

JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA. VIDA, OBRA Y RELACIÓN CON AYAMONTE.

Autores:

Ana Teresa Rodríguez Haldón

Fernando Sáez Pradas

Universidad de Sevilla

Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923) se forma en la Escuela de Artesanos de Valencia y más tarde en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Se considera uno de sus primeros maestros Ignacio Pinazo Camarlench y se forma con los criterios de los pintores tradicionales españoles. La admiración y el estudio incesante hacia Velazquez distinguirán sus comienzos impresos en una paleta algo oscura de escenas interiores, profunda psicología de personajes y espacios envolventes. La fijación en el maestro velazqueño lo perseguirá en obras posteriores como *Pescadores Valencianos* (1903), *Los Pimientos* (1903), etc. Pensionado por la Diputación de Valencia, viaja a Italia y allí coincide con José Benlliure. Por entonces se orienta en composiciones más abigarradas con matices intimistas como *Desnudo en el Estudio* (1887). Por esta década de los ochenta se desplaza a París donde descubre el simbolismo y por otro lado convive con la corriente naturalista, camino por el que optará a su vuelta a España.

Atento a su entorno, arranca con una temática costumbrista de perfil social y así lo demuestra en *Trata de Blancas* (1884) o *Aun Dicen que el Pescado es Caro* (1894). De tal manera comienza con una fijación en el realismo escogiendo a pobres y mendigos que son representados sin opresión ni desdicha, al contrario, con toda dignidad, como personajes libres pudiéndose apreciar en *El Viejo del Cigarrillo* (1898) o en *Triste Herencia* (1899). En esta última obra encierra en su contenido el sexo y la miseria

fusionados en un aparente clima de distensión, pero irá ganando terreno el carácter mediterráneo y su percepción iconográfica avanza en torno a la realidad cotidiana, popular y optimista. Traslada al lienzo ambientes envueltos en un exuberante entusiasmo. Contribuye con un tardío impresionismo representando al pueblo español en la sensación de un brío alegre, cargado de emoción. Como cronista de su tiempo capta y refleja simultaneando ambientes proletarios y burgueses. Desarrollará su trabajo bajo una óptica académica aunque depurando un estilo moderno cada vez más enérgico y deslumbrador.

Dispone composiciones complicadas y narrativas, pero en busca de lo esencial elimina elementos innecesarios y se centra en los rasgos de las figuras como la actitud y el gesto. Capta la impronta en las escenas y, aunque carente de profundidad, la ajusta en disposiciones oblicuas, horizontales o verticales que se articulan entre sí, originando movimiento. Aborda cualquier género y realiza paisajes de playas, sierra, jardines..., pero evidencia con maestría la herencia tradicional del retrato, donde los personajes aparecen relajados, en los que los modelos no posan, sino que están en cordial diálogo con el pintor, incluso cuando representa a trabajadores. Siempre prima una atmosfera de vida satisfecha.

En el planteamiento formal será determinante conocer en la Exposición Universal de París de 1900 a pintores como Jonh Singer Sargent, Peter Severin Kröyer, Giovanni Boldini, además contacta con los franceses León Bonnat, Carolus-Duran, Benjamín Constant y Jean León Gerôme y el español Francisco Domingo, pero se dejará influir sobre todo por el sueco Anders Zörn (Torres González, 2007, pág. 46). Los dominantes colores pardos de sus inicios se irán aclarando, derivando a un cromatismo insistente de blancos, azules y amarillos, potenciando el tratamiento lumínico. En sus obras consigue sensaciones de calor, humedad, temperatura..., efectos climáticos que sugestionan al espectador. Trasciende a un lenguaje vital lleno de contrastes, sombra y luces vibrantes que se filtran entre el follaje de la maleza, así como destellos en rostros, trajes... luz cegadora e impactante que construirá la característica fundamental de Sorolla y lo situará a la cabeza del luminismo.

Ejerce una técnica magistral mediante una enorme capacidad para el dibujo. Interviene con un trazo abierto, sin cerrar nunca la estructura y los contornos se suelen perder con el fondo. Parte de una expresión espontánea, procedente en parte, de la necesidad de sentir el aire y la experiencia de trabajar del natural. Marca una factura libre, ligera y a veces empastada. En la práctica de la pincelada larga y fluida se percibe su instinto y temperamento, consecuencia de un personal recorrido pudiéndose traducir en connotaciones expresionistas. La evolución del artista valenciano lo lleva a tratar las obras casi esbozadas.

Adscrito al naturalismo, representó la presencia inmediata de lo real y a la vez rechaza la precisión del acabado. Al mismo tiempo tantea las posibilidades que le ofrece la fotografía. Este medio lo utilizará como recurso y lo acomodará al procedimiento pictórico, sirviéndole para su percepción sincera del natural, el incentivo de lo fugaz e instantáneo que persigue en elementos casuales y en la precisión de espacio-tiempo. Esta práctica no era muy bien vista por algunos de sus contemporáneos, aunque solo la utiliza de herramienta de refuerzo y referente, como repertorio en los momentos en los que no posee el objetivo real o necesita paralizar el movimiento para analizarlo con veracidad y siempre anteponiendo e interpretando sus sensaciones. La fidelidad de las imágenes le otorga cualidades documentales, prueban la realidad del instante y le proporcionarán modelos-guías como lo hizo en los bocetos para los paneles de Castilla, en los tipos manchegos, etc., de esta manera evidencia una época interesada por los mecanismos de la instantánea y asimiló la influencia que ejerce la visión fotográfica en muchos de sus encuadres.

En sus representaciones más íntimas revela una ejecución formal liberadora, se permite el acceso a una plástica algo más atrevida y búsqueda de un lenguaje innovador apuntando maneras fauvistas, como podemos observar en *Paisaje de San Sebastian* y *La Siesta* (ambas de 1911), manifestaciones que nos recuerdan a Paul Gauguin. A causa de sus muchos viajes por el extranjero, lo hacen conocedor del arte internacional y en algunas de sus cartas se recogen testimonios con propósito creativo regenerador. A pesar

de su concepción académica, se palpan tentativas avanzadas a principios de la segunda decena del siglo XX. Es posible que esta voluntad de cambio se viera oprimida por la aceptación en 1911 de la decoración para la *Hispanic Society* de Nueva York, que se ajustaba a un contexto más oficial y tradicional, en la que actuó en cierta medida como comentarista gráfico. Su evolución se encamina a la pérdida anecdótica y al análisis de síntesis dirigiéndose a la abstracción reflejada en fragmentos.

Visión de España y mirada andaluza.

El termino regionalismo no renuncia al carácter nacional, sino que potencia los conceptos que definen la diversidad geográfica, humana y cultural, con unos criterios que defienden la supervivencia, las costumbres y exigen la adaptación de los poderes públicos a las condiciones concretas de cada zona.

A estas ideas se adscribió Joaquín Sorolla y Bastida, perteneciente a la fecunda Escuela Valenciana, refrescó y oxigenó el ambiente tradicional que predomina en el arte de final de siglo XIX y enfrentándose a la corriente de la España negra. Aporta un exuberante matiz de luz, cierra la vía de la tristeza y muestra una actitud opuesta frente al pesimismo, conectando con el placer existencial que manifiesta en cada uno de sus lienzos. En una entrevista concedida a Martín Caballero en 1913 declara sus sentimientos, en cierta medida provocadores y contra corriente a la Generación del 98.

“Esa manera pesimista de literatura invadió también el campo de mi arte. Casi no hay un libro donde no se encuentre un neurasténico, ni cuadro donde no se encierre un enfermo.... Corrientes superficiales que por fuerza deben desaparecer. Mi pueblo no puede vivir y no vivirá en esa falsa atmósfera de arte y de literatura. No pretendo yo que se lleve a un nuevo engaño pintándole nuestro país como el único y el mejor del mundo en todos los órdenes. Pero tampoco es verdad que esté España en un estado lamentable. ...

Tengo la firme convicción de que es España un pueblo capaz de redimirse. Soy un creyente de su cercano, muy cercano, resurgimiento,

por varias razones. Porque conozco bien el país que estoy ahora recorriendo con detenimiento, estudiándolo para pintarlo. A medida que lo conozco más, porque más en contacto me pongo con él de cerca, más me afirmo en ello. ... Es un bulo esa España inquisitorial, esa España negra que nos pintan y nos describen. El pueblo español es un pueblo grande porque es inteligente, y tiene además una gran fe. Y de tales cualidades hay derecho a esperar todo.

...una España sana, vigorosa, redimible, como cuadra a mi gran fe de optimista hasta la locura. Por eso hago esa obra con grande amor. Pintarla me fortalece, me conforta.” (Garín & Facundo, 2006, págs. 44-46)

Si estudiamos el contexto donde se desenvuelve podremos hacer una relectura de sus obras, de la filiación intelectual que subyace en ellas. Sorolla y Bastida frecuenta amistades y núcleos donde se encuentran doctores, ministros... tertulianos que influirán en su concepción ideológica como Rafael Altamira, Amalio Gimeno, Simarro, Maldinaveitia, Santiago Ramón y Cajal, Aureliano Beruete, Blasco Ibáñez, etc. Pervive en ellos ideas que fermentan y forjan su pensamiento a favor de un postulado regeneracionista-Krausistas dirigido a la modernización a través del conocimiento y creación de nuevas fuentes de riqueza. Estos criterios los manifiesta en la serie de las regiones españolas con una vía formal muy eficaz y códigos identitarios alentadores.

La firme convicción en la que se apoyaba, como positivista-naturalista, lo lleva a producir una gigantesca ilustración de España diligente y capaz en su hábitat. La visión del valenciano queda marcada a favor de argumentos como la dignidad del trabajo y los trabajadores, el valor de costumbres arraigadas, la satisfacción de una cultura tradicional, acentuando el carácter castizo del pueblo latino, integro y noble; en resumen, manifiesta la satisfacción de vivir del pueblo hispánico (Lafuente Ferrari, 1987, pág. 528). Con el mismo contexto que lo hiciera Zuloaga, Joaquín Sorolla experimenta la adhesión regionalista pero escudado en una óptica mágica de la luz y una apasionada confianza.

Las percepciones artísticas forjadas por el artista rastrean el contorno

nacional yendo al encuentro de iconografías tradicionales. En 1902 realiza una incursión en ciudades como Córdoba, Granada y Cádiz; a partir de entonces sus paseos por las tierras andaluzas serán frecuentes. Incluso su entusiasmo por el sur peninsular lo dejará impreso no solo en sus lienzos, también se notará en la decoración interior y el diseño de la nueva planta de su vivienda y jardines que él mismo inspecciona en Madrid. Seis años más tarde, regresa para hacer retratos encargados por la familia real que por estas fechas estaban en Sevilla, ciudad visitada con frecuencia por el artista.

El concepto regionalista lo demuestra con las elecciones temáticas. Así pues, el contorno andaluz le proporciona el sentimiento y concepto de vida de sus pobladores. Conecta con el lugar en sintonía con la incesante luminaria que éste necesita para sus experiencias plásticas. Seducido por la popularidad de sus tradiciones, hábitos y atuendos folclóricos, realiza numerosas obras de calles y jardines, apuntes y estudios de penitentes, mujeres con mantillas, gitanas y bailaoras, actividades ganaderas, jinetes, toros, labores de vendimia, etc., donde impregna un notable sentido etnológico. Estas composiciones demuestran un paralelismo acorde con la Escuela Sevillana de Aranda, Rico Cejudo, Alfonso Grosso Sánchez o de muchos otros que plasman aspectos antropológicos del alma del sur. Asimismo, debemos señalar las cercanas relaciones que muestra en correspondencias con su discípulo sevillano Santiago Martínez, becado por el maestro levantino para ampliar conocimientos en Madrid. Del mismo modo Joaquín Sorolla mantiene cordiales relaciones con José Villegas, José Jiménez Aranda, Gonzalo Bilbao y con su también discípulo el gaditano Felipe Abarzuza.

Movido por el atractivo de las costumbres de esta región, escoge de esta zona material iconográfico para cinco de los paneles de la *Hispanic Society* de Nueva York con los títulos *Los nazarenos*, *El baile*, *El encierro*, *Los toreros* y *La pesca del atún*.

A la muerte de Sorolla, el regionalismo continúa en muchos artistas como fuente iconográfica. Sigue la estela del maestro valenciano, Ricardo López Cabrera (1864-1930), de la Escuela Sevillana. Éste realiza su

versión de las regiones españolas entre los años 1923-1928. Sumándose al luminismo, resuelve del natural quince obras de asuntos costumbristas, lugareños y paisajes que serán exhibidos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1928. El clima regionalista se percibe en otros ejemplos como en la Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla, entre muchos de los edificios y monumentos construidos para el evento se perfila en la Plaza de España las comarcas españolas y provincias andaluzas en paneles de azulejería. Otra muestra la tenemos en la decoración de la Sala de Junta de la Diputación de Sevilla, donde Francisco Hohenleiter (1889-1968) plasmó alegorías de los distintos pueblos de España. (Valdivieso, 1986, págs. 471-472)

La *Hispanic Society*.

En las últimas décadas del siglo XIX, España comienza a recibir un influjo de coleccionistas americanos y europeos atrapados por la tradición artística española. Entre otros destaca por su vocación hispánica, Archer Milton Huntington. En 1892 realiza su primera visita a la península y a partir de ahí se suceden otros viajes. Este proyecta y ejecuta una empresa con el objetivo de rastrear el arte y la cultura española al servicio de la investigación y la difusión de esta. Promueve su propósito con becas, publicaciones, excavaciones arqueológicas y exposiciones. Y en 1904 abrirá sus puertas la biblioteca de la institución museística con la denominación *Hispanic Society of America* en Nueva York.

Huntington queda admirado de la obra del valenciano en 1908 en una muestra que el artista exhibe en la galería Grafton de Londres, y un año después patrocina una exposición de éste en su reciente fundación, evento que impulsará a Sorolla al coleccionismo americano. Desde entonces ambos entablan amistad y comparten el interés por el pueblo español, sus gentes y sus costumbres. Conceptos que quedarán reflejados en el encargo que Milton Huntington realiza a Joaquín Sorolla y que éste dada la envergadura de la empresa, sopesará y consultará con sus amigos Pedro Gil, Beruete, Simarro, etc., los que le manifestaran entusiasmo.

En principio Archer le propone representar temas históricos hispánicos, aunque más tarde ajusta y concreta en representaciones más cercanas. El artista debía de enfrentarse a una amplia dimensión espacial de 70 metros de largo por 3,50 de alto, conjunto compuesto por catorce paneles donde interpretar las distintas regiones de nuestro país. El proyecto estaba dispuesto que durara cinco años, pero en octubre de 1913 el artista consigue que le amplíe el plazo a ocho años y se elimine la representación de Portugal implícita en el contrato. Conducidos por sus epístolas, nos desvela el estado de extenuación que soportaba, el esfuerzo físico que suponía las duras condiciones climatológicas, ya que el artista trabajó en su mayor parte del proyecto del natural, hay que sumar las largas ausencias familiares impuestas por los viajes, incomodidades, condiciones extremas que le exigía este trabajo y los inconvenientes que acarreaban los conflictos políticos (Sorolla y Bastida, 2008, pág. 399) en que estaba envuelta la nación lusa. Por estas cuestiones deducimos que la exime del programa iconográfico, aunque no del todo como podemos estudiar en *La pesca del atún*.

En la serie otorga una fuerte identidad nacional, para lo que rescata atuendos y prácticas populares que empezaban a desaparecer por efecto de las modas. En esta postura definitoria y defensora del patrimonio tangible e intangible, se puede calificar a Sorolla como abanderado, ya que en los últimos años de nuestros días se ha despertado en la conciencia colectiva salvaguardar y recuperar raíces que caracteriza la geografía nacional. A la par actuaba como agente, localizando objetos, documentos..., para la *Hispanic Society*. Esta actividad se comprende en el contexto que centra la prioridad en el patrimonio monumental. En definitiva, el resultado plástico es una lectura nítida y didáctica donde cohabitan a la vez lo castizo y los valores regeneracionistas fundamentados en la inquietud del progreso, visión positiva y además, las tradiciones inspiradas por la percepción romántica, ligadas en parte a un nuevo brote: el turismo.

Comienza la ambiciosa labor en 1911, afanándose por conocer la intrahistoria del pueblo español, para lo que viaja por todo el territorio en busca de recurrentes iconografías que muestren el espíritu del trabajo, sus riquezas,

fisionomías que reflejen el carácter y sentir hispánico. Aunque incrusta la idea de la Generación del 98 de concretar el sentimiento nacional, aflora una España poderosa, sana y enérgica. Percibe un escenario natural vigoroso conectado a personajes cotidianos en simbiosis armónica con el medio y representados como héroes. Actúa como un antropólogo y se reconocen repercusiones pedagógicas en el conjunto. El recorrido plástico lo concluye en 1919 en Ayamonte.

“El encargo de Huntington lo concibe como la ejecución de un vasto poema pictórico de gran aliento, como una serie de estrofas plásticas y luminosas dedicadas a las regiones españolas, como una vigorosa caracterización de la variedad hispánica. ...desarrolla en muy varias escenas un conjunto de aspectos y cuadros de una España rica en color, plena de luz y de vida, exultante y concebida con brío poderoso. ... es un alarde impresionante, una muestra de potencia y de energía...”
(Lafuente Ferrari, 1987, págs. 532-533)

La inauguración de los paneles no llegará hasta el 26 de enero de 1926. Sin embargo, el rebasado éxito que había conseguido en la pasada exposición de 1909 en Nueva York no fue superado, dada las nuevas orientaciones que había tomado el arte. A pesar de la admiración popular, las parcelas más cultas se posicionaban frente al *sorollismo*, pues en la concepción de los paneles se palpaba una visión alejada de las nuevas corrientes de ese momento. En vida del artista ya suscitaba posiciones adversas. No obstante, parece ser ahora un momento grato en el que han salido a la luz investigaciones históricas que potencian el programa plástico del autor por lo que vuelve a entenderse el valor creativo de Joaquín Sorolla y Bastida. Prueba de ello fue el desbordante público que asistió a las exhibiciones itinerantes en 2007 y 2008 de los famosos paneles por ciudades españolas de Valencia, Sevilla, Málaga, Bilbao, Barcelona y Madrid.

Ayamonte y Sorolla.

“Por noticias Ayamonte, junto a Huelva, es el ideal de lo que yo deseo, ojalá... tengo miedo de ganas que tengo, sería una lástima si hubiera

de regresar sin conseguir lo que quiero.” (Sorolla y Bastida, 2008, pág. 395)

Cuando Joaquín Sorolla y Bastida llega a Ayamonte arrastra éxitos internacionales de exposiciones en París, Londres, Nueva York, Chicago, San Luis... (Garín & Facundo, 2006, pág. 530). Una trayectoria formada y madurez artística que impregnará en el último de los paneles *La pesca del atún*. Su presencia en este municipio manifiesta una fuerte y cautivadora personalidad a través de su trabajo, añadiendo el liderazgo del panorama artístico español de aquellos momentos. Razones suficientes para que este pueblo quede absorto ante su presencia y marcado con la plástica sorollesca. No es la primera vez que Joaquín Sorolla y Bastida pisa las tierras onubenses. Parte desde Sevilla el 12 de mayo de 1919, acompañado por su amigo y discípulo Santiago Martínez, hacia Huelva, donde ojea el puerto sin convencerle. Prosiguen el viaje el 14 del mismo mes en dirección a Ayamonte (Sorolla y Bastida, 2008, pág. 394). Antes de decidirse, visita el vecino municipio de Isla Cristina, además de la zona costera ayamontina como Canela, zona característica de pescadores. Finaliza su búsqueda optando por el puerto de la localidad ayamontina situado frente a Portugal e instala el espacio de trabajo en la fábrica de Feu. (Sorolla y Bastida, 2008, pág. 420)

La asidua correspondencia de éste a Clotilde, su esposa, atestiguan un valor documental. En ellas informa del bajo estado de ánimo en que se encuentra, sus achaques y cansancio y la visión que palpa de Ayamonte, la actividad pesquera de la zona, la industria conservera y sus trabajadores, la carencia familiar exigida por los trabajos de los citados paneles y la falta de medios o comodidades de la pensión donde se establece. No olvidemos que Joaquín Sorolla pertenece a una clase acomodada y mantiene relaciones relevantes en el ámbito nacional e internacional. No obstante, nos descubre el clima festivo de este pueblo, que no parece estar dormido. En los escasos dos meses de residir en el municipio, conjuntamente a la ejecución del gran cuadro, cita varios lugares de ocio a los que asiste como: el círculo mercantil, el teatro, corridas de toros, la procesión de San Antonio y la del Corpus Christi, además de una excursión en barco río arriba hacia Sanlúcar de Guadiana

frente al fronterizo pueblo Alcautín. También realiza otras visitas frecuentes a Portugal, a lugares como Faro, Villa Real, Castro Marín... en busca de identidad lusa con la que pueda enriquecer la obra, y como requiere el guion del proyecto.

Como nota significativa, recoge en muchas de sus cartas la compañía de Santiago Martínez junto con los jóvenes ayamontinos afincados en la capital andaluza Rafael y Joaquín González Sáenz, que advirtieron la presencia de Sorolla (Rodríguez Aguilar, 2000, pág. 568) en su pueblo natal, y son indicativos de la Escuela Sevillana en la zona.

Con *La pesca del atún* resuelve el requisito de tener en cuenta a Portugal. En el fondo del cuadro, perfila la línea de horizonte con la nación lusa donde refleja el pueblo portugués de Castro Marín, su castillo y sus montes, representando la frontera que establece el río Guadiana. Además, a la izquierda del cuadro, en segundo término, podemos ver mujeres ataviadas con los trajes regionales del Algarve. Con esta obra Joaquín Sorolla es como si rompiera las lindes de la península y relacionara la proximidad de ambos países.

Los últimos días de mayo, ya acomodado con sus bártulos correspondientes para acometer la empresa artística, comienza los primeros esbozos quedando solucionada la composición el 2 de junio. Le posan como modelo personajes reales del entorno como marineros., los cuales no tenían que hacer ningún esfuerzo para incentivarse con el papel que les tocaba representar. Del país vecino trae tipos ataviados con vestimentas propias portuguesas. Y la obra quedará concluida el 29 de junio de 1919, descolgándola varios días después, a la espera de su secado para ser enrollada. *La pesca del atún* y Joaquín Sorolla y Bastida dejarán físicamente Ayamonte el 7 de Julio, pues el hecho se sigue recordando por las generaciones contemporáneas.

“...hoy día de San Pedro habré terminado no mi cuadro sino mi obra de más de 6 años de trabajo, de luchas... yo mismo me extraño de que en unas 30 sesiones mal contadas, he podido hacer este cuadro

tan complicado (...) Miro el cuadro tan enorme y me parece mentira esté terminado, y créeme, dejaré este Ayamonte, con su deje ligero de tristeza, pues en este cuadro que empecé angustiado por los mareos, he tenido horas largas de vigor grande, de pintar como no recordaba, y esto lo ha motivado la vida de estos pescadores y este sol africano, los enormes atunes, además siempre hay gentes simpáticas que se portaron bien con uno.” (Sorolla y Bastida, 2008, pág. 422)

La pesca del Atún: iconografía y forma.

Sorprendido Sorolla por la pesca abundante y el tamaño de los ejemplares comienza el panel denominado *La pesca del atún*, que en realidad representa el desembarco de atunes procedentes de alta mar, posiblemente de la almadraba llamada Reina Regente de Antonio Feu, propietario también de la fábrica donde instalará los bártulos para la ejecución de la obra. La pesca era transportada al puerto de Ayamonte donde se industrializa en conservas. Plasma el momento en que los trabajadores arrastran los pesados atunes al interior de la conservera para ser manufacturados. "In situ", desarrolla la escena a orillas del río Guadiana.

Realiza una magistral y complicada composición que el propio autor califica de titánica. Resuelve el primer plano vigoroso con desbordante ajetreo y personajes en plena faena en los que se perciben el esfuerzo de la labor. Se distinguen diecisiete figuras ordenadas en grupos según la actividad. Dispone el protagonismo en el centro, con los trabajadores vestidos con ropas remendadas y humildes, propias de la función que desempeñan. Éstos contrastan con los impecables uniformes de marineros que aparecen al lado derecho conversando y franquean la izquierda un conjunto de portugueses ataviados con sus trajes típicos. Los personajes parecen ignorar la observación del pintor, están en plena faena, absortos en el quehacer, envueltos en la dinámica, no insinúan preparación para el acontecimiento plástico, irradian frescura y espontaneidad.

Conviven distintos ritmos en las figuras, atunes, estructuras, barcos,

velas..., con diversas direcciones que se cruzan y dinamizan la imagen. Los barcos que se amontonan en el muelle profundizan la perspectiva hacia la línea de horizonte que a su vez es paralela con el río: un barco de vapor a la derecha, dos veleros a la izquierda y la costa de la vecina frontera donde se alza el Castillo de Castro Marín.

Remata la parte superior con un toldo que nos recuerda sus características velas hinchadas por el viento en obras anteriores como *La vuelta de la pesca* (1895), *Sol de la Tarde* (1903) ... y sobre todo nos recuerda *Comida en la Barca* (1898) donde el lienzo y el mástil protegen del sol y provoca el mismo efecto de frescura. En la obra que nos ocupa, define de forma literal el soporte del parasol que corta en dos la franja de cielo y consigue la sensación de sombra. Es posible que sintiera un profundo deleite ante la claridad ayamontina en sintonía con sus criterios lumínicos de la España mediterránea. La potente luz del medio día, reflejada en el río Guadiana, establece contrastes magistrales y ricas vibraciones cromáticas en acorde de amarillos, blancos y azules que dominan el tema. Asimila y traslada la humedad sobre los atunes y el calor sofocante.

“Mi obra tiene impresión fuerte y espero la tendrá más a medida que vaya adelantando, pues en sus nueve días de vida parece una persona mayor (...) es hermoso de composición y quizá el más valiente de la serie.” (Sorolla y Bastida, 2008, págs. 419-422)

Deja sentir la proeza del dibujo instantáneo fluyendo un impulso temperamental y gráfica directa. Emplea diferentes recursos que concretan su distinguido trazo holgado y largo, cargado de materias contiguas y yuxtapuestas manchas y veladuras sueltas. Una pincelada fluida, vigorosa y enérgica modela la forma a favor de la síntesis, pudiéndose traducir fragmentos de la obra en puras abstracciones a base de matices que irradian vivacidad y desenvoltura.

Al contemplar *La pesca del atún* se puede percibir el estado de agitación y euforia que Joaquín Sorolla remite en muchas de sus cartas a su

esposa Clotilde. A su vuelta a Madrid informa del proyecto concluido a Archer Milton Huntington (Garín & Facundo, 2006, pág. 385), con lo que cerraba la decoración de la biblioteca de la *Hispanic Society*.

Su Legado.

El sol, el mar, el aire, las sombras, la luz, el paisaje serán elementos constantes con los que actúa Joaquín Sorolla y Bastida en la mayor parte de sus creaciones y que no serán una excepción en *La pesca del atún*.

Cuando el artista planta su caballete en Ayamonte no solo concluye el proyecto para la *Hispanic Society*, al mismo tiempo está impartiendo su magisterio plástico en esta localidad. Conjuga condimentos mágicos que parecen inalcanzables. Sorolla demuestra la posibilidad de captar el patrimonio lumínico de la zona, manifiesta el prodigio cromático y expone la generosidad de recursos artísticos. Además, es necesario resaltar la circunstancia de trabajar frente al natural, concepto asumido al límite por los artistas ayamontinos como por ejemplo los hermanos Rafael y Joaquín González Sáenz que pronto practican el precepto de la pintura al aire libre.

Estas enseñanzas no pasaron desapercibidas y se acumula en la sensibilidad de no pocos artistas que componen la Escuela Ayamontina del siglo XX. Los efectos permanecerán en el inconsciente colectivo y se dejarán notar en la visión del paisaje (Velasco Nevado, 1993, pág. 527), el interés por la luz reflejada, la riqueza de colorido y la valentía formal. Así lo demuestran entre otros Lola Martín, D'Esury o Florencio Aguilera, Borrego, etc., a los que tendremos ocasión de analizar.

Su magistral obra realizada en esta ciudad quedará impresa con orgullo en la retina de todos y sobre todo de los artistas. Muchos de ellos honran a Sorolla versionando el tema que el realizará en 1919, como *La pesca del atún* que Ramón Delgado ejecuta para el Instituto Guadiana de Enseñanza Secundaria en 1955 con el que tal vez quiso enseñar la verdadera labor de la captura de los atunes, representando a los hombre de la mar en plena

almadraba, faenando en la captura de atunes. En 1961, D'Esury compone en el mismo lugar que lo hiciera el valenciano, la obra *Los Atunes* en el que representa el trabajo de seccionar el atún para su manufactura, en este caso la escena se desarrolla en un interior de la fábrica. Con este cuadro conseguirá reavivar el entusiasmo por Joaquín Sorolla en la zona, además, por entonces realiza *Alijo de Atunes*, tocando el tema del desembarco de los peces por la noche. En la década de los ochenta Rafael Aguilera también muestra interés haciendo varias propuestas, como lo demuestra en *Elaboración del Atún*, *Homenaje a Sorolla*, *La casa de los Sorolla* donde argumenta una tertulia rodeada de reconocidos cuadros del Valenciano, y en *Sorolla en Ayamonte*, Rafael se representa junto al maestro, orgulloso de haber sido testigo de su labor en esta localidad. Igualmente, por los ochenta Mario Domínguez ejecuta con claves expresivas *Pesca de los atunes* otorgando a la composición un cierto aire simbolista.

La estancia de Sorolla en Ayamonte se mitifica y es transmitida a las siguientes generaciones. Como símbolo de una merecida admiración, la ciudad costera conmemora la estancia de Sorolla con un templete que alberga una reproducción en azulejería del célebre cuadro en la plaza de La Laguna, lugar privilegiado. *La pesca del atún* es considerada por el propio autor y la crítica como una de sus mejores creaciones, y asimismo se toma conciencia de la difusión internacional que aporta a este pueblo.

Bibliografía

- Garín, F., & Facundo, T. (2006). *Joaquín Sorolla (1863-1923)*. Madrid: Aficiones.
- Lafuente Ferrari, E. (1987). *Breve Historia de la Pintura Española II*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Aguilar, I. C. (2000). *Arte y Cultura en la Prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Sorolla y Bastida, J. (2008). *Epistolario de Joaquín Sorolla II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*. Barcelona: Editorial Antrhopos.
- Torres González, B. (2007). *Sorolla. La Magia de la Luz*. Madrid: Libsa.
- Valdivieso, E. (1986). *Historia de la Pintura Sevillana. Siglo XIII al XX*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Velasco Nevado, J. (1993). *Historia de la Pintura Contemporánea en Huelva: 1892-1992*. Huelva: Diputación de Huelva.