

Joaquín SOROLLA Y BASTIDA
(Valencia, 1863 - Cercedilla, Madrid, 1923)
En la costa de Valencia, 1898
Óleo sobre tela, 57 x 88,5 cm
Inv: 2638
Legado Parmenio T. Piñero, 1907

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado ángulo inferior derecho: "J. Sorolla y Bastida, 1898"

PROCEDENCIA: Parmenio T. Piñero, Buenos Aires.



EXPOSICIONES: *Exposición de pintura española* organizada por Jose Artal, 1899¹, s.n.; *Muestra Inaugural*, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Bautista Castagnino", Rosario, 1937, s.n.; *Exposición Sorolla, su obra en el arte español y sus obras en la Argentina*, Salones Witcomb, Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1942, s.n.; *Pintura española Siglos XVII al XX*, Paraná; Santiago del Estero, 1956, s.n.; *Paisaje entre Dos Siglos*, Museo de Bellas Artes de Avellaneda, Avellaneda, 1957, s.n.; *Pintura española luminosa*, Casa Central del Banco de la Nación Argentina, Buenos Aires, 1972, N° 13; *Ciento veinte años de pintura española, Muestra en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América. 1810-1930*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1991, p. 127 y reprod. p. 211; *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Sala de las Alhajas de Caja de Madrid, Madrid; Sala de exposiciones de San Eloy, Salamanca; Edificio del Reloj, Puerto Autónomo de Valencia, Valencia; Museo de Santa Cruz, Toledo; Monasterio de San Clemente, Sevilla; 1994-1995, N° 38; *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1995-1996, s.n.

Esta escena costumbrista, en la que se representa el trabajo de los pescadores que vuelven de la faena y el juego de un niño, se desarrolla posiblemente en la playa del Cabañal - frecuentada por Sorolla - que se caracterizaba por conjugar, en torno al 1900, tanto pescadores y sus familias como pintores en busca de temáticas que mostraran el ser regional. Esta combinación de trabajos preindustriales y clases populares, por una parte, y de pintura pleinairista de visos nacionalistas, por otra, brindaba una imagen optimista del Levante español distante de los duros procesos contemporáneos de transformación socioeconómica que dejaban la huella de la industrialización en el paisaje de la región. La mecanización y gigantismo urbano eran la nueva fisonomía que modelaba la vida y las costumbres del Levante, sin embargo la actitud de pintores como Sorolla - cuya pintura de huida nostálgica de la civilización hacia la rústica naturaleza distorsionaba el imaginario de estas latitudes - hacía de estas costas un refugio bucólico de las inquietantes consecuencias generadas por la revolución industrial.

Detrás de este costumbrismo de ambiente marino, se encuentra la verdadera *raison d'être* de las búsquedas de Sorolla: la luz mediterránea. Su sensibilidad lumínica pertenece a una de las dos tendencias de la pintura española que marcaron la vuelta del siglo: la 'España Blanca' - contrapuesta a la 'España Negra' de Zuloaga, Solanas y Romero de Torres, entre otros -. Esta tendencia fue rechazada y combatida en el ámbito español no sólo por los

¹ Según José Manuel Cruz Valdovinos, *Ciento veinte años de pintura española, Muestra en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América. 1810-1930*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, p. 127.

pintores alineados en su antagónica 'oscura' sino también por los pintores del arte *pompier*. La luz, la gran protagonista de esta pintura, es la característica por antonomasia del luminismo del pintor. Ésta es captada con rapidez y al *plein air* del mediodía dando como resultado una obra definida por la instantaneidad, el abocetamiento y una atmósfera vibrante producto de los reflejos del sol encefaleador en su cenit sobre el mar.

Sorolla ocupa un lugar especial dentro del movimiento luminista - cuyos centros fueron Valencia y Sitges -. A diferencia del resto de los luministas, reunió en sí influencias que supo dosificar, como la del impresionismo y la de los pintores escandinavos como Peder Severin Krøyer (1851-1909), Viggo Johansen (1851-1935), y Anders Zorn (1860-1920), o el alemán de Adolph von Menzel (1815-1905), cuya obra conoció en París. Por ello, en el debate de tradición-modernidad, su pintura no sólo tenía la capacidad de resolver el dilema entre el conocimiento académico y la experimentación impresionista equilibrando ambas posiciones sino que también, en un momento de vanguardias contestatarias y actitudes reaccionarias hacia ellas, lograba mantener un *juste milieu* artístico que le brindó un éxito comercial internacional sin precedente en los otros luministas. Todo esto lleva a la historiografía artística a considerarlo como un pintor que clausurara del movimiento luminista levantino.

La captación instantánea y lumínica de las formas, próximas al impresionismo parisino pero ajeno a sus inquietudes filosóficas, es una constante en los pintores nacidos en el Levante español y activos a finales del siglo XIX y principios del siguiente, de quienes el estilo sorollesco se nutre. Estos, a pesar de su formación conservadora, se atrevieron a incursionar en técnicas inusuales y de gran modernidad en relación a las normas académicas que imponían el gusto por lo bituminoso, provocando un cambio sustancial en la manera de pintar. Al focalizarse, en la presencia dominante del mar en el que la vista se pierde al infinito, en su atmósfera costera y, la sugestión hipnótica de la luz y sus matices propusieron al espectador involucrarse en una percepción de la realidad que es anterior a una primera estructuración gestáltica, es decir, una percepción en que las sensaciones anteceden a las formas. Pero, el luminismo levantino no es un movimiento aislado en el panorama artístico europeo, pues, se inserta en una tendencia más amplia que tiene lugar en el ámbito de la pintura del siglo XIX, donde el aclaramiento de la paleta evidencia búsquedas en relación con los problemas del color y la luz generadas tanto a partir del gran desarrollo de la pintura de paisaje como de la captación de efectos naturalistas.

Sorolla crea una 'manera' posible de ser emulada a nivel compositivo y 'digerible' temáticamente a pesar de su modernidad. Su técnica lumínica se oponía diametralmente a la paleta armada del frío academicismo que había entronizado a la pintura de historia con sus composiciones artificiosas. Sin embargo, la organización deliberada de Sorolla de masas y submasas de luz y color lo acercaban al pensamiento académico que gustaba de componer fuertemente el lienzo equilibrando las formas y los colores. La adhesión, en parte, a la técnica

impresionista no debe confundirse con la adopción del descubrimiento de la impresión lumínica mediante la yuxtaposición de colores puros colocando en un plano secundario la estructura, ni tampoco con la disolución la forma - divergencias con el impresionismo que lo unía al resto de los luministas - aunque si su factura suele oscilar hacia una pincelada de coma impresionista. Estas características técnicas se observan en esta obra, como así también en *La vuelta de la pesca* (1898, MNBA), que están dotadas de una infraestructura muy compleja donde el color y la luz se distribuyen en estas organizaciones deliberadas de masas y submasas. No obstante, nunca pudo ser emulado acabadamente por sus seguidores esa cierta impresión y velocidad de su poética. En cuanto a la temática, impone la descripción de una edad de oro del Mediterráneo, que a modo de Arcadia para los romanos, se materializa en un lugar histórico contemporáneo y próximo en relación a lo geográfico, donde nos presenta hombres en simple y dulce armonía con la naturaleza. Muestra lo que fluye y es efímero en la acción y el gesto de los pescadores y el pequeño jugando. Aun así, estos instantes evocan la eternidad de los tipos humanos que caracterizan una región o nación.

BIBLIOGRAFÍA:

1907

SCHIAFFINO, Eduardo, "El legado Parmenio Piñero", *La Nación*, Buenos Aires, 8 agosto (como *En la costa de Valencia*), citado en: ARTUNDO, Patricia (org.), *El arte español en la Argentina 1890-1960*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 124.

MARTINEZ, Alberto B., *Manuel du voyageur Baedeker de la République Argentine* (3^e édition). Barcelona, López Robert, p. 267.

Caras y Caretas, Año X, Buenos Aires, 8 de junio, N°453.

1913

GÁLVEZ, Manuel, "El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires", *Museum*, Madrid, año 3, n° 8, pp. 269-284, citado en: Artundo, Patricia, *op. cit.*, p. 127.

1914

MARTÍNEZ, Alberto B., *Baedeker of the Argentine Republic* (4th. Edition). Barcelona, Sopena, p. 172 (como *El regreso de los botes*).

1916

GÁLVEZ, Manuel, *La vida múltiple (arte y literatura: 1910-1916)*. Buenos Aires, Nosotros, p. 156.

1930

Guía nacional de turismo: por tierra Argentina, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.

1942

INSTITUCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (Buenos Aires), *Sorolla, su obra en el arte español y sus obras en la Argentina*. Buenos Aires, Institución Cultural Española, p 38.

1945

"Cumple cincuenta años el Museo Nacional de Bellas Artes", *El Pueblo*, Buenos Aires.

MINISTERIO DE JUSTICIA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA, DIRECCIÓN GENERAL DE INFORMACIONES, BIBLIOTECA Y ESTADÍSTICA, *Boletín, Volumen 8*, Buenos Aires, Dirección General de Informaciones, Biblioteca y Estadística, p.1108.

1953

PANTORBA, Bernardino de, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*. Madrid, Editorial Mayfe, N° 1044, p. 163 (como *En la playa de Valencia*).

1970

PANTORBA, Bernardino de, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*. Madrid, Extensa, n° 1044, p. 167.

1994

JIMÉNEZ, Pablo, "Españoles en Buenos Aires", *ABC*, Madrid, 25 de noviembre, pp. 32-33, reprod. En línea [consulta: agosto de 2009]: <<http://hemeroteca.abc.es/>>

1995

"La mejor pintura española que 'emigró' a América, al alcance de los sevillanos.", *ABC*, Madrid, 30 de marzo, pp. 52-53, reprod. En línea [consulta: agosto de 2009]: <<http://hemeroteca.abc.es/>>

1996

HERMET, Desiré, en: *Obras Maestras del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, p. 64, reprod.

1997

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, Oviedo, Universidad de Oviedo/ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, N° 597, pp. 178-179.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, *Arte y emigración: la pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*. Oviedo, Universidad de Oviedo/ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 94.

2001

ROSSI, Jorge, *España y la Argentina. Presencia viva*. Buenos Aires, Jorge Rossi, p. 54.

2005

AZNAR, Yayo y otros, *La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires, Paidós, pp. 112-113.

2006

HERRERA, María José (comp.), *Guía de las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, ref y reprod. p. 50.

ARTUNDO, Patricia (org.), *El arte español en la Argentina 1890-1960*. Buenos Aires, Fundación Espigas, reprod. 433.

BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del Arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, p. 212, reprod. N°72.

2007

NAVARRO, Ángel M. y TEDIN URIBURU, Teresa, *Lucrecia de Oliveira César y el coleccionismo de arte en la Argentina*. Buenos Aires, FADAM, reprod. p. 182.

HERRERA, María José (comp.), *Guía de las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, ref. y reprod. p. 50.