SOROLLA y la MODERNIDAD

Ricardo Sanmartín Arce

En el año 2023 se ha cumplido el centenario de la muerte del pintor Joaquín Sorolla Bastida, un pintor muy querido de quien se ha estimado con frecuencia que, a pesar de su éxito en vida, no ha recibido una consideración adecuada a la calidad de su obra. Quisiera sumar al recuerdo y homenaje una mirada comparativa que nos ayude a comprender lo que su obra nos atestigua en el transcurso del tiempo. No pretendo hacer historia del arte, sino comentar una constante etnográfica detectada en la observación y entrevistas con artistas de todas las artes. En nuestra tradición occidental, el marco que destaca como contexto para la creación y goce del arte es el sistema de vigencias, imágenes de valor y presiones ambientales, difícilmente delimitable y siempre en movimiento, que de un modo implícito sostiene desde la cultura la imaginación, la fe y la esperanza de quienes son contemporáneos. Actores y observadores se refieren a esa fluida expresión espiritual en el tiempo como "la época", sin duda, su principal contexto.

La asociación entre Sorolla y la luz del Mediterráneo ha deslumbrado a cuantos han admirado sus obras. Cabe, no obstante, reflexionar más allá de sus indudables cualidades plásticas tan merecidamente reconocidas. El arte, al tener una poderosa entrada en nuestro ánimo a través de los sentidos, oculta con su seducción el más amplio significado moral e histórico que sus obras transmiten al contemplarlas. Ortega se dio cuenta de que "el cuadro no termina en su marco. Más todavía: del organismo completo de un cuadro sólo hay en el lienzo una mínima parte […] Todo cuadro es pintado partiendo de una serie de convenciones y supuestos […] Ahora bien: esa convención, ese sistema de supuestos vigentes en cada época muda con el tiempo […] La existencia de este suelo y subsuelo espirituales bajo la obra de arte nos es revelada precisamente cuando delante de un cuadro nos quedamos perplejos por no entenderlo"[1] o cuando, por quedar seducidos, creemos que lo entendemos. Las más de las veces, al contemplar un cuadro nos sentimos afectados por la obra, aunque en ese sentirnos fascinados no acertemos a explicar el por qué.

En cualquier caso, lo que Ortega subraya es que la vivencia estética no es un mero fruto del impacto de una habilidad sobre los sentidos, sino que depende de la totalidad de sus significados, y dicha carga semántica no es

1 Ortega y Gasset, J. 1985 (1925): La deshumanización del arte. Barcelona, Planeta Agostini, pp. 219-220.

algo limitado a la materialidad sensual de lo que consta dentro del marco ni a la intención del autor. Es pues comprensible que, a primera vista, se nos escapen muchos de los contenidos que, dándosenos en un golpe de experiencia, se nos ocultan a la consciencia en la intensa vivencia estética que nos desconcierta, a pesar de que esos sean, precisamente, los contenidos que explicarían, como clave de bóveda, el hecho estético. Será, pues, la unión del sistema de vigencias y el marco histórico de la época la referencia principal.

Referirnos a un contexto temporal difícil de precisar, cuya sutil unidad solo nos permite adivinar su posible espíritu, no parece un terreno sólido sobre el que fundar una interpretación. Sin embargo, sólo así el arte nos dice algo importante sobre cómo es el hombre en su tiempo; y al decirlo no nos deja indiferentes. La experiencia estética, si lo es, siempre es intensa. Veamos un cuadro intenso.

Joaquín Sorolla: Madre, 1895. Museo Sorolla, Madrid.

Su esposa Clotilde reposa en la cama con su hija Elena recién nacida. La audacia de Sorolla, el entusiasmo y el rigor con el que usa la gama de blancos, el trazo decidido de su Luminismo, la clara valoración de la maternidad y la institución familiar, saltan a la vista. Destacar solo el perfil de su esposa y el rostro de su hija sumergidos en la blancura que oculta sus cuerpos centra la atención en la identidad de sus personas vistas por el autor -esposo y padre- en un crescendo de puro amor y plácida felicidad. Hacerlo con tan pocos elementos, con tanta sobriedad como rotundidad, a los 32 años, iniciada ya la segunda mitad de su vida, en su plenitud, convierte todo ello en claros componentes de su significado, constituyentes de la experiencia estética al crear la obra y gozar de su contemplación.

Con todo, aunque no conste en la obra una descripción rigurosa ni completa de la época, hay referentes, más allá de la fecha, que apuntan a ella: el peinado, la ropa, la forma de la cama, la elección de personas y objetos que la integran, constituyen estrategias expresivas de la figuración cultural de qué sea una persona, una maternidad, una familia, ciertas relaciones de parentesco, la edad, el lapso vital a finales del siglo XIX, un modo de presentar selectivamente la corporalidad, que delatan la vigencia de ciertos valores culturales. No describe el parentesco, pero hay signos suficientes para inferir su significado. No olvidemos que todo significado nace de una relación, no se trata de una cualidad en sí de un objeto. Todo ello, además, trasluce varias comparaciones implícitas que forman parte del proceso productor de su significado. Obviamente, la maternidad no es algo que solo dependa de la época y, por ello, cabe ampliar y comparar el proceso de significación. Por otra parte, la época admite en su seno otras relaciones que aportan distintos significados.

Joaquín Sorolla, 1902: Desnudo de mujer. Museo Sorolla, Madrid

En su obra "Desnudo de mujer", la modelo, el autor y su destreza son los mismos, con solo siete años más, es decir, seguimos en la misma época, pero son distintos los significados. Ambas obras comparten una exaltación de la intimidad, aunque la primera resulte más impresionista, más francesa, y la segunda más velazqueña si, obviamente, las relacionamos con la historia del arte. Son muchas las fuentes del significado. Si destacamos la época es por la constante referencia a ella en los datos de la observación empírica.

Sin duda, Sorolla entregó con generosidad su energía en sus obras, y desplegó siempre un trabajo intenso que centró su vida y la de su familia. Desde su humilde origen, llegó a pintar al rey Alfonso XIII y su familia, hizo excelentes retratos de la sociedad burguesa y triunfó en España y en el

ámbito internacional. Cuatro años mayor que Vicente Blasco Ibáñez, tuvo en la pintura una carrera comparable en éxitos a la del novelista. Su amistad sufrió por su distinta concepción del mundo y de la vida. Comentaba Sorolla sobre Blasco: "Nos hicimos buenos amigos, aunque luego no ... No lo soporto. No puedo darle la mano a un hombre que no tiene reparos en ser infiel en sus relaciones conyugales. Bien es cierto que para la mayoría de los hombres una mujer no basta. Pero no es mi caso -yo soy casto. Tengo mi trabajo y eso me basta- ... todos los grandes artistas son puros. Así ha de ser. Los más grandes. La energía humana no debe malgastarse de ese modo. Es preciso preservarla, y así luego uno tiene la fuerza de un tigre para el trabajo -el trabajo. Y hay que pintar y pintar y pintar. No queda más remedio. Sí ¡Yo soy casto!"[2].

J. Sorolla, M. Benlliure y V. Blasco Ibáñez en 1905

Sorolla y Blasco, dos creadores intensos, mueren a los sesenta años. Siempre se ha atribuido la decadencia física de Sorolla al exceso de trabajo, sobre todo tras cumplir con el mayor encargo recibido de la Hispanic Society de Nueva York. De 1913 a 1919, realizó catorce grandes paneles representando distintas regiones de España. Se trasladó a cada escenario para llevar a cabo el proyecto acordado con Archer M. Huntington, superando muchas dificultades por el transporte y el esfuerzo en una España sin condiciones de bienestar. Sorolla le escribe a su mujer en 1914: “Yo no debería pintar ya más. Son demasiados años de lucha y repito la canción, no debía haberme comprometido con esta obra tan larga y pesada, cuando tan trabajado estoy. Hay ratos que me encuentro animoso y joven, pero éstos duran poco, son chispazos”. Así lo cita C. Aimeur: “Aunque Sorolla fumaba

[2] Enguix, S. La Vanguardia, 9- IV – 2023. https://lnkd.in/dfEWWU4t

y comía de manera abundante, 'era una persona tremendamente ordenada en su vida', recuerda su bisnieta, poco dado a las jaranas"[3]. Su triunfo en América desde su primera exposición en 1909 en la Hispanic Society no sólo llevó al gran encargo, sino que difundió su obra entre 160.000 visitantes y la venta de 20.000 catálogos, con excelentes críticas en la prensa norteamericana. Sus exposiciones en Boston, Chicago, Buffalo y San Luis, fueron una clara consagración de su éxito internacional tras recibir el máximo galardón de la Exposición Universal de 1900 en París y la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1901.

Sorolla, 1894: Aun dicen que el pescado es caro. Museo del Prado. 1896, Reparando la vela.

Varios de sus premios tuvieron una temática social, y en ello coincidía con Blasco. Pero fue caracterizado desde principios del siglo XX por ser su trabajo "un gozoso himno a la radiante realidad exterior que en su tierra inunda todas las cosas con gloria resplandeciente"[4]. "Jamás un pincel ha contenido tanto sol ... Esto no es el Impresionismo, sino increíblemente impresionante ... Nuestros artistas, muchos de los cuales se dejaron corromper por el esnobismo y sacrificaron todas sus cualidades por el deseo de ser 'modernos', harían muy bien en pasarse alguna tarde por la galería Georges Petit"[5], en la que exponía Sorolla. Junto al dominio de la luz y la ausencia de afectación, la crítica internacional ensalza la primacía de Sorolla al demostrar lo aprendido de Velázquez y Goya (L. Williams, C. Brinton), De hecho, algunos de sus bocetos tan espontáneos, tan certeros, recuerdan

[3] Aimeur, C. 2014: ¿Qué mató a Sorolla?, culturplaza.com.

4 Brinton, C. 1909: Sorolla at the Hispanic Society. The International Studio, March, 1909, en Eight essays on Joaquín Sorolla y Bastida, by Aureliano de Beruete, Camille Mauclair, Henri Rochefort, Leonard Williams, Elisabeth Luther Cary, James Gibbons Huneker, Christian Brinton and William E.B. Starkweather, followed by appreciations of the press. Printed on the occasion of the exhibition of paintings by Señor Sorolla at the invitation of the Hispanic society of America. New York city, February 4 to March 9, 1909. v. 1, p. 414.

5 Rochefort, H. 1906: Un astre qui se lève. Paris, L'intransigeant de jeudi, en Eight essays on Joaquín Sorolla y Bastida, by Aureliano de Beruete, Camille Mauclair, Henri Rochefort, Leonard Williams, Elisabeth Luther Cary, James Gibbons Huneker, Christian Brinton and William E.B. Starkweather, 1909. v. 1, p. 180-185.

más a Goya que a los impresionistas. Frente al éxito de sus obras de temática social, predomina la exaltación de su habilidad plástica. Todavía hoy se valora la facilidad comunicativa de Sorolla, su superficialidad como prueba del mérito plástico sin retorcimiento académico, "una mirada naturalista, resplandeciente, casi cegadora"[6]. Manuel Vicent, en su glosa a la obra de Sorolla, ofrece al lector el recuerdo sensual despertado en su memoria al ver cuadros tan veraces. Esa visión es una constante desde 1909: "No es necesario en el arte de Sorolla buscar lo profundo, lo abstracto, o lo analítico ... Sorolla vive en un estado permanente de exteriorización luminosa e impulsiva"[7].

Quizá el énfasis en su asombrosa capacidad plástica haya dificultado el reconocimiento de una modernidad que Tomás Llorens trató de matizar como comisario de la exposición comparativa entre Sargent y Sorolla[8]. Llorens señala que "lo que el canon vigente elimina de la historia del arte moderno es precisamente eso: el naturalismo. Dos o tres generaciones de pintores excelentes han sido borradas por el mismo motivo ... formaban parte de una gran corriente que protagonizaba, en tensión dialéctica con el simbolismo, las grandes exposiciones internacionales del cambio de siglo, el primer gran sistema global del arte moderno. ¿Puede imaginar alguien un canon de la novela moderna en el que no figuraran Zola, Verga, Clarín ni Tolstoi?"[9]. Tampoco, pues, sin Sorolla.

La crítica no atiende solo al estilo y valores plásticos de la pintura, también aprecia los temas, y hay relaciones relevantes entre los temas y el estilo que ayudan a comprender los cambios que se están operando, desde el fondo dinámico de la época, en la cultura. Por eso resulta clarificador comparar la obra de Sorolla con la de sus contemporáneos.

Entre el último tercio del XIX y los años veinte del siglo XX -el lapso vital de Sorolla- hemos de recordar que comparten época Blasco Ibáñez, Cézanne, Nietzsche, Toulouse Lautrec, Freud, Kandinsky, Picasso, P. Klee, C. Monet, P.A. Renoir y F. Kafka, entre otros, cuya aportación a la cultura fue muy distinta de la de Sorolla. Todo lo que la crítica ha repetido creando una imagen estereotipada de Sorolla parece tener muy poco en común con

[6] Varela. E. 2023: En el mar de Sorolla con Manuel Vicent. Museo Sorolla, Madrid, p. 7.
[7] Gibbons, J. Huneker. The New York Sun. February, 14, 1909, en Eight essays on Joaquín Sorolla y Bastida, by Aureliano de Beruete, Camille Mauclair, Henri Rochefort, Leonard Williams, Elisabeth Luther Cary, James Gibbons Huneker, Christian Brinton and William E.B. Starkweather, 1909, vol. 1, p. 450.
[8] Madrid – Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid: del 3 de octubre de 2006 al 7 de enero de 2007 Paris – Petit Palais - Musée des Beaux Arts: del 12 de febrero al 13 de mayo de 2007.
[9] Llorens, T. 2016: La modernidad de Sorolla. El País, 4-IV-2016.

Freud, Kafka, Nietzsche, Kandinsky, Toulouse Lautrec o Picasso, pero conviene comparar y contextualizar para precisarlo.

Toulouse Lautrec, 1894. Inspección Médica. National Galery. J. Sorolla, 1892, Otra Margarita..Mildred Lane Kemper Art Museum.

También Toulouse Lautrec tuvo una preocupación social, pero el modo de tratar esos problemas fue muy diferente en cada pintor. En ambas obras los artistas retratan personajes marginados por la prostitución o el infanticidio. Quizás Lautrec, aún siendo más explícito, deja en pie la dignidad de las víctimas. En contraste, Sorolla nos muestra la gravedad del delito, su represión y el hundimiento de la encausada. Al modo de presentar la desgracia, debemos sumar el rigor del naturalismo de Sorolla con el que nos facilita la vivencia del problema y nos acerca al caso que denuncia. A su vez, la distancia estética que crea Lautrec al usar el expresionismo, el contraste vigoroso de colores y el énfasis de su dibujo delineando las figuras, es una distancia que tenemos que recorrer al contemplar su obra, haciéndonos evidente el carácter creativo, la intervención ficcional de todo sujeto y, con ello, el valor de la mirada subjetiva frente a la objetividad naturalista de Sorolla que trata de respetar los hechos. Para C. Brinton, "los pintores españoles no expresan símbolos, reportan hechos"[10], "su método -según L. Williams- es la verdad desnuda y sin disfraz"[11]. De Sorolla decían: "Su leal y diligente obediencia a la Naturaleza le entregó su recompensa"[12]. Cada autor contempla la época que comparte desde dos ubicaciones que no solo son biográficamente distintas, sino que encarnan concepciones diferentes de la relación entre conducta y dignidad, lo cual supone maneras

[10] Brinton, C. 1909, op. cit. p. 437.
[11] Williams, L. 1909. The art of Joaquín Sorolla, en Eight essays on Joaquín Sorolla y Bastida, by Aureliano de Beruete, Camille Mauclair, Henri Rochefort, Leonard Williams, Elisabeth Luther Cary, James Gibbons Huneker, Christian Brinton and William E.B. Starkweather, 1909, vol. 1, p. 322.
[12] Ibid. p. 327.

diferentes de entender la sociedad, el ser humano y el significado de los hechos de la Historia. Sin texto, las obras plásticas son tan expresivas como cualquier otra de las artes.

Picasso, 1907. Las señoritas de Aviñón

J. Sorolla, 1894. Trata de blancas

J. Sorolla. 1912. Desnudo en el diván amarillo.

Modigliani, 1916, Nude on sofa.

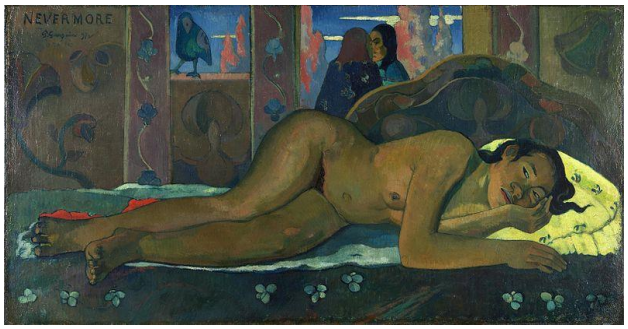
La comparación con Picasso, dieciocho años más joven que Sorolla y mucho más longevo que él, implica considerar otra generación, pero no el abandono de la época como contexto sociocultural. El contraste, en este caso, es aún mayor que con Toulouse Lautrec. Viendo estas obras, Sorolla y Picasso tratan el tema de la prostitución de un modo y con un estilo muy diferentes en esa década en la que el siglo cambia. Valeriano Bozal, en su estudio[13] de esos años no nombra a Sorolla, sí a Picasso, Munch, Kirschner, Matisse, Gauguin, y muchos otros. Tampoco Gombrich[14] ni Daix[15] lo citan en sus textos sobre el arte moderno. Daix destaca que lo desconcertante de

[13] Bozal, V. 1991: Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo. Visor, Madrid.

[14] Gombrich, E. 1968: Meditaciones sobre un caballo de juguete. Seix Barral, Barcelona.
Gombrich, E. 1979: Historia del arte. Alianza Forma. Madrid.

[15] Daix, P. 2002: Historia cultural del arte moderno. Cátedra. Madrid.

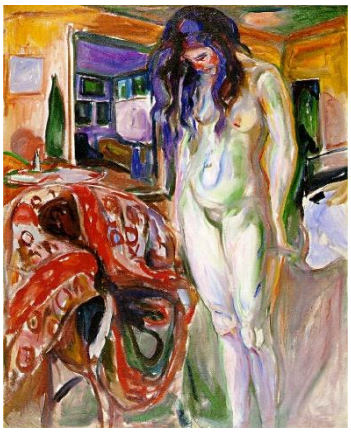
Picasso con *Las señoritas de Aviñón* fue que "había atacado la misma figura humana desechando su representación convencional a imagen de Dios"[16].



Gauguin, 1897. Nevermore O Taïti

Matisse, 1907. Blue Nude.

Kirschner, 1910.Lying act in front of a mirror

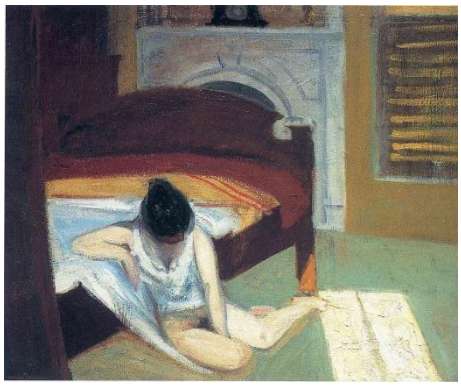


Munch, 1919 Modelo con silla de mimbre.

Viendo las obras se percibe claramente el distinto tratamiento. No hay en Picasso ni en los otros citados un respeto naturalista en la forma, ni en el color, ni en la perspectiva. P. Daix subrayó el inacabamiento como característica definitoria de la modernidad: el "pintor moderno … ya no tiene ante él el límite del acabado académico … Es el precio por captar un mundo que cambia sin cesar"[17]. "La pintura ha abandonado el acabado en todos los sentidos del término. Expresa lo desconocido que surge en la vida social o personal"[18]. También Gombrich entendía que cierta deformación o inacabamiento nos hace "un poco más activos para reconstruir la imagen, y nos repugna menos"[19]. Lo que hace que esas maneras de tratar los problemas sociales de la época resulten modernas es, pues, la investigación que tematiza lo desconocido, la ruptura de los límites tradicionales y la exigencia al espectador de un esfuerzo para activar la propia imaginación creadora que

[16] Daix, P. 1965: Picasso. Frederick A. Praeger Pub. New York, p. 67.
17 Daix, P. 2002: Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, pág. 98.
18 Ibid. pág. 216.
19Gombrich, E.H. 1968: Meditaciones sobre un caballo de juguete. pág. 59.

complete en su interior lo que se ofrece inacabado en el exterior. También G. Vattimo veía una correspondencia entre la estructura de la ciudad moderna y la pérdida de "los horizontes definidos y tranquilizadores de la forma... la destrucción estilística representada por el expresionismo se manifiesta como un aspecto de un proceso más general de civilización ... no se siente como una pérdida ... sino que es además expresión de lo *espiritual* que se abre camino a través de las ruinas de las formas"[20]. En las mismas fechas en las que Sorolla se ocupa de la marginación social, se acerca a los bulevares de París, o pinta sus desnudos, Matisse, Modigliani, Schiele, Munch, Kirschner, Toulouse Lautrec, Van Gogh o Hopper lo hacen de un modo diferente.



Hopper, 1909. Summer interior.

Hopper, 1927. Automat

Sorolla, 1885, París.

Toulouse Lautrec, 1892. Moulin Rouge

[20] Vattimo, G. 2023 (1985): El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna". Madrid, Gedisa, pp. 46-47.

Sorolla pinta desde fuera, los otros entran en la alcoba, en el café o el cabaret y participan, triste o gozosamente, pero siempre desde la distancia del estilo; dejan las figuras más inacabadas, contrastan violentamente los colores, perfilan y esquematizan el dibujo, resumen la expresión que solo es fiel al referente como un símbolo, un significante que así resulta misterioso al remitir a un contenido espiritual desconocido, pues aún está gestándose en los cambios profundos que en esos años sufren la sociedad y la cultura. Ese proceso no es un capricho plástico que quiera deslumbrar al espectador con innovaciones imposibles. La efervescencia de cambios en el estilo es veloz y explosiva, acelerándose al paso de la *Belle Époque*, creciendo como la industria y la migración del campo a la ciudad, como la riqueza y la desigualdad que pasan al lienzo o a la novela como *cuestión social*. La ciudad y la vida cotidiana transforman su imagen y reclaman la atención del observador al convertirse en algo tan exigente como desconocido.

Sorolla no buscaba deslumbrar con su dominio de la luz y las sombras pintando del natural a pleno sol, sino ser fiel a lo contemplado en el exterior. Sus obras ofrecen una plenitud gozosa de la relación tradicional entre el ser humano y la Naturaleza, entre el trabajo y su recompensa. Su atención a la marginación, al delito o a la enfermedad no quiebra su estilo, sus obras no piden al usuario una búsqueda en su interior de valores distintos a los que en el tema se sancionan. Sus contemporáneos modernos se ven llevados al inacabamiento, al contraste, a la simbolización, a la quiebra y yuxtaposición cubista de perspectivas, al expresionismo o a la abstracción, porque no encuentran inocencia suficiente en la que apoyar su esfuerzo creativo en el mundo que contemplan. El paisaje, la figura humana, la luz exterior, no alcanzan el lugar en su interior en el que nace la energía que necesitaban para perseguir la dignidad humana. Su reacción encarna la necesidad de crear otra dimensión en la que exploran otra distancia, nuevas posibilidades humanas.

Sorolla, 1909. Paseo a la orilla del mar.

Sorolla, 1902. Después del baño.

Sorolla no parece necesitarlo para precisar el objeto del goce estético. Sorolla percibe inocencia y dignidad suficientes en la vida cotidiana, en las luces y sombras tan distintas del Mediterráneo y el Cantábrico, del jardín o del retrato penetrante en el alma.

Sorolla,1902. Aureliano de Beruete. M. Prado

Sorolla, 1900, Clotilde, Museo Sorolla

Con todo, *lo moderno* no consistió solo en completar interiormente lo inacabado; hay distintas formas de hacerlo, y ya el escorzo de la época helenística lo hacía; también las leyes de la perspectiva cambian los tamaños para que completemos la profundidad en nuestra mente. *Lo moderno*, como un modo históricamente particular de inacabamiento, fue un paso más allá porque al desobedecer las leyes naturales con la deformación o la abstracción ya no permitió al usuario de las obras de arte apoyarse en la imagen sancionada de lo humano; hacerlo ya no conduciría al nuevo lugar de la herida donde la época inquiere sobre un futuro con sentido. Desde la *Belle Époque*, ese uso espontáneo de la memoria, de la tradición, queda en gran medida cancelado, y solo se abre -como vía posible para interpretar las obras- el esfuerzo metaforizante de la imaginación en una dirección interior, al futuro de lo que en la conciencia moral está inacabado, porque, no solo en el cuadro, sino en los hechos, todavía se están gestando los valores nuevos que configurarán un nuevo tipo humano. La rebeldía fue un ejercicio de negación de cuanto asfixiaba por estar definido y cerrado, una situación que obliga, después de Kafka, a repensar el acontecimiento de la Modernidad: la

transformación que margina al Hombre de su historia y lo convierte en un insecto.

Sorolla triunfa en América presentando una visión tradicional de España y su interna diversidad, retrata a la familia real y a la burguesía, pero ya no representa gestas históricas o héroes como Colón, el P. Jofré o El Palleter. Sus retratos también abordan la vida cotidiana, gente común, niños y pescadores, familias en la playa, no sólo a la luz del mediterráneo, sino también bajo las nubes del norte. Trató la vida cotidiana con el formato de los grandes cuadros sobre historia. Como destacó C. Taylor: "la afirmación de la vida ordinaria ... se ha convertido en una de las más poderosas ideas de la moderna civilización ... Este sentido de la importancia de lo cotidiano en la vida humana, junto con su corolario sobre la importancia del sufrimiento, colorea toda nuestra comprensión de lo que es realmente respetar la vida humana y la integridad. Junto con el lugar central otorgado a la autonomía, define una versión de esta exigencia que es peculiar de nuestra civilización, el Occidente moderno"[21]. Su manera, pues, de ser moderno no fue contracultural, no necesitó romper la superficie del desnudo y unir los pedazos, delinear siluetas o tensar colores, aunque sí usó encuadres sorprendentes y perspectivas distintas que, sin embargo, nunca perdieron el sentido de unidad de una humanidad intacta. Sorolla recorta y enfoca como si su pincel obedeciese el encuadre y la perspectiva de una cámara Kodak que, efectivamente usaron él y su hija.

Sobre la arena, 1910. Museo Sorolla.

Foto.

Sorolla, 1906. Instantánea. Biarritz

[21] Taylor, C. 1989: Sources of the Self. The Making of the Modern Identity. Cambridge University Press, p. 14.

Tanto en la foto, como en los óleos *Sobre la arena* e *Instantánea*, todas las miradas se concentran en aquello a lo que atienden; ni Sorolla, ni su hija -en un gesto que hoy es muy familiar- estaban consultando el móvil, sino manejando una cámara portátil que Kodak sacó al mercado en 1902. Sorolla estaba familiarizado con la fotografía desde sus inicios en el taller de su suegro, uno de los más exitosos fotógrafos de entonces.

Sorolla, 1912-17, San Sebastián

Junto a la tecnología fotográfica, que tanto influyó en la modernidad de Sorolla, cabe destacar las *notas de color* que tomaba en pequeño formato y en las que, fiel siempre a la integridad de lo que observaba, plasmaba de pie, velozmente, como un apunte cuyo resultado recordaba a los impresionistas o la mano de Velázquez en *Las Meninas*.

También Blasco Ibáñez se refirió a la *cámara fotográfica* como metáfora de la observación de campo que realizaba antes de escribir sus novelas. El prestigio de esa *imagen* en ambos artistas nos prueba su vigencia en la cultura de aquella época. Atrapar el instante, la luz exacta, no solo eran rasgos impresionistas, sino un esfuerzo cultural por comprender la vivencia del tiempo que se aceleraba en la nueva época.

Sorolla, 1903. Fotógrafo Franzen. Museo Sorolla.

La categoría o imagen cultural *cámara fotográfica* contiene, a su vez, una implícita referencia: su oscuro interior en el que la luz hiere la película o la placa fotográfica y deja la huella que habrá que revelar, positivar y ampliar. De ahí su uso metafórico para simbolizar el proceso interior de la creación como el desarrollo de un encuentro. Decía Pessoa que "es en nosotros donde los paisajes tienen paisaje"[22]. En ese encuentro, lo que Sorolla mira tan concentrado lo sumerge en un mar de relaciones culturales que revelan la exactitud del significado de lo que observa. Como en sus *Investigaciones* decía Wittgenstein: "lo que percibo al fulgurar el aspecto no es una propiedad del objeto, es una relación interna entre él y otros objetos"[23]. Desde esa caja oscura de la creación, cabría decir que "la verdad de una situación no se encuentra en su observación diaria, sino en su destilación paciente y fraccionada … Más que un recorrer, la exploración es un escudriñar; una escena fugitiva, un rincón del paisaje, una reflexión cogida al vuelo, es lo único que permite comprender e interpretar horizontes que de otro modo serían estériles"[24]. "Esas breves apreciaciones de una ciudad, de una región o de una cultura … permiten … –dada la intensa concentración que exige el breve momento– aprehender ciertas propiedades del objeto que en otras circunstancias hubieran podido permanecer largo

22 Pessoa, F. 1985: Libro del desasosiego de Bernardo Soares. Barcelona, Seix-Barral, p. 281 (347).
23Wittgenstein, L. 1988 (Oxford, 1953): Investigaciones Filosóficas, Editorial Crítica, Barcelona op. cit. p. 485.
24Lévi-Strauss, C. 2006 (1955): Tristes trópicos, Madrid, Espasa, Austral. p. 58

tiempo ocultas"[25].

Las propiedades ocultas que nos desvela Sorolla y cuyo destello vemos en sus *notas de color* se funda, pues, en el destello previo de significados fruto de su atenta observación de escenas fugitivas, de una reflexión cogida al vuelo, de breves apreciaciones de un ambiente en el que se ha ido adentrando, de un estilo de vida novedoso, cosmopolita, burgués y cotidiano a la vez, y que, como un etnógrafo, descubre con sus encuadres y puntos de vista sugeridos por una nueva tecnología. Sorolla usa la fotografía al servicio de su pintura, pero sin forzarle todavía a un replanteamiento del papel de la pintura. Como en Blasco, su mirada capta más verdad que un posado fotográfico. Es su sensibilidad y no el celuloide quien hace la instantánea. Sorolla mira y ve, intuye, mucho más que luz y forma, todo un mundo, el espíritu de lo que escucha con sus ojos, con una "conciencia inmediata, visión que apenas se distingue del objeto visto, conocimiento que es contacto y hasta coincidencia"[26]. Con todo, de su observación podría haber dicho W. Benjamin lo que dijo sobre Europa: "unas imágenes en las que lo nuevo viene entremezclado con lo antiguo ... con las cuales intenta ... superar y transfigurar lo inacabado e incompleto del producto social … la fantasía de la imagen … recibe su impulso de lo nuevo … ante la mirada de una época aparece de pronto la siguiente … al entremezclarse con lo nuevo crean y producen la utopía que ha dejado su huella bien impresa en mil configuraciones de la vida"[27].

Sorolla, 1913. Castilla, la fiesta del pan. Hispanic Society of América. New York.

¿Qué es, pues, lo que esas obras de Sorolla nos permiten comprender? Sorolla logró un gran éxito en América y Europa por su habilidad con la luz, por su penetración velazqueña y goyesca al retratar a escritores, médicos, políticos, artistas, reyes y burgueses, y deslumbrar con el pluralismo de las regiones de España, un éxito muy apreciable en el mercado, la crítica, los

[25] Ibid. p. 76.
[26] Bergson, H. 1976: El pensamiento y lo moviente. Madrid, Espasa-Calpe, p. 31.
[27] Benjamin, W. 2013 (1927-40): Obra de los pasajes. Madrid, Abada editores, pp. 55-56.

premios y medallas. Pero el mercado no es el arte, no es el arte ni es la historia, es solo una parte. Tampoco lo es la ideología, ni las intenciones del pintor. La valoración que en las obras de Sorolla se hace de las posibilidades abiertas por los avances tecnológicos, la atención al cambio en las costumbres, a la inocencia de la infancia, de los marginados o a la vida cotidiana, a la familia y la amistad, al instante del tiempo en cuya exactitud se concentra la vida, no solo fue una mirada moderna, sino que levanta acta del *mundo del ayer* que en pocos años después de la muerte del artista se empujará violentamente al pasado. Mientras tanto, la vanguardia se ocupó de cuanto, *en el ahora*, se preguntaba por el *mundo del mañana*. Hasta Sargent ofreció en color, con *Gaseados*, una imagen de la Gran Guerra.

John Sargent, 1918, *Gaseados*, Imperial War Museum, Londres.

Sorolla y Sargent son, sin duda, dos grandes pintores de la época que comparten éxito y estilo, y cuya apreciación crítica ha fluctuado de un modo parecido. Con todo, la historia parece reconocer que, al menos desde Picasso, son los otros creadores quienes acertaron el diagnóstico del cambio cultural y por ello merecen representar la Modernidad. Su investigación plástica fue arriesgada, pero movida por la necesidad de encontrar nuevas categorías, nuevos lenguajes, nuevas formas, que, al establecer con tan innovadores estilos nuevas cadenas de simbolización, ayudasen al usuario a llegar a ese punto más hondo de la herida en el que brota la energía moral para un mundo nuevo.

Sorolla no necesitó ahondar en la herida de la época, pues siguió viendo en su horizonte familiar, en el paisaje y en la vida al aire libre valores lo suficientemente positivos como para alimentar su constante creación. Sus preocupaciones tras el 98 y la Gran Guerra se unieron en su declive al temor por el futuro y la salud de sus hijos. Aquella primera presión vital sufrida

desde su orfandad marcó el deseo de triunfo y el esfuerzo[28] en su trabajo al que entregó todas sus energías.

No obstante, como todo verdadero artista, no pudo dar la espalda a su época. Su énfasis en la vitalidad y la proximidad del mundo no podemos juzgarlo solo desde los valores triunfantes en la segunda mitad del siglo XX, o desde un siglo XXI que ha integrado como parte de su herencia cultural las vanguardias contraculturales. Su claridad vital y plenitud plástica son un poderoso contrapunto al nihilismo y la oscuridad del siglo XX, y por eso su arte supuso una propuesta que ayudó a comprender por contraste cuanto se estaba gestando. La Modernidad, dio un paso más en el proceso de su atención hacia el interior inconsciente, hacia el oscuro sentir invisible de la sombra que crece con el desarraigo del alma, en el cabaret, en la alcoba, en la noche de la gran ciudad. La luz de Sorolla también cuenta, como marco de su esplendor, con esa misma sombra que envuelve la nueva época. La fuerza y verdad de la obra de Sorolla no está solo en la superficie del mar, en la blancura de vestidos y pamelas. Ya al remendar las velas blancas dialoga necesariamente con las sombras. La luz de la obra de Sorolla -como el quinqué de la mujer que irrumpe hacia el centro del Guernica de Picasso, como anhelo de luz que todo lo preside- dialoga en tensión con la oscuridad interior de la Modernidad encontrando así su sentido.

Picasso, 1937. Guernica. Museo Reina Sofía.

[28] Véase Reyero, C. 2023: Sorolla o la pintura como felicidad. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra.