



HAL
open science

CAPTACIONES FOTOGRÁFICAS DEL TALLER DEL ARTISTA. DEL ESPACIO GENÉSICO AL ESPACIO MUSEÍSTICO: EL CASO DE JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

Corinne Cristini

► **To cite this version:**

Corinne Cristini. CAPTACIONES FOTOGRÁFICAS DEL TALLER DEL ARTISTA. DEL ESPACIO GENÉSICO AL ESPACIO MUSEÍSTICO: EL CASO DE JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA. Almarcha Núñez-Herrador, Esther // Villena Espinosa, Rafael; <https://www.uclm.es/centros-investigacion/Ceclm/Encuentrosfotografia/ActasEncuentros>. Colecciones, Museos y Fotografías, IX Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha, 2023, ISBN 978-84-9044-622-5 (edición electrónica). hal-04232587

HAL Id: hal-04232587

<https://hal.science/hal-04232587v1>

Submitted on 27 Oct 2023

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.

Colección **almud**
fotografía **09**



COLECCIONES, MUSEOS Y FOTOGRAFÍA

IX ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA
EN CASTILLA-LA MANCHA



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Editores : **Esther Almarcha Núñez-Herrador - Rafael Villena Espinosa**

COLECCIONES, MUSEOS Y FOTOGRAFÍA

IX ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA
EN CASTILLA-LA MANCHA

COLECCIONES, MUSEOS Y FOTOGRAFÍA

IX ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA
EN CASTILLA-LA MANCHA

Editores

Esther Almarcha Núñez-Herrador
Rafael Villena Espinosa



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2023

ENCUENTRO HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN CASTILLA-LA MANCHA

(9º. 2022. Toledo-Puertollano)

Colecciones, museos y fotografía : IX Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha / editores, María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Rafael Villena Espinosa.- [Ciudad Real] : Centro de Estudios de Castilla-La Mancha ; Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2023

623 p. : fotografías (blanco y negro y color) ; 22 cm.- (Coediciones ; 174)

ISBN 978-84-9044-622-5 (edición electrónica)

1. Fotografía – Historia – Congresos y asambleas I. Almarcha Núñez-Herrador, Esther, ed. lit. II. Villena Espinosa, Rafael, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. IV. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

77(091)(062.552)

AJ (Thema)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser con la autorización de Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Este libro ha sido sometido a evaluación externa por pares ciegos y aprobado por la Comisión de Publicaciones de acuerdo con el Reglamento del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

© de los textos: sus autores, 2023.

© de las imágenes: sus autores, 2023.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha, 2023.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Colección COEDICIONES n.º 174

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Fotografía de cubierta: Cristina García Rodero.
Fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Entidades colaboradoras:

IX ENCUENTRO
Proyecto regional de investigación
"Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha", SBPLY/19/180501/000253, Grupo Confluencias, subvencionado por el plan propio de investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha (GI20173898)



D.O.I.: https://doi.org/10.18239/coe_2023_174.00

I.S.B.N.: 978-84-9044-622-5 (edición electrónica)

Composición: Sandra Ramírez-Cárdenas Amer

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*

Índice general

- 11 PIEZAS DE MUSEO
Esther Almarcha Núñez-Herrador y Rafael Villena Espinosa

IX ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN CASTILLA-LA MANCHA: COLECCIONES, MUSEOS Y FOTOGRAFÍA

MUSEOS

- 21 FOTOGRAFÍA DE OBRAS DE ARTE EN MUSEOS Y COLECCIONES: LA FOTOTECA DEL IPCE
Isabel Argerich Fernández
- 41 CAPTACIONES FOTOGRÁFICAS DEL TALLER DEL ARTISTA. DEL ESPACIO GENÉSICO AL ESPACIO
MUSEÍSTICO: EL CASO DE JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA
Corinne Cristini
- 67 RECUERDOS DE UNA VIDA: EL FONDO FOTOGRÁFICO DEL PINTOR JUAN D'OPAZO (1910-1998)
EN EL MUSEO COMARCAL DE DAIMIEL
Diego Clemente Espinosa
- 81 GREGORIO PRIETO: UN RETRATO FOTOGRÁFICO DEL SIGLO XX EN EUROPA
Raúl Luis García
- 101 MUSEO, ARCHIVO Y CENTRO DE LA FOTOGRAFÍA: LOS AVATARES DEL FONDO TOMÁS CAMARILLO
Víctor Iniesta Sepúlveda
- 123 LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DEL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA
Ignacio Miguéliz Valcarlos
- 143 DEL SALÓN FAMILIAR A LA SALA DE MUSEO. EXHIBICIÓN DE LA INTIMIDAD FAMILIAR
EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA
Eunice Miranda Tapia

- 161 ¡EUREKA! LA LOCALIZACIÓN DE UNAS OBRAS ESCULTÓRICAS ALCARREÑAS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA
Sonia Morales Cano
- 179 FOTOGRAFÍAS DE LA CIUDAD DE TOLEDO EN EL FONDO HERNÁNDEZ PACHECO DE LA BIBLIOTECA HISTÓRICA MARQUÉS DE VALDECILLA
María Olivera Zaldua
- 191 LA IMAGEN DEL TEMPLO-TALLER MASRIERA. USOS ESTRATÉGICOS DE LA FOTOGRAFÍA
Francesc Quílez Corella
- 215 DOCUMENTO, INSPIRACIÓN Y DEVOCIÓN. LA FOTOGRAFÍA PARA CECILIO PLA
Beatriz Sánchez Torija

COLECCIONES

- 243 APOSTOLADO POR LA IMAGEN: LAS PROYECCIONES LUMINOSAS. COLECCIÓN DE LA MAISON DE LA BONNE PRESSE
Isidro Sánchez Sánchez
- 285 LUIS GORDILLO Y SU SERIE "AUTORRETRATOS CON OJOS ARTIFICIALES" (1974). BUCEANDO ENTRE EL USO DE LAS FOTOS, LA FOTOGRAFÍA Y LA AUTORREPRESENTACIÓN DEL ARTISTA
Mónica Carabias Álvaro
- 305 UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LOS FOTÓGRAFOS PROFESIONALES EN EL CONCURSO NACIONAL DE FOTOGRAFÍAS AGRÍCOLAS, FORESTALES Y PECUARIAS DEL MINISTERIO DE AGRICULTURA (1948-1965)
Pilar Coello Marín
- 319 MANIOBRAS, ENTRENAMIENTOS Y RECREACIÓN: LAS POSTALES DEL GABINETE FOTOGRÁFICO DE LA ACADEMIA DE INFANTERÍA DE TOLEDO
José Manuel López Torán
- 341 LA GESTIÓN PATRIMONIAL DE COLECCIONES FOTOGRÁFICAS PRIVADAS DESDE LA UNIVERSIDAD
Juan Carlos Lozano López
- 351 INVESTIGAR LA FOTOGRAFÍA ORIENTALISTA DEL SIGLO XIX A TRAVÉS DE COLECCIONES DIGITALIZADAS Y DISPONIBLES EN LÍNEA
Pablo Martínez Muñiz

- 373 LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE JOSEP PLANAS I MONTANYÀ
Maria-Josep Mulet y Joan Carles Oliver
- 391 PIONERAS “INTRÉPIDAS”. FOTÓGRAFAS Y AERONAUTAS EN LA ESPAÑA DECIMONÓNICA (1840-1860)
Stéphany Onfray
- 415 LOS LEGADOS DE LA TIERRA COMO FUENTE PARA LA RECUPERACIÓN, INVESTIGACIÓN Y DIVULGACIÓN
DE LA HISTORIA DEL MUNDO RURAL. ESTUDIO DE DOS CASOS
Pilar Palomino, Paquita Rodrigo, Jorge Hurtado Rodrigo y Clemente Vidal Montoro
- 433 ARCHIVO MUNICIPAL DE SEGORBE: APROXIMACIÓN A SU FONDO FOTOGRÁFICO
Rafael Simón Abad
- 455 PRESENCIA FEMENINA EN LAS REVISTAS DE FOTOGRAFÍA: DESDE LOS ORÍGENES HASTA LA PRIMERA
GUERRA MUNDIAL
Blanca Torralba Gállego
- 475 RECUERDOS DE GUERRA. LA FOTOGRAFÍA EN LOS FRENTE Y LA RETAGUARDIA EN ESPAÑA (1936-1939)
Carlos Vega Hidalgo

FOTÓGRAFOS

- 495 KÂULAK. MÁS ALLÁ DE LA FOTOGRAFÍA
Juan Miguel Sánchez Vigil
- 511 DE LA SERIE FOTOGRÁFICA *CAFÉ LEHMITZ* DE ANDERS PETERSEN A LA NOCIÓN DEL *HADES* GRIEGO:
UN ACERCAMIENTO NARRATIVO AL SUBMUNDO
Francisca Beneyto Ruiz
- 521 FOTÓGRAFOS DE CALATAYUD. JOSÉ LLANAS SENESPLEDA (1887, CASTELLÓN DE LA PLANA – 1965,
CALATAYUD, ZARAGOZA)
Francisco José Guerrero Carot
- 551 LAS “OTRAS RUINAS DE ZARAGOZA”: DESTRUCCIÓN PATRIMONIAL EN LAS FOTOGRAFÍAS DE GERARDO
SANCHO (1960-1970)
Pilar Lop Otín
- 573 FOTOGRAFÍA EN LOS ANUNCIOS DE PUBLICIDAD SALAS. CIUDAD REAL, 1948-1976
Julia Martínez Cano

- 591 LAS PINTURAS DE LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DE TOLEDO EN LAS FOTOGRAFÍAS DE ADOLF MAS:
LA COLECCIÓN DEL ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO Y SU COMPROMISO CON EL PATRIMONIO
FOTOGRAFICO
Jaime Moraleda Moraleda
- 611 LOS DIORAMAS DE *EL QUIJOTE* O EL HALLAZGO DE UN FOTÓGRAFO
Rafel Torrella

CAPTACIONES FOTOGRÁFICAS DEL TALLER DEL ARTISTA. DEL ESPACIO GENÉSICO AL ESPACIO MUSEÍSTICO: EL CASO DE JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

Corinne Cristini

Sorbonne-Université, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur
les Mondes Ibéro-américains Contemporains, EA 2561

doi.org/

Resumen

En este estudio, se trata de arrojar nueva luz sobre los talleres del famoso pintor valenciano Joaquín Sorolla y Bastida a partir del corpus fotográfico procedente del catálogo del Museo Sorolla. En primer lugar, en una perspectiva documental, esbozaremos una especie de "cartografía" de los talleres siguiendo la trayectoria del pintor desde Roma hasta sus instalaciones madrileñas y la edificación de su hotel-estudio convertido póstumamente en casa-museo Sorolla. Luego, cuestionaremos las distintas funciones y finalidades de estos talleres ocupados por el artista destacando el valor social y museístico más allá del espacio de fábrica. Veremos la construcción y escenificación previa de estas fotografías que no solo revelan la notoriedad del artista mundano participando en la difusión de su imagen mitificada, sino que valoran también la obra de los fotógrafos y, por fin, nos interesaremos en el corpus fotográfico del taller, entre 1932 y 1933, en torno a la creación oficial de la casa-museo Sorolla.

Palabras clave: Joaquín Sorolla, taller, estudio, fotografías, fotógrafos, museo, documento, estética, escenificación.

Abstract

In this study, the aim is to shed new light on studios of the famous Valencian painter Joaquín Sorolla y Bastida based on the photographic corpus from the So-

rolla Museum catalogue. In the first place, from a documentary perspective, we will sketch a kind of “cartography” of the studios following the painter’s trajectory from Rome to his premises in Madrid and the construction of his hotel-studio, which was posthumously converted into a Sorolla house-museum. Then, we will question the different functions and purposes of these studios occupied by the artist, in highlighting the social and museum value beyond the factory space. We will see the construction and the prior staging of these photographs that not only reveal the notoriety of the mundane artist participating in the dissemination of his mythologized image, but also value the work of photographers and, finally, we will be interested in the photographic corpus of the workshop, between 1932 and 1933, around the official creation of the Sorolla house-museum.

Keywords: Joaquín Sorolla, studio, photographs, photographers, museum, document, aesthetic, staging.

Introducción

A modo de preámbulo, podemos preguntarnos, en la estela de la historiadora del arte Rachel Esner (2014: 7-9), en qué medida el tema del taller del artista sigue importando e interesando tanto todavía en el siglo XXI no solo a los propios creadores quienes lo visibilizan más que nunca escenificándolo —citamos entre otros a Jeff Koons, Damien Hirst, Miquel Barceló— y al público, sino también a los investigadores, universitarios y conservadores, desde varios puntos de vista (sociocultural, histórico, estético) pese a que algunos artistas en los años 1960-1970 auguraron el declive del concepto del “taller” y el advenimiento de una era “post-taller”. Rachel Esner preconiza cierta metodología para abordar con más distanciamiento la cuestión en un marco transhistórico y transnacional que permita desmitificar este lugar tan sacralizado del genio creador y cuestionar la triada artista/obra/taller destacando el carácter sumamente plural de este espacio liminar, genésico, alianza de lo privado y de lo público, de lo intelectual y de lo manual. A través de las captaciones fotográficas reveladoras de las prácticas del taller, cuestionaremos aquí las distintas funciones y finalidades de los talleres o estudios del pintor Joaquín Sorolla y Bastida destacando este valor social, mundano y museístico en ciernes más allá del espacio de fábrica. Por otra parte, el corpus fotográfico específico del taller del artista procedente del catálogo del Museo Sorolla en que nos apoyamos con fotógrafos tales como Christian Franzen y Nissen, Campúa (José

Luis Demaría López), Ricardo del Rivero, Mariano Moreno, Ragel, y la norteamericana Anna Christian, entre otros, es emblemático de un tipo, casi un género fotográfico en pleno auge a finales del siglo XIX y principios del XX.

La obra colectiva dirigida por Alain Bonnet y Hélène Jagot titulada *L'artiste en représentation* (2012) pone de realce el nuevo estatuto del artista en el panorama del siglo XIX, con la dimensión simbólica que cobra su presencia en el centro del escenario, sea mediante el género del autorretrato pictórico o de sus representaciones literarias, sea mediante la prensa ilustrada, primero con grabados y luego con fotograbados. Esta autoafirmación del artista por sí mismo coincide con el periodo romántico y postromántico que favorece su emancipación. El mito del taller parece llegar a su apogeo y culminar también en la España de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX, lo que subraya el conservador Óscar Muñoz Sánchez recordando la curiosidad del público por aquellas revistas de actualidad, entre otras, *La Esfera*, *Vida Galante*, *Estampa*, *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*, especializadas en estas secciones sobre artistas, con entrevistas y visitas al pintor en su taller e ilustradas a partir del siglo XX por fotografías (MUÑOZ SÁNCHEZ, 2017: 37-69).

La emergencia y el desarrollo de este tipo de fotos de talleres en la época dorada mencionada corresponde ante todo a los avances técnicos en cuanto al material fotográfico y a las emulsiones. Si, en ciertas medidas, se inscribe este género de fotos en la herencia y continuidad de las fotos de Disdéri y de Jean Laurent en el siglo XIX, el giro importante procede de las innovaciones técnicas, en particular del paso a las nuevas placas secas al gelatinobromuro de plata, en los años 1870-1880, suplantando progresivamente la emulsión al colodión que requería además la presencia del laboratorio portátil. Del estudio del fotógrafo donde posaban los artistas según unas pautas similares, pasamos así a la toma *in situ*, en el taller-estudio del artista, lo que dará pie a nuevas retóricas de la imagen, como veremos.

Pese a que el espacio polivalente del taller no dejó, a lo largo de los siglos, de ser un objeto de representación, convirtiéndose casi en género pictórico y luego fotográfico, su consideración y valoración como tema de investigación con un nuevo enfoque sobre las prácticas artísticas es aún reciente. En 1971, en uno de los ensayos pioneros en la materia, Daniel Buren al definir con cierta sencillez aparente el taller como espacio de creación y producción ("*lugar único* donde el trabajo se *hace*") a las antípodas del museo como lugar de exposición ("*lugar úni-*

co donde el trabajo se ve¹⁾, comprobaba con ironía que la cuestión fundamental del taller, primer marco y límite del proceso creativo, no había despertado gran interés hasta la fecha (BUREN, 1971: 72-77). Este vacío hoy en día ha sido colmado y podemos mencionar varias publicaciones sobre el tema que salieron a la luz en las últimas dos décadas, tanto en Bélgica, Alemania, como en Francia y en Estados Unidos. Citemos, entre otros, los trabajos de Michael Diers y Monika Wagner, *Topos Atelier* (2010) o de Mary Jane Jacobs, *The Studio Reader* (2010). En cuanto al acercamiento al tema del taller del artista desde un enfoque fotográfico se da como perspectiva de investigación aún innovadora. Cabe mencionar por ejemplo la exposición francesa "Dans l'atelier, l'artiste photographié, d'Ingres à J Koons"², de abril-julio de 2016 y la exposición española itinerante "El taller del artista. Una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España", comisariada por Isabel Argerich y Óscar Muñoz Sánchez, que se inició primero, en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre marzo y mayo de 2017³. Tuvo lugar también en el mismo periodo la exposición sobre Sorolla y la fotografía, "Sorolla en su paraíso. Álbum fotográfico del pintor", bajo la dirección del comisario Publio López Mondéjar⁴. Fue en 2017 justamente, en el marco de un coloquio en la Sorbona titulado "L'atelier d'artiste. Espaces, pratiques et représentations dans l'aire hispanique" dirigido por los profesores Jacques Terrasa y Frédéric Prot cuando empecé a interesarme en la cuestión de la representación iconográfica de los talleres, en particular el paso de la representación pictórica a la fotográfica, y mi ponencia se inscribe hoy en este prolongamiento (CRISTINI, 2021: 203-217). Tal como lo subrayó la actual directora

1 Traducimos estas frases sacadas del texto de Daniel Buren: "Toute mise en question du système de l'art passera donc inéluctablement par une remise en question de l'atelier comme un lieu unique où le travail se fait, tout comme du musée comme lieu unique où le travail se voit."

2 Véase el catálogo de la exposición: *Dans l'atelier, l'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, Paris, Paris Musées, 2016.

3 Se puede consultar a este propósito el sitio del IPCE: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/va/planes-nacionales/conservacion-patrimonio-fotografico/actuaciones/taller-del-artista-.html>>. [Consulta: 14 de enero de 2022].

4 *Sorolla en su paraíso. Álbum fotográfico del pintor*. (cat. de la exposición) Textos: Publio López Mondéjar. Madrid, Fundación Museo Sorolla - Palacios y Museos, 2017.

del Museo de Bellas Artes de Nancy, Susana Gállego Cuesta, en la historia de la fotografía existe una tradición de este género peculiar de “retrato del taller” que emerge y se desarrolla alrededor de 1880-1900. Esta menciona casos concretos en Inglaterra con Joseph Parkin Mayall, *Artists at home*, en Francia, con Edmond Bénard, *Artistes chez eux*, y también en Alemania, con Carl Teufel, pero la catalogación o digitalización de algunos de esos fondos es aún reciente, en particular con el fondo Bénard en Francia (GÁLLEGO CUESTA, 2021: 174-175).

En cuanto a la colección fotográfica del Museo Sorolla que nos interesa, encierra una parte dedicada a las fotos de los estudios de Sorolla incluida en un conjunto de 7167 fotos que atesora el museo y de las cuales unas 6600 fueron catalogadas y digitalizadas desde 2017⁵, atestiguando de la importancia y relevancia del medio fotográfico en la vida del pintor. En efecto, recordemos en la trayectoria de Sorolla 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 ayudaría 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 podría explicar en parte este interés y esta sensibilidad peculiar por lo fotográfico.

Si bien el taller del artista, sobre todo desde su emancipación del espacio colectivo de *la bottega* o de las academias nos sigue fascinando en un imaginario colectivo por ser considerado como el espacio genésico del creador, espacio-santuario, ¿qué luz arrojará el nuevo medio fotográfico definido originariamente como *analogon* o reproducción fiel de lo real sobre este espacio mítico? En una perspectiva crítica, a la vez histórico-social y estética, ¿qué nos dan a conocer verdaderamente las fotos sobre las condiciones de trabajo, las herramientas y prácticas del artista, sobre su microcosmos? ¿En qué medida estas fotos reproducen cierta visión estereotípica del taller o se alejan de ella? Al desplazarse el centro de interés del objeto creado a su estado de gestación, etapa habitualmente oculta, tal proceso ¿no podría llevar a cierta desacralización o desmitificación de la práctica artística?, o en cambio, dada la difusión masiva y promocional de la imagen del taller o del artista en su taller, ¿no participaría de una nueva mitificación del lugar?

⁵ Véase el sitio del Museo Sorolla: <<http://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/colecciones-del-museo/fotografia-antigua.html>> [Consulta: 14 de enero de 2022].

El periodo estudiado abarca desde las primeras fotos de los talleres de Sorolla, en particular en Roma y en Madrid, hasta los reportajes fotográficos sobre la inauguración de la casa-museo Sorolla que tuvo lugar el 11 de junio de 1932, o sea nueve años después de la muerte del artista y tres de la de su viuda Clotilde, quien, en 1925, en su testamento, legó al Estado español la casa y las colecciones que le pertenecía para que se creara un museo en memoria de su marido. En una primera parte, plantearémos la cuestión del carácter documental de estas fotos inherentes a los distintos talleres ocupados por Sorolla a lo largo de su trayectoria. Luego veremos a partir de su instalación en el estudio de la Calle Miguel Ángel y en el de su vivienda-hotel, Paseo del General Martínez Campos, la construcción y escenificación previa de estas fotografías que no solo revelan la notoriedad del artista mundano participando en la difusión de su imagen mitificada, sino que valoran también la obra de los fotógrafos. Por fin, cuestionaremos el corpus fotográfico póstumo sobre el taller alrededor de la inauguración de la casa-museo Sorolla, en 1932-1933.

1. Cartografía de los talleres o estudios de Sorolla a través del ojo fotográfico – Reflexiones sobre el aspecto documental

En primer lugar, nos acercaremos a las fotos del corpus trazando una especie de "cartografía" de los talleres o estudios de Sorolla, en una perspectiva diacrónica, intentando ver hasta qué punto constituyen estos documentos visuales una forma de "archivo". Se puede decir que el valor de la fotografía como "índice" según la terminología peirceana cobra todo su significado en el caso de estas imágenes de talleres transitorios ocupados por Sorolla antes de su instalación definitiva en su casa-estudio, Paseo del General Martínez Campos, en 1911. Fue el caso en particular de este o estos primeros talleres, cuando Sorolla se encontró en las ciudades italianas de Roma y Asís, entre 1885 y 1889, como pensionado de la Academia Española en Roma, por patrocinio de la Diputación Provincial de Valencia. El catálogo del Museo Sorolla conserva dos fotos anónimas de ese periodo. Una de ellas (Fig. 1) es un positivo antiguo, copia en papel a la albúmina de 16,6 x 27,7 cm, de 1886 aproximadamente, sacada probablemente en el estudio que le prestó su amigo Pedro Gil Moreno de Mora, en Roma, para realizar su obra colosal *El entierro de Cristo* en vistas de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1887.

El encuadre de la foto crea un efecto interesante ya que este lienzo descomunal al que se dedica Sorolla en la época sirve de telón de fondo a la foto dándonos la

ilusión de una "pintura mural". Al penetrar en el taller mediante este "museo imaginario" de la fotografía, descubrimos no solo el entorno material del pintor, con el decorado, los objetos dispersos que lo componen y los útiles de su profesión, sino también las obras en un proceso de elaboración, o sea el universo de "fábrica" del artista. Esta foto permite rescatar la memoria visual de una obra malograda, *El entierro de Cristo*, que fue mal recibida en la Exposición Nacional de 1887, y que luego resultó muy deteriorada, destrozada, según se cuenta, por el propio pintor, y abandonada en el sótano de su casa, quedando en la actualidad solo cuatro fragmentos de la misma. En una foto anónima sacada en su taller, Pasaje de la Alhambra, se entreverá en la parte lateral izquierda de la imagen, prueba de que la imagen existía todavía en su estado original en la época. En la exposición del Museo Sorolla, "Sorolla. Tormento y devoción", que tuvo lugar del 12 de junio de 2021 al 9 de enero de 2022, comisariada por Luis Alberto Pérez Velarde, se expone la obra reconstituida gracias a la fotografía del cuadro sacada por Jean Laurent, en 1887, que sirvió en tal caso de documento histórico oficial.

Esta foto del taller nos informa también sobre la manera de trabajar de Sorolla. Parece que el pintor se dedicaba a la realización de varios cuadros a la vez: lo vemos sentado, de espaldas, pintando la obra "Mesalina en brazos del gladiador" de 1886 bajo la mirada de otro individuo, probablemente su amigo, Pedro Gil de Mora, y la del fotógrafo anónimo, quien capturó la escena. A la izquierda del pintor se encuentra sentado en el suelo un hombre vestido de tipo marroquí, cual arquetipo iconográfico del moro, quizá el modelo de Sorolla para otras de sus obras del perio-



1. Anónimo. *Joaquín Sorolla pintando en Roma*, 1886 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80009



2. Anónimo. *El estudio de Sorolla en Roma*, 1886 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 81195

do, muy influenciadas por los temas orientalistas de moda en la época (en particular "Serenata morisca" y "Moro con naranjas" de 1885-1886) en la estela del famoso pintor Mariano Fortuny. Convendría, en esta perspectiva, cotejar semejantes fotografías del taller de Sorolla con las del estudio de Fortuny en Roma de 1873-1874 difundidas por la prensa. La segunda foto de taller inherente al periodo (Fig. 2), también anónima y sobre papel albuminado evidencia aún más la impronta fortuniana en el arte de Sorolla de la época; este rincón del taller captado por el fotógrafo remite a dos lienzos del artista, el titulado justamente "Rincón del estudio" (1886) y el "Estudio del pintor" (1888).

La vista parcial del lugar desvela el aspecto bohemio y barroco de este espacio sobrecargado, de influencia orientalista, lleno de colgaduras, tapices, sombrillas japonesas, antigüedades... correspondiendo a cierto *topos* o estereotipo del taller ampliamente descrito por Philippe Hamon en su obra *Imageries* como "gabinete de curiosidades" saturado de objetos heteróclitos, lugar de un desorden a la vez sincrónico y diacrónico, que se asimila a una forma de "palimpsesto" (HAMON, 2001: 134-135). En estos elementos del decorado propios del *studium*, para retomar la terminología de Roland Barthes en *La cámara lúcida*, podríamos aludir a estos objetos predilectos del pintor que forman parte de su colección personal, de su microcosmos, y que podrían constituir cierta forma de "*punctum*" entendido según la definición barthesiana como "lo que "sale de

la escena como una flecha y viene a punzarme", "lo que en ella *me despunta*" (BARTHES, [1980], 1990: 64-65). Sería el caso aquí de esta reproducción del autorretrato de Velázquez que se encuentra enmarcada y colgada en la pared a la izquierda de la imagen remitiendo simbólicamente no solo al cuadro original perteneciente a la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia donde se formó Sorolla en su juventud sino también a la figura emblemática del que consideraba como su maestro y del cual conservó un gran número de



3. Anónimo. *Estudio de Sorolla en la Plaza del Progreso*, 1889 [ca]-1894 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 86548

obras reproducidas fotográficamente. En el catálogo del Museo Sorolla, volvemos a encontrar dos fotos de este autorretrato velazqueño, uno sobre papel albuminado y otro sobre gelatina, probablemente sacados por Antonio García Peris⁶. Se puede considerar también la máscara mortuoria de Fortuny al fondo de la imagen que reaparecerá en la foto de Franzen y Nissen de 1906 en el taller Calle Miguel Ángel. Se trata también de cuadros del propio pintor que participan de cierta *autorreferencialidad* o *meta-referencialidad* del taller: encontrar en estas fotos obras famosas

⁶ Museo Sorolla, n.º inv. 82880 y n.º inv. 82880/1.



4. Augusto Comas y Blanco. *Estudio del Pasaje de la Alhambra*, 1899. Museo Sorolla, n.º inv. 80012

del pintor que se expusieron públicamente al nivel nacional o internacional puede suscitar tanta emoción como la imagen de los lienzos que ya se ofrecieron o vendieron a clientes e instituciones, recalcando este valor testimonial intrínseco de la foto como huella de lo que fue, el famoso "eso ha sido" barthesiano.

Por otra parte, del primer taller de Sorolla, en Madrid, de 1889, ubicado en la Plaza del Progreso, actual Plaza Tirso de Molina, n.º9, solo se encuentra una fotografía (Fig. 3) procedente del archivo de Bernardino de Pantorba

que la publicó en su monografía sobre el pintor, de 1953⁷. En esta foto, el espacio restringido se parece a un almacén de cuadros dispuestos alrededor de una estufa, unos sobre caballetes, otros colgados en la pared, otros por el suelo. El espectador puede reconocer obras famosas como *Aún dicen que el pecado es caro*, de 1894, que obtuvo una medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1895, también uno de los primeros retratos de Clotilde, de 1890. Aquí, la captación fotográfica de este cuadro renombrado cobra un valor documental ya que nos revela que Sorolla seguía ocupando este estudio hasta 1894 mientras había alquilado ya su futuro estudio, 3, Pasaje de la Alhambra.

Este segundo taller madrileño en el que Sorolla se instalará de 1893 a 1903, Pasaje de la Alhambra, dará pie en cambio a un número más importante de fotografías ya no solo anónimas sino procedentes de la Sociedad Artístico fotográfica, del pintor y crítico artístico Augusto Comas y Blanco (Fig. 4) en el marco de un concurso fotográfico convocado por la revista *La Ilustración Española y Americana* (de 1899), del fotógrafo retratista Manuel Compañy, y del fotógrafo de renombre

⁷ Véase a este propósito el catálogo del Museo Sorolla. Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, 2.ª ed. Madrid, 1970, p. 41.

Christian Franzen y Nissen, gran amigo de Sorolla⁸. La mayoría de estas fotos forman parte de reportajes publicados en la prensa y de álbumes; prueba todo ello de una nueva etapa en la trayectoria de Sorolla y de la notoriedad adquirida tanto al nivel nacional como internacional. Estas fotos, positivos antiguos sobre papel albuminado o gelatina (gelatina DOP y POP) con distintos tamaños —de los grandes 24 x 30 cm a los más pequeños 4,5 x 5,5 cm correspondiendo a una serie de fotos *amateurs* pasando por formatos intermedios 18 x 24 cm— ofrecen varios enfoques y ángulos sobre este taller, que nos permiten recomponer la totalidad del espacio.

Estas fotos desvelan un amplio espacio lujoso, ricamente adornado con varios objetos que le confieren un aspecto barroco y heteróclito. Conviene subrayar, entre otros, el espejo estilo Luis XV con marco dorado y decorado con motivos de rocallas, una cómoda y una cama turca, tapices, colgaduras, colecciones de cerámicas y heráldicas, el despacho con un sillón fraileroy sillas tijeras, y los lienzos expuestos por varias partes del taller. Entre los cuadros de la época destacan *Trata de blancas* (1894), *Mi mujer y mis hijos* (de 1897-98), *Desnudo de mujer* (1902) en la estela de la *Venus del espejo* de Velázquez. Estas fotos cobran un valor sumamente testimonial en la medida en que desvelan un lugar que ocupó primero el pintor Casto Plasencia antes de cederle al pintor José Jiménez



5. Christian Franzen y Nissen. *Estudio de Sorolla en el Pasaje de La Alhambra*, Madrid, 1897. Museo Sorolla, n.º inv. 81189

⁸ Citemos los números de inventario siguientes, entre otros: 81190, 81191, 81668, 81670, 81196, 80676, 81197.



6. Manuel Compañy Abad. *Estudio de Sorolla en el Pasaje de La Alhambra, Madrid*, 1898 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80672

Aranda, quien lo dejó a su vez a Sorolla en 1893. Este recorrido fotográfico por los talleres de Sorolla nos permite comprobar que el pintor se quedó con parte del mobiliario, en particular el famoso espejo con marco dorado y la consola con el mismo tipo de decoración que le había cedido Jiménez Aranda.

Una de las fotos de la época sobre albúmina, tomada por Christian Franzen y Nissen en mayo de 1897 (Fig. 5), nos enseña ante todo estas pinturas-apuntes sobre tabla o cartón que rellenan la pared frente al espectador y constituyen una producción típica en la obra sorollesca.

Las fotos supieron captar varias escenas de vida en el taller: Sorolla a solas pintando, Sorolla con sus amigos y visitas, su familia, sus modelos, y también con sus alumnos. La toma de Manuel Compañy (Fig. 6) forma parte de las pocas fotos en captar una sesión de trabajo en el estudio de Sorolla: se ve al maestro aleccionando a uno de sus alumnos mientras los demás están observando al modelo masculino medio desnudo, sentado en la tarima, accesorio emblemático de los estudios. Esta foto ilustra perfectamente el papel que tuvo Sorolla en la formación de sus jóvenes discípulos, sobre todo entre 1892 y 1905, como lo recuerda Jordane Fauvey en su tesis sobre la "recepción de la obra de Joaquín Sorolla de 1881 a 2009" (FAUVEY, 2012: 141). Las distintas fotos del taller, Pasaje de la Alhambra, son también emblemáticas de la importancia de la luz en el estudio del artista, verdadera materia prima. En efecto, reparamos en la presencia de los ventanales y sobre todo en los cortinajes de la techumbre que regulan la luz cenital de las claraboyas.

Conviene mencionar un hito en el corpus fotográfico a partir de la nueva instalación de Sorolla en su estudio Calle Miguel Ángel, en 1903. Más allá de las fotos

que podemos llamar “profesionales” destinadas a su publicación en la prensa con solo el taller de Sorolla o el pintor en su taller, a veces rodeado de visitantes, amigos o discípulos —la mayor parte realizada por Christian Franzen entre 1905 y 1906—, ya se distinguen las fotos de familia sacadas en el mismo estudio del pintor y también en el comedor o en el salón de la casa, lo que sugiere que el taller de Sorolla forma parte ya de su vivienda, prefigurando su casa-estudio de 1911. En esta serie de positivos antiguos anónimos en papel gelatina, de 1907-1908, destaca uno de tamaño 8,10 x 11,30 cm (Fig. 7) enseñando a Clotilde, en el centro de la imagen, con sus hijos, en el taller de su esposo. Se nota en la composición la relevancia de la línea diagonal descendente, desde el primogénito Joaquín hasta la hermana menor Elena con el perro pasando por la hermana mayor María y la madre. Resaltan mediante un juego de luz los vestidos blancos de las hermanas que hacen eco al atuendo del retrato de la Reina Victoria Eugenia con mantilla, de 1907, en el segundo término. Visualmente se responden el retrato sedente de Clotilde en el primer plano y el de la reina en el retrato de Sorolla del segundo plano. Entre los retratos familiares de la misma época, conviene mencionar también la serie de positivos de placas estereoscópicas de 1906, algunos firmados por un tal M. Salvador⁹. Este uso polivalente del taller del que testimonian las tomas fotográficas, entre lugar de vida, gabinete, y sobre todo espacio de recepción y de exposición, se volverá a encontrar en su futura casa-estudio.

Recordemos a este propósito que, en 1910, Sorolla encarga al famoso arquitecto de la casa real, Enrique María Repullés, la edificación de lo que será su hotel-estudio en el n.º 37, Paseo del General Martínez Campos, a partir de planos de la vivienda que



7. Anónimo. *Clotilde y sus hijos en el estudio de la Calle Miguel Ángel*, 1907-1908. Museo Sorolla, n.º inv. 80288

9 N.º inv.: 85701, 85702, entre otros.



8. Ricardo del Rivero. *Joaquín Sorolla pintando en su estudio*, 1911 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80123

él mismo diseñó y concibió. El anuncio de la creación del palacete de Sorolla que corresponde con la ubicación de su nuevo estudio compuesto de tres salas-taller de techos altos con entrada independiente desde el jardín del resto de la vivienda está difundido por varios periódicos o revistas de la época, en particular *Blanco y Negro* del 14 de enero de 1912, "El nuevo estudio de Sorolla", con fotos de Ricardo del Rivero. En el álbum fotográfico de este último de 1911-1912 destacan dos fotos en las que vemos al pintor en plena labor creativa en su taller correspondiendo a la actual sala III del museo (Fig. 8); estas forman parte de las pocas imágenes del corpus en darnos la impresión de cierta instantaneidad de la escena captada, pero nos enteramos, por el catálogo del museo, que probablemente en el momento de la toma Sorolla fingió pintar un cuadro *Abuela y nieta del Valle de Ansó* ya terminado anteriormente, en 1911. Como veremos a continuación, gran parte de estas fotos, excepto quizá algunas fotos anónimas del taller y otras sacadas al aire libre a veces desenfocadas, se someten a un juego de composición glorificando a la figura del artista posando en su estudio-salón, parecido ya a un espacio museístico. No es casual por lo tanto que los artículos de prensa de la época anuncien ya la visita al estudio-museo de Sorolla, aunque el sitio no lo sea oficialmente en vida del pintor. En la revista *Mundo gráfico* del 17 de enero de 1912, se puede leer que "Además del gran taller de trabajo, Sorolla ha creado dos hermosos salones de exposición que enriquecen sus obras. La visita a este museo de arte es interesantísima (...)"¹⁰ y en *La Esfera* del 3 de enero de 1914 se encuentran dos textos sobre la vivienda de Sorolla ("Como vive un gran pintor"), uno de ellos titulado "Visitando el estudio de Sorolla. Un museo de incalculable valor".

Entre 1912 y 1914, se darán a conocer varias fotos y reportajes sobre el taller de trabajo de Sorolla, actual sala III del museo: citemos las fotos de Calvet¹¹ y de

¹⁰ Véase: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002071726>>[Consulta: 14 de enero de 2022]

¹¹ Museo Sorolla, n.º inv. 80135.

Mariano Moreno¹², de 1912, las de Vilaseca (Fig. 9) y de Campúa¹³, de 1914, y también las de la fotógrafa norteamericana Anna Christian, de 1914¹⁴. En unas tomas se saca a Sorolla en su estudio mientras que otras se centran solo en el espacio de creación. Se desvela así, en las fotos de Mariano Moreno de 1912, de Anna Christian de 1914, y también en las de Ragel¹⁵ de 1920, el segundo taller de Sorolla, actual sala II del museo, que sirvió de despacho-gabinete y de sala de exposición ya en vida del pintor, mientras que el primer salón-estudio menos fotografiado se usaba como almacén.

En esta cartografía de los talleres, podríamos cuestionar también otra variante moderna del taller que rompe con la noción heredada del Renacimiento, el taller ambulante o itinerante, tal como el barco-taller de Monet pintado por Manet en 1874, característico del periodo impresionista y postimpresionista y de la pintura al aire libre. En varias fotos del catálogo del Museo Sorolla, sean fotos de aficionados o de profesionales, se sacó a Sorolla pintando del natural en Biarritz, en Valencia, en Burgos, y también durante sus recorridos por España llevando a cabo su obra colosal *Visión de España* para la biblioteca de la *Hispanic Society of America*. En ciertos clichés, el taller se condensa metafóricamente en la caja de pinturas de Sorolla, sirviéndole de caballete a modo de taller en miniatura.

2. El taller como espacio de exposición escenificado por la fotografía

Si las fotos de los talleres de artistas empiezan a valorarse hoy desde un enfoque histórico constituyendo otro tipo de archivo y de testimonio visual, estas nos enseñan también sus propias estéticas y retóricas, aspectos en los que nos detendremos ahora en la segunda parte. En su ponencia sobre "El estudio del pintor", la directora del Museo Sorolla, Consuelo Luca de Tena, se cuestiona con pertinencia sobre el imaginario del taller del artista y su posible adecuación con el

12 N.º inv.: 80156, 81400, 81401, 81402, 81403, 81404, 81405, 81406, 81407, 80696.

13 N.º inv. 80161.

14 N.º inv.: 81026, 81026/1, 81026/2, 81026/3, 81027, 81027/1, 81028, 81075.

15 N.º inv.: 81032, 81033, 81092.



9. Eduardo Vilaseca. *Joaquín Sorolla pintando en el estudio*, 1914. Museo Sorolla, n.º inv. 80195

verdadero espacio laboral del pintor que se nos da a ver: “¿Es así como solemos imaginar un taller de pintura? ¿No debería ser un lugar de trabajo, donde los tubos de óleo, los tarros de trementina, los trapos de limpiar los pinceles, los lienzos a medias se amontonaran por los rincones (...)?”. Esta responde a continuación a este interrogante recalcando que, en la época, Sorolla se inspiró, entre otros, en estudios franceses lujosos, los de Bonnat, de Benjamin Constant, y que asistimos a un cambio de paradigma; estos espacios considerados antes como solitarios se convirtieron en “estudios-salón, lugares confortables y bien decorados donde el artista oficiaba como anfitrión” (LUCA DE TENA, 2013: 6-7), imagen que se somete a las pautas de las academias y del mundo del arte. Las captaciones fotográficas estudiadas se inscriben así en la continuidad de las representaciones pictóricas estereotípicas del taller, con el pintor posando ante unos lienzos ya muy avanzados o terminados. Estudiaremos ahora con ejemplos concretos las características de estas fotos que no solo atestiguan de un nuevo espacio expositivo y museístico del artista renombrado, sino que lo escenifican también en una perspectiva promocional valorando al mismo tiempo la obra del fotógrafo.

Uno de los prestigiosos fotógrafos de la época, y amigo de Sorolla, Christian Franzen y Nissen, apodado el “fotógrafo de los reyes y rey de los fotógrafos”, de origen danés, y afincado en Madrid a finales del siglo XIX, considerado como un pionero en el uso del flash al magnesio, es autor de gran parte de las series fotográficas tomadas entre 1905 y 1906. Si nos fijamos primero en las que constituyen como un tríptico sacado en el taller de Sorolla, calle Miguel Ángel, hacia 1906, nos llama la atención la fuerte geometrización de las composiciones, tanto en la verticalidad como en la horizontalidad, que remite al formato de los lienzos del pintor que ocupan el espacio. En efecto, si nos interesamos en la que se publicó en *El Heraldo de Madrid* del 12 de junio de 1906 (Fig. 10), notamos primero cómo en el enfoque fotográfico se quiere insistir en la verticalidad del encuadre y en la captación fragmentaria del espacio y de los objetos que lo componen.

Este aspecto fragmentado caracteriza el propio lenguaje fotográfico muy bien definido por Philippe Dubois en "Le coup de la coupe" como interrupción, extracción en un continuum espaciotemporal (DUBOIS, 1983: 58). Se ve al pintor Sorolla de pie y de perfil, con su bata de trabajo, pero en un segundo término, desde el marco de la puerta. Parece estar enseñando su cuadro colocado sobre un caballete a unos posibles visitantes en el mismo espacio del taller, pero fuera de campo, en la parte lateral izquierda, como nosotros espectadores de la foto, en el fuera de campo del espacio frontal. Se saca así la imagen del pintor en su taller desde el umbral, o sea desde el espacio contiguo del pasillo, una especie de galería que prolonga el estudio, en ciertas medidas, invitando simbólicamente al espectador a cruzar con la mirada la puerta del taller-santuario. Esta visión fragmentaria, desde fuera, para realzar lo que pasa dentro, en un juego de velado/desvelado, teatraliza aún más el espacio enseñado, despertando la curiosidad del receptor y suscitando su deseo de descubrir la totalidad del lugar. Por otra parte, esta insistencia en los marcos, encuadres y sobreencuadres, –recurso recurrente en la obra de Franzen y Nissen–, simboliza tanto la aprehensión fotográfica de lo real como el arte pictórico: el rectángulo del marco de la puerta se puede interpretar metafóricamente como una "ventana albertiana" abierta sobre la creación, enmarcando a su propio creador, Sorolla, sujeto de la fotografía, y que parece ser, en su taller, un personaje más de sus lienzos.

Si la verticalidad de la imagen se vuelve a encontrar en la otra foto de la misma serie en la que Sorolla posa esta vez en primer plano, en esta zona limítrofe, dejándonos descubrir una parte de su estudio-taller en la perspectiva¹⁶, el juego procede de la tercera foto (Fig. 11) cuya horizontalidad se ve reforzada por el formato



10. Christian Franzen y Nissen. *Joaquín Sorolla en su estudio*, 1906 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80034

16 Museo Sorolla, n.º inv. 80029.



11. Christian Franzen y Nissen. *Joaquín Sorolla Bastida en su estudio de la calle Miguel Ángel*, 1906 [ca]. Museo Sorolla, n.º inv. 80035

apaisado del propio cuadro de Sorolla colocado en un caballete en primer término. En esta fotografía en la que se juega con los distintas partes del taller, como si fuera un espacio variable y modulable, se crea un efecto óptico, una especie de trampantojo: Sorolla, al fondo de la imagen, que está sentado pintando, sacado de perfil, no se divisa a prima vista en la imagen, confundiéndose su bata blanca con el blanco de la espuma de las olas sugerida en el lienzo del caballete del primer plano y el remolino de las aguas en la obra monumental *Sol de la tarde* de 1903 colgada en la pared en el fondo del estudio. Se expresa así la simbiosis total entre el pintor y su estudio saturado de lienzos, hasta tal punto que aquí también Sorolla parece ser un componente más de sus propios cuadros.

Al mismo tiempo, la postura sentada de Sorolla y su bata blanca remite a la mancha blanca luminosa del vestido de su hija menor, Elena, sentada al primer plano, cual nueva infanta Margarita en el famoso cuadro que retrató de su familia, en 1901, *La familia o Mi familia*, a partir de una foto de familia sacada por García Peris. En esta obra inspirada de *Las Meninas*, Sorolla se autorretrató sutilmente al fondo de la composición en el espejo, siendo a la vez creador de su obra y objeto de la misma; el espectador de la foto establece a su vez un vínculo entre este cuadro, los demás lienzos del taller, y el propio retrato fotográfico del pintor. Christian Franzen y Nissen consigue dar cuenta así del universo *meta-referencial* o *autorreferencial* del taller al mismo tiempo que sugiere unas interacciones *intercónicas*, en el sentido de diálogo y de circulación entre las artes, no solo entre las obras pictóricas en sí sino también entre pintura y fotografía. Es un universo lleno de ecos y de resonancias, verdadera *mise en abîme*: la escenificación de la fotografía, con su gran calidad estética, refuerza así la teatralización del lugar convertido ya en

espacio museístico. Resalta también la presencia nada fortuita del espejo que se confunde a primera vista con otro cuadro enmarcado del pintor y cuya simbología es relevante. Haciendo eco a *Las Meninas*, el espejo amplía también el espacio visible del taller sugiriendo el espacio “fuera de campo” que nos da a ver aquí la caja de pinturas de Sorolla, es decir otra metonimia del propio pintor. Más allá de la alegoría de las artes, este juego especular puede sugerir en este “fuera de campo” la presencia del fotógrafo que se autoproyecta en ciertas medidas en la imagen simbólica del creador.

Otras dos fotos de Franzen y Nissen del estudio Calle Miguel Ángel, unos positivos en papel platino procedentes también del catálogo del Museo, ilustran el tema de “la visita al taller” que, en la época, alimentaba a diario ciertas secciones de la prensa, y que se vuelve a encontrar en la correspondencia de Sorolla. Notamos hasta qué punto el espacio del estudio es cambiante según la finalidad y funcionalidad que le confiere el artista. En una de las fotos¹⁷, Sorolla está enseñando uno de sus cuadros, probablemente a sus amigos y discípulos que forman una fila, mientras otro grupo, al fondo del taller, en la perspectiva, se queda admirando otros de sus lienzos, en particular su obra descomunal, apoteosis del arte sorollesco, *Sol de la tarde*, de 1903, de la que solo se divisan las partes laterales. La fotografía pone de manifiesto este aspecto del taller convertido en espacio expositivo, museo y galería. La puesta en escena fotográfica se evidencia también en la segunda prueba (Fig. 12) en la que el grupo de hombres está dispuesto en medio círculo, ocupando el taller y los espacios adyacentes. Las pinturas de Sorolla abren y cierran la composición, con un lienzo sobre un caballete a la izquierda y el gran retrato del escritor valenciano y amigo de Sorolla, Blasco Ibáñez, realizado en 1906, acompañado por otro cuadro *En el jardín de la calle Miguel Ángel*, a la derecha. Mediante la construcción de la imagen, Franzen y Nissen crea un efecto jugando con los verdaderos personajes fotografiados y los personajes pintados, mezclando lo real y lo ficticio; se establece así un paralelismo entre la postura de uno de los hombres apoyados en la pared, con la mirada dirigida al fotógrafo, a la izquierda, y la de Vicente Blasco Ibáñez retratado de pie y de tres cuartos, a la derecha, que parece formar parte de esta asamblea de intelectuales.

17 Véase el catálogo del Museo Sorolla, n.º inv. 80680.



12. Christian Franzen y Nissen. *Estudio de Sorolla en la calle Miguel Ángel, Madrid, 1906*. Museo Sorolla, n.º inv. 80681

En las composiciones fotográficas del taller aparece también la imagen del pintor con sus modelos que da pie a otros juegos entre el soporte pictórico y el medio fotográfico. Si nos fijamos en la foto de Luis Ramón Marín de 1917 (Fig. 13) en la que se ve a Sorolla retratando al gran dramaturgo Benavente en su estudio, recalcamos la triada modelo/pintor/obra, que compone el núcleo central en el primer plano en que se enfatiza el juego de miradas: el pintor observando a su modelo, Jacinto Benavente, mientras este retratado en el cuadro parece cobrar vida y mirar a su vez al creador, bajo el ojo del operador fotógrafo. El arte de la composición trasparece también en otros dos positivos de Campúa, de 1920, que nos muestran a Sorolla posando ante su obra al lado de su modelo, la actriz mejicana Esperanza Iris, sola o acompañada por la familia del pintor, en una parte del estudio saturado por los lienzos del pintor, cual galería del arte.

Por otra parte, el reportaje fotográfico de Mariano Moreno García, de abril de 1912 (Fig. 14), con motivo de la exposición póstuma en homenaje al pintor Aurelia-



13. Marín y Ortiz. *Joaquín Sorolla retratando a Benavente*, 1917. Museo Sorolla, n.º inv. 80172

no de Beruete, que tiene lugar en los talleres de la nueva casa palacete de Sorolla es revelador de la función museística asignada a estos espacios de creación, prefigurando el papel que desempeñarán en la casa-museo Sorolla.

3. Captar el espacio de creación museificado

Es interesante por fin tomar en cuenta las captaciones fotográficas póstumas del estudio de Sorolla, especialmente en el momento de la inauguración de la casa-museo en 1932, museo que fue dirigido por el hijo del pintor Joaquín Sorolla y García hasta su muerte, en 1948. Recordemos que, en su testamento de 1925, la viuda de Sorolla, Clotilde García del Castillo, legó al Estado español la casa y las colecciones que le pertenecían para que se creara un museo en memoria de su marido.

Desde 1929, fecha de la muerte de la viuda del pintor, hasta el 11 de junio de 1932, año oficial de la inauguración del Museo Sorolla, varios artículos de prensa



14. Mariano Moreno García. *Exposición homenaje a Aureliano de Beruete en la Casa Sorolla*, 1912. Museo Sorolla, n.º inv. 80696

salen a la luz, ilustrados entre otros por fotografías de Campúa y de la Agencia Contreras y Vilaseca, formada por los fotógrafos Gerardo Contreras y Eduardo Vilaseca. Entre los artículos de prensa sobre el tema, conviene mencionar los que están sacados de *Nuevo Mundo*, por ejemplo, el del 26 de junio de 1931 titulado "Un nuevo ejemplario estético. El Museo Sorolla", el del uno de enero de 1932, "Nuevos museos de la República: Sorolla en Madrid, Rusiñol en Sitges, Romero en Córdoba", y también el del 17 de junio de 1932. Otros artículos están sacados de la revista *Estampa*, del 16 de abril de 1932, de *Crónica* del 3 de junio de 1932, y de *Mundo gráfico* del 15 de junio de 1932¹⁸. Se dan a ver sobre todo las fotos del segundo y tercer estudio de Sorolla bajo enfoques similares y fotos documentales

de Campúa cubriendo el acto oficial e inaugural de apertura de la casa-museo que sucedió en el mismo espacio del taller de Sorolla (actual sala III del museo), en presencia del Presidente de Consejo, del Ministro de Instrucciones Públicas y de las personalidades del Arte y la Literatura. Estos últimos posan también con los hijos de Sorolla en una de las salas del nuevo museo ante algunos estudios preparatorios de la obra colosal *Visión de España*, que sirven de telón de fondo a la imagen. A estas fotos de la casa-museo difundidas en la prensa, se tendría que agregar el reportaje-álbum sobre la casa y los talleres de Sorolla realizado por Diego González

¹⁸ Para las referencias a los artículos de prensa mencionados, véase el sitio de la hemeroteca: <<http://hemerotecadigital.bne.es>>.

Ragel en 1933¹⁹ y en el que volvemos a encontrar tomas del taller muy parecidas a las que sacó el fotógrafo en 1920.

Estas fotos atestiguan de una nueva concepción moderna del museo que arranca con la inauguración de la casa-museo Sorolla, en 1932, o sea un museo *in situ*, monográfico, que permita aunar el espacio de fábrica y de vida, el espacio íntimo del creador con el espacio público y expositivo, siendo estas iniciativas particularmente fomentadas en el periodo de la segunda república, bajo la presidencia de Manuel Azaña. Este tipo de museos, como lo recuerda María Luisa Menéndez Robles, se enmarca en España en un proceso que está estrechamente vinculado con la figura de Benigno Vega Inclán, II Marqués de la Vega Inclán (1858-1942), amigo íntimo de Joaquín Sorolla, y a su creación más emblemática que fue la casa-museo del Greco en 1910 (MENÉNDEZ ROBLES, 2009: 51). El espectador puede así sumergirse en la obra del artista, ahondar en el proceso creativo a partir de los objetos predilectos y fetiches del pintor, de sus esbozos y cuadros, de sus documentos personales y su entorno en un modelo de museo "de ambiente". Se trata de una concepción moderna del patrimonio que supera el interés privado para plasmarse en un bien colectivo, siendo la fotografía un elemento de este patrimonio.

Por otra parte, en la continuidad de las reflexiones de Laura Castro sobre las viviendas de los artistas y sus talleres, en el marco de Portugal (CASTRO, 2019: 171-198), nos podríamos cuestionar sobre esta nueva mitificación y sacralización de la figura del artista que favoreció la creación de estas casas-talleres-museos, mito de las que participaron también la difusión en álbumes, en tarjetas o en la prensa de estas fotos de estudios, y las derivas posibles que tendrían a fosilizar y momificar estos lugares.

Conclusiones

Estas reflexiones en torno al corpus fotográfico propio de los estudios o talleres de Joaquín Sorolla, sobre sus representaciones y finalidades, se enmarcan en estas nuevas perspectivas y consideraciones que tienden desde hace ya unos veinte años a revalorar este espacio polivalente y aprehenderlo desde varios enfoques histórico, estético, cultura, entre otros.

19 Museo Sorolla, n.º inv.: 81060, 81065, 81068, 81090.

Este tipo de fotografía se convierte aquí en verdadero objeto heurístico que no solo permite ahondar en el estudio y el conocimiento de la figura del artista y de su obra asociada con un contexto sociocultural dado, sino también en la obra documental y artística de los fotógrafos participando en la construcción de un "lugar de memoria" para retomar la noción del historiador Pierre Nora.

Esta afición de los fotógrafos por estos lugares prestigiosos y míticos, como lo son las casas museos y como lo es la casa-museo Sorolla, permanece viva hoy en día como la ilustra la exposición del Museo Sorolla, que tuvo lugar del 1 de marzo al 20 de junio de 2021, titulada "Poéticas de una casa" del fotógrafo catalán —fallecido en 2021—, Lluís Casals, quien quiso transmitir ante todo "el alma y la atmósfera" de un lugar de vida y de trabajo en el que, según comentó, quedó "atrapado" durante sus visitas al museo²⁰.

Las tomas fotográficas del taller del artista en la ausencia ocasional o ya definitiva de su creador, ¿no podrían considerarse como imágenes alegóricas en sí, verdadero homenaje al arte, o tal como lo sugiere Óscar Muñoz Sánchez como "auténticos retratos de los artistas que lo habitan" (MUÑOZ SÁNCHEZ, 2017: 38) o que lo habitaron? En el lugar íntimo y vital del taller que prolonga al artista tanto en el espacio como en el tiempo, el fotógrafo fue testigo de lo que el poeta Francis Ponge describió como una especie de "metamorfosis" del pintor que "(...) muda y palpita y se arranca sus obras. Que hay que considerar en adelante como unas pieles"²¹ (PONGE, 1977: 2-4).

Bibliografía

- ARGERICH, I. y MUÑOZ SÁNCHEZ, O. (2017). *El taller del artista. Una mirada desde los archivos fotográficos del Patrimonio cultural de España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- BARTHES, R. ([1980], 1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BONNET, A. y GAGOT, H. (2012). *L'artiste en représentation. Image des artistes dans l'art du XIXe siècle*, Lyon: Fages Éditions.

²⁰ Sacado del Catálogo de la Exposición: Varela Agüí y Lluís Casals, *Casa Museo Sorolla. Fotografías de Lluís Casals*, Menorca, Ed. Triangle Postals, 2021.

²¹ Traducimos: "(...) mue et palpité et s'arrache ses oeuvres. Qu'il faut considérer dès lors comme des peaux".

- CASTRO, L. (2019). "Demeures d'artistes et ateliers, une muséalisation paradoxale: une réflexion sur quelques cas au Portugal", en *Culture & Musées*, n.º 34, pp. 171-198.
- CRISTINI, C. (2021). "Regards sur les ateliers d'artistes espagnols de la seconde moitié du XIXe siècle au début du xxe siècle. De la représentation picturale à la captation photographique", en Terrasa, J. y Prot, F. (coords.). *L'atelier d'artiste. Espaces, pratiques et représentations dans l'aire hispanique*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 203-217.
- DUBOIS, Ph. (1983). "Le coup de la coupe. La question du temps dans l'acte photographique", en *Les Cahiers de la photographie*, 8, numéro spécial 2, pp. 57-71
- ESNER, R. (2014). "Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ?", *Perspective*, n.º 1, pp. 7-9.
- FAUVEY, J. (2012). "La réception de l'œuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009", Art et Histoire de l'Art. Université de Franche-Comté. HAL Id: tel-01381248 <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01381248>> [Consulta: 14 de enero de 2022].
- GÁLLEGO CUESTA, S. (2021). "(Dé)construire l'atelier par la photographie », "Regards sur les ateliers d'artistes espagnols de la seconde moitié du XIXe siècle au début du xxe siècle. De la représentation picturale à la captation photographique", en Terrasa, J., Prot, F. (coords.). *L'atelier d'artiste. Espaces, pratiques et représentations dans l'aire hispanique*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 171-185.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2017). *Sorolla en su paraíso. Álbum fotográfico del pintor*, Madrid: Fundación Museo Sorolla Palacios y Museos.
- LUCA DE TENA, C. (2013), "El estudio del pintor". Madrid: Museo Sorolla, Pieza del mes, noviembre 2013.
- MENÉNDEZ ROBLES, M L. (2009). "Mecenazgo e implantación en las casas-museo en España", en Gil Pintero, J. I. (coord.). *Museos y mecenazgo, nuevas aportaciones: 17-19 octubre de 2007*. Madrid: Museo Sorolla, 2009, pp. 51-76.
- PONGE, F. (1977). *L'Artiste contemporain*. Paris: Gallimard.