

## JOAQUIN SOROLLA Y SU TIEMPO

No hay gran dificultad en situar la figura de Joaquín Sorolla en su tiempo estricto si nos atenemos a las fechas tope de 1863, año de su nacimiento, y 1923, año de su muerte. Ambas limitan un conjunto de días fecundos y agitados por entre las que va borbollando, con hervores geniales, la barroca biografía de nuestro artista.

Ciertamente no resulta ocioso en este instante recordar con unos trazos muy amplios la vida de Joaquín Sorolla, tan luminosa y hondamente estudiada por Bernardino de Pantorba.

Joaquín Sorolla y Bastida —sangre aragonesa y valenciana en sus venas—, huérfano muy niño y bajo la tutela de su tío, José Piqueres Guillén, trata de aprender un oficio, el de cerrajero como su tío, y trata igualmente de ser un escolar aplicado; no lo logra aún a pesar del respeto y afecto que sentía por Piqueres, a quien todo se lo debía. Su vocación estaba en la pintura y por ello se encuentra en su ambiente cuando asiste a las clases de las Escuelas de Artesanos y Bellas Artes de San Carlos, en donde aprende los secretos del dibujo y la pintura, aunque pase todavía inadvertido para mucha gente; mas no para un grupo de hombres perspicaces en el que se encontraba don Antonio García, un extraordinario fotógrafo de la época, con mucho de artista en sus venas, quien tuvo la certidumbre de que se encontraba en presencia de un extraordinario pintor a quien únicamente le faltaba apoyo moral y económico que le otorgó abriéndole, igualmente, con toda generosidad su hogar.

Al poco tiempo tiene lugar en la vida de Sorolla la experiencia de Madrid —envíos a la Exposición Nacional—, después de la cual, tras haber ganado la pensión de pintura otorgada por la Diputación de Valencia, marcha a Roma y París, en donde es fiel a su lema de trabajar con verdadera fiebre de iluminado.

Nuevamente en Madrid —estamos en 1890— donde con una firma ya cotizada va a continuar poniendo día a día los firmes cimientos de su obra. Desde esta fecha hasta 1905 transcurren los años que Pantorba califica de «ascendentes y decisivos». Numerosas exposiciones tanto en España como en el extranjero con premios importantes dan fe de su sin igual capacidad para el trabajo.

Sorolla ha formado también un hogar y su fama como pintor es cada vez mayor. Corren los años de los grandes triunfos en el extranjero hasta que en 1911 llega para nuestro pintor el remate a su corona de gloria: el encargo de la decoración mural al óleo para la neoyorquina Hispanic Society, con motivos de la Historia, el Arte y las costumbres del pueblo español. Eran setenta metros de largo por tres o tres y medio de alto de un canto apasionado a la infinita variedad de los hombres y las tierras de España. Y en todo ello puso Sorolla mucho amor, mucha pintura de la mejor raíz hispánica y toda la vida que le quedaba. El 29 de junio de 1919, como recoge Bernardino de Pantorba, Joaquín Sorolla telegrafía a su esposa, doña Clotilde García, hija de su generoso protector de los años mozos: «Hoy, día de San Pedro, he dado la última pincelada del cuadro y, por tanto, de la obra».

Ciertamente había terminado la magna obra de su vida, la que todo pintor desea realizar, pero en su actividad multiforme había pintado, durante los seis años de ejecución de los tiempos de la Hispanic Society, retratos, escenas de playa, paisajes, acuarelas, etc... y seguía después de aquello pintando incansablemente. Fue preciso que el alevoso ataque hemipléjico lo apartara, aquella mañana del 17 de junio de 1920, de sus óleos, pinceles y lienzos, para que se cerrara dramáticamente el ciclo artístico de un extraordinario artista.



J. Sorolla: «El crit del Palleter»

Durante dicho ciclo son muchas las tendencias y matices en la pintura española que rodea a Sorolla. Al comenzar a vivir Joaquín Sorolla se encuentra con el imponente aparato de los cuadros de historia. Recuerda Lozoya cómo Tubino en 1871 daba preferencia a los cuadros de historia sobre todos los demás, situando en último lugar el paisaje, y a esa clasificación se atenían los jurados. Estaban pues condenadas al fracaso las «Marinas» que Sorolla enviara a la Exposición Nacional de 1881. Preciso es observar que en el horizonte artístico de entonces brillaban Gisbert, Casado del Alisal, Rosales, Vera, Palmaroli, Vallés y tantos otros que seguían las huellas de aquéllos o aparecían dotados de luz propia, pero todos afectos a la pintura de moda.

Lafuente Ferrari señala varias curvas de crecimiento y decaimiento del género «histórico» a compás de las correspondientes Exposiciones Nacionales, encontrando

el punto culminante de la primera etapa de la pintura de historia en los años 1864 y 1866. Después hay un nuevo auge en 1878 que dura hasta 1887, cayendo luego en vacíos formulismos, indicio patente de lo agotado del género. Puede así establecer dos generaciones de pintores de historia: la primera de los nacidos entre 1821 y 1836, y la segunda de los nacidos entre 1841 y 1864. Todos ellos forman un capítulo muy importante en la Historia del Arte hispánico, pero por lo que a Sorolla nos atañe, es a la segunda generación, de los Pradilla, Sala o Villegas, a los que sigue



J. Sorolla: «Otra Margarita»

en su pintura histórica y luego arrincona en busca de su propio mundo de pintor. Sorolla comprendió que debía hacer sus lienzos históricos si quería llegar a ser algo en el arte español y por eso en 1884 volvió a presentarse a la Nacional con una obra histórica: «El Dos de Mayo», lienzo de grandes dimensiones que narra la defensa del parque de Monteleón frente a los franceses, en 1808, llevada a cabo por Daoiz, Velarde y Ruiz. Con él obtuvo la medalla de segunda clase y el cuadro fue adquirido por el Estado.

La escuela valenciana de pintura seguía también la senda de lo histórico y prueba de ello es que Sorolla fue pensionado por la Diputación Provincial, para estudiar en Roma, con otro trabajo, también relacionado con la guerra de la Independencia, titulado «El crit del Palleter», en la que la figura del pobre palleter Doménech se alza enérgica para proclamar su fidelidad a Fernando VII y declarar a la vez la guerra a Napoleón.

Pero no todo el panorama de la pintura española contemporánea de Sorolla quedaba limitado por la pintura de historia, pues por un lado un grupo de paisajistas

llevaban a sus lienzos retazos del paisaje español como los pintores de Barbizán hacían lo propio con el francés. Martí Alsina, Modesto Urgell, Joaquín Vayreda, Beruete, Regoyos y en Valencia Muñoz Degraín pueden incluirse en esta tendencia.

Alguna matización quizá conviniera hacer distinguiendo entre el paisaje tratado según la vieja tendencia realista de la pintura española y el realizado con técnica impresionista según las novísimas tendencias de la pintura europea de entonces. De todos los pintores citados anteriormente, los tres primeros podrían incluirse en el grupo de



J. Sorolla: «El baño»

los realistas, los tres últimos en el segundo, aunque cueste trabajo olvidarse de Eliseo Meifren, Francisco Gimeno y Joaquín Mir.

Este grupo de impresionistas forma un núcleo bastante homogéneo dentro de los artistas que Gaya Nuño califica como «precursores» de la pintura española actual. Aureliano de Beruete pone los cimientos de la pintura moderna buscando la conquista de lo sensible y es contemporáneo de los grandes pintores impresionistas franceses; en una generalización apresurada se ha hecho depender el impresionismo español del francés; sin embargo, es posible hablar de un viejo impresionismo español anterior al francés y con unas vivencias frescas y lozanas que le otorgan categoría singular. Decimos esto porque la generalización del concepto «impresionismo» puede llevar a confusión.

En primer lugar porque ya la sola palabra «impresionismo» es objeto de polémica, pues Lapparent lo deja limitado entre fechas muy cercanas —de 1870 a 1880— como afirma Venturi, mientras que Geffroy, Francastel o Hamann enfocan el problema desde opuestos y a veces encontrados puntos de vista. Es Weisbach quien percibe que el fenómeno impresionista no es genuinamente decimonónico, sino que puede descubrirse en épocas más antiguas y sus caracteres hallarlos en Tintoretto, Goya, Hokusai o Fragonard. Camón Aznar encuentra en las teorías de Bergson «el horizonte metafísico» de la pintura moderna y particularmente el impresionismo y las teorías bergsonianas son de una identidad estremecedora. Su interpretación —afirma— permite clasificar el fenómeno impresionista en dos etapas: la primera arranca de la pintura barroca española y llega con un ocaso aparente hasta el siglo XIX; la segunda es la etapa francesa y la tercera es propiamente post-impresionista. Que el impresionismo constituye una de las constantes del arte español, aunque quizá pueda hallarse su foco originario en la escuela veneciana, es la conclusión a que Camón Aznar llega después de estudiar la pintura española del Greco a Beruete.

La discontinuidad de la mancha pictórica en el Greco es la primera manifestación del impresionismo español. Después Velázquez utilizará esa técnica para «fijar la realidad de sus fases más veraces».

La pincelada impresionista desune los toques de color para que en los espacios vacíos la retina funda los colores dejando como protagonista y gran triunfadora a la luz; al otro lado del color y la luz, en el impresionismo francés sólo queda el vacío, pero en nuestro impresionismo, en el impresionismo de Velázquez y de Sorolla, por debajo de los toques de color y de luz hay un prieto volumen forjado a golpes de eficiente dibujo.

En el análisis de la pintura contemporánea de Joaquín Sorolla también hay que citar a los pintores de signo socializante.

Hacían «pintura social», o sea reflejaban en sus lienzos la vida del trabajador en todas sus facetas, Cutanda, Barbasán, Rosales, Viniegra, Martínez Cubells, Pinazo y Mongrell, entre otros. A fin de cuentas la pintura social representa una evolución temática a partir de la pintura de historia también decimonónica que en Francia se inicia con Courbet, Millet y Daumier hacia mediados del siglo XIX y en España hacia finales de la misma centuria.

Como ya decíamos, aparecen en esta pintura todas las facetas del mundo del trabajo, ya sea trabajo de fábrica, de taller o del campo, y su reflejo en el lienzo es fruto generalmente de observación directa, aunque las representaciones pictóricas del campesino, no del hombre del campo en sí, sino de los graves problemas que le acuciaban, de su creciente malestar social, no aparezcan tratados, cediendo el paso ante la avalancha de lienzos que tratan de los problemas y del mundo del obrero industrial. Sorolla también pagó su tributo a la pintura del tema social y, ciertamente, no quedó atrás en el empeño.

Constituían legión los pintores de género —Fortuny, Ferrandis, Jiménez Aranda—, retratistas —Suárez Llanos— saturados de realismo —con gratos acentos en Domingo Marqués y Pinazo—, realismo que, a fin de cuentas, era el que dominaba en la pintura española de la época.

Difícil camino para Sorolla cuando tanto representaban los nombres de Agravat, Villegas, Emilio Sala y los ya mencionados Domingo y Pinazo. Como era lógico, Sorolla cultivó todos los géneros y cuando halló el centro exacto de su vocación no

lo abandonó, si bien su gigantismo pictórico no quedase ahído con ahondar en una sola dirección y le veremos incidir en viejos temas ya superados.

Quizá conviniera dar en este momento una visión general de la pintura europea de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX, pero ello equivaldría, aún generalizando con demasía, a escribir un amplio tratado sobre el particular, excediendo sobremanera de la longitud normal de este trabajo; por ello y aun siendo tentadora la sugestión, nos vamos a ocupar ahora de analizar la producción pictórica de Sorolla.



J. Sorolla: «Nadadores»

Antes que nada es preciso afirmar que aquélla resulta de difícil síntesis por la cantidad —Bernardino de Pantorba ha catalogado más de dos mil entre lienzos, acuarelas y dibujos— y por la variedad, ya que prácticamente tocó todos los géneros.

El tono general de exuberancia es una constante sorollesca y tal sobreabundancia abruma y ciega en un comienzo, pero más tarde comienza a hacerse la luz conforme estructuramos la obra de nuestro pintor.

Los temas eternos de la pintura fueron dejados a la posteridad en series decisivas pero no en ritmos monocordes, sino que en el amplio teclado de la producción de Sorolla suena perpetuamente una jubilosa sinfonía. Sin embargo, algo de orden podemos establecer en la obra de éste. Para ello practicamos algunos sondeos en ella, abandonando el tradicional método biográfico, para extraer «muestras» que nos servirán para estructurar su pintura en grandes etapas armónicas dotadas de una cierta homogeneidad.

Ya es sabido como en 1877, contando pues catorce años de edad, Joaquín Sorolla era alumno de la valenciana Escuela de Artesanos, en cuyo centro recibía lecciones de dibujo del escultor Capuz. Dos años más tarde ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, ya firmemente decidida su vocación de pintor.

Por lo tanto, entre los años 1877 y 1879 da comienzo en la trayectoria pictórica de Sorolla la etapa o fase que bautizamos con el nombre de *genesíaca*. Se prolonga, poco más o menos, hasta 1898, aunque los primeros síntomas de lo que va a ser su



J. Sorolla: «La pesca del atún» (Huelva)

etapa posterior se encuentren en 1894. En ella todo son hervores de un mundo pictórico en formación: el mundo de la pintura sorollesca. Tomando como base una serie de temas que mantiene a veces a todo lo largo de su trayectoria artística, a saber: paisaje, con o sin figuras, copias, academias, retratos, cuadritos de género o costumbres populares, históricos, religiosos y sociales y operando sobre cuadros firmados y fechados —aproximadamente hemos escogido mil— encontramos cómo son los paisajísticos los preferidos, seguidos muy de cerca por las obras de tema histórico o religioso, los retratos y las academias. No pueden extrañarnos los resultados obtenidos de este análisis y el mismo Sorolla, ya adulto, reconocía como las dos más poderosas influencias recibidas en su adolescencia habían sido las de don Salustiano Asenjo y don Gonzalo Salvá, precisamente profesor de paisaje.

También es verdadera la importancia que va adquiriendo su pintura de retratos, que a lo largo de su vida y en un cómputo general viene a resultar el segundo gran tema de la pintura de Sorolla.

Esta fase genésica está marcada por el signo general de la desorientación pictórica del joven Sorolla, a pesar de esos acentos que comienzan a insinuarse en su pintura. Recordemos algunos títulos: la «Cabeza del anciano» de la Exposición Nacional de 1884, el histórico «Dos de Mayo», «un crucificado», «Boulevard de París», «Otra Margarita», etc. Entre estos cuadros ya se encuentran rasgos del verdadero Sorolla de las etapas siguientes, pero aún es época de tanteos.



J. Sorolla: «Retrato de Mariano Benlliure»

Después de sus ensayos pictóricos en Valencia, el artista marcha a Madrid. Está inmerso en su primera desorientación estética, ya que oscila de unos temas a otros, de unas influencias a otras, sin hallar su verdadero centro. Y sin embargo hay un hecho, no valorado suficientemente y decisivo, que ocurrió durante su estancia en Madrid; nos referimos a la labor como copista que Sorolla se impuso en el Museo del Prado.

Todos los biógrafos convienen en afirmar que copió preferentemente cuadros de Velázquez y Ribera. Bernardino de Pantorba afirma conocer sólo una copia de Ribera y varias de Velázquez. Pues bien, resulta aleccionador comprobar cómo son por lo menos trece cuadros velazqueños los que hay que mencionar en la obra de Sorolla. Y también resulta curioso observar cómo son preferentemente cabezas —de Espínola, del Conde Duque, de Esopo, etc.— las que llaman la atención del joven valenciano.



Aún hay más: llega a encarnar en personajes velazqueños a seres queridos («Quiquet Pons Sorolla en traje velazqueño», «Elenita vestida de menina») o amigos («Retrato de María Guerrero»). No resulta aventurado suponer que la técnica del pintor de Felipe IV no dejará su impacto sobre la sensibilidad de Sorolla; quiere ello decir que la pincelada impresionista de Velázquez ha pasado a Sorolla; hora es pues de hacer algunas puntualizaciones sobre el impresionismo de éste. Ya Lafuente Ferrari afirmaba que Sorolla es parte integrante de un grupo de pintores europeos de cuño impresionista, pero que no aceptan de dicha manifestación artística más que la clara paleta y la alegría de la luz. De este grupo forman parte Zorn, Liebermann y Corinth, pudiéndoseles aplicar —afirma— el calificativo de «realistas a plena luz», según expresión afortunada de Woermann. Sin embargo, creemos que en la pintura de Sorolla existe algo más que un realismo a plena luz porque éste modela —con las salvedades que su propia genialidad de pintor le dicta— de una forma similar a Velázquez; sobre las sólidas superficies, de grave profundidad, espejean las luces y brillan los colores con afortunadísimas irisaciones. Algo de esto ya lo habíamos observado en el Greco, por lo que Sorolla sería el tercer elemento de un gigantesco trío de pintores capaces de causar un fuerte impacto en la pintura mundial. No se ha roto pues la tradición, y la «modernidad» de Sorolla —afortunadamente para el Arte— tiene unas viejas raíces ibéricas. Su impresionismo es el impresionismo español hecho de realidades y vivencias tangibles no deshecho en espumas fugaces y cambiantes, capaces en cualquier momento de suscitar el equívoco. No, el impresionismo de Sorolla no equivoca, lo tenemos al alcance de la mano, tierno y jugoso en su envoltura externa, pero recio y viril en su substancia medular.

También en esta etapa de desorientación hay que anotar una primera temporada en Roma que le puso en contacto con el arte clásico. Después un viaje a París en donde las exposiciones de Lepage y Menzel, que visita, dejan cierta huella en su sensibilidad, como queda reflejado en una serie de nerviosos apuntes de un valor inestimable. Pero no es esa su senda y la abandona. La vuelta a Italia no supone pictóricamente más que la repetición de las fórmulas en uso, trabajos de pensionado, acuarelas y multitud de obras de las llamadas «para la venta». Y con el bagaje adquirido, ya en los museos, ya en exposiciones de actualidad, regresa a España, fijando su hogar definitivamente en Madrid.

En 1892, segunda y última revisión estética. Es la época en la que junto a cuadros de costumbres valencianas aparecen concesiones a la orientación impuesta por Jiménez Aranda o a la pintura de tema social.

En ese 1892 podemos vislumbrar el comienzo de una ~~nueva~~ fase en la pintura de Sorolla, pero no se afirma en ella verdaderamente hasta dos años después con el cuadro titulado «La vuelta de la pesca», en el que encontramos al Sorolla auténtico que pugnaba por desasirse de un círculo de tentaciones.

Esta segunda etapa la denominamos *fase barroca y de exaltación vital* y llega sensiblemente al año 1911, fecha en la que da comienzo la *fase épica y clásica* de nuestro pintor.

Si revisamos en la segunda fase el trabajo realizado —según hicimos anteriormente y con las limitaciones ya enunciadas— nos sorprenderá la absorbente dedicación de Sorolla a dos temas, paisaje y retrato, que terminan por anular a los demás de tal forma que de cerca de cuatrocientos cuadros analizados, sólo veintiséis corresponden a los restantes géneros, dato elocuente que indica cómo nuestro artista ha hallado al fin su senda verdadera. Es la fase en la que, dueño de una paleta de lumi-

nosas tintas, juega con ellas a la luz del sol y con una plenitud barroca va dejando el testimonio vivo de la exaltación vital que le produce la visión del encendido Mediterráneo valenciano y de la ardiente arena, en donde los cuerpos desnudos de los niños y las manchas blancas de las velas rasgan el azul del horizonte. Recordemos las sinfonías de color de «La barquita», «Después del baño», «Sacando la barca», «El baño del caballo», «Playa de Valencia» y tantos otros.

El triunfo internacional —Sorolla aparece como una revelación— también está asegurado; especialmente a partir de 1900 expone en las principales capitales europeas, hasta que en 1911 viaja a los Estados Unidos, en donde habría de alcanzar un éxito material y moral y aún más: la relación de Sorolla con Huntington y su repercusión en la obra de aquél al penetrar en una etapa épica y clásica con la decoración de la Hispanic Society de Nueva York.

Decíamos que la luminosidad del cielo, la tierra y el mar valencianos captados por Sorolla habían constituido su camino de superación de su pasado pictórico; pero en algo seguía fiel a aquel pasado y era en el tema del retrato. Más de cien autenticados en esta época son una muestra impresionante de la aristocracia española del pensamiento o de la sangre. Inolvidables efigies de Beruete, Juan Ramón Jiménez, Menéndez y Pelayo, Ortega, Blasco Ibáñez, la princesa de Batemberg, etc... Sin embargo, algo ha variado y es la técnica, que con los años y la experiencia se ha hecho pastosa y fluida a la vez que armónica, elegante y llena de distinción. Sigue, naturalmente, estando muy próximo a Velázquez, pero también hallamos ahora una nota goyesca sostenida no sólo en la factura, sino en esa complacencia en el retrato a los amigos, los íntimos o los familiares y ese imperceptible gesto de disgusto, tan de Goya, al retratar envarados personajes oficiales.

Y entramos en la tercera fase de la obra de Sorolla. Es ella un solemne canto épico y es entonces cuando su paleta alcanza resonancias clásicas. Comienza, ya lo hemos dicho, en 1911 y termina en 1920.

A los siempre fecundos senderos del paisaje y del retrato añade ahora los cuadros de costumbres, la visión serena de un riquísimo folklore hispánico, que constituirían la culminación serena de la obra de nuestro artista. Prácticamente los antiguos temas han sido olvidados o su expresión plástica resulta insignificante ante la grandeza de sus series pictóricas, principalmente la que da carácter a esta fase de su obra. En 1911 se comprometió Sorolla a realizar la ya mencionada decoración de la Hispanic Society con motivos del folklore español y portugués, si bien posteriormente lo redujo sólo al primero, y aún no completo, porque no incluyó algunas tierras hispánicas. De todos modos la empresa era de envergadura y capaz de hacer retroceder a más de un pintor; sabemos que no era energía precisamente lo que faltaba a Sorolla, pero en esta tarea consumió sus últimos esfuerzos. Porque Sorolla no quiso improvisar ni pintar las tierras de España desde la calma de su luminoso estudio madrileño, sino que recorrió las dehesas andaluzas, los bosques gallegos, los trigales castellanos, las ásperas serranías aragonesas o navarras y los palmerales ilicitanos, verticales esquemas de un fabuloso y distante oasis oriental.

Es decir, primero un nutrido conjunto de bocetos «auténticos» de cada región, tomados directamente del natural, para con ellos, ya sin titubeos, plasmar la obra definitiva. Ésta se va escalonando desde 1912 hasta 1919, fecha en que con el panel de «La pesca del atún» da por concluido el encargo de Huntington. En ella se remansa la maestría de Sorolla no sólo desde el punto de vista compositivo, sino del firme dibujo, el riquísimo colorido y la serenidad clásica de las figuras talladas en mármol.

Su pintura se ha hecho totalmente sabia y brota con una pasmosa fluidez, con tal difícil facilidad, que la empresa concluida recibe los más sinceros y calurosos elogios hasta de aquellos más reacios al mensaje luminoso de la pintura de Sorolla.

Carácter algo distinto tienen los retratos y paisajes realizados en esta época, pues se acentúan la suavidad, fluidez y transparencia del color como manifiestamente aparecen en «Después del baño» o en los espléndidos retratos del doctor Marañón o de Mariano Benlliure.

Prácticamente en 1920 termina la obra del pintor Sorolla, ya que los pocos años que aún vivió no cuentan, desgraciadamente, para la Historia del Arte.

Su obra —gigante— quedaba atrás y en el futuro una ancha fama acrecida día a día.

*Salvador Aldana Fernández*