

## SOROLLA EN LA HISPANIC SOCIETY: EL PESCADO DE CATALUÑA Y LOS ATUNES DE AYAMONTE

LUZ BUELGA LASTRA

### EL PESCADO DE CATALUÑA Y SUS BOCETOS PREPARATORIOS

El pescado, Cataluña. Oleo sobre lienzo, (351 x 481cm.), 1915, The Hispanic Society of América, Nueva York (figura 1); y bosquejos relacionados con la obra pictórica (figuras 2 y 3).

*Al hablar del Mediterráneo debemos pensar en una manera de ver o acaso también de exponer cualquier espectáculo ofrecido por la Naturaleza, no verlo todo de la misma manera, sino con una especial disposición para captar de cada cosa aquello que sea afín al espíritu mediterráneo que le contempla* (Bernardo Artola) <sup>1</sup>.

Como dice Felipe María de Garín: *Sorolla entiende el mar no como sujeto ni como escenario; sino como interlocutor cotidiano. No le interesa éste en los momentos excepcionales sino en la vida usual, como un personaje más. Todo es íntimo y antropomórfico en el repertorio marino de Sorolla* <sup>2</sup>.

Esta obra intenta captar la variedad y facilidad con la que todo cambia en la Naturaleza en la fracción de tiempo en la que se desarrolla la acción humana. Garín, considera el panel dedicado a Cataluña de *un barroquismo típicamente valenciano Mediterráneo* <sup>3</sup> y B. de Pantorba, le considera *como el más sorollista o uno de los más sorollistas en el conjunto de la Decoración para la Hispanic Society of América, Nueva York; se enlaza con las famosas escenas de playa que pintaba el maestro en Valencia* <sup>4</sup>.

Parece que tal como se deja adivinar en estos bosquejos le interesaba captar el movimiento en el tiempo con toda la espontaneidad, tanto en ademanes como en expresiones y actitudes. Esta obra pictórica se describe entre rocas y árboles con el Mediterráneo a fondo. En primer plano, hombres y mujeres trajinan con la pesca recién obtenida, mientras otros sentados descansan. En el centro de la composición, hacia la derecha, una figura femenina marca un espacio entre el primer plano y el medio campo, donde se sitúan de pie el resto de los pescadores. Esta mujer, vista casi de cuerpo, vestida de blanco, se coloca con un brazo en jarras, desafiante y con cierto descaro. Tras ella, como ya dijimos, los pescadores se cobijan bajo los pinos, marcando así la vegetación en tercer plano; y así sin retener la mirada del espectador, invita a penetrar visualmente hacia el fondo de la composición. En último término y siguiendo con la técnica de superposición de planos, rocas calizas descritas con pinceladas blancas y amplias, se adentran en el mar.

Comparando la obra pictórica con la dibujística observamos que en la primera en general tiene elementos formales muy descriptivos, mientras que los apuntes sugieren, además, elementos abstractos, ya que la superficie del papel puede considerarse compuesta de líneas que determinan siluetas (fig 2) y otros que hacen abstracción mental de objetos (fig 3); en este apunte todo el lateral derecho queda esbozado con rasguños de modo indeterminado, vago e inconcreto y pueden deducirse sus formas por abstracción con la obra pictórica. El movimiento es lo que ambos apuntes tienen en común; su presencia implica líneas y espacios que se armonizan para establecer ritmos independientes que guían la vista del observador por la superficie del papel. El movimiento, en los bosquejos de Sorolla, es armonioso, espontáneo y gestual, un fin en sí mismo ya que respalda el talante de toda la composición. *En las cesteras, Barcelona* (fig. 3) describe a la pescadora que aparece sentada de frente y de perfil, en el lateral derecho del primer plano en la obra pictórica. Está con el mismo atuendo, vista desde el mismo ángulo y ocupa el mismo lugar en el espacio. Es interesante observar que apenas ha utilizado trazos, son rasguños nerviosos, descriptivos y sintéticos, que han recogido la espontaneidad de la expresión de reposo, todo ello con gran precisión. Esta pescadora está en el bosquejo al igual que en la obra pictórica rodeada de cestos que en el dibujo están vacíos y en la obra pictórica llenos de pesca.

En el lateral izquierdo del dibujo, dos pescadoras en idéntica postura que las del primer término del óleo. Al fondo, una embarcación de vela y la línea del horizonte. Este apunte guarda grandes analogías con el primer plano de la obra pictórica, pudiendo ser considerado como uno de los múltiples realizados como preparatorios para el cuadro.

En el *apunte de composición* (fig. 2) encaja las figuras buscando una composición determinada, parece anterior en el tiempo (fig. 3). Si seguimos a Sorolla en su apunte, de izquierda a derecha y siempre moviéndonos en el primer plano, aparecen cuatro siluetas que determinan con rasgos esquemáticos e imprecisos lo que pudiera ser un grupo de pescadoras; de todas ellas destaca una sentada de espaldas que adopta el mismo gesto que en la obra pictórica, al colocarse el pañuelo. Si comparamos el dibujo (fig. 3) con él (fig. 2) la constante es esta silueta vista de espaldas, que no ofrece ninguna modificación con la obra pictórica, ni en la forma de adaptarse al escorzo para conseguir profundidad, ni en ambientación; sí en cambio en la inmediatez del gesto ya que en la pintura las manos descansan sobre una gran cesta que está depositada en sus rodillas, mientras que en ambos bocetos (fig. 2 y fig. 3) las manos se dirigen hacia la cabeza. Es destacable como en la figura 2, bajo los grandes cestos vacíos se puede adivinar sin dificultad, leves rasgos que describen ligeramente un grupo de pescadoras dispuestas en sentido contrario y agrupadas de modo diferente al de la composición definitiva. Al fondo del dibujo, en último plano, líneas gruesas, movidas y flameantes insinúan la vegetación del paisaje. Parece que Sorolla realizó muchos apuntes para esta composición. Para ello vamos a seguir brevemente la historia de su elaboración bien documentada en los escritos que dirigía periódicamente a su familia.

El 15 de septiembre de 1915 llega J. Sorolla a Barcelona; le reciben Anglada Camarasa (1873-1959) y Rusiñol (1861-1931)<sup>5</sup>. Después de recorrer lugares el 18 de septiembre de 1915, para ambientar el cuadro, Arenys de mar, playa puerto y pueblo, Rusiñol le enseña Sitges y a Sorolla parece interesarle, como se deduce al leer la correspondencia con su esposa: *Si no encuentro nada mejor quizás el fondo del cuadro esté allí*<sup>6</sup>. El 21 de septiembre escribe: *La playa de Santa Cristina es una maravilla, pinos y mar con algo de costa, como en cabo de San Antonio de Jávea*<sup>7</sup>. Encuentra en el

jardín de Güell un buen material para estudiar pinos. El propio artista considera: *Debo volver y hacer un buen estudio para aplicarlo al cuadro como fondo* <sup>8</sup>; aunque sigue con dudas, pues Sitges le parece interesante para el fondo de su cuadro. Definitivamente el día 25 de septiembre escribe: *El miércoles saldré para Santa Cristina para hacer los estudios de fondo, porque allí es casi imposible pintar directamente, dadas las condiciones del terreno* <sup>9</sup>. En la correspondencia del 29 de septiembre de 1915 le comunica a Clotilde Gracia del Castillo: *Gracias a Dios ya he decidido el sitio para pintar, es en la Barceloneta, en una casa de baños llamada Orientales. El sitio es espléndido, el mejor que nunca he tenido* <sup>10</sup>.

Entre los días 1 y 5 de octubre escribe: *Hoy empiezo la composición del lienzo* <sup>11</sup> y el día 8 de octubre: *Hoy empiezo a pintar con modelos, espero será algo muy interesante, pero es tal la excitación que me tiembla todo* <sup>12</sup>. El día 3 de diciembre: *Si sigue el buen tiempo podría hacer otro estudio de árboles y rocas que hacen falta para terminar* <sup>13</sup>. El día 11 de diciembre termina las figuras del cuadro y el 12 del mismo mes escribe: *Ya no pinto más en el cuadro; lo que hay que retocar lo haré en Madrid* <sup>14</sup>. El panel de Cataluña, aunque de ambiente diferente al de Galicia, La Romería, 1915 tiene el mismo concepto compositivo de masas, arbolado y figuras, incluso la luz, ya que para *El pescado*, panel que representa a Cataluña, elige una estación, el otoño, donde la luz suave recuerda en los efectos lumínicos al inmediatamente anterior, de tierras gallegas.

## LOS ATUNES DE AYAMONTE Y SUS BOCETOS PREPARATORIOS

Vamos a considerar la última obra realizada para la decoración solicitada, *Los Atunes de Ayamonte*. Oleo sobre lienzo, (349 x 485 cm.) 1919 (fig. 4), y los bocetos preparatorios, (figuras 5, 6, 7, 8, 9, y fotografía utilizada por Sorolla).

El artista se ha interesado por una escena cotidiana de la vida marinera: la recogida del atún en el momento en que la pesca es arrastrada al muelle con esfuerzo. Capta el instante en que aún permanecen briosos y tersos. Todo ello, en una luz de mediodía muy intensa.

Sorolla, traduce las relaciones tiempo-movimiento de forma que lo móvil de la naturaleza queda impreso en el papel, a través del trazo, rasguño o pincelada, como realidad de movimiento. Esta obra puede ser considerada dentro de un naturalismo realista, que excluye todo regionalismo anecdótico. El movimiento adquiere sentido propio y la captación de lo fugaz es aprisionado ya sea con el rasguño que transcribe lo gestual, o con el color en sus diversas calidades pictóricas. En resumen, sintetiza en el espacio, el tiempo.

Según el discurso de A. Gimeno: *Sorolla, se nutría de la verdad que no buscaba de intento sino que hallaba por instinto. Por eso informaba siempre su trabajo una irresistible inclinación a ser sincero no haciendo más que lo que veía sin dar nunca pasto a la ficción para disfrazar lo que sus ojos distinguían o para inventar lo que no acertaban a ver...Si a esto se llama naturalismo o realismo, Sorolla fue uno de nuestros más honrados y naturales realistas* <sup>15</sup>.

También Espí Valdés corrobora este sentido realista de la pintura del maestro valenciano: *Es bien cierto que Sorolla dejará la anécdota para adentrarse con su técnica lumínica, por los caminos del realismo y del naturalismo* <sup>16</sup>.

Oigamos las palabras del artista a través de su correspondencia fechada el 29 de junio de 1919 con Dña. Clotilde Gracia del Castillo: *Hoy he seguido dibujando cada vez más enamorado del natural...Ya está terminada la composición, el lunes a pintar*<sup>17</sup>. Para este artista los modelos originales no son otra cosa que la respuesta de llevarlos al lienzo o al papel en su necesidad de ser fiel al natural. En esos años, casi concluido el trabajo para la Hispanic Society of New York y siendo ésta última obra, no parece que haya sido ni sea de su interés la preocupación tremendista por lo social o por las costumbres regionales. Según V. Bozal: *Capta el aspecto geográfico, el clima lo puramente anecdótico como si las diferencias regionales...fueran notas climáticas o paisajísticas*<sup>18</sup> o la *España confeccionada de arquetipos* como dice Trinidad Simó<sup>19</sup>. Los atunes de Ayamonte mantienen la constante de toda su obra. Hay que admitir que copiaba directamente del natural, como veremos en los bosquejos; que utilizaba modelos que previamente disponía a su gusto; que estudiaba reflexivamente la composición, perspectiva y embocado de la obra, ayudándose para ello de múltiples apuntes. Su intención no era que plasmar lo móvil bajo los diversos efectos lumínicos, y los cambios efectuados en las formas por la acción de los mismos.

Bien podría recordarse, como un punto referencial, la crítica de Fernanflor refiriéndose a una de las pocas obras religiosas de Sorolla realizada en 1887: *No pinta el entierro de Cristo, sino la hora en que le enterraron*<sup>20</sup>. Esta obra, el entierro de Cristo, de fecha tan temprana, deja adivinar la constante preocupación por crear ambiente a través de la luz.

El 15 de mayo de 1919 escribe Sorolla: *He regresado a Ayamonte donde podré pintar el límite de España con algún elemento portugués*<sup>21</sup>. Recorre durante varios días el litoral andaluz hasta que el 18 de Mayo ve en la desembocadura del Guadiana más de doscientos atunes y al fin descubre que este puede ser el tema: *Ayamonte con Portugal al fondo y las pesquerías del océano, creo expliquen sobradamente y razonen el haberlo pintado*<sup>22</sup>.

Centrándonos en el estudio de los bosquejos podemos observar como hasta llegar a determinar la composición definitiva acude a los bosquejos, repite cada forma, cada movimiento, de manera espontánea, ya sea con ligeros y vaporosos rasgos, o con líneas vivas y enérgicas, sugiriendo desde el más sutil además en las figuras, hasta el trazo descriptivo del último respingo de los animales (figs. 5 y 6). Es posible las variaciones en actitudes y orientaciones de los volúmenes, aunque la postura de los pescadores sea siempre la misma; existe en todos ellos una coherencia formal entre los rasgos que determinan el tema.

En la lectura de esta pintura se describe el arrastre de los grandes pescados llevados por pescadores y la brillante zona de la ría con pequeñas embarcaciones. *Todo es movimiento* y como contrapunto, en el lateral izquierdo, tres marineros vestidos de blanco, ajenos a la tarea, charlan. En el otro extremo del lienzo, en segundo plano, un grupo de portugueses, pasivamente presencian la faena del arrastre. Todo ello está visto bajo un toldo ocre, un cielo amarillento y el azul marino.

La composición pictórica es de acusada diagonalidad insistida en peces, velas, pescadores ... Capta el ambiente con dos luces diferentes, la del mar al fondo, muy fuerte, y la que baña la actividad del primer plano, más dorada, pues el toldo tamiza la luz convirtiendo el conjunto en suaves matices dorados. Según Bernardino de Pantorba: *La pesca del atún, es una de las más afortunadas de composición, más fluidas y gallardas de técnicas y más finas y transparentes de color*<sup>23</sup>.

Estableciendo la relación entre la obra pictórica y los dibujos, debe destacarse en todos ellos, la pesca y los hombres que son el elemento único del bosquejo, y siempre sin referencias ambientales; sólo trazos firmes y que contornean los cuerpos.

En la obra pictórica éstos, aparecen en el ángulo inferior izquierdo como algo más de la temática. Sin embargo, si acudimos a los cinco bosquejos, todos representan lo mismo: atunes en grupos de dos o de tres, con acusada oblicuidad o bien en grupos amontonados en la misma dirección, marcando la diagonalidad, lo que ya supone un trabajo de colocación por parte de los pescadores, o dispersos, tal como debieron depositarlos después del arrastre (figs. 7 y 8); otros en semicírculos o desparramados al azar, tal como en ese instante los vio. Consigue de este modo notas de gran realismo. Los dibujos restantes son estudios de pescadores sugeridos con líneas rápidas que contornean las siluetas en movimiento. Los trazos más vitales son los indicadores de volúmenes masculinos, muy tensos, configurando de este modo un trabajo tan cotidiano como enérgico.

Señala con trazo firme y formas redondeadas y amplias el mismo motivo: pescadores agachados en postura muy espontánea y naturales. Ninguno de estos bocetos está tomado desde el mismo ángulo; en ocasiones, rasguños representan hombres jóvenes y en otros parecen describir una edad ya madura. En la figura 9 aparece escrito de su puño y letra *Hala recoge*. Recibe en el instante no sola la forma visual, que inmediatamente transcribe con el lápiz, sino que aprisiona y anota hasta el lenguaje verbal. De ahí la vivacidad y coherencia de sus apuntes.

Siguiendo con las relaciones entre dibujo y pintura, se ve en esta última, en el ángulo inferior izquierdo, grandes atunes plateados colocados en diagonal, marcando de este modo un ritmo oblicuo. Las aletas, también despuntan en esta misma dirección.

Todos estos dibujos se corresponden así como la fotografía con la obra definitiva. En los dibujos, cada forma está resuelta con trazos sintéticos y diferenciadores; ocurre lo mismo en el tema pictórico: cada animal tiene intrínseca calidad pictórica. El parentesco entre la obra pictórica y dibujística es muy próximo. Como dice Garín: *No pretende distraer con el color, lo que ya de suyo de movimiento a las figuras*<sup>24</sup>.

En conjunto, esos atunes son los protagonistas de toda la obra. Es curioso que en el dibujo no aparezca ninguna alusión a otro elemento temático, salvo en un segundo término, el mástil y los cabos de un velero, con una figura al fondo. Tanto en los dibujos como en la obra pictórica estudia lo móvil y sus efectos, el sentido justo de la luz, el tiempo, y todo ellos se conjuga armónicamente para ofrecer una ilusión de realidad.

El 10 de junio de 1919 escribe: *Ayer no solté la paleta en tres horas seguidas y estaba muy excitado y cansadísimo por la lucha, el calor y el ruido pues el cuadro lo pintó dentro de una fábrica que tiene puertas sobre el río y puedo pintar todo directamente al natural, barcos, ríos, personas y atunes... Me habían dejado cuatro atunes muy grandes para pintar y como el color se siente tenía prisa para terminarlos antes de que se estropeen*<sup>25</sup>.

En la correspondencia del 13 de junio de 1919 con Clotilde García del Castillo comenta: *Espero que las figuras queden todas tapadas de color, es hermosa la composición y quizás el más valiente de la serie*<sup>26</sup>.

El resultado de estos estudios es el lienzo, donde según Felipe María Garín: *El colorismo de Sorolla, es decir, su capacidad de apurar y acentuar matices en los tonos logra algunos resultados maravillosos*<sup>27</sup>.

Sorolla manifiesta el 17 de junio de 1919 en la correspondencia que mantiene con Dña. Clotilde Gracia: *Todo va marchando bien: el cuadro, adelantado y más lo estaría si no fuese por el deseo de hacer un arte difícil que no es el más apropiado para una decoración*<sup>28</sup>.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

- 1 ARTOLA TOMAS, B.: *Joaquín Sorolla en la Exposición de un siglo de Arte Español, 1856-1956*. Madrid, febrero 1957. revista "Goya", número 16, págs. 214-220.
- 2 GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F.M.: *Pintores del mar. Una escuela Española de Marinistas*. Diputación Provincial de Valencia, 1950. Instituto Alfonso el Magnánimo. Servicio de Estudios Artísticos. "Cuadernos de Arte", número 2, págs. 38-44.
- 3 GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *La visión de España por Sorolla*. Diputación Provincial de Valencia, octubre 1965. Instituto Alfonso el Magnánimo. Págs. 26-27.
- 4 PANTORBA, Bernardino: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla, estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1970. Editorial Extensa. Pág. 94.
- 5 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 15 de septiembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 6 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 18 de septiembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 7 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo 21 de septiembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 8 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo 22 de septiembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 9 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 27 de septiembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 10 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 29 de septiembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 11 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo 6 de octubre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 12 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo 8 de octubre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 13 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 3 de diciembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 14 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García Del Castillo, 12 de diciembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 15 CONDE GIMENO: Homenaje a la Gloriosa memoria del Excmo. D. Joaquín Sorolla. Discurso leído en la sesión pública el 2 de febrero de 1964. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pág. 38.
- 16 ESPI VALDES, A. : "Revista de la Caja de Ahorros del Sureste de España". Cincuentenario de la muerte del Maestro Valenciano. Colección Fundamento. Ediciones Istmo. Separa Idealidad. Alicante, 1974. (págs. 11-32).

- 17 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 29 de junio de 1919. Barcelona. Recogido por Pantorba, B. : *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio Biográfico y Crítico* (o.c). (pág. 96).
- 18 BOZAL, VALERIANO. Historia del Arte en España desde Goya hasta nuestros días. (El regionalismo típico). Colección Fundamentos, Ed. Istmo, Madrid, 1973. (pág 107).
- 19 SIMO, Trinidad: (o.c.). (pág.63)
- 20 PANTORBA, Bernardino: (o.c). (pág. 23)
- 21 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García Del Castillo, 15 de Mayo de 1919, Ayamonte, Huelva. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 22 SOROLLA, Joaquín; Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 18 de Mayo de 1919, Ayamonte, Huelva. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 23 PANTORBA, Bernardino: (o.c). (pág. 97).
- 24 GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.: (o.c) (pág. 32-37).
- 25 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 10 de junio de 1919, Ayamonte, Huelva. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 26 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 13 de junio de 1919, Ayamonte, Huelva. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla
- 27 GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M. : (o.c) (pág. 32.)
- 28 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 17 de junio de 1919, Ayamonte, Huelva. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.