grupos de pinceladas forman planos relativamente homogéneos de color, y a veces estos grupos están formados

de pinceladas paralelas. No hay veladuras propiamente dichas, pero el fondo deja pasar parcialmente la luz de la base clara. La capa pictórica es relativamente fina, aunque las pinceladas tienen cierta densidad, pero no hay empastes importantes. No hay apenas diferenciación de texturas, más allá de una mayor cantidad de pinceladas diferenciadas en el bigote, y una cantidad menor en el cuello de la camisa. La textura superficial es relativamente uniforme, y el grosor de la capa pictórica es fino. El acabado general de la obra es abocetado, y muy escaso en la indumentaria, que no muestra detalles, y en el fondo. Pese al abocetamiento, el rostro del retratado ofrece cierta verosimilitud, de la que no participa el resto de la obra.

No hay pinceladas arrastradas dignas de mención. Hay estrías en las pinceladas, aunque menos acusadas y penetrantes que en otras obras. Hay empleo de la espátula, pero se debe más a una necesidad funcional o práctica que a una utilización estilística o descriptiva.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

El cuadro está pintado sobre lienzo de grano fino, y ha sido reentelado y tensado sobre un bastidor menor. Es posible que fuese pintado sin bastidor o en un bastidor mayor, y haya sido pasado al actual con posterioridad. Como indicios del ajuste a este bastidor menor se observan restos de pintura en el canto superior del cuadro, en el derecho y en el inferior; pero apenas en el inferior.

Parece haber restos de manchas parcialmente ocultas por el fondo pardo que no tienen correspondencia con lo representado en el cuadro. De estos indicios deducimos que el cuadro fue pintado reaprovechando el lienzo de una obra previa, que esta obra anterior tuvo zonas pintadas oscuras, y que sobre ella se extendió una capa de pintura clara. En dos lugares del rostro observamos que ha saltado la pintura, y que aparece un fondo negro tapado con una capa de pintura clara. Estimamos su ejecución en pocas sesiones, entre dos y cuatro.

Suponemos que el cuadro comenzó con un dibujo muy sucinto de los rasgos del retratado. El motivo es que hacerlo sin ningún tipo de dibujo sería demasiado arriesgado, pero no hubiera merecido la pena hacer un dibujo muy trabajado si al final buena parte del retrato se decidiría improvisando sobre pintura, sin ajustarse a lo realizado al principio. Por otro lado, los retratos inacabados muestran este procedimiento. Tras este dibujo sucinto, Sorolla estableció con manchas generales de las zonas de colores y de claroscuro más importantes del rostro. A partir de esas manchas generales de las zonas, comenzó a aplicar pinceladas más densas, de tamaño medio, bien aplicando varias de ellas en una zona; o bien colocando, donde detectase una diferencia entre su retrato y los tonos del referente, una pincelada individual que subsanase la diferencia. Desde la mancha de zonas en adelante, todas estas pinceladas densas que se aplican sucesivamente tienen las mismas características hasta poco antes de acabar el cuadro. De hecho, cualquiera de las pinceladas aplicadas en primer lugar después de las manchas generales puede estar a la vista en la superficie del cuadro. Se trata de una adición un tanto asistemática, en que una pincelada puede ser correcta y permanecer a la vista hasta el final, o ser incorrecta y ser cubierta total o parcialmente por otras. Esta adición va constituyendo el modelado, y ajustando el color progresivamente, en los grandes volúmenes, como la frente, la nariz, las mejillas, la zona de los ojos. Sobre este primer gran modelado por planos comienza un trabajo más fino, a base de pinceladas, la mayor parte de ellas sueltas, con formas y colores más definidos o característicos. Trabaja

entonces en partes más pequeñas, como las diferencias entre las distintas zonas claras de la nariz. Es decir, no pinta directamente los ojos, o la nariz, sino las claridades y oscuridades de esas zonas. Mientras tiene lugar toda la adición de pinceladas de tamaño medio el pintor trabaja también las zonas del pelo, aunque éste, como zonas de menor importancia como la relación entre el cuello y la camisa, se rezagan un poco, y resultan menos trabajadas que la parte frontal del rostro.

Llega así a la fase final, en que ajusta con pinceladas de menor tamaño formas concretas de los párpados, o de las aletas de la nariz, por ejemplo, tratando de ajustar el parecido. Cuando todo ello presenta un aspecto satisfactorio, el pintor aplica los pequeños detalles, como las gafas. Y retoca las partes menos importantes, como la indumentaria o el fondo.

Conclusiones.

1º. Nuestra práctica nos ha permitido comprobar el método de la aplicación del mosaico de manchas superpuestas y yuxtapuestas. Como hemos recogido arriba, con un apoyo exiguo en un probable dibujo previo, la obra evoluciona mediante la adición de pinceladas opacas e identificables, o de grupos de ellas. Estas aplicaciones van definiendo las zonas desde un tamaño mayor a otro menor, desembocando en la finalización de la obra. Lo más característico de este proceso es que es relativamente independiente, tanto de un trabajo preparatorio como de un trabajo de finalización. Este planteamiento de manchas y pinceladas superpuestas y yuxtapuestas es característico de su forma de pintar, y puede observarse con diferencias de intensidad en el retrato masculino, en su pintura de paisaje, e incluso en los grandes lienzos de la Hispanic Society of America, con menor incidencia en el retrato femenino. Si en el retrato que nos ocupa la similitud cromática de las pinceladas y la cercanía entre ellas ofrece la impresión de un cuerpo continuo, más adelante esta solidez disminuirá, y la yuxtaposición ganará presencia relativa, aunque la superposición siga dominando la técnica.

2º. La obra tiene, por el formato y por la sencillez de la composición, la modestia de los pequeños retratos de gabinete de la burguesía de final de siglo. Sin embargo, la factura desenvuelta y la falta de acabado parecen indicar que se trata más bien de una obra informal -quizá un estudio-, lo que la dedicatoria del pintor (Al amigo / Martos / J. Sorolla) parece confirmar. En cualquier caso, la dureza de su iluminación, el fondo

oscuro sin matices, y el encuadre ajustado irán desapareciendo de sus retratos a lo largo de ésta década final del siglo XIX.

3°. La obra está dominada de manera clara por el claroscuro, dentro de un planteamiento tradicional del que tan sólo se diferencia la fogosidad de la ejecución. El cromatismo tiene un papel poco significativo, subordinado a los demás valores de la obra, y con una paleta eminentemente tonal, característica de sus etapas de formación y juventud.



Clotilde en el estudio, c. 1897.



*Joaquín Sorolla, Clotilde en el estudio, c. 1897,
óleo sobre lienzo, 119 x 77,5 cm,
Madrid, Museo Sorolla, N.º inv.º 357.*

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la aplicación de una veladura tradicional con color carmín en el respaldo de la silla; la confusión aparente de las capas de pintura, y la fusión de las influencias de Velázquez con las del retrato naturalista del siglo XIX.

Color.

La obra muestra una presencia importante de color negro, y presencias secundarias de colores tierras, carmín y blanco. El pintor emplea una paleta tonal, favorece el claroscuro y subordina el color. La probabilidad estimada de

empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 10; Siena natural: 5; tierra roja: 9; sombra natural: 10; sombra tostada: 10; carmín: 10; bermellón: 10; rojo de cadmio o sin identificar: 6; naranja cromo o sin identificar: 10; amarillo sin identificar: 4; verde de cromo: 4; azul de Prusia: 10. Ausencias destacadas: verde esmeralda, azul ultramar, violeta; aunque hay algo de violeta añadido en una restauración, aparentemente ajeno al proceso del cuadro.

Recursos.

El cuadro, pintado sobre otro cuadro previo, que posiblemente aprovecha en parte, está pintado con un lenguaje abocetado basado sobre todo en la pincelada suelta, pero también en las sugerencias de la mancha, que el pintor aprovecha en la parte superior del cuadro. Hay un amplio empleo de extensiones de pintura restregada. La mayor aplicación

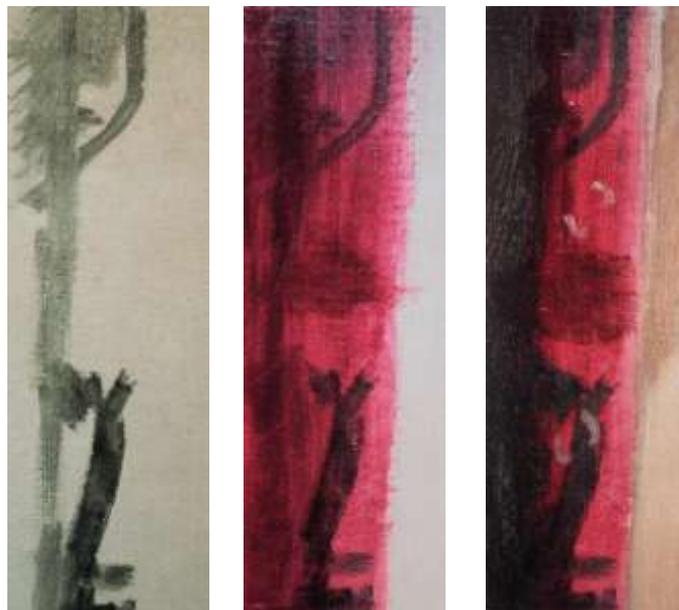
de este recurso, pero no la única, se da en una amplia zona de fondo de color beis en la zona intermedia del cuadro. Aparentemente se trata tan sólo de una capa provisional aplicada para tapar restos de la obra anterior. No hay aplicación de pinceladas arrastradas. Se observan estrías penetrantes en pinceladas. No se aprecia empleo de espátula ni de otros útiles.

La capa pictórica es más gruesa que en otras obras de Sorolla debido a la suma de aplicaciones de la obra anterior y de la actual. La obra anterior tuvo zonas avanzadas, y empastes de cierta entidad, cubiertos por capas posteriores. La cabeza muestra cierta sugerencia de textura distinta para la piel y para el cabello. En el resto del cuadro no se han representado las texturas. La textura superficial es relativamente regular. El acabado general del cuadro es escaso. La verosimilitud general de los objetos es baja, aunque la hoja de la contraventana y parte de la figura son verosímiles. Hay también cierta verosimilitud de la escena basada en los valores del claroscuro.

Fases de la reproducción

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

El cuadro está pintado al óleo sobre lienzo de lino de grano fino. La base es



Fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

blanca, y asoma en las inmediaciones de los márgenes. No hemos hecho estimación del

número de sesiones, porque la obra está pintada sobre otra obra previa, de la que se aprecian manchas de color bajo la zona beis intermedia del cuadro que no tienen relación con la actual disposición de elementos figurativos. Sin embargo, el cuadro actual toma elementos del cuadro anterior, por ejemplo, algunas partes de la silla. Además de la confusión debida al repinte de la tela, la obra que nos ocupa muestra un arrepentimiento, un cambio de posición de la cabeza, que complicó el proceso y también complica su estudio. Debido al arrepentimiento, la parte superior de la frente, la sien, y al menos parte de la oreja están pintados sobre una capa de pintura negra. Además, se percibe a simple vista la existencia de una nariz cubierta por la pintura, situada dos centímetros a la izquierda de la actual, y otro tanto ocurre con partes del labio, de la barbilla y de la oreja. En cualquier caso, la mayor parte de la cara que vemos está pintada en la posición nueva.

Al recomenzar de nuevo el rostro, comienza por aplicar las sombras. Después, trabaja las partes claras y medias del modelado aplicando pintura fluida rozando la superficie con un pincel plano, sin ejercer presión con él. Las pinceladas se van sumando, produciendo un efecto de fundido con las anteriores, aunque no están realmente fundidas. Las aplicaciones más claras de esta suma de pinceladas pueden verse en el moflete y la frente. Para realizar el ojo izquierdo, comienza por pintar los extremos y el iris. Después trabaja los párpados inferior y superior, y para terminar éste aplica las dos pinceladas claras de la esclerótica. Su ojo derecho, menos trabajado, parte de la sombra inicial que ha dado a la cuenca, y aplica unas pinceladas grises empastadas. Sobre ellas aplica las pinceladas clara de la esclerótica y oscura del iris. Después de aplicada la pincelada oscura que hay bajo el ojo, aplica una pincelada clara que separa del fondo el perfil del rostro a la altura del párpado superior. Para terminar, barre en diagonal la zona del párpado superior con una pincelada amplia. Entendemos que la ligera falta de coherencia en la posición de los ojos, el abocetamiento del ojo derecho y el aspecto confuso y sucio del párpado superior del ojo izquierdo, parecen indicar que el trabajo está inconcluso.

Al parecer, las luces de la frente y de la parte baja de la nariz son las últimas aplicaciones de la parte delantera del rostro, aunque quizá la mejilla reciba también alguna pincelada postrera. La oreja es probablemente la última parte que pinta en la cabeza. En general, sus colores son distintos de los del resto del rostro, aunque las pinceladas claras de la parte baja son sincrónicas con las de la parte inferior del rostro, y montan sobre el cuello negro del vestido.

En cuanto al vestido, es casi imposible precisar en qué pudo consistir el trabajo previo a la pintura directa que está a la vista, porque el color negro tiene una gran capacidad de cubrir las capas subyacentes cuando se aplica sin diluir.

Conclusiones.

1°. El estudio del proceso de las capas inferiores del cuadro nos lleva a la conclusión de que aunque aparentemente es una obra más trabajada que otras de su autor, buena parte de lo ejecutado no fue útil para la resolución del cuadro. En efecto, parte de lo trabajado pertenece a una disposición de elementos previa y distinta de la actual, y otros trabajos pertenecen aproximadamente a la disposición actual, pero ésta ha reajustado el dibujo, dejándolos inservibles. Por tanto, el cuadro arrastra restos de procesos anteriores que complican su aspecto y generan confusión. Aunque hay zonas suficientemente resueltas, como el traje o la parte posterior de la cabeza, la falta de resolución del rostro no es habitual en los retratos de Sorolla, especialmente en los ojos y otros elementos de la parte anterior del rostro. A esto se suma que los dos tercios inferiores del fondo del cuadro ofrecen un aspecto caótico que no se ajusta a la tendencia de abocetamiento en la obra del pintor. Por ambos indicios, consideramos que el cuadro, tras sufrir un proceso con complicaciones, ha quedado inconcluso.

2°. A la vista de las superposiciones y mezclas de restos de distintos procesos pictóricos, llegamos a la conclusión de que la silla sobre la que se sienta la modelo es la suma de partes de dos sillas anteriores y de la que realmente la soporta en la pose final. Según nuestras estimaciones, la parte correspondiente a nuestra práctica pertenece a una de las sillas anteriores. En cualquier caso, nuestra práctica nos permite comprobar que la utilización de la veladura de color carmín, poco habitual en la obra del pintor, se ajusta a los motivos y a la forma de aplicación tradicionales. Sorolla suele emplear el carmín durante su juventud sólo cuando le es imprescindible, es decir, cuando el referente muestra la cualidad cromática del rojo sin participación de amarillo. Sin embargo, este color muestra su mejor matiz cuando se aplica en veladuras, especialmente sobre fondo claro. Pues bien, en esta ocasión Sorolla rompe su habitual resistencia al carmín, y su habitual rechazo de las veladuras; y lo hace dentro de la ortodoxia de esta técnica, al aplicar la veladura buscando el mejor matiz del carmín, y extendiéndola con cuidado para que éste matiz resalte en toda su potencia. Esta vez no estamos ante la aplicación de

un lavado diluido para la rápida extensión del color, sino ante una veladura relacionada con el uso tradicional de la técnica.

3°. Hay un predominio del claroscuro sobre otros aspectos pictóricos básicos como el colorido, el dibujo o la ejecución. El cromatismo es característico de sus etapas de formación y juventud y se subordina al claroscuro.

4°. El cuadro trata de conjugar la herencia naturalista de la escuela española, y particularmente de Velázquez, con el naturalismo internacional de fin de siglo, tomando aspectos innovadores relacionados con la mancha -Boldini, Zorn, Morelli, Fortuny, Pinazo...etc.- en la ejecución de la parte superior del fondo, pero sin incluir todavía las innovaciones cromáticas.



Interior de una casa de comidas en la playa de Valencia, 1903-1904.



*Joaquín Sorolla,
Interior de una casa de comidas en la playa de Valencia,
1903-1904, óleo sobre lienzo, 40 x 49 cm
Madrid, Museo Sorolla, N.º inv.º 231.*

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la gama cromática muy reducida; el empleo de pintura muy diluida, la aparente ausencia de empastes en el interior, en contraste con la pintura de la ventana, más densa; la apariencia de haber sido realizado, al menos la parte marrón, en muy poco tiempo.

Color.

El cuadro está pintado casi exclusivamente con colores tierras, sobre todo Tierra roja u otra tierra roja. A estos colores se le añaden pequeñas cantidades de negro, blanco, azul y otros. La obra emplea una paleta tonal, y muestra una preponderancia del clarooscuro sobre el color, el dibujo, y la ejecución. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 7, escaso; Siena natural: 10; tierra roja: 10; sombra natural: 8; sombra tostada: 10; carmín: 5, muy escaso; bermellón: 2; rojo de cadmio o sin identificar: 3; azul de Prusia: 10; azul ultramar: 3. Ausencias destacadas: naranja, amarillo, verde, violeta.

Recursos.

La ejecución muestra un tratamiento basado en la extensión rápida de una capa de pintura diluida, con escasa diferenciación cromática y con pincelada muy suelta. Estas manchas iniciales -y finales- se complementan con otros cuatro tipos de aplicaciones, que describimos a continuación:

1. Aplicación de pintura algo más espesa, que aporta un aspecto de realización más elaborada, distinta de una primera mancha lavada, a los fondos de color marrón rojizo del cuadro y al negro de la parte inferior.

2. Aplicación de pintura densa en las partes distintas del color marrón general. Es el caso de la pintura de la ventana, en la que aparecen algunos empastes; del zócalo horizontal que hay bajo ella; de la zona clara de la mesa; y del sombrero negro.

3. Aplicación de detalles como las líneas de vaso, o las de los tablones de la pared, que dan aspecto de acabado a un trabajo muy poco elaborado.

4. Relacionada con la anterior, algunos de los detalles, como buena parte del perfil de la figura y la línea que indica su nariz, son reservas del blanco de la base, que el pintor ha preferido mantener. También hay reservas sin pintar en las partes blancas de la playa.

Además de estos cuatro tipos de aplicación complementarios a la mancha diluida, que generan riqueza de tratamiento en la obra. En los márgenes se detecta también la transformación de las manchas diluidas en extensiones de pintura arrastrada. Aparecen algunas pinceladas en zigzag con estrías suaves en las pinceladas, y no se aprecia el empleo de la espátula.

La capa pictórica es muy fina, incluso los empastes de la ventana tienen escaso relieve.

La textura superficial es lisa y uniforme en general. No hay sugerencias de texturas distintas para los diferentes elementos del cuadro. El acabado general del cuadro es muy abocetado, y apenas hay verosimilitud de los objetos. Sí hay verosimilitud, no obstante, en el aspecto general de la escena.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

Estimamos que el cuadro ha sido realizado en una sola sesión. Está pintado al óleo sobre lienzo de grano fino con una base blanca, que aparece en varias zonas del cuadro.

No conocemos estudios ni dibujos previos. No se observa dibujo inicial ni rastro de él. Aunque el pintor pudo encajar someramente los elementos del cuadro con líneas muy diluidas de pintura, suponemos que no lo hizo, pues de todas formas lo habría barrido al aplicar la mancha.

Suponemos que la mancha comenzó por la figura y su entorno, lo cual ayudaría a establecer y mantener sin pintar la reserva de la base del perfil derecho de la figura. Tras esta primera aplicación, que correspondería a la mancha del hombre, el banco y la mesa, el pintor aplicaría una segunda más rojiza, que extendería rápidamente al resto del cuadro, salvo a la ventana.

Tras la aplicación de estas dos manchas generales, el pintor distinguiría dentro de cada una de ellas las zonas secundarias, precisando en cada zona su forma, tamaño, y sus matices de color u oscuridad. Probablemente comenzaría este trabajo separando la mancha de la figura de la sombra que proyecta en el banco y la mesa, y de la zona que separa el banco de la mesa. Durante este proceso delimitaría el borde de las manchas, en lo que constituye una fase aplazada de dibujo o encaje. Un ejemplo, en esta zona, es la separación de la parte luminosa del resto de la mesa. La aplicación de la mancha clara recorta por superposición la parte superior de la mancha de la mesa, que llegaba 1 cm más arriba por la parte de la derecha, superponiendo un color gris azulado opaco con participación de blanco. En este proceso de matización y fragmentación, que desarrolla en todo el cuadro, el pintor va incorporando algo de pintura más densa y opaca, a la vez que sigue encajando las formas.

Una vez realizada esta diferenciación, el pintor procedería a enriquecer algunas partes con la aplicación de pintura más densa con pinceladas algo más cortas, y a encajar la ventana y pintar la hoja batiente. Durante la última fase del desarrollo del cuadro, el acabado, el pintor sigue combinando las aplicaciones de pinceladas más cortas y densas anteriores con la realización de unos cuantos detalles. En esta fase final Sorolla pinta el pequeño paisaje de la ventana, e individualiza las tablas y listones de las paredes y la ventana, tanto con líneas muy finas como con cambios de color, opacidad o luminosidad. Además, aplica los reflejos azulados de la luz exterior, en la banda horizontal que remata

la parte superior del banco del fondo; en el perfil del hombre; y en la mesa junto al codo. También perfecciona el sombrero, y pinta el vaso de vino sobre la mesa con varios trazos.

Conclusiones.

1°. Nuestra práctica nos ha permitido comprobar la inmediatez de la manchas iniciales y de su paso a las fases posteriores del desarrollo del cuadro, con mínimas adiciones en cada una de ellas. Es decir, la identidad entre cómo el cuadro parece estar pintado, y cómo fue pintado realmente: prácticamente una mancha con retoques.

2°. La obra es un perfecto ejemplo de la manera en que Sorolla entiende casi siempre las veladuras, o mejor, los lavados de pintura: como la extensión rápida, diluida y efectiva de un color en una superficie. La dilución le permite básicamente: extender con mayor facilidad y rapidez; ahorrar pintura y grosor de la capa pictórica; mantener la apariencia luminosa del soporte en algunas zonas; mantener una apariencia poco empastada en algunas partes secundarias, que le permitan resaltar las importantes con mayor densidad de la pintura; mantener riqueza de tratamiento; poder alterar los colores de forma progresiva, añadiendo paulatinamente lavados hasta conseguir el color deseado.

3°. En la obra puede verse una relación que se da en ocasiones en zonas secundarias de los cuadros de Sorolla. Es la relación entre aplicación en lavados fluidos, restregados más o menos secos, y arrastrados. Aunque en ocasiones Sorolla distingue con preferencia uno de otro tipo de extensión, a veces pasa de lo uno a lo otro sin que haya un motivo que lo justifique en el referente, y sin que pueda adivinarse un criterio de tipo plástico o artístico, como ocurre en esta obra. El marrón fluido del cuadro se extiende con fluidez por la obra pero llega más justo a los bordes, donde acaba como un arrastrado que no llega a cubrir el blanco de la tela, contribuyendo a dar sensación de inmediatez, abocetamiento o falta de acabado al conjunto.

4°. Consideramos que la obra es muy representativa de la aceptación o la complacencia de Sorolla por la factura inacabada o abocetada. Consideramos que puede haber en este caso cierta voluntad de mostrar la ejecución y el proceso del cuadro. De dejar en fases tempranas del proceso aquello que no necesita definirse más para contribuir a la verosimilitud, evitando el perfeccionismo. Podemos considerar que proviene de la

valoración que el romanticismo hizo del boceto. Otro antecedente anterior serían las esculturas de Miguel Ángel cuyo proceso quedó integrado como parte de la obra. Recordamos al respecto la diferencia que Rudolf Wittkower establece entre el abocetado auténtico y *procesual* de Miguel Ángel y el abocetado como estilo en Rodin¹¹⁵⁹, entendiendo que el abocetamiento en Sorolla está más cerca del primero de ellos. Sin embargo, cabe preguntarse si las pinceladas en zigzag del tórax y el abdomen del hombre son el resultado de la aplicación de la pintura o un retoque formalista *a posteriori*.

5°. En la obra hay un predominio neto del claroscuro, aunque cabe destacar también la ejecución. Pese a la fecha de realización que se le atribuye, el colorido es característico de sus etapas de formación y juventud, y su dependencia del claroscuro, también.

¹¹⁵⁹ WITTKOWER, Rudolf: *Sculpture*, England, Penguin Books, 1977; *La escultura: procesos y principios*, trad. esp. Fernando Villaverde Landa, Madrid, Alianza, (col. Alianza forma, 8), 1995, p. 279.



Naranjos, Alcira. 1904.



*Joaquín Sorolla, Naranjos, Alcira, 1904,
óleo sobre lienzo, 65 x 97 cm,
Madrid, Museo Sorolla, N.º inv.º 684.*

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: el empleo mitigado de la pincelada partida que caracteriza algunas de las obras realizadas por Sorolla en Jávea, las relaciones cromáticas entre pinceladas y fondo, y el empleo de contraste simultáneo.

Color.

El cuadro está pintado sobre todo con grises fríos, blancos y verdes, pero todos ellos interactúan con la tierra roja de la base, que forma parte, por transparencia o por presencia directa entre pinceladas, del colorido general. Hay un empleo, probablemente consciente e intencionado, del contraste simultáneo. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 9; ocre: 10; Siena natural: 7; tierra roja: 9 y también como base; sombra natural: 1; bermellón: 10; naranja de cromo o sin identificar: 10; amarillo de cromo: 10; amarillo limón: 6; verde de cromo: 10; verde esmeralda: 10; azul de Prusia: 10; azul ultramar: 10; azul sin identificar: 4; violeta de cobalto: 2. Ausencias destacadas: sombras, carmín.

Recursos.

La ejecución muestra varios tratamientos diferenciados, de los cuales uno, aplicado en pinceladas cortas y sueltas en las montañas de la izquierda del cuadro, parece relacionado con los movimientos impresionistas y postimpresionistas, sin perjuicio de que pueda tener una correspondencia cercana con el aspecto del referente. El resto de los

tratamientos parecen corresponderse de manera más cercana con los elementos a los que han sido aplicados.

Las pinceladas del tratamiento mencionado en primer lugar, aunque han sido aplicadas en grupos según sus colores, son en general cortas, individuales y aisladas. Algunas son arrastradas con poca pintura, otras son cargadas y definidas, y muestran diferenciación cromática respecto de la pintura que linda con ellas. Tienen distintos grosores que varían en general entre los 7 y los 15 mm, aunque casi todas superan los 10mm, y con longitudes de entre 1 y 5 ó 6 cm. Estas pinceladas tienen relación con las que se extienden en la parte derecha de las montañas, pero éstas son más largas y llegan a fundirse entre sí.

Además de estas pinceladas el cuadro muestra otros tratamientos distintos. Entre ellos, el tratamiento del cielo y del murete del primer término, se basa en pinceladas poco diferenciadas, que se mezclan entre sí para dar lugar a superficies amplias. Aunque el pintor no se ha empleado en fundirlas, su identidad cromática y el mero hecho de extenderlas ha favorecido el que apenas tengan presencia individual. Además, hay lavado, es decir, una extensión muy diluida de pintura blanquecina como capa primera de la obra. Y también hay pinceladas arrastradas con poca pintura en muchos lugares del cuadro. Aparecen sobre todo en la parte inferior, poco trabajada, en el suelo, en la construcción y en la planta del primer término. Pero, como hemos dicho, también muchas de las pinceladas cortas de las montañas son arrastradas.

Para terminar, hay un tratamiento particular de los árboles, con multitud de empastes de pequeña escala, aplicados y removidos mediante una espátula pequeña, que crean una textura accidentada. El empleo de la espátula es allí intenso, pero no aparece en el resto del cuadro. Las pinceladas no muestran estrías. Hay sugerencias de texturas diferenciadas por elementos, entre las que destacan las de las montañas y las de los naranjos. La textura superficial es lisa y la capa pictórica es muy fina, salvo en los empastes de los naranjos. El cuadro tiene un acabado un tanto abocetado, más aún en la parte inferior, dentro de lo que es habitual en el estilo del pintor. La verosimilitud de los objetos es media. No llegan a ser verosímiles, pero son claramente reconocibles.

Fases de la reproducción

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

El cuadro está pintado sobre un lienzo de grano fino, con una base de tierra roja ligeramente rebajada con un poco de blanco o de creta. El margen derecho de la obra está definido por una línea de pintura negra, lo que indica que Sorolla pintó el cuadro en un



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

lienzo mayor, o con el lienzo extendido sobre un tablero, y que durante el proceso de realización -tiene pintura de color por debajo y por encima- trazó allí la línea para delimitar el encuadre. El cuadro parece estar pintado en tres sesiones.

La primera sesión comenzó por extender una capa blanquecina translúcida en la montaña, el murete, el tiesto y buena parte de la parte inferior de color tierra; pero no, o apenas, en el cielo, en los laterales, y en la zona de los árboles. A continuación trazó una línea incompleta para dibujar el borde de la montaña, uno de los escasos trazos iniciales de la obra, si es que hubo otros. Después hizo buena parte del grupo de pinceladas grises de la mitad izquierda; y algunas cerca del margen derecho, posiblemente en la montaña

más alta de la parte izquierda. Otras aplicaciones probables de la primera sesión son: una superficie irregular de verde intenso y oscuro en las zonas de los árboles, y especialmente en la derecha, que no llegó a los actuales bordes de los árboles; los azules pálidos del murete que se superponen a la capa blanquecina inicial; parte de la palma del primer término; parte del *impasto* de las masas de árboles; y el horizonte verde de la parte superior.

En la segunda sesión comienza por trabajar las cumbres de las montañas, aplica los azules y los verdes intensos en el ángulo superior izquierdo; y continúa distribuyendo grupos de pinceladas en las montañas, aplicándolas por grupos de colores. Vuelve a trabajar los árboles, con pincel y con la punta de una espátula muy pequeña. Tras hacer a conciencia con mezclas dominadas por el verde las texturas de las copas de los árboles, pinta las naranjas con un pincel fino. Posiblemente trabaja después la parte del lienzo que hay bajo el murete, y pinta las luces amarillentas del murete y la pincelada asalmonada del ángulo inferior izquierdo. Posiblemente vuelve a tocar la pita. Termina la segunda sesión pintando el cielo con blanco y, en la parte izquierda, con ultramar.

En la tercera sesión repinta algunas naranjas de los árboles con colores más saturados y añade algunas naranjas nuevas. También añade azul turquesa al cielo y aplica pinceladas arrastradas amarillentas. Posiblemente aplica los arrastrados azules en la zona del margen izquierdo, y pinta los azules de la parte izquierda de la construcción y del tiesto grande.

Conclusiones.

1°. Nuestra práctica nos permitió comprobar que tras la mancha blanquecina inicial, Sorolla pintó repartiendo su actividad por todo el cuadro, aplicando pinceladas sueltas en las montañas, acudiendo a los árboles o al murete, y volviendo a las montañas, de manera improvisada y asistemática, probablemente haciendo evolucionar casi todo el cuadro a la vez, con la excepción de la parte inferior, que quedó rezagada. Es decir, en lo tocante al proceso, el tipo de pincelada aplicada facilitó la transición entre distintas zonas, aunque probablemente el género del paisaje facilite también ese tipo de pintura general, al no depender de forma acuciante de la pose de una figura, por ejemplo.

2°. La obra muestra concomitancias en algunas de sus pinceladas con otras obras realizadas con pinceladas cortas durante sus estancias del cambio de siglo en Jávea, y con

algunos otros paisajes pintados en otros lugares en la primera década del siglo, como en Asturias. Pero muestran también similitudes con las pinceladas divididas utilizadas por movimientos renovadores internacionales como el impresionismo y, el postimpresionismo. Las pinceladas aplicadas en la parte izquierda de las montañas, además de ser cortas y aisladas, muestran diferenciación cromática respecto a su entorno inmediato, a diferencia de lo que ocurría, por ejemplo, en las pinceladas individuales aplicadas en el rostro del retrato de Enrique Martos. Éste es el motivo de que estén más relacionadas con movimientos pictóricos renovadores que con el aspecto del referente. Aunque suponemos que las montañas del referente tenían cierto aspecto visual parcelado que facilitó la adopción de esta pincelada, es seguro que no tenía alternancia de colores como la que se muestra en la obra, por ejemplo, entre el azul y el gris. Consideramos por tanto que la fuente de este recurso tiene que ser la pintura contemporánea, y especialmente los movimientos renovadores del último tercio del siglo XIX, que Sorolla conocía sobradamente, entre otras cosas, por sus frecuentes viajes a París. Sin embargo, debemos llamar la atención sobre el hecho de que el pintor valenciano no ha aplicado el recurso en todo el cuadro, sino tan sólo en una parte de él. Consideramos por tanto, que más que una adopción de los principios o métodos pictóricos del impresionismo como fórmula general, el pintor opta por tomar tan sólo aquellos recursos que considera que pueden aplicarse a su propia forma de pintar, y los aplica tan sólo allí donde el referente se acerca a ellos. Por decirlo de otra manera, tan sólo aplica el recurso donde el motivo da pie a ello. El pintor parece estar abierto a la incorporación de elementos formales innovadores, pero no a lo que posiblemente consideraba una aplicación automática o arbitraria de los mismos.

3°. La obra presenta la aplicación de pinceladas con un planteamiento de mera yuxtaposición, que ya hemos mencionado en otras obras.

4°. Aunque en la obra no parecen destacar el dibujo, el claroscuro, la ejecución, ni el colorido; cabe hablar en ella de una independencia del cromatismo. Aunque hay un amplio empleo de tonos grises, el tratamiento del cuadro no es tonal, y tampoco lo es la paleta, que rebaja mucho el empleo de los tierras, y utiliza colores saturados en zonas grises o neutras, y hace un amplio empleo del contraste simultáneo que se produce entre la tierra roja de la base y la pintura aplicada sobre ella. Por tanto, pese a no tener un

cromatismo muy acusado, consideramos que esta obra muestra claramente el cambio de paleta y planteamiento del pintor, desde la tonalidad hacia el cromatismo.



El manquito en la playa (Valencia), 1905.



Joaquín Sorolla,
El manquito en la playa (Valencia), 1905, óleo sobre lienzo,
61 x 42 cm, Madrid, colección particular

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: su representatividad del conjunto de características de la parte más conocida de la obra de Sorolla, entre ellas la simplificación de tintas y detalles, la ejecución briosa, la exaltación cromática y el monumentalismo de la figura.

Color.

La obra está realizada sobre todo con colores azules, rojos y amarillos, con mezcla de blanco en todos ellos. Se trata de un ejemplo claro de empleo de paleta cromática.

La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 10; Siena natural: 7; tierra roja: 10; sombra natural: 5; bermellón: 10; amarillo de cadmio o sin identificar: 10; verde de cromo: 3; verde esmeralda: 10; azul de Prusia: 8; azul ultramar: 10; violeta sin identificar: 10. Ausencias destacadas: carmín, naranja.

Recursos.

La ejecución muestra un tratamiento abocetado bastante homogéneo, con amplias extensiones de color escasamente matizadas, y preeminencia de pinceladas grandes, con ausencia de detalles. Hay lavados de pintura para extender el color. La capa pictórica es fina, aunque en la figura hay zonas como las piernas o el abdomen, con algo de grosor. La textura superficial es lisa y uniforme en general. No hay apenas representación de texturas diferenciadas, con la excepción de la sugerencia de la piel mojada, a través de un

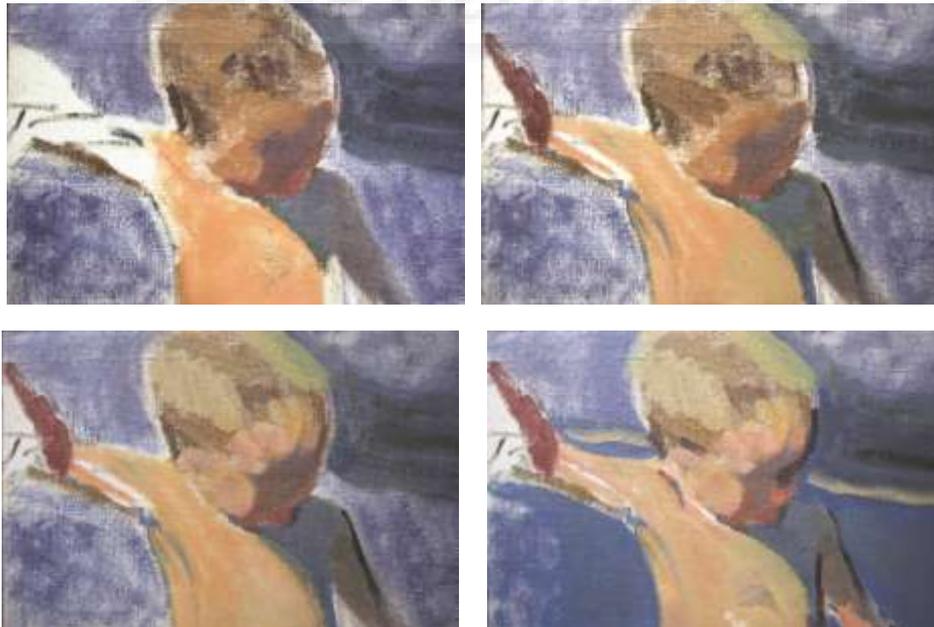
brillo. El acabado general del cuadro es escaso, con zonas de relativa verosimilitud y otras no verosímiles.

Las aplicaciones más destacables son las grandes extensiones que hay de pintura arrastrada, tanto en el fondo como, en menor medida, en la figura. También hay algunos silueteados en los perfiles derechos de la cabeza, las piernas, el brazo izquierdo y la parte izquierda del cuerpo, y hay algunas pinceladas que definen planos monocromos, de manera notable en la cabeza, y con cierta intención descriptiva en la nariz, creada con una pincelada tan sólo. Hay agrupaciones de pinceladas paralelas que definen planos. No se observan estrías penetrantes en pinceladas. No hay empleo de espátula. La figura está tomada en un ligero picado, y hay aplanamiento en la representación del espacio.

Fases de la reproducción

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

El cuadro está pintado al óleo sobre lienzo de lino de grano grueso. Preparación blanca mate, posiblemente al óleo o a la media creta. El pintor pintó la obra en un soporte mayor, bien otro bastidor o, con mayor probabilidad, extendiendo el lienzo sobre un tablero. A pesar de ello, no cabe hablar de un reencuadre: el fondo blanco clarea cerca de



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

los cuatro bordes, y la pintura al óleo que está en los cantos no es suficiente para suponer una continuación.

El proceso pictórico comienza con un dibujo muy somero de la figura, del que se pueden ver varias pinceladas de distintos matices de color. Después del dibujo inicial aplica una primera capa bastante diluida con los colores propios de cada zona. Esta primera capa no cubre completamente las superficies donde se aplica, en las que deja numerosos claros, ni empapa completamente el grano de la tela, dejando bastantes zonas con pintura arrastrada, sobre todo en la periferia de cada mancha de color. Probablemente hace también la mancha del fondo a gran velocidad, para controlar la relación de los colores de la figura con los del fondo.

Después de la mancha comienza a matizar colores en zonas relativamente menores, como, en el cabello, oscurecimientos en la zona lateral y la delantera de la cabeza. Después comienza a matizar zonas en la cara, fundiéndolos con la mancha subyacente. El acabado bastante similar entre la cabeza y el cuerpo nos permite suponer que en esta ocasión no hubo una precedencia de la primera. Por tanto, antes de avanzar la cabeza hacia la finalización, suponemos que también pasó a un análisis de zonas medianas en el cuerpo del chico. Posteriormente, refuerza la zona oscura que proyecta la cabeza sobre el hombro, aplica varias pinceladas frías y oscuras para definir la sombra de la barriga. Comienza a extender, sobre la mancha inicial, pinceladas con matices diferenciados por todo el cuerpo, las piernas y el brazo y hombro derechos del niño. En la cabeza, aplica todo el conjunto de pinceladas por planos que aclaran las luces, tanto en el pelo como en la cara. Para terminar la cabeza hace una gran pincelada oscura que siluetea desde la frente a la nariz, y después da el toque anaranjado diagonal a la nariz. Con la cabeza terminada, vuelve al cuerpo.

Probablemente, dada la cercanía a la cabeza, comienza por resolver la zona del hombro derecho, aplicando los dos trazos oscuros, y continúe por el azulado de la axila. Posiblemente aplica las pinceladas oscuras del antebrazo derecho. Empieza después a pintar todo el cuerpo con bastante pasta y pincel plano de 10 mm, avanzando con grupos de pinceladas paralelas empastadas, que va cambiando paulatinamente de color. En algún momento del desarrollo del cuerpo ha debido intensificar los azules del fondo que están cerca de la figura, y probablemente también las sombras arrojadas de color azul oscuro. Con la parte superior del lienzo casi terminada, comienza la fase final de las piernas, la ingle y el antebrazo izquierdo. Nos inclinamos a creer que empieza por éste, empastando en un color asalmonado, pero sin dejarlo terminado por completo. Después se centra el

pintor en la zona del muslo derecho y de la ingle, y de ahí a la pantorrilla y el pie derecho. Precisa entonces avanzar de nuevo la zona oscura de la izquierda del cuerpo, la ingle y la pierna izquierda.

Alternar después, con gruesos empastes, el trabajo en ambas piernas y en la ingle. Sin haber terminado las piernas, vuelve a los azules del fondo. Con azules más opacos y empastados que los de la primera mancha, recorta la silueta de la frente, el moflete, el hombro y el brazo del niño, y todo el costado hasta la cadera. Con pinceladas amplias mezcla mediante barridos o mediante arrastrados esta capa opaca azul con la aplicada en la primera mancha. Vuelve al antebrazo y lo termina con varias pinceladas rápidas; y vuelve a la zona oscura de la barriga y la ingle, donde resuelve el entronque superior del muslo izquierdo. Después aplica los empastes de las piernas hasta terminarlas, simultaneando este trabajo con la aplicación de la segunda capa de azul al fondo de la parte inferior del lienzo, siluetea las piernas, y las termina haciendo los brillos empastados de los muslos. Suponemos que termina de realizar la figura con los trazos planos, rectos y cortos en el pie izquierdo.

Todavía después vuelve a retocar el azul del fondo, como el que separa la cadera de la mano izquierda, la diagonal azul oscura entre ambas pantorrillas; y su continuación hasta el borde derecho del cuadro; el azul con tierra Siena entre la cabeza y el borde derecho, y, la línea blanquecina que atraviesa el fondo en la parte superior.

Conclusiones.

1°. Nuestra práctica nos permitió comprobar que en esta ocasión el pintor siguió las fases de trabajo más frecuentes en el comienzo y el desarrollo de sus cuadros, con un encaje, unas manchas generales, y su posterior análisis en manchas paulatinamente menores.

2°. Pese a la coherencia e incluso homogeneidad de tratamiento entre figura y fondo, hemos comprobado que el proceso y el tiempo dedicado a la figura son muy distintos de los dedicados al fondo. Conviene tenerlo presente cuando nos referimos a la similitud de lenguaje que Sorolla suele emplear entre figuras y fondos en los cuadros que, como el que nos ocupa, no pertenecen al género del retrato. Aunque podemos pensar instintivamente que el tratamiento es muy similar, la elaboración no lo es.

3°. El cuadro es un buen ejemplo de la aceptación por parte del pintor de un lenguaje zonal y cromático muy simplificado, con grandes zonas de pocos colores que se reparten la superficie del lienzo. Si aquí lo hace con una armonía cromática muy característica de sus mayores éxitos, el azul y el naranja, que repite durante años en sus cuadros de playa, en otras ocasiones crea obras con grandes zonas de color que recuerdan muy poco a ésta. Pueden valer como ejemplo las obras, *Madre* de 1895, *Autorretrato de* 1904, o *Cala de San Vicente* de 1919, a la que hemos dedicado uno de nuestros análisis. Cabe preguntarse por la posible influencia de Whistler, a quien Sorolla admiraba, en esta línea de obras de simplificación cromática.

4°. El color tiene un protagonismo en la obra que le sitúa por encima del dibujo, la ejecución y el claroscuro, y además parece tener cierta independencia de ellos. El pintor emplea aquí una armonía basada en un contraste simultáneo cromático, y utiliza en ella colores primarios y secundarios, sin comprometer apenas su saturación en virtud del claroscuro o la verosimilitud. La aparición de tierras es muy escasa. Los colores aparecen opacos y mezclados con blanco, con escasa dependencia de la luminosidad de la base. El empleo de la paleta cromática es evidente, y cabe suponer la influencia del cromatismo impresionista.

5°. Podemos considerar esta obra dentro de un conjunto un tanto difuso y difícil de analizar en su obra del siglo XX, en el que Sorolla representa a las figuras con una solidez y un protagonismo absoluto en el cuadro, normalmente aisladas. En ocasiones se ha escrito sobre la relación de estas obras con el arte de la estatua, o con cierto monumentalismo. Un buen ejemplo de esta línea de trabajo sería *Pescadora con su hija*, de 1908.

Los pavos, 1905.



Joaquín Sorolla,
Los pavos, 1905, óleo sobre lienzo, 90 x 127,5 cm,
Madrid, Museo Sorolla, N.º inv.º 746.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: el empleo de la pincelada arrastrada con una intención figurativa concreta, la de imitar el aspecto de la luz, tal como hace Velázquez con el rayo que entra en diagonal en el cuarto de *Las meninas*. Además, es llamativo el empleo que hace del mismo tipo de pincelada en la cabeza del pavo, así como el empleo de la retentiva para pintar animales en movimiento.

Color.

El cuadro utiliza una paleta compuesta básicamente por tierras, blanco y negro, con una presencia llamativa pero no extensa de color rojo. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 10; Siena natural: 10; tierra roja: 10; sombra natural: 5; sombra tostada: 2; carmín: 10; bermellón o rojo sin identificar: 10; amarillo de cromo: 10; amarillo sin identificar: 2; verde de cromo: 10;

verde esmeralda: 10; azul de Prusia: 10; azul ultramar: 10; violeta sin identificar: 5. Ausencias destacadas: naranja. El empleo de los tierras sombras es muy escaso. Hay contraste simultáneo entre el rojo y el azul en la cabeza del gallo. Hay blanco en la mayoría de las mezclas de los colores.

Recursos.

La ejecución del cuadro muestra el abocetamiento característico de la obra de madurez de Sorolla, con escasos detalles, pintura opaca y pinceles duros. Dentro de estas características, que marcan cierta homogeneidad en la obra, el pintor trata el asunto adaptando las aplicaciones a las variaciones del referente. Cabe hablar de riqueza de pinceladas dentro de sus similitudes. Casi todas son más o menos densas y con pasta. Muchas de ellas son aplicadas en grupos, por zonas, con similitudes de tamaño, y de color. Son frecuentes las agrupaciones de pinceladas cortas en los pavos. Dentro de cada grupo, las pinceladas son muy similares. Un ejemplo puede verse en las pinceladas anchas del suelo en el ángulo inferior izquierdo. En varios lugares se puede observar que el pintor ha recortado parcialmente la figura con el fondo para darle forma.

Hay bastantes pinceladas arrastradas. En las de la zona de nuestro análisis se puede observar que tienen un ataque progresivo e indefinido, como ocurre a veces con el final, aunque a veces se detienen en seco. Hay un contraste simultáneo cromático entre una pincelada arrastrada y su fondo, en la cabeza del pavo. No hay empleo de lavados ni de restregados, que en ocasiones va asociado a las pinceladas arrastradas. Tampoco hay pinceladas desmañadas.

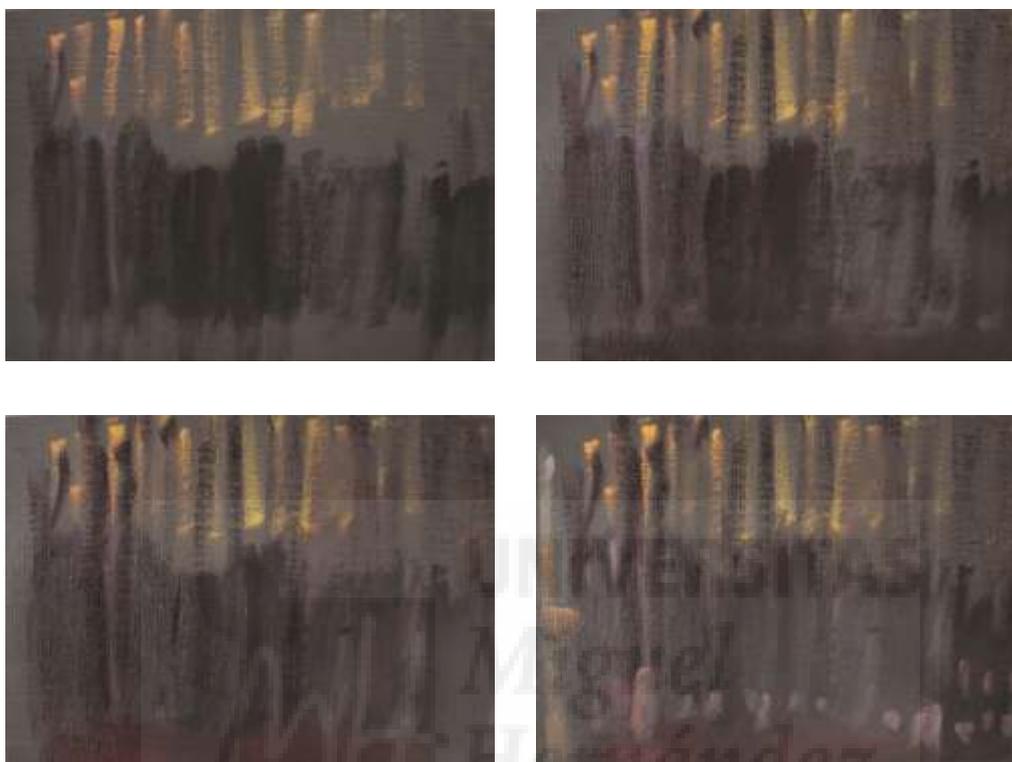
Las pinceladas más numerosas tienen pasta, son opacas, de muy distintas formas y tamaños, con bravura; Las hay desde pequeñas (en los pavos) hasta grandes, tanto en suelo como en los pavos.

Apenas hay aplicaciones diluidas, sólo en las escasas manchas de las primeras fases del proceso. No aparecen estrías en las pinceladas. No se observa empleo de la espátula.

La capa pictórica es fina, con algún empaste de escaso relieve, como en el brillo de la cabeza del pavo. La textura superficial es lisa y uniforme en general. Hay cierta diferenciación de texturas. El acabado general del cuadro es abocetado y escaso, pero hay zonas de cierto detalle en los pavos. La verosimilitud de los objetos no es alta, pero

supera la de otras obras del autor, lo cual debe tenerse en cuenta en relación a la velocidad necesaria para pintar a los animales. El espacio representado es poco profundo.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

La obra está pintada sobre un lienzo de grano grueso con una base gris oscura. Probablemente está pintado en dos o tres sesiones.

El cuadro tiene, entre otras, la característica de que parece estar hecho a partir de unos modelos en constante movimiento. Quizá como consecuencia de ello, el pintor ha optado por no hacer dibujo inicial, fiándolo todo a la adición de pintura hasta construir las figuras. Si el dibujo inicial existió, debió ser muy somero y no se observa rastro alguno de él, pese a que la pintura no cubre la base en muchas partes del cuadro. De la cantidad de claros entre pinceladas que permiten ver la base, repartidos por casi toda la superficie del lienzo, se puede deducir que tampoco hay una mancha inicial.

El proceso debió basarse en la adición impulsiva y espontánea de pinceladas, especialmente en los pavos, que probablemente precedieron en buena medida al resto de

la obra, y sobre todo al suelo. Suponemos que el pintor fue construyendo los pavos concéntricamente, haciendo primero el bulto del centro del pavo; después las partes más exteriores, y al final los contornos –que recortó con el fondo- y los detalles. El recorte del fondo se puede observar en los laterales del macho y justo debajo de su cuerpo, y en la parte superior de la cola de la hembra. Parte de la cabeza y toda la parte de la derecha del tórax de la pava están silueteados por el color blanquecino del fondo, con el proceso bastante avanzado, y es entonces cuando ambos elementos reciben la forma. Por su parte, la cabeza del macho fue pintada dos veces, pues en la primera ocasión quedó demasiado alta.

Entre los detalles finales están algunas aplicaciones de las cabezas y del cuello del macho; los puntos blancos de las alas de ambos; el borde de la cola del macho. Las patas fueron bastante tardías, pues montan sobre las alas de los pavos y sobre el suelo.

Conclusiones.

1°. Nuestro estudio del proceso en el conjunto de la obra nos ha permitido entender que éste no se basa en un dibujo inicial, sino que crece desde el centro de los animales, y sus formas se definen al final. Esto es un indicio claro de que el pintor copió la escena del natural, aprovechando las ocasiones en que los animales adoptaban las posturas que tienen en la imagen para fijar en su memoria los datos necesarios para pintar durante un rato, hasta la siguiente coincidencia de postura. Este proceso es característico de los pintores que copian elementos en movimiento, y conlleva que con frecuencia haya que resituar algún elemento, como sucede con la cabeza del pavo, y que algunos perfiles sean lo último en decidirse, como ocurre en ambos animales.

2°. Nuestra práctica experimental nos ha permitido comprobar que en la parte de la obra seleccionada Sorolla trabajó sin hacer un encaje inicial. Cosa que hubiera tenido poco sentido, además, pues si no lo hizo en los pavos, siendo las figuras del cuadro y con las dificultades de observación que entrañaban, hubiera sido absurdo hacerlo en el fondo, donde las desproporciones u otros desajustes de la forma no son perceptibles por el espectador.

3°. En el fragmento que hemos elegido, Sorolla aplica varios grupos de pinceladas arrastradas para crear el efecto de relativa transparencia de un elemento separador

construido por varas verticales, probablemente una puerta de cañizo. Estas pinceladas arrastradas le permiten aprovechar, gracias al granulado grueso de la tela, el color del fondo como un intermedio capaz de moderar el color aplicado en la pincelada. Entendemos que la luz que atraviesa entre las cañas no ejerce una impresión tan fuerte como la que hay en el rectángulo vertical de su derecha, donde finaliza el cañizo ante el referente original. Imitando esta sensación, Sorolla suaviza la potencia luminosa de sus pinceladas claras -que tienen un tono y color similar -quizá algo más cálido- al de la luz del rectángulo sin cañizo, recurriendo a la amortiguación que ejerce la mezcla óptica con el gris del fondo. Recordamos de nuevo aquí el empleo por parte de Velázquez de la técnica de la pincelada arrastrada para representar el rayo de luz que cruza el suelo de *Las meninas*.

4°. Como hemos descrito en la selección de recursos, la obra muestra las características de ejecución de la obra de madurez de Sorolla, desde el abocetamiento general, que es siempre mayor en zonas secundarias, la ausencia de detalles, las pinceladas aplicadas por pinceles duros de cerda, que no suelen ser menores de los 7 mm de grosor, y la pintura opaca. En otras obras la pintura tiene también extensiones de lavados semitransparentes, pero rara vez pueden observarse veladuras extendidas con pinceles de pelo suave.

5°. En esta obra las características plásticas que frecuentemente comparamos, dibujo, clarooscuro, colorido y ejecución, se encuentran en equilibrio, y no se puede hablar de un predominio de ninguna de ellas, ni de un empleo claro de la paleta cromática.

Estudio de paisaje (Toledo), 1906.



*Joaquín Sorolla,
Estudio de paisaje (Toledo), 1906, óleo sobre lienzo, 62 x 92 cm
colección particular.*

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la diferencia de tratamiento entre el cielo y la tierra; la densa aplicación de pinceladas de la parte de tierra, en las antípodas de lo sintético y las capas finísimas de otros cuadros de Sorolla maduro; la utilización de colores sintéticos saturados en lugar de tierras para matizar los colores; y la utilización demostrativa del violeta.

Color.

El cuadro está pintado sobre todo en la gama de los tierras, con presencia importante del violeta, y también del azul y el verde. Muchas mezclas de los tierras hacia el rojo llevan bermellón en lugar de tierra roja. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 7; ocre: 10; Siena natural: 9; tierra roja: 6; sombra natural: 7; carmín: 8; bermellón: 10; naranja sin identificar: 4; amarillo sin identificar: 8; verde de cromo: 8; verde esmeralda: 2; azul de Prusia: 8; azul ultramar: 10; violeta sin identificar: 10. No hay ausencias destacadas. El empleo de carmín es muy

escaso. Hay presencia de blanco en la mayor parte de las mezclas, y muy poco en las aplicaciones violetas.

Recursos.

El cuadro tiene un tratamiento para la parte del cielo y otro para la parte de la tierra. La parte del cielo está trabajada con poca pintura, removida tras su aplicación para generar una textura restregada irregular que permite la presencia del blanco de la base.

La parte de la tierra está trabajada en general con pinceladas individuales, reconocibles, empastadas y bien definidas, que a veces aparecen aisladas y otras formando grupos. Tienen diferentes grosores, con una media de 10 mm aproximadamente. Son más largas y de colores similares en la parte izquierda del cuadro, y más cortas en la parte derecha. En esta parte hay representadas varias sombras de color violeta oscuro, con pinceladas menos llamativas -tienen poca variación cromática y no son empastadas- que las de las partes iluminadas de la tierra. Las partes violetas de mayor tamaño fueron aplicadas con pintura restregada, pero en cantidad suficiente para impedir el paso de la luz de la base. Aún así, también recibieron pinceladas posteriores aisladas, poco llamativas, como se ha dicho.

No hay aplicación de veladuras, pero el cielo restregado aprovecha la luminosidad del fondo. La parte superior muestra una capa pictórica fina con textura lisa y uniforme. La parte inferior tiene una capa pictórica de cierto grosor, y una superficie irregular. La textura de los objetos no está sugerida, el acabado es algo más elaborado que otros cuadros del pintor, dentro de un estilo abocetado en general. El grado de verosimilitud de los objetos es medio, pero la escena en conjunto sí resulta muy verosímil.

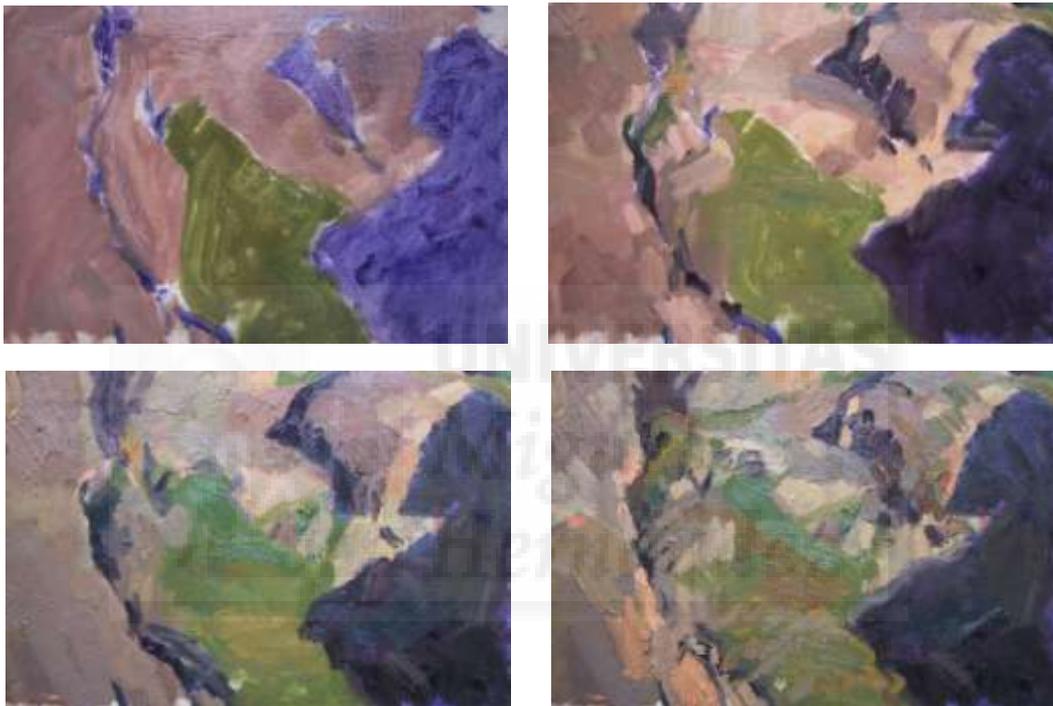
No se observan estrías penetrantes en las pinceladas. Se observa el empleo de la espátula en la parte del cielo -para suavizar las pinceladas- y en la parte de la tierra, donde retira pintura de algunas zonas. El espacio representado es profundo.

Fases de la reproducción

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

El cuadro está pintado al óleo sobre lienzo de grano fino, con una preparación blanca, posiblemente al óleo. El cuadro está dividido en dos partes muy diferenciadas, cielo y tierra, que han sido trabajadas por separado.

En la tierra no se observa dibujo previo. Posiblemente trazó parte del horizonte, la



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

construcción de la derecha o la situación de la hendidura del desmonte. Tras el dibujo previo, o sin él, el pintor comienza a manchar zonas de la tierra por todo el cuadro, Aunque no llega a cubrir la superficie completa, la mancha fue más general que en otros cuadros que hemos visto. En algunos lugares en que aparece la mancha inicial no coincide con los colores definitivos del área; no es una mancha destinada a ser matizada después. En otros lugares sí hay coincidencia.

El cielo parece estar hecho en una sola sesión. El color principal es una mezcla homogénea en paleta de azul ultramar y blanco. Tras aplicar la pintura la ha movido con un pincel empapado en diluyente, desordenando y "aireando" la primera aplicación, recuperando parcialmente el blanco de la preparación. Después repasa la mayor parte de

la superficie del cielo con ayuda de la espátula. Para acabar de matizar el color aplica en casi todo el cielo una mezcla de azul ultramar y blanco a la que ha añadido algo de verde.

Tras terminar el cielo, vuelve a trabajar la parte inferior, esta vez con pinceladas sueltas, densas y opacas, y con una riqueza cromática muy amplia. Desde aquí, el desarrollo parece consistir en ir añadiendo pinceladas por todo el cuadro, atendiendo a los estímulos visuales cromáticos y lumínicos del referente, en mayor medida que a sus calidades o valores táctiles. Las pinceladas se van sucediendo, ocultando paulatinamente la mancha, y después montándose unas sobre otras. El pintor parece dar por descontada esta superposición acumulativa, pues sobrepasa ampliamente la superficie propia de zonas de un color determinado, y más tarde recupera con otro color todo aquello que sobra del primero: en lugar de optar por atribuir y pintar el color adecuado, el pintor actúa por demasía, por sobreabundancia. Pinta las zonas que le van llamando la atención, sin preocuparse demasiado por sus dimensiones o contorno exterior, y contando con que más adelante va a volver a las zonas cercanas. Esta demasía la hace además con pinceladas vivas, llamativas, empastadas, finales, aunque sabe que volverá sobre ellas y tapaná muchas. Esto es característico de esta técnica en Sorolla. De esta manera, no habrá punto que no esté rebosante de vitalidad o expresividad, y el resultado final es un batiburrillo, una vibración como de lucha caótica, sumamente impulsiva. En esa especie de batalla de pinceladas hay súbitos cambios mentales, que podemos apreciar en barridos desmesurados con respecto a pinceladas circundantes o subyacentes. En otras ocasiones utiliza la espátula para quitar lo que había para "empezar" de nuevo. En todos estos cambios que se producen a lo largo del desarrollo en distintas zonas, y que afectan al color, a la forma, a la dicción de la pincelada, a la materia, la única conclusión técnica posible es que el pintor está dejándose llevar por la improvisación. Una improvisación que aparece guiada por el referente, pero que responde a ese estímulo con una libertad muy amplia, en la que el pintor desconoce a mitad del desarrollo cuál será el aspecto final de cada zona, aunque sí intuya y controle el efecto general del cuadro.

A medida que la realización avanza, el pintor va incrementando la cantidad de pasta aplicada y la rotundidad y dureza de la pincelada.

Para terminar, aplica la mayor parte de las pinceladas pequeñas, que detallan el paisaje y enriquecen la escala de las pinceladas del cuadro, que sería uniforme o monótona sin ellas.

Conclusiones.

1º. Nuestra práctica, centrada en la parte en que se representa la tierra, muestra mayor cantidad de aplicaciones sobre seco que la obra original. La primera conclusión que extraemos tras realizarla y estudiar el cuadro detenidamente es que éste está ejecutado en sólo dos sesiones, y que casi toda la parte empastada de la tierra esté realizada en una sola sesión, la segunda. La única alternativa que contemplamos es que haya dos sesiones de pintura empastada en días consecutivos, y que dado el grosor de la pintura, no haya secado su superficie de un día para otro.

2º. La obra muestra, como hemos sugerido, un proceso de adición constante y un tanto asistemático o impulsivo de pinceladas y materia que sobrepasa lo habitual en la pintura de Sorolla. Podemos relacionar este empleo con el proceso que analizamos en el acantilado de la obra *Cabo de San Antonio* de 1905, pero allí la superposición de pinceladas y de pasta era muy moderada en comparación con la obra que nos ocupa. Desde este punto de vista, consideramos que esta obra es una buena representación de proceso de superposición de pinceladas cortas (también largas en la parte izquierda) y empastadas. Enlaza con las aplicaciones de las calas y los acantilados de Jávea, aunque aquí hay menor saturación cromática, mayor tamaño de pincelada, y una extensión más continua del grosor de la materia. Respecto al estilo empastado y recortado de pinceladas de la parte de la tierra de esta obra, la pintura de Sorolla de los años siguientes iría enriqueciendo los tipos de pinceladas y las cantidades de materia aportadas, y después, en parte obligado por el proyecto de la Hispanic Society, daría mayor protagonismo a las grandes extensiones y pinceladas. Consideramos que esta obra es un buen ejemplo de realización con pinceladas densas, empastadas y recortadas, dentro de un planteamiento más cercano a la adición y la abundancia que a la síntesis.

3º. La importancia del dibujo es escasa, y la ejecución, el claroscuro y el colorido se reparten protagonismo. Debe destacarse, no obstante, que el colorido no está sometido al claroscuro, sino que es independiente de él. También debe señalarse la presencia del violeta, y que los matices de los colores tierras provienen en buena medida de colores saturados, no tierras. Pese al dominio del color tierra, y quizá más aún por ello, es un buen ejemplo de empleo de la paleta cromática.

Puente de San Martín (Toledo), 1906.



*Joaquín Sorolla,
Puente de San Martín (Toledo), 1906,
aunque firmado y fechado en 1908,
óleo sobre lienzo, 67 x 93 cm, colección particular.*

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la extensa utilización del fondo marrón en la zona del río; la adición de pinceladas sucesivas en el desmonte; la utilización de las pinceladas yuxtapuestas; y del contraste simultáneo en el contraste de luz del puente.

Color.

El cuadro tiene una armonía basada en el ocre y los tierras claros, con participación secundaria de rojos, verdes, azules y amarillos. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; ocre: 10; Siena natural: 10; tierra roja: 2; sombra natural: 10; sombra tostada: 2; carmín: 10; bermellón: 10; amarillo de cadmio o sin identificar: 10; verde de cromo: 8; verde esmeralda: 10; azul de Prusia: 10; azul ultramar o cobalto: 5; violeta ultramar o sin identificar: 10. Ausencias destacadas: negro, naranja. El empleo de carmín y del amarillo es muy escaso. Hay blanco en las mezclas de colores. Hay un empleo moderado del contraste simultáneo.

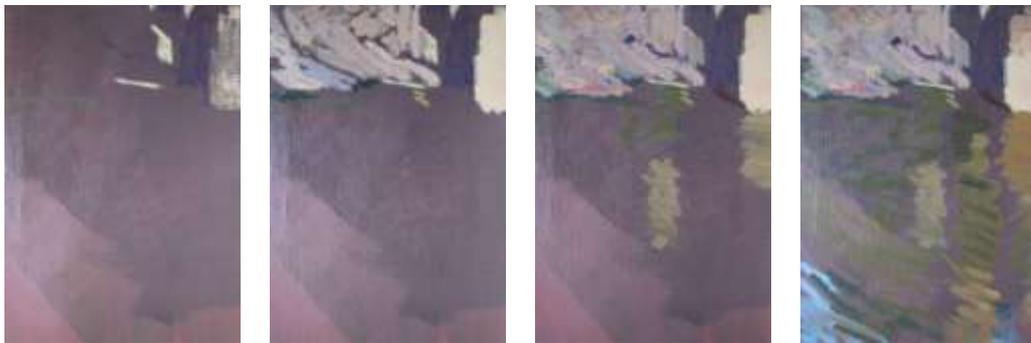
Recursos.

Las pinceladas parecen responder directamente de los datos visuales del referente, en una transposición abocetada pero sin mayores licencias estilísticas. La mayoría de las pinceladas son visibles, sin fundir, pero tan sólo hay algunas llamativas donde los reflejos del río las justifican. Se trata de un estudio en el que Sorolla se ha expresado con mesura, transcribiendo el referente con su propia caligrafía. Se puede decir que en la mitad superior -tierra- la pintura está más empastada e insistida, y que en la mitad inferior -río- la pintura es diluida y poco insistida.

Los tres tipos de pinceladas más reseñables son las pinceladas arrastradas, las empastadas, y las que describen los reflejos del río. Las arrastradas aparecen por todo el cuadro, y parecen ser consecuencia de pintar con pintura sin diluir sobre el grano mediano del lienzo, más que un efecto buscado. Las pinceladas empastadas son las más empleadas en el cuadro. Aparecen en la realización de manchas medianas y pequeñas, con pinceles entre 5 mm y 15 mm de anchura, tanto planos como redondos, con pintura poco diluida. Finalmente, las de los reflejos del río son pinceladas descriptivas, que siguen las direcciones del agua y a menudo se curvan con ellas. La mayor parte son fluidas y cargadas, y llenan los valles del grano de la tela, pero algunas son más densas o con menos carga, y quedan arrastradas. Sus longitudes varían entre 1 y 8 cm. Son fácilmente aislables e identificables, aunque a veces forman grupos.

Hay tres veladuras extensas aplicadas al comienzo del proceso. Hay escasos restregados. No hay estrías penetrantes en las pinceladas. No se aprecia el uso de la espátula. El acabado es poco detallado, la verosimilitud de la ciudad es baja, pero la del puente y el río es alta. La capa pictórica es relativamente fina. Hay cierta sugerencia de texturas entre la parte del desmonte y la del río. La textura superficial es fina y uniforme. La tela tiene una parte añadida *a posteriori*, disimulada por un repinte aplicado con bravura y fuerte cromatismo.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

Está pintado en 2 ó 3 sesiones, al óleo sobre lienzo de grano medio. La base es marrón. No conocemos estudios ni dibujos previos. Existe una fotografía de Sorolla pintando *in situ* en la que se puede comprobar que el dibujo de la ciudad tiene incorrecciones. Sorolla comienza el cuadro aplicando tres veladuras de distintos matices cromáticos en distintas zonas de la mitad inferior del cuadro, aunque en algunas partes coinciden.

Después de las veladuras mencionadas, hace un ligero esbozo en color violeta que incluye algo de sombreado de las sombras de las partes oscuras del puente, pero apenas señala nada en la ciudad. Después marca las partes luminosas del puente con pinceladas arrastradas, sobre las que volvería a pintar más tarde. Después, traza una línea verde muy diluida que marca la separación entre el río y la tierra, desde la parte central del cuadro hacia la izquierda, y comienza a definir la parte baja del desmonte con pintura más densa, en pinceladas definidas cuya dirección coincide en general con la inclinación del desmonte. Se irán extendiendo después por toda la zona. Las pinceladas iniciales del desmonte son bastante similares en color, aunque unas fueran más grises y otras un poco más cálidas. Las pinceladas medias seguían siendo parecidas en color y tamaño a las primeras, pero no tanto en dirección, y a veces se aplican como mancha continua, tapando el fondo. Las pinceladas superiores, en general pequeñas, tienen bastante diversidad y viveza de colores (grises, amarillos, naranjas asalmonados, violetas, verdes...) con una caligrafía bastante post-impresionista, y cuya dirección a veces es similar a la de las pinceladas que tiene debajo, pero otras veces es distinta, y a veces incluso están en perpendicular.

Una vez establecida la estructura formal básica del cuadro mediante los trazos y manchas mencionados, el pintor pudo dedicarse a la fase intermedia del proceso del cuadro, pintando alternativamente la ciudad, los desmontes y el puente.

El pintor debió acometer la finalización del paisaje urbano multiplicando los toques de pequeño tamaño, con formas y colores muy diferenciados, que forman ventanas, grandes vanos de los edificios; tejadillos; personas, carros o bestias subiendo la cuesta; zonas de vegetación, así como matizando manchas amarillas y oscuras del puente.

En cuanto al río, es difícil saber si lo pintó poco a poco a la vez que el resto del cuadro, o si lo dejó para momentos precisos, con retraso. Si la creación fue continua, el

pintor pudo ir viendo desde temprano el efecto general del cuadro. Sin embargo, a favor de dejarlo para momentos precisos hay tres argumentos:

1) Tiene otros colores (verdes o azules o amarillos verdosos) distintos de los de la zona térrea. Dada la enorme riqueza de matices de la zona térrea, estos tonos debieron tener ocupada casi toda su paleta, por lo que hubiera sido incómodo tener una zona dedicada a las distintas mezclas de verdes a lo largo de todo el proceso del cuadro.

2) Hay partes de los cuadros, como las que representan movimientos fugaces, que requieren ser hechas con rapidez, soltura y decisión, y éstas son mayores *en caliente*, cuando el pintor lleva un rato pintando. A menudo estas partes quedan reservadas para la fase de finalización del cuadro.

3) En el referente, los colores reflejados en el río provienen del paisaje superior, y así debe parecer en el cuadro. Es por tanto muy útil que los colores de la parte superior estén pintados cuando llegue el momento de pintar los reflejos del río, y más aún si se tiene en cuenta la fugacidad de la luz al aire libre.

El proceso terminó con los repintes para disimular el empalme de la tela en el margen derecho del cuadro, pintados *a posteriori*, probablemente en estudio. Sorprende en ellos la bravura de las pinceladas tanto como la falta de exactitud cromática.

Conclusiones.

1º. De acuerdo con nuestro estudio del comienzo del proceso, Sorolla toma el río y la base del puente como si fueran la figura del cuadro, recibiendo el trato preferente que ésta tiene en los retratos, y se desentiende de encajar el resto de la composición, lo que acaba generándole problemas de encuadre en los bordes superior y derecho.

2º. Como hemos comprobado, el pintor no sólo cuenta con el marrón del fondo, sino que además lo tiñe por partes con tres veladuras de diferentes matices (neutro, verdoso y violáceo) antes de empezar a pintar con pintura directa, para ajustarlo a sus necesidades.

3º. El cuadro tiene una zona rocosa que recuerda a *Cabo San Antonio* y *Estudio de paisaje. Toledo*, que también hemos analizado; y más aún a *Alrededores de Segovia* y *Camino de los Alijares*, ambos de 1906. Estas zonas se caracterizan por una insistencia de trabajo en el mismo lugar que produce cierto abigarramiento de pinceladas y una

sensación vibrante, pero que no deja clara al espectador la imagen del terreno o roca. El resultado es mucho más atractivo que descriptivo. Algo similar sucede con los tratamientos de masas vegetales, pero en ellas la profusión de pinceladas parece estar justificada por la profusión de hojas. Quizás esta profusión de pequeñas pinceladas pueda ser una influencia de Beruete, que había invitado a Sorolla a pintar con él en Toledo, donde él pintaba todos los años. También, a través de Beruete, puede haber influencia indirecta del impresionismo.



Sorolla pintando en Toledo junto a la mujer de Beruete, c. 1906

4°. La parte del río muestra pinceladas aplicadas con el planteamiento de mera yuxtaposición.

5°. El papel del dibujo es poco destacable, y el único claroscuro aparece expresado a la vez con un contraste simultáneo cromático, con sombra violácea incluida. Por tanto, y pese a que el paisaje castellano obliga a Sorolla a trabajar con tierras, no retorna a una paleta tonal, sino que mantiene un planteamiento de paleta cromática. Debe destacarse también el protagonismo de la ejecución.

El Baño de la Reina, Valsaín. 1907.



*Joaquín Sorolla,
El Baño de la Reina, Valsaín, 1907, óleo sobre lienzo,
106 x 82,5 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º inv.º 800.*

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la representación de características fundamentales del empleo de la paleta cromática por parte de Sorolla, y el encuentro entre el colorido saturado más característico del pintor con las armonías de violeta y verde que tendrán importancia en sus últimos años; la ejecución por adición impulsiva de múltiples pinceladas; con empastes en las luces.

Color.

En la obra hay preponderancia de verdes, violetas y naranjas. Aunque hay blanco en la mayoría de las mezclas, la proporción no es alta, y buena parte de los colores parecen aplicados en la máxima saturación. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 8; ocre: 10; Siena natural: 10; Siena tostada: 10; sombra natural: 10; sombra tostada: 10; carmín: 10; bermellón o rojo de cadmio: 10; naranja sin identificar: 10; amarillo de cromo o de cadmio: 10; verde de cromo: 10; verde esmeralda: 10; verde de cobalto: 2; azul de Prusia: 10; azul ultramar o cobalto: 10; violeta de cobalto: 10. No hay ausencias destacables. El empleo del negro y del carmín es muy escaso.

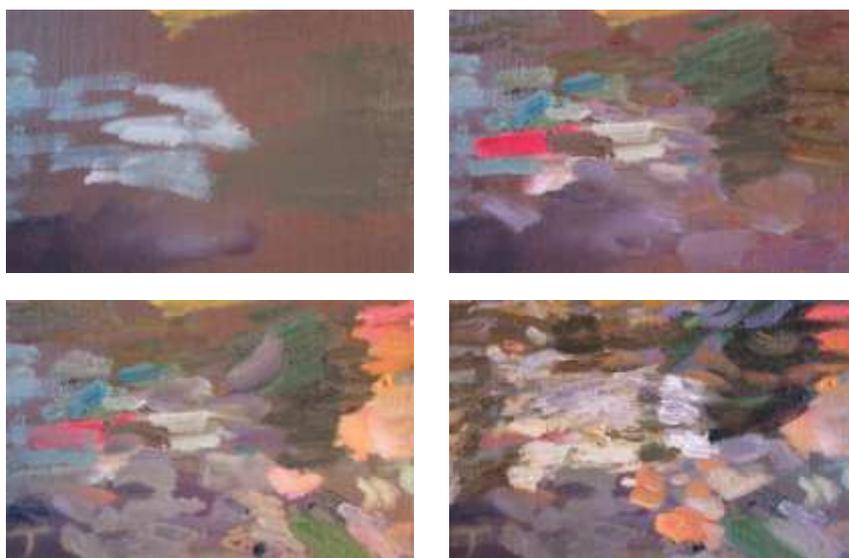
Recursos.

La ejecución muestra un tratamiento relativamente homogéneo en el que dominan las pinceladas sueltas, individuales e identificables, aplicadas con suficiente carga y dilución de la pintura como para quedar definidas en sus bordes. Estas pinceladas son

escasamente descriptivas, salvo en los reflejos del río. En general, no siguen las formas, con la excepción de dichos reflejos, y de las que representan los troncos y las ramas de los árboles. Las hay cortas, de menos de un centímetro, y largas de hasta 10 cm. No hay trazos finos en los detalles. Aunque hay pinceladas arrastradas, su presencia es poco significativa en el resultado final. No se observan zonas con pintura restregada. Las primeras aplicaciones muestran pintura más diluida, pero más tarde aparecen pinceladas bastante cargadas con pintura con la densidad habitual de las presentaciones comerciales en tubo, que representan casi un tercio de la superficie de la obra. La aplicación impulsiva de pinceladas cada vez más cargadas de pintura densa llega a su máxima expresión en un reflejo del río, en el que llega a acumularse un empaste considerable. También hay otras zonas con bastante pasta en el río y en las luces de los árboles. Las sombras están menos cargadas de pintura. Tan sólo se observan aplicaciones translúcidas en pinceladas aisladas iniciales. La capa pictórica es relativamente gruesa comparada con las habituales en el pintor, además de los empastes mencionados. La textura superficial es menos lisa y regular que la media de los cuadros del pintor. No hay representación de texturas propias de los objetos. El acabado general del cuadro es el habitual de los paisajes del pintor, sin detalles, pinceladas fundidas, y sin formas cerradas. La verosimilitud de los objetos es media, la del conjunto de la escena es mayor, gracias a los valores de claroscuro.

No se observan estrías penetrantes en pinceladas. Hay empleo de la espátula, poco significativo respecto al conjunto de la obra. El espacio representado es profundo, pero la factura favorece una atención a los valores plásticos de la superficie del lienzo.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

La obra está pintada en dos o tres sesiones. Como tantos cuadros del Sorolla maduro, parece estar hecho en menos sesiones que las empleadas realmente. Está pintada al óleo sobre lienzo de grano fino. La base es marrón, probablemente con presencia de aceite.

No se observan rastros de dibujo inicial, pese a que hay bastantes lugares que no han sido pintados durante el proceso, en los que se ve la base. De ello cabe deducir que el dibujo inicial probablemente fue somero y diluido. Tras el dibujo, el pintor aplicó manchas iniciales parciales, de tamaño mediano, que no cubren la superficie del cuadro. Estas manchas se pueden ver entre los huecos de las pinceladas empastadas, como puede verse también la base sin pintar en varios lugares.

A diferencia de otros cuadros estudiados, no hay diferencias sustanciales de técnica o tratamiento entre distintas partes del cuadro, ni una precedencia de una zona del cuadro sobre otra. Estas diferencias tienen lugar con frecuencia en los cuadros de figuras, pero tampoco es raro que ocurran en los paisajes, por ejemplo si tienen amplias zonas que representan el cielo, cuyo tratamiento y momento de realización justifican una ejecución aparte del resto. Por el contrario, en este cuadro todas las partes se asemejan bastante en la técnica empleada.

Después de las manchas iniciales, comienza a pintar con colores y pinceladas más definidos, con pintura más densa, en aplicaciones que parecen tener vocación de pincelada vista, de la superficie final. Estas características se van reforzando hasta llegar a los toques finales.

Hay partes más insistidas que otras; hay zonas más sordas y otras de mayor importancia; hay zonas que están realizadas con pinceladas que difieren de las más comunes del cuadro en la forma o el tamaño, como las que dibujan las ramas; pero, pese a la particularidad de cada zona, la técnica es bastante similar en todas ellas, y probablemente fueron desarrollándose todas a la vez. Las mayores diferencias son tan sólo de color o de formas de pinceladas, sin distinción entre figura y fondo, ni entre la representación de lo fugaz, como el agua, y lo estable, como los pinos.

Se trata de un proceso relativamente asistemático de aplicación de pinceladas. Sin embargo, en función de los solapamientos de las pinceladas de los dos tercios superiores del cuadro, parece haber pocas pinceladas tempranas en colores claros. Esto lleva a

considerar si el pintor ha preferido comenzar a pintar por los oscuros, y si es un procedimiento que repitiese en otras ocasiones. Es decir, si tanto la mancha como la primera parte del desarrollo medio tenían, por encima de su vertiente cromática, una definición de las formas por contraste de clarooscuro, en pocos tonos, empleando el fondo como claro y aplicando sobre él tan sólo los oscuros.

De todas formas, el pintor comenzó pronto a aplicar pintura densa por todo el cuadro, lo cual dificulta definir un recorrido largo con distintas fases. Pues tras la mancha inicial casi todo el proceso es la aplicación asistemática de pinceladas, aunque a menudo trabaje por zonas.

Suponemos que los naranjas y los violetas de los pinos; los reflejos del río; las luces del suelo que aparecen entre los troncos; las ramas dibujadas; y algunos grupos de hojas, especialmente los del cuarto superior derecho, se intensifican a partir de las fases centrales del desarrollo, en que otras partes se van quedando detenidas, o avanzan relativamente menos. No es que comiencen a pintarse entonces, se desarrollan en paralelo al resto del cuadro, pero su recorrido es mayor, y llegan hasta los empastes y los retoques finales, definiendo el atractivo final de la obra. Sin embargo, hay empastes luminosos sobre los que se ha repintado en seco.

Si entendemos el proceso como un esquema de dos sesiones, suponemos que la primera sesión tuvo un desarrollo de dibujo, mancha y desarrollo hasta el final, y que en la segunda sesión volvió a repetir la fase final del desarrollo para acabar realizando pinceladas de detalle. Es decir, serían algo así como dos cuadros superpuestos, ambos con sus luces, sombras, riqueza cromática final y pinceladas de tamaños pequeños y formas descriptivas. Ambos cuadros se diferenciarían en que el primero comenzaría con dibujo y mancha, y en que el segundo terminaba con pinceladas de detalle. Pero no debe descartarse una tercera sesión, con menos aplicaciones que las dos anteriores. En todo caso, el tratamiento debió ser muy similar en cada una de las sesiones. No encontramos aplicable en este cuadro el esquema válido en otras muchas obras, consistente en un desarrollo a través de una reducción progresiva de tamaño de manchas, a medida que aumentan la diferenciación y riqueza cromática, el clarooscuro, y la diferenciación de la pincelada. Quizá de este esquema se puedan rescatar tan sólo lo tocante al incremento del color y el clarooscuro.

No se puede hablar propiamente de un trabajo de detallado final, por lo que no resulta útil rastrear los últimos toques.

Conclusiones.

1°. Nuestra práctica, gracias al seguimiento del orden de aplicación de la pintura, nos permitió comprobar que hay una aplicación un tanto impulsiva y asistemática de pinceladas, pero que pese a esto, cabe hablar de cierto proceso, en la medida en que las pinceladas aplicadas en las fases tempranas tienen menos densidad, menos cantidad de pasta, colores con menos saturación, y un claroscuro intermedio. Aunque no se puede medir con exactitud, una pincelada tras otra, hay un patrón general de aumento progresivo de la densidad de la pintura, la cantidad aplicada en cada pinceladas, los colores son más intensos, y aparecen los claros más claros y los oscuros más oscuros. Además de la lógica del amontonamiento multicolor, que es probablemente algo parecido a lo que el pintor tenía ante sí, se impone la lógica de que el blanco sea el gran empaste final.

2°. El cuadro representa un punto de encuentro de varias características del Sorolla maduro, que ya hemos mencionado. Hay una gran profusión de pinceladas de cierta homogeneidad, y con considerable diferenciación cromática. Esta característica se fue definiendo en las estancias veraniegas de Jávea, desde 1898 hasta 1905, y en torno a finales de esta primera década remitió como característica general de cuadros completos, para pasar a formar parte de zonas concretas de los cuadros. También se relaciona en la factura de aplicación constante e impulsiva de pinceladas con otros cuadros del autor, uno de los cuales, *Estudio de Paisaje, Toledo* del año anterior, hemos analizamos también. La obra que nos ocupa representa el colorido y la luminosidad característicos del pintor, pero en realidad las zonas iluminadas son minoría. De hecho, el cuadro puede verse, desde un punto de vista cromático, como un antecedente de las armonías violetas y verdosas que, más apaciguadas, tuvieron gran importancia desde 1917 en adelante, y que se han relacionado con el simbolismo.

3°. Hay una gran presencia del contraste del claroscuro, en el que los claros y los oscuros intercalados se potencian entre sí. Este contraste se refuerza además con el contraste cromático entre los naranjas y los violetas, entre los naranjas y los verdes, entre los violetas y los verdes y, en menor medida, entre los azules del cielo y los amarillos. El pintor consigue pintar un cuadro muy colorista reforzando la saturación del referente y contrastando entre sí los colores. El colorido es notablemente más importante que el

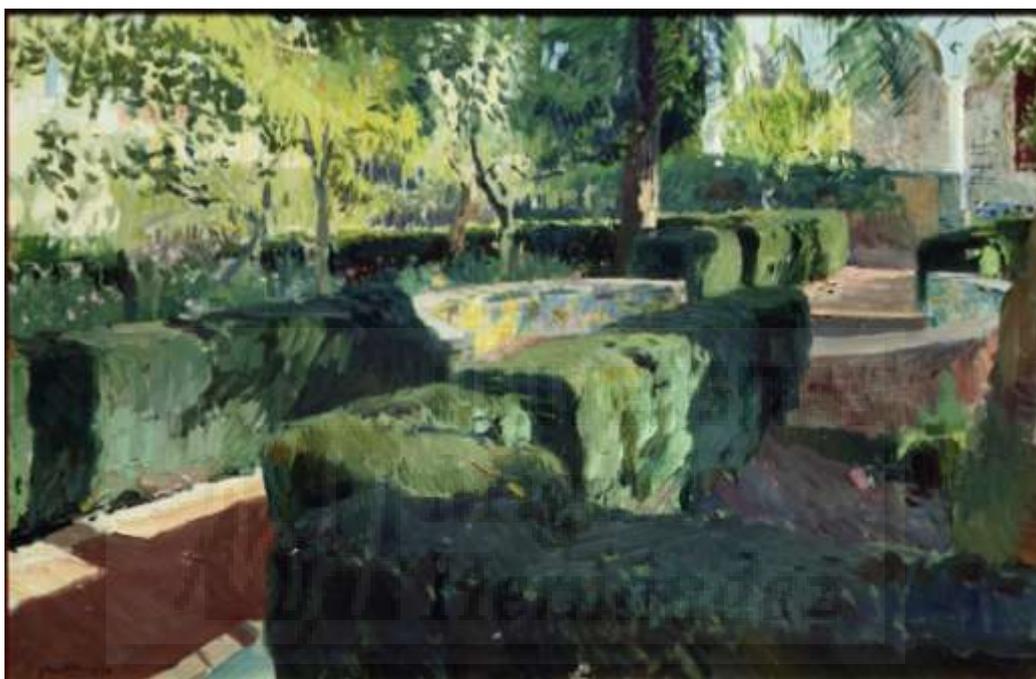
dibujo, que incluso muestra una incorrección aparente en un pino inclinado situado en la parte central del cuadro, cuya trayectoria varía al pasar por detrás de un pino vertical. El cuadro es un perfecto ejemplo de empleo de paleta cromática por parte de Sorolla.



Jardines de Carlos V, Alcázar de Sevilla. 1910.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la factura; y en concreto las pinceladas de pequeño tamaño del segundo y el tercer término, así como la transición de grosor de la capa pictórica desde el primer al último término, y las pinceladas paralelas, en aspa y en zigzag. También el empleo de colores nuevos; y la representación del paisaje sevillano.



Joaquín Sorolla, Jardines de Carlos V, Alcázar de Sevilla, 1910, óleo sobre lienzo, 63,5 x 95 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º inv.º 849.

Color.

La obra muestra una preponderancia de los colores verdes, con un papel secundario de los tierras, amarillos y azules. Los tierras están parcialmente sustituidos por pigmentos saturados sintéticos, como el amarillo y el bermellón. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 1; ocre: 10; Siena natural: 10; tierra roja: 7; sombra tostada: 10; carmín: 10; bermellón: 10; naranja cromo o sin identificar: 5; amarillo de cadmio o sin identificar: 10; verde de cromo: 10; verde esmeralda: 10; azul ultramar o cobalto: 10. Ausencias destacadas: azul de Prusia, violeta. El óleo negro aparece tan sólo en la firma; el naranja parece estar en el cuadro

accidentalmente, por contacto con otro cuadro fresco. Hay presencia de blanco en la mayoría de las mezclas.

Recursos.

El cuadro está realizado con bastante profusión y variedad de pinceladas de pequeño tamaño, con distintas formas, tamaños, dilución, cantidad de pasta, y aplicadas tanto aisladas como formando grupos. Hay manchas diluidas aplicadas al comenzar el cuadro, aplicadas de manera irregular, dejando claros, que quedan a la vista en una parte importante del tercio superior del cuadro, complementadas por pequeñas pinceladas. Algunas de estas manchas son relativamente transparentes, otras algo opacas, con blanco. Hay muchas pinceladas pequeñas y medianas, sin empastar, correspondientes a las fases centrales del desarrollo, que tienen un papel discreto, pero construyen buena parte de la imagen. Hay muchas pinceladas empastadas, probablemente de la segunda sesión, y hay bastantes insistencias de empastes sobre empastes, con la pintura fresca, en los setos. Tiene muchas pinceladas cortas aisladas, sobre todo en la parte superior izquierda, y no tan aisladas en el resto del cuadro. Tiene bastantes pinceladas pequeñas arrastradas con poca pintura, sobre todo las aplicadas en la vegetación en la primera sesión, también en los colores del banco, por ejemplo. Los dos tercios inferiores del cuadro tienen pinceladas opacas y empastadas, en tamaños mayores o menores, pero sin grandes diferencias. Hay grupos de pinceladas paralelas y en zigzag como las de la esquina iluminada del seto en primer término. Aunque hay una gran profusión de pinceladas pequeñas en todo el cuadro, en la mitad superior no las hay de tamaño medio desde poco después de comenzar a pintar, mientras que en la mitad inferior sí las hay. En general, la pincelada es menor en la mitad superior. Pese a la mencionada profusión de pinceladas pequeñas, tampoco se puede hablar de un trabajo acabado de detalle. Sin embargo, hay algunas pinceladas finas en el dibujo de las ramas, y toque muy pequeños para flores y otros detalles.

La capa pictórica es fina en la mitad superior, pero relativamente gruesa en la mitad inferior, especialmente en el suelo y los setos. La textura superficial es relativamente lisa y uniforme, con algo más de textura en las zonas empastadas. No cabe hablar de sugerencia de texturas en los objetos. El acabado general del cuadro es abocetado, pero está bastante trabajado. La verosimilitud de los objetos es baja, pero el conjunto es verosímil.

No hay restregados. No se observan estrías penetrantes en pinceladas. No se aprecia empleo de espátula.

El espacio es profundo, muy definido por la perspectiva de los setos. Sin embargo, se cierra al fondo con la edificación, que impide una apertura al horizonte, y la parte superior izquierda resulta bastante plana.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

El cuadro está pintado en dos o tres sesiones, al óleo sobre lienzo de grano fino con preparación blanca, probablemente con presencia de aceite. El dibujo inicial debió ser muy somero, pues no se ven restos pese a que la base se aprecia en muchos lugares. La parte inferior del cuadro parece estar algo más trabajada que la superior. Entendemos que se debe a un efecto técnico o estilístico, como lo es también la mayor densidad de la pintura, sin que ello implique una prelación temporal relativa de la parte inferior. Esta prelación no suele tener lugar en la pintura de paisajes del pintor, pero no la descartamos completamente en esta obra.

Tras el dibujo, el pintor realizó manchas parciales repartidas por casi toda la superficie del cuadro.

Después comienza a pintar con pinceladas más densas, manchas más pequeñas y colores más ajustados a cada zona. Trabaja en casi todo el cuadro con pinceles relativamente finos, comparados con lo que suele emplear. Como hemos escrito, consideramos que trabaja por todo el cuadro a la vez, aunque en menor medida en la parte superior, en la que el aporte de materia -y más aún en las zonas claras- está muy medido. A medida que va trabajando los setos, va aplicando cada vez más pinceladas de pintura densa, aparentemente por la necesidad de buscar la riqueza cromática que le permita separar en ellos unos verdes de otros, lo que le lleva también a subir la saturación un punto por encima de la que observa en el referente, sin comprometer la verosimilitud cromática. Mientras trabaja los setos trabaja también en la mitad superior, como los bancos, los troncos de los árboles del segundo plano, pero sobre todo hace diferenciaciones por zonas con grupos de pinceladas pequeñas. Al parecer, pinta grupos de pinceladas de un color, y luego trabaja en otras partes del cuadro. Más adelante, vuelve a las zonas que ha dejado atrás con grupos de pinceladas de otro color. Aunque a veces parece alternar dos colores trabajando sobre una zona.

En la segunda sesión el pintor comienza a aplicar cada vez más pintura en la parte inferior, incrementando cada vez más los empastes, y separándola progresivamente del tratamiento de la parte superior. Añade cada vez más pintura en las partes iluminadas del seto, y empasta también el suelo del primer plano, con pinceles algo más gruesos. Repasa la pintura de los arcos azulados, y va incrementando el trabajo de la parte superior con pinceladas sueltas y pintura sin diluir, sin tocar la mayor parte de la superficie, que sigue mostrando las primeras manchas diluidas e incluso pequeñas partes del blanco de la base. En el cuadro, y sobre todo la mitad superior, va incrementando la cantidad de pinceladas de pequeño tamaño. También en los setos siguen apareciendo.

En la fase de acabado el pintor comienza a empastar también en la parte superior, como en el árbol amarillento de la zona superior derecha, junto a los arcos, por ejemplo. Empieza también a añadir detalles con pintura de otros colores, rosada o azul. También resalta la parte luminosa de la columna y la sombra del arco. También hace los trazos finos de las ramas, los empastes rosa y ocre del final del camino, y el de la zona luminosa del tronco del árbol cercano al centro, continúa multiplicando las pinceladas de pequeño tamaño en la parte superior del lienzo, y algunas de las situadas en las esquinas del seto que hay en primer término, así como en las zonas más claras de este seto.

Conclusiones.

1°. Nuestra práctica muestra la economía de medios empleada por Sorolla en la parte superior izquierda del cuadro. Aquí el pintor resuelve la zona con la interacción de las manchas iniciales del fondo con las agrupaciones de pinceladas sueltas, consiguiendo sin mucho trabajo que la zona no se quede estilísticamente separada del resto del cuadro, que tiene partes trabajadas con bastante profusión de pinceladas.

2°. Como hemos observado también en otros cuadros, como en 1905 *Los pavos* en los propios cuerpos de las aves, Sorolla trabaja estas acumulaciones de pinceladas tratándolas por grupos, al menos durante las fases centrales del desarrollo del cuadro. Si hace algunas distintas de todas las que le rodean, suele ser al final del proceso.

3°. Aunque Sorolla prefiere en su madurez trabajar con zonas amplias y pinceladas grandes, también hace ocasionalmente cuadros, o partes de ellos, con pinceladas de pequeño tamaño, que le llevan un trabajo comparativamente más exhaustivo que lo habitual. Son trabajos muy diferentes al preciosismo detallado que practicó circunstancialmente al volver de Roma. Si entonces la pincelada pequeña era muy descriptiva, y las influencias más probables la de Fortuny, Agrasot y otros coetáneos, ahora las pinceladas pequeñas son menos descriptivas, algo más similares a las impresionistas, y suponemos que derivan en parte de este movimiento francés. Consideramos que su conocimiento del paisaje de Jávea tiene cierta relación con el desarrollo de este tipo de pinceladas. Pueden servir como ejemplo de este tipo de trabajos *Algarrobo* de 1898, *Rocas del cabo*, *Javea* de 1905 la mitad superior del cuadro; *Casa de los gitanos*, *Sacromonte*, *Granada* de 1910 del mismo año que el cuadro que nos ocupa.

4°. El cuadro muestra un claroscuro, una ejecución y un colorido estudiados y trabajados, en el polo opuesto de la Playa de Biarritz del mismo año que hemos analizado también. El pintor utiliza aquí prioritariamente colores de la paleta cromática, que incluso participan en los matices de los colores tierras.

La Catedral de Burgos nevada, 1910.



Joaquín Sorolla, *La Catedral de Burgos nevada*, 1910,
óleo sobre lienzo, 105 x 82,8 cm,
Madrid, Museo Sorolla, N.º inv.º 877.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la ejecución sintética de la torre de la parte derecha del cuadro; el empleo casi exclusivo del violeta, los tierras y el blanco para pintar la obra; y, relacionado con los anteriores, la adecuación del lenguaje de Sorolla a las condiciones del referente.

Color.

La obra tiene una fuerte presencia de colores tierras y blanco. También hay una presencia importante de violeta en las sombras. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 10; Siena natural: 10; tierra roja: 5; sombra natural: 7; sombra tostada: 10; carmín: 8; bermellón: 10; rojo de cadmio o sin identificar: 2; amarillo sin identificar: 5; verde esmeralda: 10; azul de Prusia: 3; azul ultramar: 10; violeta: 10. Ausencias destacadas: naranja, verde de cromo. El empleo del negro, el tierra roja, el amarillo y el azul de Prusia es escaso.

Recursos.

La ejecución muestra un tratamiento abocetado, con economía de medios y colores. El lenguaje es quizá el más común en los paisajes de Sorolla de la primera década de siglo, con pinceladas sueltas y variadas, tanto fluidas como arrastradas en las primeras aplicaciones de cada zona, y empastadas al insistir sobre ellas. Sin embargo, las torres, y especialmente la torre de la derecha, muestran un tratamiento casi exclusivo de este cuadro. En esa zona, el pintor ha comenzado a pintar con una pintura muy diluida directamente las sombras definitivas de la torre, sin dibujo en que apoyarse, como si

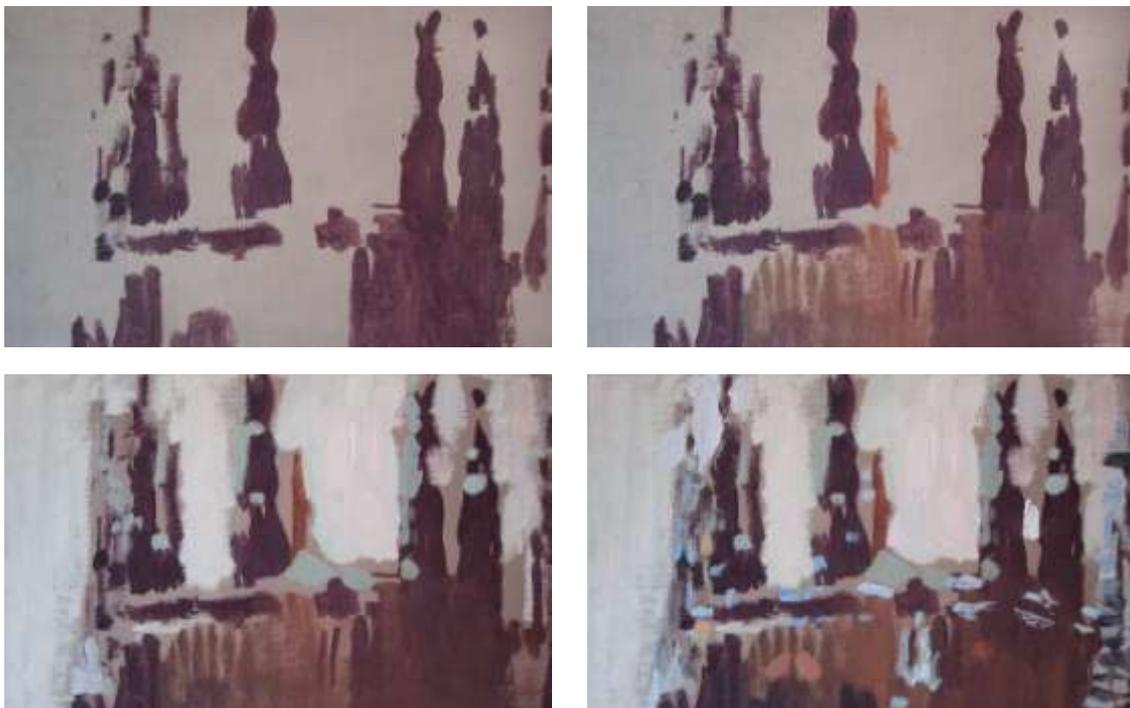
hiciera una silueta con tinta en un papel. A ellas se han añadido posteriormente otras sombras con pinceladas arrastradas, también sin dibujo. Este proceder es tanto más raro como que se queda definitivo en la zona, con la escasas adiciones de varias pinceladas que representan las partes luminosas, la nieve, todo ello contando con el gris de la base como tono medio. Parece haber algún lavado o veladura iniciales que tiñen el gris de la base hacia los tierras, en la zona de las torres.

La capa pictórica es muy fina en la mitad superior, y relativamente fina en la mitad inferior. La textura superficial es lisa y uniforme en general. No hay representación de las texturas de los objetos. El acabado general del cuadro es escaso, y la verosimilitud de los objetos es baja. La luminosidad y el colorido sí son verosímiles.

Las aplicaciones más destacables son, como hemos dicho, unas veladuras iniciales, pinceladas fluidas, arrastradas, y empastadas. También pequeñas pinceladas de retoque finales, sin pincel demasiado fino ni suave. Aunque hay pinceladas vistas, otras no se muestran, confundiéndose como masa. No hay empastes intensos. No se observan estrías penetrantes en pinceladas. No se observa empleo de la espátula.

El espacio representado es profundo, pero el pintor no ha representado dicha profundidad con verosimilitud

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

Al parecer, no hubo en esta obra dibujo inicial. El cuadro comenzó posiblemente por una veladura casi invisible de tierras con blanco en ambas torres, que valdría para utilizar de tono de fondo y para situarlas. Después, mancha las agujas de la torre derecha con un color violeta muy diluido, y con violeta mezclado con Siena natural y blanco. Lo hace sin dibujo, directamente sobre el fondo, y queda tal como vemos, terminado definitivo. Después continúa manchando con pinceladas fluidas las partes oscuras de la torre derecha, y continua por las del resto del cuadro. Después va añadiendo por todo el cuadro pinceladas sin pasta pero más opacas entre ellas, como partes de las agujas de la torre izquierda, que no se hacen de una vez como las de la torre de la derecha. En general trabaja con pinceladas verticales, y si tienen que cubrir una superficie, se suma un grupo de ellas en paralelo. Cuando ha terminado de pintar/encajar las sombras de casi todo el cuadro, empieza a pintar de ocre las zonas claras, y a aplicar pintura con pasta, con variedad cromática y con variedad de factura. Posiblemente comienza a aplicar parte del blanco del cielo y del suelo, aunque no todo, y también comienza a pintar algunas partes blancas que necesita para ajustar formas en las construcciones. Después acaba de plantear las agujas de las torres con pinceladas sueltas, en distintas mezclas de violeta con sombra natural y un poco de blanco, y algunas sombras con otros colores.

Con la catedral relativamente planteada, trabaja en la casa de la izquierda. Sigue dibujando en oscuro distintas partes de la catedral, cada vez menores, y aplicando colores tierras en los paños. Hace la línea de la base de la casa de la izquierda y esboza una persona que camina. Trabaja ya por zonas de todo el cuadro, alternando tonos oscuros, claros y medios, con zonas medianas, definiendo la complejidad de la parte media de la catedral.

Recorta con el cielo algunas partes de las construcciones. Retoca la diagonal blanca del tejado de la casa, y sigue pintando la confusa pared oscura de la casa. Pinta el blanco del suelo y después la acera de la derecha. Aplica empastes de blanco y de violeta. Todavía dibuja zonas oscuras, cada vez menores, en la arquitectura, y añade las líneas blancas de nieve en los tejados y aleros de la catedral. Según se acerca al final aplica cada vez manchas de menor tamaño, en oscuros y en claros, y comienza a aplicar todos los detalles finales, todas las pequeñas pinceladas blancas de la nieve, por las torres y en la parte baja de la catedral, así como los detalles oscuros, también por toda la catedral. Posiblemente acabe retocando con blanco el suelo y el cielo.

Conclusiones.

1°. Nuestra práctica ha permitido comprobar la simplicidad del proceso pictórico de la parte superior de la torre que ocupa la derecha del cuadro. Esta simplicidad parece relacionarse más con el lenguaje del dibujo que con el de la pintura. Para llevarla a cabo, Sorolla sintetiza las cualidades del referente y a la vez sintetiza el proceso pictórico, quedándose con lo imprescindible para la representación. Se puede esquematizar el trabajo de pintor en esa zona como la aplicación de tres tintas: la del fondo gris cálido, que hace los tonos medios; la de las sombras, que generan las formas; y la de las luces, que las resaltan. La verosimilitud conseguida con este lenguaje no es muy alta, ni siquiera es toda la que se podría obtener de esas tres tintas: el pintor no ha sido escrupuloso ni ha detallado demasiado. Pero tampoco es menor que la que obtiene con su técnica habitual, más trabajada y rica, en el resto del cuadro.

2°. Entendemos que el planteamiento descrito en el párrafo anterior hubiera sido impensable en su pintura -especialmente en pintura ajena al ámbito privado- de las décadas anteriores y que, aunque sea difícil establecer influencias concretas, esta ejecución precisa de referentes previos de ejecuciones simplificadas y sintéticas de la pintura moderna, como podrían ser las de Daumier, Manet, Monet, Degas, e incluso de Toulouse-Lautrec. Tampoco debemos descartar la influencia de la pintura decorativa ni del arte del cartel, que experimenta con lenguajes similares en las décadas del cambio de siglo. Deben tenerse en cuenta algunas obras de Sorolla que se relacionan con éste ámbito de lo decorativo, como sus bocetos de *Las cuatro estaciones*, de 1904, o el silueteado del marinero de *Preparando y Arrastrando atunes*, de 1912.

3°. Como en tantas otras obras del Sorolla maduro, el pintor permite que la base aparezca como parte integrante de la obra final. Esta técnica tiene un precedente claro dentro de la propia obra de Sorolla en los apuntes de pequeño formato de su juventud, y en los cientos que hizo desde entonces. Por supuesto, esta técnica no era exclusiva del pequeño formato de Sorolla, había sido practicada ya en las décadas anteriores a su nacimiento, y también formaba parte de la pintura de formato medio de otros pintores coetáneos, sobre todos pertenecientes a ámbitos innovadores, como el citado Edgar Degas.

4°. La zona a la que hemos aludido cuenta con un planteamiento de mera yuxtaposición de manchas, ajeno a la construcción de la imagen mediante la adición de capas superpuestas.

5°. La obra es buen ejemplo de la adaptación de Sorolla a las cualidades del referente que aparece ante él.

6°. No cabe hablar en esta obra de un protagonismo del dibujo, la ejecución, el claroscuro o el colorido. En cualquier caso, debe tenerse en cuenta el empleo intensivo y de relativo protagonismo del violeta en la obra, como muestra de que el planteamiento de la paleta cromática formaba parte esencial de la técnica del pintor, incluso en cuadros de colorido muy escaso. La aparición del verde esmeralda, más discreta, pero igualmente evitable, apunta en la misma dirección.



Playa de Zarauz, 1910.



*Joaquín Sorolla,
Playa de Zarauz, 1910, óleo sobre lienzo, 68 x 78,5 cm, Madrid,
Museo Sorolla, N.º inv.º 884.*

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: el empleo del color, raro en la obra de Sorolla; la disolución de las formas; la incoherencia espacial.

Color.

La obra está pintada con una paleta reducida, en la que faltan colores esenciales. Además, entre los colores empleados apenas

hay mezclas. Preponderancia de rosa, gris y verde. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 10; Siena natural: 7; tierra roja: 9; sombra natural: 10; sombra tostada: 8; carmín: 10; bermellón: 10; naranja cromo o sin identificar: 1; amarillo sin identificar: 2; verde de cromo: 10; verde esmeralda: 7; azul de Prusia: 10; azul ultramar: 1. Ausencias destacadas: violeta. Además de esta ausencia, es muy destacable la ausencia casi total de amarillo. También el escaso uso del carmín, el naranja, y el azul ultramar.

Recursos.

La ejecución muestra un tratamiento muy abocetado y menos naturalista del habitual en Sorolla. Aunque utiliza casi todos los recursos habituales, las características de la escena, y la carencia de algunos de los recursos del pintor dan como resultado el alejamiento del naturalismo. Las aplicaciones que estamos repasando en otros lienzos se encuentran aquí presentes. Hay veladura inicial en la parte superior del lienzo, y bastantes pinceladas arrastradas, pinceladas cargadas de pintura densa, y existen relativamente menos pinceladas con pintura diluida. También se observan empastes y pinceladas pequeñas, de detalle. La capa pictórica es fina, con algunos empastes finales, dentro del empleo habitual de este recurso, sin sobrepasar 1 mm de grosor. La textura

superficial es lisa y uniforme en general, sólo alterada por los empastes. No hay ningún tipo de sugerencia de textura. El acabado general del cuadro y el de todas sus partes es escaso. No hay verosimilitud en los objetos ni en el conjunto de la escena.

La aplicación más destacable, por ser relativamente infrecuente en la obra de Sorolla, es la veladura inicial de la parte superior. No hay otras aplicaciones destacables. No obstante, debe destacarse la falta de acierto de algunas de ellas en relación a los elementos representados, especialmente en lo tocante a figuras que ejercen cierto protagonismo en el cuadro. Es decir, aunque Sorolla deja abocetados y en ocasiones descritos sin verosimilitud elementos secundarios de sus obras, primando la ejecución de las partes principales, en esta ocasión no hay una parte protagonista ejecutada con verosimilitud. Quizá lo característico es la ausencia de gracia, decisión y capacidad descriptiva en la pincelada. No se observan restregados. No hay estrías penetrantes en pinceladas. Tampoco se observa empleo de espátula.

El espacio representado es profundo, pero la representación no describe la profundidad de manera verosímil. Además, hay incoherencia espacial entre distintas figuras.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

La obra está pintada al óleo sobre lienzo de lino de grano fino preparado con una base gris mate, probablemente a la media creta con pigmento negro en la mezcla.

No hay rastro de dibujo inicial, pese a que la base está muy descubierta. Entendemos que no hubo dibujo alguno. La obra ha crecido en conjunto, sin zonas de avance prioritario.

El pintor comienza por manchar parcialmente algunas zonas del cuadro, como la veladura verde de la falda de la montaña y del mar o la mancha del cielo en el ángulo superior derecho. Cuando esta veladura verde ha sido absorbida y tiene cierta estabilidad, el pintor roza suavemente la parte del mar con un color tierra claro. Después pinta los colores de arena oscura que vienen desde el fondo de la playa hasta el segundo término. A continuación pinta las manchas de la arena de la playa del segundo y el primer término con colores de tierra Siena y ocre mezclados con blanco, diluido. La mancha se aplica de manera irregular, dejando muchos claros que permiten que la base siga a la vista. Más tarde pinta los toldos blancos y matiza los colores de la arena del primer y el segundo término, añadiendo bermellón a la mezcla de Siena, ocre y blanco. Pinta la falda de la montaña con pinceladas sueltas y densas de color verde, y pinta las casas de la montaña, y termina la base de la montaña con pinceladas marrones. Posteriormente, sigue pintando las pequeñas figuras y casetas del margen derecho del cuadro, y después la mayor parte de las figuras. Retoca algunos toldos y pinta las toallas blancas que hay tendidas en el primer término, aplica más pinceladas en la montaña, en la arena, y finaliza la obra con los detalles de menor tamaño, que se reparten por toda la playa.

Conclusiones.

1º. Nuestra práctica nos permitió comprobar que Sorolla no hizo dibujo inicial alguno. Fue aplicando las manchas y pinceladas de color en las zonas correspondientes, sin precisión en las formas ni las proporciones, sin ajustar apenas el color ni el tono de la pintura, mezclando poco o muy poco los colores entre sí, y sin apenas correcciones posteriores. Como hemos escrito, a ello se suma la ausencia de una luz directa y definida, que aporta verosimilitud en obras en las que Sorolla descuida los elementos mencionados. Como resultado, la imagen es poco naturalista y poco verosímil.

2º. Como hemos escrito, los recursos de aplicación de la materia son similares a los de otras obras de Sorolla, especialmente las pinceladas vistas, sin fundir, que se reparten por todo el cuadro, tanto arrastradas como definidas. Sin embargo, no hay ninguna característica principal -el dibujo, el claroscuro, el color, la ejecución- desarrollada al menos en alguna parte protagonista del cuadro, capaz de crear la verosimilitud, o en su defecto, de captar la atención del espectador y estimular la sugerencia. Sin ningún elemento que articule ninguna parte del cuadro, el cuadro carece de los atractivos habituales de las obras del pintor. Puede considerarse que Sorolla está tratando de enriquecer su estilo incorporando características de otros estilos, o desechando algunas de su propia manera de pintar. También puede considerarse que su estilo no encuentra acomodo en esta escena, aunque esta hipótesis es menos creíble, dada su extraordinaria capacidad de adaptación a distintos tipos de escenas y estilos. También puede considerarse que quizá sea un cuadro sin terminar. Si éste es el caso, debemos tener presente que tiene bastantes aplicaciones de detalles, característicos de las fases finales de su pintura, y que está firmado. Como hemos manifestado en otras fichas de este estudio, consideramos necesario, aunque escapa de nuestro campo actual, establecer criterios para determinar las actitudes de Sorolla ante sus obras inconclusas.

3º. A tenor de todo lo anterior, la obra ha motivado que algunos estudiosos de la obra del pintor la relacionen con obras de otros pintores y movimientos coetáneos, especialmente con el fauvismo francés. Así lo indica, por ejemplo, Florencio de Santa-Ana, que refiriéndose a las obras de este verano en Zarauz, escribe que utiliza allí dos dicciones distintas:

"Muy realista cuando recoge escenas con figuras, dentro del más afortunado costumbrismo, y totalmente *fauve* cuando capta la playa como paisaje. Éste es el caso del cuadro que aquí presentamos, al prescindir del dibujo y utilizar colores planos"¹¹⁶⁰.

Consideramos adecuada la relación establecida por Santa-Ana entre esta obra y el fauvismo, que puede sustanciarse en algunas obras de Marquet o Manguin. En estas mismas fechas pinta Sorolla *Mar de Zarauz*, de 1910, que tiene semejanzas también con

¹¹⁶⁰ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, Florencio de; *et al.*: *Sorolla Paisajista*, (cat. exp.), Segovia, Caja Segovia, 2001, p. 82.

el movimiento francés. Asimismo puede señalarse la relación -más lejana- de la obra que nos ocupa con trabajos anteriores de Manet, en las que el precursor del impresionismo prescinde también de elementos principales de articulación de la imagen, e incluso, como en este caso, representa un espacio incoherente.

4°. La obra es buen ejemplo de la aplicación de manchas y pinceladas desde un planteamiento de yuxtaposición. Puede verse claramente que el pintor reparte manchas de colores por la superficie del lienzo, sin que se produzca apenas superposición de unas sobre otras.



*Joaquín Sorolla,
Mar de Zarauz 1910, óleo sobre lienzo, 52 x 72,5 cm,
Madrid, Museo Sorolla, N.º inv.º 2147.*

5°. La obra no muestra protagonismo alguno del dibujo, el claroscuro, el colorido ni la ejecución. Pese a su pobreza cromática, debe señalarse la aparición del color sin subordinación alguna con el claroscuro, de acuerdo con los planteamientos que hizo propios el pintor en los primeros años del siglo XX, al adoptar la paleta cromática. También debe señalarse en el mismo sentido la utilización del bermellón para llevar el color de la arena hacia el rojo, en lugar de hacerlo con una mezcla de tierra roja.

Proyecto de decoración de la escalera de la Casa Sorolla, 1911

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: el que sea una pintura



Joaquín Sorolla, *Proyecto de decoración de la escalera de la Casa Sorolla*, 1911, óleo sobre lienzo, 39,7 x 103 cm, Madrid, Museo Sorolla, N.º inv.º 951.

decorativa y alegórica, no realizada a partir de un referente natural; que no tenga sugerencia de luz y que sus colores sean imaginados. Además, la factura, con empastes extraordinarios.

Color.

La obra está pintada con un grupo de colores muy restringido, prácticamente sin matizarlos ni mezclarlos entre sí, sin relación con una armonía naturalista, y sin una armonía definida, y con total ausencia de referencia lumínica. No hay cantidades reseñables de blanco en las mezclas de colores. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 10; sombra natural o tostada: 10; carmín: 10; bermellón: 8; naranja sin identificar: 5; amarillo sin identificar: 6; verde sin identificar: 6; azul de Prusia: 7; azul ultramar o cobalto oscuro: 5. Ausencias destacadas: tierra Siena y tierra roja, violeta. El empleo de amarillo y verde es dudoso. Consideramos que la presencia de un verde muy amarillento se debe a la mezcla de ambos colores, pero no podemos identificar los pigmentos, que no aparecen separados en ningún lugar de la obra. Es posible que el pintor hiciese una mezcla de negro y sombra al comenzar, para trabajar los oscuros. Parecen estar mezclados en buena parte de la obra.

Recursos.

Esta obra esta ejecutada con presteza, y su lenguaje, incluso respecto de obras abocetadas e inacabadas del pintor, resulta mucho más abocetado aún. Casi toda la pintura ha sido aplicada con pinceladas bastante cargadas de pintura algo diluida, pero opaca.

Aunque hay también pinceladas arrastradas, no son una cantidad importante. También hay un amplio restregado fino y translúcido de pintura, en la parte central del cuadro, empleado para amortiguar la presencia del resto de una obra anterior. Finalmente, hay una aplicación impulsiva y empastada de pintura de color rojo, extendido con la espátula. Lo más parecido a una veladura es el restregado de pintura que hemos mencionado. La capa pictórica es fina, con la excepción de los empastes rojos mencionados, que dejan rebabas muy gruesas. Salvo en esos lugares, la textura superficial es relativamente lisa y uniforme. No hay representación de la textura de los objetos. El acabado general del cuadro es muy escaso, y el grado de verosimilitud es muy bajo.

No se observan estrías penetrantes en pinceladas.

Hay un empleo demostrativo de la espátula.

La imagen representada es prácticamente plana, sin sugerencia espacial.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

El cuadro está pintado en una sesión, sobre un lienzo de grano fino preparado con una base marrón. Hay una pintura previa que ha sido amortiguada en algunas partes mediante la aplicación, en alguna fase del proceso, de una capa restregada de pintura clara.

El cuadro consta de dos partes separadas por la representación de una ventana central. Ambas partes han sido trabajadas por separado, como dos bocetos independientes, que apenas comparten los mismos colores.

Sobre la base y los restos de la pintura anterior el pintor ha esbozado un dibujo inicial somero con color sombra natural, al menos en el boceto izquierdo y en la estructura de la ventana y las líneas que enmarcan todo el conjunto. El dibujo no es perceptible en el boceto derecho. A partir de aquí, y dada la escasa relación en el desarrollo de ambos bocetos, tratamos de su proceso por separado.

En el boceto izquierdo, tras el dibujo inicial, extiende una mancha casi negra en la parte inferior, que puede tratarse de un animal. Tras aplicar algunos toques rojos, continúa con la mancha oscura, y completa algo el dibujo inicial. Después aplica con rápidas pinceladas blancas el relleno del caballo y de la figura femenina que monta sobre él. Después aplica unas formas confusas en color ocre sobre la mancha casi negra. Después pinta la cabeza de otro caballo, junto a la ventana. Aunque el rojo de la zona de esta cabeza parece corresponder al cuadro anterior, Sorolla pinta del mismo color el interior de esta forma, y le añade unas bridas amarillentas. A continuación se dedica a dibujar y terminar la figura que aparece incompleta en la parte inferior. Cuando la acaba, aplica varias pinceladas azuladas. Después completa la figura masculina que monta el caballo, añade más blanco a la figura femenina, al caballo y al cuello de la figura masculina. Para finalizar, aplica algo de color y detalles a la cabeza de la figura femenina, y decora el caballo con arreos azules.

El boceto de la parte derecha parece comenzar por extender una mancha muy fina de mezcla rojiza, con participación de carmín, en la zona del abdomen del caballo. Quizá se trata de tapar en lo posible la pintura abandonada. Después aplica una capa fina de negro (con sombra) en dicho animal y la parte superior de las figuras, y dibuja sus rasgos principales. A continuación comienza a colorear las figuras diferenciándolas del caballo, con una mezcla de carmín y blanco y otra de azul y blanco. Aplica una pincelada naranja cuya finalidad desconocemos. y vuelve a trabajar la parte superior de las figuras con varias pinceladas. Con las figuras y el animal planteados, el pintor extiende muchas pinceladas de color verde amarillento por el fondo, aprovechando para siluetear las

figuras y definir sus formas. Después aplica negro en el anca, la cabeza y el cuello del animal. En ese momento, con las figuras y el caballo casi terminados, toma la espátula y extiende los arreos con pintura roja. Aplica unos detalles amarillentos en el morro. Todavía al final el pintor culmina parte de la forma y el dibujo de las escenas: dibuja una figura confusa en la parte superior derecha de este boceto, pinta la pata delantera levantada, y varias pinceladas negras más por la zona de las patas traseras, así como una línea sinuosa que baja desde la cabellera de la figura femenina y parece insinuar su brazo. Con esto concluye el boceto.

Conclusiones.

1°. Nuestra práctica, gracias al seguimiento del orden de aplicación de la pintura, nos permitió comprobar que Sorolla, trabajó las diferentes partes del cuadro partiendo de colores de su paleta sin mezclarlos apenas entre sí, y sin acumular en ella restos de mezclas susceptibles de ser utilizadas en otras partes. De hecho, las mezclas de pinturas son muy escasas. Además de la mezcla de negro y sombra para aplicar indistintamente en las partes oscuras del cuadro, el pintor mezcla algunos colores puros con algo de blanco para rebajarlos. Entre ellos los azules, el ocre y el carmín, y prácticamente nada más. En cuanto la mezcla de unos colores con otros, tan sólo la hace para aplicar el verde amarillento del fondo del boceto derecho, y la mano y el antebrazo de la figura que aparece en la parte inferior del boceto izquierdo. Es decir, que el pintor no se preocupa en absoluto de los matices de la luz, y lo hace mínimamente de los matices de color.

2°. La práctica también nos ha mostrado que la obra, sin contar con la pintura previa, está realizada en una sesión, y para estimar el tiempo de ejecución total en menos de una hora. Durante ese tiempo, el pintor dedica su trabajo a la búsqueda y registro de una idea, más que a perseguir la consecución de un cuadro. El cuadro puede servir como referencia con respecto al resto de su obra: muestra que, pese a su legendaria facilidad, al pintor no le salen *sorollas* sin querer. Es decir, que su acierto al aplicar con exactitud cada matiz de color en su sitio no es algo automático, inevitable, sino que es product de un esfuerzo y una inversión de tiempo que no han existido en esta obra.

3°. La ausencia de mezclas de color, y el que no haya una armonía definida, parece indicar que los colores forman parte del boceto sin ser una propuesta real, o que su

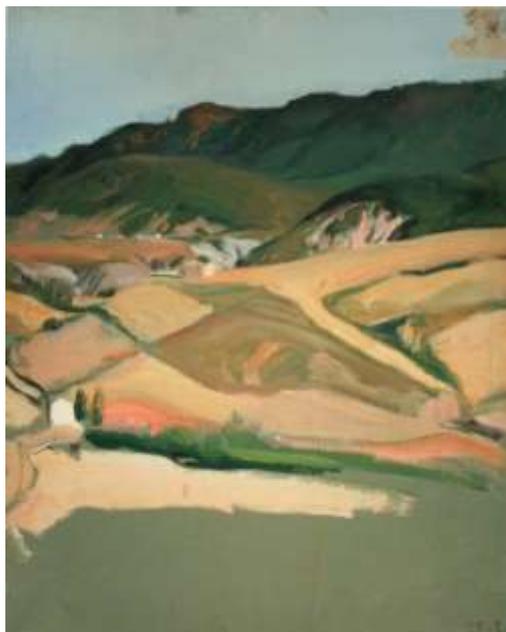
grado de concreción o ideación está muy por debajo del que muestran la iconografía o el dibujo. Y sólo un punto por encima de la inexistente propuesta de una luz que bañe las escenas. Es decir, aunque es evidente que los colores están ahí, también lo es que su papel es muy secundario. En cuanto a la ejecución, que deriva del impulso fugaz de plasmar la idea, también se puede dar por seguro que no constituye una indicación para la realización de la futura obra. Dicho de otra manera, que en el caso de haberse llevado a cabo el proyecto, los arreos del caballo no habrían tenido semejantes empastes. En resumen, consideramos que se trata de un boceto muy rápido, y que son el asunto, la composición y el dibujo los que articulan la imagen.

4°. En relación a lo anterior, consideramos que estamos ante una inversión técnica de los planteamientos pictóricos habituales de Sorolla. Es conocido que el pintor prefiere copiar referentes tridimensionales que imaginar alegorías, y es conocido que son la luz y el color, junto la ejecución, los elementos que articulan su pintura. Y sin embargo, aquí no están ninguna de esas características. A cambio, lo decorativo, lo imaginario, lo alegórico, la ausencia de naturalismo, de luz, y de valores cromáticos. La ejecución sí revela el ímpetu del pintor valenciano. De otra manera, sería difícil reconocer su estilo en esta obra.

5°. Y aún, en relación a lo anterior, debemos señalar la dependencia que Sorolla tiene de un referente natural para trabajar el lenguaje que le es propio, hasta el punto de que sin dicho referente, la impronta cromo-lumínica del pintor queda en suspenso.

6°. La obra tiene un predominio evidente del dibujo y la ejecución sobre el claroscuro y el dibujo. Entendemos que resulta poco útil como referencia en el empleo del color, y especialmente de la dicotomía entre la paleta tonal y la paleta cromática.

Alrededores de Jaca, 1914



Joaquín Sorolla,
Alrededores de Jaca, 1914, óleo sobre lienzo, 44,5 x 35,5 cm,
Madrid, Museo Sorolla, N.º inv.º 1055.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: la yuxtaposición de manchas de color; el que aparente estar hecho por orden; una armonía de color y contraste poco habitual en Sorolla; la duda de si está acabado; su relación con el panel de la Hispanic Society dedicado a Aragón.

Color.

En la obra predominan el amarillo pálido y el verde, y tienen una importancia secundaria el azul del cielo, además del gris del soporte en la parte inferior. Hay presencia de blanco en casi todos los colores. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 10; Siena natural: 10; tierra roja: 8; bermellón: 10; amarillo sin identificar: 9; verde de cromo: 10; Verde esmeralda: 8; azul de Prusia: 6; azul ultramar: 10; violeta sin identificar: 10. Ausencias destacadas: tierras sombras, carmín, naranja. El empleo del tierra roja es muy escaso.

Recursos.

La obra tiene el tratamiento abocetado habitual en los paisajes de su autor, pero salvo la parte inferior, que el pintor no ha tocado, no parece menos acabado de lo normal. En esta obra, el pintor parece haber rellenado el lienzo pintando parcelas aisladas, avanzando sucesivamente de arriba a abajo. Las pinceladas más utilizadas de la obra son poco individualizadas, cargadas en cantidad normal con pintura de densidad estándar, o ligeramente diluida. Como consecuencia de la densidad, las primeras pinceladas que en cada parte se han posado sobre la base han podido ofrecer el aspecto granuloso de las pinceladas arrastradas, pero las pinceladas sucesivas han borrado el efecto, sumándose a

las anteriores y confundiéndose con ellas. Es decir, en general el pintor no ha utilizado pinceladas arrastradas para aprovechar su aspecto. Por este motivo, en la parte superior del cuadro no hay pinceladas de este tipo, y aparecen en la zona inferior, que el pintor ha dejado inconclusa. Las pinceladas más usadas en la obra, que como hemos dicho son relativamente fundidas y cargadas en un grado medio, a menudo han barrido algo sus parcelas correspondientes. Además de estas pinceladas hay también pinceladas individualizadas, que no han sido barridas, sino dejadas al toque. Estas otras pinceladas representan elementos aislados, pequeñas zonas en las diferentes parcelas o en los límites de unas con otras. Las hay de distintas formas y tamaños, adaptadas a las características de los elementos que representan, pero sin llegar a ser descriptivas.

No hay aplicación de veladuras, ni restregados, toda la pintura es opaca. La capa pictórica es fina, aunque hay un par de empastes con pintura blanca, poco reseñables. La textura superficial es lisa y uniforme en general. No hay sugerencias de distintas texturas. El grado de acabado general del cuadro es el normal del pintor, poco elaborado. Hay cierta verosimilitud en las montañas del fondo, pero tampoco en un grado alto.

No se observan estrías penetrantes en pinceladas. No se observa empleo de espátula. El espacio representado es profundo, pero la representación lo aplana ligeramente.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

El cuadro parece estar realizado en una sesión, con breves retoques en una segunda. Está pintado al óleo sobre lienzo de lino de grano fino, sobre una preparación gris satinada, posiblemente al óleo, o a la media creta, probablemente industrial.

No hay indicios de dibujo inicial, posiblemente fue trazando el perfil de las partes a medida que iba avanzando, con el color de cada una, al óleo. El cuadro parece estar pintado de arriba a abajo, sin mancha inicial de ningún tipo.

El cuadro parece haber sido desarrollado por una yuxtaposición sucesiva de colores, que empieza por la parte superior y avanza hacia la parte inferior. Hay poca superposición de aplicaciones, y éstas se limitan casi siempre a ser adición de pinceladas de detalle, como las violetas y rosas que puntean la ladera verde en la parte izquierda del cuadro.

Apenas hay superposición de pintura para corregir el matiz de un color. Hay mezcla en húmedo en el propio cuadro. La fila superior de montañas y las dos colinas verdes que tienen debajo están realizadas de esta manera. Suponemos que la parte central de la creta superior es el principio del cuadro. Después la completa a derecha e izquierda. Desde esta creta superior hasta la parte inferior de las colinas, el pintor ha simultaneado la mezcla de colores en la paleta y en el lienzo. Los colores básicos del conjunto son verde esmeralda y verde cromo, que ha ido mezclando con violeta, bermellón; azul, y ocre y/o naranja.

También mezcla en el lienzo la línea horizontal rosada de la izquierda, al pie de las colinas. El resto de las aplicaciones de color del cuadro, o bien son prácticamente monocromas, o son una mezcla húmeda en el cuadro, en la que la segunda aplicación, muy similar a la primera, la corrige ligeramente. Un ejemplo de esto es la mancha horizontal amarilla más baja del cuadro.

A medida que lo pintado se acerca hacia abajo, las partes de la base al descubierto aumentan en cantidad y tamaño, lo cual refuerza la tesis de un desarrollo sucesivo hacia abajo. Así hasta que se llega a la zona inferior, que permanece entera sin pintar.

Es difícil suponer si pinta el cielo inmediatamente después de hacer la fila superior de montañas, a mitad del desarrollo de los campos, o al terminar con ellos.

Consideramos muy probable que la mayor parte de las pequeñas pinceladas de detalle que hay repartidas por el cuadro las pintase en una fase de detallado y retoque final, y no descartamos que algunas las realizase al día siguiente. Aunque pueda parecer absurdo volver a un lugar para hacer unas cuantas manchas, debemos tener en cuenta que Sorolla realiza en esos días varios estudios para el fondo del panel de Aragón, por lo que es probable que pase dos o tres días recorriendo localizaciones relativamente cercanas entre sí.

La obra ha quedado inacabada en la parte inferior, pero es posible que el pintor la haya abandonado por no interesarle esa parte, acaso pensando en cortarla y reencuadrar la obra sobre un bastidor menor.

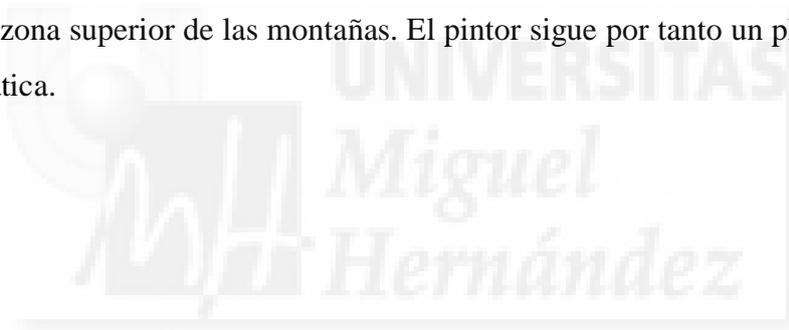
Conclusiones.

1º. Nuestra práctica nos ha permitido comprobar que Sorolla, sin hacer dibujo previo ni mancha previa, pintó el cuadro avanzando sucesivamente de arriba a abajo, de parte en parte, aprovechando la separación de las distintas zonas del referente. Este principio general tuvo escasas excepciones. Nada le impidió, a medida que avanzaba, corregir matices en parcelas anteriores, pero esas correcciones sobre pintura fresca no suponen un cambio esencial en la técnica del cuadro, en su avance a partir de manchas yuxtapuestas.

2º. En lo tocante a la técnica de la yuxtaposición, que el pintor aplica en lugar de la tradicional superposición de capas, no parece que de haber dispuesto de más tiempo hubiera repintado con capas superpuestas lo que ya está hecho: la aplicación de detalles pequeños sugiere que lo que está pintado ya está acabado. Además, otro cuadro pintado en los mismos días que éste, que sí está rellenado entero, mantiene la misma técnica de yuxtaposición, sin superposición de capas. En la aplicación de esta técnica, estas obras pueden relacionarse con otras realizadas en Zarauz, San Sebastián o Biarritz, en las que el pintor utiliza gamas cromáticas muy distintas, pero también en aplicaciones yuxtapuestas y con pocos matices cromáticos. Hemos analizado uno de esos casos, *Playa de Zarauz*, de 1910, pero en ese caso parece que el pintor ha dispuesto las manchas yuxtapuestas más o menos a la vez en todo el cuadro, no de forma sucesiva, como en el cuadro que nos ocupa. Con manchas sucesivas yuxtapuestas pintó, como recogimos también en otra práctica, el brazo de la figura de *Clotilde García del Castillo*, de 1890.

3°. Es probable que el pintor no haya entonado por delante de las partes que ha ido rellenando, ni en pinceladas sueltas ni en manchas diluidas. Al contrario, parece que la forma en que ha avanzado queda perfectamente mostrada en los límites de la parte que pintado, en la parte inferior. Como podemos comprobar, la pintura avanza sumando parcelas de color sobre el fondo gris, sin ningún tipo de preparación o apoyo. Esto significa que el pintor ha ido entonando todas las partes de la obra sin la posibilidad de comprobar el efecto general de la zona. En efecto, a lo largo de todo el desarrollo las manchas que Sorolla ha pintado se han recortado en su parte inferior sobre una masa gris, con la consiguiente dificultad para ajustar debidamente los colores.

4°. La obra no presenta protagonismo del dibujo, el claroscuro, el colorido ni la ejecución. No obstante, es significativo que los colores no aparezcan subordinados al claroscuro, así como que el pintor haya empleado verde esmeralda y violeta para oscurecer la zona superior de las montañas. El pintor sigue por tanto un planteamiento de paleta cromática.



Payesa mallorquina, 1919.



Joaquín Sorolla,
Payesa mallorquina, 1919,
óleo sobre lienzo, 104,5 x 81,5 cm, Madrid,
Museo Sorolla, N.º inv.º 1133.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: el empleo del granulado de los arrastrados en el tratamiento del rostro; el cromatismo y claroscuro simbolista; empastes en las luces; parte del fondo en competencia con la figura.

Color.

El cuadro tiene en primer término una armonía de blancos grisáceos azulados que se oponen a negros violáceos; y en el exterior, una armonía de naranjas, amarillentos y ocres que se oponen al azul del mar. La probabilidad

estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 10; Siena natural: 10; tierra roja: 10; sombra natural: 10; carmín: 10; bermellón: 1; naranja sin identificar: 8; amarillo de cromo: 7; amarillo limón: 7; amarillo sin identificar: 7; verde esmeralda: 10; azul de Prusia: 4; azul ultramar o cobalto: 10; violeta sin identificar: 10. Ausencias destacadas: verde de cromo. El empleo del bermellón es muy escaso. Hay blanco en más de la mitad de las mezclas de colores.

Recursos.

La ejecución tiene el carácter abocetado habitual del Sorolla maduro, con varios tipos de aplicaciones reseñables. Utiliza pinceladas sin fundir, y en el rostro emplea una forma de difuminar basada en las pinceladas arrastradas. En ellas, Sorolla aprovecha el desnivel del grano de la tela para crear tonos intermedios, por mezcla óptica, entre la pincelada que aplica y el fondo subyacente. Utiliza también múltiples lavados de pintura para extender los matices del blanco sobre el fondo. Hay bastante trabajo de capas finas que aprovechan el color subyacente, a través de arrastrados y lavados o veladuras. Son muy reseñables las aplicaciones a espátula de la parte del paisaje, y los gruesos empastes

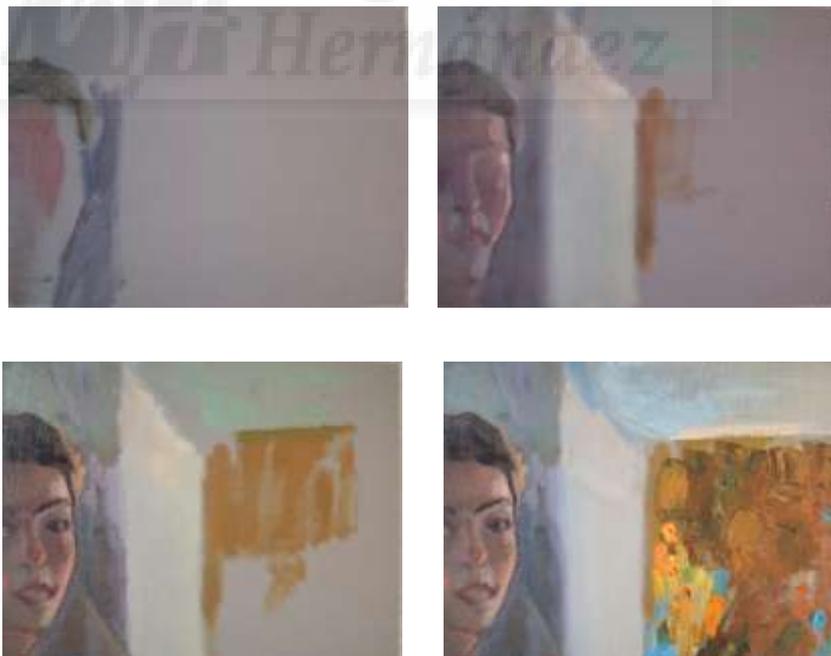
a pincel, en el emparrado exterior. Estos empastes a pincel llegan a sobresalir más de 3 mm del lienzo, y hoy sufren algunas pérdidas de materia pictórica.

En el resto del cuadro la pintura ha sido extendida mediante los lavados, y la pincelada tiene escaso protagonismo.

Con la excepción de los gruesos empastes citados, la capa pictórica es fina, y la textura superficial es lisa y uniforme. No hay representación de las texturas de los objetos. El acabado general del cuadro está en el término medio de los trabajos del Sorolla maduro, aunque la figura está bastante trabajada, sin llegar al grado de resolución de los retratos de estudio. La verosimilitud de los objetos es también en la media de los trabajos coetáneos del pintor. El conjunto de la escena tiene mayor verosimilitud que los objetos concretos.

No se observan estrías penetrantes en pinceladas. El espacio es profundo, aunque hay mucha tensión entre la representación de la lejanía y la presencia de la materia pictórica utilizada para ello.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

El cuadro está pintado en dos o tres sesiones, al óleo sobre lienzo de grano grueso con preparación gris, probablemente con presencia de aceite. El dibujo inicial debió ser muy somero, tan sólo de la figura. Suponemos que hubo cierta prelación del rostro sobre el resto de la figura, y de ésta sobre el fondo, que es lo menos trabajado. Describimos el proceso por partes.

Suponemos que en el rostro comenzó por hacer una mancha parcial, posiblemente con pinceladas arrastradas, que no cubrió toda la superficie. Después aplicó el color del cabello.

Posiblemente en este punto comenzó a extender algo de pintura por el resto de la figura en momentos de descanso de la modelo. Como por ejemplo, comenzar a pintar la gasita con grises fríos, y en menor medida el jubón y el antebrazo, sin tapan la superficie de la base por completo. La falda comienza con una mancha de carmín mezclado con violeta. El delantal, posiblemente posterior, empieza sobre todo con mancha violeta.

La segunda capa en el rostro se pintó con una gran riqueza de color. Durante su desarrollo, aprovecha un color del rostro para aplicar una capa extensa y opaca al antebrazo y al canto de la mano. También sigue pintando parte de la figura, como el velo el jubón y el delantal. Posiblemente comienza a entonar el quicio de la puerta, y quizá algún tono del fondo, interior o exterior. Pero sigue trabajando la cara, incluyendo también a la oreja.

Suponemos que al salir de nuevo de la zona del rostro, vuelve a avanzar partes de la figura, como el brazo izquierdo; y del fondo. Son aplicaciones avanzadas en el proceso del rostro la de color gris de la dentadura; el rojo anaranjado en los labios; el silueteado oscuro externo de la cara, verdoso blanquecino en su parte izquierda de la nariz y del borde de la frente. Además, los matices tostados, neutros y violáceos entre el ojo izquierdo y la boca; y la parte izquierda verdosa clara del bigote; las pinceladas claras del frente del cuello, y los neutros con carmín de la oreja. Vuelve al antebrazo, al contorno de la cabeza, al cabello, a las zonas malva situadas a ambos lados de la cabeza. Son toques finales en el rostro el de color rojizo en la punta de la nariz y la comisura izquierda de la boca; los oscuros en ojos y cejas, algunos refuerzos claros en el perfil de la chica, en la nariz y el bigote. También algunos con esmeralda en la boca, la barbilla y el pómulo izquierdo. Son toques pequeños, sutiles. También hay toques grises verdosos en el blanco de los ojos, en el entrecejo, bajo la ceja izquierda, en la izquierda y la punta de la nariz. Y

las manchas claras en la oreja pertenecen a esta fase. Acaba el rostro con el brillo blanco en los dientes; el rosa claro del labio inferior y el punto violeta de la comisura, con el empaste amarillo de la punta de la nariz y dos pinceladas muy finas en la parte superior del ojo izquierdo.

Terminado el rostro, el pintor se aplicó al resto de la figura y a su relación con el entorno más cercano a ella. Posiblemente concluyó la mano, el antebrazo, la manga blanca y los botones del codo. También se aplicaría a la falda y el delantal, y continuaría entonando el interior, haría el espejo. Suponemos que aplicaría las primeras capas al paisaje exterior. Aunque lo que resulta llamativo en este paisaje son los empastes y las aplicaciones a espátula, antes de llegar a ellos el pintor trabaja todo el paisaje a brocha, simultaneando este trabajo con la conclusión de la figura y del interior de la habitación. Pinta el paisaje exterior a pincel en conjunto, con pinceladas ligeramente diluidas que rellenan el grano; o bien con arrastradas, que dejan la base a la vista en los valles del grano de la tela. Cuando todo el exterior está ya pintado, aunque tan sólo en el emparrado hay cierta riqueza de tratamiento y color, el pintor procede a aplicar los empastes a espátula. Lo hace en direcciones diversas en la parte del mar y en sentido descendente en el emparrado. Para terminar, aplica los gruesos empastes a pincel del emparrado.

Conclusiones.

1º. Nuestra práctica nos ha permitido comprobar que el rostro de la joven ha sido bastante elaborado por parte del pintor, con muchas aplicaciones sucesivas de pinceladas, más generales al principio, y de zonas cada vez menores después, para acabar con pequeños toques. En la correspondencia sevillana del año 1914, el pintor se refiere a varias obras con cierta similitud con la que nos ocupa, que sin ser un retrato de un personaje ilustre, o de un cliente que paga por él; tienen algo del género del retrato. Pues bien, al referirse a este tipo de cuadros de figura, el pintor menciona su realización en dos o tres sesiones. Con este criterio, suponemos que dos o tres son las sesiones aplicadas a la figura de este cuadro.

2º. Nuestra práctica nos ha permitido también distinguir entre las pinceladas del rostro en la que Sorolla rellena el grano de la tela, y aquellas en que aprovecha el grano para difuminar, de manera que define, por ejemplo, las partes superiores de las cejas, pero desdibuja las luces laterales de la nariz. Concluimos que es indudable la intencionalidad

de este empleo del arrastre del pincel para producir mezclas ópticas, pese a la escala del grano de la tela en relación al tamaño del rostro de la joven.

3°. Sorolla repite en esta obra la técnica consistente en pintar partes lejanas de los fondos sobre lo que está por delante de ellas. En este caso, pequeñas partes del mar azul se pintan sobre el emparrado. Resulta llamativo porque las aplicaciones del azul que atraviesa el emparrado llegan a ser muy empastadas, llegando a sobresalir más de 1 mm.

4°. Los empastes de pintura en el emparrado reclaman la atención del espectador en competencia con la figura principal, rompiendo una norma básica de la pintura académica.

5°. Florencio Santa-Ana señala en el catálogo de 2002 que "*el lienzo debió realizarse en Madrid hacia el año 1919, sobre fotografías que se conservan en el Museo Sorolla*"¹¹⁶¹. Sin embargo, todos los elementos del cuadro son diferentes de los de las citadas fotografías, y es difícil que Sorolla hubiera sacado tanto provecho a los matices de color partiendo de fotografías en blanco y negro, como se aprecia en retratos pintados a partir de ellas. Por tanto, consideramos que la afirmación no tiene base suficiente. Tanto más cuando que Sorolla no tenía ningún apremio para hacerlo con este sistema, y en ese mismo año visitó y pintó en Mallorca, donde pudo pintar el cuadro del natural.

6°. El cuadro muestra un interés indudable por el claroscuro, y cabe hablar también de cierto protagonismo en la ejecución. Por su parte, el colorido, independiente del claroscuro, muestra la predilección por los tonos violáceos y anaranjados sobre los bermellones, lo que unido a un contraste un tanto debilitado del claroscuro, permite incluir esta obra dentro de un conjunto de posible influencia simbolista, desarrollado desde 1916 aproximadamente. Véase también nuestra ficha de *Cala de San Vicente*.

¹¹⁶¹ SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, 2002, *op. cit.*, tomo 1, p. 380.



1919, Payesa Mallorca, Foto 1



1919, Payesa Mallorca, Foto 2 jpg



Retrato de Catalina Bárcena, 1919-1920.



Joaquín Sorolla,
Retrato de Catalina Bárcena, 1919-1920,
óleo sobre lienzo, 135 x 100 cm, Madrid,
Museo Sorolla, N.º inv.º 1273.

Justificación de la selección.

Los motivos por los que hemos seleccionado esta obra son: el empleo de un lienzo de grano grueso para un retrato formal femenino, con la posibilidad de que existan pinceladas arrastradas; el que es un buen ejemplo de proceso en el retrato, por estar inconcluso pero en fase avanzada; la comparación que se puede establecer entre este retrato y la figura de Payesa mallorquina; y la armonía cromática.

Color.

La obra está pintada con una preponderancia cromática de violeta, verde esmeralda, carmín y rojo anaranjado. A estos colores hay que añadir la presencia del blanco y el negro. La probabilidad estimada de empleo de pigmentos es (0-10): blanco: 10; negro: 10; ocre: 2; Siena natural: 10; tierra roja: 10; sombra natural: 10; sombra tostada: 2; carmín: 10; bermellón, rojo sin identificar o naranja sin identificar: 10; amarillo sin identificar: 5; verde esmeralda: 10; azul de Prusia, ultramar, o sin identificar: 6; violeta sin identificar: 10. Ausencias destacadas: verde de cromo. El empleo del ocre, del amarillo y del azul es escaso. El bermellón parece haber sido sustituido en la paleta por un rojo más anaranjado.

La ejecución muestra un tratamiento abocetado debido en parte a que la obra está inconclusa. Aún así, en el abocetamiento hay diferencias entre las carnaciones, donde el tratamiento está cuidado y la pincelada es más suave que en el resto del cuadro; el traje y el sofá, donde aparece la *bravura* y la amplitud de pincelada; y el fondo, que tan sólo muestra lavados y pinceladas arrastradas. Además de este empleo para manchar amplias zonas, utiliza las pinceladas arrastradas aprovechando su contorno indefinido para aproximarse a la definición de los rasgos de la modelo progresivamente. En el rostro, el

cuello, y los brazos hay aplicaciones de pintura en las que no se detectan las pinceladas, y que tienen poco aporte de materia. Se trata de pinceladas fundidas con muy poca pintura, que probablemente el pintor difumina frotando o barriendo con el pincel al aplicarlas, en un término medio entre la pincelada fundida y la veladura, con colores bastante similares a los de la capa subyacente, y frecuentemente con presencia de blanco. En las carnaciones las pinceladas aportan poca pintura, que está diluida, y son poco identificables individualmente.

En la mitad inferior las pinceladas son ocasionalmente empastadas, como en el antebrazo derecho y en el sofá, y a menudo son identificables y llamativas.

La capa pictórica es fina. La textura superficial es lisa y uniforme. No hay empastes importantes. Hay ciertas sugerencias de texturas en la piel y el vestido diferentes del resto del cuadro. El acabado general del cuadro es escaso, como corresponde a una obra inconclusa. En el rostro el acabado es mayor, y hay en él cierta verosimilitud.

No se observan estrías penetrantes en pinceladas. No se aprecia empleo de espátula.

El espacio es indefinido y poco profundo.

Fases de la reproducción



Tres fases intermedias de la reproducción del proceso pictórico, y resultado final.

Propuesta del proceso seguido por el pintor.

Estimamos que el número de sesiones dedicadas por el pintor al desarrollo de la obra hasta su fase actual se sitúa entre 5 y 10. El cuadro está pintado al óleo sobre lienzo de lino de grano grueso. La base, posiblemente a la media creta, tiene un tono blanco grisáceo.

No conocemos estudios ni dibujos previos. No se observa dibujo inicial, lo suponemos somero, al óleo. A partir de ahí, suponemos que el pintor se centró en el rostro, y en menor medida, en el resto de la figura. Incluso en el resto de la figura cabe distinguir, por un lado, el tórax, abdomen y brazos -están todos ellos trabajados con una dedicación similar-; y por otro lado, la zona de las piernas, que tienen un acabado menor. A la vez, pero con bastante retraso respecto al trabajo de la figura, debió ir aportando algunas de las tonalidades del fondo para fijar la impresión general del cuadro.

En la zona del rostro, estimamos que después de un esbozo de los rasgos iniciales¹¹⁶², el pintor fue manchando por planos el colorido y las tonalidades del clarooscuro, con predominio de grises violáceos para las sombras, y amarillentos o anaranjados para las zonas de luz. Esos planos, sin contornos definidos, se fueron yuxtaponiendo y superponiendo, dejando cierto grado de indefinición entre los elementos de la cara.

Después, añadiendo por superposición tonos cada vez más matizados, fue creando el modelado de la cara, ajustando los colores propios de cada zona. A medida que el retrato avanza, Sorolla funde cada vez más las pinceladas al aportarlas, por lo que es muy difícil ver un orden. Podemos intuir las últimas aportaciones, pero las capas inferiores no son fácilmente detectables. Sin embargo, no cabe establecer que todas las pinceladas granuladas son del comienzo y todas las zonas difusas van después. El pintor corrige y hace todavía cambios en el rostro, oscureciendo alguna zona que estaba clara -como la parte superior central de la nariz- o moviendo los límites de otras, como el borde entre la zona iluminada y la zona oscura en la parte inferior de la nariz. Estas correcciones se hacen rápidamente al captar la diferencia del retrato con la modelo, para ajustar el parecido, antes de que la impresión fugaz se desvanezca. A menudo son más fáciles de detectar al comienzo de la sesión, cuando el pintor ha estado separado del cuadro y la modelo durante horas, guarda cierto distanciamiento con ambos. Más tarde estas

¹¹⁶² La mejor referencia de que disponemos para esta fase inicial del esbozo es el retrato inconcluso *Aureliano de Beruete y Moret, hijo*, de 1920, colección de Isabel de Regoyos.

aplicaciones se pueden suavizar, aunque en este caso no ocurrió por quedar la obra inconclusa. En la fase de acabado del rostro, todavía muy incipiente, utilizó pinceladas pequeñas y finas para detallar, por ejemplo, la separación entre mandíbula y cuello, la pestaña del ojo derecho, la separación entre el labio superior y el inferior en la parte derecha de la boca- u otros rasgos, como el borde superior de la boca, o la aplicación de colores azules en el iris del ojo.

El pelo, que está pintado sin fundir, muestra que recibió mancha en ocre en las zonas claras y en sombra natural en las oscuras, ambos muy diluidos. Más adelante recibe aportaciones de mezclas de sombras con violeta y muy poco de blanco, o violeta casi puro. Todas estas aportaciones oscurecen las manchas iniciales. Son los oscuros del pelo. Las zonas claras son en buena medida las de las primeras manchas ocres, y los tonos medios se producen en buena medida por la mezcla óptica del arrastrado. Por este motivo los valles del granulado son claros, y las cumbres son oscuras.

El avance relativo de unas partes de la figura sobre otras estuvo en función de la cercanía al rostro, que es la zona prioritaria de trabajo. Es decir, habría primado el avance de cuello, hombros, escote y pelo. Los brazos tienen similitudes de tratamiento con el cuello, contemplamos la posibilidad de que colores sobrantes de éste hayan ido conformando las primeras capas de ellos. Sin embargo, son particulares en colores y tratamiento. Los colores, a pesar de estar en la misma entonación, no coinciden exactamente con los del rostro, cuello o escote. Además, están pintados con el pincel más cargado y con más soltura. En definitiva, si bien las carnaciones remiten en principio por cromatismo y tonalidad al rostro y busto, el tratamiento está más cercano al tórax. Por este motivo nos inclinamos a creer que buena parte del desarrollo de los brazos fue paralelo al de éste.

El tórax violeta tiene tres o cuatro capas de veladuras en colores violeta, negro y sombra que han ido creando una capa fina y rica de color. Además, recibe muchos tonos en pinceladas sueltas, aunque no tanto como el rostro. Sobre esa base general violeta aplica ya una fase de pintura densa, ya no manchando sino copiando con más cuidado. Durante el proceso del tórax, y con los mismos colores -probablemente con los mismos pinceles- el pintor va dando pinceladas sueltas sobre la zona del regazo y las pantorrillas. Con el tórax y el regazo bastante avanzados ha trabajado con bastante pasta la mancha negra sobre las que la modelo se sienta, con colores sombra y ocres, con participación del negro y de Sienas naturales y tostadas. Es pintura impetuosa, un poco adelgazada y

brochazos largos, entre 5 y 8 cm, aunque no tanto como los del regazo, que llegan a alcanzar los 15 cm.

Conclusiones.

1°. Nuestra práctica nos ha permitido comprobar el proceso de realización del retrato a partir de un dibujo poco definido de los rasgos faciales de la modelo. Desde esta relativa indefinición inicial, la definición ha sido progresiva, a través de la aplicación de manchas de bordes indefinidos, aprovechando para ello el granulado de las pinceladas arrastradas sobre el lienzo de grano grueso. A medida que el modelado y las formas del rostro de la modelo han ido apareciendo en el lienzo, el pintor ha podido marcar con facilidad los bordes allí donde los rasgos faciales muestran definición. Por el contrario, ha anulado progresivamente el granulado aplicando pinceladas fundidas con poca pintura donde no había rasgos que marcar. No ha tratado pues, de asegurar el parecido al inicio mediante el dibujo, y de reforzarlo después con el color, sino que desde un dibujo somero ha ido completando el parecido progresivamente, definiendo los rasgos al final. El proceso, plenamente pictoricista, puede entenderse bien comparándolo con el modelado en arcilla de un rostro, en el que primero se hacen las formas y los volúmenes, y sólo al final se detalla el lugar preciso de rasgos como los labios o los ojos.

2°. Además de lo anterior, debe señalarse que el trabajo se hace conservando los tonos ligeramente más claros que los definitivos. Especialmente, puede comprobarse que el rostro carece todavía de los tonos más oscuros, que se intensificarían en las sesiones siguientes. El pintor trabaja durante el desarrollo con cierta falta de contraste de clarooscuro, pero con el contraste cromático completo.

3°. Consideramos, de acuerdo con Santa-Ana, que el cuadro está inconcluso.

4°. Cabe considerar que en las carnaciones, especialmente en el rostro, el cromatismo está subordinado al clarooscuro. El colorido, con la importancia del violeta, el esmeralda y el carmín, en detrimento del bermellón y los amarillos, es característico de los trabajos ajenos a la Hispanic Society a partir de 1915. Pese a la sujeción al clarooscuro, la paleta es cromática, no tonal.

III CONCLUSIONES





Considerando el análisis práctico de la obra de Sorolla como la base sobre la que se fundamenta nuestro estudio sobre la técnica del pintor, las conclusiones de esta tesis doctoral se estructuran desde los resultados de esa investigación. En una primera parte, de carácter más específico, expondremos, a modo de recapitulación las conclusiones derivadas de cada uno de los aspectos analizados en nuestro estudio práctico y en una segunda parte, de carácter general, abordaremos los elementos definatorios de la técnica de Sorolla, en cuanto procedimiento, trayectoria y evolución, vinculando los resultados de nuestra investigación con las afirmaciones recogidas en los estudios críticos e históricos sobre el pintor, confirmándolas, matizándolas o cuestionándolas.

De este modo, el resultado final de nuestra investigación se entiende como un medio para confirmar, refutar y ampliar desde el análisis práctico los estudios generales sobre el artista, fundamentalmente realizados desde un enfoque teórico.

Como decíamos, a continuación recapitulamos los recursos y técnicas que hemos detectado y analizado en la obra de Sorolla gracias a nuestro estudio, con especial hincapié en aquellos que hemos analizado en nuestras prácticas experimentales. Conviene advertir que, aunque la intención del trabajo es realizar una descripción global de la técnica del pintor, hemos prestado mayor atención a los recursos relacionados con el desarrollo, la ejecución, o el empleo del color que a otros recursos. El motivo es que para estudiar, por ejemplo, la composición o la iconografía del pintor, es preferible tomar un universo muy amplio de obras y detectar en ellas las características comunes. Dado que nuestras prácticas experimentales tan sólo podían tomar como base un campo de estudio limitado, que ha sido de treinta obras, sería poco significativo extraer conclusiones generales de la composición, por ejemplo, a partir de ellas. Sí queda señalado que la composición de las obras de Sorolla, por seguir con el mismo ejemplo, a menudo cuenta con la selección de un encuadre significativo sobre un campo visual de referencia como técnica principal, y a menudo se fundamenta sobre la realización de un dibujo muy somero sobre el lienzo.

Además, en nuestra recapitulación puede haber cierto énfasis en las particularidades de unos u otros recursos, sin dejar de lado el carácter general que, llegados a este punto de nuestro estudio, debemos atender. Entendemos que una de las utilidades de este trabajo puede ser hacer una suerte de muestrario o repertorio, que sirva para enriquecer lo que es bien conocido o evidente en la obra del pintor. Por este motivo, tanto los análisis de las prácticas como esta recapitulación pueden tener cierto énfasis en

recursos relativamente frecuentes, pero que destacan sobre la norma en cada cuadro. Aunque describimos las características más frecuentes en la obra del pintor, hemos dado cierta visibilidad a estos recursos que enriquecen su lenguaje. A modo de ejemplo: en el primero de los apartados, dedicado a los recursos asociados al formato, hacemos referencia a los recursos relacionados con los formatos pequeños o muy grandes, pero no a los medianos. Tras esta aclaración, pasamos a exponer los recursos de la pintura de Joaquín Sorolla.

Recursos o técnicas asociados al formato.

Dedicamos la primera parte de esta recapitulación a la influencia del pequeño formato en el resto de la obra de Sorolla. Más tarde nos ocupamos de los recursos de las obras de gran formato.

Aunque los trabajos en pequeño formato no forman parte de nuestro objeto de estudio, es necesario referirse a ellos por la posible influencia que tienen en la pintura de Sorolla en otros formatos. Se ha señalado en diversas ocasiones el hecho de que los apuntes de pequeño formato de Sorolla anticipan algunas de las características posteriores del pintor. Respecto a los realizados durante el periplo italiano que el pintor realiza en 1886, Javier Pérez Rojas escribe que

"En ellos se descubre a un artista más libre que deja ver su potencial como paisajista y su atención a las percepciones de la ciudad contemporánea. Al igual que sucede con el Pinazo de unos nueve años antes, estas pinturas abocetadas plantean el problema de la relación que se establece con un cierto impresionismo, pero desde el pequeño formato de los apuntes o "repentes"¹¹⁶³.

La mayor libertad que supone para Sorolla y otros pintores el empleo del pequeño formato, permite a los pintores innovadores utilizar estas obras para incorporar o poner a prueba novedades técnicas o estilísticas. Por otro lado, hay técnicas propias de estos apuntes de pequeño formato que pasan más tarde a formar parte del repertorio técnico de algunos pintores en sus formatos medios o grandes, como el aprovechamiento del tono o color del soporte, incluso teñido con una mancha de color; el empleo de pinceladas vistas, sin fundir; el empleo de pinceladas de gran tamaño en relación al formato de la imagen; y

¹¹⁶³ PÉREZ ROJAS, 2009, *op. cit.*, p. 147.

como el abocetamiento o ausencia de acabado. Este viaje o salto de las técnicas del pequeño formato a los formatos mayores se produce tanto en la obra de Pinazo¹¹⁶⁴ como en la de Sorolla.

En nuestro estudio hemos seleccionado dos cuadros que, siendo algo mayores que los apuntes de pequeño formato, tienen características en común con ellos, y pueden servir para comprender este traspaso de las características del pequeño formato al resto de la pintura de Sorolla. Uno de ellos es

Valenciana en la huerta recogiendo naranjas, de alrededor de 1884, y el otro es *Los guitarristas, costumbres valencianas*, de 1889. El primero de ellos, pese a ser un trabajo en lienzo, conserva buena parte de las características de los pequeños apuntes, como el proceso de realización muy esquematizado, en el que se resumen las partes que van desde la fase de comienzo del trabajo a la de finalización, con la aplicación directa de pinceladas definitivas. Este acortamiento de las fases intermedias del desarrollo será empleado por Sorolla con mucha frecuencia en formatos medios y grandes a lo largo de su trayectoria. Otra de las características en las que esta obra enlaza los trabajos de distintos formatos es el empleo del fondo, que en este caso es blanco y queda a la vista en buena parte de la obra. Aunque cabe entender que se trata de una obra inconclusa, lo cierto es que en su estado actual el pintor está teniendo en cuenta como fondo luminoso, claro, en contraposición a la zona de sombra de lo que ha pintado. Las partes de fondo que quedan a la vista serán muy frecuentes en la obra de Sorolla, en todos sus formatos, y en todas sus etapas, y esta obra anticipa esta tendencia, y el tránsito de formato mencionado.

La segunda obra que hemos seleccionado que puede mostrar estas características asociadas al pequeño formato en un formato mayor es *Los guitarristas, costumbres valencianas*, de 1889. En este caso, la habilidad y riqueza de toques y pinceladas, el asunto anecdótico, el acabado cuidado, con profusión de detalles, son características que sólo aparecen en parte de las obras posteriores de Sorolla. De ellas, la riqueza en la aplicación de pinceladas es una característica bastante frecuente en toda la trayectoria del pintor, pero en modo alguno se puede considerar que aparece en la mayoría de sus obras,

¹¹⁶⁴ PÉREZ ROJAS, Javier; ALCAIDE, José Luis: "Hacer pintura. Los apuntes y bocetos de Pinazo", en PÉREZ ROJAS, Javier; ALCAIDE, José Luis y BARAÑANO, Cosme de: *Ignacio Pinazo en la colección del IVAM*, (cat. exp.), Madrid, Aldeasa, 2001, p. 32.

que suelen estar realizadas un repertorio de menor riqueza que el de esta pequeña obra. Como norma general, se puede resumir que estas características heredadas de los formatos más o menos pequeños de los *fortunystas* tienen continuidad en buena parte de las obras de los años siguientes en Sorolla, y van desapareciendo desde la mitad de la década de 1890.

En cuanto a los recursos propios del gran formato, los más característicos han sido mencionados a propósito de la obra *Tipos del Roncal*, de 1912. Entre ellos están la extensión de color en grandes zonas, perfeccionando a posteriori la forma exterior de estas zonas; la aplicación de manchas de color de manera relativamente independiente entre ellas, estableciendo la relación a medida que el desarrollo del cuadro avanza; la menor densidad y grosor de la pintura en buena parte de la superficie del cuadro, aunque suele haber también aplicaciones concretas de pintura densa y en pinceladas cargadas de materia; la pintura extremadamente diluida en algunas partes del cuadro, sobre todo en partes secundarias como los fondos. Otras características de los formatos muy grandes es que en ellos Sorolla tiende a matizar menos los colores y el claroscuro de las distintas partes que en los lienzos de formato medio, salvo en zonas concretas como los rostros. Así, es frecuente que zonas amplias del fondo o de la indumentaria de las figuras en los formatos muy grandes, tengan una variedad de matices relativamente limitada.

Recursos o técnicas asociados al fondo o base.

En la obra de Joaquín Sorolla, como en la de muchos pintores coetáneos, se produce ocasionalmente el aprovechamiento de las características del lienzo o de la preparación en el resultado final de la obra.

Respecto del primero, la utilización más destacable es el aprovechamiento del grano del lienzo para producir efectos al aplicar pinceladas arrastradas. Estos efectos, que generan la aparición de un color en los valles del granulado del lienzo y otro en las cumbres, se agudizan en los lienzos de grano grueso. Sorolla, que intensificó el empleo de pinceladas arrastradas en su etapa de madurez, utilizó además con cierta frecuencia lienzos de grano medio o grueso en la etapa de *Visión de España*, por lo que puede decirse que en una proporción minoritaria, pero apreciable, de su obra de las últimas décadas, el pintor aprovecha el granulado del lienzo como recurso pictórico.

Más importante y constante a lo largo de toda su carrera es el aprovechamiento de la preparación.

El aprovechamiento de la claridad de la base para dar luminosidad al resultado final gracias a la cualidad translúcida de la pintura es una técnica bien conocida desde siglos atrás. En la medida en que el siglo XIX recupera el uso de bases claras o blancas, casi todos los pintores de este siglo y de comienzos del XX aprovechan esta claridad para potenciar la luminosidad de sus obras y la riqueza de colorido.

Además de este empleo, es característico del siglo XIX el recurso de permitir que partes de la base tengan presencia en el resultado de la obra final. Este recurso, derivado de los bocetos y apuntes, en los que los pintores dejan sin pintar parte del soporte, aparece también en obras de carácter definitivo y en formatos medios y grandes con frecuencia creciente a medida que avanza dicho siglo. Aunque suele aparecer sobre todo en partes secundarias de la imagen, como en los fondos o en los márgenes del cuadro, en ocasiones puede observarse en buena parte de la superficie del cuadro, asomando entre las pinceladas de color al óleo. En estas ocasiones, si la base es clara, se produce un efecto de luminosidad, resultante de la mezcla óptica de la claridad de la base con el color adyacente. Si la base es neutra u oscura, se producen efectos cromáticos que dependen de la similitud o diferencia entre la base y las pinceladas superpuestas. Si hay similitud, la base actúa aportando un carácter general a la armonía del conjunto, una suerte de estabilidad media a la que se suma la variación del colorido de la pincelada. Si, por el contrario, los colores contrastan con la base, se producen efectos de contraste simultáneo, en los que ambos, base y colores superpuestos, acentúan sus diferencias. Dado que en estos casos las bases suelen ser grises o pardas, a menudo las pinceladas de colores superpuestos adyacentes a las apariciones del color de la base ofrecen un aspecto de mayor saturación y claridad gracias al efecto.

En ocasiones el pintor tiñe con una veladura parte de la base con un color o más de uno para aprovecharla como parte del resultado de la obra final, lo que supone un ahorro de trabajo.

Sorolla conocía gracias a sus apuntes de pequeño formato todas estas posibilidades de empleo del color de la base desde su etapa de formación. Desde su etapa de juventud las utilizó con frecuencia en sus lienzos de tamaño menor; y en lienzos de formato medio y grande en sus etapas de madurez y de *Visión de España*. Aún así, pese a que el pintor utiliza soportes con fondo gris -y más raramente marrón- en muchos cuadros

pintados en el siglo XX, y en ellos emplea los recursos señalados, éstos nunca llegan a ser mayoritarios en su producción.

En resumen puede decirse, por tanto, que la utilización de la base en las obras de Sorolla se produce sobre todo por el aprovechamiento de la luminosidad del lienzo. Además, esta utilización se produce con mucha frecuencia, casi mayoritaria en su obra del siglo XX, por la aparición de partes del fondo sin pintar -o poco pintadas- en zonas secundarias de la imagen, con el consiguiente aspecto abocetado, o falta de acabado de la obra. Finalmente, se produce por la aparición de la base entre las pinceladas del cuadro en una proporción menor, pero no desdeñable, de su obra de las dos últimas décadas, con los efectos descritos.

Algunos de las utilizaciones que hemos resumido están descritas en nuestros análisis de las obras *Interior de una casa de comidas en la playa de Valencia*; *Cabo de San Antonio, Jávea*; *La Catedral de Burgos nevada*, y *Cala de San Vicente*.

Recursos o técnicas asociados al encuadre, la composición.

Las características de las composiciones en la obra de Sorolla han recibido una atención relativamente menor a otros recursos en nuestro estudio, pero es imprescindible reseñar aquí varios aspectos significativos.

Respecto a la complejidad de las mismas, puede decirse que está estrechamente relacionada con el número de figuras de la obra, y con su aparición formando parte de grupos compactos o como figuras individuales. Las obras con grandes composiciones complejas de figuras son minoritarias en la obra de Sorolla, pero pese a ello hay un número importante de ellas. Puede señalarse sus pinturas *El 2 de mayo*, *El grito del Palleter*, y *El entierro de Cristo* como las más significativas de su etapa de formación. En su etapa de juventud son más significativas estas composiciones, tanto en obras dedicadas al ambiente de los trabajadores del mar, como *La bendición de la barca*, como en obras costumbristas de carácter más o menos comercial, como en dos de sus cuatro grandes producciones de tema social, *Trata de blancas* y *Triste herencia*. En su etapa de juventud y en menor medida en la de madurez, Sorolla realiza ocasionalmente obras de composición compleja ambientadas en la playa reuniendo en un mismo lienzo distintas escenas, probablemente copiadas de estudio. En su etapa de madurez las composiciones

complejas de figuras van desapareciendo, de manera que incluso en sus obras de gran formato el número de figuras es reducido. Casos excepcionales son algunas de sus composiciones de grupos infantiles en la playa, como *Verano*. Finalmente, el pintor retoma las grandes composiciones de figuras obligado por las características del encargo en los catorce paneles de la *Visión de España*, de su última etapa. Pese a los ejemplos señalados, se puede decir que las composiciones de las obras de Sorolla, como las de los pintores innovadores de su época, suelen ser relativamente sencillas. Esto supone un rasgo distintivo clave a la hora de relacionar a Sorolla con otras corrientes de su época. Mientras que los pintores academicistas y de historia muestran una tendencia a las composiciones complejas de figuras superior a la de Sorolla, la mayor parte de los impresionistas franceses apenas incluyen composiciones de figuras en su trabajo, con excepciones notables en el caso de Caillebotte, Renoir, Degas, Manet y Cézanne. En este sentido, cabe considerar a Sorolla en el punto medio entre ambas corrientes. En este punto medio se hallan también muchos otros pintores naturalistas europeos con los que se ha relacionado a Sorolla, como Kroyer o Menzel, por ejemplo.

Respecto a la introducción de aspectos innovadores en sus composiciones, deben destacarse la utilización relativamente frecuente de puntos de vista altos con respecto a sus referentes; la de elementos o figuras en primer plano que se destacan del resto de los términos de la composición; y la de cierta preponderancia del dinamismo sobre el equilibrio estático de la imagen. También puede añadirse aquí la preferencia por el encuadre y la selección de escenas preexistentes como técnicas compositivas prioritarias en la mayor parte de su obra. Las cuatro son características empleadas por las corrientes innovadoras de su época, y frecuentemente se han relacionado con la influencia de la fotografía y del arte oriental. Aunque todas estas características aparecen en la obra de los pintores impresionistas, tienen presencia en las etapas de formación y juventud de Sorolla, probablemente porque no son exclusivas del movimiento francés, o por influencias indirectas o ambientales de éste.

A las cuatro características anteriores hay que añadir cierta pérdida del efecto de profundidad espacial en el conjunto de la obra del pintor, que va en aumento a medida que avanza su trayectoria. Esta pérdida del efecto de profundidad se relaciona estrechamente con la importancia creciente de los efectos pictóricos de la factura, que potencian un formalismo de cierta independencia respecto de la representación del referente, y provocan en el espectador una tensión entre el espacio figurativo y la

cualidad plana y superficial del lienzo. Esta característica de la pérdida de profundidad es común a buena parte de la pintura europea de la segunda mitad del siglo XIX y de comienzos del XX, aunque se produce con mayor énfasis en los ámbitos innovadores que en los academicistas.

Para terminar, debe señalarse otro rasgo común entre Sorolla y el conjunto de los pintores coetáneos innovadores, y es la tendencia a resolver la mayor parte de sus composiciones en plazos breves de tiempo, utilizando un dibujo inicial somero como único apoyo.

Como rasgo distintivo de algunas obras del valenciano, puede señalarse cierta potenciación de la presencia de figuras que ha motivado el que se hable ocasionalmente de *monumentalismo* que parece evocar el arte clásico griego.

Recursos o técnicas asociados al dibujo.

Las practicas experimentales realizadas muestran que todas o casi todas las obras analizadas tuvieron por comienzo un dibujo inicial muy somero. En algunas de las obras hemos podido observar restos del dibujo, que siempre han sido coherentes con este tipo de dibujo. En otras ocasiones no se han podido observar restos del dibujo, pero no hay indicios de que el pintor comenzase con un dibujo más elaborado. Probablemente la obra que justifica en mayor medida un dibujo cuidado entre las que hemos analizado es *Los guitarristas, costumbres valencianas*, de 1889. Incluso en este caso, los lugares en los que puede escrutarse la base no muestran un trabajo preparatorio importante, aunque suponemos que el dibujo de las figuras fue algo más completo que el del conjunto de la obra. Entendemos que, aunque sea esperable, o casi obvio, debemos consignar también que hemos confirmado, en la medida que permitía la amplitud de nuestra selección, que el dibujo inicial tiene mayor desarrollo en las figuras y en las obras pertenecientes al género del retrato, que en los fondos, y que en el género del paisaje.

Como criterio general, consideramos que los dibujos iniciales en las obras de Sorolla fueron siempre someros, y que cuando el pintor se enfrentaba a composiciones que requerían cierto estudio de mayor envergadura, acostumbraba a realizar un número

importante de dibujos rápidos, a veces varias decenas, tanto de la escena general como de las figuras representadas en ella. La historiadora Luz Buelga publicó un importante estudio, *Dibujos de Joaquín Sorolla*¹¹⁶⁵, en el que recoge múltiples ejemplos de este procedimiento. Sorolla prefería a través de estos dibujos tomar contacto con los problemas compositivos de una escena, adquirir un conocimiento general del conjunto, y después improvisar la composición sobre el lienzo, dedicando a esta última fase compositiva el menor tiempo posible. En la revisión de la realización de los paneles de la Hispanic Society que hemos incluido en la parte de la trayectoria del pintor, hemos recogido la impaciencia de Sorolla por dejar atrás la fase de dibujo de la composición para comenzar a aplicar el color. También hemos visto, en concreto en el panel dedicado a Cataluña, como esto provoca que el pintor sufra por problemas compositivos en la fase intermedia del desarrollo del cuadro. En algunas ocasiones, hemos detectado que Sorolla complementaba sus obras añadiendo alguna figura en las fases intermedias de la elaboración del cuadro. En estos casos solía hacer al óleo sobre lo ya pintado un dibujo de líneas, abierto, poco definido, y somero, para completar la figura a continuación. Aunque no es exactamente el mismo caso, los dibujos de las figuras en *Procesión en Valencia*, de 1882-84, que hemos analizado, responden a esta tipología.

En el estudio citado de Buelga se recogen algunas excepciones a este planteamiento general¹¹⁶⁶, en las que el pintor ejecuta dibujos previos sobre papel en los que estudia con precisión algunas de las figuras de sus composiciones. En el anexo hemos recogido los registros fotográficos de dos excepciones en su proceder habitual. Una de ellas es la realización de dos dibujos relativamente elaborados previos a la realización de su retrato *Clotilde con traje negro*, de 1906; y otra es la realización de un dibujo inicial relativamente detallado para el retrato *Alfonso XIII con uniforme de húsares*, de 1907, trazado casi con seguridad a partir de un referente fotográfico. Hemos aludido a este ejemplo en la parte de nuestro estudio dedicada a la relación entre Sorolla y la fotografía. No obstante, fuera de las excepciones, se puede afirmar que en casi la totalidad de la obra pictórica de Sorolla los dibujos iniciales fueron muy someros, y cuando fueron necesarios dibujos preparatorios para las composiciones, también tuvieron esta característica.

¹¹⁶⁵ BUELGA, María Luz: *Dibujos de Joaquín Sorolla*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

¹¹⁶⁶ Por ejemplo, *Desnudo infantil*, c. 1899, lápiz sobre papel, 53 x 45 cm, colección particular, preparatorio para *El baño*, 1899, reproducido en BUELGA, 2000, *op. cit.*, p. 224.

Recursos o técnicas asociados a la mancha.

En la mayor parte de los análisis que hemos realizado, hemos podido detectar que, con posterioridad al dibujo inicial y como paso previo para la realización de un trabajo de estudio y definición de las distintas zonas del cuadro, Sorolla solía aplicar manchas de cierta amplitud con las que entonaba parte de la imagen. Lo más habitual es que estas manchas no cubrieran la superficie del cuadro, sino sólo las partes más importantes de él, como las centrales o la figuras. No obstante, parece haber bastante diferencia en el tamaño o la proporción de estas manchas con respecto al conjunto de las obras. Mientras que en la obra *Valenciana en la huerta recogiendo naranjas*, de 1882-84, se puede apreciar que el tamaño de la mancha inicial es relativamente pequeño en relación al conjunto de la obra, en *Procesión en Valencia*, de la misma época, la mancha cubre casi toda la superficie del cuadro. Otro tanto ocurre en *Duelo*, diez años posterior. Sin embargo, *Playa de Zarauz*, de 1910, muestra una mancha inicial que apenas cubre un tercio de la superficie, y el *Retrato de Catalina Bárcena*, de 1919-20 muestra todavía zonas sin manchar pese a que su desarrollo está bastante avanzado.

En el anexo 1 hemos incluido cuatro obras inconclusas de la última etapa del pintor, tres de ellas retratos y una pequeña composición de dos figuras, en las que se aprecia con claridad el procedimiento de mancha descrito: mancha incompleta, que atañe a las zonas de mayor interés iconográfico de la obra o a su entorno más inmediato. Las obras son *Después del baño*, de 1917-18; *Estudio de retrato*, de c. 1918; *Gitana*, de 1918; y *Retrato del Rey Alfonso XIII*, de 1920. Aunque no hemos llegado a establecer una proporción numérica, consideramos que las fases de mancha en las etapas de formación y juventud cubrían la superficie de la obra en mayor medida que las manchas de las etapas de madurez y de *Visión de España*. Un indicio que consideramos significativo es que la base sin pintar asoma con menor frecuencia en los intervalos entre zonas pintadas en sus primeras etapas que en las últimas. No obstante, esta deducción tiene carácter provisional, y requiere un estudio detallado para llegar a un resultado concluyente.

En cuanto a las tipologías más frecuentes, Sorolla utilizaba tres de manera prioritaria. La más empleada eran los lavados o restregados de cierta amplitud con pintura

diluida, con distintos grados de transparencia. También aplicaba con bastante frecuencia, sobre todo en las etapas de madurez y *Visión de España*, superficies con amplias pinceladas arrastradas. Finalmente, también es relativamente frecuente en sus últimas etapas la aplicación veloz de grupos de pinceladas con una función similar a la de las manchas tradicionales. Este tipo de aplicación puede observarse en nuestro análisis del *Cabo de San Antonio, Jávea*; y en la zona de la frente del *Estudio de retrato*, de c. 1918, que hemos citado.

Recursos o técnicas asociados al desarrollo.

Como ya se ha explicado en la introducción a los análisis de nuestras prácticas, y se ha podido comprobar en los ejemplos de las obras seleccionadas, nuestro estudio del desarrollo de las obras de Sorolla tuvo su eje principal en la comprobación de las posibles fases seguidas por el pintor en su elaboración, y tuvo un eje secundario en el estudio de la precedencia de unas partes del cuadro sobre otras.

La primera conclusión que debe reseñarse a propósito del estudio del desarrollo de las obras de Sorolla es, aunque resulte casi obvia, que el pintor utilizó distintas tipologías o formas de desarrollo. Estos desarrollos se diferencian en función de variables como la etapa de la trayectoria del pintor, el género al que pertenece la obra, el ámbito o destino posible para la obra, y el tiempo disponible para la ejecución. Además, Sorolla no es un pintor especialmente metódico, por lo que la casuística es amplia, de modo que, tras las particularidades analizadas en nuestros treinta ejemplos, aquí tan sólo haremos referencia a varios aspectos generales de este desarrollo. Consideramos útil en esta ocasión traer todavía una cita que se corresponde plenamente con lo que hemos observado en nuestras prácticas, y que explica que Sorolla:

"varía sin embargo de procedimientos y de objetivo técnico según el carácter del cuadro, de sus tendencias y del género de dificultades que se propuso vencer en cada composición..."

Sorolla a mi entender, se preocupa muy poco del procedimiento"¹¹⁶⁷.

Con respecto al esquema de fases propuesto, puede decirse que ha resultado, como era de esperar, una referencia de gran utilidad, pues, con mayor incidencia en unas fases u otras según el tipo de obra, todos nuestros análisis demostraron el cumplimiento de varias de las fases, y casi siempre en el orden dispuesto en el esquema. No todas las obras mostraron el cumplimiento de todas las fases, ni mucho menos un equilibrio o regularidad en este cumplimiento, pero eso se daba por supuesto al comenzar. Como norma general, se puede decir que la primera fase, preparación del soporte, con frecuencia parece haber recibido escasa atención por parte del pintor. La segunda fase, el dibujo inicial, recibe distintos grados de atención en función de las variables mencionadas, y en general es somero, como ya se ha mencionado. También nos hemos referido ya a la fase de mancha, por lo que no consideramos necesario insistir aquí. En cuanto a la cuarta fase, la de articulación del cuadro a partir de manchas medianas, puede decirse que se cumple en la totalidad de los casos analizados, aunque de manera dispar, pues el cumplimiento es notablemente mayor en los cuadros más elaborados que en los abocetados. Y también es mucho mayor en las partes que podemos entender como prioritarias, o que reciben mayor protagonismo, que en parte secundarias, como los fondos. La quinta fase, en la que el pintor se dedica a pormenorizar las distintas zonas de la imagen, muestra un cumplimiento aún más desigual, de nuevo en función de las variables señaladas. Puede decirse que el pintor cumple con esta quinta fase en el tratamiento de las figuras en aquellas obras claramente destinadas al público, al menos en sus etapas de formación y juventud, pero la cumple en una medida notablemente menor fuera de estos supuestos. Es decir, apenas trabaja en esta quinta fase del desarrollo en las obras destinadas al entorno familiar, y también lo hace en menor medida en sus etapas de madurez y *Visión de España*, incluso en obras de clara vocación pública. Sin embargo, puede considerarse que, como las fases anteriores, la cumple casi siempre y en todas las etapas de su trayectoria, por lo menos en alguna parte del cuadro. El cumplimiento más firme de esta fase, que alcanza toda su trayectoria, se da en el rostro en los retratos. Debe advertirse, de todas formas, que muchas de las figuras de sus cuadros, no siendo retratos, no reciben este tratamiento diferenciado en la factura del rostro. Finalmente, la sexta fase del desarrollo, el acabado y el trabajo de detalle, puede decirse que deja de cumplirla o la

¹¹⁶⁷ DÁNVILA JALDERO, Augusto: "Joaquín Sorolla", *Apuntes*, Madrid, 9 de enero de 1897, número 43; cit. en PONS-SOROLLA, 2001, *op.cit.*, p. 153.

cumple de manera muy escasa en buena parte de su producción. De modo que consideramos que aunque la casuística varía mucho de unas obras a otras, las fases de ejecución más importantes en la obra del pintor son las fases intermedias del desarrollo, aquellas que van desde el comienzo de la aplicación de las manchas de pintura hasta la resolución de algunas zonas relevantes o prioritarias, antes de la aplicación de los detalles. Por supuesto, Sorolla practica las fases anteriores, especialmente el dibujo inicial, y la fase posterior, el detalle y el acabado, en sus obras, o en muchas de ellas. Pero no puede decirse que estas fases iniciales o finales conformen lo más característico de su producción.

En cuanto a lo que hemos llamado el segundo eje en el desarrollo de las obras, la precedencia de unas partes sobre otras, o la ausencia de ella, también aquí cabe establecer algunas generalidades, pese a la amplia casuística. Sorolla utilizaba ambas formas de desarrollo como consecuencia inevitable de que su producción abarcase varios géneros diferentes, pero rara vez lo hace de manera absoluta. El empleo más típico de la precedencia se produce en los retratos, en los que se puede comprobar con facilidad la precedencia del rostro sobre el resto de la figura, y de ésta sobre el fondo. Sin embargo, incluso en los retratos, a medida que el pintor define la cabeza, también mancha zonas del fondo cercanas a ella, así como partes de la figura. Los ejemplos mencionados en las conclusiones dedicadas a la mancha, *Estudio de retrato*, de c. 1918; *Gitana*, de 1918; y *Retrato del Rey Alfonso XIII*, de 1920; muestran perfectamente esta precedencia relativa en las primeras fases del desarrollo. El *Retrato de Catalina Bárcena*, uno de los análisis de nuestras prácticas, muestra la precedencia relativa en una fase más avanzada. El desarrollo opuesto al del la precedencia, aquel que se produce de manera simultánea en todo el conjunto del cuadro a la vez, es característico del género del paisaje. Un ejemplo claro de esta forma de trabajo es *Paisaje con un almendro en flor*, de 1918. Como ocurre con el sistema de la precedencia, también el desarrollo simultáneo suele manifestarse de manera relativa. Lo más habitual en los paisajes inconclusos es que algunas partes de ellos ejerzan cierto rol protagonista, y por tanto reciban una atención relativamente mayor que el resto del cuadro, que no puede compararse con la que precedencia del rostro en los retratos. Asimismo, también es frecuente que haya zonas que tarden en ser atendidas por el pintor, con frecuencia en los primeros términos del paisaje. *Paisaje de la Cala de Santa Cristina. Lloret de mar*, de 1915, es un buen ejemplo de ello. Habiendo explicado los dos extremos, el de la precedencia de las partes y del desarrollo simultáneo, sólo resta añadir

que entre ellos hay una amplio campo de posibilidades, que se ajustan a cada motivo y situación concreta. En los análisis de nuestras prácticas se muestran algunos de ellos.

Recursos o técnicas asociados a la aplicación y pincelada.

La conclusión más importante de nuestros análisis en cuanto se refiere a la aplicación de la pintura es la confirmación de que las obras de Sorolla se basan en la técnica conocida como pintura directa o *alla prima*. En esta técnica, las aplicaciones de pintura que se suceden después del dibujo inicial tienen esencialmente las mismas características, y cualquiera de ellas puede quedar a la vista en el resultado final de la obra. Esta técnica era la empleada en la mayor parte de las ocasiones por los pintores coetáneos de Sorolla, hasta el punto de que con frecuencia no se alude a ello en los estudios sobre el pintor, dando esta cuestión por supuesta. Aunque también nosotros partíamos de la seguridad de que esta es la técnica empleada por Sorolla en sus obras, nuestras prácticas lo han confirmado y debe consignarse aquí en primer lugar por ser la característica técnica principal en la aplicación de la pintura en sus obras.

En cuanto a la pincelada, nuestras prácticas mostraron la dificultad de hacer un repertorio de su tipología. Pese a que hemos tratado de establecer dicho repertorio, la sistematización de tipologías de pinceladas requiere de un estudio exclusivo, y desborda la capacidad de un estudio general sobre recursos y técnicas. Aunque intuitivamente se pueden reconocer algunos tipos de pinceladas, e incluso algunos de ellos pueden adscribirse prioritariamente a etapas concretas de la trayectoria de Sorolla -aunque tengan precedentes o ecos posteriores- la casuística es muy extensa, y se ha mostrado superior a las posibilidades de nuestras pruebas prácticas. Aunque es posible medir o estimar los elementos que definen la pincelada, como la longitud, el grosor, la cantidad de pasta aplicada, resulta más difícil atribuir valores a la energía o la velocidad del toque sobre el cuadro. Además todos los valores anteriores no parecen tener una repercusión absoluta, en sí misma, sino en relación al tamaño del cuadro, e incluso a la zona del cuadro en que se aplica. Por tanto, nuestras prácticas no han bastado para hacer una sistematización de la aplicación de la pintura, por lo que debemos limitarnos a describir las más generales.

- Pinceladas de pequeño tamaño, descriptivas. En la etapa de formación y de juventud de Sorolla, el pintor utiliza con frecuencia pinceladas descriptivas de pequeño tamaño, generalmente en trabajos de tamaño pequeño o mediano destinados a la comercialización directa, aunque en ocasiones formasen parte de envíos a exposiciones. Este tipo de trabajo y de pincelada ha sido representado en nuestras prácticas por dos obras, *El fanfarrón*, de 1885; y *Los guitarristas, costumbres valencianas*, de 1889. Pese a la habilidad que el pintor muestra en ambos casos, ninguno de los dos llega al nivel de perfección de algunos de los pintores coetáneos. No sólo Meissonier o Fortuny, sino maestros más cercanos, como Emilio Sala, muestran una mayor capacidad resolutive y una mayor riqueza de pinceladas en ésta ámbito de la pintura minuciosa. Sorolla apenas realiza pinceladas fundidas en ambos casos, e incluso en estos tamaños confía buena parte del aspecto de la obra a pinceladas vistas, no tan variadas como las que aplican los pintores mencionados, o a pequeñas extensiones de pintura.

- Pinceladas de pequeño tamaño, no descriptivas. Sorolla utiliza este tipo de pinceladas en muchos apuntes de pequeño formato, que recuerdan algo a la técnica de los impresionistas. Aunque nuestro estudio no está dedicado al pequeño formato, citamos aquí dos ejemplos como mera referencia, *Elena*, de 1897; y *En los toros*, de 1898; ambos pertenecientes al Museo Sorolla. En formato medio estas pinceladas de pequeño tamaño - aunque mayor que en los dos ejemplos precedentes- y escasamente descriptivas pueden observarse en buena parte de la factura del rostro de una de nuestras prácticas, la de *Retrato de D. Enrique Martos*, de 1893. Cabe considerar que este tipo de pinceladas sean un precedente de las pinceladas cortas que Sorolla comienza a aplicar a finales de siglo, que veremos en breve.

- Pinceladas cortas aisladas. Hemos aludido en varias ocasiones al empleo de estas pinceladas como característico de las obras que pinta en Jávea en torno al cambio de siglo. Este uso, que en algunas obras llega a ser exclusivo, acerca la obra del pintor a la factura impresionista. Sin embargo, la utilización exclusiva de estas pinceladas en algunas de sus obras ocurre en un periodo breve, entre 1904 y 1907 aproximadamente. Pasado este periodo, estas pinceladas cortas llegan a ser muy importantes en la obra del pintor, apareciendo con mucha frecuencia en sus obras, y a veces con una presencia amplia, pero lo hacen complementadas con otros tipos de aplicaciones, como pinceladas amplias, o superficies sin pinceladas visibles, por ejemplo.

- Pinceladas vistas de tamaño medio. Estas pinceladas son las más empleadas por Joaquín Sorolla, sobre todo desde mediados de la década de 1890. A veces tienen bastante presencia, otras veces, cuando se asemejan en color y tono a su entorno inmediato, o cuando no tienen mucha pasta, pasan casi desapercibidas. Pero son siempre o casi siempre mayoritarias en los cuadros, hasta el punto de que resultan difíciles de describir, precisamente por ser la norma. Dado que aparecen en cuadros de tamaño pequeño y en los paneles de la decoración de la Hispanic Society, su casuística es muy amplia. Típicamente pueden medir entre uno y cinco o seis centímetros de longitud, y entre 5 y 15 mm de anchura. Pueden extender pintura diluida en capas finas, o pintura con densidad de pasta en capas de hasta un milímetro de grosor. La mayor parte de las veces cumplen un papel estrictamente funcional, creando superficies más movidas o animadas que las pinceladas fundidas, pero rara vez reclamando protagonismo. Sin embargo, son las que definen, más que ninguna otro tipo de aplicación, la factura suelta y abocetada de Sorolla.

- Pinceladas fundidas. Este tipo de pinceladas, o de forma de aplicación de la pintura, tiene una importancia fundamental en la obra de Sorolla, aunque su presencia es menor que en la de muchos pintores coetáneos. El pintor valenciano la utiliza con profusión en todos los géneros y todos los tamaños. Tiene dos ámbitos privilegiados de aparición. El mayor empleo se produce en partes secundarias de la obra, que el pintor no quiere subrayar con un tratamiento llamativo con el fin de resaltar otras partes de la obra. Los cielos de los paisajes y de las composiciones de figuras al aire libre son un ejemplo de ello. El otro ámbito en que es importante el empleo de la pincelada fundida es el de las carnaciones, y sobre todo el de los rostros de los retratos femeninos. Obviamente, este empleo entraña una elaboración cuidada, que obliga a la superposición de capas finas en las que el pintor aplica en días sucesivos gran profusión de pinceladas, cada una con su color y su claroscuro medido, fundiéndolas todas o la mayoría de ellas. En cuanto a la dedicación y el tiempo empleado, las pinceladas fundidas de un tipo y las de otro suponen casi dos extremos en las aplicaciones de Sorolla. En cuanto a su presencia, ambas coinciden en pasar desapercibidas.

- Arrastrados. Este tipo de pinceladas, que no impregnan plenamente el lugar sobre el que se aplican, sino tan sólo las cumbres del granulado del lienzo o de la pintura

seca de capas previas, fueron utilizadas por Monet desde finales de la década de 1860, y muy explotadas por él y los demás impresionistas desde mediados de la década siguiente, siendo una de las pinceladas más características del movimiento. En cuanto a Sorolla, la utiliza relativamente poco en sus etapas de formación y juventud, aunque en nuestra práctica dedicada a *Niña ciociara* aparece con perfecta claridad. Sin embargo, es en su etapa de madurez cuando el empleo de esta pincelada crece, como puede comprobarse en una de nuestras prácticas, *Los pavos*, de 1905. Desde entonces Sorolla la emplea con frecuencia, aunque rara vez llega a tener una presencia importante en las obras, y no conocemos obras en las que sea la pincelada más empleada. Sin embargo, puede decirse que desde que, al comienzo del siglo XX Sorolla la incorpora a su repertorio, aparece en la mayoría de sus trabajos, normalmente con una proporción relativamente baja respecto a otros tipos de pinceladas, y a menudo en lugares secundarios de la obra. En ocasiones las emplea para difuminar, otras para trazar líneas, y otras veces para manchar superficies amplias.

- Pinceladas vistas de gran tamaño. Puede considerarse que este tipo de pinceladas están entre las más características de Sorolla. Aún así, debe tenerse en cuenta que no aparecen en todos sus cuadros, y que las consideraciones sobre su aparición en una obra deben tener en cuenta el tamaño de la misma; y, en menor medida, factores difíciles de cuantificar, como la visibilidad, que depende del lugar en el que estén aplicadas, del contraste, de si están aisladas o en grupo... etc. Debe observarse también que, pese a la importancia de estas pinceladas en la obra del pintor valenciano, su presencia en las mismas suele ser minoritaria. Es decir, rara vez constituyen la mayor parte de las aplicaciones de un cuadro. Debemos aclarar también que, aunque se han señalado como características de su madurez, las pinceladas amplias forman parte de su repertorio desde el periodo de formación; aunque, por supuesto, el tamaño de los paneles de *Visión de España* las favorecen. Además, debe tenerse en cuenta que estas pinceladas, que a menudo son señaladas como características o indicios de modernidad en su obra, están presentes en nuestra pintura desde tres siglos antes, en obras del Greco o de Velázquez. En cuanto al pasado inmediato, también son utilizadas, como se ha mencionado en la parte del contexto, por Rosales, Muñoz Degrain, Pradilla y otros pintores de historia. De forma más llamativa, se ha utilizado la presencia de estas pinceladas para relacionar a Sorolla con el impresionismo, en la medida en que en este movimiento la pincelada es muy visible y ocasionalmente amplia, al menos hasta comienzos de los setenta. Y en

sentido contrario, se ha utilizado su presencia para apartar a Sorolla del impresionismo, en la medida en que en este movimiento se utilizan pinceladas de tamaño pequeño desde mediados de la década de 1870, y especialmente desde 1880 en adelante. Y sin embargo, como hemos recogido, Berthe Morisot utiliza con frecuencia las pinceladas amplias, en los setenta, ochenta y noventa. En definitiva, y tras haber considerado y sopesado todas las posibilidades anteriores, concluimos que a falta de un estudio riguroso, es difícil señalar que la presencia de estas pinceladas en las obras de Sorolla sea indicativo de algo que vaya más allá de la propensión del pintor a utilizarlas.

- Empastes. Sorolla utiliza un registro muy amplio en la aplicación de pasta en su pintura, que va desde la aplicación de pintura en estado líquido hasta la aplicación con la densidad de las preparaciones comerciales, y desde aplicaciones de capas finas hasta aplicaciones de grosor considerable. Estas últimas son relativamente frecuentes en su obra, sobre todo en zonas que el pintor quiere resaltar, y especialmente en las zonas de luz. La técnica de empastar las luces se consideraba recomendable en el academicismo francés, como vimos en la parte de contextualización, pero también es muy habitual en otras corrientes coetáneas. Sin embargo, como hemos visto, no es habitual en la pintura de los impresionistas, que tienden a aplicar la misma cantidad de materia, y con la misma densidad, en las zonas luminosas y en las sombras. En la utilización de este recurso, Sorolla probablemente sigue la herencia de la escuela española, y posiblemente de su maestro Pinazo.

- Extensiones diluidas, veladuras y restregados. Durante toda su trayectoria, Sorolla utiliza con mucha frecuencia la pintura diluida. Lo hace prioritariamente para extender las primeras manchas de color. Sin embargo, como hemos señalado en el apartado dedicado a la mancha, estas manchas no se aplican en toda la superficie del cuadro al comenzar. Por el contrario, es relativamente frecuente en su pintura que queden trozos de lienzo sin pintar en las fases centrales del proceso, e incluso en las últimas fases, de modo que a veces el pintor aplica estas manchas diluidas para tapar o entonar los fondos en fases tardías del desarrollo. La mayor parte de estas aplicaciones diluidas de Sorolla corresponden a colores opacos o semiopacos, por lo que preferimos calificarlas de restregados que como veladuras propiamente dichas. Además, las utiliza preferentemente para cambiar el aspecto de la base, a veces en aplicaciones diluidas sucesivas. Es decir, rara vez las aplica para modificar el aspecto de una zona que haya pintado con

pinceladas y colores diferenciados, de zonas trabajadas con dedicación. No es frecuente, por tanto, ver aplicaciones de veladuras para ajustar la tonalidad entre zonas del cuadro o para potenciar los colores.

- Goteo de pintura. El goteo ocurre de manera ocasional en las obras de Sorolla, como consecuencia inevitable de la dilución de la pintura a la que hemos aludido en el párrafo anterior. Como hemos señalado a propósito de los paneles de *Visión de España*, aunque este efecto tiene una presencia menor en la obra del pintor, consideramos evidente que el pintor lo asume como parte de la factura de la obra y, si bien en ocasiones repinta zonas con presencia de goteos, en otras ocasiones deja vistos los rastros de las gotas. Este efecto, aunque relativamente raro en su obra, es más raro aún en la pintura coetánea, por lo que consideramos que puede señalarse a Sorolla como un pionero en este tipo de recurso, que será muy utilizado décadas después.

- Empleo de espátula y otros útiles. Sorolla utiliza con relativa frecuencia la espátula para aplicar pintura o para retirarla. Normalmente lo hace en zonas secundarias, sin darle a este tipo de aplicaciones un papel protagonista en las obras. Como excepciones, cabe señalar la utilización prioritaria o casi exclusiva en algunas obras, probablemente como mero ejercicio de experimentación. La más significativa en este aspecto es *Árboles en otoño, La Granja*, de 1907.

Recursos o técnicas asociados al color.

El análisis del proceso de realización de las obras seleccionadas muestra una pauta clara de empleo de dos planteamientos diferentes de la pintura en relación al clarooscuro y al color. Como hemos descrito en la parte de la trayectoria pictórica de Sorolla, el pintor efectúa una transición consciente de un planteamiento al otro en torno al año 1900.

Aunque se ha dicho en muchas ocasiones que la pintura de Sorolla es colorista, que construye con el color, como ocurre con la escuela valenciana, estas afirmaciones son un tanto imprecisas. En efecto, a menudo “color” se emplea en ese contexto casi como un sinónimo de pintura o de mancha de pintura, para definir un tipo de pintura *pictoricista o macular*, opuesta a la pintura *lineal*. Es cierto que la pintura pictoricista puede ser con

frecuencia *colorista*, pero no lo es necesariamente. Además, aunque la pintura pictoricista deja de estar sujeta al predominio de la línea y del dibujo, no deja de estar sujeta al predominio del claroscuro. Velázquez, y más aún Rembrandt son perfectos ejemplos de ello. Por tanto, la afirmación de que Sorolla es un pintor pictoricista, o que es colorista, siendo cierta, merece ser complementada.

También es bien sabido que Sorolla va incrementando el uso de colores saturados y disminuyendo el uso de las tierras a lo largo de sus periodos de formación y juventud, y que lo hace más aún al comenzar el siglo XX. Pero de nuevo esta información es insuficiente. En realidad, esta información, sin ser falsa, describe mal lo que sucede con el empleo del color en la trayectoria de Sorolla. El mencionado incremento del color saturado, y el menor empleo de los tierras oscuros a medida que avanza en sus etapas de formación y madurez es evidente. Pero estos cambios no son muy acusados, y no suponen un cambio profundo en su manera de plantear los cuadros. El cambio que se produce en torno a 1900, por otro lado, no es un mero incremento de la saturación del color. Se trata del mayor cambio técnico de la trayectoria del pintor, y éste sí supone un cambio profundo de planteamiento. Aunque ya hemos aludido a ello, volvemos a describirlo aquí.

Si hasta finales de la década de 1890 Sorolla aborda sus obras desde el dibujo y desde el claroscuro, a los cuales se ajustan la ejecución y el color; desde los primeros años del siglo XX el dibujo y el claroscuro pasan a compartir protagonismo, o incluso a estar supeditados al uso del color. Pero, sobre todo, el empleo del color y su emancipación del claroscuro, se ajusta a nuevos criterios, derivados de la pintura de los impresionistas. Este cambio de criterio, que hemos resumido como el cambio del planteamiento tonal al planteamiento cromático del cuadro, o de la paleta tonal a la paleta cromática, no pueden describirse como elementos aislados: no se trata de que Sorolla pinte desde 1900 con colores más saturados, o que emplee menos los colores tierras. Aunque en unos cuadros se observen con mayor claridad algunas características del nuevo planteamiento, y en otros cuadros se observe mejor la aplicación de otras, lo que se opera es un cambio de planteamiento técnico conjunto: sin salir del naturalismo, o el realismo, entendidos ambos en sentido general, Sorolla adopta una técnica pictórica que combina el conocimiento y experiencia adquiridos en las dos décadas anteriores con la libertad que le ofrecen el planteamiento y la paleta cromática. Las influencias de su formación y su juventud, destiladas a través de maestros y compañeros valencianos y españoles, deben adaptarse desde 1900 a las influencias recibidas directamente de los

pintores innovadores de la escena francesa, especialmente de la herencia impresionista. Consideramos que ésta es la manera correcta de entender los cambios operados a comienzos de la primera década del siglo en la pintura de Sorolla. Eso es lo que muestran los recursos técnicos que hemos analizado en nuestro estudio. Por supuesto, la amplitud de los recursos de Sorolla es enorme, y está sujeta a cambios constantes, en cada cuadro. En su pintura todo se revisa, se reutiliza, se reformula, se revisita. Pero el cambio de lo tonal a lo cromático es de otro orden, y entraña otra forma de entender la técnica, de pintar. Mientras que los demás cambios de etapas de su trayectoria tienen fechas bien definidas, pero no se definen por cambios técnicos profundos; el paso de Sorolla de la juventud a la madurez artística, el establecimiento definitivo de su forma de pintar, no tiene -no puede tener- fecha fija, pero sí entraña un cambio técnico profundo. Las características de este cambio de lo tonal a lo cromático han sido descritas en las conclusiones de las influencias del contexto francés en la trayectoria de Sorolla, y también las hemos relacionado en la trayectoria profesional del pintor, al comienzo de su etapa de madurez. No obstante, consideramos que no pueden faltar aquí, por lo que las recordamos de nuevo en la medida que hemos corroborado dichas características en nuestros análisis prácticos:

- Incorporación a la paleta de los nuevos colores sintéticos saturados, como los violetas, los verdes viridian o esmeralda, los cadmios y los cobaltos. Además, empleo evidente y amplio de estos colores. Un ejemplo puede ser *El Baño de la Reina, Valsaín*.

- Coloración de las sombras, que dejan de ser marrones o neutras. Pueden servir de ejemplo las sombras violetas en *Estudio de paisaje (Toledo)*.

- Matización del blanco y de los tonos claros de los objetos en distintos colores, a menudo pares de complementarios, como el amarillo anaranjado, que suele emplear en las luces, y el azul violáceo, que emplea en las zonas menos claras. Este efecto es menos evidente en sus cuadros de interior, y es muy acusado en los cuadros pintados en las playas valencianas, por ejemplo en *El manquito en la playa*.

- Construcción del matiz de los colores de los objetos de la escena según su orientación respecto de las fuentes de luz. Los objetos no muestran un color uniforme, sino que muestran colores reflejados de otros objetos. Un ejemplo muy claro es la roca que mira al mar en *Cala de San Vicente*.

- Intensificación de las diferencias de color entre las partes iluminadas y las sombras. De nuevo *El manquito en la playa* puede servir como ejemplo.

- Priorización del color en la representación, disminuyendo el claroscuro de los objetos o del conjunto de la escena. Puede servir como muestra los valores de *Cabo de San Antonio*.

- Aumento del cromatismo en los colores neutros. Los blancos teñidos de colores fríos en el interior de *Payesa mallorquina* son buena muestra de ello.

- Representación de colores neutros, tierras y negros mediante la mezcla de colores saturados. Por ejemplo, en la zona de sombra de la parte derecha del cuadro *Jardines de Carlos V, Alcázar de Sevilla*.

- Escasa representación del volumen, el modelado y la profundidad. *Playa de Zarauz* puede ilustrar esta característica.

- Utilización evidente y amplia de los colores sintéticos saturados, incluso donde no parecen tener presencia en el referente. En algunas partes de este estudio nos referimos a este empleo como un empleo demostrativo de estos colores. El empleo de los violetas en las sombras de *La Catedral de Burgos nevada* puede servir como ejemplo de la utilización de este color sin una plena justificación en términos de verosimilitud. En cuanto a este empleo extenso y demostrativo, puede servir de ejemplo la utilización del violeta y el azul verdoso en *Cala de San Vicente*.

Las otras características del cambio de lo tonal a lo cromático no se observan con tanta claridad en un único cuadro de los seleccionados para nuestro estudio práctico. Las citamos aquí como mera referencia. Se trata del aumento del cromatismo, llegando a veces más allá de lo verosímil, de la infravaloración del claroscuro, y del empleo limitado de pinturas de colores tierras y negro. En el caso del empleo de los colores tierras y negro, no obstante, como hemos señalado, Sorolla siguió empleando estos colores en los retratos, sobre todo en los masculinos.

Debemos advertir, de todas formas, que aunque las características anteriores se pueden observar con claridad en los cuadros señalados, se observan mejor si se contrastan con el resto de los cuadros de las prácticas, los anteriores a 1900, y también si se tiene en cuenta un conjunto amplio de cuadros.

Además del cambio del planteamiento o la paleta tonal por la cromática, resaltamos también la utilización de dos paletas características de Sorolla. La primera puede verse en *El manquito en la playa*, se basa en los anaranjados y azules, y es característica de sus obras de la playa de Valencia, sobre todo en los primeros años del

siglo XX. La segunda, que hemos relacionado, siguiendo a Tomàs Llorens¹¹⁶⁸, con el simbolismo, tiene por referencias fundamentales los verdes, especialmente los esmeraldas; los carmines; y los violetas. Pero además, tiene por característica importante el empleo de colores del espectro junto a suaves contrastes de claroscuro. Los ejemplos más claros de esta paleta en nuestras prácticas son *Payesa mallorquina* y *Cala de San Vicente*.

Recursos o técnicas asociados al claroscuro y la luz.

Se ha resaltado con frecuencia la luminosidad como la característica principal de la obra de Sorolla. En efecto, su obra, especialmente desde mitad de la década de los noventa, se aclara notablemente, y la práctica del paisaje y de las grandes composiciones de figuras al aire libre potencian esta cualidad. Entre las composiciones, que amplían la orientación *pleinairista* y luminosa del pintor en esta etapa, hay tres hitos fundamentales, *La vuelta de la pesca*, de 1894; *La bendición de la barca*, de 1895; y *Pescadores valencianos*, del mismo año. El cuadro *Triste herencia*, de 1899; y *Sol de la tarde*, de 1903; suponen la confirmación del éxito de este tipo de tratamiento de la luz en exteriores, y el establecimiento definitivo de la línea de trabajo más reconocible del pintor. Este tipo de luminosidad, que asociamos inmediatamente a la figura de Sorolla, tiene sus antecedentes más claros en las obras que Fortuny pinta en Granada, así como en las que realiza el último verano de su vida en Portici. Debe destacarse también la pintura luminosa y mediterránea de los artistas napolitanos del entorno de Morelli, que tuvieron también una relación estrecha con Fortuny. Todos ellos suponen antecedentes claros de la luminosidad de la escuela valenciana, en la que se forma Sorolla. Sin embargo, pese a que esta característica aparece en la obra del pintor valenciano en la primera mitad de la década 1880, lo hace sobre todo en los apuntes de pequeño formato, y habrá de esperar hasta las obras citadas para que tome protagonismo en sus obras de gran formato, entre quince y veinte años después. Entretanto, durante su etapa de formación y la primera parte de su etapa de juventud, la pintura de Sorolla es luminosa con cierta frecuencia, y el pintor asume retos en la representación del claroscuro, pero todavía dominan en su obra los interiores y sus efectos de luz.

¹¹⁶⁸ LLORENS, 2012, *op. cit.*, p. 76.

De hecho, el paso de la juventud a la madurez, a la vez que supone un aumento considerable de la claridad y de la luminosidad de sus obras, implica, como hemos dicho, un retroceso en la atención prestada por el pintor al claroscuro, así como en la preponderancia de éste como elemento vertebrador de la obra. En su obra de formación y juventud, como ocurre con la obra de prácticamente todos los pintores españoles coetáneos, la verosimilitud de la obra depende en gran medida de la corrección del dibujo y del claroscuro, a la que acompaña, según el tipo de obra o el destino más o menos público de la misma, la verosimilitud aportada por el acabado. Esta cualidad de lo verosímil es una de las más apreciadas por el público, la crítica, y los propios pintores. Por este motivo, las dos primeras cualidades, dibujo y claroscuro son fundamentales en la obra de formación y juventud de Sorolla, y en comparación, el color tiene un papel secundario.

Sin embargo, el cambio de siglo supone, como hemos dicho en el apartado dedicado al color, el equilibrio entre la importancia relativa concedida al claroscuro y al color. El segundo deja de estar supeditado al primero, y a su vez el claroscuro deja de tener una dependencia de las sombras y los medios tonos de la pintura de interior. Del mismo modo, tanto el dibujo como el acabado se supeditan a la libertad y la soltura de la factura. Como consecuencia, la verosimilitud de los elementos representados en las obras disminuye, y también lo hace, en menor medida, la verosimilitud general de las escenas. El atractivo del color, el de la luminosidad, y el virtuosismo expresivo de la factura sustituyen en casi toda la obra de Sorolla la importancia previa del dibujo exacto, el claroscuro descriptivo de espacios y volúmenes, la verosimilitud de los objetos y el acabado cuidado. Todo ello formaba un conjunto que ligaba la obra del pintor valenciano a la escuela española del siglo XIX, y todo ello pasa a segundo plano en los primeros años del siglo XX, aunque el pintor sigue practicando este tipo de características en sus retratos durante su etapa de madurez y la de *Visión de España*. Debe reseñarse, no obstante, que en sus últimos años ejecuta cada vez con mayor frecuencia los retratos al aire libre, en el jardín de su casa.

En las páginas anteriores, dedicadas al empleo del color en la obra de Sorolla hemos destacado en nuestra selección de las prácticas aquellas obras en las que esta cualidad deja de estar supeditada al claroscuro. Aunque en todas las obras de nuestra selección pintadas en el siglo XIX el claroscuro es preponderante, el planteamiento tonal

se evidencia más en algunas de ellas, como en *El fanfarrón*, *Niña ciociara*, *Clotilde García del Castillo*, *Perfil de Clotilde*, *Duelo*, *Retrato de D. Enrique Martos*, y *Joaquín con una bola*. En todas ellas se percibe con claridad la herencia del claroscuro decimonónico de tradición academicista.

En nuestra selección hay dos ejemplos tardíos en los que Sorolla sigue mostrando su habilidad en el empleo del claroscuro, aunque ya tienen poco que ver con el claroscuro decimonónico. Se trata del *Retrato de Catalina Bárcena*, en el que el pintor precisa de esta cualidad para definir el modelado del rostro; y *Payesa mallorquina*, en el que el contraluz supone un reto para el pintor, obligado a definir el rostro de la joven en situaciones lumínicas poco favorables.

Recursos o técnicas asociados al acabado.

Como es sabido, una de las características de los movimientos innovadores del siglo XIX es el abandono del acabado, que continúa en las corrientes conservadoras y academicistas siendo cuidadosamente elaborado hasta el final del siglo. Esta descripción se ajusta en general al siglo XIX francés. En el caso español, puede decirse que el acabado cuidado ese respetado por casi todos los artistas, al menos en buena parte de sus obras, y especialmente en las destinadas a la presentación pública o al comercio, hasta bien entrada la década de 1880.

Este acabado cuidado consiste en la eliminación de pinceladas vistas allí donde el referente no las justifica; un buen nivel de detalle, sobre todo en los elementos representados más importantes; el cierre de los contornos de las formas, especialmente en las figuras; el equilibrio verosímil del claroscuro y el color; la existencia de luces muy claras y sombras muy oscuras; la presencia, casi siempre muy secundaria, de algunos colores saturados; y una textura superficial razonablemente regular, aunque en esto el retrato es, por ejemplo, más exigente que el paisaje o la pintura de historia. Todo ello da como resultado pinturas que no muestran en ninguna de sus características que al pintor le quede algo por hacer, eliminando las evidencias del proceso pictórico, las huellas de las pinceladas, ocultando la factura del pintor tras el *acabado* final de la obra. Normalmente, los últimos pasos de la finalización son la aplicación de pinceladas de

detalles, y algunos resaltes en las luces, las sombras y los colores saturados, y algunas pinceladas más empastadas que el resto de la obra.

Este acabado fue cuestionado en las últimas décadas del siglo XIX en nuestro país, y fue dando paso paulatinamente a la presentación pública de obras con facturas más o menos sueltas o abocetadas, y a su aceptación por parte del público.

Como ya hemos explicado, la escuela valenciana fue en esto seguidora de los ejemplos de Rosales y Fortuny, y se anticipó a los demás focos artísticos de nuestro país. Joaquín Sorolla, como parte integrante y destacada de esta escuela, tuvo un papel activo en este proceso.

Sin embargo, pese a que desde su etapa de formación el joven valenciano muestra su preferencia por la obras abocetadas, tanto en esta etapa como en la de juventud realizó con frecuencia obras con acabados cuidados, en buena medida encaminadas a asegurar su sustento o su participación y su éxito en certámenes oficiales. Este tipo de obras de acabados cuidados representan todavía una faceta importante de su creación en la primera mitad de los noventa, pero van perdiendo relevancia en la segunda mitad de esta década para quedar como un recurso residual en sus etapas de madurez y de *Visión de España*. En estas etapas, las obras con acabados cuidados ya no muestran la mayor parte de las características que hemos enumerado arriba, que aparecen casi exclusivamente en los retratos femeninos. El resto de la obra del pintor, desde 1900 en adelante muestra casi siempre acabados bastante abocetados, lo que provoca que a veces sea difícil discernir si los cuadros están realmente terminados o no. Por otro lado, no hay ningún indicio de que ni el acabado ni la conclusión de las obras sean realmente preocupaciones estéticas importantes para el pintor. Aunque en algunas cartas lamenta no poder dar final a determinadas obras por circunstancias como la climatología, se muestra bastante flexible con esto, y no duda en firmar obras aparentemente inconclusas.

Los recursos propios del acabado enunciados más arriba se relajan mucho en las obras de factura abocetada, que acaban siendo casi todas en las dos últimas etapas de la trayectoria de Sorolla. Pero incluso en éstas obras de factura abocetada, las últimas fases del trabajo del pintor suelen incluir la aplicación de pinceladas relativamente menores que las del resto de la obra, empastes, y claros y oscuros intensos. También, con frecuencia, se aplican en la fase final algunos -casi siempre escasos- detalles.

Recursos o técnicas asociados al *modus operandi*.

A lo largo de su trayectoria profesional Sorolla pintó cuadros muy distintos en circunstancias muy diferentes. Su forma de trabajo preferida era la pintura del natural, y fue también la más frecuente. Los escritos de sus críticos, amigos, biógrafos, discípulos y estudiosos, así como sus propias manifestaciones en entrevistas y las cartas de su correspondencia confirman esto. A la vez, también permiten ver que hubo otras formas de trabajo, a las que hemos aludido a lo largo de este estudio. Todo ello es conocido, pero no se conoce la medida o proporción de un sistema de trabajo o de otro, ni se ha hecho estimación alguna. Sin embargo, son frecuentes las afirmaciones sobre la importancia relativa de la copia directa del natural o de los otros procedimientos. Estas afirmaciones, basadas en la intuición, muestran diferencias notables. Hasta hace poco tiempo, se daba por seguro que la amplia mayoría de la obra del pintor valenciano, o casi la totalidad, era resultado de la copia directa del natural. Tan sólo hay una opinión contraria registrada en la amplísima bibliografía del pintor, la de su rival el pintor Zuloaga, que sentía por Sorolla una profunda antipatía, nunca pintó junto a él, y afirmó que "*todo lo hace de fotografía*"¹¹⁶⁹. Las evidencias en sentido contrario son abrumadoras, por lo que la falsedad de la afirmación no merece mayor comentario.

En la parte 3.1.3 de nuestro estudio analizamos las variantes de la forma de trabajo del pintor, partiendo de la base de que lo comúnmente aceptado, que Sorolla pintó la gran mayoría de su obra del natural, debe darse, a la vista de la concordancia de la amplia mayoría de los indicios, como probado. Así mismo, debe darse como probado, pues hay indicios firmes de ello, que ocasionalmente el pintor valenciano utilizó otros métodos de trabajo. Como hemos señalado, en el catálogo *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*¹¹⁷⁰, se alude a la influencia del medio fotográfico en la narrativa de la obra del pintor. Además, se señalan casos concretos de utilización de fotografías como inspiración o como fuente iconográfica a partir de la cual Sorolla copia directamente partes de algunas de sus obras. Consideramos todo ello cierto

¹¹⁶⁹ GÓMEZ DE CASO ESTRADA, 2002, p. 132, citado en REYERO, Carlos: "Sorolla y la pintura internacional de su tiempo", en AA. VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 161.

¹¹⁷⁰ DÍAZ PENA, Roberto; LORENTE SOROLLA, Víctor; y MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa: *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, (cat. exp.), Valencia, Museo de Bellas Artes, 2006,.

y probado. Sin embargo, quizá por dar valor a sus estudios, los autores, Roberto Díaz Pena y María Luisa Menéndez Robles hacen afirmaciones ambiguas generales sobre la importancia y la frecuencia de este tipo de utilización, que entendemos exageradas. En el mismo sentido, hemos recogido en nuestro estudio una cita posterior, del catedrático Facundo Tomás, que repetimos aquí:

"¿acaso Sorolla pintaba "la naturaleza"? ¿en verdad copiaba lo que se ponía ante sus ojos? Jamás lo hizo. Llamarle "naturalista" a Sorolla es no comprender ni un ápice del valor de su pintura. Ciertamente salía al exterior para inspirarse y sus cuadros eran luminosos porque usaba tonalidades claras y brillantes; pero también es cierto que terminaba habitualmente sus cuadros en el estudio, que cuidaba con esmero la composición de sus lienzos y que con frecuencia se inspiraba en fotografías"¹¹⁷¹.

Entendemos que la afirmación de Tomás es más exagerada que las sugerencias de Díaz Pena y Menéndez Robles. En vista de que estas afirmaciones y sugerencias, a diferencia de la de Zuloaga, parten de los ámbitos respectivos del Museo Sorolla y de la Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios, y que sus autores son estudiosos reputados de la figura del pintor valenciano, hemos considerado necesario en nuestro estudio matizar esta cuestión. Hemos dedicado a ello un cantidad considerable de trabajo y de las páginas de este estudio.

Sin perjuicio de la importancia de la fotografía en la ideación del panel dedicado a Castilla, señalado por el historiador Roberto Díaz Pena, nuestro análisis muestra que la copia de figuras a partir de referentes fotográficos en este panel se reduce tan sólo a tres casos seguros. A estas tres figuras hay que añadir el empleo de la fotografía para pintar la fuente que aparece en dicho panel, así como alguno de los carros y otros elementos secundarios. La relación del resto de las figuras del panel con la fotografía es más dudosa, y no puede afirmarse en absoluto que estas figuras estén copiadas de referentes fotográficos. También utiliza Sorolla la fotografía para copiar el fondo del panel de Extremadura, y como recuerdo para imaginar la composición del panel de Elche. Sin embargo, como muestra su correspondencia, el día a día de su trabajo en la realización de estos dos paneles -y de los demás- se basa en la copia del natural de las figuras, así como en la realización de los fondos a partir de estudios copiados del natural. Pese a que en la

¹¹⁷¹ TOMÁS, 2012, *op. cit.*, p. 29.

realización de estos paneles, como hemos mostrado, Sorolla utiliza un sistema de trabajo mixto, la parte más importante de este sistema sigue siendo la copia del natural.

En nuestros análisis práctico no hemos hecho una investigación acerca del *modus operandi*, aunque sí hemos hecho estimaciones intuitivas. La gran mayoría de las obras analizadas parecen responder a copias directas del natural. En cuanto al conjunto de la obra de Sorolla, en nuestro estudio no hemos incluido una estimación sobre la proporción relativa de unos u otros tipos de *modus operandi*, ni conocemos estudios publicados al respecto, que probablemente serían de gran utilidad. En tanto no aparezca información científica de este tipo, entendemos que sigue siendo válida la comúnmente aceptada. A la vista de que lo analizado en nuestro estudio coincide con ella, y como resumen, estimamos que no hay motivo para poner en duda que la copia directa del natural fue el sistema de trabajo preferido y prioritario de Joaquín Sorolla. Además, también debe señalarse que utilizó ocasionalmente otros sistemas de trabajo, minoritarios en su obra.

Tras el repertorio o resumen de las técnicas y recursos más utilizados y característicos de la obra de Sorolla, procedemos a continuación a exponer las conclusiones de carácter general, derivadas de nuestros estudios bibliográficos y especialmente de nuestro trabajo práctico. Entendemos que estas conclusiones tienen interés para el conocimiento de la obra de Sorolla, en la medida en que

confirman, cuestionan o matizan lugares comunes en los estudios sobre Sorolla. Expondremos nuestra argumentación de modo progresivo, si bien introduciremos algunos epígrafes para facilitar la lectura.

CONFIRMACIÓN DE LA TÉCNICA DE SOROLLA COMO PINTURA DIRECTA, o *ALLA PRIMA*.

Conclusión 1: La reproducción del proceso de elaboración de los cuadros originales ha mostrado que Sorolla conoció y practicó ocasionalmente una pintura indirecta, estructurada en capas con funciones diferenciadas, en la que el aspecto final requiere por necesidad el concurso de dos capas de distintas características, en la que la capa superior, es una veladura destinada a modificar el color y el tono de la capa inferior.

Este tipo de pintura indirecta aparece sobre todo en uno de los ejemplos, *El fanfarrón*, de su primera época; aunque complementada con aplicaciones de pintura directa en partes del cuadro. Es decir, debemos matizar que no hemos observado la aplicación estricta de la pintura por veladuras que en ocasiones se practicaba en los medios academicistas, en que la primera fase del trabajo consistía en un dibujo bien trabajado; la segunda fase consistía en la definición de todos los matices de clarooscuro del cuadro sin la aplicación de color, empleando para ello sólo distintas tonalidades de blanco, gris -o marrón- y negro; y la aplicación del color se reservaba a una tercera fase de trabajo, aplicado a menudo por veladuras. Las veladuras superiores aplicadas por Sorolla en la pintura indirecta que hemos conocido en nuestra copia están destinadas a modificar el color de las capas inferiores, pero éstas ya tenían un color cercano a la entonación final. Debemos añadir que incluso en las obras en que Sorolla utiliza esta técnica, lo hace sólo en algunas partes.

Puede decirse que este tipo de pintura indirecta parecía tener una proporción muy minoritaria en el amplio conjunto que contemplamos para seleccionar los cuadros de nuestras prácticas. Aunque intencionadamente buscamos este tipo de planteamiento pictórico, a sabiendas de que no era el más común en la pintura de Sorolla, los casos evidentes que encontramos fueron escasos y parciales. Es decir, en ningún caso hallamos una obra concebida y realizada con la técnica tradicional indirecta. Las re-producciones de los procesos que hemos realizado, especialmente la de *El fanfarrón*, muestran un interés relativo, o bajo, en esta técnica por parte de Sorolla.

Conclusión 2: Nuestras prácticas han confirmado que Sorolla practicó prioritariamente una pintura que podríamos llamar directa o *alla prima* cuya estructura, o bien tiene escasa superposición de capas; o bien, donde sí se produce una estructura con superposición de capas, el aspecto final es producto de la suma de capas de características no esencialmente distintas. En esta técnica, el trabajo consiste en situar las principales masas tonales y cromáticas de acuerdo con el aspecto del modelo, y posteriormente buscar matices y partes diferenciadas en esas grandes masas, reduciendo en las capas más tardías la superficie de acción, y ajustando la forma, a la vez que se busca una mayor exactitud en los valores cromáticos y tonales. En este tipo de estructura, las capas superiores no cubren necesariamente la totalidad de la superficie de la aplicación anterior, por lo que la superficie resultante final está formada con frecuencia por un mosaico yuxtapuesto de varias aplicaciones sucesivas. Esta técnica fue empleada en una

proporción muy mayoritaria de la obra de Sorolla, como hemos comprobado en las copias realizadas. Además, esta proporción mayoritaria se corresponde con lo observado en el muestreo previo de selección. Esta conclusión 2 concuerda con lo que es generalmente conocido de la pintura del último tercio del siglo XIX y de Sorolla en concreto. En lo relativo al empleo de esta técnica, las prácticas han servido sobre todo para corroborar las suposiciones previas al proceso de análisis práctico.

Conclusión 3: Nuestros análisis prácticos han servido para comprobar que Sorolla utilizó en ocasiones la técnica pictórica descrita en la conclusión anterior con el concurso puntual de la técnica indirecta, por veladuras, descrito en la conclusión 1. Así se observa en la aplicación carmín de *Clotilde en el estudio*, de c. 1897; y en menor medida en algunas zonas de *Los guitarristas, costumbres valencianas*, de 1889; ambos de su etapa de juventud.

Conclusión 4: Las reproducciones que hemos realizado han servido para comprobar que Sorolla practicó la técnica pictórica descrita en la conclusión 2 en maneras muy diferentes, sobre todo debido a la casuística de la pincelada. De una manera muy general, habría que distinguir entre pintura directa con pinceladas fundidas entre sí, inapreciables o casi inapreciables, y pintura directa aplicada con pinceladas dejadas sin fundir. Mientras que la casuística de las pinceladas fundidas es más reducida, las de las pinceladas sueltas, sin fundir, es muy grande y variada. Las copias muestran, o más bien corroboran, que el lenguaje más frecuente en Sorolla, se basa en la pintura directa con una explotación de este tipo de pinceladas sueltas. Como ocurría con la conclusión 2, esta conclusión 4 concuerda con lo que es mayoritario en la pintura del último tercio del siglo XIX, al menos fuera del ámbito de la pintura academicista. En lo tocante al empleo de esta técnica, nuestros análisis prácticos han servido sobre todo para corroborar las suposiciones previas.

Conclusión 5: Las copias han servido para comprobar que las dos maneras de aplicar la pincelada aludidas en la conclusión 4, pinceladas fundidas y pinceladas sueltas, y las distintas tipologías de las unas o las otras, fueron utilizadas por Sorolla según dos causas o razones fundamentales: el primer motivo sería el modelo o referente que el pintor representa en su obra; y el segundo motivo o causa sería el momento de la trayectoria pictórica en que Sorolla crea la obra. Sobre la primera razón, se puede decir,

de un modo muy general, que se considera que Sorolla utilizaba con mayor frecuencia una técnica de pincelada fundida en los retratos que en otros géneros de su producción, y la utilizaba más en los retratos femeninos que en los masculinos. También de un modo general, se considera que incluso dentro del género del retrato, las pinceladas fundidas aparecen con frecuencia en las carnaciones, pero se complementan con aplicaciones de mayor soltura en la indumentaria y en los fondos. Por supuesto, debemos entender que esta descripción es un resumen, y es relativa: aunque no lo hemos estudiado en nuestra práctica experimental, hemos observado también las pinceladas fundidas en la representación de otros referentes específicos como el agua de un río, o en embalsamientos en las velas de barcos, por ejemplo. En cuanto al segundo motivo o causa de la aplicación de unas u otras pinceladas, se considera que Sorolla fue más proclive a la utilización de la pincelada fundida en su juventud, y más reacio a emplearla a medida que avanzaba en su trayectoria pictórica. Ambas consideraciones generales concuerdan con lo observado en nuestras prácticas.

De nuevo, aclaramos que esta descripción es un resumen o esquema básico. Por otro lado, este esquema no es exclusivo de la trayectoria de la pintura de Sorolla, sino que se repite en la de muchos artistas, y no sólo de finales del XIX. Nuestras prácticas han servido, en todo caso, para corroborar que el esquema es válido de modo genérico en la obra de Sorolla.

Terminan aquí las conclusiones relacionadas con la técnica pictórica más general empleada por Sorolla, conocida o descrita en estudios previos sobre el pintor, que puede calificarse como directa o *alla prima*, y de la que se han descrito distintas modalidades o matices concretos en nuestros estudios prácticos experimentales. Pasamos a ocuparnos a continuación del grupo de conclusiones que se refieren a aspectos menos conocidos de su técnica que, o bien introducen una valoración distinta a la tradicional en algunas cuestiones de su técnica pictórica o de su trayectoria, o bien reiteran aspectos de su técnica que han sido puestos en duda en estudios recientes.

CONFIRMACIÓN DE LA TÉCNICA DE LA COPIA DEL NATURAL COMO EL SISTEMA DE TRABAJO PRIORITARIO DE SOROLLA.

Conclusión 6: Nuestra investigación bibliográfica sobre el *modus operandi* de Sorolla en su faceta de retratista y en la de la Hispanic Society permite matizar algunas afirmaciones de la última década en cuanto a la frecuencia de empleo de los referentes fotográficos en su obra. Sorolla, como muchos otros pintores coetáneos, utilizó ocasionalmente este tipo de referentes pero, como casi todos ellos, lo hizo sólo en una cantidad proporcionalmente muy pequeña de su producción, y obligado por circunstancias más o menos excepcionales. Nuestro análisis de la realización de la realización de los paneles de *Visión de España* muestran que la copia directa del natural sigue siendo en ellos la forma de trabajo prioritaria, y ello en las obras que -dentro del grueso de su producción- más se apartan de su *modus operandi* habitual. Hemos hecho alusión a ello en el resumen o repertorio incluido al comienzo de estas conclusiones, por lo que nos limitamos aquí a destacar que tras los pormenorizados análisis que hemos dedicado tanto a la cuestión de la fotografía como a la de la realización de los catorce paneles de la decoración americana, consideramos confirmado que la técnica de la copia del natural es el *modus operandi* prioritario de Sorolla, y que las demás formas de realización corresponden a una proporción reducida de sus obras.

UBICUIDAD DE RECURSOS CARACTERÍSTICOS EN DISTINTAS ETAPAS DE LA TRAYECTORIA DE SOROLLA.

Conclusión 7: Nuestros análisis han mostrado elementos que señalan cierta identidad en la factura de las obras de Sorolla desde los primeros tiempos hasta las etapas finales. Esta identidad es consecuencia, claro está, de la época en que se desarrolla su trayectoria vital y profesional; de su pertenencia a la escuela española y a la escuela valenciana; de las relaciones que ambas tradiciones pictóricas establecen con el entorno europeo e indirectamente con culturas más remotas, sobre todo orientales y, finalmente, con la forma de ser o de entender el arte propia del pintor. Hasta aquí lo que puede considerarse como obvio. Lo que, dentro de esta identidad, ha aportado nuestro análisis práctico es que algunas características que se han utilizado para distinguir las etapas de madurez de Joaquín Sorolla están en su pintura desde el principio. El ejemplo más patente es la soltura de la pincelada, la tendencia a pintar en grandes manchas planas con

escasa atención al acabado y a los matices, que en ocasiones se relaciona con la modernidad del artista -o de otros artistas- y también se describe como característica de las etapas de madurez de Sorolla. Sin embargo, aunque ambas cosas sean ciertas, son también equívocas. En efecto, este tipo de pinceladas pueden verse en la obra de Tiziano, en la de algunos pintores manieristas, y con bastante frecuencia en el barroco; por lo que la aplicación de este tipo de gestos a finales del siglo XIX, o a comienzos del XX, no puede considerarse, en rigor, moderna. Igualmente, siendo cierto que es característica importante en la madurez del artista, aparece en una de las obras que hemos seleccionado, *Niña ciociara*, de 1887-89. A esto nos referimos con la identidad de elementos, y con el equívoco que pueden generar al tratar de asimilarlos con etapas concretas.

Lo cierto es que estas pinceladas no son propias de la edad madura de Sorolla, ni siquiera fueron una aportación de la pintura de Sorolla a la escena artística española o valenciana. Muchos pintores inmediatamente anteriores a Sorolla son maestros del gesto. Aparte del caso evidente, y nunca suficientemente recordado -al menos entre el gran público- de la pintura de Ignacio Pinazo, aplicaciones gestuales de gran soltura aparecen también en buena parte de la pintura de historia del último tercio del siglo XIX, como hemos señalado en la parte del contexto español de nuestro estudio. En lo tocante a la gestualidad amplia, buena parte de los antecesores inmediatos de Sorolla -Rosales, Fortuny, Muñoz Degrain, Domingo, Pradilla...- , la practicaban. Como hemos mostrado en el análisis de la obra *Niña ciociara*, el mismo Sorolla lo practicaba con descaro antes de alcanzar la treintena. Por lo tanto, habría que matizar el empleo de este elemento por parte de Sorolla para que sea un indicio útil de una u otra etapa. Por ejemplo, identificando cuándo los gestos y pinceladas vistas o amplias dejan de aparecer en partes secundarias de los cuadros para conformar la imagen en su conjunto. O cuando esta factura aparece no en obras de ámbito privado, sino en las destinadas al gran público de las Exposiciones. Pero entonces, si es necesario matizar tanto la aparición de este rasgo característico para que pueda ser definitorio de una etapa, puede acabar siendo incómoda de manejar. Por otro lado, incluso en las etapas y en los momentos en que Sorolla emplea este tipo de factura, es capaz de aplicar otra muy diferente al enfrentarse a un motivo que le impulse a hacerlo.

El ejemplo de las pinceladas amplias puede ser acompañado por otros, como la característica de Sorolla de resolver sus cuadros en pocas sesiones, con escasas capas de pintura. Puede decirse que tomar una característica de su obra como indicio cronológico

es sumamente arriesgado: es probable que no aparezca cuando debería aparecer, y aparezca en otras épocas, aunque sea con algunas variaciones.

CONFIRMACIÓN DE LA EXISTENCIA DE DOS ÁMBITOS DE INFLUENCIA PRIORITARIOS EN EL DESARROLLO PICTÓRICO DE SOROLLA.

Conclusión 8: Nuestros análisis prácticos han permitido confirmar la existencia de dos ámbitos de influencia generales en la trayectoria de Sorolla, que habíamos intuido en nuestro trabajo de campo previo. Las influencias de las escuelas valenciana y española son preponderantes hasta el año 1900 aproximadamente, y la influencia directa francesa opera un cambio profundo en torno a ese año.

En los análisis que hemos dedicado a los cuadros tempranos del pintor hemos señalado algunas de las características de las influencias de la escuela valenciana y española en las etapas de formación y juventud de Sorolla. Estas influencias, que remiten directa o indirectamente a pintores como Domingo, o Pinazo, se ven claramente reflejadas en obras concretas. Sin embargo, más allá del fenómeno del parecido de algunos asuntos, o de técnicas y recursos, en algunas obras, cabe considerar estas influencias de la escuela valenciana coetánea y de la española del Siglo de Oro como una orientación general, que aparece de forma más sutil en el conjunto de las obras de esta etapa.

Los citados pintores, y otros como Gonzalo Salvá, de quien no hemos señalado influencias en nuestros análisis prácticos, pero sí hemos detectado en el trabajo de campo, traen a la ciudad las características del arte naturalista francés e italiano -éste influenciado a su vez por el francés- conocidas por ellos de primera mano en Italia, y a través de la influencia de Rosales y Fortuny. El joven Sorolla que parte hacia Italia se desenvuelve con facilidad en varios registros estilísticos, como ocurre con la mayoría de los pintores de su época, acostumbrados a la práctica de una pintura ecléctica definida por las demandas del mercado. La orientación de recibida en su periodo de formación en Valencia determina, como hemos dicho, la inclinación de Sorolla hacia una pintura basada en la mancha y no en la línea, de factura suelta, de pincelada vista; con un tratamiento naturalista o realista de la luz, que con frecuencia es de origen natural; con una propensión clara a la copia del natural como forma de trabajo prioritaria. Estas características definen la pintura de Sorolla dentro de unas pautas que se mantienen a lo

largo de toda su trayectoria, y que la encuadran en una corriente naturalista de amplio espectro.

Puede decirse que el eclecticismo o capacidad de adaptación y el naturalismo, presentes en su etapa valenciana, continúan siendo las señas de su pintura en la etapa de formación en Italia. Allí, en contacto con los pintores españoles, su repertorio ecléctico se amplía, perfecciona su técnica, limpia su color y rebaja los tonos pardos, probablemente por influencia de Emilio Sala. Además, su viaje a París consolida en Sorolla su inclinación al naturalismo gracias al conocimiento de la obra de Bastien-Lepage y de Menzel. Esta influencia actúa como refuerzo de su orientación, más que como una transmisión de recursos técnicos. Bastien-Lepage, con su atención a la pintura de las clases trabajadoras de su entorno natal, puede influir a largo plazo en el interés por Sorolla en el entorno marinero valenciano. Menzel, que combina el eclecticismo con el naturalismo, utilizando una factura muy suelta, reafirma estas características con las que el joven se identifica desde su etapa valenciana.

Al volver a nuestro país, Sorolla comienza una etapa de consolidación profesional desarrollando una pintura ecléctica y naturalista que técnica y estilísticamente no presenta grandes cambios respecto a la practicada durante su etapa de formación. Muy hábil en la resolución de todos sus cuadros, con una gran capacidad en el dibujo, en el claroscuro, en el empleo del color, y en la ejecución, Sorolla atiende todo tipo de demandas profesionales, desde las más eclécticas, encaminadas sobre todo a su manutención, como las más cercanas al mundo propio del naturalismo, con temáticas más próximas a la vida cotidiana. Mientras atiende las necesidades del presente con la pintura ecléctica, apuesta por las demandas del futuro y el reconocimiento profesional con un naturalismo capaz de reunir el éxito en las convocatorias oficiales con cierta innovación que recibe el apoyo de los jóvenes pintores. A medida que avanza la década, su pintura va siendo progresivamente más luminosa, más colorida, y con menor dependencia del dibujo inicial, de la factura meticulosa y del acabado. Sin embargo, no cabe hablar de grandes innovaciones técnicas, sino de la profundización en el empleo de los recursos de su etapa de formación. Pese a la profunda evolución que el pintor ha experimentado desde los primeros años ochenta hasta el final de la década de los noventa, que le ha situado entre los artistas más apreciados de la escena española, puede decirse que -aunque enriquecidas- las influencias recibidas en sus primeros años en Valencia siguen determinando la orientación y el aspecto de sus obras hasta el entorno del año 1900.

A finales del siglo XIX, y en los primeros años del XX, Sorolla implementa en su pintura la transformación técnica y de recursos más importante de su carrera artística, estableciendo el que será su lenguaje pictórico definitivo. Aunque todos los tratadistas y estudiosos de la obra de pintor han resaltado el incremento de la presencia del color en su pintura en torno a 1900, estimamos que no se ha valorado como es debido que este hecho supone en realidad un nuevo planteamiento en su pintura, una nueva forma de abordar los cuadros. Como hemos explicado en la parte del estudio dedicado a la trayectoria del pintor, y en las conclusiones específicas del análisis práctico, esta innovación en su pintura consiste en el cambio del planteamiento o la paleta tonal por la cromática, y se produce por influencia de la obra de los pintores impresionistas, y probablemente de otros pintores naturalistas europeos y franceses.

Hemos señalado estos cambios en algunos de los análisis de nuestras prácticas, referidos a obras posteriores al cambio de siglo. Así mismo, hemos descrito las características de este cambio de lo tonal a lo cromático en las conclusiones de la parte de contextualización de nuestro estudio dedicada al ámbito francés; en la parte que recoge la etapa de madurez en la trayectoria de Sorolla; y al comienzo de estas conclusiones, a propósito de los recursos relacionados con el color en nuestros análisis de las obras pintor valenciano. A diferencia de otras características de su pintura, como la factura, que cambia con frecuencia, en función del estado de ánimo del pintor, del referente, de sus inquietudes artísticas y de otros motivos, este cambio de lo tonal a lo cromático es de una gran solidez, y tan sólo sus retratos masculinos escapan a él. En función de este profundo cambio técnico en la pintura de Sorolla, consideramos que nuestro estudio demuestra que, más allá de la influencia de unos u otros pintores, más cercanos o más lejanos, cabe hablar de dos ámbitos prioritarios de influencia. El primero, el ámbito valenciano y español de su etapa de formación, que determina la orientación de toda su trayectoria artística, y la mayor parte de las características y recursos empleados hasta 1900. El segundo, el ámbito francés, que resulta especialmente determinante en los cambios técnicos operados en torno a 1900, y que conlleva la aparición y el refuerzo de algunos de los recursos de su pintura, y el progresivo abandono de otros.

En función de estos dos ámbitos de influencia prioritarios y su cronología hemos ordenado la primera parte de nuestro estudio, dedicada a la contextualización. Además, esto nos lleva a proponer algunos matices en la consideración de los periodos o etapas de la trayectoria de Sorolla, como veremos en la conclusión número 11.

DIFICULTADES PARA ESTABLECER ETAPAS EN LA TRAYECTORIA DE SOROLLA DESDE CRITERIOS TÉCNICOS O PICTÓRICOS.

Conclusión 9: La obra de Sorolla combina el naturalismo, el estilo o corriente a la que mejor se ajusta su orientación general, con el eclecticismo. Esta idea está muy presente en la bibliografía crítica moderna del pintor, pero que no lo estaba en los estudios clásicos sobre el pintor, que restaban importancia a la faceta ecléctica del pintor y resaltaba sus cualidades estilísticas más propias. En las últimas décadas se ha descrito pormenorizadamente la presencia de varios *Sorollas* distintos coexistiendo a la vez, e incluso la reaparición puntual de facetas estilísticas de etapas anteriores en fases tardías de su producción. Por tanto, como señalábamos en la conclusión número 7, si tenemos en cuenta que algunas de las que se tienen por características del Sorolla tardío están presentes en el Sorolla juvenil, y que el Sorolla tardío revisita su pasado de vez en cuando -aunque sea por compromisos o conveniencia profesional-, debemos señalar que la mayor parte de las características de la obra del pintor, son poco útiles para definir las distintas etapas de su trayectoria. A esta dificultad se añade que la mayor parte de las características son fáciles de nombrar, pero son difíciles de describir con exactitud, como ocurre especialmente con la factura. Sin embargo, como señalábamos en la conclusión número 8, en torno a 1900 se produce un cambio técnico importante, que consideramos que puede ser útil para establecer una cronología, un antes y un después, basada en características técnicas de los cuadros.

PROPOSICIÓN DE NUEVOS CRITERIOS TÉCNICOS O PICTÓRICOS PARA ESTABLECER LA SEPARACIÓN DE PERIODOS O ETAPAS EN LA TRAYECTORIA DE SOROLLA.

Conclusión 10: En virtud de lo señalado en la conclusión anterior, proponemos un nuevo criterio que entendemos que puede ser de utilidad para entender la trayectoria de Sorolla. De acuerdo con nuestra propuesta, aventuramos una nueva diferenciación cronológica en esta trayectoria, que sin invalidar las etapas que se utilizan comúnmente para separar fases de su carrera profesional, que consideramos útiles, acertadas, y ajustadas a los hechos, las matice valorando el criterio del uso del color como el más

significativo a la hora de distinguir la que entendemos que es la única división crucial, la que separa un Sorolla joven de un Sorolla maduro.

Consideramos, con Blanca Pons Sorolla, y con Florencio Santa Ana, y con Luz Buelga, que hay cuatro etapas que se pueden establecer como significativas: la formación, la juventud -que recibe distintos nombres-, la madurez y la de la Hispanic Society. Son muchos los estudiosos que han señalado la importancia del cambio de siglo en su trayectoria. Y todos aluden a la creciente importancia del cromatismo en la obra de Sorolla.

La idea que impulsa nuestra propuesta es que, mientras otros criterios técnicos o iconográficos son poco significativos para separar distintas etapas de Sorolla -y de hecho la división habitual en cuatro etapas describe más las etapas de su vida que sus técnicas o formas de entender la pintura-, el criterio del cambio del planteamiento o paleta tonal al planteamiento o paleta cromática es el más útil para comprender la trayectoria pictórica de Sorolla. En virtud de la importancia de este cambio, consideramos que desde un punto de vista técnico, la trayectoria de Sorolla debe dividirse en dos grandes periodos, el de la juventud y el de la madurez, que se separan en virtud del cambio de lo tonal a lo cromático. Esta división no anula las cuatro etapas mencionadas. El primer periodo comprende las dos primeras, la de formación y la de juventud en Madrid; y el segundo periodo comprende la etapa de madurez y la de *Visión de España*. Sin embargo, la separación en dos grandes periodos permite comprender su trayectoria pictórica de manera más clara, y la diferencia entre ambos se percibe en las obras con facilidad, de manera más evidente que las diferencias entre unas etapas y otras.

Hemos aludido a las características fundamentales de este cambio de lo tonal a lo cromático, como la utilización de nuevos colores -y su empleo notorio-; la mayor saturación general; el menor empleo de los colores sombras y el negro; la coloración de las sombras; la tinción de los colores -sobre todo los claros- por luces reflejadas; el aumento de los matices cromáticos de los colores neutros; la utilización de colores sintéticos en mezclas de colores terciarios; la utilización de colores saturados sin justificación aparente en el referente; la infravaloración del claroscuro; la pérdida relativa de volumen, modelado y profundidad en la representación de los objetos y escenas; y, la más importante, el fin del predominio del claroscuro sobre el color en la obra. Este cambio permite a las manchas cromáticas aparecer de manera aún más libre, más pictoricista, menos sujetas a los contornos de los objetos. Pero estamos convencidos que la lista de características es más amplia y que afecta también de forma significativa al

dibujo (más indefinido), a la manera de aplicar la pintura (menos capas, cierta tendencia a comenzar a trabajar yuxtaponiendo colores, además de la superposición tradicional), al acabado, a la utilización de zonas planas de color..., incluso al abandono del retrato en interior. Es difícil hacerse una idea exacta del alcance que supuso el cambio técnico en la obra de Sorolla, y consideramos que será necesario emprender nuevas investigaciones para determinar con precisión las características señaladas u otras.

El criterio introducido nos ayuda a entender y conocer mejor la obra de Sorolla, y a entender por qué ocurren tantos cambios a la vez en su obra, en un plazo relativamente corto de tiempo. Ocurren todos los cambios juntos porque son solidarios entre sí, porque entrañan una nueva concepción de la pintura. La libertad del color desata la del propio Sorolla, que deja atrás las ataduras del naturalismo tonal que domina la escena nacional; y desarrolla en toda su extensión la segunda parte de la fórmula *zolesca*¹¹⁷², entendiendo que era el temperamento lo que había que predominar en su trabajo. Queda mucho trabajo por hacer para entender en profundidad los cambios operados en la obra de Sorolla en torno al cambio de siglo. Sería importante entender el papel que pudo tener Aureliano de Beruete en estos cambios, investigar cuáles pudieron ser las obras o los artistas que le permitieron valorar -probablemente en París- las virtudes de lo cromático en aquel año de 1900, en los anteriores y en los siguientes, cuáles fueron las características que adoptó primero y cuáles las últimas, y probablemente muchas más cuestiones. En cualquier caso, entendemos que nuestro estudio expone con claridad que lo ocurrido en aquel cambio de siglo fue más allá de un empleo algo más saturado del color, y de la adopción del violeta. Fue un cambio técnico global que permitió al pintor variar el rumbo de su pintura, sin salir del naturalismo, que permite distinguir un Sorolla joven y otro maduro muy distintos entre sí, y que nos permite a los aficionados entender de manera cabal su trayectoria pictórica.

Consideramos que ésta es la conclusión más útil y general de nuestro estudio.

Por último, deberíamos incluir algunas conclusiones de carácter más restringido o particular de nuestro estudio, entre las que debemos mencionar el empleo por parte de Sorolla de un recurso técnico innovador -y muy sugestivo-: la utilización de un punto de

¹¹⁷² Recordamos la conocida frase de Zola que ya ha aparecido en nuestra tesis: el arte es “*un rincón de la creación visto a través de un temperamento*”.

vista propio de la fotografía aérea, en el Boceto para *Visión de España* que tiene el número de inventario A1524 en la Hispanic Society of America.

Otra de las aportaciones particulares de nuestro estudio es la identificación y la confección del listado de las pinturas en tubo y en polvo almacenadas en el Museo Sorolla, así como la comprobación de su concordancia con los empleados por Sorolla en el final de su trayectoria. Entendemos que este factor puede ser útil para disipar las dudas planteadas por Florencio Santa-Ana sobre su pertenencia al pintor. Además, el listado parece establecer un patrón en el origen de las pinturas de Sorolla. De acuerdo con el listado, el pintor utilizaría tierras y negros nacionales y colores sintéticos y blancos extranjeros.

Otras aportaciones de carácter menor en nuestro estudio son las propuestas de cambiar algunas atribuciones de título, asunto o fecha de realización en obras de Joaquín Sorolla, que detallamos a continuación.

Valenciana en la huerta recogiendo naranjas, c. 1884, MS N.º inv. 35. Como hemos explicado en el análisis que hemos dedicado a esta obra, consideramos inadecuado el título de la obra, pues no reconocemos en ella los elementos figurativos a los que tal título alude. Debemos aclarar al respecto que muchos de los títulos de los cuadros de Sorolla, y especialmente los de la obra menor, han sido propuestos por terceros con posterioridad al fallecimiento del pintor, y consisten en descripciones aproximadas de la escena. Si la joven es efectivamente Clotilde, propondríamos un título como *Clotilde con traje de labradora valenciana*. De no ser ella, propondríamos sencillamente *Joven labradora valenciana*. (Ver análisis de la obra en la parte 3.2.1.)

Niña ciociara, de 1887-89, MS N.º inv. 141. Como hemos explicado en profundidad en el análisis que hemos dedicado a esta obra en la parte 3.2.1. de esta tesis, el estudio comparativo de esta obra y otras coetáneas nos ha llevado a proponer un nuevo lugar y fecha de realización: Roma, 1887, frente a otros establecidos por los estudios críticos anteriores.

Estudio de ladera de un monte, de 1912, MS N° Inv. 973. El análisis bibliográfico que hemos realizado con la intención de mostrar el proceso de realización del panel *Aragón. La jota* para la decoración de la biblioteca de The Hispanic Society of America, y en concreto de la parte dedicada a la composición del fondo, nos ha permitido identificar el asunto de este estudio de Sorolla como un trabajo preparatorio de dicho fondo. Por este motivo, consideramos necesario cambiar su título y su fecha, por lo que proponemos como título *Estudio de sombra de un árbol*, y como fecha más probable la del verano de 1914. (Ver apartado dedicado al panel *Aragón. La jota*, en la parte 2.4 de nuestro estudio).

Una vez expuestos estos dos ámbitos de conclusiones, las específicas, entendidas como recapitulación del análisis práctico y las conclusiones generales que pretenden aportar resultados concretos sobre los aspectos técnicos de la obra de Sorolla, en cuanto procedimientos, etapas e influencias, cerramos el capítulo de conclusiones de nuestra tesis y con ella concluimos la exposición de nuestra investigación.

