

Sorolla

TORMENTO Y DEVOCIÓN



Sorolla

TORMENTO y DEVOCIÓN

Edición a cargo de
Luis Alberto Pérez Velarde

MUSEO SOROLLA
Del 12 de julio de 2021 al 9 de enero de 2022

Madrid, 2021

EDICIONES EL VISO

Catálogo

ARA Ángel Rivas Albaladejo
CPA Covadonga Pitarch Angulo
ECD Emiliano Cano Díaz
EJV Elena Juanes Le Vève

LAPV Luis Alberto Pérez Velarde
PHA María del Pilar Herrera Arbona
PJMP Pedro J. Martínez Plaza
SMR Sonia Martínez Requena



Estudio para El entierro de Cristo

1886

Óleo sobre lienzo, 63,5 × 100 cm

Madrid, Museo Sorolla, inv. 1433

BPS 130; P 779



figuras todavía muy imprecisas concebidas como manchas de color, y también en la acuarela *El entierro de Cristo. Estudio* (1886-1887, paradero desconocido, inv. BPS 3900) que perteneció a la colección del amigo del pintor, Pedro Gil, y con una postura muy similar.

Existen acuarelas que Sorolla pintó por esas mismas fechas que se pueden rela-

cionar con esta obra, como son *La Virgen María. Estudio para El entierro de Cristo* [fig. 4, p. 14], el *Estudio de la obra de Gian Lorenzo Bernini, Santa Teresa* (h. 1886, colección particular, inv. BPS 3535) o *Estudio de cabeza de mujer* (1885, colección particular, inv. BPS 231) que dedicó a su amigo Antonio Susillo, escultor sevillano con el que compartió taller en Roma. LAPV

Fiel a un carácter audaz que conservaría a lo largo de su carrera artística, Sorolla realizó en Roma entre 1886 y 1887 la ambiciosa composición *El entierro de Cristo*, de casi siete metros de longitud, que constituyó su primer y único gran fracaso en una Exposición Nacional cuando lo presentó a la de Madrid de 1887 y no obtuvo la pretendida primera medalla. Aunque la experiencia supuso una decepción importante para el joven pintor, su mentor Francisco Pradilla procuró reconfortarle en una carta en la que le conminó a seguir trabajando con buen ánimo: «le aseguro que es V. el niño mimado de la fortuna; que lo sucedido es una dicha para V. infinitamente superior al triunfo que V. pretendía en esta Exposición, que de seguro le hubiera engañado y enervado tomando por bueno lo que hay de peligroso en su tendencia artística»¹. Las palabras de Pradilla, que, como otros muchos, también apreció grandes aciertos en el cuadro, no rehuye la censura hacia una peligrosa «tendencia», la falta de acabado en las figuras, que llevó al crítico Pedro de Madrazo a calificar la composición de «gigantesco boceto»². Además, tampoco ayudaría a su recepción por el jurado de la Exposición Nacional, presidido por Federico de Madrazo, la presencia en el certamen de diversas obras de temática y concepción similares, como *Resurrexit non est hic*, de Manuel Ruiz Guerrero [fig. 4, p. 43], *Entierro de santa Leocadia*, de Cecilio Pla y Gallardo, o incluso otro *Entierro de Cristo*, de Mariano García y Mas (ambas obras de



1887 y conservadas en el Museo del Prado), que también era valenciano y pensionado en Roma. La moda en el tratamiento naturalista de los asuntos religiosos ha sido explicada tradicionalmente como una influencia del pintor napolitano Domenico Morelli, de quien Sorolla guardaba un retrato fotográfico tamaño *cabinet*, según puede apreciarse en una fotografía de su estudio romano (Museo Sorolla, inv. 81195).

El proceso creativo del gran cuadro conllevó para el pintor la realización de un número importante de dibujos preparatorios y estudios al óleo o a la acuarela que, sin embargo, no llegaron a resolver la composición final, que hubo de ser reelaborada y simplificada en el lienzo hasta la consecución

del equilibrio deseado. El *Estudio para El entierro de Cristo* conservado en el Museo Sorolla no parece tratarse de un boceto preliminar, sino de un ensayo realizado en una fase avanzada para la distribución definitiva de figuras, donde destacan a la derecha la Virgen y san Juan formando una masa individualizada en posición inversa respecto a su colocación primigenia, conocida por fotografía [fig. 5, p. 15]. En el centro de la escena y hacia la izquierda el cuerpo yacente de Cristo traza una diagonal ascendente, quedando rodeado por el resto de personajes, parte de los cuales no están pintados y solo llegan a intuirse por el recorte de sus siluetas sobre el paisaje del fondo. Así, este material de trabajo debió de servir al pintor

para estudiar la configuración de las masas generales de la composición definitiva, con un mayor desarrollo en el colorido y el dibujo de la zona del paisaje, mientras otros elementos quedaron solo esbozados sumariamente.

El estudio fue adjudicado en la testamentaria de 1929 a Elena Sorolla García, hija del pintor, y quedó en poder de la familia hasta ser adquirido por el Estado en 2004 para el Museo Sorolla. **ECD**

- 1 Carta de Francisco Pradilla a Sorolla, Roma, 12 de junio de 1887; publicada en *El Liberal*, 2946 (28 de junio de 1887), p. 2.
- 2 Madrazo 1887, p. 194.

Costumbres valencianas

1889

Óleo sobre lienzo, 40,8 × 66,2 cm
«J Sorolla / 1889.» (ángulo inferior izquierdo); en el reverso, en el bastidor: «409» y «M de A»

Colección particular

BPS 205; P 1210

A mediados de 1889, una vez concluida su estancia en Asís, Sorolla regresó a Valencia antes de su asentamiento definitivo en Madrid a principios del año siguiente. El artista comenzó «a luz libre» una serie de «cuadritos pequeños de costumbres de aquí, apretándolos todo lo que puedo, pues esto me proporciona la vida» (carta a Pedro Gil-Moreno, 30 de julio de 1889). En estas obras, muy aptas para el mercado, el pintor puso especial interés en la vegetación y atuendos de los personajes, en una forma que recuerda al estilo preciosista de Mariano Fortuny. *Costumbres valencianas*, firmada en 1889, es probablemente la pintura que abre la serie, y guarda una estrecha relación con *Los guitarristas*. *Costumbres valencianas* (Museo Sorolla, inv. 1428), donde puede identificarse a las mismas modelos, pintadas del natural y luciendo idénticos trajes tradicionales, aunque en el patio que nos concierne el protagonismo corresponde al niño que juega a deshojar las rosas que le proporciona su madre.

En el Museo Sorolla se conservan diversos estudios preparatorios y dibujos relacionados con la composición, que no parece representar un lugar concreto, sino conformarse a partir de múltiples elementos, como el emparrado de la parte superior derecha [fig. 1] o los azulejos de la pared, que muestran la imagen devocional del dominico valenciano san Vicente Ferrer en su habitual gesto de señalar al cielo con el índice de la mano derecha (inv. 11475). La representación minuciosa de la escena y la brillante luz son los ingredientes que más acercan su formulación a la estética fortuniana. Esta circunstancia fue señalada en 1890 por el crítico Luis Alfonso, que aludió a su seme-

janza con *El jardín de los poetas* (paradero desconocido), donde aparece un gran arco vegetal de similares hojas de planta cucurbitácea. Sorolla guardaba en su estudio diversas fotografías de obras de Fortuny [fig. 2] y un álbum editado en 1880 por Sempere y Miquel que incluía una reproducción del *Jardín de los poetas*. Sin embargo, cuando el valenciano pudo ver el cuadro expuesto en 1892 se refirió a él de una manera algo contradictoria: «Fortuny bien en su *Jardín de los poetas*, por más que a mí no me guste, se ve que era un maestro pero hay allí un conjunto falso, y muchas cosas amaneradas, aunque estén hechas primorosamente» (carta a Clotilde, 10 de diciembre de 1892). Este



Fig. 1 Joaquín Sorolla, *Emparrado*, 1889, óleo sobre tabla, 17,1 × 27,5 cm, Madrid, Museo Sorolla, inv. 202



Fig. 2 Mariano Fortuny, *Le jardin des poètes*, reproducido en *Oeuvres choisies de Fortuny*. París: Goupil, 1875



doble sentimiento de atracción y rechazo podría explicarse como un intento de Sorolla por alejarse de la larga sombra que el de Reus extendió sobre la mayoría de pintores españoles del fin de siglo, aunque más tarde sus dudas parecen disiparse cuando escribe que «ver lo de Fortuny alegra el alma» (carta a Clotilde, 9 de junio de 1895). Además, en su estudio del Pasaje de la Alhambra, que ocupó desde 1893, Sorolla colocó en lugar

principal una copia de la mascarilla mortuoria de Fortuny, mientras que en su colección atesoró una tablita de primera época del maestro, *Pareja de enamorados* (Museo Sorolla, inv. 1302), y un *Dibujo de la mascarilla de Beethoven* (Museo Sorolla, inv. 15015), regalado en 1907 por Ricardo de Madrazo, que le sabía «tan admirador suyo».

Según el cuaderno de cuentas de Clotilde, *Costumbres valencianas* fue adqui-

rado por el doctor Rafael Cervera en 1889 por un precio de mil pesetas. Al año siguiente participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes, donde otro lienzo del mismo propietario, *Boulevard de París* (1890, paradero desconocido, inv. BPS 206), fue merecedor de una segunda medalla por unanimidad del jurado. ECD