

Sorolla y la escultura clásica: Una aproximación a través de sus *academias del antiguo*

Sorolla and Classical sculpture: An approximation through his drawings following classical sculptures

José FENOLL CASCALES

Universidad de Murcia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4668-3471> / jose.fenollc@um.es

DOI: 10.18002/da.i21.7266

Recibido: 1-04-2022

Aceptado: 3-06-2022

RESUMEN: El presente trabajo analiza tres *academias del antiguo* que Joaquín Sorolla Bastida realizó durante su estancia como pensionado de pintura en Roma entre 1885 y 1889. Dos de estos estudios tienen como objeto de representación algunas secciones pertenecientes a los mármoles del Partenón, mientras que en el restante se corresponde con la Madonna Medici de Miguel Ángel. Así pues, a través de un estudio documental y comparativo de las fuentes paleográficas incluidas en estos dibujos y las documentales que alberga el Museo Sorolla, se tratarán de identificar las referencias visuales que el pintor tomó para realizar estas piezas. Con el fin de vislumbrar la relación que tuvo Sorolla con la escultura clásica y los lugares en los que estudió la misma durante su etapa italiana, como pudo ser la Academia de Bellas Artes de Florencia.

Palabras clave: Sorolla, Partenón, Escultura Clásica, Florencia, Pensionado de Pintura, Roma.

ABSTRACT: The present work analyses three drawings following classical sculptures that Joaquín Sorolla Bastida painted during his stay as a painting scholarship in Rome between 1885 and 1889. Two of these studies depict sections of the Parthenon marbles, while the other corresponds to Michelangelo's Madonna Medici. Thus, through a documentary and comparative study of the palaeographic sources included in these drawings and the documentary sources housed in the Sorolla Museum, an attempt will be made to identify the visual references that the painter used to create these works. The aim is to provide a glimpse of Sorolla's relationship with classical sculpture and the places where he studied it during his Italian period, such as the Academy of Fine Arts in Firenze.

Keywords: Sorolla, Parthenon, drawing following classical sculptures, Classical sculpture, Firenze, Painting scholarship, Rome.

*El autor agradece la inestimable ayuda que han ofrecido Blanca Pons-Sorolla y Graziella Cirri para la redacción de este artículo. Así como la asesoría técnica del Dr. Mariano Monserrate Cecilia Espinosa, D. Jesús Robles Moreno y Dña. Alba Barberá Hurtado quienes siempre se han encontrado a nuestra entera disposición. Cabe también agradecer en este apartado al Museo Sorolla y a la Generalitat Valenciana por su amable trato y cesión de imágenes para la publicación del presente trabajo.

(Sobre Joaquín Sorolla Bastida) “Él tenía el pulso de un corazón mediterráneo, de cara a Grecia y Roma, abierto a la vida, a la naturaleza, sin mitificaciones, y enamorado del sol que deslumbra, pero que quizás es aún más poderoso cuando infunde cuerpo y matiz a las sombras (...). Es la intuitiva magnificación de lo humilde y lo cotidiano, que nos hace encontrar en el cuerpo mojado de esa mujer valenciana, después del baño, la grandiosidad transcendente de la estatuaria griega”¹

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los siglos, la formación de los artistas ha dependido en gran medida de la copia de modelos del natural. Estos modelos podían ser tanto humanos como esculturas antiguas y daban como fruto una producción específica conocida como *academias* para el primer caso y, más concretamente, *academias del antiguo* para el segundo.

A través de este método los primerizos estudiantes adquirían el dominio necesario para componer cuerpos de manera proporcionada y fidedigna, explorando así todas las posturas posibles en las que un humano se puede colocar y por tanto pintar².

Sin embargo, a finales del siglo XIX estas *academias del antiguo* se podían realizar de múltiples maneras debido a la alta reproductibilidad técnica que la mayoría de las piezas escultóricas habían experimentado a través de la fotografía y de los calcos en yeso. Esto generó un ambiente de ebullición artística sin precedentes, en el que los jóvenes artistas podían conocer visual y sensorialmente muchas obras maestras por muy lejos que se encontrasen de ellas y con

1 Francisco Pons-Sorolla y Arnau, “La obra de Sorolla al cumplirse el cincuentenario de su muerte”, en *Estudios de Arte Español* (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974), 170.

2 Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999), 205.

una mayor exactitud que si lo hiciesen a través de estampas.

Joaquín Sorolla, como hijo de su tiempo aprovechó esta vicisitud a lo largo de toda su vida, pero muy especialmente durante su estancia como pensionado de pintura en Roma. Una etapa que le permitió relacionarse con la antigüedad grecolatina de una manera en la que en su Valencia natal le habría sido imposible. Allí pintó entre otros, vasos griegos³ y esculturas que le permitieron nutrir los decorados de su pintura, ayudándose de las citadas *academias del antiguo* que durante estos años realizó y que se estudian bajo estas líneas.

JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA, UN BREVE APUNTE BIOGRÁFICO DE SU ESTANCIA EN ROMA

Joaquín Sorolla Bastida obtiene en 1884 una de las becas ofrecidas por la Diputación de Valencia como pensionado de pintura en Roma. Dicha estancia dará inicio el primero de enero de 1885, cuando viaja a la capital italiana para instalarse en la Academia Española de Bellas Artes, donde tutelarán sus estudios pintores españoles de renombrado prestigio como Emilio Sala, José Villegas o Francisco Pradilla⁴. El pintor invierte varios meses de este primer año en conocer París, ciudad a la que fue invitado por su amigo Pedro Gil Moreno de Mora⁵, de allí regresará a la Ciudad Eterna en los últimos meses del año. Una vez comenzado 1886, Sorolla inicia un viaje para recorrer las principales ciudades de la península itálica, haciendo paradas

3 José Fenoll Cascales y Jesús Robles Moreno, “Tras los pasos de Sorolla en Roma: La identificación arqueológica de una cratera en su pintura”, *Ars Longa: Cuadernos de Historia del Arte*, nº 30 (2021), 255-263.

4 Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla, vida y obra* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001), 79.

5 Blanca Pons-Sorolla, “Pedro Gil Moreno de Mora y Joaquín Sorolla. Historia de su amistad”, en *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, ed. por Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo y Sofía Barrón (Barcelona: Anthropos, 2007), 20.

en Florencia, Venecia, Pisa y Nápoles, lugares en los que realiza multitud de apuntes, notas de color y dibujos⁶.

Para el presente estudio tiene especial importancia su paso por Florencia, puesto que allí, como había hecho en Roma, dedica una parte importante de su tiempo a copiar del natural distintos elementos artísticos y cotidianos de la ciudad. Además de múltiples dibujos, se ha de considerar la adquisición por parte de Sorolla de una colección de fotografías de obras de arte y piezas arqueológicas. Esto tiene como resultado la creación de un gran repertorio visual y compositivo integrado por los dibujos, apuntes, positivos antiguos y tablillas con el que nutrirá las decoraciones en sus obras de gran formato⁷.

Durante 1887 el pintor se asentó en Asís, una pequeña localidad cercana a la Toscana⁸ desde la que viajó únicamente de manera puntual a la gran urbe romana durante el año de prórroga de su pensionado, concedido este por los buenos resultados que le reportó el último envío obligatorio a la Diputación de Valencia⁹.

Se puede observar por tanto que el período de formación italiano de Joaquín Sorolla es una etapa mejor estudiada en lo referente a sus obras de gran formato que a la cuantiosa producción que durante estos años realizó de dibujos, bocetos y notas de color¹⁰. Entre estas piezas apenas estudiadas destacan las *academias del antiguo* que el pintor hubo de remitir a la Diputación de Valencia como prueba del aprovechamiento de la beca de formación. Estas *academias del antiguo* resultan ser una parte fundamental del período romano de Sorolla, no únicamente

por tratarse de preciados documentos pictóricos sobre su formación, sino también por constituir importantes ejercicios plásticos en los que ya se atisba la destreza adquirida por el artista en la copia de modelos del natural y a través de fotografías. Por tanto, considerando que son reproducciones de objetos y obras reales, el estudio de las mismas permite arrojar luz sobre la estancia de Sorolla en Italia y los lugares que durante ella visitó.

LAS ACADEMIAS DEL ANTIGUO

Se trata de una producción muy específica a la que a menudo no se ha prestado atención en la bibliografía relativa a Sorolla. En concreto, estos son unos ejercicios que debían tomar como referencias esculturas antiguas y entregarse como muestra del aprovechamiento de su beca a la Diputación de Valencia. En este caso concreto son trabajos que se incluyen en el último envío que el pintor realiza en 1888 y por el cual le conceden la prórroga de un año de su beca como pensionado en Roma. Envía seis de estas piezas, pero solo se conoce el paradero de tres de ellas, depositadas en la actualidad en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia¹¹.

Se ha de tener en cuenta que apenas se conserva correspondencia y documentación de Sorolla durante sus años como pensionado en Roma, por lo que en ocasiones y para casos concretos es casi imposible recomponer sus pasos y los lugares que visitó durante esta etapa de formación¹². No obstante aunque resulte difícil encontrar datos documentales sobre estas piezas, el período y el lugar en el que se ejecutaron, las propias obras cuentan con suficiente información visual y manuscrita para arrojar nuevas evidencias y perspectivas sobre ellas mismas y consecuentemente, sobre la estancia de Sorolla en Italia.

6 Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 86.

7 Roberto Díaz Pena, "Sorolla y la Fotografía" (tesis doctoral, Madrid, 2011), 93-94.

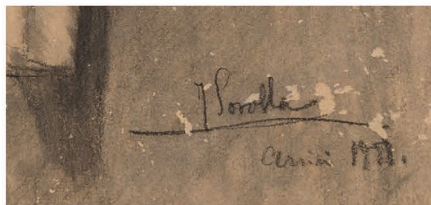
8 Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 91-95.

9 Archivo Museo Sorolla, Oficio del Vicepresidente de la Comisión Provincial de Valencia del 18/05/1888. Por el que se informa a Joaquín Sorolla la concesión de la prórroga de un año de la pensión. N^o Inv. CS4485

10 Pons Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 79-109.

11 Carmen Gracia, *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia* (Valencia: Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987), 458.

12 Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 79.



▪ Fig. 1. Joaquín Sorolla Bastida. Academia del antiguo (Fidias) y detalle. 1888. Conservado en la Diputación de Valencia. Carbón sobre papel, 67 x 30 cm. Fuente: Diputación de Valencia.

ACADEMIA DEL ANTIGUO (FIDIAS). 1888. CARBÓN SOBRE PAPEL, 67 X 30 CM

La primera de estas academias muestra una figura masculina en actitud de movimiento, de pie y vistiendo el himatión, prenda de la que el joven recoge varios pliegues entre sus manos (Fig. 1). El hombre que aquí se representa encuentra su correlato arqueológico con la figura número 48 del bloque VI del friso este de las Panateneas del Partenón. En concreto, se trata de la última figura representada en el lado oriental del templo, aún dentro del ámbito ultraterrenal. Este joven imberbe es el encargado de ejercer de umbral de transición entre dos mundos, así como de dar la bienvenida a la procesión de fieles atenienses¹³.

La escultura original se conserva en el Museo Británico¹⁴, a excepción de un fragmento de la parte superior de la cabeza, que se custodia en el Museo de la Acrópolis de Atenas¹⁵. En la actualidad, el relieve se encuentra en un estado de conservación muy alejado de cómo aquí se representa. Esto es debido a varios factores: el primero de ellos, es que, en efecto, lo que Sorolla contempla y dibuja no son los frisos del Partenón originales, sino con toda probabilidad una copia en yeso de estos. Ahora bien, existen varios moldes de estos frisos. El primero de ellos fue realizado *in situ* en 1787 por Louis-François-Sebastien Fauvel bajo la comisión del conde de Choiseul-Gouffier. Este es el más completo que se conserva, puesto que lo realiza en el momento previo al deterioro que experimentarán con posterioridad muchas de las esculturas del conjunto en ba-

13 Ian Jenkins, "The Composition of the So-Called Eponymous Heroes on the East Frieze of the Parthenon", *American Journal of Archaeology*, Vol. 89, nº 1, Centennial Issue (1985), 124.

14 Parte del Bloque VI del friso este del Partenón. Conservado en el Museo Británico. Nº de Inventario: 1816,0610.21-22.

15 Parte del Bloque VI del friso este del Partenón. Conservado en el Museo de la Acrópolis de Atenas. Nº de Inventario: Akq. 856.

porrelieve¹⁶. El otro gran calco de estos frisos es el que realiza Lord Elgin antes de extraer y exportar los mármoles del Partenón a Reino Unido en 1802, este conjunto reprográfico es conocido en la actualidad como *The Elgin's Set*¹⁷.

Hay un cambio especialmente significativo entre estas dos versiones del vaciado, pues cuando Elgin realiza el suyo, muchos fragmentos de los relieves habían sido mutilados desde la visita del diplomático francés Fauvel¹⁸. Este hecho es muy relevante para saber qué copia del Partenón se está reproduciendo en cada uno de los casos, pues era relativamente común que las academias de Bellas Artes comprasen partes de las reproducciones de los frisos del Partenón, en las que se incluían secciones de ambos calcos. Un ejemplo de esto se da en los conservados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Edimburgo¹⁹.

Estos conjuntos de reproducciones se distribuyen desde distintos sitios, pues mientras que los derechos de reproducción de la copia de Fauvel los manejó el Louvre²⁰, los del Set de Elgin los ostentó el Museo Británico, institución a la que vendió los moldes junto con los mármoles atenienses en 1816²¹. Así pues, por el estado de conservación en el que se encuentra la figura reproducida en

16 Alessia Zambon, *Aux origines de l'archéologie en Grèce. Fauvel et sa méthode* (Paris: CTHS-INHA, 2014), 144-145.

17 Ian Jenkins, "Acquisition and Supply of Casts of the Parthenon Sculptures by the British Museum, 1835-1939", *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 85 (1990), 89-114; Emma Payne, *Casting the Parthenon Sculptures from the Eighteenth Century to the Digital Age* (Oxford: Bloomsbury Academic, 2021).

18 Emma Payne, "3D Imaging of the Parthenon Sculptures: Assessing the Archaeological Value of 19th Century Plaster Casts", *Antiquity*, nº 93, 372 (2019), 1640.

19 Margaret Stewart, *Edinburgh College of Art: Cast collection and architecture* (Edimburgo: Universidad de Edimburgo, 2012), 9-12.

20 Payne, *Casting the Parthenon...*, 63.

21 Jenkins, "Acquisition and Supply of Casts of the Parthenon...", 102.

esta *academia del antiguo*, se puede afirmar que fue realizada siguiendo el molde primigenio de Fauvel, pues para cuando Elgin la copia, la escultura había sido víctima de graves desperfectos: ya no conservaba su mitad inferior, habiendo perdido el fragmento que iba desde la cintura hasta los pies. Además, otras partes como el brazo o la cabeza también habían sufrido daños de notable entidad²².

La figura 48 del bloque VI del friso este de las Panateneas ha sido reproducida en yeso en distintas versiones, tanto en solitario, como formando parte del bloque en el que se integra. La Real Academia Inglesa conserva una de estas copias en la que figura se muestra exenta, de la misma manera en la que parece indicar que Sorolla la contempló. En cambio, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Edimburgo custodia el Bloque VI íntegro en el que aparece esta figura²³, ambas copias proceden del molde de Fauvel. Así mismo, la Academia de Bellas Artes de Florencia conserva este bajorrelieve (también del molde de Fauvel) en una pieza independiente, que en la actualidad se expone en la gliptoteca Bartolini²⁴ (quien adquirió el molde y lo donó a esta institución en 1850 tras su muerte) de la Galería de la Academia. La pieza hace pareja con la figura 46 de este mismo bloque VI del friso este del Partenón (Fig. 2).

La precisa y detallada *academia del antiguo* que Sorolla realiza sobre esta figura 48 del Partenón denota un estudio meticuloso de la pieza y muy probablemente su contemplación en directo mediante un calco en yeso. En concreto, el valenciano firma la

22 John Murray, *The sculptures of the Parthenon* (Londres: J. Murray, 1903), 162-163.

23 Stewart, *Edinburgh College of Art...*, 9.

24 Calco de la figura 48 del Bloque VI del friso este del Partenón. Conservado en la Galería de la Academia de Florencia. Medidas: 980 mm x 440 mm x 70 mm. Nº de Inventario: NCTN 00743006; en Inventario de escultura tiene el nº 1300. Comunicación de Graziella Cirri, Conservadora de escultura en yeso de la Galería de la Academia de Florencia.



▪ Fig. 2. Calcos de las figuras 46 y 48 del Bloque VI del Partenón. Conservados en la Galería de la Academia de Florencia. Medidas: 980 mm x 440 mm x 70 mm. Fuente: Accademia di Belle Arti di Firenze.

obra en Assisi²⁵ (Asís), localidad en la que reside entre 1887 y 1889 durante sus últimos años de pensionado en Roma. No se puede descartar el estudio y copia de esta pieza a través de una fotografía, pese a que parezca más probable la primera opción propuesta, en tanto que se trata de la *academia del anti-guo* más grande y precisa de las que se conservan.

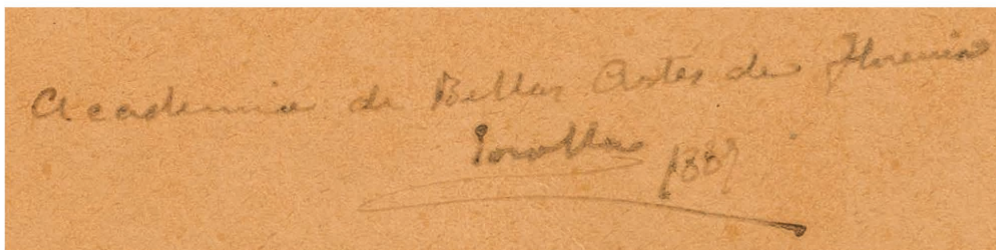
A esta hipótesis habría de sumarle un apunte que resulta espacialmente sintomático, pues la figura de esta *academia del an-*

tigo aparece en el lienzo *Estudio del Pintor*²⁶ realizado también en 1888. En la abigarrada composición del cuadro se distinguen muchas de las influencias de un joven Sorolla que explora el mundo que se abre ante él, incluyendo en la tela piezas que van desde la estampa japonesa, a la loza dorada, integrando también el retrato de Inocencio X o el crucificado de Velázquez²⁷. Esto no es solo importante por el hecho de que ratifica la manera que tiene Sorolla de trabajar con objetos reales, sino que, en efecto, en esta escena se puede ver una copia en yeso del bajorrelieve griego de la figura número 48 del bloque VI del friso este de las Panateneas del Partenón, lo cual resulta fundamental para la hipótesis propuesta: Sorolla pudo estudiar y copiar

²⁵ Pese a que este es un dato que se desconocía, un estudio paleográfico de la firma de la pieza parece indicar que en efecto Sorolla incluye el nombre de Asís en italiano (Assisi), no es de extrañar pues es un término que también utiliza para referirse a la localidad en algunas de sus cartas dirigidas a su esposa Clotilde. Pons Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 100.

²⁶ Conservado en una colección privada.

²⁷ Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 97.



- Fig.3. Joaquín Sorolla Bastida. Academia del antiguo (tres figuras) y detalle. 1887. Conservado en la Diputación de Valencia. Plumilla y acuarela sobre cartulina. 18 x 31 cm. Fuente: Diputación de Valencia.

esta imagen desde un positivo en yeso en la Academia de Bellas Artes de Florencia. Así, una vez hubo realizado la *academia del antiguo*, incluyó la figura ateniense que tenía bien estudiada en el lienzo *Estudio del Pintor*, colocando el excelso mármol clásico (o más bien la reproducción de este) en el ambiente de creación artística por antonomasia a finales del siglo XIX, el estudio del artista.

ACADEMIA DEL ANTIGUO (TRES FIGURAS). 1887. PLUMILLA Y ACUARELA SOBRE CARTULINA. 18 X 31 CM

Estas tres figuras sedentes (Figuras 38, 39 y 40 del relieve) pertenecen al bloque VI del friso este del Partenón (Fig. 3). La escena representada se ubica en el ámbito del Olimpo, pues tres dioses sentados aparecen mirando la procesión que se aproxima hacia

ellos. De izquierda a derecha se han identificado como: Neptuno, Apolo y Artemisa. A este conjunto de deidades le acompañarían Afrodita y Eros, ubicados a la derecha de la diosa de la caza²⁸. Estas dos últimas figuras son únicamente conocidas por el molde de Fauvel, pues para cuando Elgin llega a Atenas, este segmento del bajorrelieve había desaparecido o su estado de conservación no permitía recomponerlo para su copia en yeso.

La sección del bloque VI que integra estas tres figuras se conserva en el Museo de la Acrópolis de Atenas²⁹. El estado de conservación en el que Sorolla representa estas figuras corresponde con el de la pieza original en torno a 1865, momento en el que C. T. Newton denuncia los daños que los visitantes le han ocasionado al relieve, mutilando una mano y un pie de la figura de Neptuno³⁰. Cuando este fragmento del bloque se descubrió en 1836³¹, los administradores legales del Museo Británico (*trustees*) encargaron un molde de esta pieza. En él aún se conserva la figura del dios en perfecto estado de conservación, por lo que se ha estimado que los daños a la pieza se realizaron a mediados del siglo XIX³².

Por el nivel de detalle en la representación y la inexistencia de un calco en yeso de esta versión mutilada, parece que la hipótesis más plausible sea que Sorolla dibujase este relieve basándose en una fotografía o estampa. Dicha premisa queda reforzada por la existencia de distintos ejemplos foto-

gráficos en los que las sombras y los volúmenes que dan corporeidad a las figuras se conjugan de la misma manera con la que el pintor valenciano dibujó esta *academia del antiguo*. La primera aparición de este grabado (Fig. 3) se da en dos textos de la historiadora del arte Lucy Myers Wright Mitchell, que en 1882 publica en *The Century illustrated monthly magazine* el artículo; *The Phidian Age of Sculpture*³³, reproduciendo en la página 554 una estampa del grupo de tres dioses sedentes que reutilizará en su obra magna un año más tarde (1883): *A History of Ancient Sculpture*³⁴. Este último texto será el primer libro relativo al tema publicado en Estados Unidos y uno de los cimientos para el estudio de la estatuaria antigua en las décadas siguientes a su publicación, por lo que su difusión gozó de un alcance internacional.

No obstante, con anterioridad a estas primeras publicaciones científicas, decenas de fotógrafos habían retratado esta misma sección del friso durante sus viajes a Grecia. Entre ellos se puede incluir a Francis Frith (c.1860), P. Moraites (c.1860) o Alfred-Nicolas Normand (1851)³⁵. Sin embargo, de todas las fotografías que plasman este bloque en concreto, la única en la que la luz incide de manera idéntica a como Sorolla representa las figuras es la Francis Frith (Fig. 4). En cualquier caso, resultaría casi imposible adjudicar a ciencia cierta cuál fue la referencia fotográfica exacta de la que Sorolla tomó estas figuras, debido a la alta reproducción visual y técnica que experimenta esta pieza para finales del siglo XIX. El estudio y copia de modelos a través de fotografías es una práctica bien documentada en la producción de Sorolla, especialmente cuando se trata

28 Jenifer Neils, "Reconfiguring the Gods on the Parthenon Frieze", *The Art Bulletin*, Vol. 81, nº 1 (1999), 7.

29 Parte del Bloque VI del friso este del Partenón. Conservado en el Museo de la Acrópolis de Atenas. Nº de Inventario: ΑΚΟ. 856.

30 Charles T. Newton, *Travels and Discoveries in the Levant* (Hildesheim: G. Olms Verlag, 1865), 19.

31 Arthur Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum* (Londres: William Clowes and Sons, 1892), 163.

32 Jenkins, "Acquisition and Supply of Casts of the Parthenon...", 94.

33 Lucy Myers Wright Mitchell, "The Phidian Age of Sculpture", *The Century illustrated monthly magazine*, Vol. 23, nº 4 (1882), 542-558.

34 Lucy Myers Wright Mitchell, *A History of Ancient Sculpture* (Nueva York: Burr printing House, 1883), 338 (Fig. 152).

35 Claire L. Lyons et. al., *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites* (Los Ángeles: Getty Publications, 2005), 13.

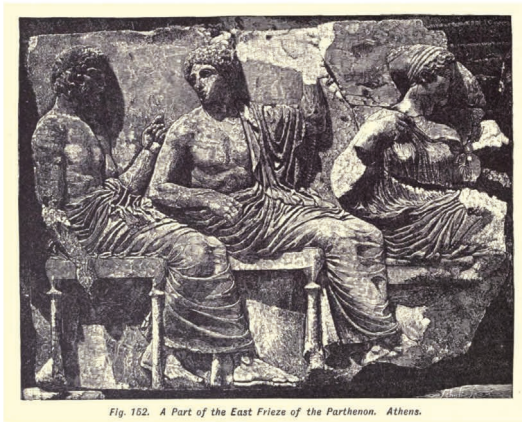


Fig. 152. A Part of the East Frieze of the Parthenon. Athens.



- Fig. 4. De arriba a abajo: Academia del antiguo (tres figuras) (vid. supra.); Grabado Group of Gods from the east frieze of the Parthenon. Fuente: Lucy Myers Wright Mitchell, *A History of Ancient Sculpture*. (Nueva York: Burr printing House, 1883), 338 (Fig. 152); Positivo Antiguo relieve del Partenón. Francis Frith. Conservado en colección privada (c.1860). Fuente: Annona.de.

de objetos arqueológicos procedentes de la Antigüedad clásica, debido al afán del pintor por representar de forma verídica estas piezas³⁶.

Algo muy destacado en esta *academia del antiguo* es la inscripción que acompaña la firma y la datación del dibujo (1887), donde se lee: *Academia de Bellas Artes de Florencia* (Fig. 3, detalle). Este es un dato apenas referenciado en la bibliografía relativa al pintor. De hecho, solo se recoge en la monografía *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia* de Carmen Gracia³⁷. Así mismo, el citado texto es la única ocasión que conocemos en la que se reproduce este dibujo. La inscripción no es baladí, pues el propio autor parece querer dejar plasmado en la misma obra el lugar donde la concibe. No sería por tanto descabellado pensar que un centro de formación artística tan importante en Europa como lo es la Academia de Bellas Artes de Florencia dispusiese de alguna de las fotografías o monografías donde se reproduce este bloque VI del friso oriental de Partenón. Más aún, sabiendo que pese a tener la mayor parte de estos frisos reproducidos en yeso no disponen en sus colecciones de esta pieza en concreto³⁸.

ACADEMIA DEL ANTIGUO (MADONNA). 1887. LÁPIZ COMPUESTO Y ACUARELA SOBRE CARTULINA. 45 X 71 CM

Se ha de hacer referencia a una tercera *academia del antiguo* dibujada por Sorolla (Fig. 5). En este caso, la escultura representada no pertenece a la Antigüedad clásica, pero sí a la corriente reinterpretativa de esta, el Renacimiento italiano. Esto es también un factor importante para comprender qué se entien-

³⁶ Díaz Pena, "Sorolla y la Fotografía", 83.

³⁷ Gracia, *Las pensiones de pintura...*, 459.

³⁸ Comunicación de Graziella Cirri, Conservadora de escultura en yeso de la Galería de la Academia de Florencia. La pieza a la que nos referimos es en efecto a la versión del relieve sin mutilar, puesto que no se tiene constancia de la existencia de un molde de la versión más deteriorada tal y como Sorolla la pinta.



▪ Fig. 5. (Izquierda) Joaquín Sorolla Bastida. Academia del antiguo (Madonna). 1887. Conservado en la Diputación de Valencia. Lápiz compuesto y acuarela sobre cartulina. 45 x71 cm. Fuente: Diputación de Valencia.; (Derecha) La Modonna col figlio di Michelangiolo. Conservado en el Museo Sorolla. Positivo antiguo. 25,10 x 19,20 cm. N° Inv. 84246. Fuente: Museo Sorolla.

de por “antiguo” dentro de la Academia. Lo “antiguo” no son solo los modelos legados por el arte griego y romano, sino también las manifestaciones artísticas que emanaron de sus preceptos plásticos en los sucesivos siglos, especialmente cuando provienen de los grandes maestros del Renacimiento. En concreto en esta última academia Sorolla traza un dibujo de la Madonna Medici, obra de Miguel Ángel.

La escultura se conserva formando parte de uno de los conjuntos artísticos proyectados por el artista italiano, la sacristía nueva de la Basílica de San Lorenzo en Florencia³⁹. Pese a que en origen fue concebida para estar en uno de los nichos sobre las tumbas de los Medici, esta escultura se acabó colocando en el altar de la capilla, lugar al que dirigen

³⁹ Charles de Tolnay, *Miguel Ángel: Escultor, pintor y arquitecto* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 167.

sus miradas las representaciones de Giuliano y Lorenzo de Medici desde sus sendos sepulcros⁴⁰.

Sorolla representa esta escultura manierista desde una vista frontal desplazada ligeramente hacia la izquierda, reforzando así la torsión helicoidal ascendente inherente al cuerpo del niño. En el Museo Sorolla se conserva una fotografía de la Madonna Medici⁴¹ con la misma angulación con la que el pintor dibuja la escultura. Además, el positivo antiguo presenta marcas incisas rectangulares con las que se plantea una cuadrícula sobre la imagen, para facilitar su copia (Fig.

⁴⁰ Heinz Georg Häusser, *Il segreto della forma in Michelangelo: Le figure della Sagrestia Nuova* (Roma: Edizioni Arcobaleno, 2002), 142-145.

⁴¹ “La Modonna col figlio di Michelangiolo”. Positivo antiguo. 25,10 x 19,20 cm. N° Inv. 84246. Con bibliografía: Díaz Pena, “Sorolla y la Fotografía”, 83-84.

5). Este dato unido al acabo de la pieza parece indicar que, efectivamente, Sorolla dibuja la obra de Miguel Ángel a través de esta fotografía adquirida probablemente durante uno de sus viajes a Florencia, cuando también pudo contemplar la Madonna en vivo. Como sucedía en la academia anterior, esta presenta en el ángulo inferior derecho la rúbrica, la ciudad y el año en el que firma la obra: Florencia, 1887.

No se puede obviar que el Museo Sorolla alberga también una reproducción en miniatura de yeso patinado en ocre de esta pieza, que, si bien no se puede rastrear el momento de su adquisición en la vida del pintor, sí formó parte del legado fundacional del Museo donado por Clotilde⁴².

¿UNA CUARTA ACADEMIA DEL ANTIGUO?

Cómo se ha anunciado con anterioridad, solo se conservan tres de las seis *academias del antiguo* que Sorolla envió a la Diputación de Valencia. Sin embargo, en base a la investigación desarrollada sobre estas líneas y utilizando como paralelo el resto de *academias del antiguo*, se puede apuntar a modo de hipótesis cual fue el tema de representación de al menos uno más de estos ejercicios.

Para ello es necesario atender a una fotografía que alberga el Museo Sorolla con título *Cupido pompeyano*⁴³. En esta albúmina, al igual que sucede en la *academia* de la Madonna Medici, la fotografía se encuentra cuadrículada a fin de facilitar el traspaso de la figura a otro soporte. Este dato unido al sujeto de la fotografía, que no es otro que otra escultura clásica, más concretamente un bronce procedente de Pompeya; lleva a pensar que Sorolla adquirió esta pieza a fin de estudiarla e incluirla en su producción

⁴² Mónica Ruiz Bremón, *Catálogo de escultura. Museo Sorolla* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1993), 78.

⁴³ Anónimo. Cupido Pompeyano, ca. 1890. Papel a la albúmina, 23,6 x 20,1 cm. Madrid, Museo Sorolla, Inv. 84212. Con bibliografía: Díaz Pena, "Sorolla y la Fotografía", 84.

artística. No obstante, se desconoce la implantación de ese cupido que retiene a un ganso entre sus manos en la obra del pintor. Viendo que se trata de una escultura clásica perfectamente incluíble en una *academia del antiguo* y que el pintor procede al estudio de la pieza de la misma manera que lo hace en otros ejemplos de los revisados en este estudio, nos lleva a la conclusión de que este *Cupido pompeyano* pudo ser objeto de representación de una de las tres *academias del antiguo* de las que no tenemos ningún dato y de las que se desconoce su paradero en la actualidad.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, el presente estudio ha propuesto la identificación de cuáles pudieron ser las referencias arqueológicas y artísticas que Joaquín Sorolla Bastida tomó para realizar las *academias del antiguo* exigidas por la Diputación Valenciana durante su estancia como pensionado en Roma. Dichas identificaciones han servido a varios propósitos:

El primero de ellos, es que mediante el estudio de copia del natural que realizaba el pintor parece posible plantear la posibilidad de una segunda estancia de Sorolla en Florencia, además de la ya constatada entre 1885 y 1886, durante su *tour italiano*⁴⁴. Y es que, dos de las *academias del antiguo*, aparecen firmadas en esta ciudad de la Toscana, mientras que la tercera puede guardar también una estrecha relación con Florencia. Como se ha visto con anterioridad, tanto la Madonna Medici, como el relieve con tres figuras son piezas que parecen haber sido copiadas de fotografías, algo reiterado en la obra de Sorolla, dado que el pintor compraba este tipo de imágenes de los lugares que visitaba; creando así un *corpus* de fotografías que coleccionaba y del que podía tomar imágenes como referencia para sus cuadros⁴⁵. Mientras que la Madonna de Miguel Ángel aparece firmada en Florencia para el conjun-

⁴⁴ Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla...*, 86.

⁴⁵ Díaz, *Sorolla y la Fotografía*, 83.

to de dioses sedentes del Partenón, Sorolla especifica aún más su procedencia: la Academia de Bellas Artes de Florencia. Y quizás esta inscripción no sea baladí, ya que este mismo centro de formación conserva en sus colecciones un calco en yeso de la primera de las *academias del antiguo* aquí estudiadas, la figura 48 del friso este del Partenón⁴⁶. Aunque esta pieza esté firmada en Asís (o Assisi, puesto que la firma bajo la denominación italiana de la población), dada su complejidad y acabado, esta indicación pueda solo referirse a la localidad en la que culminó esta pieza poco conocida de su producción. Así pues, no parece descabellado plantear la hipótesis de que, durante su estancia entre 1887 y 1888 en Asís, el pintor valenciano viajase de nuevo a Florencia, pudiendo visitar así también uno de los mayores centros de formación artística a nivel internacional, consultando sus respectivas colecciones de calcos en yeso de donde extraería la referencia para la *academia del antiguo* denominada *Fidias* y fotografías de donde copiaría la *academia del antiguo Tres figuras* para cumplir con sus obligaciones como pensionado.

La relación del pintor con la estatuaria clásica no acaba con estas *academias del antiguo* y es que se ha de entender la trayectoria vital de Sorolla en un contexto histórico concreto. El valenciano desarrolla su vida en un mundo a caballo entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el que la visión de la escultura clásica se realiza desde un punto de vista poliédrico. Tanto la Historia del Arte y la Arqueología como el mercado de arte y antigüedades⁴⁷ globalizados se encuentran en un estado de auge incipiente. Por lo que el acercamiento a la estatuaria clásica por estos agentes se realiza por distintos intereses; el de la admiración estética por parte de las artes, desde la posesión de una parte del

pasado y el rédito económico por el coleccionismo y como fuente y objeto de estudio desde la Arqueología y la Historia del Arte. En concreto en Sorolla se aúnan varias de estas voluntades, la primera de ellas es fácilmente rastreable en la correspondencia que establece con su mujer, por ejemplo, cuando tiene la oportunidad de contemplar los mármoles del Partenón en Londres sobre los que le dice a Clotilde: “(...) me dices estás mal de la cabeza, yo también estoy fatal de ella, probablemente de tanto atracón de Museos, pero los frisos del Partenón valen la pena del viaje (...)”⁴⁸. Esta admiración estética de la estatuaria clásica se traspasa incluso a ciertos elementos formales de su etapa de plenitud: la rotundidad corpórea y volumétrica patente a la mirada, las posturas influenciadas por las Venus clásicas, el *contrapposto* o la técnica de “paños mojados” que conjugados por Sorolla tendrán como resultado óleos como la célebre *La bata rosa*⁴⁹. El acercamiento al arte clásico por parte de Sorolla no se trata únicamente de una aproximación plástica y estética, si no que en la faceta coleccionista del pintor valenciano también reluce un gusto reiterado por la estatuaria grecorromana. Entre sus colecciones de reproducciones artísticas destacan las miniaturas a escala del Hércules Farnesio, la Victoria de Samotracia, varios relieves de victorias griegas y romanas, una treintena de Tanagras en yeso o media docena de bronce procedentes de Pompeya⁵⁰. A estas reproducciones se ha de sumar un conjunto de piezas arqueológicas reales adquiridas en el mercado de antigüedades de la época o mediante regalos diplomáticos, entre los que destaca un togado romano de taller andaluz⁵¹.

48 Archivo Museo Sorolla, Correspondencia de Sorolla (Londres) a Clotilde (Madrid), 7 de mayo de 1908, N° de Inventario: CFS/580.

49 Consuelo Luca de Tena, ed., *La luz de Sorolla* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2015), 136-138.

50 Ruiz Bremón, *Catálogo de escultura...*, 69-74.

51 María Pilar San Nicolás Pedraz y Mónica Ruiz Bremón, “La colección arqueológica del Museo Sorolla”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, nº 4 (1991), 339-360.

46 Comunicación de Graziella Cirri, Conservadora de escultura en yeso de la Galería de la Academia de Florencia.

47 Stephen L. Dyson, *Archaeology, Ideology and Urbanism in Rome from the Grand Tour to Berlusconi* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 129-153.

En definitiva, se puede constatar el hecho de que la visión del arte clásico a finales del siglo XIX y principios del siglo XX es una realidad compleja y ambivalente, que traspasa las fronteras meramente artísticas. Ya en el caso de un solo pintor como Sorolla, la influencia, estudio y coleccionismo del arte de la antigüedad resulta absolutamente plural y con una incidencia y acercamientos distintos a lo largo de su vida.

Por su parte, durante este periodo, los mármoles del Partenón constituyeron un perfecto reflejo de como la estatuaria clásica fue incorporada en el imaginario y la cultura visual occidental a través de su reproducción técnica en fotografías y en vaciados de yeso, permitiendo así que los bajorrelieves atenienses fuesen más contemporáneos que nunca por su utilización para la formación de los artistas en las Academias de Bellas Artes. Además de Sorolla, otros artistas como Degas, Seurat, Rodin o Picasso redescubrieron e incorporaron los preceptos plásticos de los mármoles atenienses a su obra, dotándolos de nuevas reinterpretaciones y sentidos⁵². Gelatinobromuro, yeso y mármol, encarnan a la modernidad y la tradición, unidas y contrapuestas estas, pero conjugadas en última instancia en un intento deliberado de alcanzar, aprehender y fijar el arte clásico a la nueva estética de la era contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz Pena, Roberto. "Sorolla y la Fotografía". Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos, 2011.
- Dyson, Stephen L. *Archaeology, Ideology and Urbanism in Rome from the Grand Tour to Berlusconi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Fehlmann, Marc. "Casts & connoisseurs: the early reception of the Elgin Marbles". *Apollo*, Vol. 165, nº 544 (2007), 44-54.
- Fenoll Cascales, José y Robles Moreno, Jesús. "Tras los pasos de Sorolla en Roma: La identificación arqueológica de una cratera en su pintura". *Ars Longa: Cuadernos de Historia del Arte*, nº 30 (2021), 255-263.
- Gracia, Carmen. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia: Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987.
- Häusser, Heinz Georg. *Il segreto della forma in Michelangelo: Le figure della Sagrestia Nuova*. Roma: Edizioni Arcobaleno, 2002.
- Jenkins, Ian. "The Composition of the So-Called Eponymous Heroes on the East Frieze of the Parthenon". *American Journal of Archaeology*, Vol. 89, nº 1 Centennial Issue (1985), 121-127.
- Jenkins, Ian. "Acquisition and Supply of Casts of the Parthenon Sculptures by the British Museum, 1835-1939". *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 85 (1990), 89-114.
- Luca de Tena, Consuelo, ed. *Sorolla. Arte de la luz*. Madrid: Ministerio de Ministerio de Cultura y Deporte, 2015.
- Lyons, Claire L., Papadopoulos, John K., Stewart, Lindsey S., y Szegedy-Maszak, Andrew. *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. Los Ángeles: Getty Publications, 2005.
- Mora, Gloria. "Arqueología y coleccionismo en la España de finales del siglo XIX y principios del XX". En *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX: Actas del Encuentro Internacional*, coordinado por Rebeca Recio Martín, 8-28. Madrid: Ministerio de Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.
- Murray, John. *The sculptures of the Parthenon*. Londres: J. Murray, 1903.
- Navarrete Martínez, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura*

⁵² Marc Fehlmann, "Casts & connoisseurs: the early reception of the Elgin Marbles", *Apollo*, Vol. 165, nº 544, (2007), 50.

- en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
- Neils, Jenifer. "Reconfiguring the Gods on the Parthenon Frieze". *The Art Bulletin*, Vol. 81, nº 1 (1999), 6-20.
- Newton, Charles T. *Travels and Discoveries in the Levant*. Hildesheim: G. Olms Verlag, 1865.
- Payne, Emma. "Casting a New Canon: Collecting and Treating Casts of Greek and Roman Sculpture, 1850-1939". *The Cambridge Classical Journal*, nº 65 (2019), 113-149.
- Payne, Emma. "3D Imaging of the Parthenon Sculptures: Assessing the Archaeological Value of 19th Century Plaster Casts". *Antiquity*, nº 93 (2019), 1625-1642.
- Payne, Emma. *Casting the Parthenon Sculptures from the Eighteenth Century to the Digital Age*. Oxford: Bloomsbury Academic, 2021.
- Pons-Sorolla y Arnau, Francisco. "La obra de Sorolla al cumplirse el cincuentenario de su muerte". En *Estudios de Arte Español*, 165-171. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974.
- Pons-Sorolla, Blanca. *Joaquín Sorolla, vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.
- Pons-Sorolla, Blanca. "Pedro Gil Moreno de Mora y Joaquín Sorolla. Historia de su amistad.". En *Epistolarios de Joaquín Sorolla*. *Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, editado por Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo y Sofía Barrón, 15-46. Barcelona: Anthropos, 2007.
- Ruiz Bremón, Mónica. *Catálogo de escultura. Museo Sorolla*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993.
- San Nicolás Pedraz, M. Pilar y Ruiz Bremón, Mónica. "La colección arqueológica del Museo Sorolla". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, nº 4 (1991), 339-360.
- Smith, Arthur. *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*. Londres: William Clowes and Sons, 1892.
- Stewart, Margaret. *Edinburgh College of Art: Cast collection and architecture*. Edimburgo: Universidad de Edimburgo, 2012.
- Tolnay, Charles de. *Miguel Ángel: Escultor, pintor y arquitecto*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Wright Mitchell, Lucy Myers. "The Phidian Age of Sculpture". *The Century illustrated monthly magazine*. Vol. 23, nº 4 (1882), 542-558.
- Wright Mitchell, Lucy Myers. *A History of Ancient Sculpture*. Nueva York: Burr printing House, 1883.
- Zambon, Alessia. *Aux origines de l'archéologie en Grèce. Fauvel et sa méthode*. Paris: CTHS-INHA, 2014.