

# POR UN SOROLLA SIN TO

Se cumple este año el cincuentenario de la muerte de Sorolla, fecha oportuna para intentar remover más de un tópico añadido a su obra sin otro afán que el coleccionismo ni otra precisión que la del capricho.

Sorolla, «el máximo pintor valenciano», «el genio mediterráneo de la pintura», nuestro «gran impresionista»... son frases del repertorio que puede ampliar a su gusto el aficionado a las citas sin más esfuerzo que repasar cualquier manual de historia del arte moderno,

nota crítica o comentario de exposición.

Su pintura ha sido convertida en síntesis propagandística de urgencia de lo típico valenciano dentro de lo típico español. Va siendo hora de enfrentarse a Sorolla y a sus obras como «realmente fueron» y rastrear —si es posible entre tanta gratuidad— cómo entendió su oficio, por qué y para quién pintó. Todavía hoy, apenas hace unos días, en una entrevista de la prensa local con un joven académico valenciano sobre la celebra-

ción del cincuentenario de Sorolla, volvieron a aflorar sonoros adjetivos y referencias a «su estupendo hacer», a su «profunda valencianía» y otras gangas de este cariz, innecesarias además de difusas, pues se trata de comentar una obra, no de elaborar un «test» de patriotismo.

Tópico también, pero éste consagrado por eruditos y profesionales, es considerar a Sorolla —por simple analogía cromática o precipitada atribución— como «gran maestro impresionista», «cima del

impresionismo español» y hasta del impresionismo mundial (1).

Este es el punto del que quiero ocuparme en la presente nota: la presunta validez del concepto impresionismo y las limitaciones de su aplicación en el caso de Sorolla.

(1) Bernardino de Pantorba (1963), Catálogo de la Exposición del Centenario de Sorolla (1863-1963), Madrid, Casón del Buen Retiro. «Después de nuestro gran pintor nadie, ni dentro ni fuera de España, ha podido agregar nada al Impresionismo. La tendencia parece haber llegado con él a su ápice».



Pescadoras.



Roncal.

# PICOS

Es práctica unánime de los historiadores del arte contemporáneo, para evitar retoricismos y subjetividades, entender el análisis artístico como una formalización conceptual (traducción a conceptos lingüísticos de percepciones sensibles), provista de un vocabulario técnico (y, por tanto, preciso en su empleo y en sus connotaciones), eludiendo el uso polívoco e idealista de esos conceptos al integrarlos históricamente: sociedad-artista-producto (obra de arte)-sociedad.



Autorretrato.

**JOSE FRANCISCO IVARS**

Ya Bozal (1966) (2) y Palacios (1972) (3) evitaron calificar a Sorolla de impresionista, proponiendo el calificativo de realista-costumbrista —Lafuente Ferrari también reparó en ello— o considerándolo como un caso extremo de autodidacta obsesionado por la luz, que pinta del natural y perfectamente instalado en una sociedad donde la pintura es ya «mercancía»: prestigia al poseedor y «enoblece» al productor.

## El impresionismo como subjetivización de la realidad

Parece aceptable la caracterización de estilo como una sobres-

(2) V. Bozal, *El Realismo plástico en España (1900-1936)*. Barcelona, Península, 1967.

(3) Josep Palacios: Sorolla y el sorollismo, en el colectivo *L'Art Català Contemporani*, Barcelona, Proa, 1972, 84-88.



Después del baño.



Paseo a la orilla del mar.

# POR UN SOROLLA SIN TOPICOS

estructura de convenciones cuyo valor, esencialmente didáctico, implica la generalización. Así, pues, al hablar de impresionismo pretendo indicar, por un lado, un grupo de jóvenes pintores en torno a Monet (4) que, en 1874, organizan una exposición particular oponiéndose al Salón oficial. (Esto es, vanguardia que impugna tanto un estilo —realismo académico— como la función de ese estilo en la sociedad, como la actitud del pintor en tanto que profesional.) Por otra parte, me refiero a la progresiva formalización del arte de finales del siglo XIX, y por último, desde el punto de vista técnico, a la disolución de la línea en un contorno cromático.

Delimitando lo que llamaríamos el «manifiesto impresionista», anotaríamos:

- Impresionismo: Calificación casual que pretende sugerir el método racional-experimental de creación de luz mediante la descomposición de tonos.

- Pintor: Mero «receptáculo de sensaciones», no artesano elaborador de productos (artista-genio) según unos cánones aceptados (belleza ideal y convencional visualización de la realidad) y según el «buen gusto» (Burgues).

- Negación de la pintura de estudio —elaborada de antemano y desprovista de toda significación emotiva—. Consecuentemente, exaltación de la pintura al aire libre: inmersión del pintor en un paisaje y traducción sensible de esta «experiencia», nunca copia de un original.

- ¿Técnicas? Dificiles de unificar y siempre según pintores e influencias, pero basadas en la mezcla óptica de los colores (i. e. división de tonos en la tela y reconstrucción en la retina).

- «Un cuadro no debe representar en principio más que colores». (Primer paso hacia el formalismo.)

En resumen de Cézanne: «Los clásicos son maestros de conjuntos, no podéis fragmentar detalle alguno. No eran pintores de fragmentos como nosotros».

En una frase: Disolución de la realidad en luz y color (percepciones sensibles) y, por lo tanto, óptica a la vez que estética. Y esto nos lleva al punto siguiente: las relaciones ciencia-arte en los impresionistas franceses.

## El impresionismo como especulación teórica sobre la luz y el color

El pintor impresionista intenta elaborar una peculiar «Didaktik des

(4) El mejor estudio sobre los impresionistas continúa siendo el de John Rewald, *Historia del Impresionismo*, N. Y., 1954. (Hoy afortunadamente en traducción castellana, Seix Barral, 1972, 2 vol.)

Sehens» —aprendizaje para «saber ver». El ojo humano adquiere valor instrumental al convertirse en el vehículo de alteración de la imaginación. Se trata de reconstruir la imagen cerebralmente, ordenando los estímulos sensoriales percibidos por el ojo. Es decir, el espectador debe poner en juego su imaginación y «ordenar» aquellos estímulos cromáticos aparentemente caóticos. El carácter testimonial de la pintura queda —estamos a finales del XIX— en manos de la fotografía; el pintor debe ensayar asociaciones que hagan posible una visión nueva.

Los estudios de Chevreul (5) (complementariedad del color, yux-

(5) Chevreul —químico francés— analizó los colores «animales» para sintetizarlos con fines industriales. Sus famosas leyes se convirtieron en el «no va más» teórico para pintores. Entre sus proposiciones: «Un color binario se realiza junto al primario que no entra en su composición», «La yuxtaposición de los objetos coloreados modifica su estructura óptica» y la llamada Ley de contraste simultáneo de colores, que podría sintetizarse así:

1. Un tono varía según cómo reciba la luz.
2. Un espacio neutro entre dos colores elimina la sensación de contorno.
3. Los primarios —claro/oscuro— resaltan por su contraste.
4. Si el espacio que rodea a un color es blanco, negro o mezcla de ambos (gris), produce sensación de relieve.

Cfr. Gregory, *Ojo y cerebro*, Guadarrama, B. H. A., 1969; Gombrich, *Art and Illusion*, Londres, Phaidon, 1966.

taposición y contraste simultáneo de colores) ofrecen al pintor el apoyo teórico imprescindible para sus nuevas experiencias.

Más citados que leídos y —desde luego— más discutidos que experimentados, los trabajos de Chevreul y Helmholtz sonaban entonces como la última palabra de la física de la luz y del color; su cita por parte de los impresionistas demuestra, cuanto menos, cierta voluntad científica y también el deseo de convertir la pintura en actividad más neutra y rigurosa —de verificación de hipótesis físicas (6)—, menos pretenciosa y genial que el «gran arte» establecido. Deseo, en suma, de afrontar el arte con los ojos de su tiempo; de otro modo, sería inexplicable el reproche de un crítico contemporáneo de la exposición de 1886:

«Tras un curso de óptica, aprendiendo unas cuantas reglas sobre yuxtaposición de colores y adiestrándose en fijar el color según la técnica del punto, se logrará con certeza pintar con éxito al estilo moderno».

(6) Cfr. «Visión cromática», de Seurat; el marco, como elemento de determinación de un espacio pictórico —frente a ventana abierta a la Naturaleza—; el color, como elemento estructural que sugerirá la ordenación de un espacio; distinción entre colores y recesivos y procesivos, etcétera, son algunas de las nociones de inspiración científica del grupo.

## El impresionismo como vanguardia artística

El rechazo del arte oficial —grandilocuente y de repertorio, sin mayor significación que su factura y su valor de cambio— se sustantiva en la pintura realista de Courbet. Sus implicaciones ideológicas aparecen con toda claridad cuando se repasa su participación en la Comuna de París. Los pintores de Barbizon rechazan lo académico por su reiteración formal; ahora bien, ¿qué se entendía por «académico» en la segunda mitad del siglo XIX? En primer lugar, la pintura de historia, de dignificación oficial y patriótica casi siempre, con algunos ejemplos de tibia crítica liberal —pienso en Giber, «Fusilamiento de Torrijos»—, pero teatral y excesiva. En segundo lugar, las llamadas «escenas de género»: costumbrismo acrítico y sentimental expresión de «lo bello» popular. Pintura, pues, narrativa y decorativa.

El movimiento realista es un esfuerzo por expresar la decadencia social del arte, esfuerzo por captar sencillamente y sin virtuosismos de escuela «la realidad», entendida ésta no como concepto, sino como realidad social concreta: temas generalmente orillados por el «gran arte» —escenas campesinas y de suburbio, caricatura y deformación expresiva de situa-



Sacando la barca.

clones históricas (pienso en Daubier), etc.—. Más ceñido: el arte deberá volver a ser la «conciencia colectiva», la voz discordante frente a lo que el «buen gusto» oficial pretende convertir en «natural».

En este contexto hay que situar el grupo impresionista. Como ha señalado Gombrich, el impresionismo —contemporáneo del naturalismo de Zola— «volvió los ojos hacia el presente», y Manet pudo afirmar: «El pintor no desea obras impecables, sino sinceras». El realista rompe con unos temas «clásicos»; el impresionista ataca la visión unidimensional de los nuevos temas realistas, los fragmenta y analiza plásticamente. Cómo respondió el público burgués a esta experiencia es bien sabido: tomadura de pelo, pintura de pegotes, grupo de salvajes..., son algunos de los juicios que recibieron de sus primeros críticos.

Dos notas finales. Los pintores impresionistas forman un grupo de desarraigados que esperan ser originales a su manera —manera tal vez extravagante y «bohemia» (piénsese en el matiz peyorativo del adjetivo para algunos sociólogos del arte)—, pero que forman durante el último cuarto del siglo XIX la avanzada del «otro arte», en constante intercambio y discusión de problemas y planteamientos (7). A partir de 1886, el

(7) Hasta 1886 se reunían los Independientes en el café Roche, en comidas mensuales.

grupo comienza a disgregarse y los Salones de Independientes son paulatinamente digeridos por marchantes y teóricos que convertirán en lección común su aventura y en «estilo» sus preocupaciones formales.

### Actividad pictórica y actitud personal

En los apartados que acabo de resumir creo haber dejado suficientemente aclarado qué se entiende por impresionismo: teoría y práctica pictóricas y profesionales de un grupo francés que reacciona en un momento histórico concreto a unas limitaciones estéticas concretas.

Analícemos a continuación la actividad pictórica y la actitud personal de Joaquín Sorolla (nacido en Valencia en 1863 y muerto en Cerdilla en 1923) (8).

I. Sorolla es un hombre hecho a sí mismo. De familia modesta (huérfano y recogido por su tío cerrajero, que intentó darle «un por-

(8) Sobre Sorolla la bibliografía es muy escasa, quedando reducida a la monografía de B. de Pantorba, Joaquín Sorolla, Gerona, 1944 —ediciones posteriores ampliadas—, definitiva en información, aunque en exceso tradicional de método, de donde tomo los datos esenciales sobre el pintor; J. Manaut Viglietti, Crónica del pintor Joaquín Sorolla (1964), Madrid, Editora Nacional, y los artículos de carácter general del marqués de Lozoya, Lafuente Ferrari y Gaya Nuño, en sus respectivas historias del Arte y de la Pintura española contemporánea.



venir» matriculándolo en la Escuela Normal de Valencia), ejemplifica un esfuerzo de voluntad admirable para conseguir sus propias metas. En 1877 asiste a la Escuela de Artesanos, siendo discípulo del escultor Capuz; en 1879 se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde simultaneará los estudios con el trabajo en la cerrajería de su tío. En 1882 marcha a Madrid para copiar en el Prado obras de Velázquez y Ribera, opositando en 1884 a la plaza de pensionado de pintura de la Diputación de Valencia en Roma, que obtiene con su obra —cuadro de historia— «El grito del Palleteo».

Hasta este momento, Sorolla es un modesto aprendiz aventajado que lucha por «hacerse un nombre» dentro del realismo minucioso que prevalecía en la Escuela —sensualista, colorista o como se quiera, pero realismo—, y es de suponer su conciencia de triunfo al recibir las 3.000 pesetas de su pensión y la posibilidad de viajar sin más obligaciones que las artísticas.

En Roma prevalecía el adocenamiento académico, manteniéndose la tradición de la pintura histórica,

rutinaria y escolar. Justifica su pensión con «El entierro de Cristo» (obra presentada en la Exposición Nacional y aceptada sin entusiasmo) y «El padre Jofre protegiendo a un loco» (1887). La Diputación proroga su pensión y en 1887 se casa, residiendo durante una temporada en el campo, junto a Asís. De vuelta a España en 1889, se instala definitivamente en Madrid.

Resumiendo con palabras del marqués de Lozoya (9): «Sorolla vive el único que la desatentada crítica de fin de siglo imponía a los artistas españoles: evocaciones históricas o anécdotas de intención socializante». Vuelve de Roma, pues, con poco que asimilar y dispuesto a hacer «carrera» con su pintura, presentándose a cuantas exposiciones y certámenes nacionales o extranjeros pudieran prestigiarle: «Gran trabajador honrado y fecundo. Los concursos oficiales contribuyen a proporcionarle clientela. De 1890 a 1901, quince premios importantes —no solamente en Madrid, también en París, Viena, Munich, Berlín y Chicago— consolidan su prestigio» (10).

En adelante, búsqueda de su propio lenguaje plástico y la «fama» nacional y extranjera.

II. Tres momentos quiero señalar en su actividad de estos años:

1) París. En 1885 realiza Sorolla un rápido viaje a París. Parece correcto suponer que, harto de rutina académica, hubiera reparado en los nuevos supuestos de los Independientes (de 1885 datan las relaciones de Seurat con Pissarro, su «Domingo en la Gran Jatre» y los inicios del divisionismo); pero no fue así. Visitó la exposición de Bastien-Lepage, flojo retratista de segunda categoría y poco más. Domenchina ha dejado constancia de esta visita, los elogios de Sorolla a los maestros del XVII y su desprecio hacia los italianos y franceses del Rococó, pero ninguna referencia a sus contemporáneos —DeGas, Manet...—. ¿Falta de interés? ¿Escasez de tiempo? ¿Carácter anti-intelectual de Sorolla, poco abierto a relaciones e influencias? Tal vez, de todo un poco. Lo cierto es que su paso por París queda como simple anécdota sin trascendencia.

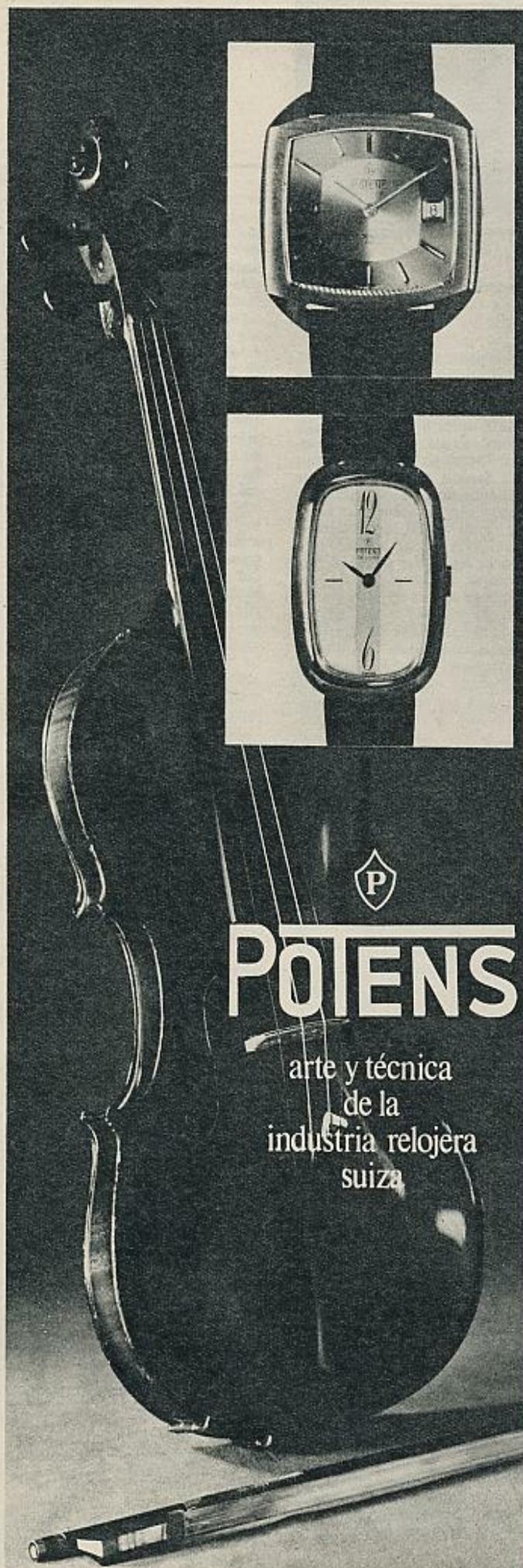
2) Valencia. Sorolla veraneó en la Malvarrosa. «Yo hubiera hecho mi casa en Valencia, no en Madrid, si Valencia fuera camino para ir a alguna parte...», discurre en valenciano y cuando hablo en castellano no hago sino una traducción...». (Afirmó en 1913.) Sorolla fue íntimo del novelista Blasco Ibáñez, que encarnaba el republicanismo valenciano. Joven agitador anticanovista, huyó a París, donde asimiló el naturalismo que le conformaría ideológica y estéticamente.

(9) M. de Lozoya, Historia del Arte Hispánico, 1949, V, 443 y ss.

(10) Paredes, o.c., p. 86.



Pescadora y niño.



**POTENS**

arte y técnica  
de la  
industria relojera  
suiza

## POR UN SOROLLA SIN TOPICOS



Niños en el mar.

Su blasquismo se convirtió en violento revulsivo contra el conservadurismo y la despolitización de la burguesía valenciana; de vago paternalismo y anticlericalismo demagógico, tuvo gran audiencia entre la baja burguesía y el incipiente obrerismo. *Arroz y tartana* (1894), *Flor de mayo* (1896)... Sus arrebatadas descripciones de personas y ambientes, las violentas algarradas y emotivas llamadas «al pueblo» del novelista, en aquella Valencia de la Restauración, «con una burguesía netamente comercial y su reverso específicamente capitalista de las injusticias y miserias sufridas por las clases sociales humildes, de lenta e irregular industrialización» (11), fueron para Sorolla el contexto ideológico y cultural donde encontró su propio estilo: pintura de «tesis» que abocará en formalismo del color.

3) Los Estados Unidos. En 1908 conoce Sorolla al millonario norteamericano Archer M. Huntington, fundador de la Hispanic Society of America de New York, quien le invita a exponer en los salones de la sociedad. Esta relación transformará sensiblemente su vida, convirtiéndolo en valor internacional. El 4 de febrero de 1909 se inaugura la exposición, que durará un mes, exhibiendo 365 obras, y que visitaron 160.000 personas. Con el éxito abundan los encargos, retratos para la galería iconográfica de la sociedad y de particulares.

1911. Exposición en el Art Institute de Chicago y el City Art Museum de San Luis. A finales de año, Huntington le encarga la decoración del salón-biblioteca de la Hispanic Society con paneles representativos de las regiones españolas; precio: 150.000 dólares; plazo de entrega: cinco años. Período de

pintura comercial y de obligado folclorismo; efectista, teatral y distante que no soporta la comparación con cualquiera de sus escenas de playa, sin negar su maestría cromática o el acierto compositivo de alguno de los paneles.

III. A través de este apresurado recorrido, la vida de Joaquín Sorolla queda perfilada como la de un empedernido trabajador que convierte en oficio su pintura y procura vivir de él sin problematizar el «hacia quién» ni el «para quién» de ella. Extremadamente sensible al color y a la luz de la geografía de su tierra, se libera de trabas de escuela y de preocupaciones estilísticas. Pinta para vivir, obsesionado por la luz que difumina los objetos reduciendo la importancia del dibujo, pero sin llegar a los alarides «no-figurativos» de los independientes. Nos ofrece instintivamente un nuevo concepto de pintura, determinada progresivamente a hacer sobre todo «pintura». Sus técnicas le aproximan a los acuarelistas ingleses (colores disueltos en agua, transparencias...) y a los independientes impresionistas (pincelada gruesa, espátula a veces), pero sus supuestos son otros y sus intenciones o intereses distintos.

Afirmé antes que «viví de pintar», luchando para triunfar y organizando comercialmente su actividad una vez reconocido: ningún pintor más ajeno que Sorolla a cualquier bohemia o irregularidad tanto a nivel cotidiano como social. Fue pintor de la burguesía y nunca pretendió impugnarla; sólo sus cuadros del mar denotan una vinculación más nostálgica que crítica a su tierra, y un acercamiento más personal que ideológico a Blasco Ibáñez y sus ideas.

Pintor muy cotizado en vida (concurrió a setenta y cinco exposiciones), anotó escrupulosamente sus ganancias. Cuenta Pantorba que

(11) Eric Sebastia, Valencia en las novelas de Blasco Ibáñez, Valencia, L'Estel, 1966, p. 124, y también Manuel Sanchis Guarnier, La Ciutat de Valencia, Cercle de Belles Arts, Valencia, 1972.



en 1888 compró «un cuadernito con cubierta de hule negro donde su diligente esposa se dispuso a anotar las ganancias que fuera obteniendo» (12). Siguiendo estas anotaciones, resultan los siguientes ingresos por año:

	Ptas.
1884 ... ..	3.000
1885-88, mensuales (pensión Diputación de Valencia) ... ..	250
1889 ... ..	5.925
1890 ... ..	21.775
1891 ... ..	10.100
1892 ... ..	14.025
1893 ... ..	25.489
1894 ... ..	46.465
1895 ... ..	34.700
1896 ... ..	33.700
1897 ... ..	27.037
1898 ... ..	73.309
1899 ... ..	92.445
1900 ... ..	79.135
1901 ... ..	75.448
1902 ... ..	108.502
1903 (Incompleto) ... ..	25.080
1904 ... ..	112.520
1905 ... ..	149.971
1906 (Incompleto) ... ..	120.150
Francos (Exposición de París) ... ..	2.355
1907 ... ..	121.107
1908 ... ..	109.004
Libras (Exposición de Londres) ... ..	2.690
1909 (Incompleto) ... ..	14.500
1910 (Incompleto) ... ..	15.000
1911 ... ..	15.000
Francos (segunda exposición en los USA, pues en la primera, 1910, reunió —siempre según Pantorba— «un millón largo de francos») ... ..	550.000
1912, 13, 14, 15 (Incompleto) ... ..	73.915
1916 no aparece.	
1917, 18, 19, 20 (Incompleto) ... ..	203.000
1921 (Incompleto) ... ..	150.000
1922 (Incompleto) ... ..	22.000
Cantidad que recibió por el retrato de la Reina Victoria Eugenia.	

Cantidades a las que habría de sumar los 150.000 dólares que cobró por los paneles de la Hispanic Society y 30.000 más por retratos, cobradas todas póstumamente.

Cifras astronómicas, que no tienen precedentes en ninguno de sus contemporáneos. Sorolla llegó

(12) Pantorba, J. S. Edic. 1953, página 121 y ss., quien da también las cotizaciones de algunos de los cuadros en vida del pintor.

a cobrar en los Estados Unidos 15.000 dólares por un retrato.

V. Al principio de este artículo reduje el impresionismo a tres niveles de análisis: subjetivización de la realidad, especulación científica sobre ella y vanguardia artística. Creo que de los datos aportados sobre Sorolla puede cada uno extraer sus propias conclusiones. Por mi parte, recapitulo lo dicho a modo de síntesis:

1) La visión de Sorolla es siempre realista, entendiéndolo por realismo la traducción verosímil de un objeto. Verosimilitud que no se altera al plasmar las distintas gradaciones de luz a que pueda someterse un objeto. Sorolla llega a la mancha cromática como estilización máxima del objeto: captación de un instante (objeto más su atmósfera), nunca disolución formal de un objeto. «¿Y quién te dice a ti que yo no acabe por volver a esa pintura "acabada"? Porque lo cierto es que a fuerza de querer luz y aire a la forma puede suceder que la forma se nos escape. Y la forma, no la luz, es la que manda». (En diálogo con José Benlliure.)

2) Sorolla llega «intuitivamente» a su estilo. Al afirmar intuitivamente quiero decir sin reflexión teórica previa, enfrentándose a un paisaje y captándolo en su «totalidad» —que no es la «totalidad» de un concepto estético de realidad—. Si sus cuadros nos resultan «impresionistas», lo son porque el color y la luz se convierten en significantes de un paisaje concreto.

Sus soluciones podrán ser «impresionistas» por mera coincidencia de conclusiones, como podría serlo cualquier pormenor de los frescos de San Antonio de la Florida, de Goya. Es decir, sin ningún rigor histórico.

3) Los impresionistas son además otra cosa que teóricos de la luz y del color: atacan un gusto establecido y renuncian a unos cauces establecidos. Son los «independientes», los «marginados», son los epígonos de la vanguardia del 48 —al menos hasta 1886—. Sorolla es un pintor que pinta para la burguesía, que le mantiene y encumbra; sin más preocupaciones que las de abrirse camino en solitario.

Sorolla, a fuerza de trabajo y de voluntad, consiguió ser pintor y elaborar su propio lenguaje. Renovar los contenidos de ese lenguaje, enfrentarse críticamente a su oficio, en país tan poco propicio para vanguardias como el nuestro, son omisiones que cabe imputársele. Pero vertebrar socialmente su producción —reparando sólo en los contenidos de su pintura—, convirtiéndole en lema de reacción, y calificarle mediante conceptos vaciados de su significación primitiva, son dos modos de manipulación de su obra que desearía ayudar a evitar con este homenaje a Sorolla. ■ J. F. I.

