

El impacto internacional de Blasco Ibáñez y Sorolla como creadores de una determinada visión de España en la literatura y el arte

¿Creadores de imágenes nacionales?

Los nombres de Joaquín Sorolla (1863-1923) y Blasco Ibáñez (1867-1928) destacan como figuras reconocidas de la atmósfera cultural valenciana del cambio de siglo. Si bien desde sus comienzos recogieron buena parte de su Valencia natal y de aquella España finisecular en sus obras, sus trayectorias personales les hicieron traspasar el ámbito nacional, proyectándoles hacia Europa o América, donde llegaron a cosechar grandes éxitos mundiales. Precisamente fue a causa de la enorme difusión de sus producciones y del reconocimiento a su creciente fama que ambos creadores fueron bautizados por la prensa como embajadores de la cultura española. Cuando la primera década del siglo XX se extinguía, coincidiendo con el encumbramiento de sus carreras, los periódicos extranjeros comenzaron a recibirlos con elogiosos titulares, interesándose por la procedencia de aquellos valencianos cada vez más reputados. Algunas de estas publicaciones ofrecieron argumentos sumamente peregrinos a la desconocida identidad de los artistas. Noticias tales como que el novelista era en realidad un ruso emigrado o un inglés fundador de un pueblo en la Argentina.

Los semanarios españoles se hicieron eco de estas notas de prensa. Sin embargo, tendían a ver en ellos una suerte de conquistadores, que hundían el mástil de la bandera de la cultura nacional en territorio ajeno. Incluso aquellos periódicos no tan próximos al republicanismo de Blasco concebían su triunfo como el de la patria, vislumbrando en aquel hombre de mundo la oportunidad anhelada por dar a conocer la altura de la raza española, recientemente maltrecha. En efecto, no percibían el triunfo de un sólo hombre, sino el de una nación, el de una sangre, que algunos consideraban depurada, enraizada más que nunca con las épocas gloriosas y con personalidades tan célebres como la de Cervantes. La pluma de Blasco y el pincel de Sorolla se sentían al servicio de la patria, defendiendo su justo lugar en el mundo. En esta línea se sitúa el titular de ABC del 3 de diciembre de 1919: “En los Estados Unidos. La misión de Blasco Ibáñez”, mientras en su contenido se recoge: «¿Cómo, pues sorprendernos ante el paso triunfal de Blasco por los Estados Unidos ahora, antes por Francia, por Alemania, por Inglaterra, por Rusia,

por toda Europa? Es el Cervantes de hoy, poeta y soldado, como el otro sufrió sed de justicia en la cárcel y como el otro se ciñó laureles en todos los idiomas de la tierra»¹.

Blasco podía llegar a ser concebido como el moderno Cervantes, un hombre de letras traducido a múltiples lenguas que se convirtiese en el símbolo de la literatura española contemporánea. En cierto modo, la invitación de la Hispanic Society para pronunciar una ponencia en la Universidad de Columbia y la de James Burton Pond sobre iniciar una gira de conferencias por distintos Estados -que en otro tiempo realizaron Máximo Gorki o George Wells-, apuntalaban aquella visión triunfante que envolvía al novelista. Cada nueva propuesta le acercaba más al reconocimiento internacional, mientras que, como señalaba el artículo de ABC antes citado, “las aclamaciones al novelista insigne constituyen el más ferviente himno de homenaje a España”².

De todas las estancias, trabajos y colaboraciones realizados en el extranjero, sin duda, el triunfo más significativo y rotundo estuvo relacionado con los proyectos que los valencianos emprendieron en los Estados Unidos. El reconocimiento francés fue mucho más temprano en ambos casos -el Grand Prix de Sorolla en la exposición de 1900, las menciones de comendadores de la Legión de Honor en 1906, la publicación y traducción de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y de otras novelas anteriores,...-, pero no supondría un punto de inflexión tan evidente en sus trayectorias personales y profesionales como la travesía del Atlántico. Sin embargo, justo a finales de la década, la Hispanic Society se inaugura en Nueva York, al tiempo que otras instituciones hispanistas como la Universidad de Columbia se interesan por el estudio de la cultura española. Es la época de las exposiciones de Sorolla y Zuloaga, que entre febrero y abril de 1909 ofrecen dos imágenes contrapuestas de España. Una viva, blanca y colorista; otra oscura y austera. Como apunta Facundo Tomás en *Las culturas periféricas y el síndrome del 98* (2000), aquella tierra abocetada por Blasco y Sorolla mostraba una España luminosa, vitalista. Ambos encarnaban la tierra valenciano-andaluza de Unamuno, “la pagana Valencia, patria de Sorolla”; frente a ella se perfilaba otra, grave, como los lienzos de Zuloaga. En consecuencia, las escenas que ofrecían el “sorollismo” y el realismo o el naturalismo, casi se oponían a la mirada del noventaychismo.

En base al reconocimiento internacional generado tras la repercusión de sus últimas publicaciones y exposiciones, Blasco y Sorolla habían sido considerados

¹ Miguel De ZÁRRAGA: «En los Estados Unidos. La misión de Blasco Ibáñez», ABC, 3 diciembre 1919.

² Ídem.

embajadores de la cultura española. Por un lado, éste era sobre todo un fenómeno interno, una especie de termómetro aplicado a la capacidad de desplegar su genio creador más allá de las fronteras nacionales. El reclamo externo avalaba de algún modo la superioridad de su arte frente a otras naciones. Y esto era un soplo de esperanza, habiendo dejado atrás un momento en que se cuestionaba la potencia del alma española. Desde el otro lado del Atlántico, por el contrario, sus cartas de presentación se fundamentaban en un arte enraizado en las costumbres españolas. Se decía de la pintura de Sorolla –*au plein air*–, que encerraba la luz y la vida de los paisajes en sus lienzos. Era casi un hurto de la esencia de la geografía que recorría. Un efecto similar se respiraba en las novelas de Blasco. El levante capturado en el ciclo de novelas valenciano, y otras tantas regiones peninsulares en las páginas de *La catedral* (1903), *La horda* (1905) o *La bodega* (1905). Desde esta perspectiva, la patria por entero celebraba los triunfos de sus conciudadanos, en tanto que el producto de su arte era deudor de la constante inspiración que tomaban de sus tierras y sus gentes. Pero, ¿hasta qué punto estos productos culturales perseguían el fin consciente de mostrar la esencia española?, ¿cuál es la visión de España que transmiten Blasco y Sorolla en sus obras?, ¿es esta una visión que ellos mismos crean e interpretan o se trata de una preexistente?, ¿hacia dónde se pretende proyectar esta visión nacional?, ¿qué finalidad encierran la difusión de sus visiones?

A lo largo de estas páginas pretendo, en primer lugar, enunciar algunos de los interrogantes de este work in progress, del que sólo muestro una visión panorámica. Para tratar de aportar hipótesis que resuelvan algunas de las cuestiones iniciales, plantearé dos casos: la publicación, traducción e impacto cinematográfico de *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez, así como el encargo de la Hispanic Society a Sorolla materializado en *Visión de España*. Finalmente, unas conclusiones finales que permitan hacer inferencias entre ambos fenómenos y abordar patrones coincidentes en relación al contexto discursivo y cultural que comparten.

II. La España de Blasco en *Sangre y arena*

Entre sus contemporáneos, Blasco era considerado una figura decimonónica. Ni los del 98 ni la generación del 14 lo consideran uno de sus integrantes. Por ello, pese a la coincidencia generacional o cronológica, la importancia que el valenciano otorgaba a la descripción en sus obras y el deseo por captar el entorno de la forma más fidedigna posible, le alejan de los principios modernistas. Durante muchas décadas la crítica literaria tendió a considerar sus novelas como eminentemente naturalistas. A esta etiqueta identificativa de su literatura se sumó la de costumbrista. Pero lo cierto es que más allá de la profunda admiración profesada a Émile Zola y la impronta que deja en algunas de sus novelas, era difícil hacerle encajar en la definición clásica de naturalismo. Por el contrario, en las últimas décadas la tendencia mayoritaria ha sido subrayar su difícil adscripción a una influencia clara, predominando la idea de un naturalismo particular, ecléctico. Otros autores como José Carlos Mainer se refieren a él como un Blasco galdosiano, más emparentado con la tradición realista y romántica que con la naturalista.

Por encima de sus descripciones plásticas y el deseo por recoger fielmente la realidad que se muestra ante los ojos, se encuentra el referido poso costumbrista de sus obras. Desde su primera novela de 1894, *Arroz y tartana*, Blasco había retratado unos paisajes vividos en su niñez y su juventud a lo largo del llamado “ciclo valenciano”. En estas obras, la narración se detiene en algunos escenarios paradigmáticos de la geografía y las gentes que lo envuelven. La descripción de festividades como las Fallas o el Corpus y el retrato de arquetipos de la sociedad del momento, barnizaron estas novelas con una pátina de pintoresquismo, que con el paso del tiempo legitimaba determinadas visiones esencialistas sobre Valencia. Con posterioridad, en la época de su vida en Madrid, publica otras novelas -ya mencionadas- inspiradas en distintas comarcas españolas. *Sangre y arena*, cuyo argumento se desarrolla en Sevilla, se publicaría en 1908. Mucho antes del fenómeno que llegaría a despertar tras su traducción y la subsiguiente adaptación cinematográfica, algunos críticos literarios remarcaron que era un argumento concebido para el consumo extranjero. Es decir, un *best seller* inspirado en Andalucía que algunos juzgaban cargado de matices arquetípicos sobre las costumbres españolas. Por aquel entonces Blasco ya había presenciado la traducción y acogida del público internacional de algunas de sus novelas, pero la dimensión que alcanzaría este fenómeno vino con su llegada a la gran pantalla y las adaptaciones a los

guiones estadounidenses. Es entonces cuando esa mirada que el novelista había encriptado en esa novela sobre una parte de Andalucía se redefine y se transforma, se acopla y convive con otras visiones previas. Esas otras visiones son las imágenes que de España manejan los extranjeros y que a lo largo del XIX ya podemos encontrar en ciertos relatos de viajes.

La primera traducción, *Arènes sanglantes* se realizó en 1909 por George Heréle, dos años más tarde *The blood of the arena* se publicaría en Chicago. Para entonces, el coctel de tauromaquia, procesiones de Semana Santa y escenas amorosas se mezclaba con un brebaje previo: el exotismo con que se miraba a una tierra de bandoleros y toreros, de mantillas y peinetas, de escenas goyescas. Una España romántica que se revelaba como un páramo redescubierto en el siglo XX, pero desde una perspectiva antigua. Bien pudiera ser que Blasco hubiera proyectado una novela para América, en el sentido más literal, partiendo de los arquetipos en los que se simplificaba la sociedad española desde el exterior. En la correspondencia con uno de sus abogados, con motivo de dificultades económicas, el valenciano asegura: “A principios de año empecé a escribir *Sangre y arena*. Necesito hacer tres novelas este año que ya tengo completas en la cabeza: *Sangre y arena*, *Los muertos mandan*, *La casa de todos*”³. Tal vez, la novela contenía el argumento adecuado para un mercado editorial concreto, que manejaba unas imágenes previas similares a éstas que la historia del torero Juan Gallardo mostraba. En este sentido, para Javier Varela, la novela de Blasco y su *film* consolidaron “la imagen previa por vaga que fuera sobre las cosas de ese país pintoresco, situado en un extremo de Europa”⁴. A ello se ha de sumar el creciente interés de V.B.I por el cinematógrafo. En las cartas que cruza con algunos amigos en aquellos momentos, el novelista manifiesta un claro entusiasmo ante la posibilidad de convertir sus obras en documentos visuales. Consideraba el cine como un nuevo lenguaje universal, un código que no está limitado por barreras lingüísticas y proporciona a las historias un mayor alcance en su capacidad de conmover al público. De hecho, el propio Blasco concibe la suya como una iniciativa pionera entre los autores españoles. Por ello invita a otros escritores a dar el salto a los guiones y la gran pantalla. Lejos queda aún ese otro testimonio que comparte con Carlos Silvela Vildósola en noviembre de 1917: “Hasta mi muerte solo pienso hacer novelas. Me he retirado del cinematógrafo. Da dinero, pero no es serio [...]

³ Carta de VBI a su abogado, sin fechar, Archivo Casa-Museo Blasco Ibáñez.

⁴ Javier VARELA: *El último conquistador: Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid, Tecnos, 2015, p.725.

y yo debo dar cierta seriedad a mi existencia y dedicarme a estas cosas”⁵. Éste, en realidad no es el único contraste. Tiempo atrás habría hecho de su interés por destacar en el séptimo arte una causa nacional, que permitiría situar a España a la vanguardia de la expresión artística en el momento oportuno.

Respecto a la acogida de la película, ésta fue muy variable. En España, varios diarios calificaban esta propuesta blasquista de españolada. Pese a que algunos artículos, como los de *El Imparcial*, recogían el descontento sembrado en las salas de cine ante semejantes escenas, simplistas y tópicas; otros, apenas tienen en cuenta el estreno o las reacciones que afloraron entre los espectadores. Plantear una posible reacción en razón de supuestos caracteres regionales, tal y como ciertos periódicos de la época hicieron, sería probablemente reduccionista y nos devolvería a un proceder arquetípico y esencialista. En segundo lugar, por lo que se refiere a la acogida estadounidense, se dio una reacción similar a la de la acogida del texto. Distinto es el parecer del propio Blasco, en relación a la producción del film en Norteamérica. De acuerdo con alguna de sus confesiones a la prensa, el resultado final se vio alterado por la introducción de elementos culturales y escenográficos no específicamente españoles, sino más bien mejicanos. Esto pareció incomodar al valenciano, como si su creación hubiera perdido la esencia que pretendía transmitir.

III. La llegada de Sorolla a Estados Unidos: el proyecto de *Visión de España*

El desembarco de Joaquín Sorolla en Norteamérica se produce en enero de 1909 con motivo de la exposición que al mes siguiente abriría sus puertas en la Hispanic Society de Nueva York. El hispanófilo y fundador Archer Milton Huntington había conocido su arte en otras exposiciones europeas. Aunque en ese momento se producía una doble exposición, la de Joaquín Sorolla y la de Ignacio Zuloaga. Señalan algunos de sus biógrafos que la muestra artística ofrecida por este binomio pretendía acercar parte del debate sobre el regeneracionismo a la sociedad estadounidense. Y desde luego, los contrastes quedaban a la vista de todos respecto a la plasmación del paisaje español. Estos contrastes se hacían más evidentes si se completaba el panorama con ciertos textos de Unamuno, Baroja o Maetzu en relación a las dos o tres Españas que dividían la geografía peninsular en distintas naturalezas y sentires. En este sentido, el primero señalaba: “Zuloaga no nos ha dado el ligero engaño de un espejismo levantino, de un

⁵ Carta de VBI a Carlos Silva Vildósola, 23 de noviembre de 1917, Biblioteca Nacional de España.

mirage suspendido sobre el mar latino; Zuloaga nos ha dado en sus cuadros, llenos de hombres fuera del tiempo y de la historia, un espejo del alma de la patria”⁶. El interés de Mr. Huntington por la cultura española y portuguesa puede que fuera más allá del coleccionismo de un bibliófilo o anticuario. En la reciente biografía de Patricia Fernández Lorenzo, se incide precisamente sobre la idea de que el destacado fundador de la institución no sólo pretendía aproximar la cultura peninsular a Norteamérica, sino aprovechar la visibilidad y reputación de la Hispanic Society para, en palabras de la autora, “españolizar Europa desde América”. En el contexto de la Primera Guerra Mundial -sobre todo tras la incorporación de los estadounidenses al conflicto- el interés por el estudio de lo español y lo castizo aumenta. Esto coincide con la llegada de ciertas traducciones de Blasco Ibáñez, con el desarrollo de algunas de sus adaptaciones cinematográficas, o con el futuro contrato entre Sorolla y Huntington.

La exposición del invierno de 1909 finalizó con un éxito insospechado para el pintor valenciano. Había exhibido más de trescientos cuadros, que más tarde siguieron mostrándose en otras ciudades del país, en las que dio a conocer obras tan aclamadas como *Sol de la tarde*, que resultaron impresionantes para la crítica y relanzaron su figura a nivel internacional. El pintor atravesaba uno de los mejores momentos de su vida. Dos años más tarde Joaquín Sorolla recibe un encargo de Huntington para decorar con grandes formatos un nuevo espacio de la institución. Se trataba de una nueva sala de setenta metros de largo y tres y medio de alto, que el valenciano finalmente estructuró en catorce paneles. El resultado debía ser un conjunto de escenas que reflejasen la vida y la cultura española. Aunque, en realidad, si se consulta la correspondencia entre ellos o la documentación conservada en el Museo Sorolla se comprueba la dificultad de delimitar cuánto pertenece a Sorolla y cuánto a Mr. Huntington en la concepción general de la obra. Teniendo esto presente, Jordane Fauvey señala que una de las principales motivaciones del encargo del estadounidense era evidenciar los vínculos de España y América. Pretendía mostrar el modo en que ciertas prácticas y tradiciones españolas derivaron en otras en el nuevo continente. Desde esta perspectiva el encargo no era una mera decoración, sino que pretendía hundir las raíces americanas -los rodeos de gauchos argentinos o de los *cow-boy* en la tradición de las corridas y el toro bravo andaluz- en la cultura española.

⁶ Miguel de UNAMUNO: *Hermes*, Bilbao, Agosto 1917, núm. 8 en Facundo TOMÁS: «Prólogo» a *La maja desnuda*, Madrid, Catedra, 1998, p. 16.

Joaquín Sorolla recorrió distintas provincias españolas entre 1912 y 1919 estudiando los paisajes que luego adquirirían dimensiones enormes en los lienzos. La correspondencia conservada de aquella época refleja su intento por recrear fielmente arquitecturas y manifestaciones del folclore popular. Pretendía encerrar con gran celo la esencia de cada pueblo en un cuadro; mostrar un conjunto de instantáneas que retuviesen la luz, el color y hasta los olores para los neoyorquinos. Pero, en su titánico esfuerzo, también transformó esa realidad que pretendía copiar, simplificando muchos pueblos en una sola práctica. Incluso creando otras nuevas, festividades ficticias con las que intentaba concentrar el proceder de muchos.

IV. Conclusiones

Blasco Ibáñez coincidió en Estados Unidos con Joaquín Sorolla en una cronología próxima, embarcado en una de las empresas más importantes que llegaría a realizar. Ambos se encontraban en la cúspide de su carrera. El entusiasmo con el que fueron acogidos al otro lado del Atlántico, a juzgar por el desarrollo de sus proyectos, redobló su popularidad a nivel internacional, pero también, nacional. El homenaje a los artistas iba unido implícitamente a un homenaje de la patria española, de la que, se consideraba, tomaban su inspiración artística y el empuje propio de su raza. Resulta difícil medir hasta qué punto ambos creadores fueron los autores únicos y absolutos de esas imágenes sobre España, sobre Valencia u otros espacios que acababan difundiendo en sus producciones. Si bien existe una conciencia de copiar determinados paisajes y prácticas culturales, puede que se ignore la manipulación de escenas y discursos propios de los imaginarios de otras visiones e identidades nacionales. Respecto al resultado final, la propia obra, acaba siendo un producto cultural imprevisible. A veces en la línea clara o aparente de los objetivos iniciales de su creador; en otros casos, surge como un producto distinto del proyecto inicial, como un combinado de miradas diferentes, por la redefinición subsiguiente al contacto con otras escenas y tradiciones foráneas del imaginario colectivo.

V. Bibliografía

- Fauvey, J., *La réception d l'œuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009* (tesina), Université de Franche-Compté, 2012.

-Fernández Lorenzo, P., *Archer M. Huntington*, Madrid, Marcial Pons, 2018.

-Fuster, J., “Recuerdo y juicio de Blasco Ibáñez en su centenario”, *Destino*, nº 1540-1542, (25/2/1967), pp. 32-35.

-Gascó Contell, E., *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez: agitador, aventurero y novelista*, Alzira, Graficuatre, 1991.

-Gómez Martí, P., *Psicología del pueblo valenciano según las novelas de Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, [1930?].

-León Roca, J. L., *Blasco Ibáñez y la Valencia de su tiempo*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1978.

-Longhurst, C. A., “Entre lo viejo y lo nuevo, la estética de la novela en el cambio de siglo”, en LLuch, J. (ed) y Oleaza, J. (ed.lit), *La vuelta a un siglo de un novelista*, Valencia, Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecaria, tomo I, pp. Tomo II, 2000, pp. 762-782.

-Lorente, V., Pons-Sorolla, B., y Moya, M (Eds.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelona, Anthropos, 2018.

-Mainer, J-C., “Naturalismo, regionalismo, republicanismo: el éxito de Vicente Blasco Ibáñez”, en José-Carlos Mainer (dir.), *Modernidad y nacionalismo. Historia de la literatura española*, vol. VI, Madrid, Crítica, 2010.

-Pons-Sorolla, B., *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*, Madrid Mayfe, 1953.

-Pons-Sorolla, B., *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2001,

-Tomás, F., *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona, Anthropos, 2000.

- Tomás, F., “Prólogo” a *La maja desnuda*, Madrid, Catedra, 1998.

-Varela, J., *El último conquistador: Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid, Tecnos, 2015.

-VV.AA., *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: centenario de un homenaje* (2000), Valencia, Ajuntament de València, 2000.

-VV.AA., *BSB Tres amigos valencianos (Benlliure, Sorolla, Blasco Ibáñez)*, Valencia, Ajuntament de València, 2013

Anexo prensa

-De Zárraga, M., “En los Estados Unidos. La misión de Blasco Ibáñez”, *ABC*, 3 diciembre 1919.

Anexo correspondencia

- Carta de VBI a su abogado, sin fechar, Archivo Casa-Museo Blasco Ibáñez.

- Carta de VBI a Carlos Silva Vildósola, 23 de noviembre de 1917, Biblioteca Nacional de España