

SOROLLA Y LA MUJER



Sorolla. «Saliedo del baño». Hispanic Society of América. New York.

Especular sobre la mujer es merodear, con meticuloso cabotaje, costas de sensible misterio. Lo femenino tan pronto se adentra hiriente hacia la mar abierta contorneando la configuración de un cabo, como se abre en inmensa bolsa de golfo. Lo mismo es movediza playa, que enhiesta roca. Igual presenta la fisonomía de la despoblación, que alegra su estampa con el ensortijamiento de retoños.

Las riberas del Mediterráneo, desde antiguos tiempos, vibraron ante la mujer, perpetuando su plástica la interior tensión y devoción, a la par que rendían pleitesía y admiración. Dando una galopada por el hipódromo del tiempo, traemos a colación

algunos testigos. La paleolítica Venus Grimaldi, cuya cuna fue la bota italiana; la africana Nefertiti, de espléndido cuello manierista; la griega Friné, transformada en diosa Venus merced a la pericia escultórica de Praxiteles; las mujeres flavias, de elegantes pelucas; la bárbara y esbeltísima Tunselda, convertida por los cinceles romanos en el prototipo de la prisionera altiva y majestuosa y Teodora (la meretriz), ascendida por sacramento a compañera de Justiniano, familiar al interesado por el arte gracias al escaparate eterno brindado por el mosaico.

Cuanto antecede consideramos obligado reseñarlo como exploración previa a la cirugía analítica a practicar en la piel de la producción pictórica de Sorolla. La mujer captada por el valenciano (y por ende hombre del *Mare Nostrum*) es la de su tiempo. Sorolla jamás pretendió ser anacoreta retirado a la Tebaida; al contrario, los retazos de vida divulgados por los biógrafos muestran al profesional empapado de humanidad y de la atmósfera de sus días. Al rastrear la producción sorolliana es fácil detectar la proliferación del tipo femenino enfocado desde ángulos diversificados. El pincel de «sorolleta» trepa desde las capas trabajadoras hasta la dama de alta alcurnia. La estratificación social dejó de ser obstáculo para su temática. En este *año de la mujer* aspiramos a auscultar algunas trovas limpias, serenas y soleadas de un levantino español.

Las féminas de Sorolla recubren la anatomía frecuentemente con amplias telas blancas. ¿Por qué esa prodigalidad?, ¿acaso son los rayos del sol levantino convertidos en urdimbre y estambre?, ¿o es la traducción externa del alma?, ¿las mujeres de Sorolla son blancas porque blancos e inmaculados eran sus sentimientos íntimos? Para despejar la serie de preguntas parece ser la vía más expedita el recurso a la obra de Sorolla.

El cuadro «El primer hijo», reproducción plástica de su primogénito, refleja una verdadera invasión de lo blanco y de la más exquisita ternura materna y nos dice que Sorolla, alma limpia, fue cantor nómada de lo blanco. ¡Qué diferencia entre las señoritas cortesanas de Courbet arrojadas sobre las orillas del Sena como desganadas y vacías de ideales, con ropajes variopintos, y la gallardía y señorío de las mujeres de Sorolla paseando junto al mar, todas de blanco vestidas! Courbet las presenta como expulsadas de la convivencia honorable, el valenciano las capta en toda su nobleza. A modo

de apostilla final recordamos a su «Clotilde con traje blanco». Hasta cuando las pinta al desnudo vuelca el blanco, que sirve de frontera, el soporte donde descansa el cuerpo femenino, frontera que, al envolver a la joven desnuda, detiene el quizá posible juicio menos noble del observador masculino. Viste de blanco a la mujer porque la empujaba hacia la cúspide de la ejemplaridad, de las calidades nobles. Las vestimentas femeninas sorollianas despiden luz, el artista las concebía como el sol del hombre.

La alta estima sentida hacia la mujer la podemos intuir en otro tema femenino: la bañista. Desde los lejanos tiempos del arte faraónico la mujer aparece sumergida en el agua; el anónimo y plurimilenario artista egipcio nos transmite el tema de la bañista. El griego vincula la mujer al agua al evocar el nacimiento de Afrodita o el rapto de Europa. El renacentista y florentino Boticelli recordará el agua como seno donde se gestó la mujer. Ingres, Cezánne, Renoir..., reactivaron la circulación del asunto. Sorolla se alinea entre quienes convirtieron el binomio «mujer-agua» en tema de sus colores.



Sorolla. «Trata de blancas». Museo Sorolla. Madrid.



Sorolla. «Niña italiana». Museo Sorolla. Madrid.

¡Qué diferencia de tratamiento dio a la bañista nuestro pintor! Basta para percatarse de ello homologar las mujeres del «Baño de Argel», de Delacroix, con el «Saliendo del baño», de Sorolla. El romántico galo cuaja los rostros de amargura y cansancio, la estancia es un amontonar cuerpo sobre cuerpo, el vaho de la esclavitud y despersonalización invade el clima de la escena. Sorolla rodea a la fémina «saliendo del baño» de cuantos adimentamentos contribuyen a dignificarla: traje con dimensiones tales, amplio lienzo a modo de muro o biombo para ocultarla a las miradas curiosas e indiscretas; rostro alegrado con juvenil sonrisa, expresión de quien acaba de tonificar el cuerpo para cumplir con exigencias elementales de la salud. Delacroix patentiza esclavitud de la carne; Sorolla, plenitud de la vida alegremente sana. Sorolla al conjuntar la mujer con el agua establece uno de los postulados femeninos: las quiere limpias de cuerpo, un cuerpo cristal del alma.

La religiosidad femenina también tiene acogida dentro del temario sorolliano. Conocía él lo acendradamente religiosa que era la mujer entonces, aun cuando la participación vivencial alcanzase diferentes niveles de perfección. Acaparamos la atención sobre dos momentos de la trayectoria religiosa: el bautismo y la procesión.

Sorolla perpetuó el bautizo de un neófito sin cara reconocida, rodeado de mujeres sencillas y

acompañado de un hombre tosco de faz a causa de la erosión física provocada por el vivir, pero con un volcán de fe en el pecho, fuego que se materializa en el rosario colgado de sus manos. El varón arrodillado musita preces o flechas lanzadas al corazón de Dios a través de su Santa Madre y obtener la protección de lo alto para el neocristiano. Las mujeres que anidaban al aspirante al bautismo corean con su presencia el dicho popular: ¡Que el niño «no sea moro» mucho tiempo!, sencilla expresión teológica del pueblo.

La procesión o manifestación pública de la fe sube a los lienzos de Sorolla. La escena la toma, bien de tierras castellanas, como el de la «Procesión del Pan» (1913); bien de tierras andaluzas, «Los Nazarenos de Sevilla» (1914), donde mujeres tocadas con peinetas presencian el sacro desfile. La peineta española se caracteriza por estar empapada de profundo sentido religioso ligado con la muerte. A la muerte, en su versión cristiana al escenificar

la tragedia del Calvario y a la muerte en su antigua traducción cretense del rito taurómico. Ataviada de peineta asistía la mujer española a presenciar la procesión cristiana y la corrida de toros. De la «fiesta nacional», el pueblo todavía está por percartarse del hondo sentido teológico.

Vamos a cambiar de meridiano de prospección. Dentro del tipo femenino de Sorolla, predomina el transido por la sonrisa. Si verificamos una cuenta atrás, dentro de la Historia del Arte, registraremos la sonrisa como índice de poderío y autoafirmación; buena cuenta de ello dan las esculturas Ramésidas egipcias o el Augusto de Prima Porta. Sorolla incorpora la sonrisa a una abundosa serie de mujeres. La esboza en la «Muchacha italiana» (1885); en la citada obra del «Primer hijo»; en el «Resbalón del monaguillo»: aquí la mujer, testigo del descalabro, la hilvana en sus labios mientras contempla la desgracia del pequeño cayendo sobre las gradas del altar; en su «Escena valenciana» (1893), el rictus



Sorolla. «El primer hijo». Colección Pons Sorolla.
Madrid.

hijo de la alegría es más acusado; en «La mejor cuna» una joven madre sonríe mientras balancea al hijo colgado de la rama de un árbol. Incluso al reproducir un arduo trabajo, cual es el de confeccionar la vela de la barca «Cosiendo la vela» (1896) enhebra el hilo de la sonrisa en los rostros femeninos. Esto por referirnos a facetas monótonas, prosaicas y diarias de la existencia, porque en «Idilio» (1900) entre dos tallos jóvenes vivifica las caras con un estallido de alegría, sin olvidar tampoco que la sonrisa puede ser comercializada, y por ende, ficticia; tal es la de «Baile en el café Novedades de Sevilla» (1914). Sorolla, al pintar la mujer riendo, admite su autoafirmación y poderío, a la vez que su autoconfianza, pues los desmoronados y abatidos no ríen.

Otro tema de la pintura de Sorolla. Tras la Segunda Guerra Mundial del siglo xx nacen líneas de acción político-social, cuyo objetivo se cifra en la abolición de la «trata de blancas» institucionalizada. La esclavitud dimanante de la humillación experimentada en el propio cuerpo fue justipreciada como algo contra los derechos de la persona humana por los legisladores coetáneos. La solución a tan infamante situación concedió la libertad perso-

nal de acción al desaparecer —oficialmente— los tradicionales lupanares. En el interior de su fuero se felicitaban los padres de esa legislación que destrozaba grilletes ancestrales. Sorolla, allá por 1895, con su «Trata de blancas» se enroló voluntario entre las contadas voces que denunciaban tan ultrajante e inhumana situación. Las angélicas caras de las jovencitas, atenazadas por profundo sueño, que arropan a una supermadura mujer son todo un símbolo de las cadenas que las aprisionan. El contraste entre la claridad de las faldas de las mozas y el negro espeso del manto y pañuelo de la «dueña» es veredicto contestatario de un Sorolla disconforme con tan injuriosa e injusta situación. ¿Por qué las pintó dormidas? Quizá para certificar la inconsciencia con que eran abocadas al abismo. No deja de ser concurrente el estado de ojo avizor y vigilancia de la vieja cuando las chicas duermen.

En resumen. Sorolla, retoño brotado en el fértil suelo valenciano, pone su arte, inteligencia y corazón al servicio de la mujer, pilar esencial de la sociedad.

JUAN CANTO RUBIO