



*Los pálpitos de Madrid*  
*Capítulo VI: “Joaquín Sorolla en el Museo del Prado”*

EDUARDO NARANJO

Fue en mi primer viaje a Madrid, allá por 1960-61, junto a un nutrido grupo de alumnos de diferentes cursos de la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, cuando vi también por primera vez obras de Sorolla. El motivo esencial que aquí nos traía era visitar la exposición de *Velázquez y lo velazqueño*, entre cuyos cuadros pudo contemplarse después de tantos años lejos de donde fuera pintada, su famosa *Venus del espejo*, cedida (excepcionalmente) para la ocasión por la National Gallery de Londres. La muestra tuvo lugar en el Casón del Buen Retiro, en el que después, durante varios lustros –qué casualidad–, estuvo lo más granado del XIX español y entre ellos del valenciano que nos ocupa. Muy cuantiosos, los de dicho siglo en calidad y número, por cierto, como jamás en otros atrás se habían dado, en cuanto a pintores sobre todo.

A mis dieciséis años recién cumplidos y casi todo por descubrir, aquel viaje de pocos y ajetreados días me deparó infinitas enseñanzas amén de gozos y emociones.

Llegamos a esta ciudad de la Villa y Corte muy de madrugada, y algo después arribamos en la pensión de Andrés Borrego. Por ventura aquella – como ya creo haber contado en algún antiguo escrito–, del señor Esteban y doña Lupe, si mal no recuerdo sus nombres, cuyo ya conocido refugio busqué cuando un año después me trasladé definitivamente a Madrid para proseguir mis estudios en la de San Fernando y en la que me quedé alojado por largo tiempo. El cariño, la maternal protección de ella y las ricas y abundantes viandas de los que allí gozaba y de los cuales a esa edad andaba uno tan necesitado, lo merecían.

Ya limpios y adecentados, aunque en nuestros paladares aún el sabor a la carbonilla del vagón de tercera en el que habíamos venido, bajamos a recorrer durante el largo resto de aquella mañana el centro de Madrid: la Gran Vía, Alcalá, La Cibeles

Algunos, los de más edad y privilegiados, ya habían estado antes en la capital y conocían sus gloriosos lugares, pero no así los más del grupo que, como corderillos alertas e impresionados, les escuchábamos y seguíamos. Yo, en concreto, aún con poquísimo mundo, los ojos como platos y en suma sobrecogido; si bien muy erguido, tratando de disimular. ¡Qué monumental me parecía todo! Y qué distinto –hasta la tiesa y veloz manera de andar de la gente en su mayoría– a lo de Sevilla, por entonces ya mi segundo universo de ambiente cuánto más pueblerino y al que estaba ya familiarizado.

Por la tarde fuimos a la exposición dedicada al gran maestro Sevillano, y en sus obras nos recreamos hasta bien entrada la noche. Horas que se nos fueron volando, sin parar de dialogar sobre ellas, ufanos de aportar cada uno de nosotros hasta las más disparatadas ocurrencias. Aunque, como era de esperar, la palma de nuestra común atención y comentarios se la llevó el cuadro *La venus del espejo*, también llamado *El tocado de venus* o *Venus y Cupido*. Porque no en vano prácticamente todos aprendíamos por esos días a trabajar sobre el cuerpo humano. Y si bien unos –los menos, entre quienes me contaba– aún sólo dibujándolo a partir de copias en escayola del de los clásicos, los otros, de cursos más avanzados, ya por el modelo de carne y hueso, real. Cómo les envidiaba. Eran los que hacían más encendidos elogios a los acier-

tos en éste de Velázquez. A cómo había conseguido las carnosidades. La blancura propia de la carne «¡A que dan ganas de darle un pellizco!» –insinuó uno de ellos simulándolo con la mano. Más a esa capacidad de sugerir cuanto hay bajo la piel y aflora en ella merced a los infinitos y a veces indescifrables matices del color.

¡Los grises, quillos! ¡Ay el divino misterio de los grises! –exclamó otro que tenía a mi lado, cuya pronunciada nuez del cuello –observé su perfil– daba aún más ímpetu y convicción a la dichosa frase. Y yo escuchaba y me empapaba de sus agudezas, aprendía. ¡Cuánto saben estos tíos!, me decía, sin siquiera imaginar aún que, pasado algún tiempo y hasta hoy, yo mismo llegaría a prestarle al desnudo tanta pasión –si ello en él, tan flemático, era posible– y no menos



*La Venus del espejo. Velázquez.*

esmero que Velázquez. Con la diferencia de que el mérito suyo –lo cual comprendí más tarde– fue ser el primero en pintar una mujer desnuda de verdad, pues de seguro que del natural, y en el sitio y espacio indicados. De ahí que sea ésta asimismo la primera que, aun sabiéndose que es pintada, de contemplarla con detenimiento, transmite la sensación de que respira, y transpira: su olor nos invade y despierta el apetito de yacer nosotros con ella y acariciarla, algo que raramente ocurre con otros desnudos pintados anteriores, e incluso muy excepcionalmente con los de fechas posteriores o recientes.

El siguiente día lo dedicamos casi por completo a visitar el Museo del Prado. «Tranquilamente, sin prisas», según antes nos advirtiera el compañero más maduro y experto que nos guiaba: Ángel Lillo, creo que se llamaba, y debe seguir llamándose, imagino. Para la mayoría de nosotros, suponía una vieja ilusión –por fin cumplida– conocer El Prado, y a la vista ya de algunas de las grandes obras en éste contenidas, en nuestro fuero interno entendimos y agradecemos el sabio consejo del líder. Sin embargo, yo, quizá en exceso devoto por naturaleza de lo bueno y singular, a tal extremo me quedaba exta-

siado ante ciertos cuadros que –el Lillo– tenía que despertarme del embeleso: «¡Joder, sí, dije sin prisas, pero no tanto, que a este paso regresamos a Sevilla sin ver nada!».

La experiencia de conocer el Museo del Prado ha sido tal vez hasta el instante en que esto escribo lo más importante en mi larga vida. La que abre definitivamente las puertas en mi mente hacia el camino de la bella pintura o –pintura verdad–. Y el milagro lo hicieron posible las emblemáticas obras que alberga nuestra pinacoteca, ciertamente la mejor de Occidente.

Aquel hermoso recorrido del Prado que entonces hicimos, quedó para siempre grabado en mi memoria de adolescente, y, a solas o acompañado, no en pocas ocasiones lo he repetido a posteriori en mis asiduos regresos hasta ahora al mismo. Es, sin duda, el más adecuado para quienes quieren ver lo más significativo del Prado y disponen de corto tiempo.

Concretamente consiste –obviando, a propósito, los primores de las artes primeras y de otras beldades entre medias: requeriría, sólo citarlas, mucho más espacio del que disponemos hoy– en tomar ya como serio punto de partida, de modo pausado, las salas de los primitivos flamencos. En éstas, entre otras maravillas: *El Descendimiento* de Van Der Veyden y *El triunfo de la muerte* de Brueghel el viejo, *El jardín de las delicias* de El Bosco. Y la escuela alemana, donde destaca el autorretrato de Durero. De ahí, pasar a las que albergan lo más florido de la italiana, en cuyas adquisiciones mucho tuvo que ver el buen criterio de Velázquez, encargado de hacerlas por el Rey. Pena que no le gustara precisamente Rafael, del que, por dicha causa, en principio, se conserva apenas nada. Sin olvidar echar una lenta ojeada a los extraordinarios retratos de Antonio Moro y los Rembrandt, cruzar de nuevo el gran salón central, pues casi de paso siempre obligado, con los luminosos Rubens, tenebrosos Riberas (¡Oh el sueño de Jacob!). En el cual y sus aledaños lucen también los más intimistas y amables Murillos, austeros Zurbaranes y, sobre todo, los extraordinarios cuadros velazqueños: El de *Las Lanzas*, *Las hilanderas...* y el de *Las meninas*, que por aquellas fechas, y hasta no hace tantos años, se encontraba en habitación aparte, con un inmenso espejo enfrente –supuestamente ¿el mismo por el que las pintara?– a través del que veíamos

aumentada esa asombrosa impresión de realidad y, por ende, de misterio, que emanan del lienzo. Coincido con los que piensan que fue un craso error quitarlo de allí y llevarlo, aunque en sitio preferencial, al lado de sus otras obras, que sin duda distraen nuestra visión del mismo, lo apagan, y en cierto modo vulgarizan. En hacer una reposada parada (cambiando de mentalidad: algo inevitable dada que la suya es historia diferente) en las cámaras próximas, donde reina la singularidad del Greco. Ciertamente que su rareza y perenne modernidad siempre nos inquieta a la vez que nos cautiva. Es el extravagante bocato, tal vez de espárragos o arenques alargados, no aún de jamón, pero que a la vez de hacernos elevar los pies del suelo nos ayuda a entender mejor por qué el arte es arte. Pues por esto mismo: por la sencilla razón de que jamás se repite, como tampoco –y he aquí la cuestión– ningún ser humano. De ahí también que en el auténtico arte todo puede tener cabida menos el aburrimiento. Y así, resumiendo, hasta terminar nuestro camino en las obras de Goya de a partir de sus cincuenta años; el Goya maduro, sordo y más atormentado. El Goya genial, tan distinto al de los cartones para los tapices o el tierno Goya de *La familia del duque de Osuna*, nace realmente con los fusilamientos, hasta llegar después al *Saturno devorando a su hijo*, el *Perro semihundido...* y al final, a los aquelarres. Estos últimos, frescos hechos sobre las paredes de su famosa –Quinta del sordo– muchos años más tarde trasladados a la pintura de caballete. ¿Se puede pedir más divina demenciareadora y trágica expresividad que las expresadas en estas pinturas? Creo que no. Y menos que a nadie al pintor aragonés. Goya en ellas no se reserva nada. Lo da todo, hasta la desazón y el cabreo: su disgusto con el mundo. Y a todo esto, mediante tan magnífica forma de pintar que, aún hoy, es difícil si no imposible de igualar. Incluso se da la paradoja –qué ironía– de que si ciertos pintores del expresionismo cuánto más tardío nos parecen buenos es porque nos recuerdan a él. Por su valentía y visceral desgarramiento Goya se adelanta a los otros de su tiempo. Sólo antes en Velázquez o Rembrandt, y después en Turner –en realidad coetáneo suyo– encontramos parangones similares. Si bien es en Goya sobre todo donde la visión y transmisión del drama se acentúa a partir de su mundo propio.



*Los fusilamientos del 3 de mayo.* Goya



*Aquelarre.* Goya

No sé si ya dije en anterior ocasión que en aquella primera visita mía al Museo del Prado me impresionó mucho más Goya que Velázquez. Goya se nos desnuda por su denodado carácter. Es directo y rotundo al expresarse y de igual espontánea forma nos llega: nos hace partícipes de ello. Su pintura, al contrario de la de Velázquez, que es mansa y atemperada (hacia dentro, diríamos), parece hecha como peleándose consigo mismo, de ahí su desigualdad, su genialidad o burda torpeza, sin término medio.

De Velázquez admiré ya, entonces, su singular sabiduría, pero tardaría en entenderlo. En desvelárseme poco a poco, a merced que crecía la mía, el secreto o enigma de su pintura y así saber que en general ésta es lo opuesto a la estridencia: la visión global, calmada, indiferente y distante de la vida, tal cual se nos presenta. Y el silencio: Él no está en sus cuadros, sino la verdad que pinta. Ni siquiera –íntegramente– en el de *Las meninas*, pues aunque en él muestra su imagen, no así lo que siente –está impasible–, su lucha, su gozo o su dolor. Tal vez aquí su presencia sencillamente una excusa para complacer al Rey, que tanto le admiraba. O probablemente por así exigírselo la composición y la veracidad del motivo según ya vive y lo ve en su interior desde concebir el cuadro, de entre los suyos el más razonado y reflexivo, sin duda.

El tercer día fuimos a Toledo. Hacia allá nos impulsaba más que nada ver la Casa Museo del Greco, así como su emblemático *Entierro del Conde de Orgaz*, de cuya excepcionalidad mucho hablaron los que ya lo conocían durante el trayecto de Madrid a la antigua capital del reino.

Nada más llegar, visitamos la casa atribuida al artista, donde entre otras obras suyas, no menos luminosas y significativas, destaca aquella singular vista de Toledo –con el retrato, creo recordar bien, de su hijo en primer término– y uno de sus apostolados, de cuyos dos temas hizo varios, hoy en diversos museos. A los primerizos, sobre todo, una vez más nos alucinó su raro misticismo estilizado, y la pureza del color en sus cuadros, debida al certero y particular dominio de la vieja técnica de la grisalla, tan sabiamente utilizada por el insólito pintor. Del *Entierro*, en la Iglesia de Santo Tomé, también quedamos prendados. Llevaban razón los compañeros que a él hacían alusión, cuando ponderaban su solemne planteamiento compositivo; la calidad y el misterio en los personajes. Y en particular esas bellas transparencias de la blanca casulla sobre los negros. Pero aún nos gustó más, si ello cabe, su *Martirio de San Mauricio* (muy al contrario de lo que le ocurriera, por lo visto, a Felipe II), en el Monasterio de El Escorial –lugar donde la citada Real razón nos privó de poder ver más pinturas suyas–, nuestro siguiente y último destino aquel día antes de regresar de nuevo a Madrid.

Supongo –la memoria es débil–, que debió de ser el último día de nuestra excursión cuando visitamos los restantes museos de arte más considerables que, además del Prado, había por esos años en Madrid: el de La Real Academia de San Fernando, el Lázaro Galdiano, bajo la autoría y custodia de Camón Aznar, el de Arte Moderno, aún por entonces en los altos de la Biblioteca Nacional, cuya alma esencial Lafuente Ferrari, a quien tiempo después, por suerte, tuve de profesor, o el mismo de Sorolla, que yo ahora recuerde. De manera que también sería en aquella jornada con la que, a todo correr, poníamos fin a nuestro viaje a la capital y sus alrededores, en la que ya pude contemplar de cerca y en gran número obras de nuestros pintores decimonónicos. Y debo decir que, si bien en alguna ocasión, ya a mi corta edad y escasa trayectoria artística, había escuchado llamarles peyorativamente –académi-



*Entierro del Conde de  
Orgaz. El Greco*



*Martirio de San Mauricio.  
El Greco*

cos— o simples pintores de cuadros de historia, a mí, en general, me parecieron magníficos.

«¡Hay que ver cómo pintaban estos tíos, tú!» —fui esta vez yo quien, dentro del Museo de Arte moderno y prendado del *Entierro de Felipe el Hermoso* de Pradilla, exclamé en voz alta para asombro del aludido, de todos y mío. Recuerdo que viendo aquel paisaje de amanecer (o de anochecida, más bien) de ricos tonos plateados que, entre nubes y fogatas se pierde en la distancia y sirve de marco al alma en pena, enlutada, de Doña Juana La Loca y el féretro del ser amado, me vino a la memoria cierto trecho de llanura de la vega del Guadalquivir en el que, ya casi en la noche, bailaban los humos de los montones de pastos quemados. A cuya altura, yendo ambos en el autobús de vuelta de la Escuela de Artes y Oficios al barrio de San Jerónimo, me dijo Antonio, el viejo modelo: «yo posé para un cuadro de Don Francisco Pradilla donde hay un campo con candelas así. Si un día lo ves, chaval, me reconocerás, ¡me parezco una barbaridad! Y así fue, lo localicé; aunque después de mucho indagar, claro está, pues el por esas fechas ya muy anciano, si bien aun milagrosamente enjuto y fibroso, allí era casi un crío y camuflado tras la elegante indumentaria —de joven paje o algo así— de aquella vieja época.



No muy alejados del cuadro de Pradilla, a continuación de los de Ignacio Pinazo –valenciano como él y pintor, curioso, asimismo extraordinario– se encontraban los de Sorolla. Exactamente esos, los primeros que yo veía de él: Lozanos y luminosos, seguros y sabios como hijos de quiensencillamente nace para pintar bien, sin darle por ello mayor importancia. De ello aún tuve más constancia después, en su Museo particular, y terminé por estar enteramente convencido al volver a contemplar años más tarde, ya con más detenimiento, su famoso cuadro *¡Aún dicen que el pescado es caro!*



*¡Aún dicen que el pescado es caro!*  
Sorolla



*El entierro de Felipe El Hermoso.* Pradilla

Sin embargo, a pesar de mis pocas tablas aún en el oficio y que apenas acababa de conocer de cerca al pintor, ya en aquella primera ocasión no me pasó desapercibido ese otro Sorolla cuánto más trivial. Aquel que, lejos de recrearse en su “lúcida” visión y sentimientos de la vida mediante la buena pintura, parece expresarla sólo para sorprender (y convencer) con su virtuosa capacidad y fácil soltura. Sin que por ello deje de legarnos, asimismo, pintura magníficamente ejecutada, cosa que también aquel día ya captaron mis jóvenes ojos, y sin embargo no saben (o no quieren) ver, al parecer, sus detractores.

De entre los pintores de su generación y es más, de otras muchas anteriores y posteriores, tal vez haya sido Sorolla el que lograra gozar de más éxito y amasar mayor fortuna. Y sin duda ello le llevó, como especificaremos en su

momento, a hacer ciertas concesiones que le originarían esa “mala prensa” entre los del oficio durante largo tiempo, antes y después de morir. ¿Quizá también las secuelas de la típica envidia tan española? Es posible. Lo cierto es que, cursando ya mis estudios en Madrid, un día –en la clase de “2º de composición y colorido”, creo– surgió la conversación sobre Sorolla, y yo mismo fui inocente víctima de esa leyenda negativa sobre él. De otro lado debido cómo no, al desconocimiento que por aquellas lejanas fechas imperaba incluso en relación a nuestros artistas más destacados y a la fe ciega en los dogmas impartidos fuera cuando en España estábamos tan desconectados de las vanguardias. El caso es que, al escuchar de boca de algunos compañeros comentarios despectivos sobre él y su pintura, dije en su defensa: «No, amigos, estáis equivocados. Sorolla era un gran pintor. No toda su obra tiene la misma calidad, pero eso nos pasa a todos. Sin ir más allá, a Goya y Picasso. (Con ambos entonces –igual que ahora– la mayoría estábamos obsesionados). Ellos también hicieron a veces mierdas. Por eso no se puede generalizar» –afirmé con el énfasis propio de la mocedad. Y, para mayor cabreo mío, se me quedaron mirando como si yo fuera un bicho raro-el inocente pueblerino venido de Sevilla, pensarían-. Y atónitos, fueron formando un estrecho corro en torno a mí. Todos en silencio, sin pronunciar una palabra, hasta que alguien, el más avisado, cuyo conocido nombre omito, se me encaró más de cerca y soltó lo por mí esperado a pesar de conocerle aún muy poco: « ¡Joder, chico, no podía ni imaginar que tuvieras tan mal gusto! ¿Pero no ves que los desnudos de Sorolla parecen pucheros? Su pintura es puro efectismo». A lo que yo, deseando ya terminar con tan engorrosa situación, en la que me sentía el culpable acorralado, argumenté, y esta vez en voz más baja, dado que al sacarme el discrepante al menos media cabeza no fuera que saliera de aquella mal parado: «No, hombre no toda su pintura es efectista. Todo lo contrario. Se ve que los brillos tan acentuados en sus cuadros de playas te han deslumbrado y te impidieron apreciar la sobriedad en los retratos y paisajes de Sorolla, tan naturales y precisos. En realidad, en la mayoría de sus obras». Y el otro, no sé por qué, me pareció que humillaba. O cuando menos que todos me perdonaban por esta vez la vida. Pues eran tiempos aquellos ya

donde la pasión cegaba a los esnobistas o promodernistas al extremo de ni siquiera reconocer a nuestros talentos más preclaros. Aunque quizá más bien en estos casos cabría hacerse aquí esta pregunta: ¿Qué delito comete quien entre nosotros se expresa más sabiamente que los demás?

Curiosamente, cuando pasados unos lustros después de lo narrado se trajo a las salas de la Dirección de Bellas Artes la colección de obras de Sorolla de La Habana, coincidí viéndola con aquel compañero detractor de él, ya un pintor de cierto renombre, quien, después de saludarme efusivamente, retornando su mirada a los cuadros que teníamos más a mano, exclamó calmo y suave: «Qué maravilla, ¿verdad? Si ya te lo decía yo... Qué mano, y qué paleta. Desde luego que este sujeto era único». Y uno, por de pronto, mudo y pensando: “el paleta eras tú, jodido; o peor aún, el ignorante osado”. Aunque al final solo le dije: «Cuánto has cambiado. Me alegra verte y que así sea».

Los antiguos indianos más pudientes, y quizá también más cultos o avispados, se disputaron y dieron magros dividendos a Sorolla, pero éste a cambio les proporcionó buena parte de sus más hermosas obras. En número nada despreciable repatriadas durante décadas atrás de Cuba hacía otros lugares a causa de la especulación y a cambio de paliar así las penurias producidas allí por la pertinaz dictadura castrista. Asunto distinto, suponemos, fue engrosar sus bolsillos el marchanismo. Buena cuantía de dichas obras –lo cual daño menor, incluso de agradecer nosotros– reintegradas a España, en general de modo ilegal.

Aquella muestra, “Sorolla en las colecciones de La Habana” era su título, cuyas obras que la componían venidas, estas sí, legalmente, organizada por Felipe Garín y celebrada aquí, creo, en 1985, no sólo sirvió para que todos supiéramos de tales excelsas piezas tuyas allende los mares, sino que también contribuyó a que mucho mejorara el concepto que comúnmente antes se tenía aquí de él, sobre todo entre los del mundo artístico.

Dicha exposición y la paulatina mayor presencia de obras de Sorolla en las galerías y ferias de arte –muchas de éstas de las traídas, imagino, de aquella manera clandestina de Cuba–, hicieron posible el pronto crecimiento del buen prestigio del pintor y en consecuencia también el alza en la cotización de las mismas.

Raro fenómeno el de Sorolla, como veis. Aunque en nada insólito entre nosotros. Pero en cualquier caso, digno de estudio. Pues mirad por donde y con qué facilidad, los mismos esnobistas, seguramente, que en infinidad de años negaban o pretendían ignorar a Sorolla como uno de nuestros más extraordinarios pintores –la historia antes contada se repite colectivamente–, le aclamarán ahora en el Museo del Prado. Lugar éste donde, junto a los otros sobresalientes de sus contemporáneos tenía que haber estado ya en permanencia desde tiempos inmemoriales. \*

¡Sorolla en el Museo del Prado, esperanzadora noticia!, exclamé para mis adentros no más enterarme de ella. Y yo, que por azar le defendí desde apenas despertarme la barba, en el acto me sentí obligado a ir a verle. Aunque a decir verdad me apetecía sobremanera no perderme la ocasión de poder contemplar las obras reunidas de pintor tan prolífero, y heterogéneo, por así definirlo. Al menos en cuanto a él se cumplía, si bien temporalmente, lo en justicia deseado durante la tira de años por tantos amantes del arte: los más sensatos. Y a continuación pensé que, por esta vez, Alberto –o sea, mi encubridor inventado– se olvidara de Elsa y su extraña animadversión hacia él y acudiera a ver la exposición en familia, lo cual más acorde con el entrañable apego que, por cuanto os he narrado, he llegado a sentir por Sorolla y, quiérase o no, de algún modo he transmitido a mi “heterónimo”. Pero dejemos que esta segunda y última parte os la cuente ya el propio Alberto:

### **La exposición de Joaquín Sorolla (1863-1923)**

A Susana le encantó la idea cuando se lo dije: –¡Ay, qué bien, iremos todos el próximo domingo! Albertito y los demás niños incluidos. Es bueno instruirlos desde pequeñitos. Al fin y al cabo son nietos de un pintor y debemos

\* Cuando se escribió este texto aún no se le habían dedicado en el Museo del Prado a los artistas del XIX las salas que hoy, al fin, se les dedica.

ir preparándolos para así evitar que un día despilfarren las obras tuyas que hereden, como otros.

Ya sabía yo que le haría ilusión ver juntos la exposición de Sorolla, tan anunciada en los telediarios, su punto débil de la caja tonta. Días antes me lo había insinuado. Además, Susana es persona de vasta cultura, muy sensible y con buen criterio. Le fascina el auténtico arte, sea cual sea su época, tendencia y estilo; pero no así aquel actual que sólo triunfa porque está de moda, como dice ella. Y Sorolla, me consta, de siempre le gustó. El Sorolla más serio y sosegado, por supuesto, dado que también es sabia y exquisita.

Quedamos con la prole al completo en la puerta de entrada de la parte nueva del Prado, la que da a los Jerónimos. Por la tarde, para no guardar cola.

Susana y yo fuimos sobradamente puntuales. Imposible llegar justo o tarde a ningún sitio yendo con ella, sino siempre con mucha antelación. Pero ellos se retrasaron en demasía. Tardaban en llegar, y hacía un frío inusual para las fechas en que estábamos. Menos mal que uno de los funcionarios se percató de la tiritera de Susana y, al parecer, compadeciéndose de nosotros, nos invitó a pasar y esperarles dentro.

-¡Hay que ver, hay que ver!... Qué poca consideración. Es que no tienen perdón de , me comentaba Susana ya desesperada, cuando al pronto oímos la voz de Albertito, que nos había divisado tras el cristal y agitaba las manos a todo correr hacia nosotros:

-¡Eh, abuelos, abuelos!....

- Mira, Alber, ¡por fin! Ya era hora –dijo como para sí Susana en tanto los dos le hacíamos también señas a Albertito con una sonrisa la mar de abierta en nuestros labios.

Largo trecho más atrás venían los padres con los otros nietos, charlando entre sí los primeros, ellos y ellas, amigablemente y, por lo visto, sin prisa alguna, y Susana y yo nos miramos, ahora, con semblantes cuánto más adustos.

-¿Has visto? Como quien no quiere la cosa... Qué poca vergüenza –afirmó por lo bajo Susana sin dejar de contemplarlos a través de la luna de cristal, fijamente.

- Pero bueno chicos, ya está bien... ¿Qué os ha pasado? –les recriminó nada más llegar todos y besarnos.

- Nada, mamá, qué nos va a pasar. Lo de siempre. Que a la hora de salir, pues eso, que quien con niños se acuesta... –trató de excusarse Pablo. Así que llamé a éstos para decirles que salíamos algo después. Como quedamos en venir juntos... A vosotros también, pero no cogáis el teléfono. Y menos mal, perdona, que hemos aparcado pronto.

- Vaya por Dios, hijo mío. O sea, que se lo hizo Carmencita encima. El caso es que, cuando no por una cosa, otra, siempre igual, y nosotros a esperar y esperar. Y hoy, con este frío horroroso, ha sido por demás. Pero venga, venga Vamos a pasar, que se nos hace tarde y aquí hay mucha tela por cortar. Coged a los niños... –nos apremió yendo al grano, Susana, una vez más comandando, faltaba más, la tropa.

Al fondo, como un descarado y apremiante reclamo a su exposición, un Sorolla ceñudo (fragmento del autorretrato de 1904, el mejor probablemente), nos contemplaba como reñido con nosotros, y hacia él nos encaminamos.

-Perdón, señores, la exposición comienza en la parte de arriba, en el primer piso; este es el final. Tienen que subir ustedes por el ascensor o las escaleras mecánicas –nos dijo, muy amablemente, la chica de la primera puerta a la que, por inercia, nos dirigimos.

- ¡Ah, claro! –le respondió Susana. ¡Vamos, vamos, coged de la mano a los niños!

Instantes después entramos en las salas que acogían las iniciales obras de Joaquín Sorolla. Un enorme gentío las atiborraban, yendo en absoluto silencio de unos cuadros a otros, y de inmediato pensé: no sólo tuvo un clamoroso éxito popular en vida, sino, al parecer, por siempre. Sin duda, su pintura amable gusta y atrae. El problema no radica en las personas llanas; parte de los sesudos, ya con prejuicios.

Un acusado sabor a temas costumbristas, con el virtuosismo preciosista propio de aquellos años finales del XIX, desprendían ciertos lienzos y tablas,

por lo general, los de mediano tamaño, algo más tardíos que los suyos escolásticos o realizados expresamente para las famosas exposiciones nacionales.

Nada más entrar, en una de las paredes estaba el de gran formato *El palleter, declarando la Guerra a Napoleón*, pintura genuina de historia cuyos mensaje y factura bien podrían confundirse con los debidos a las manos de cualquier otro puntero pintor más o menos coetáneo a él, bien español o de fuera: Moreno Carbonero, Cecilio Pla, Muñoz Degraín, Menzel. El cuadro, perteneciente a la Diputación de Valencia y depositado en el Palau de la Generalitat, fue el tercer ejercicio realizado por el autor para optar a la pensión de Roma como alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en su ciudad natal. Para el mismo hizo un par de estudios previos, dibujo y óleo, que en cierta ocasión pude contemplar. Asombrándome ya entonces en uno y otro, sus desiguales planteamientos de las figuras, a la vez tan distintos al de la obra definitiva, lo cual anormal.

Lejos de la valentía y soltura apreciables en el ejercicio anterior —y qué alarde, por cierto, tan concienzudo el del tal ejercicio ¿a fin de demostrar su valía?—, las cuales asimismo evidentes en el *Desnudo femenino* de 1885 (de un año posterior) y que en algo nos evoca a los de Rosales, algunas obras de más reducidos formatos de fechas más avanzadas adolecen de ese tipismo y minucioso detalle de las de otros artistas de la época en ello más extre-



*El palleter, declarando la Guerra a Napoleón*

mados. Como así, su paisano Domingo Márquez, el sevillano Jiménez Aranda. No ha aflorado en estos aún el Sorolla de audaz personalidad que conocemos. Ejemplo de ello podíamos verlo en la del *Baile valenciano en la huerta* (tal vez ¿de 1889?), colorida y manida estampa que, por supuesto, a Albertito le encantó. Lo cual a mí me preocupó de alguna forma y en cierta medida, y miré a Susana de soslayo, y en su rostro, tan expresivo a veces, vi

el reflejo de mis pensamientos como si ella fuera el espejo donde me asomara.

-Pero Alberto. Qué vas a esperar Es un niño, y a los niños lo que les divierte son los cromos.

Los otros, tan tiernos aún, ni miraban. Más bien retozaban sordamente, conteniéndose de brincar a sus anchas, retenidos por las letales miradas de vez en cuando de sus progenitores, siempre más alertas a ello que a los cuadros incluso.

A estas primeras obras les seguían otras ya portadoras del llamado Realismo Social propio del fin de siglo y cultivado por no pocos autores de renombre que influyeron en el joven Sorolla. Como la por él denominada *¡¡Otra Margarita!!* Obra ésta que nos habla de un romántico dramatismo atípico en nuestro pintor. De un Sorolla cuánto más oscuro que aquel apasionado por la luz y los tonos blancos dorados, diurnos y alegres, que mayormente conocemos. Pero también de una madurez anteriormente ausente.

-Esto sí —dijo Susana. Aquí sí veo ya al Sorolla más profundo y sabio. Al que incluso me recuerda a Velázquez. Y, una vez más, hube de darle la razón. “Ella sí que es sabia”, pensé.

Próximo al de *¡¡Otra Margarita!!* estaba el cuadro *Después del baño*, cuya figura tanto a ella como a mí nos recordó, y lo comentamos, a algunas de Ingres. Semejante espíritu realista y elegante decir a los del artista francés emanan de este cuadro, de 1892, que presenta, entre otros, a la Nacional de ese mismo año. En el fondo es anticipo de un género, el desnudo, por el que Sorolla siente cierta preferencia. A él le obsesionan las carnosidades, como el fulgor luminoso de los blancos y los celestes y malvas transparentes de sus sombras, haciendo honor a ese forofó discípulo velazqueño que lleva dentro. Era como la antesala formal este desnudo de los muchos otros, de niños sobre todo, que de modo cuánto más resuelto y libre ejecutará décadas más tarde en sus cuadros de mar y playas.



*Baile valenciano en la huerta*



Susana y yo volvimos a mirarnos. Teníamos enfrente el cuadro, ya al principio aludido, *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, que ella también conocía.



*¡Otra Margarita!!*



*Después del baño*

-Otra obra suya perteneciente al realismo social –le solté bajito yo. Como sentando cátedra, no fuera que no se notase quién era el profesional. Aunque tal presunción mía sobraba con ella. Yo lo sabía, de manera que lo afirmaba mostrando cierta dosis de ironía en mi mirada y mis labios.

-Sí, lo que tú quieras. Pero el caso es que está pintada cojonuda –exclamó, para mi sorpresa Pablo, detrás de nosotros y tocándome el hombro. Ya quisieras tú, papá. O cualquiera de los otros realistas del momento.

-Hombre, Pablo. ¡Has hablado! Y dices gran verdad. Es este un cuadro que desde lejanos tiempos he admirado. De los que más me recuerdan a Velázquez, aparte de no pocos de sus retratos, los más conseguidos. Ya verás.

El cuadro es austero, preciso. En él, nada sobra. Nada es gratuito, como en la propia vida. Todo transcurre en silencio. Qué distinto este Sorolla de aquel otro quizá demasiado teatral y estridente que también vendría a continuación. Como, asimismo, son muchos los Sorollas, o muy variados los estados de ánimos del único existente en todos, de aquel que a continuación nos hablaría de su sensibilidad más exquisita y que sería un descubrimiento para mí mismo.

-Mirad, hablando de sus retratos Aquí tenemos el de Benito Pérez Galdós. Dados su buen prestigio y amistad con la mayoría de ellos, hizo los de muy destacadas personalidades españolas en los campos de la literatura, la

ciencia, la filosofía. Y también del arte. Que ahora recuerde, el de Aureliano de Beruete, íntimo amigo suyo y que mucho le ayudó: el excelente paisajista de esos pueblos y vistas de Castilla que tanto estimaran aquellos escritores de la generación del 98. O el de Raimundo Madrazo, por entonces único sobreviviente de la saga y acreditadísimo retratista, por cierto, de la alta sociedad parisina. A algunos de ellos volvió a pintarlos años después para la Galería de Españoles Ilustres en la Hispanic Society of America, como a José Echegaray, y a los mismos Aureliano de Beruete y Pérez Galdós. Pero, si los de Echegaray (de 1905 y de 1910) son, aunque tan distintos, igual de extraordinarios, no así ocurre en cuanto a los de Beruete y Galdós, cuyos retratos primeros infinitamente superiores a los ejecutados en fechas más tarde para la Institución neoyorquina.

»Este de Galdós, (de 1894) concretamente, de no saber que el personaje pertenece a otra época cuánto más reciente y que se debe a la mano de Sorolla —ambos eran pintores del natural—, bien podríamos pensar que es un Velázquez. Y no ya por la impronta natural y sosegada de su imagen, la sencilla verdad en él recogida mediante la luz y los tonos tan conseguidos, sino sobre todo por la visceral forma en que está expresado: el color aplicado con amplias pinceladas y restregado en los fondos, diluido hasta dejar transparentarse la imprimación de base en el lienzo y la máxima concentración de cuidado y materia en la figura, pero más aún en el rostro y las manos, a fin de lograr la sensación del volumen de ese cuerpo con vida flotando en el entorno y su atmosfera, mediante lo cual logra transmitirnos la sensación de que la persona sigue ahí, existiendo. En él, Sorolla nos deja ver su ser más puro, más sabio y callado; no necesita demostrar nada, únicamente recrearse en su pintura, recogiendo en ella sólo la síntesis de la verdad absoluta que tiene delante. Al contrario de en el otro posterior, de 1901, en éste sí ha retratado el alma modesta del retratado, que nos mira y piensa, con humildad.



*El novelista Benito Pérez Galdós*



*El pintor Raimundo de Madrazo*

Observé de reojo cómo Carmencita, a mi lado, bostezaba y, una otra vez, de seguido apretaba las piernas dando pequeños tirones a la manga del abrigo de la madre.

-¡Ay, tú! Que me parece que la niña se hace pis –le advirtió con cara de preocupación Susana a Clara. Llevadla al baño, creo haberlo visto allí, a la izquierda

Susana, de apenas un año, de tez muy blanca y cabello extremadamente rubio, con líricos bucles (a lo Leonardo) y el aspecto de un angelote de Rubens, dormía profundamente en el ligero cochecito metálico, con el dedo pulgar entre los labios.

Yo, dado lo visto, no puede evitar caer en la cuenta de que esta vez había sido demasiado larga mi perorata”. “Muy fuerte”, como decimos ahora; y más para unos niños. Y de mi fuero interno sentí que me nacía algo así como un obligado propósito de enmienda dadas las infantiles –y quizás también adultas– circunstancias. Lo de uno era distinto: la pasión lo puede todo, y en cuestión de arte aguanta hasta lo inaguantable; o, a decir verdad, uno el que realmente– lo reconoce-se convierte en insoportable cuando el auditorio lo componen seres íntimos y ya perfectos conocedores (y sufridores) de tan repetidas historias sobre batallitas pasadas, que aún le duelen o le hace feliz sólo evocarlas. Qué raros nos vuelve la vejez. Pero, perdón por alejarnos del tema. Sigamos.

Así las cosas, nos dimos de bruces por fin en la exposición con uno de los primeros cuadros ya típicos del Sorolla tan amante del mar. Como buen mediterráneo –en extremo, diríamos– Sorolla, en su Valencia natal, y aun estando lejos de ella, se siente siempre fuertemente atraído por el bello entorno de la costa, la playa y el mar levantinos. Lo lleva dentro: es parte de él. Ama los temas marinos en la luz del día como el herrero al yunque o el labrador la tierra. Algo normal en el artista que, como él, no es precisamente lo que se dice un intelectual, sino un ser muy elemental, casi rudimentario. De ahí que, salvo raras excepciones –Azorín, Maeztu de algún modo– aquellos escritores noventayochistas que sí lo eran o pretendían serlo –Valle-Inclán, Pío Baroja, incluso a veces Unamuno– se muestran reticentes a su pintura, tachándola de poco espiritual. Sorolla no pinta movido por los duendes de la razón, como Goya, ni movido por la reflexión. Es un intuitivo con portentosas actitudes para la pintura que sólo busca pintar ilusionado cuanto le resulta familiar y querido; lo mejor y más bellamente posible –he aquí su meta y su lucha–, como los grandes maestros admirados. Ello es lo que evidentemente percibimos y no otros “arañazos” de aportaciones subjetivas (o sea, no el drama individual) aun en sus mejores obras.

El cuadro *La vuelta de la pesca* era asimismo un adelanto de lo que podríamos denominar verdadera orgía marina, deslumbrante y cegadora, salida durante toda una vida, la suya, de manera paulatina de las manos de Sorolla.

Un par de bueyes arrastran la barcaza hacia las aguas menos profundas de la playa, custodiados por dos pescadores a plena luz diurna. En el lienzo, de respetable formato, para el que antes hiciera dos estudios asimismo al óleo –preciosos y más artísticos y sugerentes que éste y hoy en colecciones particulares, los observo en el catálogo– nada hay de reprochable en cuanto a calidad pictórica. Pero Sorolla es tan fiel “mentalmente” al objeto de su ilusión, o tan simple e inocente su mirada, que el mismo tipismo de la escena real le lleva a convertirla en vulgar y pintoresca estampa según la traslada al cuadro: lo visto y hecho a toda prisa y nada más nos juega malas pasadas. Demasiada objetividad en un pintor de tan alta talla.

-Pues qué quieres que te diga, papá –comentó Alber al ver mi cara no en exceso complaciente. Es bonito. Aunque, eso sí, algo empalagoso y repetido. Cuadros parecidos los he visto en tantos sitios.

¿Pensaba Alber probablemente más en los de tantos seguidores y hoy repartidos por estos mundos que, dado su éxito, tuvo Sorolla después de muerto, que en los otros muchos suyos con motivos similares? Tal vez, pero por esta vez preferí callar. Ya habría tiempo para explicárselo.

Entremedias nos sorprendió ver otra de sus pocas obras de hondo contenido social: *Trata de blancas* (de 1895). Y verla fue para nosotros como regresar de nuevo a un hipotético pasado de nuestro pintor, cuando en realidad sólo un año separa la ejecución de la misma de la del cuadro que terminábamos de contemplar, *La vuelta de la pesca* (de 1894). Y también que el dramatismo en esta otra obra, de aquel Sorolla ocasional e insólitamente romántico y oscuro, nos rompió de golpe el estado de alegría al que él ya nos había transportado para hacernos regresar a la seriedad de ese clasicismo donde sí adquiere palpable presencia la reflexión del artista, que cobra conciencia de la tragedia y el dolor ajenos.



*Trata de blancas*



*La vuelta de la pesca*

*Trata de blancas* es uno de esos cuadros que por sus trazas naturalistas podría haberlo hecho cualquier otro magnífico pintor de la época: López Mezquita, Gonzalo Bilbao. Incluso en su primera etapa nuestro Eugenio Hermoso. Y sin embargo, igual que ocurre con el de *¡Aún dicen que el pescado es caro!* Y el de

¡¡*Otra Margarita!*!, no deja de transmitirnos éste recóndita singularidad tanto por el entorno elegido (un mísero vagón de tren) como por el sentimiento contenido en las figuras representadas. Esto, y esa sensación de soledad y silencio que los invade –propio también, y por cierto, en algunos de Honoré Daumier– lo hace distinto, irrepetible, y explica por qué a su paisano y amigo el novelista Blasco Ibáñez le complaciera a todas luces tanto.

–¡Oh! Me entristece mucho este cuadro. Pobres desdichadas. Y todo por culpa de esa señora de negro. Que le den... –No pudo contenerse de exclamar nuestra nuera María. (Se refería, claro es, a *La Celestina*, que, ensimismada, parece meditar sobre el fatal alcance del mal por ella cometido y tal vez aún remediable; pero aun siendo la única que está despierta y vigila, es el ser en el cuadro que exhala mayor mutismo.

Después de que otros de faenas en la mar volvieran a endulzar nuestros decaídos ánimos, llegamos al cuadro titulado *Una investigación*, que nos habla, en cambio, de un Sorolla, si no culto, próximo a un sinfín de personas que sí lo fueron, bien por amistades comunes o en particular por motivos de salud familiar, como es el caso en cuanto al tema tratado en esta obra. En ella, el doctor y científico Luis Simarro, aunque nacido en Roma de origen valenciano –un liberal defensor del positivismo que ejerció como profesor en la Institución Libre de Enseñanza –investiga, como su título indica, en su laboratorio, rodeado de colaboradores y alumnos. Pintada del natural, “in situ”, como el propio autor confesó– no cabe aquí dudarle–, en esta obra no falta ni sobra nada. Es exacta y precisa en ella la composición y la luz y la atmósfera a través del color y la pincelada.

El óleo de *Clotilde* –única mujer en su vida que sepamos, y que tantas veces le sirviera de modelo, algo habitual en nosotros, los artistas plásticos– *Contemplando la Venus de Milo*, cuya factura nos evoca a la de ciertas obras de Bonard o del primer Matisse, daba paso al paisaje *La Caleta. Jávea*, de hermosa luz y cálido colorido. Muy diferente al de *Comiendo en la barca*, de mayores dimensiones, que, acto seguido, figuraba en la muestra. Pues en este cuadro, parejo a otros anteriores donde la cubierta de las barcas de pesca es el escenario, todo se desarrolla en la penumbra, si bien sea el trozo de luz del

fondo el que de cuerpo a la escena, belleza e impresión de ilimitada profundidad.

Era esa luz, elegida en su hora precisa del natural y sabiamente dispuesta por Sorolla en el cuadro, la que, sin ellos saberlo, encandiló durante largo rato a mi entrañable prole al completo. El arte es así de misterioso. Por lo que yo, como niño incapaz de guardar para sí el secreto, empezaba a explicarles: ¡Observad, el milagro de vuestro encantamiento reside en esa divina luz!, cuando a eso oigo a Albertito gritarme: -¡Mira, mira, abuelo son niños que están malitos! Y Carmencita, que estaba a su lado, tocándole el brazo y dando saltitos, añadió: ¡Ay qué pena, sí, como uno que hay en mi cole! Y todos miramos hacia el gigantesco cuadro que con su dedito índice señalaba Albertito, sin dejar de sonreír, lo cual irónica contradicción. Él era el primero en reparar en la obra más doliente y significativa de Sorolla: *¡Triste herencia!* (de 1899). Y también con la que obtuvo los máximos galardones en Madrid y París así como su consagración internacional.

Narra Sorolla en cuanto al tema de *¡Triste herencia!* –según leo ahora en el catálogo de la muestra-a un corresponsal de *The Times* en España por aquellas fechas, que un día vio a esos niños tullidos, ciegos, locos y leprosos desnudos vigilándolos la vigorosa figura de un fraile, a su parecer «los acogidos del hospital de San Juan de Dios, el más triste desecho de la sociedad». Y que le impresionaron tanto que no perdió tiempo en «obtener un permiso para trabajar sobre el terreno, y allí mismo, al lado de la orilla del agua» hacer su pintura. Más yo, pájaro viejo en estos oficios, aún sigo preguntándome, como ya entonces les sugería a Susana y los demás: ¿cómo pudo pintar todo el cuadro del natural? En todo caso, en la playa haría el paisaje, a donde de vez en cuando volvería, con o sin el cuadro, para observar y comparar la realidad en relación a sus logros en el lienzo de la misma o verificar la integración “del todo” según es ésta a esa luz del día, lo cual muy conseguido en el mismo. Hablamos, pues, del escenario. Y las figuras (es decir, la escena) en el taller, valiéndose de unos estudios anteriores de niños en el mar, y del fraile, cuyo bosquejo aparece en dos de ellos, como asimismo descubro ahora en el catálogo de la muestra. Todos –alguno ya de respetable tamaño– pinturas extraor-

dinarias al óleo y de considerar ya obras acabadas. Muy diferentes en concepto y planteamientos compositivos a los de la obra final, que parece más propia de Gutiérrez Solana o Zuloaga que de Sorolla. Esto es, el mismo sistema empleado por los otros artistas del XIX en sus motivos de historia; o, en ocasiones, sin ir más lejos, por quien os habla.



*¡Triste herencia!*

resultar conseguir este grandioso cuadro: culminación de esa singular serie de obras suyas de fuerte contenido social en el que se nos desnuda el Sorolla más sensible, y a la sazón, en ellos, a la injusta marginalidad y frágil condición del ser humano. Cuadros, el de *¡Triste herencia!* y los que le anteceden: el de *¡Otra Margarita!!*, *Trata de blancas* y *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, etc., donde vemos que el autor piensa, siente (reflexiona) y nos lo transmite. Motivo por el cual los escritores naturalistas de su tiempo los aplauden, pues se identifican con ellos. Dado que como éstos, ¿acaso no hace Sorolla sino inmortalizar también, si bien mediante la imagen pintada y no con la palabra, nuestra común historia cotidiana y su psicología? En cuanto al lenguaje y la forma —el contenido en la plástica más comprensible para la gente de letras—, Sorolla jamás se alejó del naturalismo, aunque el suyo cambiante y cada vez más suelto y libre. Puesto que, de otro lado, tampoco fue nunca realista en el fiel sentido del término, según lo aplicamos en arte. El realismo, tal como lo entendemos, es más profundo y subjetivo: más espiritual. De ahí que rara-

De todas formas, ¿por qué no creer lo que afirma al periodista Sorolla? Él mismo confiesa, y así a Clotilde en algunas de sus misivas, que su mayor pasión consiste en recrearse en los azares de la naturaleza cuando pinta. Aunque, si bien lo analizamos, al caso, da igual. Sean cuales fueren las mañas de que se sirviera para hacerlo, hartamente difícil y costoso le debió



mente vieran en él un pariente suyo y se identificaran con su obra los pensadores del 98, e incluso de la siguiente generación, de 1914.

El agrídulce sabor de boca (o de espíritu más bien) que nos había dejado el de *Triste herencia* nos lo alivió de inmediato un cuadro de Sorolla que ni yo mismo recordaba ya, cuando sin embargo no pocas horas lo había saboreado en el Museo suyo en Madrid: *Madre*. Sin duda, el mejor cuadro que Sorolla pintara; el más bello y rotundo al menos. En él todo es amor y ternura, los que le inspiraban al autor Clotilde, su mujer, y la recién nacida Elena, la menor de sus tres hijos, que yacen entre las blancas telas de la cama en la mansa penumbra. (Tal cual quedara grabada la escena en su retina, claro: mantenerse ésta así durante el tiempo requerido para pintar el cuadro, imposible). ¿Pudo valerse quizá de alguna foto del momento hecha por su suegro, Antonio García, experto fotógrafo, a quien también tanto debía e inmortalizara en varias ocasiones, o por él mismo? Es probable.

-¡Oh, qué maravilla!, suspiró Susana.

-Sí, que gozo para la mirada y qué sosiego para el espíritu volver a contemplar esta obra –le dije a Susana al oído. ¿Tú crees que realmente dormían y soñaban cuando las pintó? No sé... –añadí con sorna a fin de hacerle cavilar sobre lo que ambos teníamos experiencia, pues no en vano, en cierta ocasión, yo había dibujado a Susana durmiendo, estando ella de sobra despierta.



*Madre*

Evidentemente, es el sueño en medio de la paz y el silencio, amén del mudo diálogo, sólo sugerido, entre los dos seres queridos, apenas dos notas distintas de color y únicas donde palpita la vida en el cuadro, lo que ha pintado Sorolla esencialmente. Aunque, para ser más exacto, como su admirado Velázquez, lo que Sorolla pinta en esta obra es la verdad absoluta de un instante irrepetible, que eterniza. Obra atemporal en estilo y lenguaje, revelado-

ra de la alta cota a la que era capaz de llegar, pictóricamente hablando. Lo cual no ocurre en dos pequeños óleos suyos que veo en el susodicho catálogo, ambos también sobre Clotilde en el lecho. Aunque estos sí captados del natural, se nota no más verlos, muy inferiores en calidad, más convencionales y menos expresivos que el cuadro acabado de reseñar.

Algo más adelante nos encontramos con el mejor retrato tal vez que hizo de María Clotilde, su hija mayor, a la que por lo visto pintó infinidad de veces. En éste (de 1900) María posa muy seria, vestida de blanco, sentada y con las manos entrelazadas. Como meditando. O sintiendo un enorme respeto y admiración por su padre. Algo recuerda este cuadro también a algunos de Eugenio Hermoso. De un año después, es *La familia*, única obra donde la pinta al completo, donada en su día por el autor al Ayuntamiento de Valencia y hoy en el Museo de la ciudad, de la suya de naciencia. En ésta Sorolla se nos muestra como emulando a los más elocuentes retratistas clásicos españoles. Y en concreto, otra vez, pero aquí descaradamente en cuando al planteamiento, el ánimo y clima incluidos del cuadro, a Velázquez. Pues tanto el interior en sombra –el fognazo de luz sólo en la pequeña Elena, de blanco, como gusta pintarla– donde sitúa las figuras, como el reflejo de él pintándoles en el espejo del fondo, justo en el centro de la parte superior del cuadro, nos evoca a los de *Las Meninas* velazqueñas.

-Abuelo, ¿por qué no nos pintas así? Yo también sé dibujar ya como ese niño –oí, para mi sorpresa que me sugería ahora Pablito, el menor de mis dos nietos varones, pellizcándome los pantalones. Y yo me quedé absorto, fija la mirada en sus chispeantes ojos, muy negros y profundos, sin saber de pronto qué decir. Sólo al final, tras ese corto silencio que me pareció eterno, se me ocurrió aclararle lo que sigue, algo raro de entender –pensé– para una criatura de tan corta edad:

-Claro, cariño, llevas razón. ¡Sería muy guay! Cómo no. Y tal vez algún día aún lo haga. Pero es una tontería repetirlo. A no ser que lo mejorara, lo cual difícil.

-Este cuadro es redondo, de ejecución impecable, de los más conseguidos de Sorolla- le dije a Susana, que, pegada a mí, no apartaba los ojos del mismo, cosa extraña en ella, que suele contentarse con una ligera ojeada.

-Asombra tanta sobriedad y calma en una obra suya- argumentó al final ella como respuesta.

-Papá, ¿tú no ves en él algo raro? No sé -argumentó nuestro hijo Alber.

Alber se refería, seguramente, a esta cuestión en el cuadro no muy bien resuelta que digamos: la total integración o armonía de las figuras en su conjunto. Nos choca en él esa burda actitud adoptada en el autorretrato incorporado por su artífice, un tanto vulgar, simiesca; y lo que es más grave, tratado éste de modo más torpe y distinto, en contraste con la elegante disposición de los retratados y la seguridad y soltura con que están pintados: con pinceladas amplias, unidas, casi invisibles, conformando un todo hasta lograr darles vida y volumen. Y aun así -esto sí se lo confesé a ellos-, a pesar de estar él fuera del cuadro, también en éste la naturalidad y el más bello mudo diálogo, como una prolongación de sus amorosas existencias.

Otras muchas obras suyas sobre labores en el mar o la playa, nos parecieron reiterativas y las vimos muy de paso. «Se nos hace tarde y no podremos verlo todo»-nos apremió una vez más Susana. Sí nos detuvimos en la titulada *Día gris en la Playa de Valencia*, dada su singularidad. Pues, toda ella gris, como su título indica, da la impresión de que no es el sol o el día sino el propio Sorolla quien por el momento se ha apagado.

Pero no era sí. Sólo había sido un lapso, un falso espejismo. Sorolla y su luz -quizá interior- seguían vivos e inagotables. Delante teníamos, por fin, aquel primer retrato de Aureliano de Beruete del que antes yo había hablado, donde precisamente esa luz destaca, en el rostro sobre todo, sobre los grises pardos y negros. Ni Velázquez, posiblemente, podría haberle dado al retratado más elegante vida. A espaldas de él, apenas perceptible, sobre el caballete descansa uno de los gloriosos paisajes de Toledo del agudo pintor de Castilla. Beruete, que escribió un excelente libro sobre Velázquez, aquí se nos presenta como salido de las manos del maestro sevillano, en una pintura llena asimismo de sabiduría, de pincelada gruesa y alargada, salvo en el moldeado de

la cara. También la cálida mirada de Beruete es sabia, propia del hombre ilustrado y culto que fue. Pero Sorolla, en este retrato, no sólo pinta a la persona que tiene delante con mirada embelesada, portadora ésta de toda la fuerza del cuadro y que es la que acapara primero nuestra atención. Pinta sobre todo al íntimo amigo tan admirado y respetado a cuya voz de la experiencia (18 años mayor que él y artista ya más que consolidado) debe lo indecible. Indudablemente, dedicarle y obsequiarle esta magnífica obra de arte al pintor madrileño, aunque de padre de origen navarro y madre con raíces catalanas, fue la mejor prueba de agradecimiento por parte de Sorolla.



*La familia*

Tres años más tarde (en 1905), pinta el primero de los dos retratos de José Echegaray, que teníamos ya delante. Por encargo del viejo Casino de Madrid, cuando le conceden el Premio Nobel de Literatura. Lo pinta arrellanado en un amplio sofá, cruzadas las piernas. En su mano derecha, el bastón de plata y en la izquierda, que posa sobre él gris cálido de uno de los brazos del moderno asiento, el cigarrillo. Con el aspecto del exquisito intelectual, agudo tertuliano y fino *dandy* que aún era en el vestir y sus modales a pesar de contar ya setenta y tres años de edad. El neutro fondo, sobre el que se recorta la noble figura de Echegaray, lo resuelve aquí Sorolla a la manera etérea en que lo hizo Velázquez en algunos de sus retratos de figura entera. El segundo y último, que veríamos después, lo pinta para la Galería de Españoles Ilustres de The Hispanic Society of America en 1910, una vez nombrado Echegaray miembro de dicha Institución por Archer Huntington, su fundador y mecenas que encargara a Sorolla la decoración de la misma. En este retrato, donde en lugar de sólo cinco años parece que han pasado siglos –un decir– y estar pintando en el recuerdo, Sorolla nos muestra a un Echegaray completamente diferente. No su longevo porte, como en el otro, sino su decrepitud y los grandes saberes acumulados en su iluminado cráneo, cuya violenta luz, también en el cuadro, destaca sobre el negro gabán

con cuello de piel pardo que cubre su anciano cuerpo. La mano izquierda en el bolsillo y la otra abarcando el brazo del ancho sillón verde turquesa que, sujetando inútilmente así mediante ella su cuerpo inclinado, resulta forzada. Como también insólitamente torpe de ejecución, como no pintada por Sorolla; o sencillamente pintada de memoria, algo inhabitual en él. No obstante, ambos retratos, cuyos sendos milagros también por el acierto de la luz, son de extraordinaria calidad. Sólo que si en el primero de ellos, sumo exponente del naturalismo, el pintor mira al pasado y en concreto a Velázquez, su principal referente siempre, no así en el caso del último, resuelto más a la manera de ciertos pintores del expresionismo de esos tiempos (o del Goya más avanzado, a quien, por sentado, aquellos tratan de emular): de forma harto fluida y sintética, casi abstracta, hasta lograr darnos la sensación de que tal salto hacia adelante no solo se produce en cuanto al retratado, sino también en el ánimo de nuestro pintor. “¿Lo resolvió así por mero gusto o porque ya en este segundo no podría ahondar en el detalle dada la imposibilidad de posarle las sesiones precisas para ello don José Echegaray?” –andaba preguntándome yo, cuando oigo achucharme a Susana: –¡Vamos, vamos, Alber! ¡No lo mires más, que se nos viene el tiempo encima! Y a mí me gustaría que fuéramos después a cenar donde ya sabes. A los peques seguro que les entusiasmará. Y lo agradecerán. Ya no pueden más. “Ni ella seguramente. Con excesivas atención y calma había visto en esta ocasión hasta ahora los cuadros para ser un culo inquieto” –advertí en ese preciso momento–. Pues Susana –se me olvidó decíroslo– es de las que en las visitas a los museos en los viajes en grupo, por ponerlos un ejemplo, ya sale cuando los demás las comenzamos y nos adelanta lo que aún nos queda por ver.



*El pintor Aureliano de Beruete*



*José Echegaray* (1905)



*José Echegaray* (1910)

Otros cuadros, pura luz asimismo cegadora y mediterránea, desde las paredes nos tentaban a nuestro paso, ya más precipitado, cuales genuinas orondas prostitutas. Camino de aquella “Visión de España” (por regiones) tan elogiada en los medios de información y de la que nos habían hablado personas allegadas, para bien o para mal, según gustos y criterios. “Demasiadas obras -pensé- para asimilarlas en una sola tarde, qué manía”.

Entre las que vimos así, a todo correr, aún en mi retina aquellas de niños bañándose o bregando en el mar. Algunas deliciosas (muy Sorollas) portadoras de la luz del sol en su máximo esplendor, y de los reflejos de las aguas marinas en las carnes vírgenes, cálidas y en exceso tocadas de blancos brillos. ¿Realmente se nos presentan así en el natural o, ciego de fogosa pasión su talante (“fauvista”) los acentúa? Tal vez lo último, pero no importa: importa esa su fragancia imaginada. También los de esos grupos con ropajes tan coloridos, bajo la custodia de almas adultas, caminando a orillas del agua, igual que ahora nosotros lo hacíamos al borde de estas obras. Ejemplo de ellas, la llamada *Verano*. Probablemente no pocos eruditos ya repararan en ese amor de Sorolla por los pliegues, luces y sombras de las telas que, si bien las suyas más sueltas y luminosas, y sin olvidar las distancias que a ambos separan, le emparenta con Zurbarán. Pero sobre todo aquel óleo mediano, titulado -lo compruebo en el catálogo- *Hora de medio día en la playa de Valencia*, tan singular e impropio de Sorolla que de no saber su autoría fácilmente podría-

mos atribuirlo a Monet o Renoir; incluso a Seurat dado su estilo más estático y de cortas y rápidas pinceladas.

De contenido, arquitectura y, sobre todo, de concepto y ánimo en extremo diferentes, son las de *Mis hijos* (de 1904) y *La familia de don Rafael Errázuriz Urmeneta*. Las dos pinturas de gran tamaño. La primera, curiosamente, aunque de hechura clásica, con alientos promodernistas, tanto en la relajada disposición de las figuras de la izquierda del cuadro -no así en la del hijo varón, a la nuestra- como por el atrevido rojo bermellón (o rojo cadmio) del vestido desplegado de Elena; y la segunda -encargo del acaudalado diplomático chileno y de los trabajos más concienzudos del valenciano- con aire a las de Degas más que Velazqueño. Como ocurre en los de *Lucrecia Arana y su hijo* (1906), cuadro, asimismo, algo afrancesado, de tonos muy limpios, llenos de frescura. Pues no así en el de *La actriz María Guerrero, como «La Dama boba»*, del mismo año, que nos remite al de la Infanta Margarita de Austria, considerado entonces de Velázquez, a quien en realidad una vez más él rinde aquí claro homenaje, pero hoy atribuida a su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo. O el retrato de Santiago Ramón y Cajal, también realizado por esas fechas de 1906, en las que a nuestro insigne científico se le acaba de otorgar el Nobel de Medicina. Obra de lo más seria en todos los sentidos, haciendo honor al carácter y las exactas credenciales del retratado, cuya cabeza, tan pensativa, nos remite a algunas de El Greco. Viste Don Santiago de riguroso negro. Con traje y capa, en concordancia con la elegancia ya de por sí natural del personaje, tan querido y admirado por el pintor, como recién llegado de la calle al estudio. El cuadro, de los más sobrios y austeros de Sorolla, es encantadoramente triste, como ciertas sinfonías de Mahler o los nocturnos de Chopin. Y en él -sintomático de tal proximidad admirativa- no olvida Sorolla incluir, como fondo del mismo, algunos libros del estudioso así como su dibujo *Cerebelo humano*, después y hasta hoy en el Instituto de Neurobiología "Ramón y Cajal" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Pues sabido es de la vocación y las buenas dotes para el dibujo de las que nuestro Premio Nobel hizo gala a lo largo de su vida.



*Lucrecia Arana*



*La actriz María Guerrero,  
como «La Dama boba»*



*Santiago Ramón y Cajal*

Son años muy fecundos para Sorolla estos que van de 1906 a 1911, cuando de modo definitivo pone manos al empeño de “Visión de España”. Tiempos en los que ha alcanzado la sabiduría y el dominio que da la madurez. No presentes, extrañamente, por cierto -todo hay que decirlo-, en las pinturas suyas sobre las diversas regiones españolas para la *Hispanic Society*, como comprobaríamos después, cuando sí, en cambio, también de manifiesto en aquellas otras que hace en los continuos regresos a nuestra tierra entre medias y aun con posterioridad. Algunas de dichas obras, que nos hablan del Sorolla más lúcido, culto y sosegado -en pleno apogeo-, se hallaban expuestas ya en las salas finales de las dedicadas a él en la planta principal. Cercanas a las de la *Hispanic Society*, y en estas sí nos recreamos, dando un respiro a nuestras prisas.

Aunque siempre delatadores de su personal estilo e impronta, a pesar de las inevitables influencias de otros en él y de las que en otro apartado podríamos hablar largo y tendido, tampoco en estas Sorolla se repite. Nada o muy poco guarda en común, tanto en lo relativo a la visión del tema como al tratamiento del color, la de *Paseo del faro. Biarritz*, y la de *La convalecencia de mi hija (María en el Pardo)*, por ejemplo, con aquella otra, tan elocuente, de *María vestida de labradora valenciana*: esto es, nada que ver el tranquilo sim-



bolismo de las primeras, cuyo lenguaje de cierto espíritu romántico, con el vigoroso "expresionismo" (más que impresionismo) mediante el que ejecuta la última. Dado que en ésta al parecer el tema en sí es sólo la excusa para pintar como lo hace. Es en ella la forma y no el contenido la que adquiere esencial protagonismo. En el fondo, su manera aquí de sentir y entender la pintura es la misma de Claude Monet en sus postreras obras en Giverny sobre los nenúfares. Lo cual más evidente de olvidarnos de la figura, y en especial del rostro, aún más trabajado y construido, de María. El placer y la pasión sentidos por Sorolla al pintarlo, es en verdad aquí el cuadro. Y así, aunque a su modo cuánto más explícito y resumido, lo expresó Susana al exclamar:

-¡Qué gozada de luz y de colorido!- Antes de volver a la carga y añadir: -Venga, venga. No podemos pararnos, que se nos hace tarde y aún nos queda por ver la serie "Visión de España", cuyas palabras últimas a mí me sonaron a algo así como si se refiriera a alguna televisiva de su homogéneo paisano Blasco Ibáñez; y no ya tanto a la de "Los gozos (por la luz) y las sombras" que aún teníamos delante; del pintor, claro, no aquella otra de Torrente Ballester.



*María vestida de labradora  
Valenciana*



*Nenúfares (detalle). Claude Monet.*

Sin embargo, esta vez le pedí a Susana que me permitiera quedarme a ver estas obras un rato más; «sin que ello necesariamente hubiera de servir de

precedente» -le dije. Al resto de la familia hacia tiempo que les había perdido de vista, como al instante también a Susana, pero daba igual (al final siempre aparecen, como la mujer propia en el chiste). No era cuestión de ver precisamente tan de pasada las obras más floridas de Sorolla. De resistirse a contemplar aquel *Idilio en el mar* (de 1908) en el que dos adolescentes, varón y hembra, se miran embelesados, sus cuerpos en diagonal apenas sumergidos a orillas del mar, donde las aguas menos profundas se funden en la arena, logrado esto por Sorolla con el color muy diluido, al modo de veladura, en la que la delgada pintura puesta encima deja transparentar el color que sirve de base, en este caso de la arena marina. Plásticamente, otra vez, hablando, el fondo del cuadro es una abstracción sobre el que descansan ambas figuras juveniles. Las cuales, aunque, indispensables en la composición, pues son sus



*Idilio en el mar*

volúmenes y tonos cálidos y luminosos en contraste con los grises planos y apagados del fondo los que dan vida y armonía al cuadro, no pasan de ser mera anécdota: literatura, en la que sin duda se recrea más y pinta de otra forma.

Las obras que le precedían y realizara un año antes (en 1907) en los jardines de la Granja de San Ildefonso (Segovia), donde su hija María termina de recuperarse de la tuberculosis padecida, y para

las que, entre otros, también en algunas le posan ella y Clotilde, sus más asiduas modelos, nos habían parecido menos peculiares. Aunque muy distinguidas y propias de la mano del pintor, por el estilo y los temas elegidos incluso fácil de ser confundidas con las de Santiago Rusiñol sobre temas similares. Pero no así ocurre en la que retrata a su suegro *Antonio García en la playa* (de 1909), elegantemente ataviado con traje claro y los pies, que cruza, calzados con botines de piel tintados de corinto. Del mismo color que la hamaca de aros de madera en la que a la sombra (¿de un toldo?) cómodamente descansa. En sus manos un delicado bastón de color caramelo, y sobre

un pequeño soporte el clásico sombrero veraniego con lazo negro de la época. Todo ello visto a través de una enorme ventana -inexistente, inventada por el autor, o concebido así el cuadro en el dibujo preliminar hecho antes en el taller, según deducimos por unas fotos tomadas del artista pintándolo in situ, -mediante la cual remarca la escena, a la manera fotográfica, dotándola así de mayor recogimiento y singularidad. La cruz imaginaria que en sentido angular conforman la figura del retratado de un lado, y de otro el dintel inferior de la ventana, el sombrero y su soporte y el corto bastón, equilibra la composición. El cuadro, de tonos grises y dorados muy suaves y apastelados, transpira recóndita soledad y pacífico silencio, placidez y ternura, como aquel de Clotilde y su hija menor recién nacida en el blanco lecho de unos diez años atrás.

Otros cuadros suyos, de 1909 a 1910, *Chicos en la playa...*, *Paseo a la orilla del mar y Bajo el toldo. Zarauz*, tan en extremo elegantes y espectaculares (muy cinematográficos), aún reclamaban una mirada mía más detenida. Pero lo "acordado" era deuda -pensé al instante yo- y, presto, abandoné esa sala para de golpe introducirme en un mundo absolutamente nuevo, ignoto aún para mí: el de esta sufrida España y sus regiones y costumbres, según las vio e interpretó Sorolla. Tarea ardua y difícil si en verdad, como él afirma, las pintó del natural. Cosa que se presta a la duda. Y de otro lado innecesaria, dada la existencia ya de la fotografía, testimonio gráfico de esas realidades y tan útil referente para recordar continuamente lo una vez visto. Además de que una imagen fotográfica, a pesar de su frialdad, siempre es elocuente a nuestra imaginación: herramienta también muy sugerente y válida para a partir de ella crear.

Y es eso exactamente, crear (inventar) o aportar de su propia cosecha lo que no hace Sorolla en estos cuadros. Es curioso. Y se echa en falta, como pude observar en una primera ojeada a la globalidad de los mismos.

Vi que a lo lejos, dándole casi la espalda al que contemplaban de *Sevilla. El baile* -se notaba la querencia-, me hacían señas con las manos Susana y el resto de la prole, con la alegría, al parecer, de haberme al fin localizado. "¡Qué desastre -o pesadez- de hombre!" - se me vino a la cabeza que estaría pensando

do Susana. Y yo, asimismo sonriendo, les indiqué con la mía que vinieran a mi lado, para empezar todos a ver aquellos cuadros desde el principio.

-En otras cosas no, Susana, pero en cuestión de arte manda quien mandabromeé con ella cuando se acercaron.

Una mayor aglomeración de gente inundaba los distintos apartados donde se exhibían las obras de la “Visión de España (1911-1919), propiedad de la Hispanic Society. “Antes, al pasar, ¿habíamos visto incluso una simulación de alguna de las dependencias de aquella Institución neoyorquina decorada por Sorolla?” Es posible. Esta masiva expectación popular la despertaba ahora sin duda el cariño y apego a lo que nos es propio más la voz de la publicidad.

En un gigantesco mural horizontal, compuesto de siete lienzos, Sorolla representa a *Castilla. La fiesta del pan*. Y digo representa, y no que expresa o interpreta, porque tanto el contenido como la forma en el cuadro son de una objetividad aplastante. Su estilo, como el de la mayoría de estas obras, bien podríamos clasificarlo dentro del tan manido “Naturalismo fotográfico”, con la virtud el suyo de que Sorolla sabe lo que pinta y lo pinta bien. Antes lo ha visto con sus propios ojos y comprobado cómo son sus colores y sus matices, sus luces y texturas, en su recorrido por esos rincones españoles en sumo tan variados y diferentes. Posiblemente ¿fotografiándolos?, pero también, y sobre todo, plasmando en óleos y gouaches no pocos de sus paisajes y pobladores, aunque después esas personas que los habitan le posaran para estos enormes cuadros pensados como murales.



*Castilla. La fiesta del pan*(Visión de España)

-¡Qué trabajo, Dios mío! -exclamó nuestra nuera Clara. Cómo pudo este hombre... Y yo no supe entonces qué responderle. Sólo me quedé pensando, pues con sobrado conocimiento de causa, en la enorme cantidad de tiempo y esfuerzo que le llevaría hacer aquello.

Con igual "naturalismo fotográfico" realiza el de *Navarra. El Concejo del Roncal*, algo menor en tamaño y en formato vertical. "Pero ¿cómo se metió Sorolla en estos enredosos berenjenales?" -se me ocurrió preguntarme en éstas, sobre la marcha-. "No me extraña que como buitres tantos malvados se le echaran encima. Cuánto mejor es no complicarse la vida que complacer a los ignorantes a costa de obtener más fama y dinero. No lo puedo entender"

El de *Aragón. La jota*, es un cuadro extraño. Asimismo bien pintado pero como no salido de sus manos, salvo el paisaje que sirve de fondo a los danzantes. Plano, y de estilo muy diferente al suyo habitual. Y algo similar ocurre con el de *Guipúzcoa. Los bolos*. No porque el tema y los rasgos de los personajes nos puedan evocar a los de ciertas pinturas de los Zubiaurre, sino por el raro estatismo en la composición, tan rebuscada, y los tonos agrios empleados en este cuadro, no obstante extraordinario.



*Antonio García en la playa*

-¡Jo... Si no me parecen de él! -oí que murmuraba nuestro hijo Pablo.

-No olvides, Pablo, que el pintor es también según la luz y los aires del sitio en que pinta. Y las sensaciones que le suscita el asunto. -Alcancé explicarle yo, cogiéndole del brazo ya frente al panel de *Cataluña. El pescado*. Cuadro éste aún más peculiar si cabe. Muy bello, magníficamente pintado pero donde, por lo acabado de decirle a Pablo, sin dejar de obedecer su factura a la del mismo Sorolla que aborda en sus cuadros aquellos genuinos temas del mar levantino, nos da la impresión de que igual podría deberse a

la mano de otros autores más o menos de su época: Eduardo Chicharro, Benedito...

De exaltados tipismo, luz y colorido es el de *Valencia. La grupa* (de 1916). Más torpe y vulgar éste que el de *Elche. El Palmeral*, cuya pintura cuánto más elegante e intimista: más amansada. También aquí esas jóvenes mujeres que nos miran, humildes y nostálgicas e invadidas de rosas y dorados, nos recuerdan irremediablemente a las pintadas a veces por Sotomayor o el mismo Eugenio Hermoso.

Estas eran mis cavilaciones -que guardaba para mí para no alargar el poco tiempo de que disponíamos; ni del que disponemos ahora en este escrito-, cuando al fin llegamos al de *Sevilla. El baile*. Justo el cuadro que ya ellos estaban viendo en aquel preciso instante en que, al entrar yo en estas salas, nos divisamos.

Cuatro son los paneles que Sorolla dedica a “la tierra de la chispa y el salero”. En realidad, cuatro estampas en las que nos muestra aquellos temas más típicos o castizos de la región andaluza. Y también ellas símbolo, por lo común, para los de fuera, de nuestra querida España en su totalidad. Lo cual erróneo, como todo vulgar tópico, dada su diversidad en todos los sentidos, como estábamos comprobando. A la izquierda, el ya aludido, *El baile*: por sevillana (¡viva la gracia y el jaleo!). Tema difícil de afrontar sin caer en el pintoresquismo de la cursi postal de turno, lo cual seguramente trata de evitar Sorolla y consigue sólo a medias. Le salva en todo caso ese duende de la verdad que transmite toda obra inspirada en el natural.



*Andalucía. El encierro* (Visión de España)

En el panel central -el de mayor tamaño en este conjunto de obras para The Hispanic Society-, *Andalucía. El encierro*, cuya alargada horizontalidad acorde con el amplio y despejado horizonte, muy bajo, que de lado a lado recorre el cuadro. La escena de los garrocheros a caballo conduciendo la torada, encabezada por dos cabestros, animales todos estos tan del gusto suyo y que con anterioridad ya los llevara en ocasiones a sus cuadros, la sitúa en un ancho camino entre viñedos y chumberas, cuando se disponen a cruzar las vías del tren. La luz sesgada y angular de mitad de la tarde, desde el lado derecho del cuadro, acaricia



*Sevilla. El baile*  
(Visión de España)

dicho perfil de las figuras, dándoles así más calidez y volumen a la totalidad del mismo. Pero aun así, y a pesar de la valentía y acierto de la pincelada, el cuadro se queda en eso: una estampa magníficamente pintada. Yerran aquí el concepto y la forma de Sorolla, y falta sobre todo, el alma del autor. Cosa que no ocurre, en cambio -para explicarlo mejor- a Fortuny en sus cuadros sobre batallas como testigo "gráfico" enviado a África, a quién mucho admirara asimismo nuestro pintor. Mucho más sugerente es aquel donde, en la plaza de La Maestranza de Sevilla, los toreros y sus cuadrillas hacen el paseíllo previo a la corrida. En el que, por cierto, si de manifiesto al menos la sensibilidad y penetrante psicología de Sorolla, quien quizá elige este momento inicial de la corrida como el suyo más amable, libre aún de esa violencia y esa sangre que les son consustanciales y por las que él, como sus amigos más progresistas, no comulgan del todo con "La Fiesta Nacional".

-Es verdad, Alberto, llevaba razón Clara, -me repitió en esta ocasión María. En tan poco tiempo, ¿cómo se las valió este señor para hacer tantos cuadros y tan repletos de objetos y figuras?

-Pues muy sencillo, a base de pasión y mucho espíritu de sacrificio -le respondí ahora sí, no sólo a ella sino a todos. Y mis palabras, sin pretenderlo,

vinieron aquí que ni a pelo, puesto que las dije precisamente ya a la altura del panel de *Sevilla. Los nazarenos*. En el que Sorolla enseña tal vez el compendio de esa otra extensa cara de devoción religiosa asimismo tan particular en Andalucía y en concreto de los sevillanos.

-Mira, abuelo, ¿y esos cucuruchos? Si parecen los de los helados puestos boca abajo. Cómo molan -me dijo Albertito alucinado y riendo, señalando a los oscuros penitentes que, en primer término, acompañan a la dolorosa y portan en sus hábitos la cruz roja de Santiago. -Y yo me quedé mirándolo, y asentí, también sin poder evitar la risa.

Sé, porque antiguamente se contaba entre los sevillanos, que Sorolla estuvo haciendo bocetos por las calles de Sevilla en su Semana Santa del mismo año en que firma este lienzo final. Probablemente los mismos -pensé ahora- que le facilitarían hacer esta obra. Si bien, esencial en estos casos, como antes decíamos, fue haber vivido y respirado ese ambiente de entusiasta religiosidad -que no, desde luego, de recogimiento- en tales días en la ciudad hispalense. Lo cual hizo, y se ve también en este cuadro: el más elocuente e intimista de los que versan sobre Andalucía.

En un hermoso óleo, muy sobrio, entre luces y sombras recoge Sorolla una vista de Plasencia con lo que estima harto significativo en *Extremadura. El mercado* (de cerdos). Los lugareños, que dialogan posiblemente sobre la calidad y el precio del ganado, en el plano inferior del cuadro, el más cercano al espectador, aparecen con los famosos atuendos de Montehermoso. Ellos, de rostros muy extremeños, portan mandiles, mascotas y alforjas de la zona, y ellas, como también el varón de a caballo, el sombrero típico con o sin espejo, según su condición de solteras o casadas. Pero esto no deja de ser pura anécdota, leyenda. Lo sustancial en esta magnífica pintura, sin duda, costumbrista, como las otras, es la equilibrada forma en que está concebida y expresada. Y sentida, por qué no decirlo, dado que en ella reflejado el amor que despertó tal vez en Sorolla nuestra entrañable tierra. Pues según leo asimismo en el catálogo, en ella realmente estuvo y pintó esta obra, quizá la más sincera y cuidada de todas las del ciclo de su "Visión de España".





**Extremadura. El mercado**  
(Visión de España)



**Ayamonte. La pesca del atún**  
(Visión de España)

A su derecha teníamos los paneles de *Ayamonte. La pesca del atún*, el de *Galicia. La romería*, un contraluz entre umbríos árboles, donde un gaitero toca la gaita que ciertos paisanos escuchan eclipsados; e incluso pacen sumisos unos bueyes o vacas. Pero para gaitas estábamos nosotros. Se nos hacía tarde, y decidimos dejarlos para otro momento, en la idea de volver otro día y verlos con mayor detenimiento.

Ya nos íbamos, cuando Susana -precisamente ella, curioso- reparó en que en una larga vitrina se exhibían las fotografías, que ahora miro asimismo en el catálogo, con Sorolla pintando sus inmensos cuadros del natural por aquellos insólitos parajes de nuestro país. Impecablemente vestido en todas, si bien siempre paleta en ristre y con el pincel en la mano, a sabiendas, pues, de que era fotografiado.

-¡Hay que ver... Desde luego a este hombre no se le ponía nada por delante! -Exclamó Susana, y todos asentimos al unísono-. Para decir a continuación, vamos, vamos...

Sin embargo -aquello era la historia de nunca acabar-, imposible no pararnos a contemplar aquellas otras obras, tan atractivas, que, inesperadamente, ponían el punto y final al recorrido por estas salas. Algunas de una modernidad increíble, como el retrato de *Louis Comfort Tiffany* (de 1911 y hoy también en The Hispanic Society) en su esplendoroso jardín, donde él reina,

entre flores rosas y amarillas. Vestido con traje blanco el magnate americano y colega suyo que le adquirió, por lo visto y leído, varias de sus obras, finge también que pinta junto al caballete, aunque ahora descansa y mira absorto a quién en verdad lo pinta a él: Sorolla. O el titulado *La bata rosa* que en 1916 pinta en una de sus escapadas buscando el descanso en la playa de Malvarrosa.

Pero el resumen, sin duda, de lo dicho en cuanto a la modernidad de estas postreras obras, era (y es) el cuadro *La siesta*. El último que allí vimos. Aunque pintado años antes que el de *La bata rosa* (en 1911), es en éste donde se nos revela otro Sorolla antes desconocido. Un Sorolla que, si acaso cuenta tal hecho y su momento, lo hace meramente para deleitarse en tan buena pintura; o pintura sin tiempo, de estilo indefinido: ¿Qué importa entonces lo que opinen los demás? Importa sólo ese gozo y la belleza que crea y ven sus ojos, lo mismo que vemos y sentimos nosotros ahora y por siempre al contemplarla. La visión global, sin el detalle, que aquí sobra, y la atrevida soltura más el grueso y jugoso color con los que está expresada le convierte, de pronto, tal vez sin él siquiera proponérselo, en ese pintor nuevo, en nada convencional, sino a la altura de los más avanzados fuera de aquella España aún bastante desconectada de las últimas vanguardias.



*La bata rosa*



*La siesta*

-Sí, estos son también en mi opinión los mejores cuadros que pintó Sorolla -les dije ya a punto de traspasar la puerta que da a las escaleras. Y en esta ocasión sólo me miraron, y guardaron silencio inclinando levemente sus cabezas. "No sabía que me tenían este respeto" -pensé yo.

No más llegar a la planta baja caímos en la cuenta de que aún nos quedaba por ver la sala a la que erróneamente nos dirigimos cuando iniciábamos nuestra visita.

-Anda, y ahora ésta. Se me había olvidado. ¿Qué hacemos? -argumentó, muy preocupada Susana dirigiéndose a mí.

-Mujer, qué vamos a hacer. Después de puestos Pues eso, entrar y ver qué hay. La cena puede esperar; y aún queda para la noche, si lo dices por los niños.

Eran los paisajes de distintas épocas de Sorolla a los que destinaban esos espacios más recoletos de abajo. Cuyo género él cultivó como muy pocos lograron hacerlo, dada la innata virtud que tenía para ver y pintar con suma lucidez y espontaneidad del natural; de no ser así, imposible. Si bien solía a veces -en la playa, sobre todo- llevarlo a cabo en tamaños muy reducidos. Sólo, a sus propias maneras, su maestro y guía Aureliano de Beruete, Carlos de Haes, Muñoz Degrain, Eliseo Meifrén, Joaquín Mir y antes Fortuny (o el mismo Velázquez en la Villa Medicis en su día) les son equiparables en el gran dominio del mismo.

La presencia placentera de los suyos relajó de inmediato nuestros ya muy estresados alientos, e instintivamente, en silencio nos acercamos, y sin darnos un respiro los vimos de cerca uno a uno. Hasta que, en mi memoria al menos todavía aquel de *Rocas de Jávea y Bote blanco* (de 1905) o el de aquellas niñas bañándose desnudas entre las rocas, frenamos el paso y nos paramos ante el de *la Sombra del puente Alcántara*. Hermoso cuadro de sabios y luminosos tonos dorados y oscuros verdes y azules, mitad sol mitad umbrosa penumbra, que tanto sosiego transmite y que un año después (en 1906) hizo en Toledo, seguramente acompañado por Beruete, quien ya había plasmado en sus lienzos esos sitios.



*Rocas de Jávea y bote blanco*



*Sombra del puente de Alcántara. Toledo.*

Vimos otros muy lindos de niños en el mar, pero reclamó más nuestra atención aquel último que de su jardín en Madrid realizó Sorolla en 1920. Meses antes, pues, de haber de abandonar su amada pintura a causa de la hemiplejia que sufre mientras allí mismo pintaba el retrato de la mujer de Ramón Pérez de Ayala, su amigo y defensor también de siempre. El cuadro, bellísimo, de gruesa pincelada y entonado en blancos cálidos y verdes y grises azulados, rezuma melancolía; como el jardín que pinta, diseñado y construido por él mismo. Hay en ellos un aura de clasicismo mediterráneo con sabor al mar y la luz lejanos y, sin embargo, tan añorados y queridos. Y es verdad, como dice Blanca Pons-Sorolla en referencia a este cuadro de su ascendiente para el catálogo, que si bien todo él trasluce tierna poesía, la butaca de mimbre, en primer término, es como una cruel premonición y que «es probable que al pintarlo [...] se le escurrieran las lágrimas de emoción», tal fuera una despedida.



*Jardín de la casa Sorolla*

Hay en ellos un aura de clasicismo mediterráneo con sabor al mar y la luz lejanos y, sin embargo, tan añorados y queridos. Y es verdad, como dice Blanca Pons-Sorolla en referencia a este cuadro de su ascendiente para el catálogo, que si bien todo él trasluce tierna poesía, la butaca de mimbre, en primer término, es como una cruel premonición y que «es probable que al pintarlo [...] se le escurrieran las lágrimas de emoción», tal fuera una despedida.

-Es precioso. No sabía que, además de tan fogoso, fuera así de romántico

-dijo como para sí misma Susana. Y todos asentimos enmudecidos pues, una vez más, como siempre, llevaba razón.

Camino ya de la salida, y aún en nuestras almas los pictóricos versos de aquel jardín suyo, nos topamos de nuevo con la enorme reproducción del autorretrato (de 1904) de Sorolla, desde el que, cómo no, seguía mirándonos igual de serio. Y nosotros también durante un rato le miramos, pero, en cambio, muy sonrientes y agradecidos.

Eduardo Naranjo  
Madrid, Mayo de 2012.