



PIEZA DEL MES

Museo Sorolla

Calle Gral. Martínez Campos, 37
28010 Madrid
España

Tel. 00 34 913101584
Fax. 00 34 913085925



MS

PIEZA DEL MES | marzo '12

“Una investigación”

Por Jose Manuel Pascual García

Sala I

jueves 1, 15, 22 y 29 de marzo a las 18.30 h.

Duración 30 minutos

[Asistencia libre]



Una investigación

1897 fue un buen año para Joaquín Sorolla (Fig. 1). Su carrera como pintor iba en ascenso, consolidándose, y su familia ya estaba completa; familia y pintura serán sus dos grandes pasiones, y por aquel tiempo ya muchos de sus deseos se veían encauzados. Elena, la menor de sus tres hijos, tiene dos años de edad cuando los retrata juntos en un cuadro de este mismo año, *Mis chicos* (Fig. 2), perteneciente a la colección del Museo Sorolla. Participa en varias exposiciones en Madrid, París y Munich, logrando éxito y reconocimiento. En junio viaja con Clotilde, su mujer, a Munich y luego visitan Milán, Venecia y Florencia para ver las muestras que se exhiben en estas ciudades. Presenta en la II Exposición Bienal de Venecia, *Bendición de la barca* y también es premiado. A la exposición patrocinada por el Ministerio de Ultramar a beneficio de los heridos en las guerras de Cuba y Filipinas envía tres cuadros. España declinaba como potencia mundial sumida en guerras coloniales que acabarían con el desenlace en 1898 de la contienda hispano-norteamericana. El fracaso en este conflicto supuso la pérdida de los territorios en América y Asia y el arranque de la hegemonía norteamericana en el escenario internacional. El convulso panorama político español y la gran crisis de final de siglo tendrían mucha importancia en la visión y el ánimo de aquella generación de intelectuales españoles y, por supuesto, en la obra de Joaquín Sorolla.

Una investigación (Fig. 3), pintado en los primeros meses de 1897, es un lienzo fundamental en la colección del Museo Sorolla y en el conjunto de la producción del artista. Su calidad técnica, la variedad de registros plásticos perfectamente entrelazados y la implicación emocional



Fig. 1.

Sociedad Artístico Fotográfica

Sorolla pintando en el estudio del Pasaje de la Albambra, Madrid.

1897

Museo Sorolla

Núm. de inv. 82865



Fig. 2.

Joaquín Sorolla

Mis chicos

1897

Museo Sorolla

Núm. de inv. 416

del pintor hacia la escena, lo convierten en una obra esencial en su trayectoria. Se trata de uno de esos cuadros que un pintor realiza para sí mismo, disfrutando, sin compromisos ni obligaciones, donde el artista recoge de manera natural los aciertos que en otros trabajos ha tenido que luchar. Esto se hace patente en una pintura en la que, tanto en su expresión material como en su trasfondo emocional y psicológico, la pincelada surge con fluidez, sin barreras, con un pulso intuitivo y genuino. Después de los encargos, las atenciones sociales y el ajetreo del día, Sorolla reserva un espacio de tiempo cada noche para acercarse al laboratorio de su

amigo, el Dr. Luis Simarro Lacabra (1851-1921), y dedicarse a observar y pintar un escenario y unos actores que le cautivan. Del texto que sigue a continuación, escrito por el propio artista, se desprende cómo *Una investigación* parte del entusiasmo del pintor por aquella escena nocturna vivida en el laboratorio del doctor y cómo es ese interés y la amistad con él lo que dará forma y espíritu a esta pintura. El escrito refleja las sensaciones e ideas que le llevaron a pintar este cuadro y nos habla también de su forma de ver y entender la pintura, de afrontar los temas e interpretar la realidad, buscando siempre la manera más directa y fiel a su percepción:

“La historia de este cuadro, si historia puede llamarse, es tan natural y sencilla, que está dicha en cuatro palabras.

Llevaba yo entre manos el retrato del Dr. Simarro en su laboratorio y con este motivo frecuentaba la casa del doctor; mi paisano, y asistía como espectador curioso a las investigaciones científicas a que el doctor se dedica con la entusiasta y asidua cooperación de sus colegas y discípulos. Bien sé yo que no es cosa frecuente esto de que el pintor vaya a casa de la persona a quien ha de retratar, mas yo tengo el estudio como pieza de respeto, de la cual hecho mano

sólo en último e irremediable extremo. A ser posible, pinto las cosas donde están y las personas en su círculo, en su propia atmósfera, única manera de que al pintarlas salgan como son, con toda naturalidad, con toda intimidad, y no como en visita y en artificial ambiente.

Firme a esta idea, trabajaba, como digo, en el laboratorio del Dr. Simarro donde la ciencia vive siempre y el arte era no más que un forastero que procuraba molestar lo menos posible. Una noche el doctor, rodeado de sus compañeros, hacía ante el microscopio delicados estudios de embriología. Había partido



Fig. 3.
Joaquín Sorolla
Una investigación
1897
Museo Sorolla
Núm. de inv. 417

varios buevos de gallina sin encontrar en su interior los fenómenos que buscaba, cuando de pronto llamó la atención de sus discípulos y camaradas, que se agruparon ansiosamente para observar la función o el fenómeno, encontrados al fin.

Aquel grupo de cabezas inteligentes, ansiosas de saber, reunidas sobre el microscopio y heridas por la luz artificial, que iluminaba al propio tiempo todo un

arsenal de aparatos, frascos y reactivos, me impresiono agradablemente, sugiriéndome la idea del cuadro, que empecé a pintar enseguida.

Y no hubo más. Terminado el retrato del doctor, seguí yendo a su laboratorio para pintar el grupo de noche y a la luz de un mechero Auer sobre un aparato de gas. Todos trabajamos en el laboratorio: ellos, abstraídos en sus investigaciones, sin preocuparse poco ni mucho de mi



Fig. 4.
Joaquín Sorolla
El doctor Simarro en el laboratorio
1897
Legado Fundación Simarro. Universidad Complutense de Madrid.

persona; yo, ajeno por mi parte a sus trabajos científicos, y solo preocupado de las líneas, luces y colores de sus rostros, y en general de sus figuras.

Del efecto que el cuadro hiciera a la luz del sol, no quería ocuparme hasta el final. El lienzo no salía del laboratorio; y le hacía mi acostumbrada visita nocturna, y puede decirse que desde casa del Dr. Simarro ha ido a la sala de la Exposición donde hoy figura".¹

Curiosamente, según nos dice su autor, el cuadro tiene su origen en un retrato que Sorolla le hacía a Luis Simarro en su laboratorio (Fig. 4). Un trabajo de corte muy diferente, pues el doctor sí se muestra en postura de pose ante los elementos que le representan como investigador.

El texto nos describe muy bien cómo se despierta el interés del pintor por la escena observada. Por un lado una reunión íntima, recogida: una delicada y meticulosa

búsqueda del conocimiento en comunidad a través de la experiencia, la observación y la inteligencia. Por otro lado la pasión del pintor por lo puramente plástico, la luz y la forma: cabezas, cuerpos, objetos, aparatos. El cuadro es pintado de noche y el ambiente se tiñe de una iluminación intimista; la luz artificial que parte de un solo foco le permite jugar con un elevado contraste de claroscuro muy bien elaborado. Sombras profundas, luces empastadas en blanco y una amplia gama de tonos medios van modelando el espacio, desde la más intensa luminosidad hasta la oscuridad del negro en otros planos. La intención del pintor no es realizar una escena anecdótica o un retrato colectivo con personas posando, sino cargar la imagen de contenido emocional, de intensidad psicológica. Un cuadro pintado desde el corazón y con la destreza técnica de un pintor maduro, que deja sobre el lienzo su factura característica, directa, naturalista, vigorosa, captando el espíritu de la situación de manera fresca e intuitiva.

En una de las cartas dirigidas a su amigo íntimo Pedro Gil Moreno de Mora (1860-1930), banquero, mecenas y pintor, al que conoció en su época de estudiante en Roma y con el que mantuvo una intensa correspondencia, Sorolla describe su actitud ante el arte y la manera en que, desde su punto de vista, debe representar la vida, afirmando que el arte tiene que perseguir la verdad y hacerlo sin artificios:

“De mi viaje saco la consecuencia de que voy bien haciendo lo que hago dentro de la corriente que lleva el arte

moderno, pues el esfuerzo general es hacer (los que se encuentran con ánimos) la verdad con sinceridad y gran vigor; y los desquiciamientos son las ideas simbólicas y los acordes, datos o pensados, de colores, con olvido completo de la realidad”².

La búsqueda de la verdad y del conocimiento a través del método científico, sería también la meta del doctor Simarro. Ambas personalidades se identificaban con ciertas corrientes intelectuales que recorrían Europa: el positivismo científico, el realismo y el naturalismo en arte y literatura, que trataban de escudriñar la realidad de forma directa, persiguiendo el conocimiento que parte de la comprobación y la fidelidad a lo observado, sin especular con interpretaciones subjetivas. Trataban de analizar la realidad, documentarla, profundizar en la experiencia que ésta nos ofrece, pero siempre desde lo que ella nos muestra, sin añadidos, y de ahí extraer la verdad y si es posible la belleza. Esta misión tiene a su vez un claro componente moral que procedía de las tesis artísticas que se gestaron con el neoclasicismo, aproximadamente un siglo antes del nacimiento de nuestro pintor, y que tras el periodo romántico volverán a aparecer en el realismo, movimiento que abrazó con fuerza Joaquín Sorolla. En esta línea de pensamiento, en la carta rechaza también el simbolismo, otro modelo de interpretación que convive en el tiempo con el realismo. El entregado gesto del doctor por su tarea, representado en el lienzo, y la manera en la que el artista

valenciano construye sus imágenes, tanto en esta pintura, como en casi todas las que realizó en su carrera, nos muestran el empeño con el que ambos mantuvieron sus búsquedas personales de la verdad, en sus respectivas actividades y a lo largo de la vida. El cuadro es igualmente testimonio de la amistad y del profundo reconocimiento de Joaquín Sorolla por los gustos e intereses de su amigo, y está cargado de respeto y admiración por el trabajo del doctor.

LUIS SIMARRO: PEQUEÑA BIOGRAFIA DE UNA GRAN PERSONALIDAD

El Dr. Luis Simarro Lacabra es una de las figuras más importantes e influyentes dentro de la ciencia, la política y la cultura española en los años finales del siglo XIX y primer tercio del XX. Se le considera padre de la Neurología, la Neurohistología y la Psicología españolas. Defensor del liberalismo, el positivismo científico y las ideas republicanas se implicó a fondo en cuestiones políticas, situándose vigorosamente frente a los grupos conservadores del momento. Es de destacar su influencia y enseñanza sobre un joven Ramón y Cajal (1852-1934) (Fig. 5), que aprendió de su mano el método de tinción de Camillo Golgi (1843-1926), con quien compartiría en 1906 el premio Nobel de medicina. En sus memorias Ramón y Cajal escribe:

“Debo a Luis Simarro, el afamado psiquiatra y neurólogo de Valencia, el inolvidable favor de haberme mostrado

las primeras buenas preparaciones con el proceder del cromato de plata, y de haber llamado la atención sobre la excepcional importancia del libro del sabio italiano...”³.

A su muerte, Cajal, en una carta al Dr. Cortezo escribió:

“...murió sin haber leído mis Recuerdos y sin saber lo mucho que yo le veneraba y quería”⁴.

Y la siguiente afirmación de Yela aumenta el perfil de su personalidad:

“...la obra docente, innovadora y divulgadora de Simarro fue sobresaliente y decisiva. Su personalidad desmesurada, idealista, generosa, radical y quijotesca le impulsó a iniciar y tocar muchas cuestiones”⁵.

Su proverbial generosidad le llevó a acoger en su propia casa de la calle General Oráa, a algunos de sus alumnos más próximos.

El Dr. Simarro nació en Roma en 1851. Su padre Ramón Simarro Oltra, pintor de profesión, se trasladó junto a su mujer, la poetisa Cecilia Lacabra, a la capital italiana por motivo del encargo de los retratos de los papas Calixto III y Alejandro VI. Allí Cecilia tuvo a su hijo. La vida del pequeño quedó marcada poco después, a la edad de tres años, cuando su padre enfermó y murió de tisis, y su madre, incapaz de aceptar la muerte de su esposo, se suicidó al día siguiente. La infancia y adolescencia de Luis Simarro se desarrolló desde entonces



Fig. 5.
Joaquín Sorolla
Santiago Ramón y Cajal
1906
Museo de Zaragoza

en internados de Xátiva y Valencia amparado por familiares y benefactores. En 1868 comienza sus estudios de medicina en la facultad de Valencia. El convulso panorama político de aquellos años influyó decisivamente en su posicionamiento, participando activamente en las revueltas estudiantiles que propiciaron la caída del régimen de Isabel II. Su encendida defensa del positivismo en el Ateneo de Valencia le enemistó con un profesor de la facultad. Ésto, unido a la pérdida de su plaza como profesor en el colegio de San Rafael por

motivos ideológicos, propició su traslado a Madrid para terminar sus estudios. En 1875 se doctoró, e inmediatamente se dedicó a impartir clases en la recién creada Institución Libre de Enseñanza y en la Escuela Libre de Medicina y Cirugía, siendo redactor de la revista *El Anfiteatro Anatómico Español*, editada por esta institución. Trabajó en el Museo Antropológico de Madrid; en 1876 obtiene por oposición una plaza en el Hospital de la Princesa y al año siguiente es nombrado director del Manicomio de Santa Isabel de

Leganes, pero sus ideas innovadoras chocan con las autoridades eclesiásticas y en 1879 dimite. Entre 1880 y 1885 amplía sus estudios en París con científicos notables como Mathias Duval (1844-1907) y Louis Antoine Ranvier (1835-1922), catedrático de Anatomía en el Collège de France quien le enseña la técnica de tinción histológica con nitrato de plata publicada por Golgi en la *Gaceta Medica Italiana* en 1873, que permite identificar el cuerpo neuronal y sus ramificaciones y que será determinante en los estudios posteriores de Ramón y Cajal. Su estancia en Francia le sirvió para confirmar su darwinismo y sus ideas positivistas. A su vuelta a España, sigue sus estudios en un pequeño laboratorio privado en la calle Arco de Santa María y posteriormente en otro en la calle General Oráa de Madrid organizado junto al doctor Juan Madinaveitia (1861-1938), que será el lugar donde Sorolla pinte su cuadro. Ejerce la neuropsiquiatría de forma privada en la capital de España y en 1902 consigue la primera cátedra de Psicología Experimental en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Madrid. Un dato importante para comprender su biografía y sus posicionamientos políticos y sociales en la España del momento fueron sus ideas liberales y republicanas, que le llevaron a ingresar en la masonería en 1912, en la que un año después alcanzaría el grado 33, lo que revela que su militancia venía de largo, seguramente de los años de estancia en París. Desde 1917 hasta su muerte en Madrid en 1921 ejerció como Gran Maestro de la Masonería Española.⁶

LA AMISTAD DEL DR. SIMARRO CON JOAQUÍN SOROLLA Y SU ENTORNO INTELECTUAL

Ciertos aspectos de la vida de Luis Simarro debieron de ser fundamentales en la creación de vínculos afectivos entre el doctor y Joaquín Sorolla. Les unían primeramente sus orígenes valencianos. Otros artistas de su tierra aquí en Madrid, como los escultores Mariano Benlliure (1862-1947) y José Capuz (1884-1964) (Fig. 6) fueron también parte de las amistades íntimas del pintor, y juntos asistieron a las tertulias que se realizaban en diferentes lugares, entre ellos la biblioteca que tenía en casa el Dr. Simarro. Éste, gran aficionado al arte, reunió una buena colección de obras a lo largo de su vida, entre las que se encontraban un buen número de trabajos de Sorolla, obras que fueron donadas a su fundación en la Facultad de Psicología de Madrid (Campus de Somosaguas). Era además una persona dotada para el dibujo. Las observaciones al microscopio de sus estudios de histología comparada del sistema nervioso (utilizando los métodos de tinción de Wright y Golgi) luego eran reflejadas en el papel a modo de cuidados dibujos que recogía en carpetas conservadas en su laboratorio. Si bien, su poca disposición a escribir dejó inédita toda esta obra. Tuvo también gran afición por la fotografía, cuyo conocimiento le permitió crear un método de impregnación argéntica del sistema nervioso utilizando ingeniosamente los principios de la fotografía, técnica que llamó “proceder fotográfico”. La fotografía fue también



Fig. 6.
José Capuz esculpiendo el retrato de Elena Sorolla
 1921
 Museo Sorolla
 Núm. de inv. 80510

una actividad fundamental en la biografía personal y en la carrera artística de Sorolla⁷.

Otro punto de acercamiento entre los dos fue su condición de huérfanos desde muy temprana edad. Luis Simarro, como se indicó en su biografía, perdió a sus padres con tres años y Sorolla con dos, al fallecer ambos cónyuges por una epidemia de cólera. Esta circunstancia tan traumática debió de activar durante toda la vida del pintor la preocupación de este por la salud de su familia. El Dr. Simarro, como se refleja en algunas de las cuarenta y nueve cartas que conserva el Museo Sorolla, se preocupó y aconsejó en temas de salud a la familia Sorolla. En una de ellas, enviada

a la Granja de San Ildefonso en Segovia, le recomienda el médico del rey para tratar el dolor de rodilla de su hija Elena, en otra le prescribe al artista un régimen alimenticio adjuntándole una receta para remediar jaquecas. Algunas cartas contienen comentarios sobre cuestiones políticas o asuntos domésticos, relacionados con los trabajos de construcción y acondicionamiento de la casa familiar del pintor en Madrid, actual museo, que el doctor Simarro supervisaba cuando Sorolla estaba de viaje.

Sorolla, toda su vida, cultivó una amistad profunda con varios médicos importantes como Albarrán, Peset Cervera, Colomer,

Decref y Ruiz, Forns, Lluria, Madinaveitia, Marañón, Rodríguez Sandoval y el propio Simarro. Además de todos estos puntos de confluencia vital, también les unieron ciertas ideas, valores y principios de orden superior como la mencionada búsqueda de la verdad en el trabajo y en la actividad personal, así como el amor por una España que se hundía en un gran declive moral. Acosada por muchos frentes internos (mala situación económica, permanentes conflictos políticos, condiciones muy precarias de vida de la población), y aislada externamente de Europa y con un poder colonial que perdería en 1898, la nación ofrecía su aspecto más desesperanzado. Ellos dos -protagonistas de *Una investigación-*, junto a otras personalidades del momento, querían reactivar y redimir aquel país que se marchitaba, por medio de un programa de ideas encarnado sobre todo por los círculos regeneracionistas.

El estudio de las relaciones de Joaquín Sorolla con los intelectuales de su época, especialmente con los vinculados a la Institución Libre de Enseñanza y los ambientes regeneracionistas, es fundamental para situar al pintor valenciano en la verdadera dimensión que su obra aportó, tanto a nivel visual como conceptual, en la apertura del arte y la cultura española hacia el exterior. Los viajes del pintor y su conocimiento de primera mano de las corrientes, tendencias del arte y de la cultura de su tiempo, hacen de su obra un conjunto que se abre hacia Europa y el mundo. Sorolla siempre ha

sido muy bien valorado por el público en general, tanto en su época como en la actualidad, pero injustamente tratado muchas veces por una crítica partidista. Así, en una carta fechada el 18 de Julio de 1897 a Pedro Gil escribe:

“Después de varios días de intranquilidad artística, por no haber digerido tanto como he visto y por las desagradables impresiones de los periódicos españoles contra mi pintura, escritas por majaderos que saben de arte lo que dicen cuatro libros viejos, he empezado a trabajar, tranquilo y contento, con fe en el porvenir”⁸.

Como vemos, el pintor se ha llenado de pintura, de referencias, pero también se queja crudamente de los críticos españoles de aquel momento anclados en las propuestas artísticas del pasado. La crítica posterior, vinculada a los movimientos de las vanguardias, tampoco hizo justicia a la grandeza pictórica del artista valenciano. Sus intereses le distanciaron pronto de la pintura histórica y de género, de los movimientos simbolistas y del casticismo reinante en el arte español, manteniéndose fiel a su instinto como pintor, que encajaba con naturalidad en el realismo. Durante toda su trayectoria siguió interpretando la realidad de una manera directa, dejándose influir por la pintura que observaba en pintores afines a él, absorbiendo y aplicando en sus trabajos conceptos pictóricos de los movimientos de finales del siglo XIX y las primeras vanguardias pero sin caer en el hermetismo y la conceptualidad. La

pintura de Sorolla evolucionó sin dejar de ser atractiva visualmente, pero a la vez cargada de los contenidos intelectuales del momento. La perspectiva actual poco a poco va relativizando los tintes ideológicos que tuvieron la mirada de la crítica hacia los fenómenos artísticos de finales del XIX y principios del XX, y va colocando en su lugar lo obra del pintor valenciano.

Aureliano de Beruete (1845-1912) (Fig. 7), el doctor Madinaveitia, Santiago Ramón y Cajal, Amalio Gimeno (1852-1936), Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), Luis Simarro, Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), o el escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) -que le influirá en gran medida desde la novela naturalista-, son algunas de las personalidades con las que Joaquín Sorolla mantuvo relación por aquellos años. El grupo de intelectuales regeneracionistas en España buscaba la modernización del país y su apertura hacia las corrientes culturales, políticas y científicas vigentes en Europa. Este proyecto lo querían llevar a cabo a través de la mejora y enriquecimiento de la educación, la actuación sobre la regeneración de la vida política y del análisis científico de ciertas fuentes que ellos consideraban raíz e identidad de la nación española. El estudio del pueblo llano: sus trajes, costumbres y tradiciones, el paisaje donde esas gentes habitaban y construían la historia cotidiana, la geografía del país y el cuidado de los bienes patrimoniales de la nación formaba parte de ese programa de reedificación regeneracionista. La Institución Libre de

Enseñanza será uno de los laboratorios de ideas para la implantación y desarrollo de dicho plan. Francisco Giner de los Ríos, fundador y director de la Institución, verá en Sorolla un representante fundamental de esta labor. Los paisajes del artista valenciano, los monumentos pintados en sus lienzos, los retratos de personalidades pujantes de la vida española, entre ellos el cuadro que tratamos o el encargo posterior de la Hispanic Society, son buenos ejemplos que trabajan en esa dirección de divulgar y dar cuerpo artístico a la cultura del país.

La mirada fresca y optimista de Sorolla profundiza en las raíces del arte español, fusionando la mejor pintura del realismo tradicional de nuestro país, recogido de Velázquez o Ribera, con el recuerdo de la cultura greco-romana mediterránea, elegante, vital y sugerentemente pagana, abriéndose también a las nuevas corrientes pictóricas que venían de Europa y que el pintor valenciano conocía bien por sus constantes viajes. Joaquín Sorolla supo mezclar y traducir en su pintura y estilo todas estas múltiples influencias, haciéndolo con notable éxito y buscando siempre la renovación de su obra, tanto a nivel técnico, como en sus temas y el enfoque plástico con que los trataba.

REALISMO, PINTURA, ARTE Y CIENCIA

El realismo tomó la alternativa al romanticismo que estaba asentado en la visión subjetiva del artista y en una interpretación idealizada de los temas. Por

el contrario, para el nuevo movimiento la única fuente de inspiración del arte es la realidad y no existe ningún tipo de belleza preconcebida a la que remitirse. El realismo oscilará entre la búsqueda de la belleza en las escenas y objetos cotidianos, y la crítica a las condiciones de vida y trabajo que el capitalismo y la revolución industrial habían traído a las clases más débiles de la sociedad. La reproducción fiel de la realidad, sin artificios y de manera descarnada en ocasiones, será el cometido de los pintores. La función y modos de hacer de la ciencia encajarán y formarán un cuerpo común con las ideas que sustentaban el nuevo paradigma.

En el siglo XIX las ideas se cocinaban en Francia y, por supuesto, fueron pintores franceses los que pusieron los fundamentos de la nueva manera de ver y pintar. Honoré Daumier (1808-1879), con su obra *El vagón de tercera* (1862-1864) (Fig. 8),



Fig. 7.

Joaquín Sorolla

Aureliano de Beruete

1902

Museo Nacional del Prado

fija nuestra atención en las clases más humildes, e igualmente Jean-François Millet (1814-1875), que nos acerca a la contemplación de escenas sencillas de la vida campesina. Gustave Courbet (1819-1877) se convertirá en el pintor de referencia del nuevo movimiento, teorizando sobre las ideas que compartían y teniendo una actitud abiertamente antiacademista y beligerante. Otro artista fundamental dentro de esta corriente será Édouard Manet (1832-1883), considerado padre de la pintura moderna, que trasladará el realismo del campo a la ciudad, representando una nueva mirada sobre los personajes, actitudes y lugares donde la vida moderna se desarrolla, gentes que habitan los escenarios de la gran ciudad, vidas anónimas en la multitud.

Los principios del realismo pictórico y del naturalismo literario de Emile Zola

(1840-1902) en Francia, y de Vicente Blasco Ibáñez en España, amigo íntimo de Sorolla, se relacionan pues con el positivismo científico que Luis Simarro profesaba. Todo este ambiente intelectual, esta cultura visual e ideario, formarán parte del paisaje conceptual que Joaquín Sorolla utilizará en su progresión pictórica hacia una pintura contemporánea, moderna, y ligada a las corrientes de su época.

El pintor se estrenó en el realismo con el cuadro *¡Otra Margarita!* (Fig. 10) en 1892, influenciado por el pintor sevillano José Jiménez Aranda (1837 -1903) que, en 1890, ganó en la Exposición Nacional de Madrid la medalla de oro con *Una desgracia* (1890), quedando Sorolla en segundo lugar con *Boulevard de París* (1890). Acogerse al nuevo estilo situó la pintura del valenciano en primera línea, dentro de las tendencias artísticas que recorrían el panorama nacional e internacional, y su pintura se vio fuertemente proyectada hacia el éxito y el reconocimiento público. *¡Otra Margarita!* fue premiada en la Exposición Nacional de 1892, y en los años posteriores dicho certamen será también para Joaquín Sorolla. *Trata de Blancas* de 1895 y *Una investigación*, colgados ambos en la misma sala del Museo Sorolla, fueron presentados en la Exposición General de Bellas Artes celebrada en el Palacio de las Artes e Industrias de Madrid, junto a otras obras del pintor, y los dos lienzos obtuvieron una gran acogida siendo considerado el que tiene por protagonista a Simarro el más sobresaliente de la muestra.

Sorolla conocía, se relacionaba y tenía amistad e influencias mutuas con pintores coetáneos suyos ligados al realismo, al naturalismo y al luminismo, como el mencionado Jiménez Aranda, Anders Zorn (1860-1920), Emile Claus (1849-1924), Frits Thaulow (1847-1906), Albert Edelfelt (1854-1905) o Peder Severin Kroyer (1851-1909), casi todos fuera de nuestras fronteras. La obra de estos artistas le era accesible en sus viajes a Francia principalmente, donde el pintor valenciano encontraba una estética moderna, actual y ligada a sus intereses. Allí conoció la obra de Jules Bastien-Lepage (1848-1884), cuya exposición retrospectiva en el Hôtel Chimay de París visitó Sorolla y le impactó en gran manera. La pintura de Joaquín Sorolla se ha asociado a la forma de pintar luminista que, dentro del enfoque naturalista, ponía el acento en los juegos de luz y en un tipo de pincelada amplia y jugosa que llena grandes planos de color, con efectos lumínicos.

El coqueteo de la pintura con la ciencia, en aquellos momentos, propició que algunos movimientos de vanguardia de finales del siglo XIX pretendieran pintar desde presupuestos científicos; el puntillismo, dentro del impresionismo, quizás sea el ejemplo más característico. Para lograr sus propósitos estos pintores acudieron a trabajos como los del químico francés Eugène Chevreul (1786-1889) sobre el color y los contrastes simultáneos o los del físico escocés James Clerk Maxwell (1831-1879) y el alemán Hermann von Helmholtz (1821-1894), médico y físico

que investigó sobre fenómenos ópticos y la naturaleza de la luz. Trataban de representar sus imágenes según la ciencia interpreta el mundo, el mecanismo del ojo ve, o conforme la luz y el color se manifiestan en la realidad, partiendo de las teorías y estudios científicos más actuales de su época. Los intereses de Sorolla iban por otro lado, aunque conocía todas estas obras y de hecho arremete contra ellas en una de sus cartas a Pedro Gil:

“Siguiendo tu consejo, sigo el camino normal de la pintura genuinamente española, cerrando ojos y oídos a todo impresionismo y puntillismo, beatos nosotros que aquí no tenemos esa plaga de holgazanes, pues es lo único que puede llamárseles”⁹.

A pesar de su duro comentario y su fidelidad a la pintura española, sí experimentará en su obra con conceptos sobre el espacio, el color, o el tratamiento de la pincelada que observará en el impresionismo, fauvismo y expresionismo. Sus esfuerzos como pintor estaban relacionados con captar la luz y representar la forma de la manera más directa y natural posible, pero en el Museo Sorolla podemos observar numerosos ejemplos de sus aproximaciones a esa pintura de vanguardia, especialmente en la obra de pequeño formato de la tercera sala.

El arte, como la ciencia, plantea problemas a los que hay que buscar soluciones. Son modelos de conocimiento y acercamiento a la realidad y han ido evolucionando según la cultura de la época y los medios técnicos al alcance de científicos y artistas.

La cámara oscura sirvió a pintores como Vermeer y también a los ópticos. Los estudios de anatomía a médicos y artistas como Leonardo, que de haber dispuesto de una cámara fotográfica seguramente la hubiese utilizado para sus investigaciones, sin ceñirse exclusivamente al dibujo. Los pintores siempre han utilizado los avances técnicos y científicos para indagar en su conocimiento de la realidad y representarla; la ciencia por su parte ha hecho del dibujo un método de datación y registro. Ejemplo de ello los mencionados esquemas de anatomía, los dibujos inéditos de Simarro sobre histología o las cuidadas láminas con dibujos de plantas y animales de las exploraciones por el mundo de otro gran positivista como Darwin. La ciencia, además, ha sido un tema apetecible en la historia del arte para ser representado, como en la *Escuela de Atenas de Rafael* o en la *Lección de anatomía* de Rembrandt, por poner dos ejemplos clásicos. Sorolla conocía bien la obra de su admirado Rembrandt y, como pintor, se apoyó en muchas ocasiones en la fotografía, pero en este caso pinta a Simarro en directo, como a él le gustaba hacer. Mientras el médico investiga, Sorolla se enfrasca paralelamente en sus propios problemas plásticos, en los retos que todo cuadro genera. No deja de haber en esto cierta imagen especular entre científico y artista reflejada en este lienzo.

Una investigación tiene igualmente referentes en la pintura de finales del siglo XIX, pintores como Thomas Eakins (1844-1916) en *The Gross Clinic* de



Fig. 8.

Honoré-Victorin Daumier
El vagón de tercera
 ca. 1863-1865

The Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 9.

Joaquín Sorolla
¡Otra Margarita!
 1892

San Luis (Missouri), Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis

1875, o *The Agnew Clinic* de 1889, Albert Edelfelt con *Retrato de Luis Pasteur* de 1885 y Henri Gervex (1852-1929) con *Antes de la operación* (1887) y *Autopsia en el Hôtel-Dieu* de 1876, son algunas muestras de ello, pinturas que tienen a la ciencia y los científicos como temática. Así pues, el cuadro de Sorolla se relaciona con otras imágenes de la historia del arte y con trabajos de pintores contemporáneos, articulándose su estilo de pintura dentro del registro visual y temático del realismo y el naturalismo.

UNA INVESTIGACION

El cuadro, como ya observaron los críticos españoles que lo contemplaron en su momento, tiene reminiscencias velazqueñas: la pincelada suelta, fluida, y ese fondeado cálido de pigmentos ocres en la base de color, que calientan la escena y que encontramos en la pintura barroca. Casi todas las imprimaciones de Sorolla contienen blanco de plomo, en el caso de *Una investigación* y según el estudio realizado con un equipo de fluorescencia de rayos X por el Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE), la imprimación

de la tela está levemente coloreada con tierras sobre base de albayalde (carbonato de plomo). El origen de dicha preparación es seguramente comercial. La industria de la pintura para Bellas Artes estaba ampliamente desarrollada a finales del siglo XIX y esto se pone de manifiesto en una carta ilustrativa sobre este asunto de Luis Simarro a Joaquín Sorolla. El médico le escribe a propósito de un encargo del pintor, para la compra en Londres de material en la sede de Winsor & Newton fundada en 1832:

“13 agosto. Amigo Sorolla salgo en este

momento de la casa Windsor & Newton. Me han dicho que los colores y lienzo fueron remitidos al 20 del pasado por medio de la casa Neale Wilkinson...”¹⁰.

Mucha de la vieja artesanía que tenía el oficio de pintor se había ya sustituido por materiales elaborados de manera industrial. El pintor de finales del XIX disponía de una gran autonomía respecto a la preparación de los materiales y se podía dedicar solamente a pintar si este era su deseo. Sobre la imprimación, Sorolla hace una grisalla (Fig. 10) con sombra tostada, que le sirve para plantear el tratamiento

general de la luz sobre el soporte. Esto se percibe muy bien en todo el ángulo superior derecho, donde el color que domina es esta tierra oscura, que también aparece como fondo en otras zonas del cuadro. El pintor valenciano cubre esa capa aplicando planos amplios de color y modelando una sutil gama de valores tonales que le llevan hasta los empastes de blanco de plomo, especialmente en la camisa del doctor, máximo punto de iluminación del cuadro. Aparte del albayalde, el pintor utilizará, según el mencionado estudio, amarillo de cromo, bermellón, laca roja, azul de ultramar, un verde de origen orgánico, diferentes tierras y negro hueso, sirviéndole de aglutinante el aceite de nueces.

El tratamiento del color es armónico y delicado, para esto matiza los colores agrisándolos en su conjunto y situando los puntos más saturados en la zona de recipientes del primer plano, donde aparecen los productos químicos. En este espacio, un gran frasco con cromato de plata, nos muestra el color rojizo característico de las preparaciones hechas con el método de tinción de Golgi.

Como indicábamos más arriba, la evolución del color en la pintura de Sorolla se puede apreciar muy bien en la tercera sala del museo (en el estudio), donde la colección de pequeño formato -expuesta con un sentido cronológico-, nos muestra cómo el pintor parte de una pintura construida en grises y tierras, ligada a la tradición de la paleta española, para abrirse a una coloración sustancialmente diferente en su etapa de culminación,

relacionada con el concepto del color de las vanguardias, que dominaban el panorama internacional con centro en París. El desarrollo de su carrera artística le llevará a una progresiva purificación del color, con mayor saturación de los tonos y la renuncia a las bases terrosas en la infrapintura, lo que le añadirá una creciente frescura y modernidad a su obra. Una investigación tiene ese enfoque de cuadro íntimamente relacionado con la tradición de la pintura española y en especial con la manera de hacer de Velázquez, pintor que tanto admiró y estudió Sorolla.

Pero nuestro pintor no sólo se mostró sutil en el tratamiento de la luz y el color, sino también en la factura de la pincelada, donde genera un repertorio de posibilidades muy bien equilibrado. Alterna zonas crudas de infrapintura con amplios planos de color cubrientes o semivelados, texturas, medios empastes, líneas a modo de grafismos y grandes empastes en los puntos más iluminados. Todo esto enriquece la superficie del lienzo, generando una variedad de capas que crean diferentes volúmenes en sentido perpendicular al soporte y en dirección a la mirada del espectador.

El punto de vista ligeramente picado de este cuadro será una constante en la obra de Sorolla. El artista recurre a la utilización de espacios cerrados o elementos que recogen las imágenes por detrás, evitando -en sus escenas de playa, por ejemplo-, la aparición del corte de la línea de horizonte que genera una distribución del espacio que Sorolla generalmente trataba de



Fig. 10.

Joaquín Sorolla

Clotilde con sus hijos, día de Reyes

1900

Museo Sorolla

Núm. de inv. 486

eludir. Como en el caso del color, el pintor evolucionará también en el tratamiento espacial de la imagen, indagando en los movimientos pictóricos de su época: impresionismo, postimpresionismo y vanguardias. Los primeros ya trabajaban en 1897 en una composición del plano pictórico bidimensional, es decir, con volúmenes que entran y salen del plano, pero sin referirse a la perspectiva clásica del Renacimiento. Esto se concretará a partir de 1907 con ese mundo semiabstracto del cubismo, que Pablo Picasso (1881-1973) iniciará con *Las Señoritas de Avignon*.

El espacio en *Una investigación* (Fig. 11) tiene un sentido clásico, aunque en él ya se perciben las inquietudes del artista. Una pequeña perspectiva, elaborada entre la arista de la mesa y el micrófono Leitz¹¹, encaminan nuestra mirada hacia el foco principal de atención, que es el doctor trabajando, con su equipo de colaboradores atentos sobre él. Las miradas, cargadas de tensión psicológica, y el ligero arco de los cuerpos inclinándose hacia Simarro, aumentan la tensión visual del espectador hacia ese punto. El peso visual de la imagen se apoya sobre una diagonal que

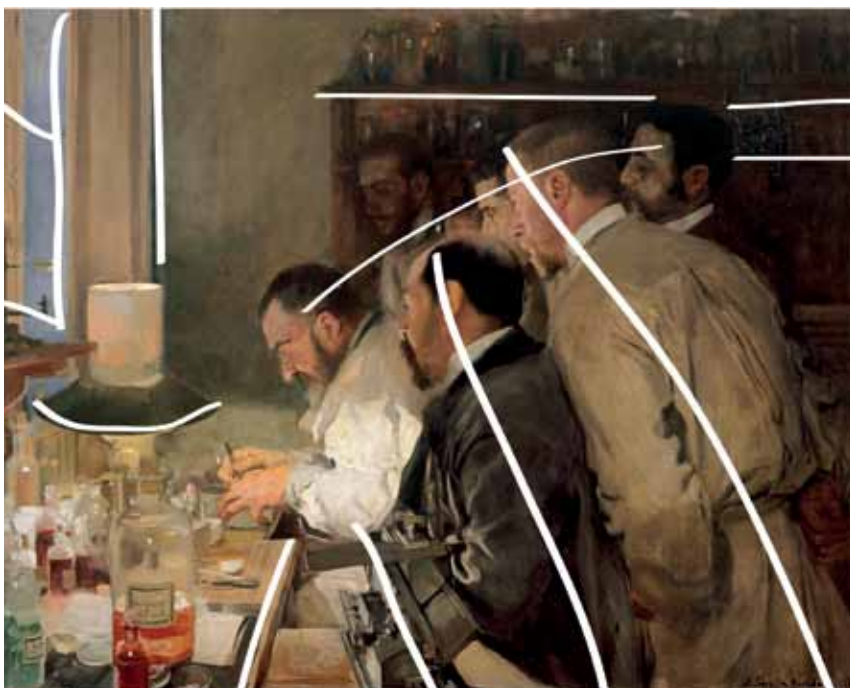


Fig. 11.

Esquema compositivo de *Una investigación*

va del ángulo inferior izquierdo al superior derecho, donde se encuentran zonas de acumulación de formas (objetos, frascos, cabezas) mientras las otras dos esquinas de la imagen nos ofrecen elementos sencillos y verticales que contrastan compositivamente con las anteriores.

La sensación de naturalidad que envuelve la obra se sustenta en un profundo conocimiento del lenguaje plástico y en la capacidad de armonizar y dar salida a la expresión de una manera fluida. Duchamp

llamó el “coeficiente del arte” a la brecha que representa la inhabilidad del artista para expresar completamente su intención en una obra; la diferencia entre lo que intentó plasmar y lo que finalmente realizó. Es evidente que Sorolla en este trabajo logró reducir al máximo dicho coeficiente. El sencillo interés que sintió por el tema, la amistad con Luis Simarro, la naturalidad con la que afrontó su realización y la madurez y dominio sobre el oficio que ya poseía, a sus treinta y cuatro años, debieron de ayudarlo mucho en su labor.

NOTAS

¹PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p. 156.

²TOMÁS, Facundo; GARÍN, Felipe; JUSTO, Isabel y BARRÓN, Sofía (Eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona, Anthropos, 2007, p. 122.

³RAMÓN Y CAJAL, S.: *Recuerdos de una vida*, Madrid, J. Pueyo, 1923, p. 192.

⁴Citado por NAVARRO UTRILLA en *Anotaciones introductorias para el estudio de la medicina e higiene escolar en la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, p. 285.

⁵YELA, M.: “Los orígenes de la psicología científica en España. El Dr. Simarro y su fundación”. *Revista de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid*, 1987, nº 4, pp. 67-61.

⁶GARCÍA-ALBEA, Enrique: “Luis Simarro: Precursor de la Neurología española y Gran Maestro de la masonería”, *Revista de Neurología*, 32, 10, Universidad de Alcalá de Henares, 2001, pp. 990-993.

⁷PITARCH ANGULO, Covadonga: *Clotilde en traje de valenciana*. Pieza del mes, septiembre 2011, Museo Sorolla.

⁸TOMÁS, Facundo; GARÍN, Felipe; JUSTO, Isabel y BARRÓN, Sofía, *op.cit.*, p. 122.

⁹*Ibidem*, p. 79.

¹⁰Carta de Luís Simarro a Joaquín Sorolla. Archivo Correspondencia Antigua Museo

Sorolla CS/5442.

¹¹Micrótomo: (De micro- y el gr. μ , parte cotada.) m. Instrumento que sirve para cortar los objetos que se han de observar con el microscopio. *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española 1992, Espasa Calpe, 1996, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPOS BUENO, José Javier: “Art and Science in Sorolla’s Painting A Research in Dr. Simarro’s Lab”, *Psychologia Latina*, nº1, 2010, pp. 9-26.

DÍEZ, José Luís; BARÓN, Javier (eds.): *Joaquín Sorolla, 1863-1923* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.

GARCÍA-ALBEA, Enrique: “Luis Simarro: Precursor de la Neurología española y Gran Maestro de la masonería”, Universidad de Alcalá de Henares, *Revista de Neurología*, 32, 10, 2001, pp. 990-993.

JUANES, D. y GÓMEZ, M.: “La paleta de Sorolla a través de algunas pinturas analizadas de museos y colecciones”, *Bienes Culturales*, nº 8, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, pp. 133-146.

MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa: *Sorolla y su idea de España. Estudios preparatorios para la Hispanic Society of America*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.

NAVARRO UTRILLA, P.: *Anotaciones introductorias para el estudio de la medicina e higiene escolar en la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

PITARCH ANGULO, Covadonga: *Clotilde en traje de valenciana*. Pieza del mes, septiembre 2011, Museo Sorolla.

PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.

RAMÓN Y CAJAL, S.: *Recuerdos de una vida*, Madrid, J. Pueyo, 1923.

TOMÁS, Facundo; GARÍN, Felipe; JUSTO, Isabel y BARRÓN, Sofía (Eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Tomo I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona, Anthropos, 2007.

YELA, M.: “Los orígenes de la psicología científica en España. El Dr. Simarro y su fundación”, *Revista de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid*, 1987, nº 4, pp. 67-61.

