



Helena
Sorolla

1895-1975

ESCULTORA

ÍNDICE

| 15 |

Naturalidad. Notas sobre la exposición

Helena Sorolla García (1895-1975), escultora

Miguel Lorente Boyer

| 41 |

Helena Sorolla. Catalogación de su obra

Fabiola A. Lorente-Sorolla

| 97 |

Entrevista a la familia de

José María Lorente Sorolla

Felipe V. Garín Llombart

| 129 |

Referencias bibliográficas

| 133 |

Versión valenciana

| 160 |

Versión inglesa

EXPOSICIÓN

Organización

Consortio de Museos de la
Comunidad Valenciana
Institución Joaquín Sorolla de Investigación
y Estudios

Comisaria

Isabel Justo

Coordinación técnica

Isabel Pérez

Conservación de las obras

IVAC+R
Gustavo Ayala Bustos

Diseño gráfico

Espirelius

Transporte y Montaje

Art i Clar

Pintura

Sebastián López

Iluminación

Jesús Martínez

Diseño gráfico

Espirelius

Producción rotulación

Simbols

Seguros

Generali, Correduría Seguros Olmos

PUBLICACIÓN

Textos

Miguel Lorente Boyer
Fabiola A. Lorente-Sorolla
Felipe V. Garín Llombart

Revisión y documentación

Isabel Justo Fernández

Coordinación de la edición

Isabel Pérez Ortíz

Diseño, maquetación y fotomecánica

Espirelius

Traducción valenciana

Subdirecció General de Política Lingüística.
Servici de Traducció i Assessorament del
Valencià

Traducción inglesa

Amanda Nolen

Impresión y encuadernación

La Imprenta CG

Créditos fotográficos

Pablo Linés (de las obras de colección
particular excepto los nº cat. 4, 29 y 36)
Museo Sorolla (de las obras del Museo
Sorolla y de su archivo: AFMS)
Miguel Lorente Boyer (ilustración 7)

© de los textos: los autores

© de las imágenes: los propietarios y/o
depositarios

© de la presente edición: Consorcio de
Museos de la Comunitat Valenciana, 2014.

ISBN: 978-84-482-5950-1

Depósito Legal: V-1573-2014

Colección

Institución Joaquín Sorolla de Investigación
y Estudios, nº 8

Este libro se publica con motivo de la
exposición *Helena Sorolla (1895-1975),
escultora* (Valencia, Centro del Carmen, del
26 de febrero al 7 de septiembre de 2014)

Naturalidad.

Notas sobre la exposición

Helena Sorolla García

(1895-1975), escultora

Miguel Lorente Boyer

La atención que la figura de Joaquín Sorolla viene recibiendo en las últimas décadas por parte de las instituciones culturales y del público en general ha permitido a los amantes de su pintura hacerse una idea de su personalidad y su trabajo más completa y veraz que la que el abandono había propiciado durante décadas. Esta recuperación ha permitido sacar a la luz múltiples facetas de su vida y su obra que permanecían ocultas u olvidadas. En los últimos veinte años, o poco más, la mirada del público se ha posado sobre cuestiones como el trabajo de pequeño formato del pintor valenciano, su faceta paisajística, la influencia de la fotografía en su pintura, su relación con algunas áreas geográficas o localidades, como Granada, Guipúzcoa o Jávea, el desastre del 98 y la identidad nacional, y con la vertiente de lo regional, lo popular y lo folclórico, entre otros. A decir verdad, el enfoque en estos planteamientos parciales está siendo necesario para completar la

percepción pública del imaginario de Sorolla, que había venido simplificándose desde que desapareciera hace ya casi un siglo. En este esfuerzo general de mostrar aquellas partes menos conocidas de la personalidad y el entorno del artista, hay una línea que ya tiene un recorrido de cierta extensión, y que todavía tiene camino por delante, pues con seguridad nos permitirá entender mejor su vocación creativa. Nos referimos al mundo íntimo del pintor, que *a priori* puede parecer lo opuesto a lo que todos entendemos por Sorolla, un personaje tan público y tan *de exteriores*. Sin embargo, como han señalado hace unos años Garín y Tomás, uno de los rasgos en los que podemos detectar la modernidad del pintor valenciano consiste *en subjetivizar todo exterior y objetivizar cualquier interioridad, suprimiendo, pues, las barreras construidas artificialmente entre ambos conceptos* (Garín; Tomás 2006, 189).

Dentro de esta línea, es indudable que la casa que albergó a la familia y es hoy el Museo Sorolla tiene un atractivo que va más allá del que aportan los cuadros del pintor. El visitante que pasea por la casa, además de admirar su pintura, comparte el espacio familiar con quienes fueron sus moradores, admira las colecciones de porcelana y antigüedades reunidas por Sorolla, estudia sus criterios de decoración, o disfruta de su jardín como lo hubiera hecho un invitado hace un siglo [il. 3]. Bueno, no exactamente igual, claro está. La construcción de bloques de pisos han quitado mucha luz —y flores— al jardín; los dormitorios son hoy salas de exposiciones, y los cuadros y muchos muebles han cambiado de lugar; pero todavía es posible reconocer el ambiente que ellos crearon para sí mismos. En ese conjunto hay, desde luego, muchas escul-



| 3 | Sala de visitas de la casa de Sorolla, 1917.
AFMS, 81036.

turas. El catálogo de éstas comienza por piezas del siglo IV antes de Cristo y termina, como tantas cosas en esa casa, en la década de 1920. Probablemente el grupo más nutrido de esculturas ronda esa fecha, y muchas de ellas son obra de la hija menor del pintor, Helena Sorolla. No son las piezas más valiosas de la colección, pero tienen una calidad muy estimable, y la importancia histórica derivada de la condición de pionera de la escultora, mujer en una actividad tradicionalmente masculina. Además, resultan útiles para entender la importancia que el pintor dio a las artes en la educación de sus hijos, y especialmente de sus hijas; así como para comprobar la voluntad de Sorolla de que sus discípulos y admiradores siguieran su propia personalidad, sin imitarle a él. Quizá pueden servir para entender cuestiones concretas de las facetas clasicistas y modernistas de su pintura, dado que éstas aparecen también en la obra de su hija, y en distintos elementos de la casa. Probablemente haya muchos motivos que justifiquen la atención hacia el hogar de los

Sorolla y hacia las esculturas de Helena en particular, pero señalaremos una última: cuanto más conocemos el ambiente vital del pintor, mejor entendemos la naturalidad con que estilos muy dispares se incorporan a su trabajo. Joaquín de la Puente lo formuló en 1973: *Sin estilo, a fuerza de naturalidad* (de la Puente 1973, 23). Esa naturalidad se contagia al visitante de la casa Sorolla, y las creaciones de Helena participan de ella también.

UN ARTE CREPUSCULAR

Como es bien sabido, la escultura entendida en sentido tradicional, es decir, aquella actividad consistente en tallar maderas y piedras o en hacer piezas fundidas en bronce, fue perdiendo su pujanza en el sistema de las artes plásticas a lo largo del siglo XIX. De hecho, ya sólo la enumeración o lectura de esas técnicas nos retrotrae a un pasado indeterminado y remoto, a la antigüedad, la edad media o al renacimiento. Algo atávico, prehistórico, alienta en la técnica de la talla, y los seres animados representados gracias a ella gozan de una extraña eternidad, casi diríamos de una vida recóndita e infinita. Curiosamente, la sensación es tanto más intensa cuanto más quietud evoca la posición de la figura. Un fenómeno análogo se produce con las esculturas de bronce, aunque sus resonancias no son tan antiguas. Hay algo en esas figuras de bronce de felinos saltando o de toros lanzando cornadas que parece llevar al límite su medio expresivo. Pensamos en la colada de bronce e inmediatamente acuden a nuestra imaginación grandes campanas de iglesia, o colosales estatuas ecuestres del renacimiento italiano. La sensación de nostalgia que

nos produce la escultura se acentúa con la estatuaria, cuya continuidad en el siglo XX estuvo estrechamente vinculada a los regímenes totalitarios y a su uso en monumentos funerarios, cada vez más escaso. Este arte milenario llegó a su momento más crítico en el cambio de siglo XIX al XX, y no deja de ser significativo que la transformación en el arte tridimensional contemporáneo fuese debida a la aparición en París de extrañas criaturas talladas por oscuros y lejanos magos en África u Oceanía, o a la intervención de dos pintores, Pablo Picasso y Marcel Duchamp. Tan sólo Constantin Brancusi pudo en aquella época convulsa de la escultura hacer un trabajo que respondiera al reto planteado por la extraordinaria confluencia de lo tribal con lo vanguardista. Lo más probable es que ninguno de ellos fuera consciente entonces de estar realizando el rescate *in extremis* de una de las más venerables disciplinas de la historia.

Sin embargo, en ese periodo otoñal, hubo todavía grandes creadores que pusieron un final brillante al arte de las estatuas. En París, la metrópoli artística por excelencia, Auguste Rodin fue el más destacado de todos ellos. El movimiento, la expresividad, el interés del fragmento, la multiplicidad de puntos de vista y la utilización del barro son fundamentales en su trabajo. Admirador de Miguel Ángel, su obra posee también una extraordinaria elocuencia de la anatomía y una gran tensión emocional. A diferencia del toscano, Rodin concebía sus esculturas de una manera más visual que estructural. No en vano, la génesis de su trabajo era la observación de los modelos en movimiento, a partir de los cuales realizaba esbozos en barro. En el trato con el material radica la mayor diferencia de Rodin con Miguel

Ángel. Éste centraba su trabajo en la talla de la piedra, y ejercía de principio a fin un férreo control sobre el trabajo propio y el que encargaba a sus ayudantes. Por el contrario, Rodin se centraba fundamentalmente en modelar y delegaba buena parte de las últimas etapas del proceso —pasar del barro al bronce o al mármol— en sus ayudantes, prestando poca atención a la finalización de sus esculturas¹.

EL CONTEXTO INMEDIATO

En nuestro país, Mariano Benlliure Gil, compañero de generación y amigo de Sorolla, realizó una obra que puede relacionarse estrechamente con la de éste. Como él, Benlliure hace gala de unas grandes facultades y un dominio absoluto de su oficio, que le permiten soportar un volumen de trabajo ingente con un alto nivel de calidad. Ambos amigos parten de un planteamiento netamente naturalista que van enriqueciendo con la aportación de

1. Según Rosalind Krauss (1985, 167): «La relación de Rodin con los vaciados de sus esculturas sólo puede calificarse de remota. Gran parte de dichos vaciados se realizaron en fundiciones sin la asistencia del escultor durante el proceso; nunca reelaboraba o retocaba los modelos en cera a partir de los cuales se vaciaban los bronce definitivos; nunca supervisaba o controlaba el acabado y las pátinas y, en sus últimos años, ni siquiera revisaba las piezas antes de ser embaladas para su envío al cliente o marchante que las había adquirido». Por su parte Rudolf Wittkower (1977, 276-277) explicaba que Rodin «Pensaba el barro, sentía el barro y manejaba el barro, como hemos visto, con increíble destreza y dedicación, pero la piedra apenas la trabajaba. [...] Tras la muerte del maestro, Bourdelle afirmó haber realizado, él personalmente, un buen número de Rodines. Y Madame Bourdelle dijo en 1931 al marchante René Gimpel que Rodin jamás tocaba el mármol. Al momento Gimpel llamó por teléfono a Mademoiselle Cladel [sic.]. Mademoiselle Cladel contestó: "No les hacía todo, pero... les dejaba la huella de su genio. Sus discípulos trabajaban hasta donde sabían... él [Rodin] guiaba la voluntad del discípulo y la elevaba a la altura de su propia idea"».

distintas innovaciones estilísticas de la escena internacional, sobre todo de aquellas que concuerdan con la tradición artística española. Entre ellas están la potenciación de la expresividad, la atención a las cualidades superficiales de las obras, la ruptura con el acabado pulido, y la preocupación por la luz. Ambos coinciden también en la asimilación progresiva del modernismo de principio del siglo XX. La relación de amistad entre Sorolla y Benlliure debió contribuir en la inclinación de Helena Sorolla hacia la escultura, pero en el desarrollo particular de sus aptitudes y su orientación estilística quizá fue mayor la influencia de un escultor más joven, José Capuz Mamano, que ejerció de maestro suyo de manera informal. Capuz, que provenía de una familia de imagineros, completó su formación como becario en Roma, y sus viajes por Europa influyeron en su trabajo, de vocación renovadora. Su estética se distancia del academismo y de la línea representada por Benlliure. Perteneció a la denominada Juventud Artística Valenciana, participando con gran éxito en las dos exposiciones de 1916 y 1917. En la de 1916, precisamente, recibió un premio por su escultura *El ídolo*. Estas exposiciones, en las que también participó Helena (en la primera fuera de concurso porque su padre formaba parte del tribunal), son las que determinan el contexto artístico de su generación. En los trabajos de Helena se observan rasgos naturalistas que se inscriben en la corriente general de finales del siglo XIX y principios del XX, y una visión del modernismo que tiene puntos en común con la de su maestro. Las esculturas seleccionadas para la exposición *Helena Sorolla García (1895-1975), escultora*, muestran buenos ejemplos de ambas características entre otras peculiaridades interesantes. A la muestra se sumaron un retrato de Helena Sorolla realizado por su padre y otro realizado por José Capuz.

LA EVOCACIÓN TEMPORAL

Si el espectador está dispuesto a permanecer, mirar y reflexionar, puede sentir en este conjunto la forma en que el arte materializa los anhelos e ilusiones del artista o de su entorno, y desde ese momento atraviesa el tiempo cargado con ellos para que otros, años, décadas o siglos después, se reconozcan en ellos. Toda figura tallada en piedra lleva consigo la eternidad, pero lo eterno se presenta aquí ante nosotros en oposición evidente con lo histórico, lo temporal y lo efímero. Miramos estas cuatro cabezas de mármol —tres creadas por Helena, la otra por José Capuz— y percibimos en ellas la existencia geológica de esas piedras blancas formadas antes de que los homínidos caminasen sobre la Tierra. Vemos sus destellos cristalinos, tan parecidos a los de los terrones de azúcar. Esas piedras, que han dado muchos millones de veces la vuelta al Sol, tienen ahora la forma de personas que han vivido hasta hace poco, a las que hemos oído hablar. Al pasear entre estatuas antiguas es emocionante sentir súbitamente, desde algún ángulo, la presencia corpórea de un hombre o una mujer vivos. Es una sensación fugaz, esas personas vuelven a esconderse otra vez en la piedra para sorprender a otro visitante distraído. Sin embargo, en esta sala no nos enfrentamos a restos arqueológicos de la cuenca mediterránea. Ese busto tallado por Capuz (véase il. 2) sugiere, con su gran HELENA clásico grabado a la altura del pecho, la presencia de una joven griega, pero las formas de su pelo nos llevan inmediatamente al modernismo. Hay, por tanto, algo antiguo y algo renovador ahí mezclado. Mirando a esa mujer de los años veinte, y a la chica presumida del retrato de Sorolla, nos damos cuenta de que no hay en ella ninguna voluntad de



| 4 | Elena posando para José Capuz, 1921,
AFMS, 80510.

ir ni de mirar al pasado. Esa chica y esa joven se peinan y se visten a la moda, son representantes de una España que entra en el siglo XX con vocación de futuro. La joven Helena lleva en sí la pulsión del teléfono, el automóvil, el tranvía y un sinfín de novedades más. Como escribió su hijo Víctor, fue muy moderna entonces, *caminaba por la Sierra madrileña con los compañeros y compañeras de la Institución [Libre de Enseñanza], esquiaba, usaba pantalones, y ¡fumaba cigarrillos egipcios!*² Las estatuas clásicas nos ofrecen visiones de griegos o romanos de hace más de veinte siglos, pero junto a esa escultura de Capuz, eterna/moderna, hay una fotografía en la que aparecen la obra reposando en su caballete, Capuz trabajando y Helena sentada, sonriendo [il. 4]. No nos es posible ver la Venus del Esquilino acompañada de fotografías de la chica que posaba como modelo, ni del escultor trabajando. En cambio aquí la eternidad de la escultura se exhibe junto a la fugacidad absoluta de la fotografía del escultor y la modelo. La obra de Capuz posa para esa fotografía, y

2. Víctor Lorente Sorolla, correo electrónico privado, 19 de marzo de 2012.

es la única de los tres que queda ya. Pero no hace mucho tiempo que ellos estaban también.

La exposición sugiere, por tanto, distintas evocaciones temporales. Algunas nos transportan a pasados insondables —las piedras—; otras nos llevan a un pasado más reconocible por nosotros, las resonancias griegas de ese rostro junto al nombre HELENA, o una talla en madera de aire renacentista; y otras miran al futuro, como esa adolescente de ojos azules y pelo negro (véase il. 1) que ensaya las posibilidades de su encanto desde un óleo magistral. Ella, en la más pura instantaneidad, protagoniza cuatro fotografías. Casi adolescente en la primera, con su moño y sus rizos flanqueando los pómulos y los pendientes, con una bata o un kimono; joven y presumida con un precioso traje oscuro en otra fotografía. En la tercera —ya hemos hablado de ella— con un mantón de largos flecos, posando para Capuz; y finalmente con camisa blanca y chaqueta de punto de lana en la cuarta. En el correo ya citado, su hijo Víctor nos decía que

Helena tenía un gusto muy personal en lo referente a vestidos. En los retratos que le hizo su padre y en las fotografías de la época [...] vemos una elegancia que no quiere ser aparente, ni deslumbrante, un poco bohemia. Muy amiga de kimonos, de ropa cómoda, originales sombreros y turbantes. Le gustaba disfrazarse con ropas exóticas [...] siempre que tenía ocasión (*ibídem.*).

Esta cuarta fotografía revela su divertida forma de entender la indumentaria. La peineta y los pendientes de oro y esmeraldas le dan el aire de quien se viste para una celebración, el collar de bolas de piedra tiene



| 5 | Helena Sorolla, *Conejo* (det.), s.f.
Colección particular.

un aire popular o arcaico, y la chaqueta de lana y su camisa nos dicen que no está preparándose para nada, ni siquiera se ha vestido para la foto. Helena hacía con frecuencia un uso peculiar de las joyas. Con su extraña e inocente manera de ser era capaz de combinarlas con collares de cáscaras de caracoles ensartadas por ella misma. Desde chica, siempre estuvo rodeada de animalillos. En las cartas a su padre le habla de sus gusanos de seda; y más tarde le pide ¡cuando su padre está pintando el panel de Valencia para la Hispanic Society, y contando ella veintiún años! que se ocupe de encontrarle ratitas blancas en esta ciudad. En la casa familiar que hoy es el Museo Sorolla tuvo Helena en su juventud una gran jaula de pájaros, y volvió a tener canarios cantores en su madurez, además de reincidir varias veces con los roedores. Y además, claro está, de los perros, desde los *Canelos* de su infancia que podemos ver en algunos cuadros de Sorolla³ hasta el *teckel* de su vejez. Como recuerdo de esa afición constante traemos a estas líneas la figurita que realizó en bronce de un pequeño conejo agazapado, con las orejas enhiestas [il. 5].

3. Véase por ejemplo *En el jardín de la calle Miguel Ángel*, de 1906, conservado en el Museo Sorolla de Madrid.

LA MUJER, LAS MUJERES

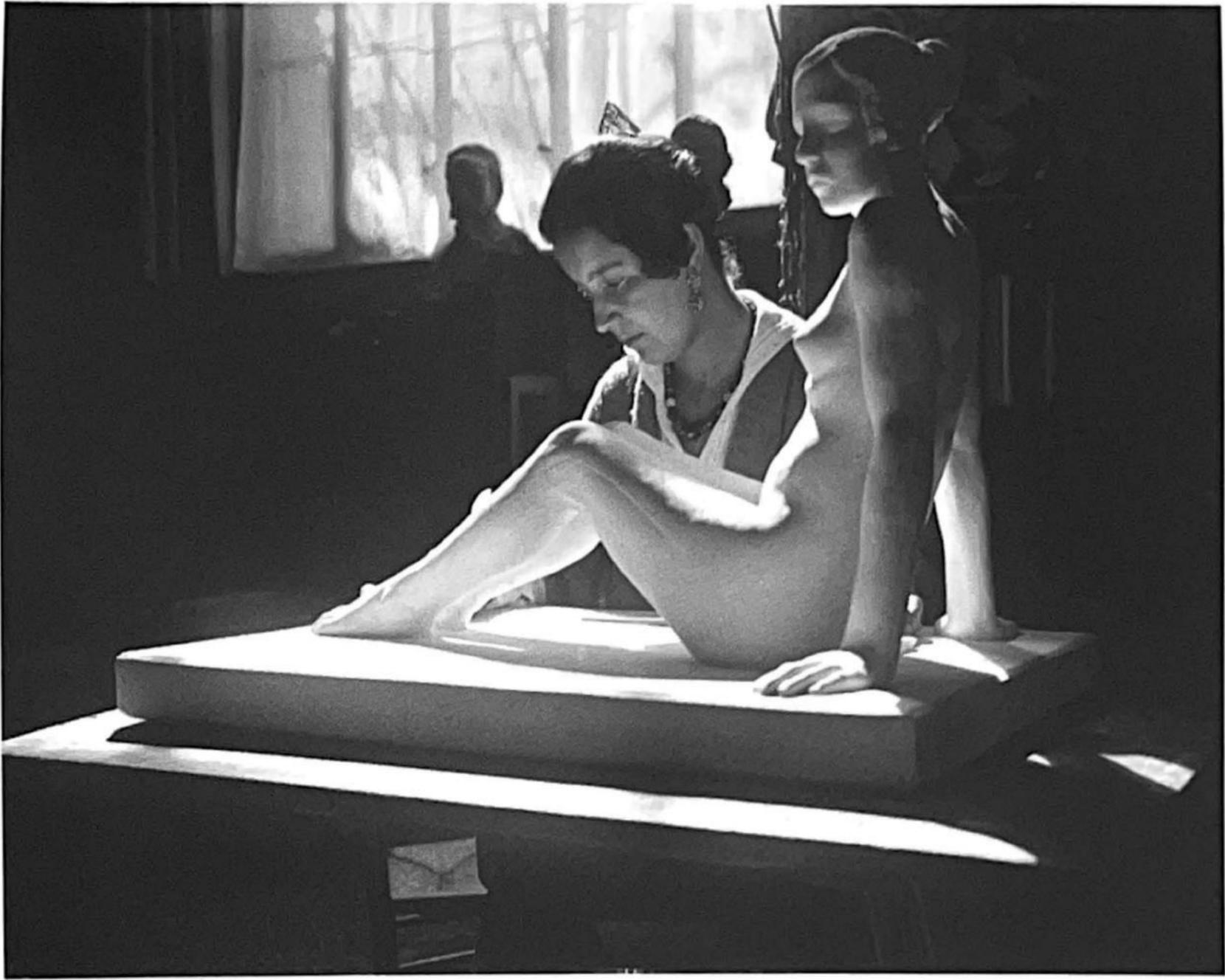
Hay tres bronce en la exposición. Uno de ellos recuerda vagamente al mundo naturalista y erótico de Auguste Rodin, cuyo estudio visitó Joaquín Sorolla en 1913. Probablemente con motivo de esta visita el gran escultor francés obsequió a Sorolla con una pequeña figura en escayola, que ya en Madrid fue vaciada en bronce por José Capuz. El bronce se encuentra actualmente en el Museo Sorolla con la inscripción *A Sorolla / A. Rodin*. Muchos años después del regalo, Helena le contó a una de sus nueras que la escultura era suya, pues tal había sido el deseo de Rodin. La nuera, sorprendida, contestó que por qué se había quedado en el Museo si era suya, a lo que Helena contestó: *Ya sabes, iban inventariándolo todo, cuando me di cuenta ya estaba apuntada, y borrarla era un lío*. Quizá Rodin se la entregó a Sorolla como regalo para su hija escultora, aunque es más probable que el pintor se la diera a su hija adornándola con esa historia al llegar de París. La diferencia carece ya de importancia, Helena nunca la reclamó, y es natural que no lo hiciera. Al fin y al cabo su valor sentimental y económico era muy poco en relación a todo lo que su familia había donado para crear el Museo. Pero de la anécdota que contó cabe deducir que siempre se sintió ligada a aquel regalo de Rodin.

El pequeño bronce *rodiniano* de Helena [nº cat. 1] representa una mujer tumbada desnuda cuya dinámica interna describe una suave torsión. La modelo está representada en la postura característica de quien pasa de estar tumbada de lado a estar boca arriba, y no tiene prisa por pasar de lo uno a lo otro. Sus piernas superpuestas mantienen la posición de partida, pero la cadera

está ligeramente girada y su torso mira hacia arriba. Sus manos cobijan la cabeza sobre la almohada, y sus brazos se proyectan doblados hacia adelante y hacia arriba, con los codos señalando dos direcciones del espacio. Una primera visión nos llevaría a relacionar su postura con la que mantiene la maja que pintó Goya, pero sería una relación errónea. Aunque la maja de Goya está tumbada, no descansa, todo en ella se proyecta y se exhibe a su espectador. No se abandona, está enfrentada a nosotros en un juego de seducción y aunque su posición —y su desnudez en uno de los cuadros— la coloca en inferioridad de condiciones, ella está activa y tiene la situación bajo control. Por el contrario, la joven delgada de este pequeño bronce no aparenta estar involucrada en ninguna batalla de seducción. La sensación que provoca en nosotros tiene que ver con la pereza y el abandono de quien se queda un ratito más dando vueltas en la cama, desnuda. Esta joven no nos reta. De hecho, es posible que esté dormida, sin preocuparse de velar el atractivo sensual de sus formas. Ella cierra los ojos y queda ante nosotros en la más absoluta confianza. Modelo y escultora recrean para nosotros una de las escenas más amables de la cotidianeidad, la mezcla de desnudo y pereza, de erotismo e indolencia. Siempre hay algo edénico en esa situación. Quien despierta y sigue dormitando todavía, sin prisas, desprecia la agitación de la ciudad que bulle alrededor. Puede permitirse el lujo de estar fuera del tiempo.

El segundo bronce de la exposición muestra a una joven desnuda sentada en el suelo [nº cat. 10], con las piernas medio flexionadas, las manos apoyadas atrás y la cabeza girada un poco a la izquierda. Su emplazamiento habitual es el salón de la Casa Sorolla, pero por

sus dimensiones y su temática podría ser una estupenda escultura de jardín. Podemos verla —todavía de escayola— en una fotografía junto a Helena [il. 6], que está repasándola, iluminada por un rayo de sol cenital. La reverberación alumbra la parte inferior del pecho, de la nariz y de las cejas de la chica. Hay algo bellísimo en esa fotografía. El autor es nieto del fotógrafo Antonio García e hijo del pintor Joaquín Sorolla; y aunque su vida de *dandy* le llevara a tomar más en serio las cosas del amor que las de la creación o el trabajo, supo tratar la belleza de ese rayo de luz solar. Con tanta luz es fácil imaginar esa figura posada sobre la blanda hierba, o junto a un estanque con peces. La escultura combina un suave naturalismo con la elegancia relajada, decorativa y formalista del modernismo. La geometría de la composición simplifica y refuerza las direcciones de la figura en el espacio. Su planta es una T mayúscula y su alzado lateral dibuja ángulos grandes que se relacionan entre sí, como el que forman las piernas flexionadas, el que describen los brazos, y el que forma la parte superior de los muslos con el vientre. El acertado planteamiento de la composición y el equilibrio estilístico provocan una sensación de completa naturalidad. Es además muy destacable el hecho de que en la escultura no haya exaltación de los atributos femeninos, a diferencia del pequeño bronce de la voluptuosa durmiente. La belleza de esta joven no está sexualizada, y ha conseguido escapar de las representaciones arquetípicas de las mujeres desnudas de las décadas anteriores: diosas paganas o mujeres coetáneas echadas a perder. En esta representación, la chica se basta a sí misma y no necesita la mirada masculina para realizarse. Existe una pequeña figura [nº cat. 7] cuya composición espacial puede relacionarse con esta, pero en la que la intención



| 6 | Joaquín Sorolla García. Helena Sorolla re-
tocando la escayola de *Desnudo de mujer*,
ha. 1919. Colección particular.

y el estilo cambian profundamente: el acabado es menos naturalista y la postura —cambia las manos del suelo a las rodillas— es menos natural, es estilísticamente más modernista, y tal vez más adorno, menos mujer.

EL COSTUMBRISMO Y LO POPULAR

El tercero de los bronce de la exposición tiene el título de *Saeta* [nº cat. 21] y representa la cabeza de una mujer cantando, con la barbilla levantada para proyectar la voz, y con los músculos de la frente contraídos por la tensión emocional propia de este cante flamenco. La inestabilidad y lo forzado del gesto de este rostro suponen una opción arriesgada en las artes plásticas tradicionales, y remiten inmediatamente a otras representaciones de similar dificultad: cuadros de personas bailando, riendo o cantando, como algunos de Frans Hals y otros pintores de su época que se asoman al mismo borde

de la representación estática.⁴ ¿Cuánto tiempo pueden permanecer esas personas en tensión, y cuánto tiempo puede esperar el espectador hasta oírles por fin cantar o reír? Quien se aventura a hacer una figura de este tipo juega con fuego. Helena lo hizo en un par de ocasiones al menos: en esta cabeza de tamaño natural y en una pequeña figura de bronce que representa una sevillana bailando [nº cat. 35], un trabajo de 1915 que tiene el encanto un poco torpe de la artesanía. Ambas esculturas están dentro del género costumbrista, que se desarrolla con fuerza desde comienzos del siglo XIX y comienza a languidecer en la tercera década del siglo XX. El costumbrismo —o el regionalismo— había sido crucial en el despegue de la escuela valenciana durante la década de 1860, gracias a la pintura de Bernardo Ferrándiz. Más tarde, Ignacio Pinazo había cambiado el signo de la representación de lo popular, dándole más profundidad y autenticidad. Admirador de éste, Joaquín Sorolla, padre de Helena, contribuyó con distintos registros y resultados a ampliar las posibilidades de las representaciones de lo popular y lo folclórico en el arte de nuestro país.

Hay en la exposición una escultura de piedra que se relaciona temáticamente con este tercer bronce y su género. Titulada *Gitana* [nº cat. 20] se trata de una imponente cabeza femenina tallada en mármol blanco con rasgos profundamente raciales. La mujer tiene la cara delgada, con los volúmenes muy marcados, pómulos

4. Cuatro cuadros del siglo XVII holandés elegidos a vuelapluma pueden servir de ejemplo: *El alegre bebedor* (1629), de Judith Leyster, en el Museo Franz Hals de Haarlem; *Malle Babbe* (1633-35), de Frans Hals, en la Gemäldegalerie de Berlín; *El alegre violinista* (1623), de Gerrit van Honthorst, en el Rijksmuseum de Amsterdam; y el *Autorretrato tocando el laud* (1655), de Jan Steen, en la National Gallery de Londres.

prominentes, mejillas hundidas, nariz fina y cejas bien destacadas sobre la cuenca de los ojos, que están casi cerrados. Su boca es carnosas, y tiene un lunar junto a la aleta derecha de la nariz. Lleva el pelo recogido atrás y una pequeña peineta hundida en la parte superior de la cabeza. Esta representación de una mujer gitana se aleja de la manida viveza folclórica de las imágenes coetáneas de su etnia para vestirse de una solemnidad primitiva, en la que se armoniza la quietud serena de la modelo con las calidades de la piedra, creadas a fuerza de golpes. En efecto, lo pétreo, señalado por la acción del cincel sobre el mármol, es como un segundo tema de este trabajo. Se manifiesta con sutileza en el rallado fino longitudinal que define con cincel dentado la textura del cabello y su dirección; y se exhibe de manera ostentosa en el gran cubo que forma la base de la escultura. La cara delantera de este bloque está labrada con un puntero aplicado en ángulo recto sobre la superficie, aunque también se ha utilizado un cincel plano en menor medida. Pueden verse los puntos característicos de uno y las líneas rectas cortas producidas por el otro. Las caras laterales del cubo están surcadas por amplias bandas labradas en sucesivos golpes de cantero, producidos con el puntero en ángulo oblicuo a la superficie. Estas bandas son paralelas y horizontales en su lado izquierdo y curvas concéntricas en el derecho. La cara posterior muestra un punteado basto de gran tamaño, resultado de la aplicación perpendicular del puntero, aunque no hay que descartar el empleo de otras herramientas de mayor poder. Aún, en la parte superior del bloque de la base, el puntero traza grupos de líneas paralelas cerca de la parte delantera del cuello, y levanta grandes lascas de material en la parte anterior y los laterales de esta cara superior. Toda esta combinación

de golpes de la base y las texturas resultantes contrastan con el finísimo acabado pulido de la piel de la figura, dando lugar a una oposición entre lo pétreo y lo humano que constituye uno de los lugares comunes más transitados de la historia de la escultura. Por el planteamiento compositivo y el tratamiento, se hace necesario relacionar esta obra con *El pensamiento*, realizada por Rodin en 1886, que acaso Helena conociera. Rodin simplifica allí la oposición entre la cabeza y el bloque de la base hasta el límite, privando a su figura, cuyos rasgos corresponden a Camille Claudel, incluso de cuello. No es tan exagerada la oposición entre la cabeza de esta *Gitana* y el bloque que la sustenta. En la cara anterior de éste hay un rectángulo hundido que alberga la firma de Helena Sorolla, escrita con letras mayúsculas rojas; y en la cara posterior están la firma y la enseña del taller Cuñat, cuyo trabajo consistió en pasar el modelo en yeso de Helena al mármol definitivo. Tenemos la fortuna de que existe un yeso previo que nos invita a plantearnos su relación con el mármol definitivo [nº cat. 19]. La cabeza de yeso insinúa un movimiento hacia su izquierda que la dota de viveza y verosimilitud, tiene una superficie vibrante y un tratamiento naturalista, y su base se define por un mantón liado alrededor del cuello, que refuerza los atributos étnicos y populares de la modelo. El paso al mármol favorece la pérdida de algunos detalles y de la vibración naturalista, pero el enderezamiento de la postura y la sustitución del mantón por el bloque son decisiones estéticas que estilizan y modernizan radicalmente la figura inicial. Teniendo en cuenta la dirección a la que apuntan estos cambios, cabe preguntarse si Capuz influyó en la decisión de Helena de dar a su escultura ese aire nuevo. Lo que está fuera de duda es el papel decisivo que el

taller Cuñat desempeñó en el tratamiento de la base y en el acabado final, por lo que debemos valorar positivamente la colaboración fructífera entre la escultora y el taller. Es de justicia que ambos hayan dejado su firma en este trabajo, realmente impactante.

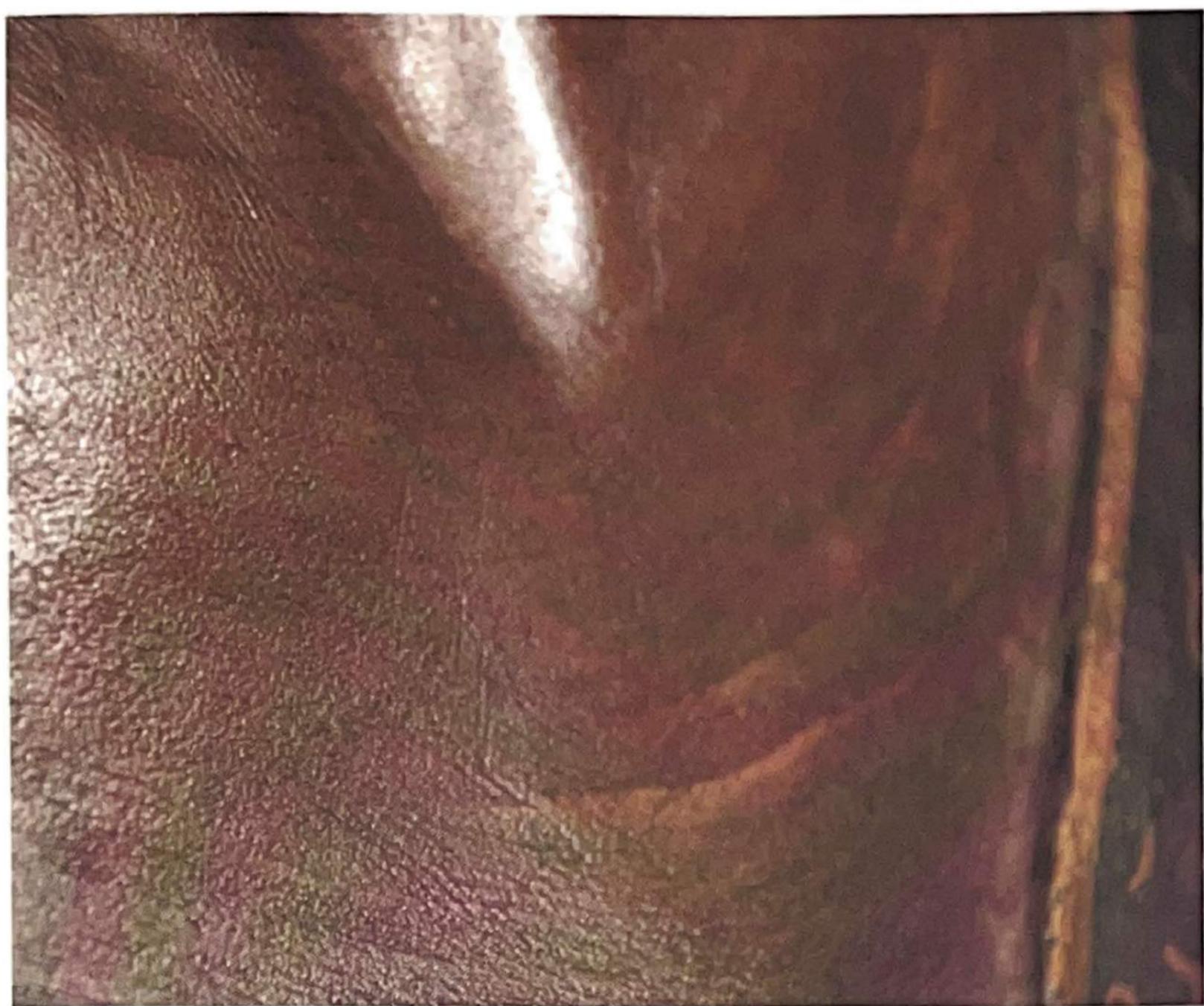
CONFUSIÓN TEMPORAL

En la exposición hay tan sólo una talla en madera, que suele estar expuesta en el estudio o sala III del Museo Sorolla [nº cat. 18]. Es un busto de una joven que lleva el pelo recogido por encima de la nuca, con un rico juego de rizos sobre las orejas, y tirabuzones que caen por delante de ellas enmarcando el rostro. La parte superior de su cara es ancha, pero la mandíbula es fina; se trata de una mujer delgada que mantiene la mirada baja y sonríe con serenidad. Ante esta escultura el visitante se ve confrontado de nuevo con las cuestiones temporales. La figura tiene similitudes estilísticas con el renacimiento, pero seguramente debemos relacionar esta visión retrospectiva con las tendencias que desde un siglo antes conjugaban la mirada hacia un pasado idealizado con una voluntad vanguardista, de futuro. Entre estas tendencias debemos citar las del círculo de los Nazarenos reunidos en torno a Overbeck, que tuvieron una influencia importante en los ámbitos artísticos académicos de Madrid y Barcelona durante la segunda mitad del XIX —no en Valencia—; las de los prerrafaelistas; los simbolistas y sus aledaños y, por supuesto, las distintas manifestaciones de ese movimiento complejo e indefinible que solemos llamar modernismo. En la mayoría de estas tendencias artísticas estaban implí-

citó una composición clasicista o arcaizante, con frecuencia basada en geometrías sencillas; un tratamiento más o menos naturalista de parte de lo representado, pero no de la totalidad; un gusto por la recreación del pasado en la escenografía, el *atrezzo* y el vestuario de los personajes, y una inclusión significativa de detalles ornamentales. Varias de estas características concurren en este busto, y contribuyen a darle ese aire de modernismo renacentista, en el que tiene más peso la segunda parte del binomio. Esta vez la simetría compositiva no tiene connotaciones hieráticas, en parte por la amable inclinación de la cabeza hacia adelante y en parte por su tenue sonrisa. En cuanto al mesurado tratamiento naturalista, limitado al rostro y el cuello de la joven, incluye un delicado acabado con limas y abrasivos cuya finalidad, sugerir el aspecto de la piel [il. 7], obtiene un éxito absoluto en el escote de la joven. Más evidente que su dimensión naturalista es la intención decorativa, muy marcada en los estilizados rizos —que en su voluntad formalista llegan a semejar una formación floral— y tirabuzones del cabello, y en los motivos dorados que decoran la madera en el borde del vestido.

EL RETRATO INFANTIL. FINAL

Hemos hablado del mármol tallado por Capuz y de la *Gitana* de Helena. Las otras dos esculturas de mármol que están aquí son dos cabecitas infantiles, blanquísimas y brillantes. La primera de ellas es una preciosa cabecita de un niño [nº cat. 25] que mira serio al frente peinado con raya a la derecha y suaves ondulaciones sobre las orejas. Hay algo muy serio y formal en el chico, tallado en már-



| 7 | Helena Sorolla, *Busto de mujer* (det.), 1921.
Museo Sorolla, nº inv. 20084.

mol como si fuera un homenaje a un prohombre. Pero es evidente que se trata de un niño muy pequeño, de apenas tres años, que no puede esconder su ternura. El niño no es otro que Francisco Pons-Sorolla, *Quiquet*, el primer nieto del pintor valenciano, una de las escasas fuentes de alegría de Sorolla en la segunda década del siglo XX, cuando empieza a sentirse vencido por las desdichas que le rodean. En esta década el pintor tiene que ausentarse de casa durante largas temporadas para pintar su *Visión de España* para la biblioteca de la Hispanic Society of America, cuya sede está en Nueva York. Las ausencias se le hacen cada vez más penosas. Aunque tiene poco más de cincuenta años se siente cansado y está prematuramente envejecido. Reclama constantemente a su mujer que le acompañe, sin éxito, y lamenta la lejanía de los suyos casi en cada carta que escribe. Otros temas que se repiten con frecuencia en esas cartas son las vicisitudes y peripecias que rodean la creación de sus cuadros, la preocupación por la salud de los suyos, la belleza del natural, los comentarios sobre el alojamiento,

a menudo penoso y, casi como únicas notas alegres, las alusiones a su nieto Quiquet. Éste sería décadas después director del Museo Sorolla, y se encargaría con tesón de proteger el legado de su abuelo, a veces en circunstancias difíciles. Pero eso sería mucho después. Entonces, cuando Helena le retrató, sólo era el pequeño, el centro de atención de la familia, el hijo de su hermana María.

La otra cabecita de mármol que hay en la exposición representa a Elena Lorente [nº cat. 27], la segunda de los siete hijos que tuvo Helena Sorolla. La pequeña Elena aparenta unos cinco años y tiene una cara divertida de niña lista. Su pelo corto y rizado sirve a la escultora para hacer un hermoso juego de ondas que aumentan su vuelo en la cercanía de las sienes. El torso, que se resuelve en cuatro paredes casi verticales antes de llegar a la base, está vestido con un trajecito adornado con un cordón cruzado centrado sobre el pecho, dos flores un poco más a su izquierda, y un botón grande a cada lado del cuello. Las paredes laterales del torso están labradas con líneas finas irregulares que serpentean y van cayendo desde la arista anterior hacia la posterior, labradas con un puntero fino, y quizá también con un cincel dentado. La pared posterior está labrada mediante golpes perpendiculares de puntero y cincel plano. La pared anterior es lisa, y continúa en ella la decoración del cordón del pecho, aunque se aplanan para integrarse en el plano vertical. En la parte baja de este plano frontal, centrado y en letras mayúsculas clásicas aparece escrito HELENA, con H y con la N invertida. Se repite en el nombre de la pequeña Elena el equívoco ortográfico, pero en sentido inverso al de su madre. A diferencia de Helena Sorolla, y del grabado de esta estatua, su hija Elena escribía su nombre sin H. Nadie conoce con certeza el porqué de la

H que Helena Sorolla antepuso a su nombre de pila. Puede pensarse que esta anteposición de la H estuviera motivada por una preferencia por la Helena de Troya en lugar de la Santa Elena de la iglesia católica, la madre del emperador romano Constantino. Sin embargo, consideramos que no es éste el motivo del cambio. Nuestra suposición se basa en que Helena Sorolla fue siempre creyente, y encuentra mayor justificación aún en su trabajo en una Santa Elena de escayola policromada que heredó, naturalmente, su hija Elena [nº cat. 36]. Como es habitual en su iconografía, la figura de la santa lleva ricos vestidos, que consisten en este caso en una túnica azulada, capa roja, y pañuelo blanco en la cabeza, todos ellos decorados con bordados de oro. Su cabeza se adorna además con una tiara o una corona. La santa calza sandalias, y agarra con ambas manos la cruz de Cristo. La mera existencia de esta pequeña imagen despeja cualquier duda acerca de la devoción de la hija de Joaquín Sorolla por Santa Elena. Es razonable pensar, por tanto, que el motivo por el cual Helena Sorolla antepuso la letra H a su nombre de pila está relacionado con el nombre originario de la Santa Elena cristiana, que era Flavia Iulia Helena. Entendemos, en fin, que esta elección se debe a la intención de mantener la grafía auténtica del nombre de la santa. La niña del busto, Elena Lorente, llamó también Elena a una de sus hijas, y aún hubo otras nietas de Helena Sorolla llamadas igual. Sin embargo, Helena Sorolla expresó en alguna ocasión su prevención al nombre, explicando que las Helenas *no tienen suerte en el amor*.⁵

5. Como es bien sabido, quien acabó siendo Santa Elena fue tomada en su juventud como concubina por el tetrarca Constancio Cloro, después como esposa, y fue finalmente repudiada por él en 292 por motivos políticos. La santa ejerce su patronazgo, entre otros, sobre los matrimonios difíciles.

Como se dice en otras partes de este libro, tras su matrimonio Helena fue espaciando las ocasiones en que pudo practicar la creación artística. Las obras posteriores a su boda se limitan casi a la serie de retratos que hizo de sus siete hijos, de la cual se expone aquí, ya lo hemos comentado, el de la segunda de ellos, Elena. Estos retratos están hechos en distintos materiales, pero conservan su unidad como serie por ser todos ellos de un tamaño similar y estar realizados en la infancia de los chicos [nos. cat. 26-32]. No todos ellos están representados a la misma edad; el mayor de ellos, José María, es sólo un bebé en su retrato, mientras que Joaquín, el cuarto hijo de Helena, aparenta ser un mozalbete en el suyo. Sorprende el parecido que guardan a día de hoy algunos de los retratados con la estatua de su infancia, ocho décadas después de que su madre las realizara. Con esta serie de cabezas de sus hijos, Helena Sorolla fue abandonando la práctica activa de la escultura. Como escribió su hijo Víctor,

ésta fue su herencia personal para cada uno de nosotros. Después durante años el silencio, el no hacer. Un día a finales de los años 60, plantó su caballete en el gran salón de su casa de Reina Victoria y se hizo para satisfacción propia y para cerrar el círculo de su vida artística una magnífica cabeza de sí misma.⁶

Para todos sus hijos esta última vuelta a la escultura supuso una sorpresa, pero no debió ser algo improvisado en ella. De hecho, este autorretrato, por sus características, revela un cambio de actitud que no

6. Víctor Lorente Sorolla, correo electrónico privado, 8 de enero de 2010.

habría podido darse de forma espontánea. En efecto, mientras que la inmensa mayoría del trabajo escultórico de Helena Sorolla suele combinar el naturalismo con cierto grado de estilización clasicista y modernista, este *Autorretrato* [nº cat. 24] está marcado por un sobrio realismo. Dicho de otra manera, mientras que los ideales coetáneos de belleza tienden a definir o corregir buena parte del tratamiento naturalista de sus creaciones anteriores, en esta ocasión Helena deja el naturalismo crudo y sin máscara para mirarse al espejo frente a frente, para reconocerse en su madurez sin trampa ni cartón. El género del autorretrato tiene sus motivaciones propias, que cambian a lo largo de la vida de un artista. En la juventud no está exento de envanecimiento, pero en la edad madura se relaciona con el examen de conciencia o el balance vital. Por regla general, el autorretrato maduro es tanto más interesante cuanto menos se haya ocultado el autor a sí mismo; y por lo mismo, el realismo es su estilo más adecuado. Tal vez por todo esto resultan estremecedoras las series largas de autorretratos. Una de las más notorias, la de Rembrandt, nos permite acompañarle desde sus ambiciones, juegos y estudios juveniles hasta los duros desencuentros de su vejez. Una serie más corta, la de los autorretratos de Goya, muestran un recorrido bastante similar. En el arte contemporáneo, en el que la referencia al propio cuerpo o al entorno inmediato es constante en artistas de todo el mundo, la trayectoria vital y su final trágico ha sido documentado como material artístico en numerosas ocasiones. Volviendo al caso de Helena, es significativo que tanto ella como sus hermanos habían sido retratados muchas veces por su padre desde el comienzo de su infancia, hasta el punto de que

la pintura en la que ellos son protagonistas constituye casi un género en la pintura de Joaquín Sorolla. Desde esta perspectiva, el hecho de añadir a semejante pila de representaciones un autorretrato debía ser algo difícil, cuanto menos; aunque quizás también necesario. Helena respondió en su juventud a este impulso, pero acaso por la influencia abrumadora de un *corpus* tan colosal e inigualable, aquel autorretrato primero fue tan sólo un busto de bronce de diez centímetros de altura [nº cat. 23], que recuerda vagamente una campanita de sobremesa. Esta figurita tierna y complaciente contrasta con la potencia de ese autorretrato final, que reúne la afirmación propia frente a los sinsabores de la vida con la asimilación del paso del tiempo y la introspección. Helena no volvió a hacer esculturas después de ésta. Su adiós había sido consciente y meditado, y por eso ésta no es una obra más, sino probablemente la más interesante de todas ellas. Sin embargo, aunque no volvió a realizar ninguna otra figura, no llegó a liberarse del deseo de seguir modelando. Años después sus manos seguían añorando el juego de dar forma a la materia, y a nadie le pasaba desapercibida su afición al queso de bola, ni cómo retiraba de él la cera roja y continuaba amasándola durante la sobremesa, para acabar haciendo con ella una bola que guardaba para sí. Aunque sus obras tuvieron un final señalado con su autorretrato de despedida, la escultura la acompañó para siempre.