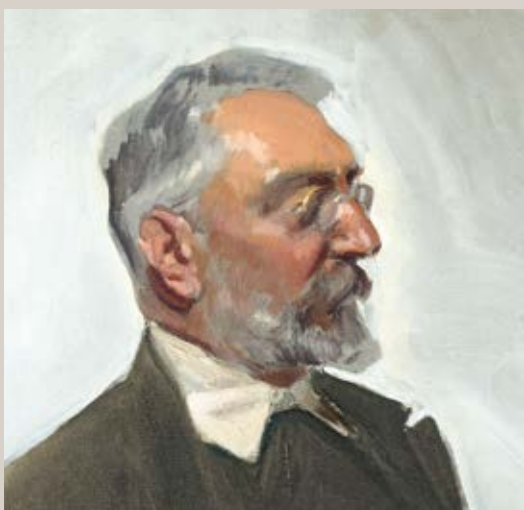


Los retratos de Joaquín Sorolla en el Museo de Bellas Artes de Bilbao



Facundo Tomás
Felipe Garín

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 2 y 8

© Courtesy of the Hispanic Society of America, New York: figs. 3, 4 y 6

© Fundación Bancaja: fig. 7

© Museo Gustavo de Maeztu. Ayuntamiento de Estella-Lizarrar: fig. 10

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: fig. 9

© Museo Nacional del Prado: fig. 11

© Museu de Belles Arts de Valencia-Generalitat Valenciana: fig. 5

Texto publicado en:

B'09: *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 5, 2010, pp. 219-254.

Posee el Museo de Bellas Artes de Bilbao dos retratos realizados por Joaquín Sorolla que resultan adecuados para establecer una mirada general sobre la retratística del pintor valenciano [figs. 1 y 2]. El más conocido es uno que resultó inacabado: el de Miguel de Unamuno (1864-1936)¹. Se suele fechar hacia 1920, sin duda pensando que, al dejarlo sin terminar, el pintor debía de estar trabajando sobre él cuando le sobrevino la hemiplejía que acabó con su vida. Es indudable que la gran modernidad de los trazos de Sorolla apuntan hacia una época tardía en la evolución del artista, pero hay toda otra serie de elementos que nos hacen proponer una hipótesis diferente, con diversos niveles de interpretación que forman entre todos un entramado de nudos, escapando de las tradicionales relaciones «causa-efecto». La cuestión principal es que sólo hay una referencia escrita respecto a este retrato, salida precisamente de la pluma del catedrático de Salamanca. Así, Archer Milton Huntington, fundador y presidente de la Hispanic Society of America, con sede en Nueva York, había encargado a Sorolla un conjunto de efigies de los personajes más conocidos de la escena cultural española de aquellos tiempos y, lógicamente, Unamuno se encontraba entre ellos. Probablemente en el escrito de mayor enjundia teórica sobre pintura que el catedrático vasco redactó, *De arte pictórica*, que fue publicado en el diario *La Nación* de Buenos Aires en dos entregas, el 21 de julio y el 8 de agosto de 1912², Miguel de Unamuno se refería al único retrato que le hizo Sorolla en los siguientes términos:

Sorolla, el gran pintor valenciano [...] tiene el encargo de Mr. Huntington de hacer otro retrato mío para el museo hispánico que en Nueva York sostiene ese benemérito y opulento hispanófilo, y estoy ansiando por ver cómo *me* deja cuando en el otoño vuelva acá a hacerlo.

1 El retrato de Unamuno quedó inconcluso tras el fallecimiento del artista, permaneciendo desde 1923 en la colección de su viuda, Clotilde García del Castillo. Lo recibió en herencia María Sorolla García (así consta en el inventario de 1929) y de allí pasó, hacia 1947, al coleccionista bilbaíno Luis Arbaiza. Fue adquirido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en el año 1947.

2 Unamuno 1912.



1. Joaquín Sorolla (1863-1923)
Retrato de Unamuno, c. 1912
Óleo sobre lienzo. 143 x 105 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/14

© Material protegido



2. Joaquín Sorolla (1863-1923)
Retrato del pintor Mañanós, 1903
Óleo sobre lienzo. 112 x 72 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/13

En el verano de 1912, pues, el retrato de Unamuno no estaba todavía terminado, y el catedrático de Salamanca esperaba la visita del pintor valenciano para el otoño de ese mismo año. Sorolla no volvió a Salamanca nunca y no hay una sola noticia de que ambos personajes se vieran en algún otro lugar (Madrid, por ejemplo). En el *Epistolario inédito* de Miguel de Unamuno, publicado por Laureano Robles³, no había una sola referencia ni a Sorolla ni al retrato que éste le había hecho. Joaquín Sorolla, en una carta enviada a su mujer desde Salamanca el 30 de mayo de 1912, mencionaba brevemente una cena con el rector de su universidad⁴:

Anoche vino a verme el gobernador y Unamuno, quienes comieron con nosotros.

Así pues, nuestra opinión es que, con los datos de que disponemos hoy, cabe creer que fue en esa visita a Salamanca cuando Sorolla esbozó el retrato del escritor. Y lo dejó así, esperando que el conocido intelectual fuera a posar para él y terminar el cuadro, cosa que nunca sucedió, por lo que nos ha quedado este muy desarrollado boceto. A datarlo en 1912 colabora otra cosa: es cierto que Sorolla «mejoraba» a menudo el aspecto de sus personajes retratados, pero no hasta el punto de modificar sus rasgos, y en este retrato Unamuno tiene el pelo gris, tanto en la cabeza como en la barba. Si observamos las fotografías tomadas con posterioridad del intelectual vasco, todos sus pelos (de la cabeza y de la barba) son extremadamente blancos: no habría habido lugar, pues, para ese tono gris que poseen los del retrato que nos ocupa. Sin duda Sorolla metió en su estudio este cuadro «para terminarlo en cuanto sea posible», y eso nunca sucedió.

Quizás haya sido una suerte, pues permite hoy a los historiadores mirar la manera de hacer del pintor, y al público en general comprobar la maestría con la que el artista valenciano ejecutaba sus primeras impresiones sobre los personajes retratados. A propósito de la rapidez del pintor para establecer las líneas generales de un retrato —e incluso el cuadro completo— tenemos un testimonio del siempre malintencionado Pío Baroja (1872-1956) [fig. 3], que se refirió a la cuestión en sus *Memorias*⁵, escritas mucho tiempo después de que lo contado tuviera lugar, por lo que cabe dejar un amplio espacio para inexactitudes. Baroja opinaba de Sorolla que era «inteligente y maquiavélico» y, en una de las muchas anécdotas que relató sobre el pintor, narraba precisamente cosas relacionadas con la retratística, en particular relataba cómo el pintor había modificado la imagen que de él estaba haciendo para la Hispanic Society a partir de ciertas apreciaciones negativas que el propio Baroja había pronunciado. Aprovechó Baroja la anécdota para intervenir sobre la manera de retratar de Sorolla, enunciando una crítica que puede parecer de las más consistentes del novelista vasco:

Quizá como psicología, su pintura tiene poco interés. Sorolla no estudiaba el modelo, no le buscaba su intrínquis interior.

Creo que a una persona a la que se hace un retrato hay que darle algo de lo que es o de lo que él quiere ser [...]. Supongo que para hacer un retrato hay que observar el modelo, estudiar su expresión, ver en qué actitud tiene más carácter.

Sorolla no hacía esto. Inmediatamente que tenía la persona delante comenzaba a pintar, como si se tratara de una cosa mecánica. Me aseguraron que de don Alejandro Pidal hizo un retrato en tres horas.

Dicen que Ingres, cuando le llevaron a ver a la trágica francesa Raquel, para hacerle un retrato, la estudió concienzudamente y dijo que necesitaría cinco o seis años para hacerlo.

Evidentemente, entre lo instantáneo de Sorolla y los cinco o seis años de Ingres hay muchas horas de diferencia.

De todas maneras, creo que hay que buscar en un tipo lo que es privativo suyo y distinto de los demás, si es que lo tiene.

3 Unamuno 1991.

4 Sorolla 2007-2009, vol. 2 (Correspondencia con Clotilde García del Castillo).

5 Baroja 1944.



3. Joaquín Sorolla (1863-1923)
Retrato de Pío Baroja y Nessi, 1914
Óleo sobre lienzo. 128 x 107,8 cm
The Hispanic Society of America, Nueva York
N.º inv. A1924

No deja de ser interesante el comentario de Baroja. Lo primero y más importante ahora es comprobar que, efectivamente, pudo hacer el esbozo de retrato de Unamuno en una sesión no demasiado larga, bien antes de la cena que mencionaba a su esposa, o bien al día siguiente. ¡Hasta podría haber utilizado una sola hora en pintarlo! Surge solamente una duda: en sus cartas casi diarias, Sorolla contaba a su mujer pormenorizadamente cada una de sus actividades, principalmente las pictóricas, y en toda la correspondencia desde Salamanca no hay una sola mención al retrato del rector universitario. Pero ello tampoco significa que no lo hiciera. Existe la tesis —no exenta de cierta razón— de que Sorolla pintó ese retrato desde una fotografía. Sin embargo, dados los datos que tenemos, debemos, en puridad, remitir el retrato de Unamuno a 1912, a ese viaje que Sorolla hizo a la provincia de Salamanca para recoger «tipos» destinados a sus paneles para la Hispanic Society.

Hay que entrar ahora en una de las críticas que le hacía Pío Baroja porque guarda una relación intensa con la retratística general del pintor. Llama hoy la atención que se atacara al valenciano —no sólo Baroja: era una opinión bastante común de sus detractores— por su «facilidad de ejecución» o su «rapidez» en la realización de las pinturas. ¡Como si ello fuera un defecto, y no una virtud! Hay que pensar que Sorolla no era «rápido» por casualidad, pues le había costado mucho trabajo llegar a esa «velocidad de ejecución». Pensemos un poco sobre el tema. Puede considerarse que la carrera profesional de Joaquín Sorolla empezó a los 15 años; a dicha edad, tras acudir con regularidad a la escuela de artesanos, sus progresos en el aprendizaje de la pintura lograron llamar lo suficiente la atención del director, Cayetano Capuz, para que aconsejase a sus tíos que lo matricularan en la Escuela de Bellas Artes, donde ingresó en 1878. Los siguientes cinco años los pasó estudiando; instruyéndose en el arte de pintar; o lo que es lo mismo, ensayando fórmulas de representación, tanteando organizaciones compositivas del plano del lienzo, soltando la mano en el manejo



4. Joaquín Sorolla (1863-1923)
Retrato de Vicente Blasco Ibáñez, 1906
Óleo sobre lienzo. 127 x 90 cm
The Hispanic Society of America, Nueva York
N.º inv. A51

del pincel, averiguando el comportamiento de los pigmentos al ser depositados de cierta manera sobre la tela, adquiriendo y mejorando paulatinamente un criterio de preferencias y rechazos, a menudo dejándose guiar por el método de ensayo y error. Decimos todo esto para evitar que se caiga en el manido tópico del genio que apunta en el alma del artista desde la niñez; Sorolla no nació pintando, aprendió el oficio; ello es particularmente relevante para entender lo injustificado de las críticas que recibiría después por su «prodigiosa facilidad»: da la impresión de que quienes las profirieron creían que era algo así como un don innato, en lugar de percatarse de que la rapidez y exactitud de la pincelada sorollista respondían a un proceso permanente de asimilación y discernimiento, de juicio y asentamiento de criterios que le permitían ir todo lo deprisa que su saber acumulado aconsejaba. Pero era un saber, no un «don»; el «prodigio» respondía al trabajo acumulado; Vicente Blasco Ibáñez [fig. 4], hablando de sí mismo, lo denominó «procedimiento de la bola de nieve», comparando el saber hacer que surgía casi espontáneamente con una bola de nieve que cae y va creciendo en su masa⁶. Basta mirar el cuadro probablemente más antiguo que se conserva del pintor,

6 Carta de Blasco Ibáñez a Julio Cejador, 1918: «Estoy convencido de que, mientras viva, haré novelas. Se forman por el procedimiento de la bola de nieve. Una sensación, una idea, no buscadas, surgidas de los limbos de lo subconsciente, sirven de núcleo y en torno de ellas se amontonan nuevas observaciones y sensaciones almacenadas en ese mismo subconsciente, sin que uno se haya dado cuenta de ello. El que verdaderamente es novelista posee una imaginación semejante a una máquina fotográfica, con el objetivo eternamente abierto. Con la misma inconsciencia de la máquina, sin enterarse de ello, recoge en la vida diaria fisonomías, gestos, ideas, sensaciones, guardándolas sin saber que las posee. Luego, lentamente, todas estas riquezas de observación se mueven en el misterio inconsciente, se amalgaman, se cristalizan, esperando el momento de exteriorizarse; y el novelista, al escribir bajo el imperativo de una fuerza invisible, cree estar diciendo cosas nuevas y acabadas de nacer, cuando no hace más que transcribir ideas, que hace años viven dentro de él y que le fueron sugeridas por un personaje olvidado, por un paisaje remoto, por un libro del que no se acuerda».



5. Joaquín Sorolla (1863-1923)
Bodegón, 1878
Óleo sobre lienzo. 44 x 66 cm
Museo de Bellas Artes de Valencia



6. Joaquín Sorolla (1863-1923)
Guipúzcoa, los bolos, 1914
Óleo sobre lienzo. 352 x 231 cm
The Hispanic Society of America, Nueva York
N.º inv. A1814

un *Bodegón* de 1878 (pintado a los 15 años) perteneciente al Museo de Bellas Artes de Valencia [fig. 5], para comprobar que la famosa facilidad todavía no se había desarrollado.

Apuntamos, pues, la alta probabilidad de que el retrato de Unamuno fuera hecho en 1912, en el viaje a Salamanca en que el profesor universitario y el pintor se encontraron.

Cabría colocar este cuadro en el seno de una polémica ideal entre el escritor y el pintor. «Ideal», pues no hay más datos que la imaginación actual y los escritos y lienzos para darle cuerpo; pero nos parece oportuno relacionar ciertos párrafos de Unamuno con algunas pinturas de Sorolla, a la manera de esas *sacre conversazioni* que juntaban en una misma escena santos pertenecientes a épocas muy diferentes con el fin de establecer entre ellos un diálogo ideal que pertenecía por completo a la voluntad de significación del cuadro; nos parece oportuno, decíamos, además del retrato que nos ocupa, concitar el gran panel dedicado al País Vasco (*Guipúzcoa, los bolos*) [fig. 6] en la serie de la Hispanic Society, así como buena parte de los estudios que ejecutó el pintor para la preparación final del lienzo grande.

En efecto, en su artículo de *La Nación*, además de hacer referencia al retrato, Unamuno relataba palabras que le había dicho Sorolla en una conversación que bien pudo producirse en la cena o bien en la sesión de pose del retrato. Nos inclinamos a pensar que, dado el tema vasco como elemento central, más bien comentaron entre ambos mientras Unamuno posaba para el pintor. Decía Unamuno:

En una de mis recientes conversaciones con Sorolla —que es, sin duda, el pintor español que más gusta en España, y también el que gana más dinero con su arte— se me quejaba de esa predilección que parecen tener otros pintores por buscar lo trágico y lo triste de nuestra patria, lo que pasa comúnmente por manifestaciones de su decadencia, aunque sobre esto de lo que la decadencia sea habría mucho que discutir. Busca él, en cambio, cuanto represente salud, alegría, fortaleza y sanidad de vida y lo pinta a pleno sol. Hasta en aquellos pobres niños que van, bajo un chorro de luz de sol, a bañar sus cuerpecitos escuálidos en el mar redentor, se ve una tendencia a la salud [fig. 7]. Y aún hay más, y es que Sorolla, en sus excursiones artísticas a través de los campos y pueblos de España, ha creído observar que la preocupación dominante de nuestro pueblo es el goce de la mujer, o si se quiere la lascivia. Yo no lo entiendo así, pero esto no es de ahora.

Encargado Sorolla por Mr. Huntington de pintarle con destino al museo hispánico de Nueva York un gran friso en el que estén representadas las distintas regiones españolas, se fue a mi tierra vasca, y me decía hablándome de ella, cuán distinta la ha encontrado de como puede aparecer vista a través de los más de sus artistas y escritores. Se encontró con un país vasco de gente bulliciosa y alegre, que come mucho, bebe mucho más, baila cuanto puede, se divierte a todo pasto y tiene toda la afición a las faldas que se puede tener en cualquier otra parte. Algo de lo cual es verdad. Y yo mismo he dejado escrito en alguna parte que no sin un seguro instinto aquel nuestro antiguo y modesto pintor don Antonio Lecuona, de quien fui discípulo y quien me enseñó los principios del dibujo y la pintura, imitaba de preferencia a Teniers. En las romerías holandesas de Teniers vio un trasunto de nuestras romerías.

No negaré que sea ése el país vasco que a primera vista parece, pero que debajo de él haya otro aspecto, más austero y acaso más sombrío, me parece no menos indudable. Una procesión es una de las cosas más típicas de mi país vasco y no cabe duda de que el cuadro de Elías Salaverría, representativo de la procesión del santo Cristo de Lezo [fig. 8] sea muy revelador del alma de mi pueblo, donde la preocupación religiosa es acaso más honda que en ninguna otra región de España, y desde luego muchísimo más que en la pagana Valencia, patria de Sorolla, quien por su parte ni ve ni siente el aspecto religioso cristiano de las cosas y los hombres.

Y añadido a lo de religioso lo de cristiano porque no se me ocurre en absoluto negar religiosidad a su arte, pero es una religiosidad pagana, una explosión de vida y de luz a cielo abierto.

[...] Corriendo por campos, villorrios y ciudades de España toparáis más veces con bullangueras romerías bajo un cielo claro que con Cristos de Sangre [se refería Unamuno al *Cristo de la Sangre* de Ignacio Zuloaga, fig. 9] bajo uno aborascado, pero esto nada quiere decir. Esto no es más que una estadística. Y acaso topéis más veces con escenas de lascivia pagana que de misticismo cristiano, si es que las dos cosas no encontráis a las veces unidas en un trágico abrazo [...] ⁷.

A Sorolla no debió de hacerle demasiada gracia el comentario de Unamuno sobre su tipo de religiosidad, que el escritor llamaba «pagana», pues el pintor profesaba un catolicismo intenso (como hemos podido descubrir recientemente en su correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora)⁸ y debía de estar harto,

⁷ Unamuno 1912, 8 de agosto, pp. 54-55, 56.

⁸ Cfr. Sorolla 2007-2009, vol. I (Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora). Por poner un ejemplo significativo de la religiosidad de Sorolla, Pedro Gil, en una carta del 8 de diciembre de 1912, le consultaba si estaría dispuesto a pintar «el medio punto» del camarín de la Virgen de los Desamparados en Valencia, y añadía: «inútil decirte que será la Virgen que te lo pagará como ella sabe hacerlo. Como se trata de la Virgen de los Desamparados con gusto hago esta comisión»; Sorolla le contestaba (n.º 397, 14 de diciembre de 1912): «Encantado, y con un placer grande todo cuanto sea para mi adorada Virgen de los Desamparados. / Confieso que en mi amor por ella hay ya casi una exageración; posible[mente] hago mal en concentrar en ella todo mi fervor, pero sin ella la vida me sería muchas veces insoportable» (Ibid., p. 320).



7. Joaquín Sorolla (1863-1923)
¡Triste herencia!, 1899
 Óleo sobre lienzo. 210 x 285 cm
 Colección Bancaja, Valencia

además, del tópico de calificar de «pagano» al catolicismo valenciano⁹. Además, el conjunto del artículo de Unamuno, no obstante manifestar cierta voluntad de «imparcialidad», era finalmente un alegato en favor de la pintura de Zuloaga y poseía cierto menosprecio por la de Sorolla; para él, la auténtica España era la «España negra»:

Lo austero y grave, lo católico de España, en el más amplio y hondo sentido de la voz catolicidad, halla su expresión en los cuadros de Zuloaga no sólo por la elección de asuntos, ni aun siquiera principalmente por ellos, sino por la manera sobria, fuerte y austera de ejecutarlos, por su severo claroscuro. Y la otra España, la España que podríamos llamar pagana y, tal vez en cierto sentido progresista, la que quiere vivir y no pensar en la muerte, ésta encuentra su otro pintor en Sorolla¹⁰.

El debate entre la «España blanca» y la «España negra» ha sido objeto de numerosas intervenciones historiográficas e interpretaciones diversas¹¹. La posición de Unamuno era la mejor representante de los criterios de la «España negra»; en varios otros párrafos del artículo se manifestaba en el mismo sentido:

9 Tanto Pío Baroja como Azorín y el propio Blasco Ibáñez habían insistido en la condición «pagana» del catolicismo valenciano, en una especie de equiparación del cristianismo con lo «oscuro, tétrico y sangriento» mientras la alegría y la voluntad de vivir eran tildadas de paganismo. Nosotros hemos discutido varias veces la cuestión, refiriéndonos en particular precisamente a Miguel de Unamuno; remitimos a nuestro libro (Tomás/Garín 2006), a nuestro artículo introductorio —«La visión de España de Joaquín Sorolla noventa años después»— para el catálogo de la exposición *Sorolla. Visión de España* (Valencia 2007), así como al libro de Facundo Tomás *Las culturas periféricas y el síndrome del 98* (Tomás 2000). Porque, efectivamente, el cristianismo primitivo asimiló muchos elementos de las religiones paganas existentes en la Roma imperial, y fueron las sucesivas reformas protestantes las que fueron prescindiendo de los distintos elementos de origen pagano, en tanto el catolicismo las conservó. Ello lo había visto con claridad Friedrich Nietzsche, quien en uno de los fragmentos póstumos de 1880 [3= M II 1. Primavera 1880. *La sombra de Venecia*] (versión italiana de Mazzino Montinari; trad. esp. de Facundo Tomás) escribió: «3 [137] El cristianismo derivó del judaísmo y de nada más; pero creció dentro del mundo romano, y produjo frutos que son o bien judíos o bien romanos. Este cristianismo crucificado ha encontrado en el catolicismo una forma en la cual el elemento romano ha llegado a predominar; en el protestantismo otra forma, en la cual predomina el elemento judío. Ello no es debido al hecho de que los alemanes, que son los portadores de la fe protestante, sean más afines a los judíos, sino más bien al hecho de que están más lejanos de los romanos que la población católica de la Europa meridional».

10 Unamuno 1912, p. 58.

11 Cabe recordar los principales escritos a propósito: en 1965 apareció el artículo de Joaquín de la Puente «Unamuno: su cotejo Sorolla-Zuloaga (dos españas)» (Puente 1965), que volvió a sacar a la luz la polémica cambiosecular. El tema quedó desde entonces semisepultado hasta que Francisco Calvo Serraller lo revivió en su reivindicación de Julio Romero de Torres «La hora de iluminar lo negro: tientos sobre Julio Romero de Torres», texto del catálogo de la exposición antológica del pintor cordobés de 1993 (Calvo Serraller 1993); a continuación debe citarse la ponencia de Lola Caparrós en el XIº congreso del CEHA, «Una polémica en la pintura española de fin de siglo: lo blanco, naturalista, luminoso, sensual, mediterráneo; versus negro, idealista, brumoso, espiritual, nordicista» (Caparrós 1998); de alguna forma hubo un espíritu reivindicativo de la España blanca en el texto de Facundo Tomás «¡Blanco, que te quiero blanco!» (Tomás 1997), e inmediatamente apareció otro texto de Calvo Serraller en el que entraba a fondo en la polémica, «Sorolla y Zuloaga: luz y sombra del drama moderno en España» (Calvo Serraller 1997). Hay que situar con todas las salvedades dentro de ese mismo espíritu polémico los seis escritos publicados sobre Sorolla por los autores de este artículo (Tomás/Garín 1998, 2000, 2001a, 2001b, 2006 y 2007), y el libro de Facundo Tomás *Las culturas periféricas y el síndrome del 98* (Tomás 2000).



8. Elías Salaverría (1883-1952)
La procesión del Corpus en Lezo, c. 1910
 Óleo sobre lienzo. 74,5 x 120,5 cm
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 N.º inv. 88/79

Esta España religiosa y trágica, esta España negra que vino a buscar Verhaeren cuando hizo aquel libro en colaboración con Darío de Regoyos, esta España es tan española como cualquier otra, y algunos creemos que más aún. Sin excluir a las otras, claro está. Por donde se ve cuán difícil es prescindir hasta en arte de las tendencias doctrinales del espíritu. Sí, es indudable, hay una pintura pagana y una pintura cristiana, la hay católica y la hay progresista y hasta la hay ortodoxa y heterodoxa [...] hasta en el paisaje hay paisajes cristianos y paisajes paganos. ¿No os dije que los ingenuos paisajes de Regoyos son franciscanos?¹²

La «España negra» ligada por Unamuno al catolicismo, en tanto la «España blanca» correspondería, para el rector de Salamanca, a una concepción pagana del mundo. Lógicamente, en correspondencia con lo anterior, existía también una pintura cristiana y otra pagana, hecha ésta coincidir exactamente con Sorolla de la misma manera que el paganismo se relacionaba con Valencia. En una neta expresión de admiración por una pieza de Zuloaga, expresaba a las claras su mirada sobre España, completamente distinta a la de Sorolla:

Uno de estos días he estado contemplando un largo rato un grabado que representa un cuadro de Zuloaga, el *Cristo de la Sangre*. Es uno de esos tan típicos Cristos españoles, lívidos, de largas melenas, de expresión tétrica, exangües y sanguinolentos, Cristos que tienen toda la sangre fuera por haberse vaciado de ella hasta la última gota, para dársela a los hombres... En derredor de él cuatro figuras de austeros castellanos, con sus largas y pesadas capas y sus cirios en las manos, graves y severos. El fondo lo forma una ciudad murada que recuerda algo a Ávila de los Caballeros, a Ávila de los santos, a Ávila de Teresa de Jesús. Y luego un cielo aborrecido¹³.

Si ésas eran las posiciones de Unamuno, apenas un año más tarde, Joaquín Sorolla, en una entrevista que le hizo Francisco Martín Caballero¹⁴, parecía responderle punto por punto (aunque esa réplica podría extenderse a otros escritores y pintores), de manera, además, exaltada, en los siguientes términos:

12 Unamuno 1912, pp. 56, 57.

13 *Ibíd.*, p. 55.

14 Cfr. Martín Caballero 1913.



9. Ignacio Zuloaga (1870-1945)
El Cristo de la sangre, 1911
Óleo sobre lienzo. 248 x 302 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
N.º inv. AS00784

Hemos tenido en la pintura una época que pudiéramos designar con el nombre de épica, en la que todos nos dedicábamos casi exclusivamente a enterrar Reyes. Vino después una sana corriente de naturalismo: el placer de vivir... Pero vino amargada por una oleada literaria negra, tal y tan grande, que influido por ella, llegaba uno a dudar hasta si al nacerle un hijo debía darle un tiro o dejar que viviera. En el reinado de esta oleada estamos aún. Esa manera pesimista de la literatura invadió también el campo de mi arte. Casi no hay libro donde no se encuentre un neurasténico, ni cuadro donde no se muestre un enfermo. Pues bien: yo, en medio de esa oleada de tristeza, siento un gran optimismo que creo ha de triunfar. Pienso que esas no son más que corrientes superficiales, como dice Simarro. Corrientes superficiales que por fuerza deben desaparecer. Mi pueblo no puede vivir y no vivirá en esa falsa atmósfera de arte y de literatura. No pretendo yo que se le lleve a un nuevo engaño pintándole nuestro país como el único y el mejor del mundo en todos los órdenes. Pero tampoco es verdad que esté España en un estado tan lamentable.

En el artículo de *La Nación* de 1912, Unamuno entraba en otra polémica que lo diferenciaba también ampliamente de Sorolla: el color; decía allí:

[...] prefiero a los pintores que podríamos llamar claroscuroistas, aquellos que pintan poco más que a blanco y negro, y no esos otros coloristas que degeneran fácilmente en colorinistas y cuyo arte decorativo no encaja del todo dentro de la severa y clásica pintura. Un buen cuadro no pierde tanto como se cree en una buena reproducción gráfica sin color, en un buen grabado, en una excelente fotografía. Lo que no cabe reproducir en un grabado es un caleidoscopio o un mantón de Manila. Los nobles retratos de Velázquez conservan mucho de su nobleza en un buen grabado y su estupendo Cristo es, gracias a Dios, bastante reproducible.

Aunque velados, los ataques a la pintura del valenciano resultaban evidentes en todo el escrito. Por ello, además de la contestación que dio a Martín Caballero, hay que considerar el gran panel dedicado al País Vasco [fig. 6] como otra respuesta dada a las opiniones de Unamuno apenas dos años más tarde de publicado el artículo del catedrático de Salamanca. En efecto, desde el punto de vista cromático, las tonalidades



10. Gustavo de Maeztu (1887-1947)
Retrato de Ramiro de Maeztu, 1910
Óleo sobre lienzo. 154 x 140 cm
Museo Gustavo de Maeztu, Ayuntamiento de Estella-Lizarra, Navarra

del panel son de las más suaves de toda la serie de la Hispanic Society, dándose un apagamiento de la luminosidad habitual que tanto podríamos atribuir al ambiente húmedo, casi brumoso, del País Vasco, como a una voluntad de demostrar al escritor que también Sorolla era capaz de escapar por completo del «colorinismo» al que el artículo de *La Nación* parecía condenarlo. Además de ello, eligió como temas centrales de la representación única del País Vasco que aparecía en toda la serie precisamente una escena de juego y una escena de amor, reafirmando así las posiciones suyas que el rector de Salamanca con tanto ahínco denostaba, mostrando un País Vasco «de gente bulliciosa y alegre, que come mucho, bebe mucho más, baila cuanto puede, se divierte a todo pasto y tiene toda la afición a las faldas que se puede tener en cualquier otra parte».

Dentro de esa ideal polémica, pues, hay que situar el retrato. De toda la serie de personajes pintados para la Hispanic Society, Unamuno es el que aparece con una mayor arrogancia¹⁵. ¿Era propia del escritor y profesor? Sin la menor duda; aunque también es innegable que ese rasgo del protagonista fue acentuado por Sorolla, tanto en la disposición del rostro —que parece mirar por encima del hombro a cualquiera que pudiera presentársele— como en la abertura de la chaqueta, cuyo color negro tan semejante al del chaleco llega a dar la impresión —cuando menos en una primera mirada— de que tiene el pecho excesivamente inflado. Por lo demás, la efigie responde a las características habituales de los retratos del valenciano: un dibujo de contorno netamente separador del fondo —aunque sea cierto que, después de realizado el dibujo, los colores no le guardan demasiado respeto, inundándolo y traspasándolo en bastantes ocasiones, lo que llega a

15 «No obstante, la obra muestra el espíritu y la personalidad del retratado, aspecto que caracterizó los retratos de Sorolla y que, en esta ocasión, acentúa el porte arrogante con el que el pintor presenta al filósofo». Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006, pp. 122-123 (ficha de Javier Novo).



11. Joaquín Sorolla (1863-1923)
Aureliano de Beruete, padre, 1902
Óleo sobre lienzo. 115 x 110 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid
N.º inv. P04646

desdibujarlo—; este fondo constituido por una pared blanca que se convierte en un manchón más intenso de blanco alrededor de la figura, siguiendo además su contorno, para hacerla así resaltar con mayor potencia; y dos puntos especialmente luminosos: blancos potentes en medio del negro del traje que enfatizan su oscuridad y determinan un divertimento alegre respecto a la seriedad y gravedad del conjunto negro, el cuello de la camisa y el extremo apenas vislumbrado de su manga derecha¹⁶.

Aunque esté sin acabar, a pesar de tratarse sólo de un boceto previo, hay que decir que estamos ante un retrato extraordinario, en el que la fuerza y personalidad del retratado asoman con toda su potencia¹⁷. Quizá en torno a esa consideración sea oportuno mencionar la crítica que Ramiro de Maeztu (1875-1936) [fig. 10] había hecho en 1908 a los retratos del maestro valenciano:

Bastien-Lepage decía que el paisaje ha de tratarse como un retrato. Sorolla tiende, por instinto, a tratar el retrato como un paisaje¹⁸.

16 «[...] el estilo que caracterizó su obra: una luz que difumina los contornos, sin llegar a prescindir del dibujo, una pincelada gruesa, colores disueltos en agua, veladuras [...]». *Ibíd.*

17 En nuestro libro *Joaquín Sorolla* (Tomás/Garín 2006) decíamos de este retrato de Unamuno: «El tercero de los retratos a que nos referíamos fue el que dejó inacabado de Miguel de Unamuno. Ciertamente está esbozado y ha quedado sin terminar, pero no obstante permite adivinar las líneas principales de lo que habría sido y, en cualquier caso, es ya un magnífico retrato tal como quedó. Tampoco aquí aparecen los ojos de don Miguel; pero su rostro está caracterizado a la perfección apenas con unos pocos trazos, y la disposición entera de su cuerpo en ese giro de tres cuartos que busca el perfil, con las manos en los bolsillos sosteniendo la chaqueta [...] colaboran con la mirada imaginada dirigida hacia un horizonte que no es sino el interior del alma, una introspección de hecho, para otorgar a la imagen ese aspecto a medio camino entre la soberbia y la timidez, el empuje en la defensa furibunda de las opiniones propias que escondía una vacilación de fondo, esa petulancia que caracterizaba al escritor».

18 Maeztu 1908.

Cabe interpretar así las palabras de Maeztu: si Jules Bastien-Lepage (1848-1884) pretendía mimar el paisaje hasta el punto de trabajar cada hoja, hierba, árbol y montaña como si de los rasgos faciales de una persona se tratara, en cambio Sorolla despersonalizaba sus modelos hasta el punto de resolver las facies sumariamente, tal como los elementos de un paisaje. Según Maeztu renunciaba así a la «profundidad psicológica» y en lugar de representar el alma del retratado no hacía sino llevar ese alma a la superficie y valorar las facciones del rostro no de manera diferente a los demás elementos del cuadro.

Dos objeciones surgen ante tales opiniones; la primera consiste en negar la oportunidad del criterio que Maeztu atribuía a Bastien-Lepage, pues para una pintura que se pretendiese moderna no era la referencialidad, la transitividad, lo que debía señalar su factura, sino precisamente la valoración prioritaria del plano de representación, pues, en efecto, fue ése el rasgo característico de la modernidad desde Édouard Manet (1832-1883) en adelante. El retratismo de Sorolla, así, de acuerdo con el criterio de Maeztu, sería mucho más «avanzado» que el sistema que le oponía. El segundo nivel de objeciones afecta a la capacidad de «penetración psicológica» de Sorolla; en nuestra opinión, no tiene sustento alguno la falta de dicha capacidad en el pintor valenciano; expresado muy resumidamente, quienes criticaban la falta de profundidad psicológica de Sorolla asentaban ésta exclusivamente en el rostro de los retratados y, más exactamente, casi tan sólo en los ojos, en la mirada, a la cual los demás elementos de la faz servían únicamente de acompañamiento y sostén. Pues bien, incluso desde ese punto de vista, Sorolla hizo magníficos retratos en los que la personalidad del modelo aparecía en todo su esplendor. Si es difícil poner como ejemplo el esbozo de retrato de Unamuno del que hasta ahora veníamos ocupándonos, resulta muy oportuno, sin embargo, el otro retrato que posee el Museo de Bilbao, el del pintor Asterio Mañanós Martínez (1861-1935) [fig. 2]¹⁹.

Aquí nos encontramos no sólo con un retrato ya terminado, sino con un cuadro plenamente en línea con los mejores retratos de Sorolla. Está fechado en 1903, apenas un año después que uno de los más importantes retratos que jamás hizo Sorolla, el del pintor Aureliano de Beruete, de 1902 [fig. 11]. Hay que decir que, aunque Beruete aparecía sentado y Mañanós de pie, los dos retratos guardan una indudable similitud: en ambos casos la oscuridad del hábito hace resaltar la claridad del rostro y permite concentrar la visión en esa mirada a la vez penetrante y fuerte (situadas ambas características principalmente en la potencia del ojo derecho) y con un punto de debilidad y sumisión (esta vez concentradas en el ojo izquierdo). Sorolla era amigo de Mañanós, pero cuando hablaba de él lo trataba con la condescendencia de quien se siente superior. Así, en la correspondencia con su mujer hallamos dos referencias al pintor palentino: en una carta escrita desde Segovia del 10 de octubre de 1906 lo mencionaba apenas de pasada:

[...] ayer no hizo más que llover, como te habrá dicho Maña[...]»²⁰.

19 Asterio Mañanós Martínez fue un pintor de segundo orden nacido en Palencia en 1861, ciudad en cuya escuela municipal comenzó sus estudios. En 1877 se trasladó a Madrid para estudiar en la Escuela de San Fernando y asistir como alumno a los talleres de Casto Plasencia y del también palentino José María Casado del Alisal, ambos reconocidos ya como pintores importantes en la capital de España. A partir de 1881 empezó a concurrir a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Vivía en Madrid, pero también en Palencia, donde recibió varios encargos de diversas instituciones públicas, como los telones y bambalinas del Teatro de Recreo Palentino o, junto a Sabino Ojero, la decoración del Teatro de la Peña Palentina. En 1885 recibió una pensión para ampliar estudios en Roma, ciudad en la que se relacionó con otros pintores españoles, entre los que sin duda se encontraba Joaquín Sorolla, comenzando ahí cierto nivel de amistad entre ambos. En 1889 vivió un año en París, donde estudió con Léon Bonnat. En 1908 el senado lo nombró conservador de sus obras de arte y ello contribuyó a que pintase diversos cuadros sobre el senado, su edificio, su salón de sesiones en plena actividad, etc., que cuentan entre lo más conocido de su producción. En 1988 Caja Palencia decidió organizar una exposición antológica de su obra, cuyo comisario fue Arturo Caballero Bastardo y el texto de la cual es de la poca bibliografía existente sobre el pintor. El retrato que le hizo Sorolla debió de regalárselo al pintor palentino, pues consta que fue de su colección y después de la de su viuda al menos hasta 1948, año en el que fue adquirido por Juan Conde, de Bilbao, para pasar hacia 1975 a la colección de Juan Ángel Larrea. Tras el fallecimiento de este último, el retrato fue legado al Museo de Bellas Artes de Bilbao. En el catálogo de la exposición *Sorolla, 1863-1963: I Centenario del nacimiento de Sorolla* (Madrid 1963, s. p., cat. 40), figuraba con el título Retrato de d. Asterio Mañanos, y debajo del título, entre paréntesis, «núm. 1938». Allí se recoge: «Vendido por la viuda del retratado, hacia 1948, en 3.000 pesetas, a D. Juan Conde, de Bilbao. Pasó luego a Buenos Aires. Vuelto a España, lo adquirió su propietario actual. / Prop. de D. Juan Ángel Larrea. Bilbao».

20 Cfr. Sorolla 2007-2009, vol. 3 (Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)).

Pero ya en la carta del 13 de octubre del mismo año (es decir: tres días después de la anterior) se extendía un poco más:

[...] siento que el bueno de Maña dijese una tontería, pues yo nada dije del particular²¹.

Esa frase era la respuesta a lo que le escribía Clotilde en una carta anterior:

[...] no te escribí anoche porque vino a vernos Maña y me dijo que ahí no hacía más que llover y que era casi seguro que tú llegarías en el tren de las once de la noche²².

A resaltar el valor de esa compleja mirada de Mañanós en la que se entremezclan energía con debilidad colabora un elemento que para Sorolla poseía una importancia particular: la amplia frente, prolongada por una calvicie parcial, del retratado. La frente era una de las partes del rostro que más interesaban a Sorolla en sus retratos; así se lo contó a Francisco Camba en una entrevista que éste le hizo mientras pintaba a Manuel Bartolomé de Cossío:

Acaricia ahora con los pinceles la frente que está pintando, y ante nuestra curiosidad dice:

—Lo que más me ha interesado siempre en el hombre, lo que pinto con más cuidado y con más respeto, es la frente...

Y sonríe para añadir:

—A veces, hasta me excedo. En cierta ocasión, la mujer de un retratado me dijo al ver la obra: «Está bien, muy bien; pero le ha puesto usted una cara de talento que no tiene...»

De la frente pasa al bigote. Las pinceladas ahora son más amplias...²³.

Asterio Mañanós aparece de pie, en tres cuartos, mostrando su cuerpo casi hasta las rodillas y con un cigarro a medio fumar en la mano. Como en el retrato de Aureliano de Beruete, la oscuridad del traje y del abrigo sirven para afirmar la dignidad del porte del artista, aunque, desde un punto de vista puramente plástico, su principal papel es resaltar la claridad de la mano y el rostro. Como en el caso de Unamuno, el blanco cuello de la camisa sobresale potente, aunque esa fuerza queda relativamente diluida por la presencia de la larga barba gris. Lo mismo le pasa al acento rojo de la corbata: queda parcialmente apagado por la superposición de los grises de la barba; al mismo tiempo, el rojo semiapagado de la corbata conecta escalonadamente con una gama de rojos que Sorolla distribuyó por todo el cuadro; así, el más potente es el de los labios y, junto a él, los tonos de sonrosado subido de la oreja, las mejillas y la mano. La frente ampliada por la calvicie asienta ese valor a la vez enérgico y triste de los ojos, que miran directamente al espectador con voluntad de establecer con él una conexión espiritual que permita conducirlo sin extravíos al alma del retratado. El fondo es aquí mucho más claro que en el caso de Beruete: un gran rectángulo de ocre difuso y lleno de matices que bien pudiera ser un gran lienzo apoyado en la pared, y, sosteniéndose en él, lo que parece un bastidor de cuya definición exacta apenas se ocupó Sorolla.

El retrato de Mañanós es un cuadro soberbio de Joaquín Sorolla y en los dos que posee el Museo de Bellas Artes de Bilbao, podemos encontrar que no son sólo la mirada y el rostro los objetivos del pintor, sino que buscaba la penetración psicológica a través del conjunto de actitudes y tratamiento de la superficie pictórica como elemento en el que debía encarnarse cualquier sentido, todos los mensajes, la propia transividad de la referencia a un ser de carne y hueso.

21 *Ibíd.*, n.º 156, p. 131.

22 *Ibíd.*

23 Camba 1918

BIBLIOGRAFÍA

Baroja 1944

Pío Baroja. *Desde la última vuelta del camino : memorias*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1944 (memorias publicadas fragmentariamente entre 1942 y 1943 en la revista *Semana*; texto recopilado en la edición de José Carlos Mainer. Barcelona : Círculo de Lectores, 1997 (Serie: Obras completas, 1-2)).

Calvo Serraller 1993

Francisco Calvo Serraller. «La hora de iluminar lo negro : tientos sobre Julio Romero de Torres», *Julio Romero de Torres, 1874-1930*. [Cat. exp.]. Madrid : Fundación Cultural Mapfre Vida, 1993, pp. 19-75.

Calvo Serraller 1997

—. «Sorolla y Zuloaga : luz y sombra del drama moderno en España» en *Sorolla & Zuloaga : dos visiones para un cambio de siglo*. [Cat. exp.]. Bilbao : Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997, pp. 18-49.

Camba 1918

Francisco Camba. «Viendo trabajar a los maestros : Sorolla», *El Imparcial*, Madrid, 15 de febrero de 1918.

Caparrós 1998

Lola Caparrós. «Una polémica en la pintura española de fin de siglo : lo blanco, naturalista, luminoso, sensual, mediterráneo; versus negro, idealista, brumoso, espiritual, nordicista», *El Mediterráneo y el arte español : Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, septiembre 1996*. Valencia : Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 226-231.

Madrid 1963

Sorolla, 1863-1963 : I centenario del nacimiento de Sorolla. [Cat. exp., Madrid, Casón del Buen Retiro]. Madrid : Dirección General de Bellas Artes, 1963.

Maeztu 1908

Ramiro de Maeztu. «Sorolla en Londres», *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de junio de 1908.

Martín Caballero 1913

Francisco Martín Caballero. «Hablando con D. Joaquín Sorolla», *La Correspondencia de Valencia*, 11 de septiembre de 1913.

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006

Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006 (ed. en inglés, *Bilbao Fine Arts Museum : Guide*).

Puente 1965

Joaquín de la Puente. «Unamuno : su cotejo Sorolla-Zuloaga (dos españas)», *Ínsula*, Madrid, febrero de 1965.

Sorolla 2007-2009

Joaquín Sorolla. *Epistolarios de Joaquín Sorolla*. 3 vols. Facundo Tomás... [et al.] (eds.). Rubí, Barcelona : Anthropos, 2007-2009.

Tomás 1997

Facundo Tomás. «¡Blanco, que te quiero blanco!», *Pintors valencians al Museu de L'Havana = Pintores valencianos en el Museo de La Habana*. [Cat. exp., Valencia, Puerto de Valencia]. Valencia : Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1997, pp. 49-146.

Tomás 2000

—. *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*. Barcelona : Anthropos, 2000.

Tomás/Garín 1998

Facundo Tomás ; Felipe Garín. «Joaquín Sorolla y la generación del 98 : el debate después de la modernidad», *Sorolla y la Hispanic Society*. [Cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; Valencia, Museu de Belles Arts de València]. Madrid : Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1998, pp. 33-76.

Tomás/Garín 2000

—. «Cuatro aporías sobre Joaquín Sorolla», *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla : centenario de un homenaje*. [Cat. exp., Valencia, Museo del Siglo XIX]. Valencia : Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, 2000, pp. 102-114.

Tomás/Garín 2001a

— . «Los motivos de Sorolla : Clotilde», *El museo Sorolla visita Valencia*. [Cat. exp., Valencia, Museo del Siglo XIX]. Valencia : Generalitat Valenciana, 2001, pp. 35-62.

Tomás/Garín 2001b

— . «El depósito del museo Sorolla», *El museo Sorolla visita Valencia*. [Cat. exp., Valencia, Museo del Siglo XIX]. Valencia : Generalitat Valenciana, 2001, pp. 63-92.

Tomás/Garín 2006

— . *Joaquín Sorolla (1863-1923)*. Madrid : TF, 2006.

Tomás/Garín 2007

— . «La visión de Joaquín Sorolla noventa años después», *Sorolla : visión de España : colección de la Hispanic Society of America*. [Cat. exp.]. Valencia : Fundación Bancaja, 2007, pp. 11-90.

Unamuno 1912

Miguel de Unamuno. «De arte pictórica», *La Nación*, Buenos Aires, 21 de julio y 8 de agosto, 1912 (reproducido en Miguel de Unamuno. *En torno a las artes : (del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras)*. Madrid : Espasa-Calpe, 1976, pp. 46-62).

Unamuno 1991

— . *Epistolario inédito*. Laureano Robles (ed.). Madrid : Espasa-Calpe, 1991.

Valencia 2007

Sorolla : visión de España : colección de la Hispanic Society of America. [Cat. exp.]. Valencia : Fundación Bancaja, 2007.