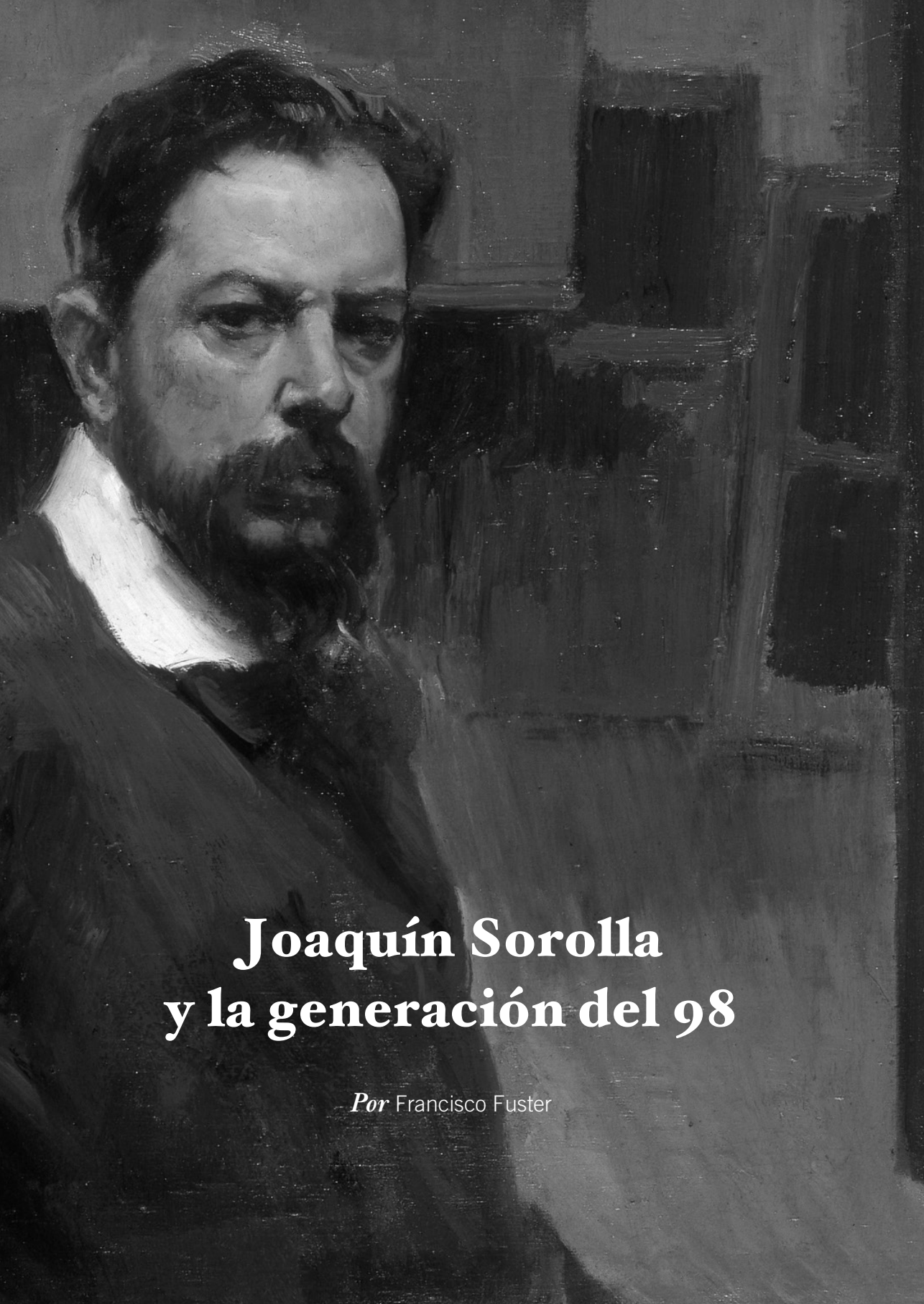




Joaquín Sorolla y la generación del 98

Por Francisco Fuster

En 1912, José Ortega y Gasset escribió un excelente ensayo titulado «Anatomía de un alma dispersa», en el que, tomando como punto de partida el análisis de una obra concreta, la novela de Pío Baroja *El árbol de la ciencia* (1911), explicó lo que, según él, había supuesto para España la contribución de ese grupo de escritores, intelectuales y artistas a los que después se dio el nombre de generación del 98. La aparición de dichos autores, señalaba el filósofo empleando una comparación histórica, había sido «una irrupción insospechada de bárbaros interiores», pues fueron bárbaros que no venían de fuera de nuestras fronteras, como los que provocaron la caída del Imperio Romano con sus invasiones, sino que, al contrario, habían surgido del «centro mismo de la mitología nacional». La tarea que emprendieron aquellos jóvenes nacidos en los años sesenta y setenta del siglo XIX, a los que Ortega calificaba como «nuevos Hércules», en referencia al célebre personaje de la leyenda griega, fue limpiar España tras décadas de atraso y corrupción, como Hércules había hecho con los inmundos establos del rey Augías, famosos por albergar el mayor rebaño de toda Grecia y por la enorme cantidad de suciedad que contenían, al no haber sido lavados nunca antes.

Esta irrupción de los jóvenes noventayochistas fue especialmente llamativa e inesperada porque se produjo en el contexto histórico de una España, la de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, caracterizada por la parálisis y por la continuidad, en la que cualquier conato de cambio representaba una absoluta novedad, inmediatamente sospecha. Desde el punto de visto político, la Restauración borbónica (1874-1931) fue un período poco ejemplar, en lo que a las prácticas democráticas se refiere, pero de una indudable estabilidad institucional, si lo comparamos con lo que había sucedido antes. Después de una complicada segunda mitad del siglo XIX, marcada por el final del reinado de Isabel II, los sucesivos golpes de Estado y cambios de gobierno, la tercera guerra carlista (1872-1876) y la desastrosa regencia de la reina María Cristina, cuando se produjo la pérdida de las últimas colonias del Imperio hispánico, la llegada al trono de Alfonso XIII, en 1902, supuso el inicio de una época de relativa paz, hasta el golpe de Estado del general Primo de Rivera en 1923. Una calma basada en el sistema de alternancia pacífica entre liberales y conservadores, ideado por Antonio Cánovas del Castillo, y mantenido gracias al régimen político que el pensador regeneracionista Joaquín Costa definió como «oligarquía y caciquismo».

A nivel económico y social, la situación del país durante este período era de todo, menos boyante. A principios del siglo xx, España formaba parte de ese vagón de cola de Europa, pobre y atrasado, que veía desde una distancia sideral el desarrollo de las grandes potencias del norte del continente. Un país que todavía era mayoritariamente rural, con grandes índices de subdesarrollo y analfabetismo, y con un crecimiento urbano rápido, pero desordenado. Fueron los años de la aparición de las grandes ciudades y, con ellas, de los suburbios y arrabales en los que se acumulaba la población emigrada desde el campo, en busca de trabajo. El desarrollo de una primera industria digna de tal nombre provocó la creación de una incipiente burguesía que sustituyó como clase dominante a la decadente aristocracia decimonónica, pero, también, de un proletariado que pronto empezó a organizarse en sindicatos y partidos obreros que reclamaban mayor justicia social. Fue en este contexto de transición del modelo económico en el que, justamente en las regiones más ricas e industrializadas, País Vasco y Cataluña, despertaron unos nacionalismos periféricos que, por primera vez, adquirieron un fuerte componente de reivindicación política en clave regional.

Si de lo político o socioeconómico nos desplazamos a lo cultural o literario, constatamos que esa irrupción de la generación del 98 a la que se refería Ortega y Gasset supuso, también, una tremenda sacudida en lo que, empleando un concepto acuñado por el sociólogo Pierre Bourdieu, podríamos llamar el «campo literario». Un conflicto provocado por el inevitable choque entre dos generaciones que peleaban por un espacio editorial y un público lector, muy limitados en la España finisecular. La lucha se produjo entre lo que podríamos llamar la «generación realista», que era un grupo de autores ya totalmente consolidado (Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas «Clarín» o Juan Valera, entre otros), con un público fiel y unas cifras de ventas muy notables, y la generación del 98, formada por jóvenes que, en su mayoría, procedían de la periferia de la geografía española y habían llegado a Madrid con el noble objetivo de «hacerse un nombre» y triunfar como escritores o artistas en la capital, cosa que les costó muchísimo trabajo y esfuerzo, hasta el punto de que varios de ellos tuvieron que regalar los manuscritos de sus primeros libros, algunos de ellos considerados, hoy, como clásicos de la literatura española.

De hecho, una de las principales características de la literatura española de la Edad de Plata es que muchos intelectuales usaron la prensa como vehículo para publicar sus obras y para divulgar sus ideas. Frente a las dificultades que planteaba el formato libro, los periódicos y revistas ofrecían una doble ventaja. La primera es que llegaban a un público mucho más amplio y de una forma más rápida. Para una población mayoritariamente pobre y analfabeta, el libro era un objeto caro y escaso, mientras que el diario, con sus folletines y las colecciones de novelas cortas, era mucho más asequible, por precio y por nivel de comprensión. En segundo lugar, las colaboraciones en prensa estaban mucho mejor pagadas que los libros, cuya publicación suponía, invariablemente, una inversión de tiempo desproporcionada, en relación a los derechos de autor que después se cobraban, cuando se cobraban. Varios de los grandes clásicos de este período –desde *La busca* de Baroja hasta *El Espectador*, de Ortega y Gasset, pasando por muchos libros de Azorín o Unamuno– no son sino recopilaciones o antologías de textos aparecidos antes en las volanderas hojas de la prensa periódica.

BAJO EL SIGNO DEL 98

Cronológicamente, la trayectoria artística de Joaquín Sorolla coincide con uno de los períodos más brillantes de la historia de la cultura española contemporánea. La Edad de Plata, llamada así por ser considerada una segunda edad dorada de nuestras letras, sólo superada por aquel Siglo de Oro que compartieron Cervantes, Quevedo, Góngora, Calderón de la Barca o Lope de Vega, es la etapa comprendida, aproximadamente, entre el año 1900 y el 1936. En ella convivieron multitud de escritores, intelectuales y artistas a los que los historiadores solemos agrupar en tres grandes generaciones, en virtud de argumentos a veces discutibles, pero necesarios para organizar y sistematizar autores, obras y conceptos con un mínimo de claridad. De las tres generaciones que se sucedieron en la Edad de Plata, la del 98 o modernista, la del 14 y la del 27, la más cercana a Sorolla es, sin duda alguna, la del 98. Con la del 14, que es la de José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Manuel Azaña, Eugenio d'Ors o Ramón Pérez de Ayala, compartió más bien poco; con la del 27, directamente nada, pues el pintor valenciano murió en 1923, que es justo la fecha en la que empiezan a despuntar Federico García Lorca, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Jorge Guillén o Vicente Aleixandre.

Desde este punto de vista, hablar de la literatura española en tiempos de Sorolla es, necesariamente, hablar de la generación del 98, bautizada así por uno de sus miembros, el escritor y periodista Azorín, quien en febrero de 1913 publicó una serie de cuatro artículos en el periódico *ABC*, en los que hablaba de la irrupción en el panorama cultural de la España de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, de un grupo de «gente nueva» y de su protesta contra aquellos a los que, «con excesiva rudeza», llamaban «los viejos». Según Azorín, la literatura española del período que transcurre entre 1870 y 1898 había estado dominada por tres grandes nombres: el poeta Ramón de Campoamor, el dramaturgo José de Echegaray (Premio Nobel de Literatura en 1904) y el novelista Benito Pérez Galdós.

Frente a estos autores y a los valores hegemónicos que su obra representaba, Azorín situaba a un conjunto de escritores y artistas, la llamada generación del 98, que encarnaban un «renacimiento» cuya característica principal él identificaba muy claramente: «la fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero».

Al proponer una lista de nombres, situaba dentro de esa generación a gente tan aparentemente distinta como Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente, Pío Baroja, Manuel Bueno, Ramiro de Maeztu o Rubén Darío (no se incluía a sí mismo, pero es obvio que él también se identificaba con ese grupo y con sus principios rectores).

A pesar de esta variedad, todos tenían en común una cosa: haber recibido el influjo estético o ideológico de distintos escritores y pensadores europeos, entre los cuales Azorín destacaba, por encima del resto, a tres: el filósofo alemán Friedrich Nietzsche, el poeta francés Paul Verlaine y el escritor, también galo, Théophile Gautier. Esta innegable influencia estaba en el origen de un movimiento renovador de las letras y de la cultura española que, además, venía acompañado de un espíritu de protesta y rebeldía, propio de la juventud que todos ellos compartían.

Ponderar con el rigor que merecería la aportación de la generación del 98 a la historia de la cultura española es una tarea compleja, que excede el tiempo del que dispongo y la paciencia de este amable auditorio. Por eso, emplearé una técnica sorolliana y haré un retrato realista, pero con una clara tendencia al impresionismo, dando algunas pinceladas sobre los que consi-

dero que son los miembros más representativos del grupo noventayochista.

Aunque no fue el mayor del grupo en edad (era un año más joven que su amigo, Unamuno), su prematura muerte a los treinta y tres años ha hecho que el granadino Ángel Ganivet (1865-1898) sea considerado el precursor de la generación, cuando, de haber vivido más, hubiera formado parte ella. Lo primero que llama la atención de Ganivet es su vasta y exquisita cultura. Licenciado en Filosofía y Letras y en Derecho, destacó, desde muy joven, por un conocimiento de las lenguas extranjeras y de las literaturas nórdicas poco común en su época. El hecho de haberse trasladado a Madrid, tras terminar los estudios, y de haber aprobado unas oposiciones al Cuerpo Consular del Estado, le permitió cumplir su sueño de viajar por Europa. Vivió en Bélgica, Finlandia y Letonia, en cuya capital se suicidó el 29 de noviembre de 1898, tras arrojarle a las frías aguas del río Dviná. De la breve obra ganivetiana se ha dicho que prefigura, de alguna manera, la que después crearon sus compañeros de grupo. Así, sus filosóficos ensayos se han comparado con los de Unamuno, de la misma forma que su descripción paisajística se ha relacionado con la de Azorín o su personaje novelístico, Pío Cid, se ha visto como un precedente de otros barojianos. Sea como fuere, lo cierto es que Ganivet nos dejó un gran ensayo, *Idearium español*, donde ofreció un original diagnóstico sobre el origen de la decadencia española –cifrado, según él, en un sentimiento colectivo de abulia– que se suele citar como ejemplo de pensamiento noventayochista *avant la lettre*, pues fue publicado en 1896, dos años antes del «desastre». Tanto su novela *La conquista del reino maya, por el último conquistador español, Pío Cid* (1897) como su continuación *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898) son intentos no muy exitosos de trasladar la mentalidad regeneracionista al formato de la ficción. Tampoco tuvieron repercusión su obra de teatro en verso, *El escultor de su alma* (1898), o dos libros que, sin embargo, sí han sido reeditados en los últimos tiempos: el emotivo opúsculo *Granada la bella* (1896), dedicado a su ciudad natal, y el volumen de cuadros costumbristas *Cartas finlandesas* (1898), sobre el país escandinavo en el que vivió una temporada.

Miguel de Unamuno (1864-1936) es el más veterano y, quizá, quien mejor encarna el espíritu de la generación de 98, que en él aparece quintaesenciado. No se entiende a Unamuno sin el contexto del 98, como tampoco se entendería el 98 sin la

ubicua presencia de don Miguel, para mí el primer gran intelectual en la historia contemporánea de España. Tras una adolescencia bilbaína, marcada por la estricta educación religiosa de su madre, se instaló en Madrid para estudiar Filosofía y Letras. Se doctoró y, después de varios intentos frustrados, obtuvo la cátedra de Filología Griega en la Universidad de Salamanca, *alma máter* de la que fue rector durante más de quince años. Aunque sufrió distintos exilios por motivos políticos, el tiempo que vivió en España lo pasó en la capital salmantina, donde dio forma a una extensa obra, inequívocamente autobiográfica, en la que se mezclan lo individual y lo colectivo: sus personales crisis religiosas e identitarias, con su preocupación por el porvenir de España. Y todo ello bajo el signo de la lucha o la contradicción entre la fe y la razón, entre la cabeza y el corazón. Aunque de joven fue socialista y anticlerical, y pese a que su oposición a la dictadura de Primo de Rivera le llevó al destierro, ya en su madurez atemperó sus posturas e incluso llegó a ocupar distintos cargos políticos (fue diputado independiente en las Cortes de la Segunda República). Sin embargo, fue de los primeros en advertir sobre la peligrosa deriva del régimen republicano y apoyó la sublevación franquista en un primer momento, para retratarse días después y oponerse a la violencia fascista, simbolizada en su famoso enfrentamiento verbal con el general Millán Astray. Teniendo en cuenta que Unamuno fue, ante todo, un pensador, no sorprende que lo mejor de su producción literaria pertenezca al género ensayístico, donde destacan títulos como *En torno al casticismo* (1894), *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), *Del sentimiento trágico de la vida* (1912) y *La agonía del cristianismo* (1912). También forman parte del canon algunas de sus «nivolas» (nombre con el que bautizó sus novelas filosóficas, para diferenciarlas de las convencionales) como *Amor y pedagogía* (1902), *Niebla* (1914) o *San Manuel Bueno, mártir* (1933). Su apasionada poesía, que comparte con el resto de su obra ese sentido existencial y trascendente de la vida, se puede leer en títulos como *El Cristo de Velázquez* (1920), *Romancero del destierro* (1928) o esa especie de autobiografía sentimental, en forma de verso, que es el *Cancionero* publicado en 1953, de forma póstuma.

Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), que nació un año después de Unamuno y murió pocos meses antes, representa, por su personalidad y por su estilo, el extremo contrario. De todos los miembros del grupo, Valle-Inclán es, desde luego, el

más genial y el más deliberadamente excéntrico. Aunque estudió Derecho por imposición paterna, como era costumbre en la época, la muerte de su progenitor le permitió abandonar la carrera y marcharse al México revolucionario, desde donde volvió a España y, tras un breve paso por Pontevedra, se instaló en Madrid, donde conoció la bohemia finisecular y frecuentó las tertulias de los cafés de la época, alguna de las cuales él mismo presidió. Fue precisamente en una trifulca tabernaria donde aconteció el celeberrimo episodio de su pelea con el periodista vasco Manuel Bueno, que le terminó costando la pérdida de su brazo izquierdo. En la biografía valleinclanesca, plagada de anécdotas apócrifas, todo fue exagerado, empezando por la propia ideología de un Valle-Inclán que, si bien desde joven se declaró carlista y tradicionalista, con el tiempo –y sin renunciar a lo anterior– fue girando a la izquierda, primero para defender la Revolución rusa de Lenin y, años después, para abrazar la causa de la República en España, con la que llegó a ocupar algún cargo menor. Su obra literaria, que abarca todos los géneros y que acusa, también, esa evolución ideológica de su autor, transcurre entre el modernismo preciosista y refinado de las *Sonatas* (1902-1905), protagonizadas por su *alter ego*, el marqués de Bradomín, y escritas con una prosa exquisita, hasta el estilo más áspero y desgarrado de su trilogía de novelas sobre *La guerra carlista*. Con todo, su mejor contribución a la literatura española del período es su revolucionario teatro, que tiene su primer éxito en las *Comedias bárbaras* y alcanza su cumbre en 1920, cuando el estreno de *Luces de bohemia* le sitúa entre los grandes de la dramaturgia española de todos los tiempos, al inaugurar, con dicha obra, un género nuevo, el esperpento, caracterizado por la deformación voluntaria de la realidad. Ése fue el signo que presidió, desde entonces, el resto de su producción, no sólo teatral (*Divinas palabras*, *Martes de carnaval*), sino también novelística, como se aprecia tanto en *Tirano Banderas* (1926), como en la trilogía *El ruedo ibérico* (1927-1932), donde la estética del esperpento es la nota común. Aunque también cultivó la poesía, reunida por el propio Valle-Inclán en el volumen *Claves líricas* (1930), su impacto en ese terreno fue muy discreto, en comparación con la fama que alcanzó en otros.

Enemigo declarado de Valle-Inclán, al menos en la etapa final de su vida, fue el vasco Pío Baroja (1872-1956), que ha pasado a la historia como un tipo huraño, sedentario y solitario, pero que, no obstante esa imagen, fue un hombre afable, román-

tico y viajero, dotado de una gran sensibilidad. Lo que sucedió con Baroja es que su vida y su obra se desdoblaron: él fue un tipo tranquilo, cuya grafomanía le obligó a pasar muchas horas encerrado en sus casas de Madrid o Itzea, su famoso caserón del pueblecito navarro de Vera de Bidasoa, pero sus personajes fueron grandes aventureros, marineros e inadaptados que vivieron, en las páginas de sus novelas, las peripecias que su autor imaginó, pero jamás protagonizó. Nacido en San Sebastián, Baroja es el único miembro del grupo que no tuvo una formación humanística, sino científica. No sólo estudió Medicina en Madrid, sino que llegó incluso a doctorarse y a ejercer como médico rural en un pueblo vasco durante una breve temporada. La experiencia no le gustó y regresó a Madrid, donde, tras unos inicios en el gremio literario muy complicados, como los de sus compañeros de grupo, se consolidó como escritor profesional a partir de la primera década del siglo xx. Aunque siempre le gustó viajar, llevó una vida de soltero, burguesa y cómoda, que sólo se vio radicalmente alterada en 1936, cuando el inicio de la Guerra Civil le obligó a exiliarse en Francia, donde pasó cuatro años muy difíciles hasta su regreso en 1940. Ideológicamente, pasó de un anarquismo regeneracionista de juventud a un liberalismo individualista y escéptico, crítico con la clase política y, especialmente, con el comunismo y el socialismo, lo que le llevó a rechazar, desde el principio, el proyecto de la Segunda República. Escribió algunas piezas teatrales breves, un autobiográfico poemario (*Canciones del suburbio*, 1944) y varios libros de ensayo, algunos de excepcional calidad, como el libro autobiográfico *Juventud, egolatría* (1917) o el dietario *Las horas solitarias* (1918), pero fueron, sin ninguna duda, sus novelas, las que dejaron una huella imborrable en la historia literatura española contemporánea, no sólo por su contenido, sino, fundamentalmente, por la capacidad que tuvo su autor para crear un personalísimo estilo, ágil y antirretórico, que ha hecho de la suya la obra de un noventayochista que mejor ha resistido el paso del tiempo, con diferencia. El propio Baroja estableció dos etapas en su trayectoria como novelista. La primera, entre 1900 y 1914, es su etapa más fecunda en cantidad y calidad. A este período pertenecen trilogías como «La vida fantástica» o «La lucha por la vida», y novelas de fama internacional como *Zalacaín el aventurero*, *Las inquietudes de Shanti Andía* o la que un servidor considera su obra maestra, *El árbol de la ciencia*. Después de la Primera Guerra Mundial siguió publicando

a buen ritmo, pero, a partir de un determinado momento, sus novelas perdieron frescura y vitalidad. Fue la época en que escribió el ciclo de novelas históricas «Memorias de un hombre de acción», sobre su antepasado, Eugenio de Aviraneta, y algún título que despuntó como *La sensualidad pervertida* (1920) o *Las noches del Buen Retiro* (1934).

Un año después de Baroja nació en el pueblo alicantino de Monóvar, José Augusto Trinidad Martínez Ruiz (1873-1967), más conocido por el seudónimo que empleó para firmar su obra desde 1904: Azorín. Tras estudiar la carrera de Derecho en varias ciudades españolas, el joven Martínez Ruiz llegó a Madrid a finales del siglo XIX. Allí conoció a Baroja y a Maeztu, con quienes formó el llamado «Grupo de los tres», germen y núcleo duro de lo que después sería la generación del 98. Como ellos, fue un joven rebelde y anarquista hasta que, en 1905, se incorporó como colaborador al que después sería el periódico de su vida: el monárquico y conservador diario *ABC*, de Torcuato de Luca de Tena. Desde ese momento, su ideología pasó de moderada a claramente conservadora, hasta el punto de que llegó a ser diputado del Partido Conservador en cinco ocasiones, durante estos años de la Restauración borbónica. Como Baroja, tuvo una vida tranquila (se casó, pero no tuvo hijos), de plena dedicación al periodismo y a la literatura, sólo alterada por la Guerra Civil, que le forzó a exiliarse en París. Acabada la contienda, regresó a España y se acomodó al régimen franquista, con el que convivió durante casi tres décadas, pues murió ya con noventa y tres años, en 1967. Al igual que Baroja, de quien le distanciaba un carácter opuesto, pero con quien siempre mantuvo una relación de amistad, ingresó en la Real Academia Española, en su caso en 1924 (Baroja lo hizo mucho más tarde, 1935). La obra azoriniana ejemplifica como ninguna otra en la historia de la literatura española aquello que señaló el conde de Buffon al afirmar que «el estilo es el hombre». Y es que, efectivamente, en ella se dan cita infinidad de temas que sólo tienen en común el lenguaje diáfano y aterciopelado de su autor. Pese a haber escrito un teatro experimental que no fue del gusto de la época y haber dejado varias novelas convertidas en clásicos, como las que conforman la trilogía protagonizada por Antonio Azorín (*La voluntad*, *Antonio Azorín* y *Las confesiones de un pequeño filósofo*), Martínez Ruiz fue, ante todo, lo que César González-Ruano hubiese llamado un «escritor en periódicos»: no un periodista al uso, en el sentido moderno y vulgar de la

palabra, sino un escritor soberbio que nos dejó lo mejor de su obra en forma de artículos. De los más de cinco mil que escribió se nutrieron algunos de sus mejores libros, empezando por *Los pueblos* o *La ruta de don Quijote*, ambos de 1905, y continuando con *Castilla* (1912) o con la llamada tetralogía crítica, integrada por cuatro títulos –*Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1914) y *Al margen de los clásicos* (1915)– en los que su autor ofreció una interpretación original y renovadora del canon de nuestras letras.

El tercer componente de ese primigenio «Grupo de los tres» fue el vitoriano, de madre inglesa y padre cubano, Ramiro de Maeztu (1874-1936), quien, como sus dos compañeros, empezó leyendo a Marx y a Kropotkin en su juventud, durante su estancia juvenil en Cuba, para pasar de ahí a un combativo socialismo anticlerical que, a pesar de su fiereza, le duró muy poco. Fue precisamente en Londres, ciudad en el que ejerció como corresponsal para distintos periódicos, donde Maeztu empezó una evolución ideológica hacia la derecha que le llevaría primero a apoyar la dictadura de Primo de Rivera, quien le nombró embajador en Buenos Aires, y después, tras su vuelta a España en 1930, a posiciones claramente antiliberales y conservadoras. Durante la Segunda República fue diputado por Guipúzcoa del partido ultracatólico Renovación Española, lo que provocó que, al estallar la Guerra Civil, fuese detenido por un grupo de milicianos republicanos y fusilado, sin juicio previo, en el madrileño cementerio de Aravaca, el 31 de julio de 1936. El hecho de haber sido asesinado en estas circunstancias fue, quizá, lo que más daño ha hecho a la fama póstuma de su obra, perjudicada por la lectura ultraconservadora que de ella hicieron los intelectuales falangistas de la dictadura. De la producción del intelectual vasco, que es fundamentalmente periódica, más que libresca, sobresalen dos obras, muy alejadas en el tiempo y en su propósito. La primera es su temprano ensayo *Hacia otra España* (1899), donde analizó con lucidez el desastre del 98 y propuso la necesidad de un giro de ciento ochenta grados para que el país cambiase su rumbo histórico y pudiese sobreponerse al fracaso. La segunda es *Defensa de la hispanidad*, un tratado inequívocamente propagandístico, de clara orientación conservadora, en el que preconizó la vuelta a la tradición católica, el autoritarismo político y el modelo imperial del Siglo de Oro, como ejemplo de los valores que hicieron grandes al país. De la lectura interesada de este libro, entre otras

fuentes, obtendría el franquismo el principio sobre el cual se articuló su idea de España como unidad de destino indivisible, con una sola lengua y una religión.

En el último lugar de esta pequeña lista, *last but not least*, figura el gran poeta de la generación, el sevillano Antonio Machado (1875-1939), de cuyo fallecimiento se cumplieron ochenta años en 2019. Hombre sencillo y apacible, de talante socrático, la vida de Machado carece de sucesos extraordinarios. Como varios miembros del grupo, llegó a Madrid muy joven y frecuentó los cafés bohemios de la capital, muchas veces en compañía de su hermano, el también notable escritor noventayochista, Manuel Machado. Al tener únicamente el título de bachillerato, por no haber estudiado en la universidad (se licenció en 1917, a los cuarenta y dos años), optó por opositar a una cátedra de instituto que le llevó a Soria, donde fue profesor de francés durante unos años. En dicha ciudad castellana conoció a una adolescente de quince años, Leonor Izquierdo, con quien se casó cuando él ya tenía treinta y cuatro. Apenas un par de años después del matrimonio, Leonor enfermó y falleció, en lo que supuso, para el escritor, el episodio más triste de su existencia. Tras otra etapa en un instituto de la localidad andaluza de Baeza y un cambio de residencia a Segovia, donde vivió hasta 1934, se instaló definitivamente en Madrid, aunque el estallido de la Guerra Civil, en la que tomó parte por el bando republicano, le obligó a exiliarse, primero a Valencia y después a Barcelona, de donde pasó al pueblecito francés de Colliure, en el que falleció en febrero de 1939. Hombre humilde y solitario, alejado de los honores y de la vida literaria, experimentó una evolución ideológica que pasó del liberalismo reformista de su juventud, a unas ideas más radicales y revolucionarias, cercanas al socialismo obrerista durante el período de la República, cuando le preocupó especialmente la justicia social y los derechos de los trabajadores. Su primer libro de versos fue *Soledades*, publicado en 1903, con un estilo claramente modernista, pero atenuado por ese matiz intimista que Machado siempre imprimió a su poética. Cinco años después, en 1912, alcanzó el éxito con un libro, *Campos de Castilla*, en el que, sin abandonar el modernismo, su poesía adquirió un tono de mayor rigor y austeridad a la hora de describir el paisaje castellano y de ejercer una primera crítica social sobre la realidad española. Del resto de su poesía, ya menos conocida, destacan *Nuevas canciones* (1924) y *La guerra* (1937). Aunque escribió varias obras de teatro, en

coautoría con su hermano, la otra gran obra maestra machadiana es su único libro en prosa: el fragmentario e inclasificable *Juan de Mairena* (1936), donde se recogen los pensamientos y enseñanzas de un apócrifo profesor que es, evidentemente, una contrafigura del propio Machado.

EN LOS MÁRGENES DEL CANON

Hecho este repaso, sólo nos quedaría resolver una duda: ¿qué lugar ocupó Sorolla con respecto a este grupo de autores? ¿Formó parte activa de la generación del 98, como otros pintores de su época, o quedó al margen, como le sucedió a su gran amigo, el escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez? La pregunta no es fácil de responder, pero, para ello, nada mejor que recurrir al testimonio de algunos de los interesados. Lo primero que conviene decir es que una de las características de la generación del 98 fue, como ya he señalado, la variedad en el origen geográfico de sus miembros y, ligado a ella, el contraste que se estableció, desde el principio, entre lo que podríamos llamar el centro y la periferia o, dicho de otra manera, Castilla y el resto de territorios de la península, varios de los cuales poseían una lengua y una cultura propias, distintas a la castellana. En este sentido, ya en fecha tan temprana como el 1900, Azorín publicó un artículo sobre la oposición entre Cataluña y Castilla en el que establecía una sugerente dicotomía entre «hidalgos y ginoveses», en referencia a los castellanos y los catalanes. «Frente a Cataluña, regateadora del céntimo, sórdida, sin ideales, sin robustas tradiciones artísticas», decía un joven y provocador Martínez Ruiz, «está Castilla, pobre, dadivosa, soñadora, artística; frente al noble descuidado, el mercader cuidadoso; frente al hidalgo desprendido, el ginovés que lo explota y vilipendia» (Azorín, 1972: 181-182).

No fue el único en establecer esa división. En 1912, Unamuno publicó un conocido artículo en *La Nación* de Buenos Aires, titulado «De arte pictórica», en el que argumentó que, a su juicio, en la pintura española de principios del siglo xx había dos escuelas claramente diferenciadas: la vasco-castellana, donde incluyó a pintores como Juan Echevarría, Darío de Regoyos y, por encima del resto, a Ignacio de Zuloaga; y la valenciano-andaluza, para la que sólo citaba como ejemplo a un autor: Joaquín Sorolla. Frente a «la manera sobria, fuerte y austera» de la escuela vasco-castellana, la España pagana y progresista, «que quiere vivir y no pensar en la muerte», de la valenciano-andaluza. Dos estéticas para dos Españas, no sólo en lo pictórico,

sino también en lo literario, pues «la España vista y sentida por Sorolla», concluía el intelectual vasco, «no es la vista y sentida por Zuloaga, como la España que mejor ha visto Blasco Ibáñez no es la de Baroja o la mía» (Unamuno, 1912). Y si Unamuno veía dos España, Valle-Inclán aún veía una tercera. O eso se desprende de un ensayo sobre pintura vasca, publicado por el gallego en 1919, en el que establecía una partición del país en tres regiones: la «región castellana», caracterizada por su «expresión mística», «de acabamiento» y «de cansancio»; la región de la cornisa cantábrica, que, frente a ese cansancio castellano, era una región joven y todavía por desarrollar, «impulsada por el logos espermático» y por la «razón regeneradora»; y, en tercer lugar, la costa mediterránea o «región levantina», que era la de Sorolla, a la que dedicaba críticas más ácidas, calificándola de «fenicia», «gitana», «falsa» y «poseedora de una ciencia engañosa» (Valle-Inclán, 1919: 4-7). Por último, y aunque no lo escribió él, en primera persona, Andrés Trapiello ha señalado que también Baroja estableció una línea divisoria entre el norte y el sur de España: entre «los que tenían ideas y los que no, las mentes especulativas y nórdicas y las otras, las mentalidades sarracenas y mediterráneas, partidarias de la horizontal y los fandangos (versión africana) o la *masclétá* (versión levantina)» (Trapiello, 1997: 140).

La consecuencia de esta teoría sobre las dos Españas, una vieja y negra, asociada a Castilla, y otra nueva y blanca, vinculada al Mediterráneo, es que, como ha señalado Facundo Tomás, tanto Sorolla como Blasco Ibáñez se convirtieron en «la personalización de ese territorio» opuesto al que los citados autores defendían, pues en sus textos «Valencia se presentaba como una especie de estorbo, una discordancia con su idea de lo que debía ser España» (Tomás, 1998: 23). Desde el punto de vista de la historiografía, esta dicotomía establecida en su época también ha tenido repercusiones porque, a la hora de construir el discurso oficial, una de las dos Españas se impuso a la otra y, con ello, la excluyó de lo que, con el tiempo, se convirtió en la imagen canónica del 98: la que pasó a formar parte de la historia de España que se ha enseñado en los institutos y las universidades. En mi ensayo «Blasco Ibáñez y la Generación del 98» (Fuster, 2017), sintetice los argumentos por los que la crítica había marginado al escritor valenciano de la nómina de autores del 98, a pesar de que, si aplicamos un criterio estrictamente cronológico, el autor *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* fue un noventayochista más.

Como han explicado historiadores del arte como Tomás Llorens, Facundo Tomás o Felipe Garín, algo parecido sucedió con Sorolla, al que la historia del arte español del siglo xx ha relegado a los márgenes del canon. Frente al mito de la España castellana, centralizada, profunda e inmutable, impregnada de ascetismo y casticismo, se alzó la imagen negativa de un Sorolla levantino, superficial, hedonista, trivial y, en definitiva, periférico.

Frente a la España negra y pesimista, sobria y austera, de grandes pintores como Darío de Regoyos, Ignacio de Zuloaga, Julio Romero de Torres o José Gutiérrez Solana, la España luminosa y vitalista de Sorolla, llena de playas, barcos, animales, mujeres y niños, resultaba demasiado alegre. No es casual que fue durante el franquismo cuando, a través de un pequeño gesto, aparentemente intrascendente, se intentó superar esta división para unificar, aunque fuese de forma simbólica, esas distintas Españas.

Fue en los años cincuenta cuando el Banco de España emitió una serie de billetes con las efigies de Sorolla, Zuloaga, Benlliure o Romero de Torres, en una indisimulada operación de marketing de las autoridades franquistas para reagrupar a las Españas separadas por el 98 y tratar de superar, así, unas diferencias estéticas que el régimen quiso neutralizar, como también hiciese con las diferencias lingüísticas o territoriales.

El problema de Sorolla es que esta exclusión de lo que podríamos llamar el canon noventayochista no es la única que su obra ha padecido. A esta marginación, digamos nacional, hay que añadir otra, de alcance incluso mayor. Esta segunda, procedente del ámbito europeo y, más específicamente, anglosajón, tiene que ver con el hecho de que resulta difícil clasificar la pintura sorolliana dentro de su contexto histórico y estético. La dialéctica centro/periferia no es exclusiva de España, sino que funciona, también, para el contexto internacional, donde el concepto de modernidad se ha construido a partir de dos grandes núcleos o centros: París, capital cultural del mundo antes de la Primera Guerra Mundial, y Nueva York, que le arrebató ese privilegio a partir del período de entreguerras, cuando los Estados Unidos adquieren el estatus de primera potencia mundial. Aunque es verdad que parte de la historiografía española ha intentado reaccionar contra esa exclusión de Sorolla de la modernidad europea, la forma de hacerlo no ha sido la mejor, porque se ha recurrido a algo tan simple, como calificar a Sorolla de «impresionista», en un intento de situarlo, así, dentro de

una de las grandes corrientes de vanguardia europeas. Sin embargo, Tomás Llorens ha explicado que esta adscripción no responde a la verdad, al menos por dos motivos: la cronología de Sorolla no es la de los grandes pintores impresionistas, porque su obra es posterior. Además, la correspondencia familiar del valenciano nos ha descubierto que, si bien conoció la pintura de Monet (tardíamente), ni le interesó, ni la entendió del todo. Si aceptáramos la existencia de un «Sorolla impresionista», estaríamos aceptando *de facto*, su condición marginal dentro del canon, pues, en esa lógica centro/periferia, Sorolla sería un impresionista tardío y periférico (Llorens, 2007: 105-107).

Lo más fácil, ha aconsejado Llorens, es aceptar la realidad y constatar que, si hubiese que colgar alguna etiqueta a la obra de Sorolla, esta debería ser la de «naturalista», entendiendo el naturalismo en un sentido muy amplio, como una corriente cultural europea que comprendería desde la pintura de Gustave Courbet o Adolph von Menzel, hasta la literatura de Gustave Flaubert, Émile Zola, Guy de Maupassant, Henry James o, en clave española, los ya citados Clarín y Galdós. Probablemente, decir hoy de un pintor que fue impresionista o postimpresionista vende más que decir que fue naturalista o realista; lo primero suena a moderno, a siglo xx, mientras que lo segundo huele a algo más rancio, más decimonónico. Pero también esto es una media verdad, por no decir una mentira, porque se basa en el prejuicio de considerar que el naturalismo es sinónimo de tradicionalismo, cuando, en realidad, fue todo lo contrario. El naturalismo, ha escrito Llorens, «fue la ruptura más importante de la edad contemporánea en el arte y la sensibilidad del Antiguo Régimen». Fue una reacción contra el academicismo que, pese al empuje del movimiento romántico, había sobrevivido en la pintura de buena parte del siglo xix. Lo que sucede es que el naturalismo fue una revolución lenta, que abarcó un largo período de tiempo, entre 1848 y 1914. La ruptura, ésta sí rápida, que supuso la aparición de las vanguardias, tras el final de la Gran Guerra, hizo que los historiadores del arte aplicaran una especie de *damnatio memoriae* sobre todo lo anterior a los ismos vanguardistas, lo que perjudicó, entre otros, a un Sorolla que quedó a mitad de camino, en tierra de nadie. Ni se le quiso etiquetar como naturalista, que es lo que realmente fue (un naturalista con estilo propio y muy personal, tendente al impresionismo), ni se le ha podido aceptar como impresionista canónico, por las razones que ya he esgrimido. En este sentido, y como ha señalado Facundo Tomás, tanto la vasta obra literaria de Blasco Ibáñez como los

cerca de cinco mil cuadros que se dice que pintó Sorolla siguen siendo hoy en día un legado cultural «que se siente maltratado por los tiempos inmediatamente posteriores y reclama, cuando ya el hoy se ha distanciado mucho de lo que tales tiempos sostenían, ser devuelto a la altura que su calidad e importancia en la cultura internacional merecen» (Tomás, 2000: 23).

Por último, y para no dejarles con un mal sabor de boca, debo aclarar que estas disquisiciones críticas, sin duda importantes, no significan, ni mucho menos, que Sorolla tuviese una mala relación con los escritores españoles de su época. De hecho, cuando Archer M. Huntington recibió los catorce grandes murales sorollianos de la serie «Visión de España», que sirvieron para decorar la neoyorkina Hispanic Society of America, el filántropo estadounidense hizo al pintor valenciano un segundo encargo y le pidió que retratara a los personajes más ilustres y representativos de la cultura española de su tiempo.

Sorolla se puso manos a la obra y realizó los conocidos retratos de Galdós, Baroja, Azorín, Unamuno, Machado, Blasco Ibáñez, Benavente, Ramón y Cajal, Menéndez Pelayo, Ortega y Gasset o Juan Ramón Jiménez. Fue precisamente el autor de *Platero y yo*, amigo y admirador de Sorolla, quien, tras visitar el taller que éste tenía en Madrid (en el palacete que hoy es sede del Museo Sorolla), publicó una nota a propósito del cuadro titulado *Sol de la tarde*, donde describió el ambiente que allí se respiraba y la manera en que, según él, debíamos acercarnos a la pintura de ese gran maestro de la luz: «Cuando se entra en el estudio de Joaquín Sorolla –escribió Juan Ramón Jiménez–, parece que se sale a la playa y al cielo; no es una puerta que se cierra tras nosotros; es una puerta que se abre al mediodía. Yo experimento ante la pintura de este levantino alegre esa emoción sin pensamiento, muda, sorda, plena, de una tarde de campo. [...] Es inútil ir a los cuadros de Joaquín Sorolla con brumas y ensueños en el alma. Nuestras majas sean hoy para Zuloaga, nuestras oraciones, para Rusiñol. A Sorolla es necesario llevarle la palabra humana y el color rojo de nuestro corazón» (Jiménez, 1904: 2).

Nota: este texto tiene su origen en dos conferencias que impartí en mayo de 2019 en Londres (una en la sede del Instituto Cervantes de esa ciudad, invitado por su director, Ignacio Peyró, y otra en el Magdalen College de la Universidad de Oxford, invitado por el profesor Juan Carlos Conde), con motivo de la inauguración de la gran exposición «Sorolla: Spanish Master of Light», que albergó la National Gallery.

BIBLIOGRAFÍA

- Azorín, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz (1894-1904)*, estudio, notas y comentario de texto de José María Valverde, Madrid, Narcea, 1972.
- Fuster, Francisco, «Blasco Ibáñez y la Generación del 98», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 805-806, 2017, pp. 124-145.
- Jiménez, Juan Ramón, «Sol de la tarde: pensando en el último cuadro de Joaquín Sorolla», *Alma Española*, núm. 18, 13-III-1904.
- Llorens, Tomás, «Joaquín Sorolla: una reflexión historiográfica», en Sofía Barón e Isabel Justo (coords.), *Sorolla: Visión de España. Colección de la Hispanic Society*, Valencia, Fundación Bancaja, 2007.
- Tomás, Facundo, «Una mirada a Blasco Ibáñez después de la modernidad», en Vicente Blasco Ibáñez, *La maja desnuda*, edición de Facundo Tomás, Madrid, Cátedra, 1998.
- —, *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona, Anthropos, 2000.
- Trapiello, Andrés, *Los nietos del Cid*, Barcelona, Planeta, 1997.
- Unamuno, Miguel de, «De arte pictórica», *La Nación*, 8 y 21 de agosto de 1912.
- VV. AA., *La pintura vasca: antología, 1909-1919*, Bilbao, Biblioteca de Amigos del País, 1919.