

ELEMENTOS PARA UN ANALISIS SEMIOLOGICO DE LA PINTURA DE SOROLLA

No podía, con espíritu de leal colaboración, dejar de atender el ruego de la Academia de que, siquiera brevemente, fuera portavoz de la misma en la solemne apertura del curso 1974. Además, la fecha fundacional, de por sí relevante, de nuestra institución cobra en estos momentos un brillo especial por haberse hecho coincidir en ella el homenaje que la Academia de San Carlos dedica a quien fue hijo de Valencia, pintor de Valencia, pintor de España: Joaquín Sorolla.

He venido, quizá con manifiesta osadía, a hablar unos instantes sobre Sorolla. Me apasiona Sorolla. Me preocupa Sorolla. Y esta preocupación no es de hoy, pues ya en una preocupación sobre el tema del color, concretamente en un trabajo remoto sobre Gabriel Miró, analizaba la que podía definirse como prosa poética del color del primero y la poética prosa del color en Joaquín Sorolla.

La ocupación plena por el tema llegó con una serie de artículos sobre nuestro artista en las páginas del diario *Levante* para, más tarde, intentar sistematizar su ingente producción en un estudio, cuyas líneas maestras creemos siguen teniendo vigencia, titulado *Joaquín Sorolla y su tiempo*, publicado en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. En él, sin que precise insistir demasiado en lo dicho entonces, por conocido, establecía los siguientes períodos en el hacer de Sorolla:

Entre los años 1877 y 1879 comienza la etapa o fase que denominamos «genesíaca». Se prolonga, poco más o menos, hasta 1898, aunque los primeros síntomas de lo que va a ser su etapa posterior se encuentran en 1894. En esta época puede hablarse del mundo pictórico en formación de Sorolla. Esta fase está marcada por el signo general de la desorientación, aunque en algunos cuadros se encuentren rasgos del Sorolla de etapas posteriores.

En 1894 Sorolla parece desasirse de todo un círculo de tentaciones que, de haber caído en ellas, nos hubiera dejado sin lo mejor de su mensaje.

La segunda etapa, que en esa fecha se inicia, la denominamos «barroca y de exaltación vital». Es una fase en la que el artista, dueño de una paleta de luminosas tintas, juega con ellas a la luz del sol.

Acaba este período en 1911 y es entonces cuando podemos hablar de una tercera etapa, que bautizamos con el título de «épica y clásica» porque en ella emprende su gran serie sobre las costumbres del pueblo español, convirtiendo a éste en protagonista de su pintura. Tipos y acciones parecen arrancados de la historia clásica, mientras que el color, habiendo alcanzado su cota más alta, contrapuntea la melodía de los hombres y las tierras peninsulares.

Tras la mencionada estructuración general de la obra de Sorolla, hemos juzgado conveniente ahondar en algún aspecto de su arte, y reciente está nuestro trabajo en la revista «Bellas Artes 73» titulado *Sorolla y la pintura matérica*, en el que demostramos cómo existe una positiva evolución en la técnica de Sorolla que le va a llevar del realismo al impresionismo —sentido éste particularmente—, apuntando la fecha de 1902 como aquella en que inicia sus primeras experiencias matéricas. Hay que recordar, de paso, que las creaciones más trascendentales de la pintura matérica en el arte moderno aparecen cincuenta años más tarde.

A partir de 1902 se irán afianzando esas experiencias en el arte de Sorolla. A este respecto hay que mencionar que en la larga serie de obras que analizamos hay una en la que Sorolla alcanza su punto cenital en el tratamiento matérico y puede ser puesta como ejemplo señero de su arte de avanzada. Nos referimos al titulado *Apunte*, de la colección Pons Sorolla. El tema del apunte —varias damas sentadas— es lo accesorio para nuestro pintor. Lo verdaderamente decisivo es el libre juego del material, denso y viscoso como lava, que se destila y se remansa en lugares abiertos del cuadro, quedando detenido al pie de limpias superficies, que ven morir así la fuerza desatada del color.

Esta es, o al menos así nos lo parece, una nueva visión del fenómeno Sorolla, que afortunadamente, decíamos, va a seguir ofreciendo plataformas de partida para futuras investigaciones.

Aquí nos encontramos. Conviene, antes de seguir adelante, reflexionar si todo lo que hayan —hayamos— dicho o puedan —podamos— decir sobre Sorolla está enfocado desde un ángulo muy concreto de la estética y si, por esa causa, estamos desaprovechando otras experiencias.

Cuando hemos afirmado, en repetidas ocasiones, ante la sorpresa de algunos, que la trilogía de la pintura española la forman Velázquez, Goya y Sorolla, no vamos a detener nuestras investigaciones ahora porque, quizá, no parezca ortodoxo un tratamiento moderno a nuestro pintor más moderno.

De aquí el título de estas reflexiones: *Elementos para un análisis semiológico de la pintura de Sorolla*.

Barthes ha escrito que la semiología tiene por objeto todo sistema de signos, cualesquiera que sean los límites y la sustancia. Para la construcción de la semiología pictórica —sistema semiológico extralingüístico— se necesita un lenguaje que en este caso habría que diferenciar en lenguaje-objeto y metalen-

guaje. Cada cuadro es en sí no sólo un texto figurativo, sino también un sistema de lectura.

La lectura plástica del cuadro se compone de una serie de instantes de visión que se concretan en una sucesión que es aprehendida, sin embargo, en un solo acto de visión.

Cada instante de tiempo y su articulación con los demás será analizado semiológicamente. Cada tiempo de lectura se sitúa al costado o lejos de puntos estratégicos del cuadro, convirtiendo a éste en un conjunto de espacios dinámicos enlazados por recorridos reales o hipotéticos. El cuadro vendría a ser como un conjunto de recorridos de la visión que cada generación lee de manera diferente.

En la pintura representativa, el grado de sujeción a que está sometido el recorrido de la visión es particularmente fuerte. Por el contrario, una pintura no representativa carecerá de esas ataduras externas, pero no dejará de poseer otras internas más elementales y más profundas.

El recorrido de la visión efectuará la interpretación del cuadro si éste es verdaderamente un signo o sistema de signos, es decir, un conjunto signifiante. Desde Saussure se dice que entre los signos lingüísticos existe una doble articulación: unidades significativas (palabras) y unidades distintivas (sonidos o fonemas). Habría que pensar si en pintura ocurre lo mismo y si, por consiguiente, podemos hablar de un lenguaje pictórico o código pictórico y, por tanto, si existe la lengua de un pintor.

Dicho lenguaje pictórico representaría la proyección visible de la génesis productora unida a la génesis receptora por un eje semántico que Greimas definirá como una de las articulaciones sémicas profundas.

La existencia de un juego complejo de categorías sémicas y ejes semánticos, con las relaciones y diferencias, es el fundamento sobre el cual la creación-producción pictórica construirá los objetos, las formas. La actividad productora escoge unas u otras estructuras y las junta para elevarse a un orden nuevo.

A partir de los modelos plásticos primarios Grohmann distingue tres tipos de obras: las que se hallan en el centro de la actividad creadora, las intermedias y las de la periferia.

En las primeras «no es posible separar el sujeto del acto genético de creación». Existe tal unidad del objeto pictórico que la lectura analítica total debe integrarse en la totalidad orgánica del cuadro.

Por el contrario, las obras periféricas son como sombras de fenómenos de la naturaleza o de la vida. Tienen como punto de partida no una imagen interna, sino un objeto referencial, una situación dada.

En el grupo intermedio, forma y sentido emergen del enlace de elementos y signos.

Todo lo dicho anteriormente nos plantea una serie de interrogantes-hipótesis con referencia a la obra de Sorolla que, naturalmente, el tiempo de que dispongo no me permite contestar.

Estas son algunas de esas interrogantes: ¿Podemos construir una semiología pictórica en Sorolla? ¿Hay un lenguaje pictórico en nuestro artista? ¿Cómo se ofrecen sus modos plásticos primarios? ¿Qué tipos de obras se dan en Sorolla? Finalmente, el no menos interesante de la lectura plástica o visión que las generaciones pasadas y actuales hacen de cada una de las obras de nuestro artista.

Todo un programa, pues, que desborda los límites de esta sesión académica. No obstante, y a efectos meramente indicativos, con todas las cautelas posibles, me atrevería a señalar en Sorolla los tres tipos de obras a que hace referencia Grohmann y que acabamos de citar.

Tendríamos unas obras que se hallan en el centro de su actividad creadora; otras periféricas y otras intermedias. Entre las primeras se encuentran los paisajes y los dibujos. Las periféricas serían los retratos y los cuadros de tema socio-histórico-folklórico, por supuesto los lienzos de la llamada *Visión de España*.

Tomemos un paisaje cualquiera —y hay que entender como paisaje en Sorolla un concepto más amplio que el normal, que, salvando conceptos previos, podríamos definir como «paisaje humanizado»—; por ejemplo, *El baño*, de la colección Pons Sorolla. Pues bien, en él no existe solución de continuidad entre el sujeto y el acto creador, de tal manera que no podemos realizar un análisis parcial del mismo, porque todo él es puro acto creativo. Cuando las manchas verdes, azules, gayas, ceras, doradas, blancas, caen rítmicamente sobre el lienzo, con arreglo a un código establecido en lo más profundo del yo del artista, estamos asistiendo a la puesta en marcha de un sistema de signos formando un conjunto signifiante. Se lleva a cabo aquí la realización total del objeto pictórico al superarse la oposición entre la obra simbólico-expresiva y la obra referida.

Una obra periférica, para terminar, sería *Trata de blancas*. No hay nada, al menos así lo creemos, que pueda en ese lienzo vincularse al yo del autor. No hay una imagen interna, creada en Sorolla, tras una autoascesis, sino un objeto referencial al cual acude. Pero se trata de un acudir, por lo tanto aproximarse, a algo que no está en el propio artista; en consecuencia, la situación dada queda como algo marginal que el pintor no hace suyo.

He aquí planteada, como colofón de estas reflexiones, una rica problemática respecto del arte de Sorolla. Problemática que aparece más y más compleja a medida que profundizamos en su pintura. Siempre he mantenido que, bajo los restallantes fulgores de sus lienzos, existía mucho más que la mera presencia aparental que nos deslumbra. Que estábamos ante nuestro primer pintor moderno y, ahora y con mayor énfasis que nunca, ante nuestro primer pintor del futuro.

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ