



**HAL**  
open science

**Sorolla y el mundo de la fotografía: relaciones e influencias. Entre visión costumbrista y modernidad internacional**

Corinne Cristini

► **To cite this version:**

Corinne Cristini. Sorolla y el mundo de la fotografía: relaciones e influencias. Entre visión costumbrista y modernidad internacional. ILCEA: Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie , 2021, 44, 10.4000/ilcea.12618 . hal-03725561

**HAL Id: hal-03725561**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03725561v1>**

Submitted on 24 Dec 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**ILCEA**

Revue de l'Institut des langues et cultures  
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

**44 | 2021**

**Peinture, identité nationale et style international en  
Europe autour de 1900**

---

## Sorolla y el mundo de la fotografía: relaciones e influencias. Entre visión *costumbrista* y modernidad internacional

*Sorolla and the World of Photography: Relationship and Influences. Between Costumbrista View and International Modernity*

**Corinne Cristini**

---



**Edición electrónica**

URL: <https://journals.openedition.org/ilcea/12618>

DOI: 10.4000/ilcea.12618

ISSN: 2101-0609

**Editor**

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

**Edición impresa**

ISBN: 978-2-37747-324-3

ISSN: 1639-6073

**Referencia electrónica**

Corinne Cristini, «Sorolla y el mundo de la fotografía: relaciones e influencias. Entre visión *costumbrista* y modernidad internacional», *ILCEA* [En línea], 44 | 2021, Publicado el 02 noviembre 2021, consultado el 03 diciembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/12618> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.12618>

---

Este documento fue generado automáticamente el 3 diciembre 2021.

© ILCEA

---

# Sorolla y el mundo de la fotografía: relaciones e influencias. Entre visión *costumbrista* y modernidad internacional

*Sorolla and the World of Photography: Relationship and Influences. Between  
Costumbrista View and International Modernity*

Corinne Cristini

---

## Introducción

- 1 Tal como recuerda Jordane Fauvey en su tesis doctoral de 2012, *La réception de l'oeuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009*, hay que esperar la última década del siglo XX y principios del XXI para que la obra de Sorolla despierte de nuevo interés y protagonice la escena cultural española (2012: 10). Entre 2007 y 2009, tuvo lugar en España la primera exposición itinerante de la obra cumbre del pintor, *Visión de España*, realizada entre 1911 y 1919 para la Biblioteca de la *Hispanic Society of America de Nueva York*, que nunca había sido expuesta en el territorio español antes, y que pareció simbolizar y consagrar esta nueva etapa. En la misma línea que Jordane Fauvey, cabe mencionar cómo, en 2007, Tomás Llorens, historiador, crítico de arte y ex director del Museo Reina Sofía y del Thyssen-Bornemisza, se hacía el portavoz de estas contradicciones y ambigüedades que sufrió la obra de Sorolla sobre todo en su propio país, subrayando esta *damnatio memoriae* del artista que, en cierta medida, se quedó olvidado tras su muerte en 1923, tras gozar de una inmensa popularidad<sup>1</sup>. En efecto, en el marco de la historiografía del arte, la obra de Sorolla quedó al margen por ser considerada como demasiado singular e inclasificable.
- 2 Según los críticos, se podrían distinguir dos periodos en la trayectoria y la recepción de la obra de Sorolla, antes de su reconocimiento y después, con un renombre a la vez

nacional e internacional a partir de 1890<sup>2</sup> tras los premios y galardones obtenidos en las exposiciones, los salones y certámenes extranjeros (en París, Múnich, Berlín, Viena, Chicago, Venecia...) y también en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid. Con su obra *Triste herencia*, le otorgan el *Grand Prix* de la Exposición Universal de París en 1900 y la medalla de honor en la Nacional de Madrid en 1901. Entre 1895 y 1912, se encuentra Sorolla en el apogeo de su carrera, con sus triunfos en Inglaterra —en la *Grafton Galleries* de Londres, en 1908—, y en Estados Unidos, en 1909, y con su famoso encuentro con el empresario Archer Milton Huntington que le encargaría, en 1911, la obra maestra *Visión de España*.

- 3 Recordemos hasta qué punto influyó sobre la obra de Sorolla la retrospectiva póstuma del pintor naturalista Jules Bastien-Lepage a la que el pintor pudo asistir en París, en 1885, destacando que también Sorolla estuvo en deuda con los pintores de la Escuela valenciana de Bellas Artes de San Carlos que ya muy temprano agudizaron su sentido de la observación, en particular Gonzalo Salvá como introductor a la pintura de paisaje al aire libre y adepto de la Escuela francesa de Barbizon y del belga Carlos de Haes. Mediante el pintor Ignacio Pinazo y también por su formación en Roma, Sorolla pudo recibir la influencia de los pintores italianos llamados «Los Macchiaioli». Por otra parte, sus viajes por París y sus participaciones regulares al *Salon des artistes français* explican este acercamiento a la corriente francesa del «impresionismo». Se recalcaron también ciertas similitudes con los pintores paisajistas del Norte, en particular con Anders Zorn y Peder Severin Krøyer.
- 4 Su obra, que se encuentra en la encrucijada de varios movimientos pictóricos y culturales, nacionales e internacionales —y evolucionó del tema social a una pintura más libre, casi abstracta al final de su vida— fue calificada a la vez de «realista», «naturalista», «impresionista», «neo impresionista», «luminista». Según los casos y los enfoques, fue considerada como demasiado local y folklorista, limitada al mediterráneo, o, al contrario, como demasiado moderna, abierta ante todo a las influencias extranjeras, alejándose por lo tanto del conservadurismo y academismo, y sobre todo del paradigma de esta «España negra» que plasmaron y exaltaron los intelectuales de la generación del 98 (entre otros, Unamuno, Valle-Inclán) y cristalizó en torno a pintores como José Gutiérrez Solana e Ignacio Zuloaga. Sorolla se dio a conocer como «pintor de la luz» en una España negra destrozada por la pérdida de sus últimas colonias.
- 5 En la exposición «Sargent-Sorolla» que organizó Tomás Llorens, en 2006, se hizo hincapié en el papel de «pintores de la vida moderna» de ambos artistas invitando los espectadores a tomar en cuenta la importancia de la fotografía en sendas obras. A partir de los años 2000, en el ámbito de la crítica historiográfica y artística sobre Sorolla, notamos en efecto la recurrencia del cuestionamiento sobre el uso y la influencia de la técnica fotográfica en las creaciones del pintor. Entre los monográficos sobre el tema, cabe mencionar unos de los estudios pioneros como los de Florencio Santa-Ana y Álvarez-Ossorio, *La fotografía de familia del museo Sorolla*, de 2006, y de María Luisa Menéndez Robles, Víctor Lorente Sorolla y Roberto Díaz Pena, *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del museo*, de 2006-2007. Luego, la tesis doctoral de Roberto Díaz Pena, de 2012, *Sorolla y la fotografía*, constituyó un aporte fundamental sobre la cuestión.
- 6 Este planteamiento y debate —a veces polémico— que ya surgió en tiempos del pintor sobre la posible influencia de la fotografía en su obra se mantuvo hasta la actualidad, como lo vemos a través de una de las últimas exposiciones sobre Sorolla dirigida por el

fotógrafo y académico de Bellas Artes, Publio López Mondéjar, *Sorolla en su paraíso. Álbum fotográfico del pintor*, de 2017. En realidad, se enmarca la cuestión en un debate más amplio en el ámbito literario y artístico emblemático del siglo XIX y que nace a raíz de la emergencia y del desarrollo del nuevo medio fotográfico en la sociedad, hito fundamental que genera una crisis en la historia de la representación visual occidental, suscitando reacciones diversas entre los intelectuales, escritores y artistas, ya sea de rechazo y de crítica, o de fascinación, y con más frecuencia, de dudas y actitudes ambivalentes. En el estudio que llevé a cabo sobre el impacto de la fotografía en los escritores de veta costumbrista en el siglo XIX, en *Littérature espagnole et photographie naissante: sous le signe d'une rencontre* (Cristini, 2019), mostré hasta qué punto las actitudes son complejas: considerada la fotografía según el modelo tradicional de la *mimesis* aristotélica, como mero calco fidedigno a la realidad, se verá como nuevo sistema de representación que rivaliza con lo anterior, en cambio, si se la considera bajo el prisma de la creación artística, se podrá explotar como nueva metáfora. Tal como lo recalcó y denunció Charles Baudelaire en su tiempo en su famosa diatriba contra la fotografía, en su «Salon de 1859 : le public moderne et la photographie»: «*S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait [...], il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante [...]*» (1946 [1859]: 261) A este propósito, el artículo de José Garnelo, «La pintura y la fotografía», publicado en *El Museo Universal*, es una buena síntesis de cómo se percibió y recibió el nuevo medio fotográfico en la segunda mitad del siglo XIX: «No podemos, pues, prometernos de la fotografía ni unidad ni belleza, ni perfección, y por consiguiente, su destino es de simple auxiliar para el artista [...]»<sup>3</sup>. Sin embargo, tanto el desarrollo de los instrumentos y espectáculos ópticos (linterna mágica, fantasmagoría, diorama, panorama) como la emergencia de la foto participaron en la construcción de una nueva mirada, dando pie a un nuevo paradigma visual impulsado por la técnica frente a las artes tradicionales: escritura, pintura, grabado.

- 7 Bien lo subrayaron Régis Durand, Pascal Bonitzer, Philippe Hamon, entre otros, el advenimiento de la foto creó un marco imprescindible, un imaginario o «inconsciente colectivo» propio de la época. En su obra *Le temps de l'image*, Régis Durand señaló que:

*La photographie, au moment où elle émerge, n'est donc pas envisagée comme une invention limitée à la technique [...]. Il s'agit bel et bien d'un remaniement général du visible, qui aboutit à la production de nouvelles images [...]. L'archive générale est celle des Lumières, où s'opère une remise en cause de l'espace illusionniste mis en place à la Renaissance, et le rapport photographie-peinture devra donc être examiné à partir d'un même socle épistémologique, et d'un même environnement visuel qui constitue une sorte d'inconscient optique de l'époque. (1995: 39)*

- 8 En la época de Sorolla, la foto conoció grandes avances: del colodión húmedo en los años 1850-1860 a la llamada «revolución Kodak» en 1888, —el invento por George Eastman de esta cámara portátil accesible a todos—, pasando por las placas secas de gelatinobromuro en los años 1870, placas manejables que sentaron las bases de la futura instantaneidad y modernidad fotográfica. En los años 1870-1880, de manera concomitante, Etienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge llevaron a cabo investigaciones sobre la descomposición del movimiento captada por la fotografía. También sabemos hasta qué punto la estética «naturalista», la pintura al aire libre y el impresionismo se nutrieron de todos los descubrimientos y aportes de la foto. La exposición que tuvo lugar en el museo Thyssen Bornemisza de Madrid entre el 15 de

octubre de 2019 y el 26 de enero de 2020 titulada «Los impresionistas y la fotografía», y comisariada por Paloma Alarcó, puso de realce este diálogo fructuoso entre pintura y fotografía<sup>4</sup>.

- 9 ¿Fue Sorolla más receptivo al medio fotográfico por interesarse particularmente en la captación viva del modelo natural, voluntad pictórica que reitera en su correspondencia<sup>5</sup>? Por otra parte, cabe recordar en la trayectoria del pintor su formación inicial, desde 1878, en el estudio del prestigioso fotógrafo valenciano, Antonio García Peris (1841-1918) que se convertiría luego en su suegro, y a quien ayudó en su trabajo de retoque e iluminación de fotografías. El que Sorolla se familiarice muy temprano con el universo fotográfico y se vea rodeado durante toda su vida de fotógrafos de renombre explicaría en gran parte este interés y esta sensibilidad peculiar por lo fotográfico. ¿Cómo se da a ver justamente este impacto de la fotografía en su obra? ¿Se podría imaginar un uso distinto del material fotográfico según el objetivo buscado, por ejemplo, en el caso de encargos como el de la *Hispanic Society*, en 1911, una explotación directa de la foto como fuente documental y testimonial, en un marco *costumbrista*? Más allá de un mero trasvase de la fotografía al lienzo, quizá la obra de Sorolla nos enseñe cómo lo pictórico asimiló el lenguaje fotográfico. El objeto fotográfico puede considerarse aquí como un elemento heurístico que permite arrojar nueva luz sobre la obra sorollesca, invitándonos a replantear la cuestión del carácter a la vez regional, nacional e internacional de su pintura.
- 10 En una primera parte, nos interesaremos en el corpus fotográfico sobre Sorolla que constituye una crónica visual diaria personal y profesional de la vida del pintor y veremos luego los distintos usos de la foto por Sorolla, en particular lo que se nombró el «ojo fotográfico del pintor» (Díaz Pena, 2012: 128).

## Sorolla bajo la mirada de los fotógrafos

- 11 Unas 7 000 fotos componen la colección del museo Sorolla, de las cuales unas 6 600 fueron catalogadas y digitalizadas desde 2017<sup>6</sup>, y atestiguan de la importancia y relevancia del medio fotográfico en la vida del pintor. Su bisnieta Blanca Pons Sorolla subrayó este gusto e interés constante de Sorolla por la fotografía pese a que él mismo en su correspondencia con el empresario y pintor Pedro Gil Moreno de Mora, en 1896, escribió —según recuerda Publio López Mondéjar—: «Yo no sé cómo no estoy ya loco de remate, pues, como odio la fotografía, para dibujar un chiquillo, he pasado las de Caín; luego, el mar es un lío imposible, porque varía de un modo que rabias y dudas cuándo estará bien lo que haces» (2017: 27). Más allá de las declaraciones del pintor, nos enteramos, a través de los intercambios epistolares entre Sorolla y su entorno, del papel clave que desempeñaron las fotos en su vida diaria, por ejemplo, las reproducciones de cuadros, las fotos de regiones, de tipos, o retratos de familiares. Por otra parte, el cuadro titulado *Instantánea, Biarritz*, de 1906, que representa un personaje femenino —quizás su esposa Clotilde o su hija María— manejando la famosa cámara portátil Kodak es revelador y emblemático del trato de Sorolla con la fotografía y de los vínculos estrechos entre su pintura y la imagen mecánica.
- 12 Nos centraremos aquí en los retratos más bien individuales de Sorolla, o de Sorolla con sus modelos, excepto algunos en que está con su esposa Clotilde, sean fotos de estudio, muy formales y clásicas, fotos sacadas en el taller del artista o fuera, en las sesiones del pintor al aire libre, fotos de sus viajes y recorridos por España o de sus estancias en

Nueva York. Notamos que gran parte de los retratos fotográficos de Sorolla corresponden a lo que la historiadora del arte Nadeije Laneyrie-Dagen califica como «retratos profesionales» en el ámbito pictórico: «[...] *ceux où l'artiste se montre en train de peindre, ou en tout cas, avec les attributs qui désignent sa profession*» (2002: 43) oponiéndolos a los retratos más personales. Las captaciones o composiciones fotográficas se presentan en varios casos como un «doble retrato» del pintor y de su modelo basándose en juegos de *meta* o *intericonicidad* foto/pintura, de relaciones especulares y *mise en abîme*. En la misma perspectiva que Mathilde Arrivé, en su artículo «L'intelligence des images – l'intericonicité, enjeux et méthodes», definimos la *intericonicidad* por «[...] el conjunto de los fenómenos de circulación, de transferencia y de diálogo entre los códigos gráficos [...]»<sup>7</sup>.

- 13 Cabe subrayar que gran parte de estas fotos se publicaron en la prensa de la época (en *ABC*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Madrid Cómico*, *Mundo Gráfico*, *La Ilustración española y americana...*) contribuyendo a la difusión y promoción de la obra del pintor. Fue justamente esta profusión de fotos la que testimonió de la constante labor de Sorolla, especialmente en sus sesiones al aire libre. La lista de los fotógrafos que le retrataron es extensa. Destacan, en primer lugar, Antonio García Peris, su suegro, y Christian Franzen y Nisser, fotógrafo danés de renombre que se afincó en Madrid hacia 1885-1890, apodado el «fotógrafo de los reyes y rey de los fotógrafos», con quien entabló una verdadera amistad. Con ambos, Sorolla mantuvo una relación estrecha y les rindió homenaje en cierta medida cuando les retrató a su vez ensalzando sus actividades de fotógrafos en instantes tan simbólicos como la revelación del negativo en el caso de García Peris (*El fotógrafo Antonio García en su laboratorio*, de 1908) y en el momento mismo del acto fotográfico para Christian Franzen (*Retrato de Christian Franzen*, de 1903). Entre los demás operadores, podemos recalcar los fotógrafos españoles de renombre — algunos fotoperiodistas— tales como Campúa (José Luis Demaría López de su verdadero nombre, director de *Mundo gráfico*), Luis Ramón Marín (uno de los primeros reporteros fotográficos), Diego González Ragel (fotógrafo de estudio y colaborador en revistas prestigiosas: *Mundo gráfico*, *La Esfera*, *Blanco y Negro*), también fotógrafos más regionales a los que Sorolla conoció en sus numerosos recorridos por las provincias españolas tales como Venancio Gombau en Salamanca, Aurelio Pablo de Rioja, en Soria, y Juan Ruiz de Luna, en Lagartera. Le retrataron también otros fotógrafos españoles: Ricardo del Rivero, José Antonio Esparza, Sebastián Cruset, Guillem Bestard, fotógrafos y fotógrafas norteamericanos tales como William Hollinger, A. Cooper, George Harris y Marta Ewing, Anna Christian.
- 14 Antonio García Peris le sacará sus primeras fotos de estudio, algunas de las cuales en formato «Tarjeta gabinete» de 10 x 15 cm muy de moda en los años 1870. Se trata de copias a la albúmina de mayor tamaño que el formato «tarjeta de visita» («*carte de visite*») patentado por Disdéri en 1854, de 6 x 10 cm. Se enmarca este tipo de fotos en este fenómeno de popularización del retrato conocido como la «tarjetomanía». Son retratos de busto o retratos sedentes de tres cuartos y de perfil, sacados aproximadamente entre 1882 y 1892. Estas fotos montadas sobre cartón solían juntarse a la correspondencia del pintor: la de 1882 en que Sorolla es un joven de dieciocho-diecinueve años que viste chaleco y chaqueta con cuadrados y lazada de pañuelo al cuello está dedicada a un amigo, al pintor Juan Antonio Benlliure<sup>8</sup>. También la de 1887 en que lo vemos de perfil encendiendo su pipa está destinada a su futura esposa, Clotilde García del Castillo, con quien se casará un año más tarde<sup>9</sup>.

- 15 Del archivo de García Peris podemos destacar también otras fotos posteriores que ponen de realce todos los artificios de los retratos de estudio: en esta foto sacada en 1893<sup>10</sup>, Sorolla aparece de pie y de tres cuartos, muy elegante, en una postura estereotipada, se recorta sobre un fondo de enfoque suave compuesto a la derecha por un biombo floreado que hace eco a un telón con motivo también floral en la parte izquierda. Tanto la postura del retratado como el telón de fondo remiten a las prácticas fotográficas propias de la época. Refiriéndose al estudio del fotógrafo, variante del taller del pintor, Philippe Hamon evoca una nueva «fábrica de imágenes» (2001: 117). Esta foto fue sacada cuando Sorolla tenía treinta años y se publicó en 1895 en la revista *Nuevo Mundo* y, en 1901, en la revista *Hispania*. Otras fotos de García Peris ponen en escena sobre todo la figura del pintor con sus atributos, es el caso de una serie de 1896 en la que Sorolla toma varias posturas con su paleta y sus pinceles en el estudio de su suegro muy despojado, donde la tela blanca del fondo parece hacer de lienzo<sup>11</sup> (Fig. 1). El retrato sedente de 1909<sup>12</sup> de Sorolla pintando en un banco con sus accesorios característicos —paleta, pinceles y la famosa caja portátil que le sirve de caballete— es emblemático de los juegos compositivos interior/ exterior. Tanto el banco, las herramientas del pintor o el fondo borroso que imita las nubes recrean la ilusión del exterior en el interior del estudio. Estos tipos de retratos de estudio, los volveremos a encontrar en las fotos sacadas durante la visita del pintor a Estados Unidos: las pruebas de George Harris y Marta Ewing<sup>13</sup> y las de A. Cooper<sup>14</sup>, en 1909, las de William Hollinger<sup>15</sup>, en 1911, nos brindan ejemplos de la escenificación del retratado: Sorolla posa de medio cuerpo o sentado con aspecto de «dandi», vestido con gran elegancia —sombrero, traje de tres piezas, corbata, cuello almidonado, cigarro—, se insiste en la mirada simbólica del pintor, mirada intensa y expresiva dirigida al fotógrafo o al espectador, fuera de campo.

Fig. 1. - Antonio García Peris. *Joaquín Sorolla Bastida*, 1896[ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80018.



- 16 En segundo lugar, veremos ahora fotos de Sorolla tomadas en el propio taller del artista o fuera, al aire libre, que es otra variante del estudio para los pintores paisajistas e impresionistas. Uno de los reportajes fotográficos de Christian Franzen, gran fotógrafo que fue pionero en el uso del flash al magnesio, está centrado en la imagen del pintor vestido de su bata de trabajo, en plena faena artística. La serie de 1906 sacada en el taller del pintor, calle Miguel Ángel<sup>16</sup>, se compone de cuatro pruebas, dos de las cuales están enfocadas en la pareja Sorolla/Clotilde, y otras dos únicamente en Sorolla. La primera foto (Fig. 2) es simbólica del proceso creativo del artista quien, en este caso, parece inspirarse directamente de la reproducción fotográfica del retrato de la Infanta Margarita de Velázquez, que sujeta su esposa Clotilde, sentada a su lado. Tanto el punto de vista como el efecto de luz ponen de relieve el triángulo formado por Sorolla, Clotilde, y la fotografía del cuadro velazqueño, creando un diálogo *intericónico* entre las artes, emblemático de la labor creativa de Sorolla. Roberto Díaz Pena señaló a este propósito que el archivo Sorolla conserva más de 700 reproducciones fotográficas de obras de otras artistas, y entre ellas, una gran cantidad procedente de la obra velazqueña (2012: 84). En las dos fotos que forman una especie de díptico (Fig. 3), Clotilde aparece como observadora cómplice de la labor de su esposo, y no directamente como su musa y modelo, tal como se da a ver en otra foto de Franzen, de 1906, en la que posa para el cuadro *Clotilde con vestido negro*<sup>17</sup>. El enfoque peculiar de esta serie fotográfica sobre el bastidor y el envés de la tela, motivo pictórico recurrente, remite de manera subyacente al autorretrato de Velázquez en *Las Meninas*, ofreciéndose como homenaje alegórico a la pintura en general.

Fig. 2. - Christian Franzen y Nissen. *Joaquín Sorolla pintando*, 1906[ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80030.



Fig. 3. - Christian Franzen y Nissen. *Joaquín Sorolla pintando*, 1906[ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80031.



- 17 Por otra parte, en el corpus fotográfico estudiado, procedente en gran parte de la colección del Museo Sorolla, subrayamos una composición o retórica común del pintor frente a su modelo que radica en juegos de miradas y de puestas en abismo: se entrecruzan las miradas del operador fotógrafo, del espectador, del pintor, y del modelo. El ojo del destinatario opera por tanto un vaivén constante entre lo fotografiado y lo pintado, lo que favorece quizá aún más el acercamiento a la obra del artista, creando cierta complicidad entre autor y receptor. La foto de Luis Ramón Marín, de 1917, que muestra al pintor retratando al dramaturgo Jacinto Benavente<sup>18</sup> es emblemática de estos juegos internos. En la misma perspectiva, otras fotos anónimas captaron a Sorolla retratando a su hijo Joaquín<sup>19</sup>, al financiero y coleccionista Tomas Fortune Ryan<sup>20</sup>, o al pintor frente al paisaje marítimo valenciano y a los modelos de su entorno<sup>21</sup> (niños, pescadores, mujeres paseando...). Los reportajes fotográficos de 1912 de Rioja de Pablo, en Soria<sup>22</sup>, y de Venancio Gombau, en Salamanca<sup>23</sup> (Fig. 4), sobre la labor de Sorolla en las provincias españolas, en el marco del encargo de la *Hispanic Society*, se someten a la misma construcción: el pintor está sacado de perfil o de tres cuartos, en primer plano, frente a su obra, situándose entre sus modelos retratados en el lienzo y los modelos, en segundo término, que posan para él, captados en actitud frontal. Estas fotos nos dan la impresión de que podemos asistir a la génesis de la obra, a su proceso de creación, pese a que gran parte de estos clichés desvelan cuadros ya muy avanzados en su elaboración, incluso acabados. El catálogo del museo Sorolla nos recuerda que la foto de Ricardo del Rivero, que nos enseña al pintor trabajando sobre su cuadro *Abuela y nieta del Valle de Ansó* fechado en 1911, fue tomada probablemente en 1912, lo que significa que el artista finge pintar una obra que para entonces ya estaba concluida<sup>24</sup>.

Fig. 4. - Venancio Gombau Santos. *Joaquín Sorolla pintando en Salamanca, 1912*. Museo Sorolla, n.º inv. 80130.



- 18 Conviene mencionar también el reportaje del famoso fotógrafo y periodista llamado Campúa compuesto de seis fotos<sup>25</sup>, y publicado en la revista *Nuevo Mundo* del 18 de julio de 1907 acerca de la sesión de retrato del rey Alfonso XIII por Sorolla en los jardines de la Granja (*Retrato con uniforme de húsares en los jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*), que nos muestra toda la modernidad de este retrato de corte al aire libre. Por fin, en el corpus fotográfico sobre Sorolla, encontramos fotos menos compuestas, verdaderas instantáneas de aficionados que captaron al pintor en sesiones de trabajo, con miembros de su familia o con amigos, en Valencia, Biarritz, Burgos<sup>26</sup>. Unas de estas pruebas fotográficas de 1907<sup>27</sup> (Fig. 5) se enfocan en Sorolla sentado, pintando en los jardines de la Granja directamente en la tapa de su caja de pinturas convertida en caballete a modo de «taller en miniatura». Lo interesante es el vínculo estrecho de esta foto con el cuadro *María pintando en el Pardo*, también de 1907, en el que la hija parece repetir la gestualidad paterna<sup>28</sup>.

Fig. 5. - Anónimo. *Joaquín Sorolla pintando en los jardines de La Granja*, 1907. Museo Sorolla, n.º inv. 80078.



## Sorolla y el medio fotográfico. De la fotografía como modelo al «ojo fotográfico» del pintor

- 19 Así, como lo vimos en la primera parte, Sorolla vivió rodeado de fotógrafos durante toda su vida, y se familiarizó muy joven con ese medio en el estudio de su suegro, lo que pudo reforzar y acentuar su afición por el tratamiento de la luz y la captación de lo instantáneo, y educar también su mirada impregnándola del sello fotográfico hasta suscitar en él una forma de aprehensión fotográfica de la realidad. Se podría considerar que la foto fue para Sorolla una suerte de «herramienta para ver» («*outil pour voir*») retomando la expresión que la crítica suele emplear para el historiador del arte Daniel Arasse<sup>29</sup>. Antes de cuestionarnos sobre el papel de la foto en la obra de Sorolla, sea como fuente testimonial y documental, sea como modelo óptico del que se valió en su pintura, conviene contextualizar esta problemática enmarcándola en las reflexiones de la época sobre las posibles relaciones e interacciones entre pintura y fotografía. Recalamos los vínculos estrechos entre el medio fotográfico y el movimiento impresionista francés, con pintores tales como Edgar Degas, Édouard Manet, Frédéric Bazille, Gustave y Martial Caillebotte, entre otros; la exposición del Thyssen Bornemisza mencionada anteriormente «Los impresionistas y la fotografía» evidencia este aspecto. Nos enteramos de que muchos usaron la fotografía incluso cuando fingían despreciarla en sus discursos —Delacroix, Ingres son buenos ejemplos a este respecto—. Por otra parte, la primera exposición de los pintores impresionistas en el estudio del fotógrafo Nadar, Boulevard des Capucines, en abril-mayo de 1874, es una prueba más de esta interacción profunda entre los dos universos.

- 20 En España, entre los pintores que recurrieron a la foto de manera ocasional o con más frecuencia, se puede mencionar a la familia Madrazo, a Francisco Pradilla y Ortiz, a Eduardo Rosales, Ignacio Pinazo, Dionisio Fierros, Antonio de Beruete, Ramón Casas, Anglada Camarasa, entre otros, pero todavía escasean los estudios sobre el tema y es difícil saber exactamente en qué proporción y cómo la emplearon. Cabe recordar las acusaciones del pintor Ignacio Zuloaga hacia Sorolla descalificando sus obras por ser, a su parecer «[...] asuntos [...] cuasi siempre iguales a instantáneas fotográficas, con un toque muy hábil» (Muller, 1997: 66).
- 21 Nos interesaremos ahora en los distintos usos de la foto por Sorolla y veremos cómo más allá del recurso puntual al modelo fotográfico como objeto de documentación, especialmente en la esfera regionalista, se trata sobre todo de cómo él asimiló y trasladó a su pintura los elementos característicos de la esencia fotográfica, entre otros, un nuevo tratamiento de la luz, una fragmentación del espacio y del tiempo, una captación de la instantaneidad, y un desplazamiento de los enfoques y encuadres en ruptura con la perspectiva renacentista.
- 22 Notamos primero que los dos géneros a los que se dedicó en gran parte Sorolla, o sea el retrato y la escena de género, se acercan a las prácticas fotográficas. Sus primeras producciones con temáticas ante todo sociales (*¡Otra Margarita!*, 1892; *Trata de blancas*, 1895) dieron lugar a este paralelismo entre realismo pictórico y realismo fotográfico. El género del retrato pictórico en la producción de Sorolla tiene muchas afinidades con el retrato fotográfico considerado al principio como un *analogon* perfecto de la realidad. Para el pintor, se trata de esta misma voluntad de captación auténtica del retratado. Gran parte de sus retratos, como la serie dedicada a Clotilde (*Clotilde con traje negro*, *Clotilde con traje gris*, *Clotilde con traje de noche*), a sus hijos, o también las efigies de intelectuales, escritores, y artistas de la época, entre los cuales sus amigos, como el pintor Aureliano de Beruete, el fotógrafo Christian Franzen, se inscriben en esta perspectiva. El retrato del pintor Aureliano de Beruete<sup>30</sup> es revelador de la impregnación fotográfica de Sorolla: más allá de la veracidad de los rasgos del retratado, son los detalles del abrigo que el sujeto parece haberse quitado en el mismo momento de la captación pictórica y de sus manos que sujetan el sombrero que nos hacen pensar en «el instante decisivo» de la fotografía.
- 23 Al consultar la colección de fotos del museo Sorolla, y especialmente el archivo de García Peris, nos percatamos del uso de esas imágenes por el pintor. Es el caso en particular de una foto de familia sacada por García Peris en 1901<sup>31</sup> (Fig. 6) que Sorolla traslada en gran parte al lienzo titulado *Mi familia* o *La familia* del mismo año<sup>32</sup>. Si se retoman, en su globalidad, la composición y las posturas de los miembros de la familia con un estrechamiento del campo visual y un enfoque mayor sobre la hija menor Elena convertida en nueva infanta Margarita, el cambio procede ante todo del desplazamiento de la figura del pintor: del retrato fotográfico en que prevalece la figura paterna al autorretrato pictórico mediante la estratagema del espejo que pone de relieve la labor del artista. Notamos el paso de objeto fotografiado («*spectrum*»<sup>33</sup>) a sujeto creador (fuera y dentro de la diégesis del cuadro, como autor de la obra y representación de sí mismo como pintor pintando). En este juego de *intericonicidad* y *mise en abîme*, el espejo cobra un valor fundamental, inscribiendo la obra en la continuidad de *Las Meninas* de Velázquez y refiriéndose al mismo tiempo metafóricamente a la fotografía vista en la época como «un espejo con memoria». De la modernidad velazqueña a la modernidad fotográfica, el espejo parece captar

casualmente el reflejo del pintor durante la ejecución de su obra, acercando así la composición pictórica a lo que Philippe Dubois llama «la imagen acto» de la fotografía<sup>34</sup>. El lienzo se hace «película fotosensible» dándonos la impresión de que «recibe la imagen de un solo golpe en toda su superficie»<sup>35</sup>. El reflejo del pintor en el espejo, verdadera huella de su presencia, remite al *ça a été* barthesiano. Su imagen fantasmática podría evocarnos también la del propio fotógrafo: «[...] *ombre projetée [qui] vient s'inscrire par inadvertance dans le champ, silhouette anamorphosée couverte par la lumière arrière [...]*» como lo subraya Anne-Marie Garat (1994: 64).

Fig. 6. - Antonio García Peris. *Joaquín Sorolla, su mujer y sus hijos*, 1901. Museo Sorolla, n.º inv. 80242.



- 24 En el contexto familiar, podemos encontrar así otros ejemplos de este paralelismo entre fotos y pinturas: a raíz del nacimiento de la primera hija del pintor, María, en 1890, subrayamos el vínculo estrecho entre una foto anónima de la colección del museo Sorolla que nos muestra a Clotilde sentada con su bebé en brazos dándole el pecho<sup>36</sup> y el lienzo de Sorolla de la misma fecha, titulado *El primer hijo*, que representa la misma actitud materna, con un decorado y una ambientación totalmente recompuestos e idealizados<sup>37</sup>. Otro cuadro como el de Clotilde sentada vestida de blanco, *Clotilde en el jardín*, de 1919-1920<sup>38</sup>, parece remitir, en su composición, en lo que Barthes designa por el *studium*<sup>39</sup> (o sea la vestimenta, los zapatos, la postura), a una prueba sacada en 1917-1918 por otro fotógrafo anónimo, donde se ve a Clotilde con su nieto Francisco Pons Sorolla<sup>40</sup>.
- 25 Más allá del ámbito familiar, Roberto Díaz Pena se interesó en el uso de la fotografía por Sorolla como documentación previa para la realización de escenas urbanas, marítimas o regionales, para la reproducción de sitios, monumentos concretos, elementos arquitectónicos o también para los retratos de personajes típicos en una perspectiva *costumbrista* y *etnográfica*, en particular para su encargo *Visión de España*. En la misma

línea que Díaz Pena, Cecilia Casas Desantes, en 2014, centró su análisis en el proceso creativo de Sorolla para el panel dedicado a Salamanca y recordó el papel clave de Venancio Gombau, gran fotógrafo de la sociedad salmantina, que inmortalizó tales escenas<sup>41</sup>. A partir de estos estudios, nos enteramos de que los pintores, en la época, solían comprar e intercambiarse fotos o tarjetas postales a modo de archivo documental, como fue el caso con los temas orientalistas. La adquisición por Sorolla de fotos decimonónicas de *tipos* regionales populares de Charles Clifford, de Jean Laurent, de Jean Lacoste es emblemática de estas prácticas, y nos muestra la persistencia de los motivos folclóricos y del género *costumbrista* en las artes españolas del siglo XX.

- 26 Algunos ejemplos de este traslado fotográfico al lienzo son muy relevantes: mencionemos el caso de una foto sobre papel a la albúmina de 1880 de Ignazio Cugnoni<sup>42</sup> procedente del archivo Sorolla que representa parte de una vivienda italiana de Asís, con un enfoque sobre la escalera, la ristra de cebollas en primer término y la puerta central, elementos de los que se inspira Sorolla en su tela agregando otra fachada, otra habitación con el detalle de la ropa tendida que humaniza aún más la escena en su pintura<sup>43</sup>. El investigador Roberto Díaz Pena estudió en particular estos paralelismos entre fotos y pinturas enfocándose en los tipos valencianos sacados por el objetivo de García Peris en 1889 y que Sorolla transfirió directamente al lienzo en su cuadro al óleo de la misma fecha titulado *Tipos valencianos* (2012: 65-66). Al cotejar otras fotos de la colección Sorolla con cuadros del pintor, nos percatamos del uso de clichés de ciudades y monumentos, es el caso por ejemplo del óleo sobre cartón *Palacio de los Dux, de Venecia*<sup>44</sup> cuya fuente pudo ser positivos a la albúmina de Venecia de 1880<sup>45</sup>, o de vistas urbanas fotografiadas que influyeron probablemente en los encuadres elegidos para la serie de gouaches de 1911 con fuerte picado tales como *Quinta avenida. Nueva York, Carrera Maratón de Nueva York*. También existen fotos de *costumbrismo* marinero<sup>46</sup> y placas estereoscópicas sobre la «Pesca del Bou» o la «Vuelta de la Pesca» sobre las que pudo apoyarse el pintor para la realización de sus famosos cuadros sobre esta temática.
- 27 Si bien la foto introdujo una nueva aprensión de la luz que interesó particularmente a los pintores impresionistas, el gran cambio procedió también de la percepción fragmentada del espacio y del tiempo. Philippe Dubois definió esta esencia peculiar de la fotografía en su obra *L'Acte photographique*. En su artículo «Le coup de la coupe», nos recuerda así: «*Temporellement [...] l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, décolle, la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue*»<sup>47</sup>. Las escenas playeras y marítimas emblemáticas de la obra del artista nos ofrecen ejemplos de la mirada fotográfica del pintor que saca un fragmento de espacio y tiempo rompiendo con la composición perspectivista clásica. En los lienzos *Verano* (1904), *Niños en la playa* (1904, 1910), *Las tres hermanas* (1906), *Paseo a orillas del mar* (1909), *La hora del baño* (1909) sobresale lo que Philippe Dubois designa como este «*Petit bloc d'étant-là, petit saisissement d'ici-maintenant*»<sup>48</sup>. Sorolla capta no solo los reflejos fugaces de la luz en el agua o en cualquier superficie, en los objetos y los cuerpos, como se da a ver nítidamente en *Verano* o *Chicos en la playa* (1910), sino que se detiene también en esos momentos privilegiados, esos pequeños detalles, actitudes, gestos y ademanes de nuestra cotidianeidad como sacados en el instante. En *Verano*<sup>49</sup>, este lienzo panorámico de gran tamaño, Sorolla se enfoca en varias escenas dentro y fuera del mar simultáneamente como tomadas casualmente en el encuadre. En primer plano, nos llama la atención este grupo de niñas que parece avanzar de la izquierda a la derecha e ir al encuentro del personaje femenino adulto, quizás la madre, que sostiene a su

pequeño hijo desnudo, mientras éste se tapa la cara con las manos para protegerse del sol. Sorolla restituye esta impresión de movimiento parado fotográficamente.

- 28 Este gesto de la mano para protegerse del destello del sol que le confiere al cuadro verosimilitud y naturalidad se convierte en motivo recurrente en otras telas como *Las dos hermanas* (1909), *Niños en el mar, playa de Valencia* (1908), *Pescadora con su hijo* (1908). Elena Pallardó hizo hincapié en estos encuadres atrevidos y anticlásicos que pudieron darle protagonismo al espacio vacío, como es el caso en *Pescadora con su hijo*, donde la sombra de la mujer ocupa el centro de la composición<sup>50</sup>. Sorolla captura esos momentos fugaces en que el viento abulta los tejidos femeninos —blusas, vestidos—, agita las velas de los barcos y hace ondular las telas y los adornos de gasa, como se ve nítidamente en el cuadro *Paseo a orillas del mar*<sup>51</sup> (Fig. 7). Las mujeres sujetan sus pamelas, y las niñas, sus sombreros de paja, con delicadeza. En el cuadro *Chicos en la playa* de 1910, que se encuentra en el Museo del Prado<sup>52</sup>, el pintor se vale de un efecto de picado (los niños están tumbados boca abajo) y elimina la referencia al horizonte: se sorprende el instante en que el niño rubio, en primer término, se apoya sobre su codo quizás para hablar con el niño moreno, en segundo término, que parece mover ligeramente su cuerpo y girar la cabeza hacia él para escucharle.

Fig. 7. - Joaquín Sorolla Bastida. *Paseo a orillas del mar*, 1909. Fundación Museo Sorolla, n.º inv. 00834.



- 29 En los encuadres elegidos, Sorolla se vale de la fragmentación que aplica a los objetos (pamelas, quitasoles, toldos) y a los cuerpos, dejando partes de los elementos fuera de campo, lo que remite en cierta medida al arte *degasiano*; también retrata los personajes de espaldas, les descoloca o descentra. Dos cuadros como dos secuencias sobre la playa de Zarauz de 1910: *Sobre la arena. Playa de Zarauz* (Fig. 8) y *Bajo el toldo. Playa de Zarauz*<sup>53</sup> traducen la impregnación de lo fotográfico. En ambos casos, se recalca la desorganización de la composición o la falta de jerarquía. En *Sobre la arena*, las cabezas

de los personajes femeninos están cortadas arbitrariamente, parece haberse sacado un momento en el continuum temporal en que niñas y mujeres están todas atareadas, leyendo, cosiendo o bordando, como ignorantes del ojo fotográfico de Sorolla que les está retratando de improviso. Por fin, conviene mencionar los lienzos que nos dan a ver niños y niñas corriendo por la playa o niñas saltando a la comba (*Saltando a la comba*, 1907, *Corriendo por la playa*, 1908) que, por la precisión y descomposición del movimiento, parecen inspirarse directamente en los estudios de «cronofotografías» de Marey y Muybridge.

Fig. 8. - Joaquín Sorolla Bastida. *Sobre la arena, Playa de Zarauz*, 1910. Museo Sorolla, n.º inv. 00888.



## Conclusión

- 30 Este enfoque fotográfico sobre la obra de Sorolla, que se inscribe en la línea de los estudios de Roberto Díaz Pena, abre nuevas perspectivas de lectura y permite ahondar en el proceso creativo del artista desvelando técnicas de trabajo muy novedosas. Este acercamiento a la obra del pintor mediante el objeto fotográfico como elemento heurístico se enmarca en esta revalorización del medio a partir de los años 1980-90, en particular con la publicación de *La Chambre Claire* de Roland Barthes, en 1980, que correspondió, según François Brunet, a «[...] un proceso de recalificación de la fotografía en la cultura y la sociedad [...]»<sup>54</sup> (2000: 15). Se superó así esta visión despreciativa de lo fotográfico que, durante mucho tiempo, fue considerado como subcultura, como imagen «sin código», «sin historia», «sin alma», «sin arte»<sup>55</sup>.
- 31 Lejos de desacralizar la obra de Sorolla, concepción predominante en la época del artista, estas afinidades con el medio fotográfico traducen su percepción ya muy

moderna del arte en ruptura con las normas académicas vigentes, acercándole a pintores nórdicos como Zorn, Krøyer, a los pintores franceses impresionistas, y también al estadounidense John Singer Sargent. El doble uso de la foto por Sorolla, ya sea por sus temas etnográficos y *costumbristas*, ya sea por su nueva aprehensión de lo real, traduce la ambivalencia inherente a su obra entre cosmopolitismo y regionalismo, que puede reflejar en parte este cambio de siglo español. Nos percatamos de las interacciones profundas entre las actividades artísticas tradicionales y la fotografía en la construcción de esta imagen folclórica que se quiere difundir de España en el extranjero, incluso a principios del siglo xx: como lo vimos, Sorolla partió de fotos decimonónicas como las de Laurent influenciadas a su vez por dibujos y grabados de una época anterior.

- 32 La exposición «Sorolla: dibujante sin descanso» comisariada por Inés Abril Benavides y Mónica Rodríguez Subirana, y que tiene lugar del 26 de noviembre de 2019 hasta el 10 de mayo de 2020 en el Museo Sorolla, nos desvela esta faceta del pintor cazando el instante, siempre al acecho de apuntes, bocetos, estampas de la vida diaria, urbana o íntima, que necesitaba recoger con urgencia, especialmente en sus pequeños cuadernos. Para este artista apresurado que anhelaba captar los elementos más transitorios y fugaces de la realidad quejándose de no poder conseguirlo con bastante rapidez, entendemos que el medio fotográfico cristalizó este ideal de instantaneidad de la representación, y hoy en día, ante sus cuadros, tal vez sentimos lo que Anne-Marie Garat experimentó frente a la obra fotográfica:

*Le grain des choses proches, leur lointain nébuleux. La question du regard et de la vision, celle du point de vue, sa hauteur, sa proximité, tout un dispositif d'espace dont l'agencement m'émeut, qui rappelle en moi des choses vues, vécues, éveille la mémoire sensorielle, comme une réminiscence proustienne de l'œil, visuelle plus qu'auditive ou olfactive. L'accommodation d'un œil sur les choses du monde, la place de l'opérateur, ce grand absent de l'image et tout entier présent dans l'objet qu'il a laissé. (1994: 64)*

---

## BIBLIOGRAFÍA

- ARRIVÉ Mathilde (2020), «L'intelligence des images – l'intericonicité, enjeux et méthodes», *E-rea*, <<http://journals.openedition.org/erea/4620>>; <<https://doi.org/10.4000/erea.4620>>.
- BARTHES Roland (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil.
- BAUDELAIRE Charles (1946), «Salon de 1859 : le public moderne et la photographie», *Curiosités esthétiques*, Paris: Aubry, 254-263.
- BONITZER Pascal (1995), *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris: Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile.
- BRUNET François (2000), *La naissance de l'idée de photographie*, Paris: Puf.
- CASAS DESANTES Cecilia (2014), *Sorolla pintando Tipos de Salamanca en Villar de Álamos por Venancio Gombau*, pieza del mes de abril de 2014, Museo Sorolla, Madrid.

CRISTINI Corinne (2019), *Littérature espagnole et photographie naissante : sous le signe d'une rencontre*, Paris: Éditions Hispaniques.

DÍAZ PENA Roberto (2012), *Sorolla y la fotografía* (tesis doctoral), Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, <<http://hdl.handle.net/10115/12093>> (14 de abril de 2020).

DUBOIS Philippe (1983), «Le coup de la coupe. La question du temps dans l'acte photographique», *Les Cahiers de la photographie*, 8, numéro spécial 2, 57-71.

DURAND Régis (1995), *Le temps de l'image*, Paris: La Différence.

FAUVEY Jordane (2012), *La réception de l'œuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009* (tesis doctoral), Université de Franche-Comté, Besançon, <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01381248>>(11 de marzo de 2020).

GARAT Anne-Marie (1994), *Photos de familles*, Paris: Seuil.

GARNELO José R. (1866), «La pintura y la fotografía», *El Museo Universal*, 42.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije (2002), *Lire la peinture. Tome 1, Dans l'intimité des œuvres*, Paris: Larousse.

HAMON Philippe (2001), *Imageries : Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris: José Corti.

LÓPEZ MONDÉJAR Publio (2017), *Sorolla en su paraíso. Álbum fotográfico del pintor*, Madrid: Fundación Museo Sorolla Palacios y Museos.

MARTIN Pauline & PARISE Maddalena (2012), *L'œil photographique de Daniel Arasse. Théories et pratiques d'un regard*, Lyon: Fage éditions.

MENÉNDEZ ROBLES María Luisa, LORENTE SOROLLA Víctor & DÍAZ PENA Roberto (2007), *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del museo*, Exposición Museo Sorolla, Barcelona: Lunweg.

MULLER Priscilla E. (1997), «Sorolla, Zuloaga, y los Estados Unidos: Interacciones», *Catálogo Sorolla y Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

PALLARDÓ Elena (2013), «Sorolla y la visión fotográfica», Museo Sorolla, Madrid.

ROUILLE André (1995), «Une image sans qualités ?», *La Recherche photographique* (18), 4.

SANTA ANA Florencio de (2006), *La fotografía de familia del museo Sorolla: actas de las cuartas jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* (4-6 de julio de 2005), Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana.

## NOTAS

1. Nos referimos al artículo de Tomás Llorens: «Verdad y naturaleza. Dejado de lado por la historia del arte, Sorolla fue víctima del olvido», *El País*, 03/11/2007, mencionado por Jordane Fauvey en sus tesis doctoral: FAUVEY (2012), *La réception de l'oeuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009*, Université de Franche-Comté, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01381248> (11 de marzo de 2020), p. 11, p. 15.

2. Véase FAUVEY, *ibíd.*, p. 15.

3. GARNELO José R., «La pintura y la fotografía», *El Museo Universal*, 11/02/1866, p. 42.

4. Museo Thyssen Bornemisza (2019-2020), disponible en línea: <https://www.museothyssen.org/exposiciones/impresionistas-fotografia> (6 de marzo de 2020).

5. LÓPEZ MONDEJAR Publio (2017), *Sorolla en su paraíso. Álbum fotográfico del pintor*, Madrid: Fundación Museo Sorolla Palacios y Museos, p. 30: «En 1913 confesaba a su amigo Pedro Gil: “Mi único afán, desde que ingresé en la escuela de Bellas Artes de Valencia fue crear una pintura que interpretase la Naturaleza tal como es verdaderamente, tal como debe verse”».
6. Véase el sitio del Museo Sorolla: <http://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/colecciones-del-museo/fotografia-antigua.html> (7 de marzo de 2020).
7. La traducción es nuestra: «L’intericonicité, entendue comme l’ensemble des phénomènes de circulation, de transfert et de dialogue entre les codes graphiques [...]», ARRIVÉ Mathilde, «L’intelligence des images - l’intericonicité, enjeux et méthodes», *E-rea*, disponible en línea: <http://journals.openedition.org/erea/4620>; <https://doi.org/10.4000/erea.4620> (26 de octubre de 2020).
8. Véase en la colección del Museo Sorolla (<http://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/colecciones-del-museo/fotografia-antigua.html>) la foto siguiente, n.º inventario: 86368.
9. *Ibid.* n.º inventario: 86506.
10. *Ibid.*, n.º inventario: 80010.
11. *Ibid.*, n.º inventario: 80018.
12. La foto está reproducida en el catálogo de Publio López Mondéjar, *Sorolla en su paraíso, op. cit.*, p. 81.
13. *Ibid.*, pp. 88-89.
14. *Ibid.*, p. 93.
15. *Ibid.*, p. 92.
16. Colección del Museo Sorolla, números de inventario: 80030; 80031; 80032; 80033.
17. *Ibid.*, n.º inventario: 80037.
18. La foto está reproducida en el catálogo de Publio López Mondéjar, *Sorolla en su paraíso, op. cit.*, pp. 110-111.
19. *Ibid.*, p. 84.
20. *Ibid.*, p. 85.
21. Véanse las fotos de José Antonio Esparza, Museo Sorolla, números de inventario: 80095, 80096, y también las fotos anónimas «Sorolla pintando en la playa de Valencia», n.º inventarios: 85626, 86182, 86186, «Sorolla pintando el retrato de don Antonio García en la playa», n.º inventarios: 86188, 86190, 86195.
22. *Ibid.*, n.º inventario: 80144.
23. *Ibid.*, n.º inventarios: 80130, 86501.
24. *Ibid.*, n.º inventario: 80123. Existen seis positivos de la misma imagen en la colección del Museo Sorolla.
25. N.º inventarios siguientes: 80071, 80072, 80073, 80074, 80075, 80076 y 80077.
26. Véase, por ejemplo, en la colección del Museo Sorolla, la serie de fotos sobre *Sorolla pintando en Biarritz*, con los números de inventario siguientes: 80042, 80043, 80048, 80054, 80057, 85597.
27. *Ibid.*, n.º inventarios: 80078, 80079.
28. Joaquín Sorolla, *María pintando en el Pardo*. Óleo sobre lienzo. 90 x 106 cm. Colección particular.
29. MARTIN Pauline, PARISE Maddalena (2012), *L’œil photographique de Daniel Arasse. Théories et pratiques d’un regard*, Lyon: Fage éditions, p. 22.
30. SOROLLA Joaquín (1902), *Aureliano de Beruete*. Óleo sobre lienzo. 115,5 x 110,5 cm. Museo del Prado (Madrid).
31. Colección Museo Sorolla. N.º inventario: 80242.
32. SOROLLA Joaquín (1901), *Mi familia (o La familia)*. Óleo sobre lienzo. 185 x 159 cm. Ayuntamiento de Valencia.
33. La terminología está sacada de la obra de Roland Barthes (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, p. 22.

34. DUBOIS Philippe (1983), «Le coup de la coupe. La question du temps dans l'acte photographique», *Les Cahiers de la photographie*, 8, número spécial 2, pp. 57-71.
35. *Ibid.*, p. 61: «[...] là où la pellicule photosensible reçoit l'image (fût-elle latente) d'un seul coup sur toute sa surface et sans que l'opérateur puisse rien changer en cours de jeu (dans le temps de la seule exposition) [...]».
36. Colección Museo Sorolla. N.º inventario: 80448.
37. SOROLLA Joaquín (1890), *El primer hijo*. Colección particular.
38. Colección Museo Sorolla. N.º inventario: 01271.
39. BARTHES Roland, *La Chambre claire*, op. cit., p. 48.
40. Colección Museo Sorolla. N.º inventario: 80343.
41. CASAS DESANTES Cecilia (2014), *Sorolla pintando Tipos de Salamanca en Villar de Álamos por Venancio Gombau*. Pieza del mes de abril de 2014. Museo Sorolla. Madrid.
42. *Ibid.*, n.º inventario: 83359.
43. SOROLLA Joaquín (hacia 1887-1889), *Rincón de Asís*. Óleo sobre lienzo. 16,2 x 15,2 cm. Museo Sorolla. N.º inventario: 00173.
44. SOROLLA Joaquín (1885), *Palacio de los Dux-Venecia*. Óleo sobre cartón. 38 x 46 cm. Museo Sorolla. N.º inventario: 00085.
45. Véanse los números de inventario siguientes: 83785, 84005.
46. Mencionemos, por ejemplo, la foto atribuida a Anna M. Christian, *Vuelta de la pesca* (1914-1915), colección Museo Sorolla, n.º inventario: 83428; Emilio Biel & C., de 1900-1915, n.º inventario: 83506, también fotos anónimas sobre la pesca (n.º 83528, n.º 83548), sobre la «vuelta de la pesca», n.º 83540 y la «pesca del atún», n.º 83483, n.º 83485.
47. DUBOIS Philippe, «Le coup de la coupe. La question du temps dans l'acte photographique», art. cit., p. 58.
48. *Ibid.*
49. SOROLLA Joaquín (1904), *Verano*. Óleo sobre lienzo. 149 x 252 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana (Cuba).
50. PALLARDÓ Elena, «Sorolla y la visión fotográfica». Pieza del mes de mayo 2013. Museo Sorolla, Madrid.
51. Colección Museo Sorolla, n.º inventario: 00834.
52. SOROLLA Joaquín (1910), *Chicos en la playa*. Óleo sobre lienzo. 118 x 185 cm. Museo del Prado.
53. Colección Museo Sorolla, n.º inventarios: 00887, 00888.
54. La traducción es nuestra: «[...] un processus de requalification de la photographie dans la culture et la société [...]».
55. Véase el artículo de André Rouillé, «Une image sans qualités?» (1995), *La Recherche photographique*, n.º 18, p. 4.

## RESÚMENES

Rodeado durante toda su vida de fotógrafos de renombre, Sorolla siempre mantuvo una relación privilegiada con la fotografía. Se tratará en este estudio de ver cuál fue realmente el papel del medio fotográfico en la vida del pintor y qué impacto tuvo en su creación artística. Partiremos del objeto fotográfico considerado como elemento heurístico que permite arrojar nueva luz sobre la obra sorollesca, invitándonos a plantear bajo otra perspectiva la cuestión del carácter a la vez

regional, nacional e internacional de su pintura. Nos interesaremos primero en este entorno fotográfico propio del artista y cuestionaremos luego las posibles explotaciones de esta nueva técnica por el pintor.

Surrounded throughout his life by renowned photographers, Sorolla always maintained a privileged relationship with photography. This study investigates the actual role that the photographic medium played in the painter's life and what impact it had on his artistic creation. We begin with the consideration of the photographic object as a heuristic element that allows us to shed new light on Sorolla's work, inviting us to examine from a different angle the regional, national and international character of his painting. We will focus first on the photographic environment of the artist, before exploring the painter's varied use of this new medium.

## ÍNDICE

**Keywords:** Sorolla, photography, costumbrismo, modernity

**Palabras claves:** Sorolla, fotografía, costumbrismo, modernidad

## AUTOR

**CORINNE CRISTINI**

Sorbonne Université – CRIMIC EA 2561

cocristini@gmail.com