

DIBUJOS DE SOROLLA

PREPARATORIOS DE OBRAS PICTORICAS

Estudios de figuras

El artista valenciano (1863-1923) da a conocer a través de sus dibujos la parte más personal de su arte. El desarrollo de la idea hasta lograr la consecución final de la obra supone momentos de creación intermedios antes de expresarlo en el lienzo.

Sorolla en sus dibujos intenta captar las impresiones visuales de la realidad. Utiliza el trazo como medio gráfico de expresión, cuya función es la limitación bidimensional de un plano pictórico material.

Con la línea compone volúmenes adoptando la forma del esbozo para dar intervalos de profundidad. Podríamos afirmar que el estudio que realiza de la figura, sin apenas alusiones ambientales o despojada de toda ambientación, como luego veremos en el estudio de los dibujos, está construida en un espacio matemático, con un sentido infinito.

Panofsky entiende: *La composición perspectiva supone un intento de representación del espacio real o percibido. En cualquier caso, supone intentos de representación artificial convenientes, aceptados o no. Se pretende geometrizar estas representaciones en base a lo más acorde con la geometría real del objeto, espacio, etc. La composición perspectiva, bien sea valorada e interpretada en el sentido de la racionalidad y el objetivismo, bien en el sentido de la contingencia y el subjetivismo, se funda en la voluntad de crear el espacio figurativo a pesar de la continua abstracción de lo psicofisiológicamente dado, a partir de los elementos y según el esquema del espacio visual empírico. La perspectiva matematiza ese espacio visual, pero es precisamente ese espacio visual aquello que ella matematiza.*⁽¹⁾

Es el caso de estudiar las figuras, ya sea estudio de figuras en movimiento o movimiento de figuras; en ocasiones, elabora detalles para una composición mayor; otras veces establece normas compositivas y en ocasiones conjuga ambos elementos, pero siempre la representación obedece a una percepción subjetiva de acuerdo con un código conocido y aceptado.

En ningún apunte abandona la perspectiva, y así, sin poner en peligro la estabilidad de la imagen, presupone con el efecto de la distancia y de la luz la depreciación y disolución de las formas; los trazos con un estilo libre y suelto evidencian el movimiento intentando explorar dentro del campo de lo gestual lo más im-

previsto y espontáneo. Posteriormente, si el apunte se lleva al lienzo, hace jugar superficies cromáticas distintas en variada disposición de valores espaciales diversos. De esta manera establece un sistema de relaciones en los cuales, a cada volumen le confiere una cualidad de movimiento que según su morfología va a exigir un determinado marco. Se adivina así, por el rasguño, tanto a los personajes como lugar donde debe estar ubicada la acción.

Como dice Panofsky: *La perspectiva por un lado ofrece a los cuerpos el lugar para desplazarse plásticamente y moverse mímicamente, pero, por otro, ofrece a la luz la posibilidad de extenderse en el espacio y diluir los cuerpos pictóricamente; procura una distancia entre los hombres y las cosas.*⁽²⁾

Estos dibujos que vamos a describir para la elaboración de las obras pictóricas: *Cosiendo la vela*, *El baño del caballo* y *Descanso*, todos ellos se han considerado tanto por sus analogías temáticas, como por el trazo, siguiendo una evolución en el tiempo.

COSIENDO LA VELA

Óleo sobre lienzo, 297 x 397 cm, 1896, Galería de Arte Moderno de Venecia (figura 1). Bocetos preparatorios para esta obra pictórica (figuras 2 a 6).

En fecha temprana para el arte español de finales del siglo XIX, Sorolla recoge una página de ambiente con la particularidad de estar directamente tomada del natural. Según Trinidad Simó: *Sorolla ha rechazado en gran parte la manera de hacer decimonónica. En realidad Cosiendo la Vela es una hermosa escena al aire libre, de composición atrevida, y cuyo problema principal reside en reflejar fielmente el ambiente de unas mujeres y hombres que están cosiendo las velas en un patio, a cielo abierto*⁽³⁾. para Bernardino de Pantorba, *tiene esta obra las pinceladas precisas para transmitirnos la sensación de la vida que... refleja; posee la*

(1) PANOFSKY, E.: *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, 1985. Edit. Tusquet, p. 15

(2) PANOFSKY, E.: *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, 1985. Edit. Tusquet, p. 51.

(3) SIMÓ, Trinidad: *Joaquín Sorolla*. Valencia, 1980. Vicent García Editores, p. 96.

grandeza de lo sobrio y conciso. Fue llevada al Certamen Nacional de 1899 quedando por encima de toda la pintura que entonces se expuso, destacándose como figura culminante de la pintura española⁽⁴⁾.



Fig. 1.- *Cosiendo la vela*. Óleo sobre lienzo, 297 x 397 cm, 1896, Galería de Arte Moderno de Venecia.

El argumento se centra en una vela de barca. El artista interpreta los pliegues del gran trozo de lona, las figuras de hombres y mujeres que la están cosiendo en un patio a cielo abierto, y los tiestos y el emparrado que le enmarcan. El protagonista del cuadro es la luz intensa que se derrama sobre la tela que arrastra por el suelo, a la vez que matiza el rostro de los pescadores y se filtra entre la vegetación proyectándose en sombras sobre la inmensa lona. Esta escena, trazada con gran energía de dibujo, apenas ofrece vacilaciones en la composición, como veremos en el estudio de los bosquejos. Estableciendo una relación entre la obra pictórica y dibujística, vemos cómo a través de esta última (figuras 1 a 5) se trata de buscar el tema y encajar los diversos elementos en una composición ordenada y equilibrada.

El apunte de la figura número 2, *Cosiendo la vela*, describe una escena que enmarca dentro de un cuadro. En primer plano dos diagonales inciden hacia una puerta que sitúa en último término; en el medio campo coloca dos siluetas de pescadores. En el lateral derecho, el trazo en diagonal se curva sinuosamente, sugiriendo los múltiples pliegues de la lona, que quedan sintetizados con breve rasgo; tras la otra diagonal, encaja con rasguños lo que pudieran ser unos pescadores sosteniendo la tela en alto; para conseguir este efecto, traza una línea vertical al pie de la diagonal. Con ambas líneas de fuga, dispuestas en perspectiva cónica, consigue dar sentido



Fig. 2.- *Cosiendo la vela*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 11 x 15 cm, lápiz compuesto. Sello Joaquín Sorolla. Número 1.633. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

de profundidad en la composición. Las siluetas de los pescadores están trazadas con un negro muy insistido produciendo un fuerte contraste con el blanco del papel. Este dibujo, no difiere compositiva ni temáticamente de la obra pictórica, más bien parece una recogida de datos en una observación inmediata y cotidiana.

La figura número 3, *Tema para cuadro*, recoge dos escenas similares en momentos distintos; la del lateral derecho describe a tres pescadores; dos observan una



Fig. 3.- *Tema para cuadro*. Papel continuo de pasta mecánica, satinado, 11 x 15 cm, lápiz compuesto. Sello Joaquín Sorolla. Número 1.633. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

(4) PARTORBA, Bernardino: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1980. Editado y distribuido por Jesús Ramón García Rama. Edición revisada, actualizada y considerablemente aumentada, p. 172.

escena, sugerida con múltiples trazos a través de una puerta abierta; la tercera, una mujer de frente al espectador, cose sentada en el suelo una gran tela que se despliega por encima de una silla. Pudiera ser que los trazos destacados sobre el fondo blanco que enmarca el dintel de la puerta fuera la escena de la obra pictórica contemplada desde el interior de la casa. El estudio lumínico es importante, pues recoge en los pescadores de la derecha un sombreado a contraluz, mientras que la otra figura está tan ennegrecida que apenas se destaca de la hoja de la puerta, construida con fuertes trazos verticales a grafito. La escena de la izquierda, como una secuencia animada, describe lo mismo que la anterior, con los mismos recursos; sólo parece resaltar la postura de dos de los pescadores en un escorzo violento y gestual.

El número 4, *Estudio para Cosiendo la vela*, pudiera tratarse del estudio compositivo de grupos humanos dispuestos en una de las diagonales que sirven tanto para crear efectos de profundidad como para sugerir la textura de una lona pesada que entre todos han de extender. Continúa con los estudios de luz y de perspectiva elemental.



Fig. 4.- *Estudio para Cosiendo la vela*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 10 x 13 cm, lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla. Número 425. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

El número 5, *Estudio para Cosiendo la vela*, es el bosquejo que guarda más analogías con la obra pictórica; posiblemente fuera uno de los dibujos previos utilizados para la elaboración del cuadro. En primer lugar, la lectura comparativa con la obra definitiva establece ciertas similitudes que podemos detallar. La composición, estudiada ya en bocetos anteriores, es la misma que la de este apunte. Al tener todo encajado, se



Fig. 5.- *Estudio para Cosiendo la vela*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 10 x 13 cm, lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla. Número 432. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

centrará en el estudio de la luz al incidir sobre las diversas formas. Contornea el volumen de la vela y deja el fondo blanco del soporte para insinuar una superficie muy iluminada; dentro de la silueta de la lona, rasgos dispersos describen los accidentes y pliegues de la misma, que también aparecen en la pintura. Se modelan las figuras de acuerdo con una gradación lumínica. La perspectiva cónica, como ya dijimos, es similar a los dibujos anteriores, aunque en este apunte aparezca la composición más detallada. Los personajes se acoplan a las diagonales mencionadas, insistiendo en la profundidad. En la parte superior del papel aparecen dos segmentos semicirculares encontrados; éstos han sido proyectados desde la parte central inferior, imaginando un eje de simetría. Bajo estos segmentos ha distribuido grupos de figuras insinuadas con líneas que se entrecruzan. Es posible que al llevar el tema del apunte al lienzo, simplificara la composición eliminando personajes del lateral derecho que desaparecen en el cuadro. Tras la puerta abierta del último término, foco luminoso de todos los bocetos estudiados; sólo en uno de ellos (número 2) se deja adivinar lo que pudiera ser un paisaje de playa o cualquier escena similar, ya que en la pintura, tras la puerta, se desvela sutil una escena. La temática de todos estos dibujos es la misma e igual ocurre con la composición; parecen tanteos y observaciones de la escena que le interesa a Sorolla en momentos distintos y en distintas horas del día.

De Beruete comenta: *Quien contemple esta obra, se interesará por el asunto trivial de igual manera que si tuviera ante su vista la representación de algo muy dramático y trascendental. Ejemplo vivo del mágico poder*

del arte; que eleva a las regiones de lo imperecedero aquello que en realidad pasa inadvertido por vulgar e insignificante⁽⁵⁾.

EL BAÑO DEL CABALLO

Óleo sobre lienzo, 130 x 150 cm, 1915, Museo de Sorolla de Madrid (figura 6). Bocetos preparatorios para esta obra pictórica (figuras 7 a 9).



Fig. 6.- *El baño del caballo*. Óleo sobre lienzo, 130 x 150 cm, 1915, Museo de Sorolla de Madrid.

Este tema observado del natural puede ser considerado como uno de los óleos donde la captación del instante se pone de manifiesto. Según don José Camón Aznar, *Sorolla ... es el pintor ... de la técnica repentista ..., pero con la dificultad de pintar luz sobre luz. Es decir, no a la manera francesa, con la luz disuelta en nieblas y vaguedades atmosféricas, sino con el sol cayendo caudaloso y deslumbrador sobre las claridades mediterráneas⁽⁶⁾.*

El argumento, de lectura sencilla, apenas necesita explicación: un adolescente desnudo, de perfil y cubierta su cabeza con sombrero de ala ancha, saca del mar un caballo blanco, también de perfil, sujetándolo con una cuerda con su mano derecha y llevando el otro extremo en la izquierda. Al fondo, el mar. Sabía Sorolla que el mar es el más apropiado espejo de la luz, al reflejarse ésta sobre el agua, obteniendo así mayor viveza.

El asunto es un pretexto, lo que parece interesarle es el estudio de la luz al incidir sobre los objetos.

El artista establece una proporción arbitraria de tonalidades a base de una paleta muy clara; cada elemento, cada valor en sí mismo, está coordinado gradualmente con el tono más próximo y más alejado.

Los tonos más alejados presentan una coloración más apagada, entre grisácea y azulada, consiguiendo el efecto de profundidad en la línea del horizonte. Las tonalidades del segundo término o medio campo, hacia la derecha, crean un elevado grado de luminosidad insistida en la masa espumosa del agua que se diluye vaporosamente hacia la izquierda; estos tonos blancos están contrapuestos en fajas paralelas y estables, contrapuestas con la acusada diagonalidad del caballo. Esta zona es la de mayor actividad lumínica; observando el ángulo inferior izquierdo, la luz es tan intensa que los reflejos se proyectan como imágenes invertidas de las formas existentes. Son siluetas distorsionadas, de un llamativo color malva. Se acentúa la diagonalidad en la orilla del mar y estudia el ritmo de las ondulaciones del agua que se espacian en los primeros términos y llegan a juntarse cerca del horizonte. Así, establece diferentes planos en la misma composición, con objeto de conducir la atención del observador hacia el fondo.

El tema central del cuadro es la figura humana y animal, que constituye uno de los elementos de este paisaje con todos los efectos lumínicos ya descritos.

Si se relaciona la pintura con la obra dibujística, es notorio señalar en los bosquejos la ausencia de sugerencias paisajísticas. Quizá, el único elemento con referencias ambientales sea la línea del horizonte. Estudiando los trazos del número 7, *El baño de los caballos* se aprecia cómo un muchacho guía a éstos desde la playa hacia el mar. En sentido inverso al del cuadro.



Fig. 7.- *El baño de los caballos*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 11 x 16 cm, lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla. Número 1.302. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.)

(5) BERUETE, Aureliano: *Joaquín Sorolla*. Volumen IV de la Biblioteca Estrella. Madrid, 1921, p. 33. Tomado del número extraordinario de la revista *Hispania* de Barcelona, de 15 de junio de 1901, p. 56.

(6) CAMÓN AZNAR, José: *El instantismo valenciano*. Madrid. Revista Goya, número 104, septiembre-octubre 1971, p. 125.

Estos rasgos rápidos y de gran fuerza expresiva obedecen a una observación repentina del natural que en un momento dado despierta su interés.

El punto de vista tomado desde la derecha aprecia la línea del horizonte muy baja. Contrariamente, en la obra pictórica será esta zona la de mayor actividad lumínica, como ya dijimos anteriormente. Es de interés señalar cómo los rasguños del lateral medio derecho del papel tendrán su correlato pictórico en las pinceladas de las olas espumosas del lienzo. Las siluetas de este apunte están contorneadas con rasgos que configuran volúmenes sugiriendo un movimiento natural y pausado.

Más instantáneo en la captación de lo gestual resulta el dibujo 8, *Caballos en movimiento*. Es posible que ésta fuera su primera observación del natural y quizá uno de los primeros apuntes de esta temática. Un gran trazo horizontal como en otras ocasiones subraya que este asunto lo llevará al lienzo.



Fig. 8.- *Caballos en movimiento*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 10 x 13 cm, lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla. Número 690. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.)

Estas líneas sumamente movidas, esquemáticas, casi sin formas, insinúan varios caballos que al trote se adentran en el mar; que se sugiere con tres líneas horizontales en la parte superior derecha. El boceto es tan gestual y espontáneo que parece tan sólo transmitir la velocidad, el brío y el movimiento, casi entre lo figurativo y la abstracción.

El número 9, *El baño del caballo*, puede ser el apunte con más grado de parentesco con la obra definitiva. Aquí la aproximación con la obra pictórica es mayor que en los anteriores, aunque aún mantiene considerables diferencias. Está visto desde otro ángulo; dibujadas las dos figuras de frente y ligeramente de perfil,



Fig. 9.- *El baño del caballo*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 13,5 x 20 cm, lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla, Número 1.273. Impreso en negro, a tinta (a. i. d.).

ambas en el lateral izquierdo; el muchacho guía al caballo, del mar hacia la orilla de la playa en movimiento ascendente. El dibujo es de gran dinamismo, la fuerza del animal queda patente en los trazos de la cabeza, ligeramente inclinada, que parecen poseer fuerza contenida. Si se observan las patas delanteras es destacable cómo las líneas no contornean las formas, sino que son múltiples líneas indicadoras de movimiento. Las patas traseras están configuradas con rasgos discontinuos mostrando un relativo estatismo, pues el caballo está siendo frenado por el muchacho que le agarra con una soga firmemente. En la obra pictórica este movimiento no queda reflejado con la misma fidelidad que en los bosquejos, quedando patente en el óleo una paralización del tiempo. Nuevamente indica con una diagonal la separación entre la orilla del mar y la playa, en este caso muy insistida con trazos fuertemente ennegrecidos. El mar está sugerido con líneas breves y paralelas que se continúan hacia el horizonte.

Los bosquejos de Sorolla son atrevidos tanto en sus ángulos de visión como en el carácter de los lugares imprevistos y definidos.

En cuanto a las diferencias y posibles analogías se observa cómo en el caso del bosquejo ha captado posturas diversas del caballo siempre en el lateral izquierdo, con el ángulo de visión muy bajo. Por el contrario, en la obra pictórica, las siluetas de las figuras están en el lado derecho con el punto de vista alto y en todos los casos tanto bocetos como obra pictórica vistos de perfil.

La figura del animal no aparece en ningún apunte sombreada, sólo una línea contorneando la silueta del caballo y dejando el blanco del soporte como fondo. Esto quizá sea debido a que en su correlato pictórico el

caballo actúa como un gran foco de luz; para ello en la pintura conjuga pinceladas blancas, grisáceas, ocre y malvas. El sol, al incidir sobre la piel mojada del animal, quiebra sus rayos produciendo con el blanco el mayor grado de potencia lumínica.

Por último, en los bocetos, como ya se dijo, no existen alusiones de las embarcaciones a vela, del último plano a la derecha, ni de los bueyes tirando de una barca a la izquierda, junto a unas luces que se proyectan en el mar con tonos suaves y dorados.

DESCANSO

Óleo sobre cartón, 19 x 24 cm, 1915, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (figura 10). Bocetos preparatorios para esta obra pictórica (figuras 11 y 12).



Fig. 10.- *Descanso*. Óleo sobre cartón, 19 x 24 cm, 1915, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Esta obra, *Descanso*, es un apunte al óleo, de pincelada suelta y disgregada que describe una escena de playa. En ella, unos pescadores se calientan mediante fogatas. En primer plano, estudia a través de pinceladas atrevidas, ágiles y fuertemente empastadas la arena de la playa. Destaca sobre ella pequeñas sombras dispuestas diagonalmente, en un color terroso oscuro. En un campo medio, desarrolla el tema del cuadro: Cuatro pescadores descansan alrededor de hogueras calentándose. En un tercer plano, en el centro del lateral derecho, una figura masculina reposa echada sobre una estera. Al fondo, en último término, el mar y unos suaves acantilados.

La técnica utilizada para la composición de esta pintura es de planos superpuestos, produciendo así una mayor sensación de lejanía. Continúa manteniendo la perspectiva cónica basándola en juegos de diagonales.

Contrasta tres efectos lumínicos distintos: En primer lugar, el foco de luz situado en el centro hace resaltar la vela de una embarcación que le sirve de techumbre. La lona, de tonos sienas, blancos y grises se contrasta con el cielo negro, produciendo efectos de irradiación. En último término, hacia el horizonte, se dejan entrever tonos claros y rojizos de las primeras horas de la mañana entre los que se vislumbra el mar.

Si nos centramos en los bosquejos se puede valorar cómo ha estudiado la escena principal de la pintura, la disposición de los personajes y la composición de los mismos. El concepto es el mismo en la obra dibujística que en el campo medio de la obra pictórica.

El número 11, *Al amor de la lumbre*, podemos ver cómo encuadra la escena entre dos líneas, una en la parte inferior del dibujo y otra en el lateral derecho. Esto, como en casos anteriores, anuncia un cuadro.

Tanto los dibujos como el óleo tienen un elemento común, punto de partida, donde se aprecian los diversos ángulos tomados. En el dibujo que estamos estudiando, una pescadora sentada y vista de espaldas aparece colocada hacia la parte central del mismo. El ángulo de visión del artista se sitúa a la izquierda de esta figura, dibujando con trazo rápido el fuego situado delante de ella y cuatro siluetas más, sentadas hacia el lateral derecho. De este grupo de figuras, sólo utiliza en la pintura la pescadora del centro. En el lateral derecho del bosquejo destaca lo que pudiera ser una figura femenina que pasa su brazo por encima del hombro de un pescador. Si comparamos este dibujo con la pintura, vemos cómo en esta última esboza dos pescadores en la parte izquierda; la figura central y otra masculina sentada en el suelo y recostada sobre los antebrazos.



Fig. 11.- *Al amor de la lumbre*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 13 x 50,5 cm, lápiz compuesto. Sello Joaquín Sorolla. Número 846. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

El número 12, *Apunte de figuras*, responde a la misma idea temática del anterior y del óleo. Existen otras líneas además de las ya descritas, que contribuyen a un mayor dinamismo general de la composición. Se puede observar cómo los trazos añadidos a los ya existentes ofrecen una composición más espontánea y esquemática, mostrando a través de estos rasguños elementos nuevos. Al fondo, leves trazos horizontales y una vela cuadra sugieren el mar y una embarcación llegando a la playa. Todo ello dispuesto bajo una línea de



Fig. 12.- *Al amor de la lumbre*. Título manuscrito por el autor. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 13 x 20,5 cm, lápiz compuesto. Sello Joaquín Sorolla. Número 846, reverso. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

horizonte muy alta. En ambos dibujos disuelve los objetos en sensaciones a través de las diversas intensidades del lápiz. Despoja la línea de su poder confinante, ofreciendo en la obra pictórica un conjunto tan estudiado como expresivo. Los dibujos números 11 y 12 podrían representar momentos diversos recogidos en tiempos distintos. La composición al óleo resulta más trabajada de lo que aparentemente sugiere, valiéndose de bosquejos preparatorios que así lo confirman.

El trazo sintético, y enérgico de estos dibujos es característico de esta época, de 1914 a 1917; existe una cierta correspondencia con un tipo de mancha menuda, vibrátil, a menudo pastosa, de ciertas obras realizadas el año en que Sorolla firmó esta obra pictórica.

Como dato curioso se puede mencionar que hay muy pocas pinturas sobre este tipo de soporte; las pocas conocidas aparecen con los contornos difusos. Esto no es una técnica especial realizada por Sorolla. Los dueños de dichos cartones, hoy en posesión de la familia Sorolla, barnizaron las pinturas, viéndose cómo, con el transcurso del tiempo, el barniz absorbía los colores y disolvía los contornos; produciendo el mismo efecto que si se hubiera dibujado a pluma sobre un papel secante.

LUZ BUELGA LASTRA