

«HAREMOS DE VALENCIA UNA ATENAS».
JOAQUÍN SOROLLA Y LA ANTIGÜEDAD GRIEGA

«WE WILL MAKE AN ATHENS OUT OF VALENCIA».
JOAQUIN SOROLLA AND THE GREEK ANTIQUITY

Jordane Fauvey
Université de Franche-Comté
y Collège Louis Pasteur

Resumen: El artículo establece una relación entre la cultura griega de Joaquín Sorolla y la pintura de playa que hoy en día queda todavía asociada a su nombre. El pintor estudió el arte griego durante su formación hasta llegar a entusiasmarse por él. En opinión de Fauvey, su inclinación influyó decisivamente en sus cuadros a partir de *La vuelta de la pesca* (1894). En la playa, Sorolla inventó un género basándose en su propia cultura de la antigüedad griega para dar a conocer una filiación mediterránea entre Atenas y Valencia. La playa de Sorolla no sería naturalista, sino mítica.

Palabras clave: Sorolla, Grecia, antigüedad, clasicismo, Valencia.

Abstract: This article deals with the influence of Ancient Greek culture on Sorolla's beach painting still strongly associated with his name nowadays. It also tells how the painter studied Greek art during his early training thus becoming greatly enthusiastic about it. According to Fauvey, this influence made a decisive mark on Sorolla's paintings from «La vuelta de la pesca» (1894) (Return from fishing). On the beach, Sorolla came up with a genre based on his knowledge of Ancient Greek culture to show Mediterranean ties between Athens and Valencia. Sorolla's beach would not become naturalist but mythical.

Keywords: Sorolla, Greece, Antiquity, Classicism, Valencia.

Introducción

Los resultados divulgados en este artículo son un adelanto de los que presentaré en una monografía sobre el pintor Joaquín Sorolla que se encuentra en preparación. En el presente artículo, me centro en la cultura griega del pintor y dejo de lado voluntariamente la romana. No se ha profundizado en ninguno de los dos temas hasta la fecha. En mi opinión, ambos se merecerían un extenso estudio común; tan solo he querido abrir pistas de investigación de cara al futuro.

Primeros contactos de Joaquín Sorolla con la Antigüedad griega

Joaquín Sorolla descubrió el arte griego en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (Valencia) a través de la colección de vaciados de modelos antiguos.¹ A los años transcurridos en la escuela se remontan los libros griegos que constan en su biblioteca personal, o sea, *Tragedias*, de Eurípides (ed. 1879); *Discursos*, de Demóstenes y Esquines (ed. 1881); *La Iliada*, de Homero (ed. 1883), y la *Antología griega*, de Meleagro (ed. 1884).² A los veintiún años, el alumno no tenía aprobada la asignatura de Teoría e Historia de las Bellas Artes. Aun así, los profesores no le cerraron el paso a la oposición para la plaza de pensionado en Roma porque tenían fe en sus dotes técnicas. El aspirante hizo alarde de sus cualidades y triunfó en buena lid. Antes de cumplir los veintidós años, se embarcó con destino a Italia becado por la Diputación Provincial de Valencia.

En la Academia Española en Roma, le acogió Francisco Pradilla, que a la sazón ocupaba el cargo de director, y le animó a viajar a París para descubrir la pintura del momento. El becado siguió los consejos y pasó a Francia en abril de 1885 con

Pedro Gil Morena de Mora, amigo francoespañol conocido en Roma, que le sirvió de cicerone en París. La buena amistad del camarada le vino bien porque no hablaba francés ni conocía a nadie. Allí permaneció durante seis meses, o sea hasta septiembre. Sorprende que durante un período tan largo no asistiera a ninguna clase de pintura en un taller privado, ya que este tipo de docencia prevalecía en la capital. Francisco Pradilla le dirigió una carta para orientarle hacia el Salón e incitarle a visitar la exposición dedicada a Adolph von Menzel en el Pabellón de la Ville de Paris.³ También le recomendó la exposición Delacroix en la Escuela Nacional de Bellas Artes. El estudiante visitó la pequeña exposición de cuadros del pintor alemán y quedó impresionado por la dedicada a Jules Bastien-Lepage en el Hôtel de Chimay. Visitó el Salón, entonces llamado Salon de la Société des Artistes Français, en el Palacio de la Industria, que abrió sus puertas como de costumbre el uno de mayo. No desperdició la ocasión de estudiar la colección del Museo del Luxemburgo, la «fortaleza» en la que el Estado francés atesoraba sus adquisiciones. Para triunfar en el Salón, los aspirantes estudiaban a fondo las obras recompensadas en las ediciones anteriores. En sus salas, se familiarizó con la visión neoclásica del Mediterráneo. Descubrió *Un combate de gallos* (1846), de Jean-Léon Gérôme; *Los escollos* (1864), de Auguste-Barthélemy Glaize; *La noche* (1843), de Charles Gleyre, y *La educación en Esparta* (1869), de Louis Mussini, así como célebres cuadros mitológicos: *El rapto de Amymoné* (1865), de Félix-Henri Giacomotti; *Orfeo* (1865), de Gustave Moreau, y muchos otros que no mencionamos. Debieron de causarle fuerte impresión, ya que poco después pintó un cuadro mitológico de gran tamaño, *Las Nereidas*, que al parecer le entusiasmó.⁴

El fervor griego del joven pintor le encaminó lógicamente hacia el Museo del Louvre, donde empleó tiempo en el departamento de las anti-

¹ Salvador Aldana Fernández, *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una institución*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998, p. 95-97

² Mónica Rodríguez Subirana, *La biblioteca de Sorolla*, documento interno del Museo Sorolla, 2010.

³ Francisco Pradilla (24 de mayo 1885), Museo Sorolla, CS 4809.

⁴ *Las Nereidas*, 1886, óleo sobre lienzo, 170 x 330, Manila, Palacio de Malacañán.

güedades y vio por primera vez la *Venus de Milo*, la *Victoria de Samotracia* y un fragmento del friso del Partenón conocido como *Plaque des Ergastines*. Siguió estudiando otros fragmentos del friso, pues dos interesantes dibujos han llegado a nuestras manos. Copió a partir de un vaciado conservado en la Academia de Bellas Artes de Florencia *Poseidón, Apolo y Artemisa*. Copiaría también un togado (fig. 1) a partir de una reproducción, grabado o vaciado, que no hemos localizado. En el dibujo, aparece la mención «Phidias», autor de la estatua monumental de Athena Pártenos y se supone del friso. Antes de remitirlo a Valencia en cumplimiento de la beca, pintó una representación idealizada de su propio taller en la que dejaba ver su personalidad artística a través de los objetos acumulados. En el cuadro se ve muy bien el gran dibujo, homenaje al artista griego. Sugería así que Fidias ocupaba un puesto destacado dentro de su panteón personal.⁵



Figura 1. *Un togado. Detalle del friso del Partenón*, Joaquín Sorolla, 1886-1887, Valencia, Museo de Bellas Artes, Inv. 1239.

⁵ *Estudio del pintor*, 1888, óleo sobre lienzo, 50 x 76, Valencia, Colección Lladró.

Para tener siempre presentes las obras que le gustaban, iba adquiriendo valiosas reproducciones. Poseyó un vaciado de la *Venus de Milo* de gran tamaño; está bien documentada la compra de una reproducción de la *Victoria de Samotracia* y coleccionó más de treinta copias de tanagras, tan en boga en su época. Excavadas a partir de los años setenta en el sitio arqueológico de Tanagra en Beocia, las estatuas de terracota epónimas salieron en el mercado a finales del siglo.⁶ No coleccionaba los objetos tan solo con fin ornamental, sino que los integraba en su producción citándolos. Citó la *Venus de Milo* en un hermoso retrato de su mujer de fecha incierta; en este caso su propia reproducción de yeso está pintada tal cual (fig. 2).⁷ El yeso de la *Victoria de Samotracia* —comprado en París por mediación de Pedro Gil (fig. 3)— le ayudó a crear el personaje femenino de la alegoría del año 1894 realizada para el almanaque de *El Imparcial*. Eran dos formas de citar a los griegos que él, y muchos otros, practicaban. En su producción, las citas son muy fáciles de rastrear, pero constituyen tan solo un aspecto, no el más sutil, de su diálogo con la Antigüedad griega.



Figura 2. *Clotilde contemplando la Venus de Milo*, Joaquín Sorolla, fecha incierta, Valencia, Museo de Bellas Artes, Inv. 894.

⁶ La lista de reproducciones y antigüedades no es exhaustiva; Sorolla poseía una extensa colección atesorada parcialmente en el Museo Sorolla

⁷ *Clotilde contemplando la Venus de Milo*, [fecha incierta], óleo sobre lienzo, 58,5 x 47,6, Valencia, Museo Pío V.



Figura 3. Reproducción de Victoria alada, Moulage des Musées Nationaux, 1894, Madrid, Museo Sorolla, Inv. 20193.

El Mediterráneo de las epopeyas

A partir de 1890, el Salón de la Sociedad de los Artistas Franceses pasó a llamarse Salón de los Campos Elíseos, para no ser confundido con el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, que se celebraba en el Campo de Marte. Sorolla participó en el primero, más oficial, más conservador también que el concurso nuevo. En abril de 1893, el pintor español Domingo Muñoz Cuesta (1850-1935) le daba el siguiente consejo:

Los Champs Élysées [El Salón de los Campos Elíseos] tienen la ventaja de los premios, pero usted sabe que no pasan con los extranjeros de 3^{ra} clase, y además como más céntrico va más gente tal vez. Pero en el del Campo de Marte, tiene lo de que están mejor colocados los cuadros y se ven mejor... pero, en fin, yo creo que ha hecho usted bien en mandarlo a ésa, porque al fin, es el Salón tradicional y tal vez sirva más exponerlo ahí.⁸

Muñoz Cuesta se refería a *El beso*, cuadro con el que Sorolla obtuvo una tercera medalla, tal

⁸ Domingo Muñoz Cuesta (abril de 1893), Museo Sorolla, CS3723.

como lo profetizaba en la carta. Quiso confirmar su buena suerte haciendo suya la segunda medalla, máximo premio al que un extranjero podía aspirar.

Hasta marzo de 1894, esperó Pedro Gil el envío de su amigo con gran expectación. Éste le comentó que por negligencia había superado el plazo de admisión. Nosotros no dudamos en afirmar que eso no era cierto; las fechas eran inmutables: el jurado se reunía durante una semana del 14 al 20 de marzo, de las once a las cinco.⁹ Además, la correspondencia privada demuestra que el pintor lo sabía.¹⁰ Sorolla era prudente, analítico y metódico. En marzo, tenía en el taller un cuadro —*La vuelta de la pesca* (fig. 4)— lo bastante avanzado para darse cuenta de que correspondía mejor que ningún otro al ambiente del Salón de los Campos Elíseos.¹¹ Personalmente, pienso que nuestro pintor trastornó los planes iniciales, pero para terminarlo necesitaba mucho tiempo aún; ese fue su problema. Le resultó imposible resolverlo rápidamente porque superaba la interpretación inmediata de la playa «a lo Pinazo» que había practicado siempre. Comprendió que una obra escrupulosamente naturalista y anclada en lo cotidiano no le permitiría triunfar en los Campos Elíseos. Ni Ignacio Pinazo, ni Gonzalo Salvá, ni Emilio Sala, sus modelos valencianos, le habían enseñado a pintar la playa así. *La vuelta de la pesca* supondría un desvío respecto a su anterior producción; él mismo trataría de explicarlo algún día a su biógrafo Rodolfo Gil: «Hasta el cuadro mío que hay en el Luxemburgo no vi mostrármese en toda su amplitud el ideal que yo perseguía. Fue una gestación laboriosa, pero metódica, razonada [...]». Trabajó intensamente para llegar a una composición sencilla, equilibrada, bañada por la hermosa luz diáfana en boga. El cuadro se ceñía al academicismo francés

⁹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1895*. París: Imprimerie Paul Dupont, 1895, p. 213.

¹⁰ Joaquín Sorolla (6 de marzo de 1893), Museo Pío V, nº 11.

¹¹ *La vuelta de la pesca*, 1894, óleo sobre lienzo, 265 x 325, París, Musée d'Orsay.

imperante en los años noventa, caracterizado por la frescura, la ligereza, la luminosidad y el misterio. Da fe de ello el éxito conseguido el año anterior por Henry Laurent-Desrousseaux con *Colada*

de mayo. Asimismo, es característico del ambiente artístico *El caballero de las flores*, presentado fuera de concurso por Georges-Antoine Rochegrosse.



Figura 4. *La vuelta de la pesca*, Joaquín Sorolla, 1894, París, Museo d'Orsay, Inv. RF948. La vuelta de la pesca, Joaquín Sorolla, 1894, París, Museo d'Orsay, Inv. RF948.

Sorolla terminó *La vuelta de la pesca* como muy tarde en el invierno de 1894 porque lo mandó a París con extraordinaria antelación, ya en enero de 1895.¹² Cuando Pedro Gil desembaló el cuadro quedó pasmado; el mismo día cogió la pluma para transmitirle su emoción y dirigirle su enhorabuena. También le pidió que le autorizara a enseñarlo a sus amigos antes de que estuviera expuesto públicamente. Agradecido, Sorolla accedió a cuanto le pedía y de esta forma la obra comenzó a ser admirada. No es exagerado afirmar que fue el acabose del Salón de los Campos Elíseos; el Ministerio de Instrucción Pública se mostró determinado a comprarlo antes de que comenzara el concurso por temor a que fuera captado por

un coleccionista. De esta forma, el cuadro pasó a formar parte de nuestras colecciones nacionales en un tiempo récord.

En el catálogo oficial de la exposición, estuvo registrado bajo el nº 1760 con título *Retour de la pêche, halage de la barque*, designación que orientaba la lectura, pero, si nos fijamos bien en la imagen, el tema pesquero no resulta tan evidente. Sorolla decidió pintar una vuelta de la pesca sin la pesca; tan solo viene sugerida por la presencia a bordo de dos nasas vacías. Asimismo, eliminó los elementos más coetáneos, como los barcos de vapor y sus negras nubes de humo y el gentío femenino que peleaba en torno de las cestas entre gritos e insultos; no mostró tampoco al guardia civil embozado en el negro capote que iba a comprobar que la tripulación no descargaba productos de contrabando. El regreso de los pescadores a tie-

¹² Joaquín Sorolla (1/02/1895), Museo Pío V, nº 38.

rra firme, descrito con toda precisión por Vicente Blasco-Ibáñez en *Flor de mayo* (1895), no se ve reflejado en el cuadro del paisano.

El pintor quitó metódicamente los aspectos más temporales para conferir a la situación una dimensión superior. La imagen, así depurada, era capaz de convocar la cultura del hombre formado en el siglo XIX porque apelaba al conocimiento libresco del Mediterráneo ampliamente difundido entre las élites francesas. Sorolla no quería ilustrar ningún episodio literario en concreto, pero logró mitificar una mera vuelta de pesca magnificando los elementos de la epopeya, o sea la nave de vela, los navegantes, el mar, el bóvido. En un texto tan popular como *Los argonautas*, de Apolonio de Rodas, Jasón y sus compañeros se dedican en el primer canto a los preparativos del viaje. Como el pescador del primer plano, los héroes colocan vigas de madera debajo de la nave *Argos* para que se deslice suavemente, dice el texto (LXXV).¹³ A continuación, sacrifican «una yunta de escogidos bueyes» (LXXXI). Sorolla no era un intelectual, pero eso no quiere decir que fuera inculto; poseía las humanidades de un pintor bien formado. En París, el cuadro gustó a quien tenía que gustar, o sea a los cultos intérpretes de la Antigüedad de la generación anterior, Benjamin-Constant, Jean-Paul Laurens, Léon Bonnat y Jean-Léon Gérôme. Esos hombres controlaban la Sociedad de los Artistas Franceses y lógicamente el concurso. Con toda lógica, el español se ganó la estima de los conservadores e hizo suya la segunda medalla a la que aspiraba.

En Las Arenas como en Atenas

Tras pasar un extraordinario mes en París, agasajado por sus admiradores, regresó a Valencia a tiempo para presenciar el nacimiento de su segunda hija, a la que daría el nombre de la esposa

de Menelao de Esparta, Elena, que ortografiaría luego correctamente Helena. Siguió mandando al Salón sus mejores cuadros, que aparecerían en el catálogo con la mención «fuera de concurso», tal como lo estipulaba el reglamento. Los Campos Elíseos le seguían aportando fama y visibilidad y le ofrecían una excelente oportunidad de vender sus cuadros, y/o copias de estos, a buen precio. Durante el verano de 1903 pintó *Sol de la tarde* (1903), una variación de *La vuelta de la pesca* con luz del ocaso.¹⁴ La obra dio por terminada la fase iniciada diez años antes; entonces estaba dispuesto a inaugurar otra etapa de su producción playera en la que concedería todo el protagonismo al ocio.

Un cuadro pintado durante el mismo verano da una idea de la nueva orientación. En la obra conservada en Filadelfia, dos niños están jugando en la arena bajo la custodia de una chiquilla de espaldas (fig. 5). En el ángulo superior derecho, asoma una barca de pesca como una evocación de la etapa superada ya. Las dos escenas reunidas en el mismo lienzo no admiten ninguna explicación lógica porque ocio y trabajo no coincidían en la playa. Sorolla observaba los juegos infantiles por la tarde en el balneario de Las Arenas (fig. 6 y 7). Dentro del recinto privado, las familias acomodadas disfrutaban de los baños de ola y de las aguas calientes en instalaciones modernas. En los años noventa, se edificaron dos pabellones gemelos que imitaban el Partenón; uno contenía el restaurante y el otro, los baños. Estas características me dejan suponer que Las Arenas fue una deformación de Las Atenas. Sorolla y el escritor Vicente Blasco-Ibáñez eran clientes del balneario; con motivo de una comida, el pintor le comentó:

Construiré en la misma orilla una gran casa, una casa de artista, y allí vendrán mis discípulos y formaremos una colonia, una escuela de pintura revolucionaria, la pintura al aire libre, sin estudios ni artificios, y tú vendrás también allí a escribir novelas... Ya verás cómo hacemos de Valencia una Atenas.¹⁵

¹³ Apolonio Rodo, *La Argonautica*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1919.

¹⁴ *Sol de la tarde*, 1903, óleo sobre lienzo, 298,3 x 440,6, Nueva York, The Hispanic Society of America.

¹⁵ Vicente Blasco-Ibáñez, «El gran Sorolla», *El Pueblo* (9 de junio de 1900).



Figura 5. *Niños a la orilla del mar*, Joaquín Sorolla, 1903, Filadelfia, Museo de Bellas Artes, Inv. W-1904-1-55.



Figura 6. 49. *Valencia. Playa de Levante. Gran Bañerario "Las Arenas"*, (hacia 1890-1900), Besançon, Colección del autor.



Figura 7. 59. *Valencia. Bañerario "Las Arenas". Playa*, hacia 1890-1900, Besançon, Colección del autor.

Quería edificar un templo al arte, sueño que estaría a punto de cumplir unos años después, como se verá. En 1902, el novelista se hizo construir en la playa una vivienda neoclásica costeando una lujosa terraza de cariátides inspirada en el Erecteion (fig. 8). Según el escultor Mariano Benlliure, Vicente Blasco-Ibáñez solía hablar de Grecia con un fervor contagioso:

Un día (día memorable) de luz y de color, en una playa valenciana, comimos una paella, obsequio dedicado a Sorolla, Blasco Ibáñez y a mí: Blasco, con su palabra ardiente, de arte exquisito, nos describió Atenas y su Acrópolis, y nos trasladaba aquellas maravillas a nuestra playa sonriente; la descripción era tan viva, que Sorolla se atrevía a transmitirla al lienzo con su vigoroso colorido, y los demás nos hicimos la ilusión de que íbamos viendo salir del lienzo de Sorolla la descripción de Blasco.¹⁶



Figura 8. *Casa neoclásica del escritor Vicente Blasco Ibáñez*, hacia 1902, Valencia, Fundación C.E. Blasco Ibáñez.

Los dos compartían la misma fascinación por la antigüedad griega; se sentían conectados a la cultura milenaria del Mediterráneo. Blasco estaba impregnado por la visión socialista de la Atenas de Pericles difundida por la historiografía coetánea. Sorolla veía en el arte clásico un modelo difícil de superar; se sentía atraído por la belleza perfecta del cuerpo joven. De ahí en adelante, su modelo predilecta sería eternamente joven, casta y erótica, hierática e inexpressiva como las estatuas del Louvre.

Sorolla no pintó a los chiquillos de la playa tal como los veía, a la sombra del monumental facsímil del Partenón, sino que los trasladó a los remotos tiempos de Pericles. Quitó metódicamente todas las prendas modernas, especialmente los negros bañadores de lana alquilados por las familias en el balneario. A los varones —siempre que no fuesen

¹⁶ Mariano Benlliure, «La Exposición de Valencia», *El Heraldillo de Madrid* (27 de marzo de 1909).

pescadores— los pintaría siempre desnudos como si fueran atletas. A las niñas tampoco las representaría tal cual: llevaban a la hora de posar una bata parecida al quitón, o sea la ropa interior al uso en la Antigüedad. Sacó buen provecho del libro *La vie antique. La Grèce* (1884), del historiador alemán Ernest Gulh, del que poseía un ejemplar.¹⁷ Se interesó especialmente por el capítulo XII, dedicado al traje y al estilo del cabello, y prestó especial atención a todos los grabados. Formado en su juventud a la pintura de historia, quiso ofrecer una visión coherente y creíble. A partir de su documentación imitó formas, pero en todo lo que se refiere al color trabajó libremente. Se dejaba guiar por la intuición sin preocuparse ni por el naturalismo ni por el verismo; en la playa no se planteó nunca pintar la realidad. Fíjese bien en el sol, siempre en el cenit; el tiempo queda detenido; los bañistas se entretienen y se enamoran; no viven como seres humanos porque no lo son. Sorolla inventó una nueva Arcadia con criterio personal. El libro de Gulh le ayudó

a preparar *Verano* (fig. 9), primera obra de una serie que califico de neoclásica.¹⁸ El formato apaisado y la distribución de las figuras recuerdan el friso de un templo. Pintó coloreadas batas, en lugar de trajes de baño al uso, empastándolas abundantemente para trazar los profundos surcos que corresponden a los complicados pliegues como si de un bajorrelieve se tratara. Hizo suyo el *contrapposto* observado en las estatuas, o sea la fase inicial del movimiento en la que el peso recae en una sola pierna. La cabeza de la madre podría derivar de la representación de Afrodita Cnidea atribuida a Praxíteles. No tengo constancia de que conociera la cabeza Kauffmann (fig. 10)—variante de la anterior—, pero el parecido me obliga a mencionarla como posible fuente. En el cuadro, la madre personifica el Mediterráneo; fíjese bien en los dos sentidos del vocablo «mare»: *madre* en valenciano, *mar* en latín. La actitud del niño anonadado por el miedo contrasta con el impulso de la niña ciega que avanza confiada y decidida hacia el mar. Deducimos que la nueva generación



Figura 9. *Verano*, Joaquín Sorolla, 1904, La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes. Inv. R.79.370.

¹⁷ Ernest Gulh, *La vie antique. La Grèce*. París: J. Rothschild, 1884.

¹⁸ *Verano*, 1904, óleo sobre lienzo, 149 x 252, La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes.

puede confiar en el Mediterráneo como si de una madre se tratara. La tesis no viene separada del contexto histórico, es una evocación consciente tanto de las raíces mediterráneas de la cultura valenciana como de las aspiraciones vernáculas del pueblo. Dando cara al este, las jóvenes dan la espalda al interior.



Figura 10. Cabeza femenina del tipo de la Afrodita de Cnide. Cabeza Kaufmann, Anónimo, siglos V a IV a. C., París, Museo del Louvre, Inv. Ma 3518.

El gran cuadro estuvo expuesto con éxito en París durante la primavera de 1905. Estimulado por las numerosas ofertas financieras que le hicieron, nuestro pintor comprendió que su interpretación neoclásica de la playa valía oro. Por este motivo, decidió veranear en Jávea, pueblo situado en la costa levantina a dos horas de tren de Valencia. Allí se interesó por los niños jugando en las rocas. Entre los numerosos bocetos pintados allí, llama la atención el de una muchacha envolviéndose el cuerpo en una sábana blanca.¹⁹ Salta a la vista el parentesco con la representación de Afrodita Anadiomena, es decir saliendo del mar. La inspiración podría emanar otra vez de su colección, pues poseyó una reproducción de la tanagra de Myrina del Museo del Louvre. La correspondencia con Suzanne Mélanie, hija de Jean-Léon Gérôme, indica que en aquel momento Sorolla procuraba comprar su colección. Tras morir el maestro, en enero de 1904, entró en contacto con la hija para adquirir sus piezas, pero no lo consiguió.²⁰ En Já-

vea, preparaba un gran formato, también apaisado, que desgraciadamente no pudo llevar a cabo porque un imprevisto le obligó a marcharse. Vivió una historia de amor con una joven; el caso anduvo en lenguas como suele ocurrir en los pueblos.²¹ Enterado el novio, acudió a la casita del pintor con una pistola; a la muchacha le pegó un tiro y luego se suicidó.

Visita al British Museum y apoteosis del género

En 1906, la familia Sorolla veraneó en Biarritz y al año siguiente el pintor viajó solo a Valencia, en invierno. Lógicamente, casi no pudo trabajar en exterior. La gran serie playera sería la del verano de 1908, tras volver de Inglaterra. Durante su estancia en Londres, estudió *in situ* los fragmentos del friso del Partenón del British Museum; a su esposa le comentó: «Ahora después de almorzar voy al British Museo, donde está lo de Fidias, espero una tarde sublime» y después de la visita, «los frisos del Partenón valen la pena del viaje».²² En la capital británica conoció al fundador de la Hispanic Society de Nueva York, Archer M. Huntington, que le invitó a montar una exposición en su fundación y le recomendó que llevara sus playas a América. Sin perder más tiempo, hizo lo necesario con Clotilde para organizar el verano, pues al día siguiente le comentaba lo siguiente (subrayado en la carta):

Tendremos necesidad de pasar el mes de agosto, septiembre, octubre, etc. en sitio agradable, a la orilla del mar puede ser conveniente te veas con Pilar Urquijo, me conviene, arreglad este asunto las dos, una casita a la orilla del mar para nosotros solos, Estanislao te podrá facilitar mucho este asunto. No olvides el verles antes de salir de España, y dejar esto resuelto, pues tiene verdadera importancia para nuestro futuro gran viaje.²³

²¹ Joaquín Sorolla (30 de agosto de 1905), Museo Pío V, nº 187.

²² Joaquín Sorolla (5 y 7 de mayo de 1908), Museo Sorolla, CFS558 y CFS580.

²³ Joaquín Sorolla (16 de mayo de 1908), Museo Sorolla, CFS569.

¹⁹ *Después del baño*, Jávea, 1905, óleo sobre lienzo, 23 x 34, Madrid, Museo Sorolla.

²⁰ Suzanne Mélanie Gérôme (1906), Museo Sorolla, CS3662.

Durante el verano de 1908, pintó la serie playa más extensa de todas. Huntington adquiriría *Después del baño* (fig. 11), icono de la serie neoclásica.²⁴ La muchacha que sale del mar es una evocación de la Victoria, en la que la sábana blanca representa las alas desplegadas de la diosa Niké. Con toda lógica, el pintor debió de inspirarse en su propio yeso de la Victoria de Samotracia. También poseía reproducciones de dos fragmentos del friso del templo de la Victoria Alada (Atenas). El mozo que sujeta la sábana lleva el sombrero de ala ancha que pintaba con tanta frecuencia. Recuerda el pétaso que conoció a través del grabado nº 319



Figura 11. *Después del baño*, Joaquín Sorolla, 1908, Nueva York, The Hispanic Society of America, Inv. A296.

del libro de Guhl. Lo llevaban los efebos en el gimnasio con la clámide. En el libro, el modelo lo lleva en la espalda, sujeto al cuello por una correa. Sorolla lo pintaba de las dos maneras, o bien en la cabeza o bien en la espalda. Los modelos no posaban con él: el pintor solía añadirlo después, probablemente en el taller. Se interesó en el pétaso y en el chitón porque existían prendas parecidas a comienzos del siglo XX; quería demostrar que la cultura griega se había mantenido en Valencia a través de la indumentaria, lo cual no era cierto. *Corriendo en la playa*, cuadro conservado en el Museo de Bellas Artes de Oviedo, fue pintado durante el mismo verano. Su composición es parecida a la ilustración nº 524 del libro de Ernest Guhl, en la que un grupo de jóvenes, cogidos de la mano, bailan la Cadena.²⁵ Las muchachas llevan las mismas batas que él pintaba siempre como si las tuviera a disposición en un vestuario. En la playa, tenía su propia vivienda, la casa blanca, e instalaciones efímeras cerca del agua para tener a mano todo el material que hacía falta.

En Nueva York, el éxito comercial de la pintura de playa fue tal que nuestro pintor tuvo que volver otra vez en su ciudad natal en 1909. A aquel verano pertenece *Chicos en la playa* (fig. 12), del Museo del Prado, al que puso la fecha de 1910 después de haber repintado la parte inferior izquierda en el taller.²⁶ Jamás vio a los modelos desnudos, lo cual ha sido ratificado por un testimonio publicado en la prensa:

El niño que aparece tumbado en primer plano es Bernabé Evangelista, y en segundo término, está un niño apellidado Senent. En esta ocasión, el relato lo narra José Francisco Rams Lluch, acuarelista que compartió jornadas de pintura al aire libre con Evangelista. Rams explica que solía quedar frecuentemente con pintores como Evangelista, Ramírez o Gisbert para pintar, «y durante un almuerzo, Bernabé Evangelista nos confesó que aquel niño rubiete que salía en ese cuadro de Sorolla era él». Una de las curiosidades asociadas al lienzo que les desveló, a modo

²⁴ *Después del baño*, 1908, óleo sobre lienzo, 176 x 111,5, Nueva York, The Hispanic Society of America.

²⁵ Ernest Guhl, *La vie Antique...*, op. cit., p. 393.

²⁶ *Chicos en la playa*, 1909-1910, óleo sobre lienzo, 118 x 185, Madrid, Museo del Prado.

de secreto, es que el desnudo de los niños era figurado. Las palabras concretas de Evangelista fueron: «Sorolla nos pintó con el culo al aire, pero en realidad nosotros llevábamos traje de baño».²⁷

En la playa los niños de muy corta edad no llevaban trajes de baño, pero los mayores sí. En la colección del Museo Sorolla, una sola foto —es

de 1916— muestra el artista pintando a dos niños desnudos tumbados en la arena. El examen atento del documento revela que llevaban calzoncillos.²⁸ En la exposición de fotografías del suegro, Antonio García y Peris, estuvieron reunidas muchas fotografías del pintor, pero en ninguna de ellas se ve a Sorolla pintando a un chico completamente desnudo.²⁹



Figura 12. *Chicos en la playa*, Joaquín Sorolla, 1909-1910, Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. P4648.

²⁷ «En el pincel de Sorolla», *Las Provincias* (11 de noviembre de 2007).

²⁸ Roberto Díaz Pena – María Luis Meléndez Robles, *La colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, p. 233.

²⁹ *Antonio García fotògraf*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.

Solía modificar cuanto le molestaba según avanzaba, tal como lo confirman los dibujos. El trabajo preparatorio a *El baño del caballo* (fig. 13), del Museo Sorolla, da una buena idea de cómo se apropiaba del motivo. El joven lleva un traje de baño de cuerpo entero en el dibujo, pasa al boceto con un calzoncillo rojo, mientras que en el cuadro camina desnudo. Sorolla no dudó en cambiar el color del pelaje del caballo a favor de un luminoso blanco e invirtió la composición, con lo que llegó a obtener un conjunto más elegante y decorativo. Iba por el camino que le interesaba para llegar al resultado más compatible con el gusto de su clientela norteamericana. Para acercarse al resultado ideado, solía retocar la pintura en Ma-

drid durante el invierno y no descarto la posibilidad de que algunos cuadros hubieran sido ideados y completamente pintados en el taller madrileño para satisfacer la demanda. Un cuadro conservado en el Museo de Bellas Artes de Pontevedra representa a dos niñas: la primera posa desnuda, sentada en un banco, y se arregla el cabello; la segunda está de pie apoyada contra el tabique, con un traje de baño que le cubre todo el cuerpo. La presencia de la prenda indica que, a pesar de las dimensiones del lienzo, no puede ser la obra definitiva. Sorolla no iba a poner en el mercado un cuadro así. Existe una segunda versión, más acabada y comercial, en la que la amiga vestida al uso en el siglo XX desaparece.



Figura 13. *El baño del caballo*, Joaquín Sorolla, 1909, Madrid, Museo Sorolla, Inv. 00839.

De la misma época es *Saliendo del baño* (fig. 14), obra icónica del Museo Sorolla.³⁰ No se preocupaba nuestro pintor por el verismo cromático; le venía mejor que el tabique fuera azul y lo pintó así. La pose de la chica con bata rosa imita una

tanagra de la que poseía dos reproducciones (fig. 15). Representa a una joven que se recoge el cabello y lo sujeta con una diadema. En el cuadro, evidentemente no hay diadema, pero la pose es similar.



Figura 14. *Después del baño*, Joaquín Sorolla, 1909, Madrid, Museo Sorolla, Inv. 00836.



Figura 15. *Reproducción de tanagra*, Anónimo, sin fecha, Madrid, Museo Sorolla, Inv. 20227.

La bata rosa y el Palacio de las Artes

A partir de 1912, Sorolla se enfrascó en el proyecto de decoración de la Hispanic Society llamado *Visión de España*, por lo que viajó constantemente por las provincias de su país. Veraneó en Valencia tan solo en 1916 para pintar el panel dedicado a su tierra; entonces fue cuando pintó

sus últimas bañistas en la playa de la Malvarrosa. El mejor cuadro de aquel período es *La bata rosa* (fig. 16), conservado en el Museo Sorolla.³¹ Otra vez se inspiró en su propia colección de copias de tanagras, sacando provecho del grupo de Deméter y Core (fig. 17). Las sábanas blancas las usó para imitar el himatión y el peplo.

³⁰ *Saliendo del baño*, 1909, óleo sobre lienzo, 154,5 x 150, Madrid, Museo Sorolla.

³¹ *La bata rosa*, 1916, óleo sobre lienzo, 208 x 126,5, Madrid, Museo Sorolla.

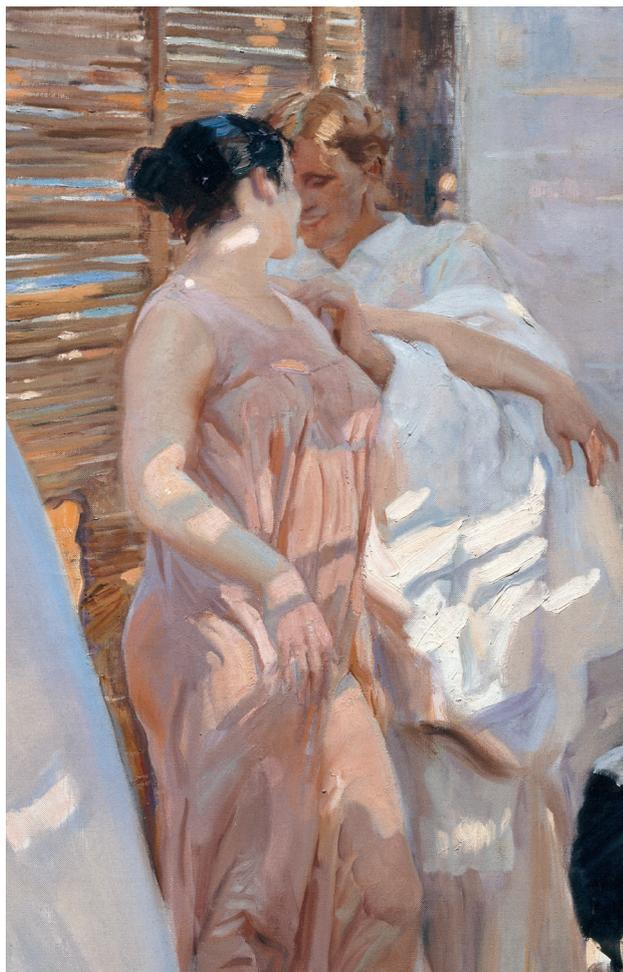


Figura 16. *La bata rosa*, Joaquín Sorolla, 1916, Madrid, Museo Sorolla, Inv. 01134.



Figura 17. *Reproducción de tanagra*, Anónimo, sin fecha, Madrid, Museo Sorolla. Inv. 20213.

Durante su última estancia valenciana, se multiplicó para hacer realidad el sueño que llevaba en el corazón desde hacía años, o sea la creación de un concurso de arte joven y la edificación de un templo dedicado al arte. Quería ofrecer a la ciudad una academia capaz de formar a los artistas que seguirían difundiendo la manera valenciana en el mundo. La pintura que le había hecho rico era, en su opinión, un maná que daría grandes resultados económicos una vez depositado entre manos bien formadas. Tenemos una idea precisa del edificio a través de los dos dibujos conservados en el Museo Sorolla.³² Dibujó nada menos que un templo neoclásico de ciento setenta metros de longitud con un peristilo de noventa y seis columnas. Poseía una entrada monumental flanqueada por dos columnas coronadas por dos figuras aladas. El siguiente lema, en castellano y en valenciano, había de rodear la cúpula central: «Valencia grande para España / Valensia gran pera España». Desgraciadamente, el proyecto abortó, por falta de financiación.

Conclusión

El afecto y la admiración del joven Sorolla por las antigüedades del Louvre penetraron su producción precozmente, ya en su obra de juventud. Entonces, solía citar las obras tal cual. A partir de *La vuelta de la pesca*, su conocimiento de la civilización griega orientó su personalidad artística. El gran cuadro supuso un desvío respecto a su anterior forma de interpretar el Mediterráneo, porque establecía una conexión con el pasado que no se había manifestado antes. Fue la obra decisiva, el primer paso hacia un género singular que muchos tratarían de imitar. La pintura que he calificado de neoclásica pretendía demostrar que en Valencia seguían existiendo remotas señas de identidad griega. En Estados Unidos, la burguesía acogió favorablemente una representación de Europa conforme con su imaginario, pero la realidad era bien diferente.

³² Museo Sorolla, 12643 y 13372.