

EL DIBUJO Y EL COLOR, ELEMENTOS VERTEBRADORES DE LA PINTURA DE SOROLLA

Atribuyo la condición de elementos vertebradores del sistema artístico de Sorolla al dibujo y al color, por parecerme dotados de la especificidad necesaria para analizarlos por separado, sin perjuicio de admitir que, naturalmente, sólo articulados ambos elementos proporcionan la visión unitaria y sintética que distingue a la pintura de Sorolla, con referencia a sus coetáneos pintores españoles de modo peculiar. Presupongo también, *ab initio*, que en la pintura de Sorolla existe tal adecuación entre el color, disciplinado por el dominio dibujístico, y el dibujo, no, por a veces velado, menos protagonista; que toda consentida dislocación sólo se justifica por un intento de aproximación a los «media» de su lenguaje. Algo casi prohibitivo si éstos se comportan como la melodía y el ritmo que conjugan felizmente las sinfonías heroicas, épicas, de sus cuadros, aun en la cotidianidad, marinera o no, de tantos de sus temas.

* * *

Tomadas, pues, las necesarias cautelas, y sin más reservas, hablemos del dibujo. Convengamos con López Chuhurra en que dibujar es afirmar con la voz de la línea el significado profundo del «ser de la imagen». Admitamos también que en el pintor valenciano la línea escribe siempre una imagen que resulta significativa porque expresa, proclama, un sentimiento vital —tan emotivo Sorolla, como nos descubren sus cartas—, dibujando el sentimiento del artista, dueño de una fuerza creadora trascendente.

Frente a las afinidades que se ha pretendido encontrar en Sorolla con los impresionistas franceses, nada de la vacilación dibujística que impone la disolución de las formas en luz y color, postuladas por los pintores galos, descubrimos en el pintor del realismo a plena luz. Al contrario, luce toda su energía y dinamismo por conducto de una construcción caligráfica y rigurosa. Bernardino de Pantorba recuerda a este respecto en su documentado estudio la posible influencia que correspondió en ello a un pintor realista, Jiménez Aranda, por los tiempos que éste, expositor en la Nacional de París de 1891, divulgaba los últimos ecos venidos de allá. Ciertamente, en la producción de Sorolla perteneciente al penúltimo lustro del siglo se evidencia el dibujo sobre cualquier otro elemento problematizador, añadiendo el mencionado autor que en *Otra margarita*, *El beso de la reliquia*, *El resbalón del monaguillo*, *Fruta prohibida*, *Exvoto*, *La mejor cuna* y *La bendición de la barca*, el dibujo gusta de manifestarse verificando sus valores

propios, recortando agudamente la línea, no eludiendo dificultades. Relegando a segundo término asimismo el anecdotismo o intención social de los asuntos. Y es que un pintor tan fosforescente como Sorolla debió apelar a las precisiones tajantes del dibujo para configurar volúmenes y planos, evitando que la encendida ascua de sus pinceles hubiera terminado por abrasar el conjunto del cuadro en manchas difusas y reflectantes.

Todo ello justifica asociarlo con Ribera, con quien Sorolla, aparte los lazos que da el común origen, tiene no pocas semejanzas, nacidas acaso de un temperamento afín: los dos, de una gran tensión a punto de romperse; los dos, de un dinamismo perentorio. En el terreno de la creatividad, Ribera concibe el mundo en la dialéctica de un dramatismo interno, provocado por la antinomia luz-oscuridad. Sorolla lo concibe en la dialéctica de un dramatismo, no menor, entre luz en movimiento —coordenada temporal— y dibujo alado —coordenada espacial—, presto a apresar a aquélla. Y ambos, Ribera y Sorolla, dibujantes eximios, armonizan de tal manera estos opuestos, que su clasicismo consiste en saber integrarlos, fundirlos, sutil, pero expeditivamente.

A primera vista, con todo, nos cautiva antes la amplitud y soltura de pincel de Sorolla. Conforme el toque gana en madurez, aumenta en resolución. La pintura adquiere entonces esa fluidez que se ha comparado a la de los acuarelistas ingleses, no obstante esencializarse el dibujo, resolviendo como nunca problemas capaces de comprometer la claridad meridiana de sus composiciones. Alguna de éstas, como *Trata de blancas* (1895), *Revisando la red* (1898) o *El baño* (1899), lo ejemplifican, paradigma que son de equilibrio entre exuberancia y rigor.

La solidez dibujística de Sorolla explicaría, en mi opinión, el acierto que revelaría al convertir la línea en *medium* del movimiento en obras posteriores. Sabido es que este elemento —la línea— puede traducir, además de espacio, movimiento. Cuando ingresa en la superficie de la tela, consigue que la imagen adquiera una vibración particular. Esta motivación ha sido advertida en Sorolla, por lo que sólo añadimos que, al alcanzar su cima evolutiva, pronto deviene casi obsesión. Naturalmente, ha pretextado lo que una visión superficial y proclive a fáciles adjetivaciones ha denominado barroquismo mediterráneo... Una observación detenida de los paneles de la Hispanic Society creo que basta para obviar aserción tal.

Concluamos afirmando, antes de analizar el color como significativo de la pintura de Sorolla, cómo



"Marina", de Joaquín Sorolla

Museo de Bellas Artes, Valencia

Cortesia de la Feria Muestrario Internacional



sus específicamente dibujos —bocetos, apuntes, etc.— nos parece que tienen, en la economía de sus recursos, tanta sustantividad, tanta elocuencia, tanta expresividad pictórica. Corroboran la sintaxis vigorosa de Sorolla, no necesitada, en su reciedumbre, de otros efectos para urdir la obra genial. Contemplando sus dibujos a lápiz, tan seguros; al captar la fugacidad de una actitud instantánea, el color nos parece ¡en Sorolla!, aquí, casi un lujo gratuito.

* * *

Pero reparemos que es el color, en su radiante exuberancia, el elemento más manifiesto e impresionante de la obra del pintor de *Playa de Valencia*. El elemento que mejor se presta también para registrar la evolución artística y los postulados estéticos del pintor.

Las obras de su primera etapa —paisajes, cuadros de género o costumbristas, históricos, religiosos, de tesis, etc.— tienen, para nuestro objeto, el interés del ensayo, de la experimentación de orientaciones demasiado plurales todavía. Pantorba señala cómo no aparecen todavía las claridades y transparencias matizadas que se adueñarían al fin de la paleta de Sorolla. Empero coinciden todos los críticos en destacar la circunstancia reveladora de que uno de sus primeros cuadros de empeño, el titulado *Dos de Mayo*, pintado para la Exposición Nacional de 1884, fuera ejecutado ya, premonitoriamente, al aire libre, lo que no dejaba de ser una osadía en el contexto del momento. Tanto es así que en España, en el siglo XIX, sólo se interesaron por captar los colores bañados por el sol, al aire libre, Rosales, bien que en sus últimos años, y Fortuny, precursores en esto del luminismo del valenciano. No sabemos hasta qué punto pudo arrastrarle el ejemplo aislado de Gonzalo Bilbao, por anterior, en un año, su cuadro *La siega en Andalucía*, abierto al sol meridional, respecto a *La vuelta de la pesca* (1885), obra que, en opinión de Lafuente, significa el reencuentro definitivo de Sorolla de cara a la naturaleza, confirmado por el quehacer posterior del pintor.

Así se explica la adscripción de Sorolla al naturalismo, afrontando siempre en su obra el estudio de la luz solar, el color hecho luz que, aunque ente dotado de objetividad pura, deviene en nuestro pintor pura subjetividad por efecto de su personalísima interpretación, en todo contraria a la versión deshumanizadora del impresionismo francés.

Pero no se crea tampoco que sólo se preocupó Sorolla de captar el trallazo del sol levantino. En algún caso, como *Aún dicen que el pescado es caro* o *La bendición de la barca*, se separa de la luz rutilante y vibradora, para circunscribirse a un efecto luminoso apto para realizar un estudio de claroscuro. En cuadros de interiores se plantea la resolución de problemas de iluminación artificial. La intención se evidencia en *Una investigación* (1897), prodigio de con-

traluz bien graduada. O en *El Nacimiento y Noche de Reyes*, pintados al filo de 1900, en los que la iluminación del foco de gas coadyuva al valor emocional que confiere intimismo a ambas deliciosas escenas. Por eso el Marqués de Lozoya pudo decir que Sorolla es asimismo el pintor de las penumbras, en su opinión más difíciles todavía de captar. Ciertamente, basta recordar *Después del baño* (1909) o *La niña curiosa* (1916), en los que la luz, al filtrarse a través



«El Nacimiento». Fundación Gómez-Moreno. Granada

del entramado de cañas de las casetas de baño, proyecta en los cuerpos bañados de mar y soles una alternancia rítmica de luces y sombras. Otra vez el claroscuro vigoroso de tonos medios, rotundo por la caligrafía del dibujante recio.

Un crítico coetáneo de Sorolla, don Rafael Doménech, comprendió perfectamente los planteamientos cromáticos del pintor al analizar la serie de obras que, comenzadas en Jávea en el verano de 1905, constituyen una lección de madurez. Por válida, vale la pena reproducir una vez más su opinión: «... El maestro valenciano estudia el valor cromático de la luz sobre las cosas y en la atmósfera, como no lo había hecho hasta entonces. Es el período de sus grandes conquistas como colorista, libre de toda traba, abandónase por completo a multiplicar los recursos de su paleta y llega a conseguir resultados verdaderamente prodigiosos. Es un arte eminentemente sensorial, con energías tales que sacude fuertemente nuestros nervios... La visión de Sorolla se hace excesivamente sensible a los cambios más fugaces de la luz coloreada, a la percepción refinadísima de ma-



«Novia lagarterana»



«Tipos de Salamanca»

tices quintaesenciados y a las relaciones más enérgicas de los valores cromáticos... No hay atrevimiento cromático ante el cual retroceda Sorolla. El concepto tradicional de que las cosas tienen color propio habíase negado por los maestros venecianos, por los flamencos y por nuestros grandes coloristas; pero hay que confesar que esto fue con relativa timidez. Los impresionistas echaron a un lado estos temores, pero para convencer les faltó, con sobrada frecuencia, *pin-tar las cosas*; llevaban al cuadro sólo las manchas de color de ellas. Sorolla, aun en aquellas obras de Jávea, de tendencia radicalísima, construye a lo mejor las personas y las cosas con gran firmeza y vigor, sin perder la sensación visual de sus colores materiales. Y es que, por mucho que él quiera llegar a esos radicalismos de sobreponer el color a la forma concreta de las cosas, no puede, en modo alguno, desprenderse de su conocimiento de la estructura y de la calidad del cuerpo humano y de los objetos que pueden rodearle. Así, 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 con la mayor intensidad posible.»

* * *

Bosquejando ilustres antecedentes, se ha citado la deuda que pudo contraer Sorolla con Velázquez, a quien copió repetidas veces en su juventud, cifrando en el pintor de Felipe IV el origen de sus soluciones «impresionistas». Amplificándolas progresivamente, es lógico que velara, cada vez más, el dibujo, aunque sin llegar nunca a alardes afigurativos ni a manchas informes. Fiel a sí mismo, Sorolla evitó caer en esa aventura, no obstante la prodigalidad colorista de su paleta. Todo exceso *fauve* hubiera anulado el vigor de la forma, la reciedumbre épica de los esquemas de los paneles de la Hispanic, pongamos por caso.

Con lo que reafirmamos que el dibujo siempre sustentó arquitectónicamente el cromatismo de Sorolla, conjurando así el riesgo de disolución formal que hubiera podido acarrear su pincel rutilante de color.

Aun prescindiendo de sus temas, afortunados las más de las veces, y de superfluas adjetivaciones, creo que es la perfecta adecuación de dibujo y color lo que justifica la gloria que merece Sorolla. Tanto más cuanto abrió horizontes inéditos, o al menos olvidados, a la pintura española.

MIGUEL ANGEL CATALA GORGUES