

EL MIEDO DEL PINTOR
Alberto Caroggio de Molina

EL MIEDO DEL PINTOR

ALBERTO CARROGGIO DE MOLINA



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Il·lustració de la coberta: Alberto Carroggio (2000),
Ignacio con sombrero de copa 162 x 114
(fragmento)

Índice

- I. Sorolla y el miedo
- II. El miedo de Mir
- III. Saltarse el miedo
- IV. Finalmente
- V. Bibliografía

I

SOROLLA Y EL MIEDO

He citado en anteriores artículos, y en varias ocasiones, el comentario de Sorolla hablando del miedo

*¿Cuántos años he tardado en limitar este arte?
¡Veinte años! Hasta el cuadro mío que hay en el
Luxemburgo (se está refiriendo a La Vuelta de la
Pesca) no vi mostrármeme en toda su plenitud el ideal
que yo perseguía. Fue una gestión laboriosa, pero
metódica y razonada”*

y más adelante añade:

*“A mi conciencia artística no le faltaba más que
desprenderse del...miedo”¹*

Sorprende que Sorolla hable de miedo, ya que si hay una pintura en la que no se aprecie el miedo es en la de Sorolla.

El miedo en la pintura es consecuencia de la pretensión de “hacerlo bien” y creo que esta idea puede extenderse a todas las actividades que no tienen una forma de resolución concluyente. Sorolla tuvo que decidirse por una idea que se alejaba de la noción ortodoxa del cuadro y resolver la acción de representar desde su propia inteligencia.

Velázquez y Sorolla. Son formas parecidas de resolver la pintura y seguramente sustentadas por nociones similares, a pesar de que existen diferencias, no sólo por el tema, sino por la manera de aplicar el concepto. (Entre pintores, el término concepto se refiere a la idea que sustenta la acción de pintar).

Nunca he creído que Velázquez imitara a otro pintor; su trayectoria, ya en sus inicios, es muy ambiciosa, muy perfeccionista, pero muy personal. Entre los veinticinco y los treinta años, descubre su propio concepto, su manera de resolver la pintura que, naturalmente, evoluciona, pero que mantiene los mismos principios. Velázquez, como Sorolla, Sargent, Zorn o Mir, no imitan a nadie; su pintura surge de su propio entendimiento. Sorolla lo dice claramente:

*“No hay que seguir a los otros pintores antiguos o
contemporáneos. Sólo puede existir de maestro la
naturaleza. Cada uno debe de seguir su propia
iniciativa”²*

Efectivamente, la manera de pintar de Sorolla no es una copia de la de otro pintar. Es cierto que se oyen voces que consideran a tal o cual pintor como discípulos de Sorolla, de Velázquez o de Mir. También,

¹Muñoz, A. (1998) “Joaquín Sorolla, Viajero de la Luz”, Diputació de València,

² Simó, Trinidad (1980), “J. Sorolla”, Vicent Garcia Editores S.A., Valencia, pag.129

se oye decir que estos pintores recibieron influencias de este o de aquel otro pintor. A ver si nos aclaramos. Hay pintores, pocos es verdad, que saben lo que hacen y cómo lo hacen y su pintura es fruto de su intelecto.

Normalmente, podemos leer que Velázquez, cuando estuvo en Italia, recibió la influencia de los pintores italianos. El pintor Miravalls (1916-1978) me explicaba en su taller que a Velázquez, en uno de sus viajes a Italia como comprador de pintura para Felipe IV, le enseñaban los cuadros de diferentes pintores y que al pasar delante de los de Rafael no se paraba a verlos -y Miravalls me decía: piensa que Rafael estaba considerado en Italia el príncipe de los pintores italianos-. Cuando le preguntaron por qué no se detenía, Velázquez contestó: "*Rafel non mi piace niente*". Velázquez no se inspiró en los pintores italianos. Velázquez sabía que era superior a cualquiera de ellos y, por supuesto, no aceptó ninguna influencia.

Los pintores independientes no admiten influencias, ni tampoco tienen discípulos, porque la base fundamental de su trabajo es su propio pensamiento. Sorolla habla de "*gestión laboriosa, pero metódica y razonada*", no de esfuerzo por realizar una obra mejor, peor, o parecida a la de otros pintores. Su obra es la expresión de una forma personal de pensamiento lógico y para imitar a Sorolla deberíamos imitar su postura personal y ser intelectualmente independientes. Esto no es posible imitarlo, ya que sería una contradicción en sus términos: tendríamos que ser independientes por obligación.

Estoy hablando desde mi experiencia personal. Como pintor no puedo imitar a estos pintores porque tendría que conocer su pensamiento y si pudiera conocerlo ya no necesitaría imitarlos.

A menudo, se considera que la pintura figurativa es una actividad "sensible" o "emocionalmente compleja", pero intelectualmente sencilla y sus obras son fruto de una esmerada copia del natural. Es cierto que en la historia de la pintura podemos hallar muchos grandes pintores que reproducen minuciosamente el modelo. Pero, también hay pintores inquietos por alcanzar, con mejor o peor fortuna, una definición de la representación pictórica y entonces descubren la complejidad que supone realizar una acción que implica definir la realidad visual y, en consecuencia, toda la realidad.

Es probable que, si la representación pictórica del natural pudiera ser fácilmente definida y delimitada en todos sus aspectos, los antiguos maestros nos hubieran legado documentos escritos sobre el método que aplicaban. No existe esta documentación, en consecuencia, el pintor independiente debe empezar prácticamente desde cero, una y otra vez, y recorrer todo el camino en total soledad. Cuando esto es así, paradójicamente, el resultado final es similar.

Por otro lado, pienso que o pintas o explicas. Es impensable que, a la manera de un científico, Velázquez detuviera su actividad pictórica para tomar apuntes y explicar cómo realizaba su obra. Es muy difícil exponer el desarrollo, no ya de un cuadro, sino de la evolución de toda

una obra. Muchas veces, el pintor encuentra las soluciones en la tela y se limita a recogerlas y utilizarlas y no siempre es fácil saber qué es lo que percibe y por qué lo percibe.

He mencionado en anteriores artículos³ la gran semejanza de la pintura de Sargent (1856 - 1925), Zorn (1860 - 1920), Sorolla (1863 - 1923) y Mir (1873 - 1940), no sólo entre ellos, sino con la obra de Velázquez. Existen ciertas diferencias, que, naturalmente, son fruto de las particularidades del intelecto de cada uno de ellos; no podemos olvidar que provienen de lugares muy diferentes. La pintura de estos pintores, comparada con la de Velázquez, es más escueta, menos severa, -en catalán diríamos "això és més prim", que vendría a significar que es menos denso; pero, sí es importante destacar que el concepto que sustenta la acción es prácticamente el mismo. También podemos pensar que la causa de esta aparente sencillez, al margen de las condiciones propias de cada época, haya que atribuirlos a los clientes: los reyes son mucho más exigentes que los burgueses del siglo XIX y XX.

Entonces, ¿cuál es el miedo que reconoce Sorolla?. Podemos aventurar que es un miedo intelectual; miedo de aplicar el concepto que sustenta la acción de representar; miedo de utilizar una idea que se aleja de la noción convencional de copiar el natural. Sorolla dice que es una decisión razonada y, por lo tanto hay que pensar que ha tenido que recorrer un largo camino de interrogantes y respuestas y que, finalmente, ha obtenido un resultado inquietante que sólo puede aplicar superando el miedo.

³ Carroggio A., (2017), El espectador relativo, <http://hdl.handle.net/2445/111504>

II EL MIEDO DE MIR

El pintor soporta diferentes miedos, el de Sorolla lo hemos considerado como el miedo "intelectual"; la idea que descubre entra en conflicto con la acción convencional de representar. Pero existe, también el miedo derivado de la desconfianza en la propia capacidad y en la calidad de la obra realizada.

Mi tío Pepe me explicaba que su padre - mi abuelo- conoció, cuando era joven, a Joaquim Mir y cuando salían por el bosque a jugar Mir le preguntaba a mi abuelo: "*Lluís de quin color veus aquella pedra?*" y mi abuelo respondía que de color gris. Mir entonces le decía: "*No, mira, per la dreta és verda, la part d'a dalt és blava i més a baix és taronja.*" Y mi abuelo le decía a mi tío, "*¡Estava boig, estava boig!*"⁴.

Esta anécdota pone en evidencia que Mir había realizado, por su cuenta, a modo de juego, la mitad del camino que han de recorrer los pintores: descubrir que las cosas están formadas por diferentes colores.

Si dedicamos una rápido repaso a la vida de Joaquim Mir, vemos una muestra de los efectos que el miedo puede causar en el pintor. Haciendo un recorrido, grosso modo, por su obra observamos que, a unos inicios prometedores -fig. 1-, les sigue una etapa decorativa en la que abandona el ajuste del color - fig. 2- y que le lleva, en 1903, a l'Institut Psiquiàtric Pere Mata de Reus.

Tengo la impresión de que a los treinta años Mir desconfió de su capacidad como pintor y sufrió una forma tardía de "desfallecimiento" intelectual. La nefasta influencia de algunos colegas, como el pintor belga William Degouve (1867 - 1935) o la de Santiago Rusiñol (1861 - 1931) -pintores inferiores a Mir-, le impulsa a cuestionar su propia obra y buscar soluciones extrañas y pictóricamente erróneas. Siguió un camino que no era el suyo y tuvo que retroceder para recobrar su manera de ser, aquella con la que había empezado su trayectoria.

⁴ José Carroggio Socías (1902 - 1975) Comunicación personal
Mir le preguntaba a mi abuelo: "*¿Luis, de qué color ves aquella piedra?*"
y mi abuelo respondía que de color gris. Mir entonces le decía: "*No, por la derecha es verde, la parte de arriba es azul y más abajo es naranja*". Y mi abuelo le decía a mi tío, "*Estaba loco, estaba loco*"



fig. 1 Mir J. (1898) La catedral de los pobres, 209,3 x 253 cm, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

Al salir de l'Institut Psiquiàtric Pere Mata, dos años más tarde, todo indica que realizó un "reinicio" de sus procesos mentales que, naturalmente, se reflejó en su pintura. La manera de distribuir aisladamente las manchas -fig. 3-, ajustando nuevamente el color, le conduce, poco a poco, hacia sus orígenes y recupera la pintura de gran nivel, como la que podemos ver en la vista de Canyelles de la figura 4.



fig. 2 Mir, J. (1902) Torrent de Pareis, Mallorca 87,5 x 79 cm. Museu d'Art Modern i Contemporani, Mallorca



fig. 3 Mir J. (1906 - 1909), Pueblo escalonado, 121x164, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

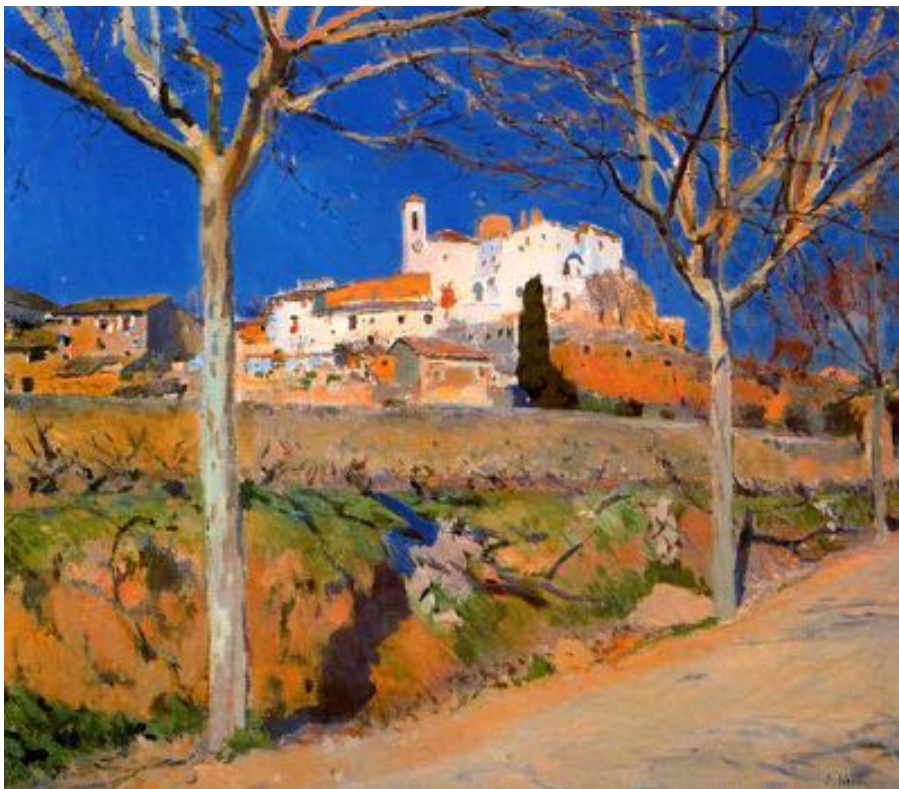


fig. 4 Mir J. (1923), Canyelles. 100 x 115 cm. Museo de L'Empordá. Figueres. Girona

Tanto Josep Pla⁵, como las anécdotas de taller, retratan a Mir como un hombre especial, un poco excéntrico. Mir tuvo que sobreponerse a su época y realizar su propia idea de la pintura y para ello tenía que abandonar las modas y seguir su criterio personal. Pla dice que *"Mir no volgué demostrar res, ni treure cap deducció, ni fer cap suggestió extrapictòrica."* Y poco más adelante añade: *"Mir no és moral ni immoral, sentimental o antisentimental, no compon ni arregla ni construeix el que pinta segons exigències extrapictòriques personals."*⁶

Naturalmente, esta originalidad no se refleja únicamente en el oficio, sino que afecta a toda la forma de ser del individuo.

Mir, como los pintores que hemos venido citando, no entra en ninguna categoría artística. Hemos visto en la página 4, cómo Sorolla define el hacer de estos pintores: *"No hay que seguir a los otros pintores antiguos o contemporáneos. Sólo puede existir de maestro la naturaleza. Cada uno debe de seguir su propia iniciativa"*⁷

Parece que nos cuesta creer que haya pintores que no sigan más criterio que su propia inteligencia. Estos pintores representan el natural siguiendo unos principios lógicos. No están sometidos a la moda del momento ni al capricho de la inspiración, sino que transforman en belleza todo lo que realizan, porque la belleza es el resultado de la actuación de la inteligencia.

Parodiando al evangelista⁸ diremos que "en un principio era la soledad y la soledad era la acción". Las condiciones del sujeto determinan las características de la acción. Hay sujetos que juegan toda la vida, estos sujetos no copian. El juego, como máximo exponente de la individualidad, suele ser desdeñado por las normas convencionales. La ambición de alcanzar una meta, supone que el sujeto recorre un camino que, en cierta manera, transcurre en paralelo al de la propia acción. porque la acción se somete al logro social y el objetivo no es la acción en sí, sino los beneficios que se obtengan de ella. La acción no necesita ser correcta, sólo ser la acertada. El juego, en cambio, se desarrolla y evoluciona espontáneamente, porque el placer requiere repetir la acción una y otra vez y la reiteración descubre nuevas formas de realizar la acción.

Cuando se abandona el juego, como en el caso de Mir, entra en acción el miedo. El miedo destruye la acción y erosiona la actuación. Conozco perfectamente el proceso. La ambición de alcanzar una meta exige reconocer aspectos que en el juego se resuelven espontáneamente, porque la atención se dirige correctamente a la

⁵ Pla J. (1966), *El Pintor Joaquim Mir*, Barcelona, Ed. Destino

⁶ Pla J. (1966) op. cit. pag. 176

"Mir no quiso demostrar nada, ni extraer ninguna deducción, ni hacer ninguna sugestión extrapictórica." Y más adelante añade:

"Mir no es moral ni immoral, sentimental o antisentimental, no compone ni arregla ni construye lo que pinta según exigencias extrapictóricas personales."

⁷ Simó, T. (1980) op.cit.

⁸ Evangelio de San Juan, Juan 1:1, 14

esencia de la acción. Es cierto que la ambición puede llevarnos a mostrar cualidades de la acción, que de otra manera podrían pasar inadvertidas, pero siempre con el riesgo de ignorar la acción final.

Podemos pensar que la razón por la que los pintores no hayan dejado documentación escrita del desarrollo de sus conceptos en la representación sea, precisamente, esta dicotomía que ya hemos mencionado: o pintos o explicas. La representación como manifestación lúdica no atiende al proceso, se requiebra en la acción y el sistema se acepta sin debate, porque proviene de la realidad. En el caso de que no sea así, la acción se vuelve imprecisa y, aún y cuando se sustente en conceptos correctos, resulta confusa y cansina, ya que no aporta la cantidad de placer que requiere la acción.

Cuando no es el juego el que controla la acción, la acción de representar es equívoca, ya que entra en las formas científicas de acierto-fracaso, con el agravante de que no es posible recurrir a la comprobación científica de resultados, ya que el campo de aciertos y fracasos se amplía grandemente. Ocasionalmente, se alcanzan soluciones correctas, pero, si el juicio sobre la obra no emana del placer del juego, el miedo y la indecisión influyen, no sólo en la percepción como tal, sino en la apreciación de los resultados, porque la acción surgida del juego es la única capaz de generar la idea precisa de la acción. La acción debe estar desnuda de componentes extraños y no debe ser realizada por razones ajenas a ella misma. La pureza de la acción es esencial para el desarrollo del juego.

Es posible que este modelo de actuación pueda afectar a otras formas de investigación, porque cuando la investigación prescinde de la postura lúdica se transforma en un proceso académico. Sigue unas normas, se atiende a unos procedimientos, exige unos comportamientos y requiere unas anotaciones que, principalmente, han de satisfacer al sistema. El individuo queda al margen.

En la representación pictórica no es posible esta trayectoria. El pintor se nutre de su propia actuación y la bondad de su actividad viene determinada, no sólo por sus conocimientos, sino por la confianza en su independencia intelectual. En cierta forma, se asume la intelectualidad como algo natural.

Jules Maigret y George Smiley, los personajes creados por Georges Simenon (1903 - 1989) y John Le Carré (1931-), coinciden, en el transcurso de sus investigaciones, en rechazar cualquier teoría previa; consideran que son los hechos los que deben mostrar el resultado. Simenon y Le Carré han creado unos personajes que confían en su intelecto, en la función de la mente como expositora de la realidad. No buscan un método, porque la imposición del método puede llevar a la mente a prescindir de determinados aspectos de la realidad. Maigret y Smiley consideran que la realidad se muestra gracias al buen hacer de la mente, la verdad está ahí, sólo hay que descubrirla. (Sorolla dice algo

parecido: “*Sólo puede existir de maestro la naturaleza*”⁹) Si una vez resuelto el caso, les preguntáramos cómo lo han hecho no podrían dar una explicación demasiado ordenada, porque la solución depende de un cúmulo de sucesos que de pronto se enlazan y revelan la trama del asunto. Podríamos decir que no hay que hacer ningún planteamiento especial, únicamente prestar atención a la realidad

Al pintor le resulta difícil explicar el método que sigue para realizar sus cuadros, porque no puede ser consciente de él. Es el entrenador quién advierta al deportista de cómo debe alzar el brazo, coger la raqueta o inclinar el cuerpo para conseguir mejorar sus resultados, porque el deportista no puede ser consciente de todos sus movimientos. El pintor sabe que ha descubierto la realidad de su parcela, porque su hacer se torna fácil y ligero, pero le resulta confuso averiguar el desarrollo del procedimiento.

⁹ ver nota 2]

III

SALTARSE EL MIEDO

Entre las muchas anécdotas de taller que he oído, me gusta la que explica que Velázquez comentó que al final todo es dibujo. Lo dijera o no, la verdad es que es así. Otra cosa, sin embargo, es determinar los límites del dibujo. El dibujo es el aspecto más racional de la representación, si es que la representación contiene algún aspecto que no lo sea.

Tanto el pintor Miravalls¹⁰, como Rafael García¹¹, el director de la sala de exposiciones La Pinacoteca, de Barcelona, explicaban que Sorolla se pasaba el día dibujando. El dibujo se comporta como aquel que va en bicicleta: una vez que se aprende, es para toda la vida, pero si no se practica se vuelve torpe. Sorolla, como los pintores que hemos venido citando en este artículo, tienen fama de grandes dibujantes y, a pesar de todo, Sorolla habla de miedo.

Quizás podamos pensar que el dibujo sea nuestro refugio contra el miedo, ya que, en resumen, se trata de disponer correctamente los volúmenes que conforman el entorno visual. El problema es que el pintor es a la vez actor y espectador y esta situación nos obliga a escoger qué superficie es la que debemos ver sobre la tela. (para más información, consultar *El espectador relativo*.¹²)

El método, porque al final hay que reconocer que existe un método, tiende a volverse inestable, porque la imagen sobre el cuadro se desvía de la imagen del modelo; sobre la tela, la imagen cada vez es más abstracta, porque el placer de la acción nos conduce a la realidad: sobre la tela no hay una figura o un paisaje, sólo hay pasta de pintura de diferentes colores. El dibujo es el único refugio, pues si los colores están bien dispuestos – y esto sólo lo sabe el dibujo – es de suponer que el resultado será correcto.

Podemos imaginar el placer que debía sentir Velázquez al distribuir los colores sobre la tela en el cuadro de *El Dios Marte* –fig. 4-. Se pueden identificar cada una de las pinceladas, sin insistencias ni borraduras, puestas descaradamente; la mano casi no parece una mano, porque el placer de aplicar el color le lleva a olvidar la identidad del objeto que está representando. Pero esta forma de trabajo es muy arriesgada; si nos olvidamos de hacer la mano ¿cómo podemos saber que la estamos haciendo?. Creo que este es el miedo al que se refiere Sorolla: pintar -representar- prescindiendo cada vez más de la imagen

¹⁰ Moravalls Bové, Armando, Barcelona(1916-1978)

¹¹ García Esmatges, Rafael, Barcelona (1923-)

¹² Caroggio, A. (2017), *El espectador relativo*, pag. 17, <http://hdl.handle.net/2445/111504>

“correcta” del objeto, dejar de lado la visión del espectador y distribuir los colores guiados únicamente por el dibujo. Al final, sólo hay pintura.

Esta es la frase de taller que utilizan los pintores cuando quieren destacar la calidad de una obra: “¡això és pintura!” (¡esto es pintura!), es decir que inconscientemente reconocen el dilema y ensalzan el producto final.



fig. 4, Diego Velázquez,(1640), El Dios Marte, 182 x 99 cm. Madrid, Museo del Prado, fragmento

Así pues, el miedo del pintor son varios miedos. Primero, debe mantenerse puro, lejos de la pureza social o religiosa que siempre es deudora de lo ajeno, “Mache dich, mein Herze, rein, Ich will Jesum selbst begraben”¹³; el pintor debe de estar imbuido de la pureza que no rinde cuentas porque es fruto del placer de ser. Después, ha de superar el

(Purifícate, corazón mío, que quiero enterrar a mi Jesús)

¹³ Bach, J.S..(1729), Matthäus-Passion BWV 244, Recitativo, 66,a
<http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV244-Spa7.htm>

miedo de la contradicción esencial en la representación: elaborar una imagen tridimensional sobre una superficie bidimensional. La realidad es muy exigente y no admite escarceos; al final, hay que encontrar el concepto, la idea, que permita la acción, porque, de otra manera, se entra en un baile de identidades perturbador.



fig. 5 Sorolla J. (1904) Autorretrato, 66x105,5 cm. Madrid, Museo Sorolla

Comparemos los dos autorretratos de Sorolla; el de la fig. 5 mantiene la identidad de la piel del rostro, es más académico, más cuidado y las pinceladas pierden su identidad para incorporarse a la del objeto que representan. En el autorretrato de la fig. 6, parece que Sorolla se haya “soltado”, se haya dejado ir, las pinceladas mantienen su identidad, la barba es un empaste ordenado de colores, por no hablar de la paleta o del sombrero. La identidad de “la cosa” que ve el pintor no responde a la identidad de la superficie del objeto que representa.

El espectador no tiene que hacer ningún esfuerzo, puede observar a su capricho una u otra forma, el cuadro no cambia y si opta por la visión de las pinceladas, siempre puede volver, sin esfuerzo a la visión del objeto que se representa. El pintor, en cambio, tiene que emitir un juicio sobre su acción y decidir cuándo está bien; pero, ¿qué es lo que está bien? Debe estar muy seguro del sistema para dejar esas pinceladas que, vistas como tales, nada quieren decir y no puede saber si están bien, porque la visión de las pinceladas es excluyente: si ve las pinceladas, no ve la superficie del objeto que está representando

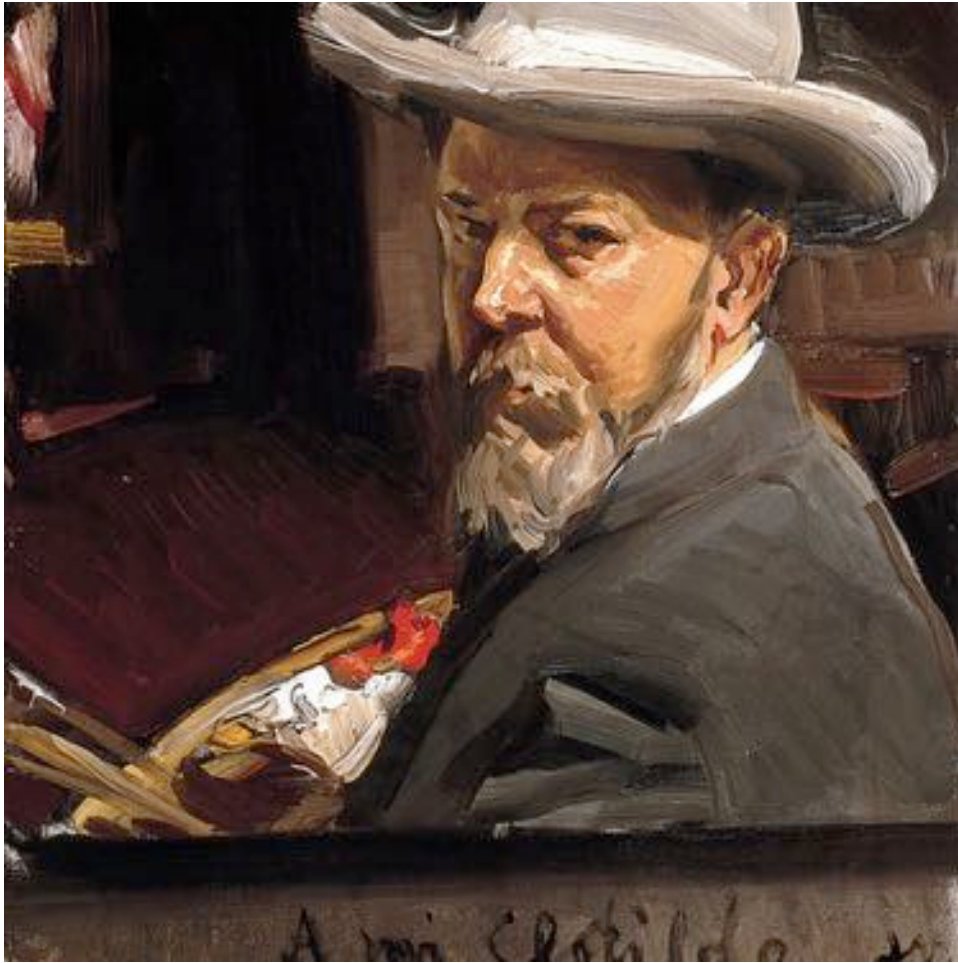


fig. 6 Sorolla J. (1909) Autorretrato 70x50 cm., Madrid, Museo Sorolla (fragmento)

y si ve la superficie del objeto deja de ver las pinceladas. Puede alejarse, es verdad, pero cuando se pinta no se “viaja”. El trabajo se desarrolla en lapsos de tiempo amplios y el pintor se aleja cuando ya ha desarrollado una zona considerable del cuadro y, por lo tanto, su trabajo se realiza sobre un supuesto.

Naturalmente, las manchas de color se ven como información discreta, es decir, cada color tiene su identidad y no se integra con otros colores, porque la mezcla genera un nuevo color que asume su propia identidad. La imagen del objeto desaparece y, en consecuencia, desaparece también la iluminación del objeto.

En definitiva, la representación en la pintura, para algunos pintores, es pura abstracción; la noción de copia, tanto la copia del natural, como la de copiar a otro pintor, deja de tener sentido. Esta forma de representar exige ajustar el color y ajustar el dibujo y esto, como concepto global, no es posible copiarlo.

IV FINALMENTE

En el fondo, son mis miedos. Aunque también puedo pensar que son los miedos de la mayoría de los pintores. En la página 5, digo que los pintores independientes deben recorrer el camino una y otra vez en total soledad y que cuando es así el resultado final es similar. He de pensar, en consecuencia, que, si el resultado es similar, pasarán por etapas similares y el miedo no dejará de estar presente en algunas de estas etapas.

Si Sorolla reconoce sus miedos, hay que deducir que, los pintores, todos los pintores, pasan por épocas de indecisión e inseguridad. La pintura exige un juicio personal sobre la obra y que, por más que podamos pensar que es una actividad muy compleja, no deja de tener una importante dosis de artesanía que se sustenta en un contacto ineludible con la realidad.



fig. 7 Velázquez D. !1632-33) Bufón D. Juan de Austria, 210x124,5 cm. Madrid, Museo del Prado (fragmento)

Elaborar la idea que pueda generar imágenes tridimensionales sobre una superficie y que la mente del pintor la acepte, sabiendo que la acción en sí es falsa, supone llevar el juego a límites casi insostenibles.

La forma de realizar los cuadros de Velázquez y la de los pintores que hemos citado se sustenta en el mismo principio. En el cuadro de D. Juan de Austria de la fig.7, las manchas de color son discretas, como lo son las de los cuadros de Sorolla en su autorretrato de la fig. 6. Las pinceladas de Sorolla de Sargent, Mir o Zorn son más "liberales", más descaradas y aplican el sistema con más soltura, sus pinceladas son más evidentes, pero esta es, prácticamente, la única diferencia.

Todos ellos han sufrido sus propios miedos, aunque en el fondo sean "jugadores de la pintura", ya que esta es la única manera de persistir, ser jugadores, porque realizar una actividad sin seguir patrones de comportamiento, sin modelo al que ajustarse es aventurado, especialmente cuando, como Sorolla, se advierte el escenario. *¿Cuántos años he tardado en limitar este arte? ¡Veinte años!*¹⁴. Veinte años son muchos años de dudas, de preguntas, de miedos, de pruebas y de fracasos; se confunde el juicio y se altera la noción del resultado. Únicamente, cuando se acepta el juego se impone la voluntad, porque se admite la propia capacidad en toda su amplitud y los errores no tienen cabida, porque la acción se realiza al margen de la corrección; la acción ya no tiene que estar bien, sólo tiene que ser consecuente con el propio pensamiento.

El dilema está en mantener la pureza del juego frente a la adquisición de conocimientos.

¹⁴ Muñoz, A. (1998) op. cit.

BIBLIOGRAFÍA

Brown, J. (1986) Velázquez, Pintor y Cortesano, Madrid, Alianza Editorial

Carroggio, A. (2017), El espectador relativo,
<http://hdl.handle.net/2445/1111504>

Jardí, E. (1989) Joaquim Mir, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona

Justi, C. (1953) Velázquez y su Siglo, Madrid, Espasa Calpe

Muñoz, A. (1998), Joaquín Sorolla, Viajero de la Luz, Diputació de València, Valencia

Pla, J. (1966), El Pintor Joaquim Mir, Barcelona, Ed. Destino