



JOAQUÍN SOROLLA

en el Museo Nacional de Bellas Artes
de La Habana



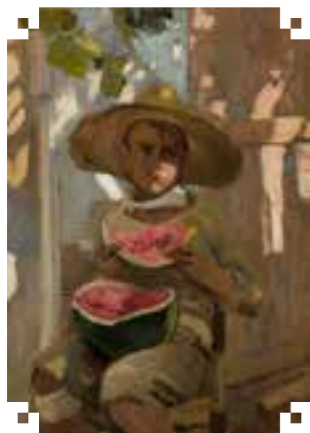
MANUEL CRESPO LARRAZÁBAL

JOAQUÍN SOROLLA EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE LA HABANA

Tomado del catálogo: Sorolla, el pintor de la luz. Museo de San Carlos. Litógrafos Unidos, S.A. Ciudad de México, 1992.

Dentro de la colección del Museo Nacional de La Habana, la pintura española ocupa un lugar importante. Esta notable presencia responde, sin dudas, a una especial relación histórica entre ambas naciones.

La vinculación colonial de Cuba a España, hasta las postrimerías del siglo XIX, así como la perdurabilidad del flujo migratorio hacia la Isla, que se extendió en el tiempo más allá del logro de su independencia, explican en parte un interés manifiesto por la cultura española. Especialmente en lo tocante a las artes plásticas, España constituyó un paradigma para la Isla hasta el primer cuarto del siglo XX. Es considerable el número de jóvenes pintores que, egresados de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, viajaban a Madrid a completar estudios, lo que contribuía, naturalmente, a afirmar aquel interés. Por otra parte, desde fines del siglo XIX muchos pintores españoles se preocuparon por viajar a Cuba, exponer y pintar entre nosotros. Consecuentemente, el coleccionismo cubano fue sensible siempre a la pintura española. La colección del Museo Nacional, lejos de responder a una intención independiente, es resultado del fenómeno a que nos hemos referido. Particularmente rica en extensión es la sección correspondiente al siglo XIX y comienzos del XX, en la que se destacan algunos núcleos significativos y entre estos, la pintura de Joaquín Sorolla constituye uno de los conjuntos más abarcadores y representativos.



Niño comiendo sandía, 1920. Óleo sobre tela; 99.5 x 75 cm. Sala de Arte Español, MNBA

Niño comiendo sandía fue la primera obra de Sorolla que ingresó a la colección del Museo. Con el objetivo de comprar pintura para sus fondos, en el año 1920, el entonces director de la institución, Antonio Rodríguez Morey, viajó a Madrid. Pintor él mismo y conocedor del maestro valenciano, acudió a su taller, donde adquirió la pieza por el bajo precio de 4 000 pesetas, lo que indudablemente muestra la comprensión de Sorolla para con una institución de bajos recursos. Sin embargo, la noticia más temprana que tenemos de una pieza que le fuera comprada por un cubano corresponde a un encargo del año 1894: *Retrato de la Marquesa de Balboa*. En 1894, sólo unos años después de haberse asentado en Madrid, Sorolla había alcanzado una buena reputación como pintor de moda, gracias a sus premios en certámenes y Salones. Introducido en la sociedad madrileña por su culto amigo, el pintor Aureliano de Beruete —y probablemente estimulado por él—, comenzó a aceptar encargos para

realizar retratos. Es conocido el desinterés de Sorolla por algunos de esos encargos, pero también las jugosas ganancias que recibió por ese concepto. El de la Marquesa de Balboa es, al parecer, el primero de una serie de retratos realizados a la aristocracia colonial cubana, que mantenía vínculos estrechos con la sociedad de Madrid.

Pero al margen de este tipo de obras, cuya atracción en el cliente estaba motivada por la moda, también hubo en Cuba una preocupación inherente al coleccionismo por la obra más auténtica de Sorolla. A esta otra orientación corresponde *Escena del Puerto de Valencia*, paisaje propio de su estilo, comprado por el habanero Joaquín Godoy al pintor en 1904. Godoy pagó por esta obra 2 500 pesetas y en el año 1913 la vendió en 1 500 pesos oro a Marcelo Carvajal, Marqués de Pinar del Río, conocido coleccionista cubano y amante de la pintura europea. Otros cuadros del pintor entraron en Cuba durante esos años, algunos a través de segundas manos. Quizás la última obra comprada directamente a Sorolla por un cubano sea el *Desnudo de mujer en un diván amarillo*, adquirido por el coleccionista Ramón Osuna en 1920 por 20 000 pesetas, y del que no se tienen noticias desde la exposición de 1955 en el Palacio de Bellas Artes de La Habana. Compárese el precio de esta pieza con el que pagó el Museo Nacional, ese mismo año, por *Niño comiendo sandía*.

Aunque ciertamente —quizás contradiciendo las reglas generales— la obra de Sorolla fue coleccionada en Cuba con mayor profusión luego de la muerte del pintor y hasta la década de 1950, debe observarse que ese interés por el autor existía —de una forma u otra— desde antes de que este alcanzara su plena madurez alrededor de 1900. Y ese gusto por su pintura se mantuvo a lo largo de la vida del maestro y continuó creciendo luego de su muerte.

Del año 1921, después de que Sorolla sufriera el ataque de hemiplejía, data la primera y única ocasión que conocemos, en que fuera expuesta públicamente en Cuba —en vida del pintor— alguna obra suya. Se trata del *Retrato de la tiple mexicana Esperanza Iris*, una de las últimas telas pintadas por el artista, cuyo propietario de aquel momento desconocemos, así como su paradero actual. El retrato de expuso en el Salón de Bellas Artes de La Habana, y fue reproducido y convenientemente divulgado por la prensa. Al margen de la conocida popularidad en Cuba de la retratada, la manera en que fue enfocada la muestra denota la atención que despertaba entonces el pintor, acrecentado, indudablemente, por la incertidumbre acerca de si volvería a pintar o no. En verdad puede parecer extraño que hasta esa fecha Sorolla no hubiera expuesto en Cuba, sobre todo si tomamos en consideración que otros pintores españoles contemporáneos suyos, ya lo habían hecho.

Realmente muchos años antes debió haberse producido su primera muestra en la Isla. Según comentó el periodista Manuel Carretero, en un diario madrileño en 1907, ese mismo año Sorolla había proyectado exponer muy pronto sus obras en los Estados Unidos de Norteamérica, Buenos Aires y Cuba. Desde principios de esa década, algunas instituciones estadounidenses habían gestionado exhibiciones del pintor sin resultado alguno. De igual modo, es conocida la insistencia de José Artal, marchante en Buenos Aires, por lograr una muestra personal del pintor. Artal organizaba anualmente una exposición-venta de pintura contemporánea española desde 1897, y había creado un interés por Sorolla en el público bonaerense. El pintor había realizado su primera exposición

personal en 1906, en París, y en ella obtuvo un notable éxito; esto seguramente lo motivó, en 1907, a realizar nuevos intentos. Pero únicamente el proyecto de los Estados Unidos cuajó. Ese mismo año 1907, ocurrió el descalabro organizativo de su exposición en Berlín, Düsseldorf y Colonia, y al siguiente el no menos lamentable de Londres. Fue allí donde el pintor conoció a Archer Huntington, director de The Hispanic Society of America, quien lo convenció para exponer en Nueva York. Sólo las múltiples ventajas y comodidades que ofreció Huntington a Sorolla lograron que repitiera el intento de una exposición personal. Fue tan rotundo el triunfo de Nueva York en 1909, que allí mismo quedó convenida una segunda exhibición para 1911 en Chicago y Saint Louis. Precisamente ese año el pintor firmó el contrato que le comprometía a realizar la ambiciosa decoración para los muros de la Biblioteca de The Hispanic Society of America. El resto del tiempo, casi hasta su muerte, estuvo ocupado en esto. Cualquier otro proyecto quedó relegado. Sin embargo, dos ciudades de Hispanoamérica tuvieron la suerte de exponer sus obras, aunque como parte de muestras colectivas, como fueron la Exposición Internacional de Santiago de Chile, en 1910, y ese mismo año, la Exposición Española de Artes e Industrias Decorativas, de México, en la que participaron cinco cuadros suyos.

Desconocemos las razones directas que motivaron al pintor a proyectar una exposición en Cuba, pero puede intentarse una explicación de ese deseo. Por una parte están las relaciones de amistad que lo unían a coleccionistas, amantes del arte residentes en la Isla —españoles, como los Ducassi, y cubanos—, y también pintores que admiraban su obra; por otra parte el interés que ya esta había despertado en el país. Y finalmente, debe tomarse en cuenta el hecho de que La Habana era una plaza americana de cierta importancia para la pintura española. Esto lo prueban los muchos artistas que desde el siglo XIX viajaron aquí para exponer. Ignacio Zuloaga —otro triunfador, a quien la crítica convirtió en enemigo de Sorolla sólo porque veía la pintura de un modo diferente— realizó con notable éxito una exposición en La Habana, dos años después de la muerte del maestro valenciano. Todo hace suponer que una muestra de Sorolla —cuya obra es mucho más afín quizás al temperamento del cubano, que la del pintor vasco— habría tenido buenos resultados. Lo cierto es que la exposición proyectada por Sorolla no se llevó a efecto y el público cubano tuvo que esperar primero hasta 1921 y luego hasta 1928 para apreciar su arte.

Desde la muerte del pintor, en 1923, y hasta la década de 1970, período en que la obra de Sorolla quedó relegada por el entusiasmo que despertaron los movimientos vanguardistas, se realizaron en La Habana tres exposiciones oficiales en las que estuvo presente la obra del pintor. La primera de ellas se efectuó en 1928 con motivo de la Sexta Conferencia Internacional Americana. En la sección dedicada al arte europeo se exhibieron diecisiete cuadros de Sorolla junto a obras de Chicharro, Mongrell, Benedito y Vila Prades. Salta a la vista el hecho de que ningún otro artista tuvo una representación tan nutrida, en una muestra que, aunque formada por cerca de doscientas cincuenta piezas, incluía pintores antiguos y modernos de diversas escuelas.

La segunda exposición, realizada en la Universidad de La Habana en el año 1940, estuvo organizada por el Instituto Nacional de Artes Plásticas y dedicada a las escuelas europeas entre los siglos XIII y XX. En ella se expusieron tres piezas de Sorolla —junto a una de su discípulo Julio Vila Prades— dispuestas en la sección de pintura del siglo XX. El catálogo lo presentó así: “(...) lo esencial en él, más que lo que hay en su pintura de realismo racial o de regionalismo, es su manera de tratar la luz que lo coloca en el rango primero de los luministas del arte moderno”².

La mayoría de las obras de Sorolla presentes en estas dos exposiciones —como también otras— llegaron al país después de la muerte del pintor. Algunas de ellas provenían de la antigua colección

Artal, de Buenos Aires, y habían sido adquiridas por los coleccionistas Alfonso Fanjul, Tomás Felipe Camacho y José Gómez Mena. Por estos años también debieron ser adquiridas algunas piezas a través de Argentina en subastas que realizaba la Sucesión Bou y la Sala Witcomb, de Buenos Aires. Tanto el marchante Justo Bou, como también José Gimeno, habían comprado obras de Sorolla, luego de que este cayera enfermo, con el propósito de comercializarlas más tarde en Hispanoamérica.

La tercera exposición a que hacíamos referencia ocurrió en el año 1955, con motivo de la instalación del Museo Nacional en su nueva sede del Palacio de Bellas Artes de La Habana, luego de un largo y angustioso peregrinar por varios edificios de la ciudad. Muchos coleccionistas cubanos contribuyeron con esta exposición, unos prestando obras, otros dejándolas en depósito o legándolas al Museo. En la Galería 10, secciones C y E se expusieron nueve cuadros de Sorolla que ofrecían un panorama de géneros y temas tratados por el pintor en diferentes momentos de su producción. Durante la década de 1950 fue, sin dudas, cuando el coleccionismo cubano se interesó más por atesorar la obra del pintor valenciano. Esto debe ser vinculado a una tendencia de cierto sector de la burguesía nacional que se vio estimulado por el comercio del arte. El enriquecimiento súbito de algunos hombres de negocio, luego de la Segunda Guerra Mundial, los condujo al coleccionismo como una forma de inversión segura. Y dentro de los perfiles de esas colecciones estuvo incluido Sorolla, en lo cual debe haber influido seguramente el gusto precedente en el país por la obra del pintor.

A partir de pequeños núcleos de obras de Sorolla dispersos entre amantes del arte, comenzaron a formarse, a inicios de esa década, dos conjuntos importantes: los de Julio Lobo Olavarría y Oscar Benjamín Cintas —a los que debe agregarse el de José Gómez Mena, ya numeroso desde la década de 1920—. Sin embargo, la mayor parte de las piezas que formaron estas colecciones, fueron adquiridas en los Estados Unidos de Norteamérica, generalmente a través de subastas realizadas en casas como la Parke Bernet Galleries y la Lok Galleries. Tal como había ocurrido con la del magnate Thomas F. Ryan en 1933, algunas colecciones norteamericanas se habían venido deshaciendo o reorientando hacia el arte vanguardista durante esos años. Es por esa razón que entró en Cuba un buen número de obras de Sorolla, de las que habían sido expuestas y vendidas en los Estados Unidos durante las muestras personales del pintor en 1909 y 1911. Desde luego, a éstas deben agregarse otras adquiridas en París, Londres —como es el caso de *Verano*—, y Madrid, fundamentalmente.



Verano, 1904. 149 x 252 cm. Sala de Arte Español, MNBA

Sólo en la década de 1960 —y sobre todo a partir de la exposición por el centenario de su nacimiento, celebrada en Madrid y Valencia— es que Sorolla comienza a ser revalorizado en España. Es la ocasión en que muchas de sus grandes obras regresan a la patria, pues internacionalmente era considerado preferible deshacerse de ellas. No será hasta los años ochenta que Sorolla y los pintores luministas despierten nuevamente el interés de la crítica, de los museos y de los coleccionistas.

Sin embargo, lo que ocurrió en Cuba tuvo más que ver con la revalorización española que con la tónica general. Durante la década de 1960 ingresaron al Museo Nacional de La Habana cerca de quince obras de Sorolla, a partir de las transferencias hechas por el Estado y de compras directas,

lo que hizo crecer notablemente el conjunto de su pintura dentro de la colección institucional. De modo que en el año 1971 el Museo organizó por vez primera en el país una exposición dedicada íntegramente a Sorolla, formada por veintiocho piezas, casi todas de primer orden, y que fue recibida con especial complacencia por el público. A esta le siguieron otras dos, en 1985 y 1991. Por otra parte, desde el año de 1987 el Museo mantiene como parte de su exposición permanente, la Sala Joaquín Sorolla, integrada por quince cuadros.

El interés por Sorolla entre los amantes de la pintura en Cuba es antiguo y sostenido, como se ve. No le han faltado detractores al pintor en el país, sobre todo durante los años en que la crítica rechazó su arte por hueco o tecnicista frente a una pintura conceptual y rebelde más a propósito con los tiempos. Pero el contacto con su obra dejó siempre en el nivel de las palabras cualquier razonamiento adverso. El poder sensorial de la pintura de Sorolla parece haber encontrado condiciones receptoras favorables en la manera cubana de percibir la realidad. Y quizás no sea tan arriesgado decir que la pintura nacional comenzó a encontrarse a sí misma, desde el fenómeno estético del luminismo del cambio de siglo. Tal vez los lazos más tempranos de una relación entre Sorolla y Cuba corresponden precisamente al dominio de las coincidencias estéticas.

En el año 1884 se produjo el curioso encuentro entre el joven pintor valenciano y el cubano Armando G. Menocal (1863-1942), contemporáneo suyo, quien por entonces estudiaba en la Academia de San Fernando, de Madrid. El y Menocal fueron discípulos de los maestros Francisco Jover y Francisco Pradilla, así como de Francisco Domingo, coterráneo de Sorolla y de quien este había recibido una temprana y fuerte influencia. En la Exposición Nacional de Madrid de 1884 coincidieron como concursantes los dos jóvenes pintores, y obtuvieron sendas medallas, de segunda clase Sorolla por *El Dos de Mayo* y de tercera clase Menocal por *Generosidad castellana*, obras que fueron adquiridas por instituciones estatales de Madrid. La amistad nacida aquí entre los dos pintores se mantuvo activa a lo largo del tiempo. Pero además, es posible reconocer fácilmente entre ellos afinidades estéticas —al menos durante esos años— sobre todo en su interés luminista. En 1893, ya en Cuba, Menocal pintó —con la intención de enviarlo a la Exposición Universal de Chicago— el cuadro de historia titulado *Reembarque de Colón por Bobadilla*. De él afirmó entonces el crítico Manuel Sanguily: “(...) la luz de este cuadro era tan intensa que había, que llevarse las manos a los ojos para evitar su resplandor”³, lo que pone de manifiesto la importancia dada en ese momento por el artista y su público a la cuestión pictórica de la luz natural. A la Universal de Chicago Sorolla había enviado *¡Otra Margarita!* (premio único), que, aunque de factura un tanto *pompier*, muestra esa misma preocupación por la representación de la luz natural, rasgo esencial en el pintor desde sus inicios.

Seguramente a través de Menocal, y más tarde de su coterráneo y colega, Leopoldo Romañach (1862—1951), haya entrado en Cuba de modo más directo el gusto por el realismo luminista español del cambio de siglo. Estos dos pintores jugaron un papel importante en la formación de los jóvenes artistas que asistían a la Academia de San Alejandro, en La Habana, y que renovarían nuestra pintura nacional. Pero en los primeros años del siglo, la incidencia de la luz en la pintura nacional, es un elemento coincidente con el movimiento que lideraba Sorolla en España. A este gusto respondió, en parte, el interés por el maestro valenciano en esos años. Esa preocupación por la luz, y sus consecuencias sobre el color, aunque quedó a veces lastrada fundamentalmente por un apego excesivo a formas del pasado, constituye un factor innegable de aceptación en el gusto general.

El sorollismo, por otra parte, resulta muy comprensible para un pueblo insular y tropical. El Caribe

—un mar del Sur para Cuba, como lo es el Mediterráneo para Valencia— tiene los verdes intensos y las oscuridades suficientes para permitirnos comprender la interpretación que hace Sorolla de la costa de Jávea. Las vistas de San Sebastián, Biarritz o Zaráuz, se hacen familiares a quien conoce las aguas azules y la reverberación del sol en la arena de las playas atlánticas de Cuba. El mar y la luz solar intensa forman parte principal de la cultura visual del cubano, son una experiencia cotidiana. Pero en particular esa sensibilidad ante la luz natural debió encontrar especial complacencia en una pintura que hacía de ella, su protagonista. El luminismo desterró las penumbras y los fondos embetunados, y dio ventilación a una época que quería respirar profundo, a la vez que conservó la figuración realista. Esta “concesión” fue una carta a su favor frente al gran público, siempre reacio a los cambios estéticos radicales. Si bien el sorollismo fue y sigue siendo un “boom” general de la pintura —a veces un tanto difícil de explicar—, en Cuba, como quizás en otras latitudes similares, goza de una simpatía comprensible.

Esto guarda relación también con una cierta tendencia en el coleccionismo nacional por algunos discípulos de Sorolla, al igual que por otros pintores afines, como Gonzalo Bilbao o Ricardo Brugada. En la colección del Museo Nacional, de La Habana están presentes cuatro de sus más aventajados alumnos. Del grupo que recibió sus enseñanzas en el estudio del pasaje de la Alhambra, son José Mongrell Torrent, Manuel Benedito Vives —quien sustituyó al maestro en la cátedra de Colorido y Composición, de San Fernando—, y Julio Vila Prades. Este último pintó en Cuba retratos, escenas de playa y algunas vistas del malecón habanero, en que una visión sorollesca es aplicada a la naturaleza cubana. El cuarto de ellos es Francisco Pons Arnau, que recibió sus lecciones en el estudio de la calle Miguel Angel, entre 1904 y 1912. Pons Arnau, quien contrajo matrimonio en 1914 con María, la hija mayor de Sorolla, fue además su discípulo predilecto. Aunque en realidad se le acercó mejor que cualquier otro, su obra responde más a la orientación del último período del maestro.

Pero el Sorolla que más interesó en Cuba no fue aquel a quien sigue Pons Arnau, el folclorista y paisajista de montañas, sino el que encabezó y encauzó el sorollismo. Una revisión de los cuadros del maestro que forman la colección del Museo Nacional de La Habana revela esta preferencia. Las piezas que integran el conjunto del Museo están fechadas entre los años 1887 y 1920, es decir, desde la formación del pintor como pensionado en la Academia Española de Roma, hasta el año en que dejó de trabajar a causa de la enfermedad que lo llevó a la muerte. Pero estas piezas, aunque corresponden a diferentes momentos de la obra de Sorolla —abarcando treinta y tres años, sólo con breves interrupciones— y consecuentemente permiten apreciar las variaciones fundamentales ocurridas en su estética, tienen la peculiaridad de orientarse hacia el plenairismo y los temas cotidianos.

Hasta el año 1900 la pintura mayor de Sorolla cumple una serie de ciclos temáticos que se suceden y entrelazan, a la par que se perfeccionan sus hallazgos técnicos. Su pintura, de historia, religiosa o costumbrista de esos años se manifiesta a través de la anécdota, y adquiere incluso una intención más pretenciosa dentro de lo literario entre 1892 y 1900, bajo la óptica del realismo social. Sin embargo, las obras correspondientes a ese período en la colección del Museo Nacional —cerca de su cuarta parte— recrean el mundo cercano al pintor en franca tendencia hacia el disfrute de la sencillez, la naturalidad y la cotidianeidad de la vida. Estas piezas se cuentan entre aquellas que constituyen el preludio de lo que será el estilo pleno y más auténtico de Sorolla. Porque desde su época de pensionado en Roma se fue gestando en su obra menor —al margen de los grandes lienzos para concursos— la concepción de una pintura directa, fresca, vital. Eso que se anuncia en cuadros importantes como *La vuelta de la pesca* (1894) o *Pescadores valencianos* (1896), es lo

dominante en las piezas cubanas de esos años.

La mayor parte del conjunto del Museo está formada por piezas pintadas entre 1900 y 1910, período en que Sorolla, luego de tanteos conceptuales, llega a descubrir que el argumento mismo era lo que le estorbaba. Estas obras no narran, sino simplemente describen. No es posible hallar en ellas más que trozos directos de la realidad, cuyo único subjetivismo reside en que intentan mostrar las cosas no como son exactamente, sino como las percibimos visualmente. Estas piezas responden a un interés selectivo del coleccionismo cubano, pues aunque fue eso lo más abundante en la obra de Sorolla, no fue lo único.

Por otra parte, tres piezas de este período, dentro del conjunto del Museo, vienen a representar otros tantos momentos de especial significación en la madurez del pintor. *Verano* responde al clímax de 1904, en que su paleta alcanza mayor abundancia de colorido y brillantez; *María en el puerto de Jávea* ejemplifica admirablemente sus experimentos de interacción entre la luz solar y el color, realizados en 1905 en la costa de Alicante; *Clotilde paseando en los jardines de La Granja* es un testimonio de primer orden de cómo el pintor, a partir de 1907, matiza la luz, provocando en los colores una intensidad menos agresiva. Entre las piezas de este período quizás la ausencia más notable sea la de los paisajes de Castilla y Asturias que, al parecer, no despertaron mucho interés en el coleccionismo cubano.

La pintura de Sorolla, posterior a 1911, asociada a la decoración para The Hispanic Society of America —escasa fuera de la institución neoyorquina y del Museo Sorolla de Madrid— no tiene representación en la colección del museo de La Habana. Esas telas, por su intención de tipificar las regiones de España y sus tradiciones, se apartan de la estética de madurez del pintor. Sin embargo, en la colección sí está presente la obra producida paralelamente con la decoración, y que sigue respondiendo a los presupuestos conceptuales de su etapa de plenitud. Oleos como *Descanso* y *Niño comiendo sandía* ilustran las peculiaridades estilísticas de esos años y especialmente la segunda de ellas, una forma diferente de tratar la luz. Pero en general estas piezas están dentro del perfil central del conjunto, que, como quedó dicho, se orienta hacia el plenairismo, preferentemente costero, y a los temas cotidianos.

Esta predilección cubana por la pintura de ambiente de Sorolla —por otra parte la más característica en el pintor— no significa un menosprecio por el resto de su obra, que también fue coleccionada pero con menos profusión. Una pieza como *La niña de las uvas* —que fue rechazada en Buenos Aires, según Artal, por no ser de tema marino— muestra una aceptación amplia de la obra de Sorolla en la Isla. Pero es apreciable el predominio de los exteriores en el conjunto. Quizás el entusiasmo que ha provocado durante un siglo la pintura de Sorolla se deba en buena medida a esa vocación atmosférica y su aparente intrascendencia, que la convierten, por lo mismo, en una experiencia permanente en el tiempo.

La Habana, julio de 1992.

NOTAS:

1 Citado por Bernardino de Pantorba en *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, pág. 74.

2 Catálogo de la exposición “Escuelas Europeas”. Pág. 59.

3 Citado por Esteban Valderrarna en *La pintura y la escultura en Cuba*, pág. 60—62.

