

LUMINISMO LEVANTINO ESPAÑOL, LAZO DE UNIÓN ENTRE DOS SIGLOS

Alberto Martín ISIDORO (UBACyT F 109), Andrea PERESAN MARTINEZ

El corpus de obras investigado por el proyecto UBACyT F109, que tiene como objetivo la catalogación de la pintura española de los siglos XIX y XX existente en el Museo Nacional de Bellas Artes, puede ser abordado desde diversos ángulos: mediante la confección de las biografías de los artistas; la caracterización del contexto de producción, circulación y recepción de las obras; la identificación de los mecanismos de legitimación¹ que posibilitaron la consagración de pintores cuya fama en algunos casos se limitó a la península y en otros la trascendió; la descripción densa de determinadas tendencias estilísticas que agrupan a determinadas obras o pintores, entre otras. La profundización en cada uno de estos aspectos nos brinda una nueva visión panorámica y no excluyente, que nos permite extraer conclusiones de orden general, delinear paradigmas y dar cuenta de rasgos específicos de este tipo de arte. En esta investigación nos abocaremos al luminismo levantino - corriente estilística española que nace a fines del siglo XIX- que tuvo un llamativo éxito comercial internacional y que halló su clausura en la figura de Joaquín Sorolla; éxito comercial al que contribuyó el coleccionismo argentino de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Este movimiento cuyos centros fueron Valencia y Sitges aunque surge hacia el fin del siglo XIX y se lo relaciona de modo simplista a un impresionismo francés mal comprendido, no sólo hundiría sus raíces en España - en las corrientes realistas surgidas a mediados de siglo encarnadas en las figuras de Carlos de Haes y Ramón Martí y Alsina - sino que también se desarrollaría en un intrincado juego de contactos estilísticos que triangularían el Levante español con la península itálica - por una parte, la escuela española romana, unida fuertemente a la figura de Mariano Fortuny, y por otra, el movimiento de los *macchiaioli* -, y con Francia - sobre todo, la escuela de *Barbizon* -. El luminismo aparecería no sólo como una alternativa al bituminoso academicismo sino que actuaría como la posibilidad de modernización moderada que el arte español finisecular se podía permitir sin causar grandes conflictos, además de desbrozar el camino para la aceptación del impresionismo, *sensu stricto*. La utilización de la pincelada vibrante y suelta de corte velazquiano o goyesco, la investigación sobre la luz y el color, la creación de atmósfera a través del sutil juego de variaciones de textura visual, el aspecto abocetado y la trasgresión cromática, sorprenden por su modernidad teniendo en cuenta la normativa plástica de la época. Aunque la pintura española siguió abrevando en las fuentes tradicionales, inculcadas institucionalmente desde las academias - San Fernando, San Carlos, Lonja catalana - y reforzadas por el sistema de becas a Roma o París, la

¹ Ver PERESAN MARTÍNEZ, A. y ISIDORO, A. M., "El paradigma decimonónico de la pintura española" en *VII Jornadas de Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música, noviembre 2006*. Bs As, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Fac. de Filosofía y Letras, UBA, 2007, pp. 21-34.

aparición y paulatino desarrollo del luminismo acarrearía una renovación sin precedentes, tanto en los aspectos técnico-formales como en los temáticos. La luz como gran protagonista, captada rápidamente en una pintura al *plein air*, pautaría tanto la factura final, caracterizada por la instantaneidad, como la preferencia temática por la vida cotidiana del pueblo sin apelar a costumbrismos complacientes. La captación instantánea y lumínica de las formas, cercana al impresionismo pero ajena a sus planteamientos filosóficos, es el denominador común de estos artistas nacidos en el Levante, que no obstante su formación conservadora se atrevieron a incursionar técnicas inusuales, provocando un cambio sustancial en la manera de pintar. La presencia predominante del mar y su infinitud, la atmósfera costera y la sugestión hipnótica de la luz y sus matices propone al espectador involucrarse en una percepción de la realidad que es anterior a una primera estructuración gestáltica. Además, el movimiento luminista actuaría como puente de unión entre la generación de Mariano Fortuny y la de Eliseo Meifrén y Roig, Santiago Rusiñol, Joaquín Sorolla y Hermenegildo Anglada Camarasa.

LA PINTURA DE PALETA CLARA: LA LUZ Y EL COLOR. El luminismo levantino 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, en franca oposición a los cuadros bituminosos, manifiesta búsquedas en relación con los problemas de la luz y color “... sobre todo a partir de la proliferación de la pintura de paisaje y de la captación de efectos naturalistas, en las que un no ocultado *revival rococó* afectó a muchos pintores, desde Jean-Louis Meissonier (1815-1891) a Mariano Fortuny (1838-1874) ...”².. Dentro de esta tendencia decimonónica podríamos situar las búsquedas del paisajismo romántico - sobre todo, la de los pintores Turner y Constable -, el realismo - especialmente, la escuela de *Barbizon* -, los *macchiaioli*, el impresionismo, la pintura del *juste milieu* como la de Bastien-Lepage, y el luminismo estadounidense, entre otros. Muchos factores de diversa índole metódica o técnica, que merecerían una investigación profunda, pudieron conjugarse para orientar los intereses artísticos hacia la luz y el color: la práctica del *plein air*, el desarrollo de pigmentos sintéticos brillantes a partir de la revolución industrial, la invención de John Rand de los tubos de pintura hechos en metal plegable, la proliferación de teorías del cromatismo relacionados con los avances de la óptica, el surgimiento de la fotografía. El primer factor, la práctica del *plein air*: en la pintura al aire libre se busca la observación directa de la naturaleza. Esto acarrea plasmar la inmediatez al captar *in situ* la luz en su abundancia, los reflejos, el éter que altera el modelado de los cuerpos, las vibraciones del color y sus variaciones durante el día o en los distintos momentos del año, y “... sólo se logra estudiando con atención rigurosa, valores y tonos.”³ Los miembros de la escuela de

² HARTT, F., *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid, Akal, 1989, p. 1016.

³ CALZADA ECHEVARRÍA, A., *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. Barcelona, Ediciones del Serbal,

Barbizon fueron los primeros *pleinairistas* sistemáticos⁴, lo que no excluye necesariamente el trabajo posterior en el taller. El *plein air* lleva a una concepción nueva, radical, del color, donde la composición hecha a base de colores locales⁵ entra en crisis; paulatinamente se la reemplaza por un colorido menos fijo en relación al objeto y definido por la atmósfera. Segundo Factor, el desarrollo de pigmentos sintéticos brillantes: su utilización trae aparejado problemas de tipo técnico-pictórico que determinan diversas experimentaciones con ellos y hasta el resurgimiento del antiguo mito de que el tiempo suaviza los colores. Algunos de estos pigmentos artificiales eran inestables, viraba el color como el amarillo de cromo.⁶ Este viraje del color conduce a algunos pintores como Van Gogh a aplicarlos en toda su intensidad mientras que a otros los lleva a envejecer sus cuadros. Sin embargo, esta desconfianza vehemente por parte de algunos sobre los pigmentos industriales contrastaba con lo que los pintores sabían desde hace siglos: "... los pigmentos no envejecían uniformemente ..." ⁷ Estos cambios cromáticos muchas veces se debía al desconocimiento de las propiedades químicas de estos nuevos productos.⁸ Tercer factor, la invención de John Rand de los tubos de pintura herméticos: la comercialización de estos tubos a partir de la década de 1840 no inauguró el *pleinairismo* ni la consecuente investigación pictórica del natural; la pintura al aire libre con óleo existía pero su transporte en los contenedores habituales hasta ese momento - ampollas de vidrio, vejiga de cerdo o papel de aluminio - no lo mantenían fresco por muchos días. La facilidad de transporte y la conservación del material a partir de la existencia de los tubos herméticos posibilita llegar a lugares inusuales que inspiran nuevos temas y/o nuevas atmósferas que el trabajo en el estudio no proporcionaba. También, el aumento del tiempo de trabajo en el exterior no sólo aproxima al pintor de un modo más natural a la experiencia de la luz y el color sino que desde ahora en más no le será imperativo terminar su obra en el estudio partiendo de un boceto del natural. Otro factor, la proliferación de teorías del cromatismo relacionados con los avances de la óptica: "Aparentemente, Newton [ya en el siglo XVIII] había traído el orden al caos cromático,

2003, pp. 16-17.

⁴ "La idea de pintar al aire libre, de conseguir una relación directa y precisa entre lo que se observa y lo que se pinta, tiene una larga historia, cuyas raíces se remontan al siglo XVIII, si no aún antes." En ROSENBLUM, R. y otros, *El arte del siglo XIX*. Madrid, Akal, 1984, p. 357.

⁵ "Hacia finales del siglo XVIII, los científicos comenzaron a investigar [... un fenómeno ...] que afectaba a la psicología del color: se trataba de la persistencia cromática, la tendencia por parte del cerebro a mantener una percepción constante del color en condiciones variables de iluminación. [...] La persistencia cromática insistía en el color local, es decir, en el color que presenta una superficie aislada bajo el efecto de la luz blanca; esta noción fue cada vez más contestada a lo largo del siglo XIX por pintores como Delacroix, que centró su atención en los efectos transformadores del ambiente y la iluminación. [...] Creer en el color local equivale a creer en el color como sustancia; [...] como materialidad ..." En CAGE, J., *Color y cultura*. Madrid, Ediciones Siruela, 2001, p. 192.

⁶ Esto lo lleva a Van Gogh a decir: "Todos los colores que los impresionistas han puesto de moda son inestables, por ello no hay que temer aplicarlos en toda su intensidad, porque el tiempo atenuará sus brillos." Desde luego, el tiempo trabajó en algunos de sus últimos cuadros, aunque en un modo distinto al que pensaba el autor." Ibidem. p. 224.

⁷ Ibidem. p. 224.

⁸ Volviendo al ejemplo del amarillo de cromo, de mala reputación durante el siglo XIX, se sabe actualmente que de su mezcla con ultramar o bermellón resulta el ennegrecimiento del color. CRESPI, I. y otros, *Léxico técnico de las artes*

consiguiendo de este modo que el color se convirtiera en una disciplina comunicable, como el dibujo. Pero como afirmaba el fisiólogo vienés Ernst Brücke en un manual para artistas que tuvo cierta influencia en Francia, el enorme desarrollo de la ciencia de la óptica durante el siglo XIX hizo que los artistas no se plantearan la cuestión de estar al día [... en estos temas ...] Lejos de marcar el comienzo de una estética científica, las preocupaciones ópticas de los neoimpresionistas señalaron su ocaso, y contribuyeron a asentar ese desdén hacia los métodos y descubrimiento de las ciencias naturales que había tenido importantes consecuencias para el estudio pictórico del color en el siglo XIX.”⁹ Dentro de este tema de las teorías del cromatismo y los avances de la óptica no se debería descuidar el análisis del armado de la paleta de cada artista que mostraría empíricamente su adhesión a una determinada teoría del color, y, por ende, su visión sobre el color y la luz. El último factor, el surgimiento de la fotografía: la fotografía arrastra a la pintura hacia una pretensión de verosimilitud, hacia una búsqueda de cualidades fotográficas de objetividad y cientificismo.¹⁰ Así, a partir de la década de 1870, se da en la pintura el gusto - compartido con los fotógrafos - por la captación no sólo del espacio sino también del movimiento dinámico de las cosas y de los aspectos más efímeros de los seres bajo la influencia de la luz.

ANTECEDENTES QUE PROPICIARON LA GESTACIÓN DEL LUMINISMO LEVANTINO

CORRIENTES REALISTAS. En Europa, luego de 1848, con el cierre de los movimientos revolucionarios se hace más perceptible una evolución formal en la pintura: se va imponiendo un acercamiento objetivo a la realidad en detrimento de la idealización. Desde lo temático, implica una reacción frente al género histórico. Específicamente, por una parte, un alejamiento de la pintura de historia como fuente de inspiración heroica para la Nación; por otra, un acercamiento cada vez más realista a los hechos del presente, librándose gradualmente este género del academicismo ortodoxo. Apartado dicho género del sentimiento del Estado, la burguesía se convierte en su mercado principal, lo cual a veces confiere a los contenidos un tinte anecdótico. En España, las crisis sociales de fines del siglo XIX acompañadas por la etapa terminal de la decadencia del imperio hacen que la historia gloriosa deje de ser el único referente útil. Surge, entonces, un realismo social pictórico que se confunde con los tópicos regionalistas: el costumbrismo imbuido de nacionalismo sumado a la afición por la historia, dan lugar a una pintura que intenta resaltar la especificidad de las distintas nacionalidades españolas; nace así un nuevo realismo, heredero de Goya y del realismo francés finisecular cuyos orígenes formales serían los cuadros de historia que perseguían cierta

plásticas. Bs. As., Eudeba, 1995, pp. 98-99.

⁹ Op. cit. CAGE, J., p. 176.

¹⁰ Sobre el valor concedido a la fotografía en relación a la pintura, ver BARON, J., “La recepción del naturalismo y del impresionismo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los discursos de ingreso de sus miembros.” en CSIC. *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1995, pp. 290-292.

pretensión de veracidad. Surge una segunda generación de pintura de historia¹¹, encabezada por Pradilla, que la moderniza, buscando calidad en objetos y ropajes a la manera del preciosismo de *tableautin*. Este segundo grupo, integrado además por Moreno Carbonero, Muñoz Degraín y Martínez Cubells, en el marco de un mayor descriptivismo, incorpora una novedad para los cuadros de historia: la presencia activa del paisaje y de la atmósfera circundante en el hecho histórico representado que ya se encontraba tanto en la obra norafricana de Fortuny como en un sector de la pintura francesa de la década de 1860 (la pintura histórica de Meissonier, con estética de *tableautin*). Pero los nuevos tiempos exigen una recurrencia al presente, y el advenimiento de la fotografía y el respeto por la naturaleza, van desplazando poco a poco el género histórico otrora superior. El Estado, siempre atento a limitar desde la ortodoxia aquello que triunfa en el ámbito social, intenta oficializar la nueva tendencia. Por ello, crece el número de pinturas realistas en las Exposiciones Nacionales. Quizá, por implicaciones políticas, el realismo social pierde intencionalidad mutando en regionalismo folklórico, asimilándose al costumbrismo romántico. La aceptación oficial de este nuevo realismo en España genera la progresiva liberación del academicismo acérrimo. La antropofagia artística estatal asimila lo novedoso y, en ello, se filtran los sentimientos de la nueva burguesía. Ésta reclama temáticas folletinescas: temas sociales pero barnizados de sentimentalismo. Realismos múltiples traspasarán la frontera del siglo XIX: entre 1890 y principios del siglo XX coexisten en España variadas opciones pictóricas sin que ninguna prevalezca. Dentro del realismo español, el género del paisaje¹² fue el motor de cambio que nos conduce gracias a sus estudios del natural al luminismo finisecular levantino. Concretamente, las líneas de conexión que se pueden trazar entre el realismo y el luminismo se dan en el luminismo de Sitges, a través del barcelonés Martí y Alsina punto de partida del paisaje catalán moderno que influencia a la escuela de Olot de la que participó Urgell, quien fue maestro del luminista Juan Roig y Soler; y en el luminismo valenciano, a través del hispanobelga Carlos de Haes, profesor de paisaje de la Academia madrileña de San Fernando que tiene contacto directo con la Academia valenciana

¹¹ CASADO ALCALDE, E. "Sobre el preciosismo en la pintura española ochocentista", en *Archivo Español de Arte*, N° 214, Madrid, 1981, pp. 198-210.

¹² Para profundizar sobre este género en la pintura española del XIX, ver: "Después del arco iris. espacio y tiempo en el paisaje español de finales del siglo XIX" en LITVAK, L., *Imágenes y textos. Estudios sobre la literatura y pintura 1849-1936*. Barcelona, Anthropos, 1990.; DE LA CALLE, R., *El paisaje como síntesis*. Valencia, Ediciones Artana, 1993.; SECO SERRANO, C. y otros., *Paisaje y figura del 98: ciclo de conferencias*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. En línea [consulta: octubre de 2008]: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=13579>>; ARIAS ANGLÉS, E., "Paisajes decimonónicos españoles." en *Archivo Español de Arte*, N° 322, Madrid, abril-junio 2008, pp. 115-138.; LARRINAGA RODRÍGUEZ, C., *El paisaje nacional y los literatos del 98. El caso de Azorín*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002. En línea [consulta: octubre de 2008]: <<http://www.ingeba.euskalnet.net/lurralde/lurranet/lur25/larrina.htm>>; ORTEGA CANTERO, O., "La valoración patrimonial y simbólica del paisaje de Castilla (1875-1936)." en *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*. N°73-74, 2007, pp. 137-159. En línea [consulta: octubre de 2008]: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2585361>>; ORTEGA CANTERO, O., "La Institución Libre de Enseñanza y el entendimiento del paisaje madrileño." en *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, N° 6, 1986, pp. 81-98. En línea [consulta: octubre de 2008]: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=86235>>.

de San Carlos, donde estudiarían Domingo Marques, Pinazo y Sorolla. Ambas academias tendrán estrechas relaciones, de hecho Muñoz Degrain reemplazará a Haes en su cátedra de paisaje. Si bien Haes siempre fue cauteloso en generar rispideces con la Academia, cumpliendo fielmente las premisas del paisaje realista, al insertarse en los mecanismos de la modernidad de la pintura, colocó a sus discípulos en una situación privilegiada para adoptar las nuevas corrientes.¹³ Sus discípulos evolucionaron aclarando la paleta pardo-oscuro del maestro. Sin embargo, la reforma radical de la luz en el paisaje llega con Aureliano Beruete, quien por su conocimiento de la pintura europea del momento genera una atmósfera más iluminada y transparente.¹⁴ Otro de los discípulos de Haes, Darío de Regoyos, se rebela a sus enseñanzas y busca otros referentes en Bélgica, conviviendo con puntillistas flamencos. Utiliza los recursos del puntillismo para plasmar la luz de España y representa las últimas consecuencias del impresionismo en versión puntillista. El realismo en general junto con el impresionismo completará un proceso iniciado por el romanticismo, el de la construcción de un espacio óptico a través del color y la mancha que sugiriera la tercera dimensión desplazando la perspectiva lineal.¹⁵ El luminismo, sin embargo, no puede considerarse fuera de este proceso. En cuanto al paisaje realista, como se dijo más arriba, sus observaciones del natural nos conectarán sin solución de continuidad con las búsquedas luministas. De los tres tipos de paisaje realista que se desarrollan en España - de montaña, rural, marinas - el de marinas será el más próximo a las soluciones luministas ya que analizará los reflejos luminosos, será el que más se ha preocupado por la captación de la movilidad, favorecerá la accidentalidad de la composición y su temática costera se focalizará en las playas y los puertos. El paisaje costero se constituye como tema esencial en la pintura española en el período 1870-1936¹⁶, de la mano de una nueva industria: el veraneo¹⁷. A diferencia de la pintura romántica, el artista no elige la visión metafísica del mar sino la vista desde la costa, que queda incluida de manera preponderante en la composición operando como lugar de encuentro de opuestos: la tierra firme y el mar, en su doble condición de espacio urbano y naturaleza. La pintura marina se aparta de los temas románticos - tempestades, naufragios - privilegiando la lección vibrante y directa de la vida.¹⁸ La playa es el vehículo que canaliza una sorprendente veta de modernidad cuyo antecedente venía de la pintura catalana, con las

¹³ CALVO SERRALLER, F., *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 32.

¹⁴ LAFUENTE FERRARI, E., "Un siglo de paisaje en la pintura española", en *Goya*, N° 17, enero- febrero 1957, Madrid, 1957, pp. 276-287.

¹⁵ Cfr. LÓPEZ PENA, M. C., *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid, Taurus, 1983, p. 18.

¹⁶ FUNDACION CULTURAL MAPFRE VIDA, *A la playa. El mar como tema de la modernidad en la pintura española. 1870-1936*. (Catálogo de exposición). Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000.

¹⁷ El litoral, sobre todo Valencia, es el lugar privilegiado de meditación y esparcimiento.

¹⁸ El realismo había traído consigo el auge del paisajismo, la valoración de la naturaleza y la importancia otorgada a las actividades humanas situadas en tiempo presente. Estos paisajes aportaron una gran novedad temática y técnica. La premisa del realismo es *ser de su propio tiempo y de su propio lugar*. Los pintores realistas se liberan del peso cultural que hacía del Mediterráneo un lugar de eventos históricos, convirtiéndolo en un amplio horizonte de máxima libertad

obras de Portici de Mariano Fortuny.¹⁹

PENÍNSULA ITÁLICA: MARIANO FORTUNY, LOS MACCHIAIOLI; DOMENICO MORELLI. Mariano Fortuny, pese a su posterior institucionalización y estandarización, constituyó en su época con la denominada ‘pintura de casacón’ una alternativa a la pintura de historia de teatralidad trágica. Este estilo de cuadros - en boga el último tercio del siglo XIX, en plena irrupción de la fotografía - era de carácter costumbrista. Además, su pequeño formato las tornaba adecuadas para el consumo de una nueva burguesía enriquecida por el comercio y la industria. Fortuny en estos *tableautin*²⁰ es influido por Goya no sólo en el colorido rico y luminoso sino también por una técnica de pinceladas pequeñas y sueltas. Sus cuadros como corresponsal de la Diputación barcelonesa en la guerra hispano-marroquí dan entrada en su obra a la luz norafricana, con una serie de cuadros de corte exótico tomados del natural. En *Batalla de Ward Ras*, se aprecia una atmósfera soleada y naturalista, en la cual se advierte un comportamiento paralelo a los *macchiaioli* italianos cuando pintaban escenas de la guerra austro-prusiana. Su pintura preciosista desarrollada desde la escuela española de Roma generó adeptos en España, e influenció en su manejo de la luz y el color, incluso en los temas y en el formato del pequeño cuadro, a luministas como Domingo Marqués, Pinazo, Benlliure y Gil o Mas y Fondevila. Como el impresionismo, su pincelada es menuda y vibrante en busca de la luz y el color. Sin embargo, el impresionismo tiende a la matización mientras que Fortuny al falseamiento colorístico y a los efectos deslumbradores. Otra de las alternativas al academicismo clásico - esta vez, verdaderamente italiana - de las que el luminismo, en especial el valenciano, se nutrió, fue la de los *macchiaioli*. Su pintura, bastante alejada del tecnicismo impresionista, estaba preocupada manejar *macchie* [manchas] y efectos de contraluz. Este movimiento se lo puede considerar como un verismo - “al que era [...] afecto la pintura valenciana y levantina”²¹ -. Sus gustos lumínicos hunden sus raíces de modo indirecto en la escuela holandesa del siglo XVII ya que estudiaron a conciencia la pintura barbizoniana y gustarían también de la pintura de Meissonier. Gustos estos coincidentes con los valencianos y mediterráneos en general.²² Los efectos de claroscuro en la búsqueda de lo verosímil del napolitano Domenico Morelli²³ van a

creativa.

¹⁹ Joaquín Sorolla plasmará con su obra todo un manifiesto sobre la alegría de la convivencia con la naturaleza y la acción vivificante y fecunda del agua, con un hombre mediterráneo abierto a la vida, al sol y al mar. En el Norte, Darío de Regoyos, pese a su condición de asturiano, será el cronista de San Sebastián. El paisaje del País Vasco le llevará a una luminosidad que resulta de colores vivos impresos con una técnica impresionista y puntillista, que recrea armonías atmosféricas y vive de los matices.

²⁰ “Unidos la manera de Fortuny y el gusto francés por los *bibelots*, se ha producido una época en que han predominado los cuadros pequeños, sin otros asuntos que bodas, bautizos, lecturas, tertulias, etc., siempre con casacones y cachivaches.” En COSSÍO, M. B., *Aproximación a la pintura de española*. Madrid, Akal, 1985, p. 142.

²¹ Op. cit. LÓPEZ PENA, M. C., p. 97.

²² Cfr. Ibidem p. 97.

²³ “Las historias veraces y los efectos resplandecientes en la representación de los materiales y de la luz son características de algunos pintores del sur de Italia, por ejemplo Giacinto Gigante (1806-76), Filippo Palizzi (1818-1899) y Domenico Morelli (1826-1901).” En NOVOTNY, F., *Pintura y escultura en Europa. 1780-1880*. Madrid,

tener cierta influencia en los inicios de la vida artística de los luministas Arcadio Mas y Fondevila, Ignacio Pinazo Camarlench y Sorolla. También, habría que considerar la vinculación indirecta de Morelli y el luminismo en general a través de Fortuny, a quien influenció decisivamente.

FRANCIA: EL PAISAJISMO DE LA ESCUELA DE BARBIZON. La influencia, considerable en toda Europa, de la escuela de *Barbizon* no sólo está presente sobre los realistas españoles como Martín Rico, Martí Alsina o Carlos de Haes por coincidir en la visión de análisis y reproducción ‘objetiva’ de la naturaleza sino que también en el luminismo levantino. En cuanto a las relaciones que se pueden establecer entre el éste último y la escuela de *Barbizon* se deberían considerar los siguientes temas: el claroscuro barbizoniano, la práctica del *plein air*, la temática del paisajismo nativo, el principio de unidad compositiva a partir de la tonalización, la actitud de huida de la civilización. El claroscuro barbizoniano de tonos castaños y oscuros para las sombras se deriva del estudio que hacen los pintores de *Barbizon* del paisajismo holandés del siglo XVII y de sus relaciones con los paisajistas ingleses que funcionan como intermediarios de los holandeses setecentistas. El luminismo desarrollará este manejo de la luz barbizoniana “... a causa de los reflejos y extremando contrastes que produce la luz mediterránea.”²⁴ El *plein air*: la observación minuciosa al aire libre de los efectos de la luz y de la atmósfera fue común a todos los miembros de la escuela de *Barbizon*²⁵ pero Daubigny dio un paso más adelante que el resto de sus compañeros al dualismo existente entre la luz o atmósfera y el materialismo de los objetos corpóreos. Si bien no logró eliminarlo les otorga a ambos el mismo valor.²⁶ Los impresionistas a posteriori serán los que superarán - también a partir de su experiencia pleinairista - esta dualidad al trabajar la atmósfera misma como único tema pues consideran que la percepción de lo real solo es posible a través de ella. El impresionismo “... rompe con la noción usual de representación del objeto que se venía empleando desde el Renacimiento.”²⁷ Por otra parte, tanto *Barbizon* como el impresionismo se inspiran primordialmente en el paisaje desplazando la importancia de la representación en función de lo técnico-experimental.²⁸ Los luministas, sin embargo, nunca romperán su compromiso con el objeto ya que en el paisaje levantino se pone en juego lo identitario. Además, “... el ‘luminismo’ [no es] únicamente sol ‘a espaldas’ pues aparte de su marcado carácter realista y costumbrista, se

Cátedra, 2003, pp.308.

²⁴ Op. cit. LÓPEZ PENA, M. C., p. 97.

²⁵ “Para muchos paisajistas de mediados del siglo XIX, la luz y la atmósfera tenían un contenido místico, como si los datos materiales del mundo del siglo XIX pudieran ser contrarrestados mediante la observación atenta de los aspectos más inmateriales del paisaje.” En Op. cit. ROSENBLUM, R. y otros, p. 330. Por ello, no hay que dejar de mencionar en relación a este tema que en *Barbizon* el estudio de los efectos lumínicos atmosféricos no estuvo exento de idealizaciones de corte romántico.

²⁶ Cfr. Op. cit. NOVOTNY, F., pp.177-178. “No obstante, Daubigny no fue el primero en conseguir esta igualdad, pues Constable ya la había adquirido anteriormente, y asimismo algunos pintores Biedermeier de mediados de siglo, al mismo tiempo que Daubigny.” Ibidem p.178.

²⁷ Op. cit. CALVO SERRALLER, F., p. 20.

²⁸ Ibidem p. 20.

empaparía en muchas ocasiones de un gusto decorativista proveniente del Modernismo ...”²⁹ La temática del paisajismo nativo: más allá de la original temática local de los barbizonianos, estos cuadros no parecieran ser representaciones de paisaje reales “... pues los pintores de la escuela de Barbizon habían cifrado su interés en lograr una generalización enfocando los paisajes *sub specie aeternitatis* a modo de los clásicos paisajistas del Barroco. Pusieron gran énfasis sobre el elemento típico y duradero de la composición.”³⁰ En este punto el luminismo sólo tiene en común la temática ya que sus representaciones tienen entidad de paisaje. El principio de unidad compositiva bajo un tono dominante: este tipo de unidad subyace tanto en *Barbizon* como en el luminismo levantino aunque con características particulares. La subordinación a un tono principal, el verde³¹ en *Barbizon* y el blanco o un amarillento anaranjado en el luminismo, suele ser una constante que en el primer movimiento se relaciona a la todavía gran importancia del color local mientras que en el segundo se da como resultado de la preponderancia de la atmósfera. A nivel compositivo tiene como fin principal la armonía de las partes con el del todo. La actitud de huida nostálgica de la civilización hacia la naturaleza: no sólo el retiro de *Barbizon* era un refugio a la inquietante sociedad surgida de la revolución industrial - mecanización, gigantismo urbano -, también lo fueron Olot y Sitges en Cataluña o Godella en Valencia o Mallorca. “El ritmo acelerado de cambio en la vida urbana e industrial implicaba que el paisaje que antes parecía eterno se veía a menudo literalmente invadido y amenazado por trenes, factorías, carreteras pavimentadas o el incontrolado crecimiento del extrarradio de las ciudades. Los artistas podían replicar emprendiendo la búsqueda de paisajes aún más puros y o más remotos como testimonios preciosos de un mundo que desaparecía, o en ocasiones, podían enfrentarse directamente a esas realidades modernas.”³² “En este mundo vegetal y rústico [los pintores] se aseguraban una permanencia.”³³ Esta fuga de la civilización moderna, por parte de los luministas, hacia estos últimos reductos bucólicos pero periféricos a los grandes centros artísticos levantinos de Barcelona y Valencia traerán aparejada una descentralización de los centros de producción pictóricos oficiales.

IMPRESIONISMO EN ESPAÑA. El impresionismo español es probablemente uno de los períodos más complejos y confusos del arte contemporáneo de España. El variado conjunto pintores con estilos disímiles tradicionalmente agrupados bajo esta denominación revelan tanto el carácter invertebrado del movimiento en la península como la ausencia de una indagación historiográfica decantada que eche luz sobre el género de paisaje español finisecular.³⁴ La confusión y desconocimiento del

²⁹ Op. cit. LÓPEZ PENA, M. C., p. 58.

³⁰ Op. cit. NOVOTNY, F., pp.173.

³¹ Ver Ibidem NOVOTNY, F., pp.173.

³² Op. cit. ROSENBLUM, R. y otros, p. 329.

³³ LACLOTTE, M., *Diccionario Larousse de la pintura*. Madrid, Planeta, 1982, p. 76.

³⁴ Cfr. Op. cit. CALVO SERRALLER, F. p. 69.

movimiento en España arranca ya desde que se tuvo noticias de su existencia, pues se lo denominaba *modernismo*³⁵, haciendo alusión a que era un movimiento de pintura contemporánea rechazable. Muchos lo confunden con el *pleinairismo* lo que lleva al equívoco de la ubicación de los paisajistas que actuaron a fines del siglo XIX y principios del XX.³⁶ En cuanto a la relación del Impresionismo con el luminismo levantino, los partidarios del realismo “... opusieron al impresionismo todos sus argumentos y consiguieron mantenerlo a raya hasta, al menos 1900, cuando ya en Francia era mayor de edad. Esta animosidad [...] favoreció el luminismo de ‘Sorolla’ y los valencianos, [...] y los intentos de Beruete de vincular la pintura al aire libre practicada por Haes a las obsesiones atmosféricas y la pincelada suelta de Velázquez o de Goya. Regoyos fue seguramente, si se exceptúa al mal conocido Francisco Oller y Cesteros, [...] el único pintor español que entendió la lección impresionista con todas sus consecuencias. Supo ver que el problema no radicaba tanto en la luz como en las relaciones luz-color [...] Esto significa que salir al campo a pleno sol y pintar luces no es, en definitiva, otra cosa que suprimir los betunes de la pintura realista de los años setenta.”³⁷ Este rechazo, en España, al Impresionismo hará que “... el paso del pleinairismo más o menos pintoresco a la vanguardia *fauve* o expresionista [...] se realice [...] sin episodios intermedios. El impresionismo aparecerá más tarde, ya como expediente académico ...”³⁸ La adopción del Impresionismo comenzaría con el aclaramiento de la paleta. Continúa con el redescubrimiento de Velázquez - pintor clave para comprender el preimpresionismo -. Luego, pero tardíamente, las innovaciones técnicas - en cuanto al análisis físico de la luz misma - se irían integrando poco a poco en los métodos de los paisajistas.³⁹ Se considera a Pinazo como el punto de partida del Impresionismo en España.⁴⁰ Durante su vida cultivó simultáneamente dos líneas paisajísticas: una, que parte de la tradición académica, pasa por la influencia italiana y termina en un discreto impresionismo; la otra - preponderante a partir de 1880 -, de vanguardia, que nace de la búsqueda de lo fugaz y termina en la abstracción. Si bien su estancia en Italia a partir de la década de 1870 acentúa la influencia de la mancha en su obra paisajística, el respeto a la construcción formal es un factor clave en su composición. A partir de 1880, cultiva en su obra la impresión directa que busca lo fugaz y sus recursos pictóricos lo acercan a la abstracción. Su espíritu creativo no es tributario de ningún condicionamiento, a pesar de que utiliza técnicas y principios impresionistas. Confiere tanta importancia a la expresión de los sentimientos que modifica la luz y

³⁵ En cuanto al uso del término es interesante ver como Eduardo Schiaffino, más allá de su rechazo al impresionismo, no tiene este tipo de confusión; ya en su artículo “Evoluciones de la estética” (*Sud América*. Bs. As., 28 de febrero de 1886) dice “Un valiente grupo de modernistas (que no hay que confundir con los *impresionistas*)...”

³⁶ Op. cit. CALVO SERRALLER, F., p. 34.

³⁷ Ibidem p. 35.

³⁸ Ibidem p. 36.

³⁹ Cfr. Op. cit. LÓPEZ PENA, M. C., pp. 93-94.

⁴⁰ MARTORELL, J. M., “Pinazo y la problemática del paisaje impresionista valenciano”, en *Goya*, N° 217-218, julio-

saturación que percibe del medio natural para utilizarlos en función de la carga emotiva. La búsqueda de lo fugaz del movimiento físico está más vinculado a la energía vital que a la sensación cromática.⁴¹ Pinazo es el precursor de la innovación pictórica en Valencia; si bien se descarta su vinculación plena con el Impresionismo, se destaca su reconocimiento de la belleza plástica en los propios medios pictóricos. Los escasos y tardíos cultivadores del Impresionismo en España, como Pradilla, Bilbao, Benlliure, Villegas, López Mezquita, trataron de apropiarse de los beneficios de la técnica y el prestigio de la novedad impresionista pero sólo con la captación de algunos recursos útiles. Pasó totalmente inadvertido para ellos el gran instrumento del Impresionismo, la unidad óptica, con la cual se perseguía dominar el mundo exterior mediante la espiritualización de la luz y el aire. En los cuadros españoles se insertarían fragmentos resueltos a la manera impresionista, pero la obra permaneció fuera del orden y del propósito del Impresionismo. Los pintores españoles que revelaron afinidades parciales con el Impresionismo siguieron fuertemente sujetos al realismo, bien por la influencia académica que impuso el rigor del dibujo y composición, bien por razones de supervivencia.⁴² La responsabilidad del pintor español en la representación del tema no da lugar a la entrada del impresionismo, y la esencia del mismo sigue sin entenderse por más que se pinte del natural y se eleve la luminosidad.

ESPECIFICIDAD DE LAS ESCUELAS LUMINISTAS DE SITGES Y DE VALENCIA. El desarrollo de ambas escuelas no puede comprenderse si no se consideran factores de orden económico y sociológico. Tanto Cataluña como Valencia viven una época de prosperidad al principio de la década de 1880 en momentos en que el resto de España sufría una crisis general. Esto motivará a una burguesía enriquecida a encaminarse hacia la modernización y procurar la afirmación regional desde lo identitario, y el arte no va a quedar fuera de esto. Si bien se ha planteado una visión global del movimiento luminista levantino, cada escuela tiene sus particularidades dadas no sólo por el contacto inherente de sus miembros al interior de cada movimiento o por los itinerarios individuales de éstos manifiestos claramente en la comparación de sus biografías sino también por el contexto específico de desarrollo en el campo artístico local en el que las escuelas se insertan. **ESCUELA DE SITGES.** En la década de 1880, el paisajismo catalán se divide en dos escuelas: la de Olot - el ‘Barbizon’ catalán - y la luminista de Sitges. La primera se deriva del realismo francés y del de Martí y Alsina, siendo sus representantes Joaquín Vayreda, Josep Berga i Boix, Modest Urgell y Antoni Caba Casamitja - los dos últimos con participaciones temporales -. La segunda, cuyas influencias más directas son Fortuny y el arte italiano, es un poco efectista más allá de su paulatino acercamiento a un tratamiento más sencillo y directo del tema. Sus principales representantes son

octubre 1990, Madrid, 1990, pp. 78-86.

⁴¹ Ibidem.

Juan Roig y Soler, Arcadio Mas y Fondevila, Joaquim de Miró, Joan Batlle Amell, Antoni Almirall, Joan Soler. Estarán activos en el último cuarto de siglo XIX desde fines de 1870.⁴³ Juan Roig y Soler, desarrolló “... un estilo con preferencia por la plena luz en los blancos pueblos de la costa mediterránea.”⁴⁴ Arcadio Mas y Fondevila, con su estilo ecléctico “se forma en los tópicos a lo Fortuny, con detallismo y luminismo, en el influjo del napolitano Morelli y en el contacto, ya maduro, con el modernismo naciente.”⁴⁵ **ESCUELA VALENCIANA.** Se desarrolla en el último tercio del siglo XIX y pasa al siguiente con las figuras paradigmáticas de Pinazo y Sorolla. Este luminismo se proyectará exitosamente a toda España gracias al prestigio de sus representantes y al magisterio que alguno de ellos ejercen en diversas casas de estudio de la península. Se caracterizará por aprovechar las cualidades plásticas pictóricas al máximo: desde los efectos lumínicos hasta la captación del movimiento, texturas, entre otras.⁴⁶ Los valencianos instalarán una imagen de España optimista de temática mediterránea como marinas, escenas de playa y de pesca.⁴⁷ Sus principales representantes son: Francisco Domingo Marqués, Ignacio Pinazo Camarlench, Emilio Sala y Francés, Cecilio Pla y Gallardo, José Benlliure y Gil, Juan Peyró Urrea, Joaquín Sorolla Bastida. Este luminismo se caracterizará por un mayor abocetamiento y aprehensión de la instantaneidad dado por su mayor propensión a la *macchia* italiana y a la pincelada suelta de carácter velazquiano o goyesco.

Para concluir con este recorrido, habría que considerar la figura paradigmática del luminismo: Joaquín Sorolla. Su estilo conjuga una pléyade de influencias inclusive exóticas - como las escandinavas de Krøyer, Johansen y Zorn o la alemana de Menzel - al resto de los luministas visto hasta aquí. Pero, sobre todo, en su pintura resuelve un dilema⁴⁸ que se da entre el conocimiento académico y la experimentación impresionista. Su éxito comercial y prestigio social era la prueba de que se podía mantener la tradición al mismo tiempo que ser moderno, un *juste milieu* artístico en un momento de vanguardias contestatarias y actitudes reaccionarias hacia ellas. Sorolla crea un género: la descripción de la edad de oro del Mediterráneo⁴⁹, que se constituye en una suerte de Arcadia con hombres en simple y dulce armonía con la naturaleza. Consigue, a la vez, la plasmación de la realidad contemporánea y los ecos míticos que en ella se encuentran. Muestra lo que fluye, cambia y, sin embargo, los instantes que retrata evocan la eternidad. Sus cuadros apelan

⁴² Ibidem.

⁴³ ROBINSON, W. H. y otros, *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*. New Haven, Conn., Yale University Press, 2006, p. 37.

⁴⁴ GÓMEZ-MORENO, M. E., *Summa Artis. Historia General del Arte. Pintura y escultura española del siglo XIX*. Madrid, Espasa Calpe, 1994. vol. XXXV, parte I, p. 446.

⁴⁵ Ibidem p. 446.

⁴⁶ REYERO, C. y otros. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, p. 343.

⁴⁷ Ibidem p. 353.

⁴⁸ “Sorolla íntimo” en *Descubrir el Arte*. Madrid, Alerza ediciones, enero de 2002, pp. 30-46.

⁴⁹ Op. cit. FUNDACION CULTURAL MAPFRE VIDA.

a dos tipos de temporalidad: la del instante que capta los cambios atmosféricos en su devenir y, la propia de las figuras que imparte en ellas el tiempo en que se desarrolla la acción, el gesto. Su oposición al frío academicismo, a la pintura de historia y a las composiciones artificiosas, no debe confundirse con la adhesión total a la técnica impresionista ya que no adopta el descubrimiento de la impresión lumínica mediante la yuxtaposición de colores puros, ni disuelve la forma aunque si su factura suele oscilar hacia ella. Sus obras están dotadas de una infraestructura muy compleja pues el color se distribuye en organizaciones estratégicas de masas y submasas encubierta por la cierta impresión y velocidad nunca pudo ser emulada por sus seguidores.⁵⁰

Coleccionismo argentino y luminismo: los coleccionistas argentinos de fines del siglo XIX y principios del XX colaboraron en gran medida a formar el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes a través de sus donaciones o legados. El análisis del contenido de estas liberalidades nos advierte de la preferencia de varios de ellos por la pintura española de su época, quizá por la seguridad que brindaba la autoría de contemporáneos⁵¹ o por el gusto - aún anclado en lo académico - por obras modernas que no se caracterizasen por su trasgresión radical con la pintura tradicional, como si lo hacían las vanguardias incipientes. Dentro de esta tendencia hispánica es notable la preferencia de algunos destacados coleccionistas por la pintura luminista. En este marco, es de destacar la correspondencia mantenida entre el *marchand* José Artal, responsable de la difusión del arte español en nuestro país, y el pintor Joaquín Sorolla, entre 1897 y 1913⁵² (sin embargo, el coleccionista Parmenio Piñero encarga obra directamente a dicho pintor⁵³). Entre los coleccionistas que poseían obra luminista u obra que configura un antecedente de este movimiento y que hoy es patrimonio del Museo, podemos mencionar además de Parmenio Piñero⁵⁴, a Maria Zoila Godoy de Cobo⁵⁵, Ángel Roverano⁵⁶, Juana B. Blanco Casariego y Giraldez⁵⁷, y a la familia Guerrico⁵⁸.

⁵⁰ Op. cit. MARTORELL, J. M., pp. 78-86.

⁵¹ NAVARRO, A. M. y otros, *Lucrecia de Oliveira Cesar de García Arias y el coleccionismo de arte en Argentina*. Buenos Aires, FADAM, 2007, p.26.

⁵² *Ibidem*, p. 36

⁵³ Legado Parmenio Piñero: *En la costa de Valencia*, de Joaquín Sorolla.

⁵⁴ Legados Parmenio Piñero: *Iglesia de Santa Maria de la Salute*, de Martín Rico; *Batalla de la guerra de África*, de Marcelino de Unceta; *Procesión sorprendida por la lluvia*, de Mariano Fortuny.

⁵⁵ Legado Godoy de Cobo: *La vuelta de la pesca*, de Joaquín Sorolla.

⁵⁶ Donación Roverano: *En la playa*, de Baldomero Galofré.

⁵⁷ Legado Blanco Casariego y Giraldez: varios paisajes de José Pinelo Llul; *Escena moruna*, de Gonzalo Bilbao; *Marinos bretones*, de Manuel Benedito Vives.

⁵⁸ Donación Guerrico: *Paisaje*, de Carlos de Haes.