

La Sierra Nevada de Joaquín Sorolla. Una nueva mirada desde el Jardín de los Adarves

Francisco Martínez Carreño

Universidad de Granada

pacocarreno@correo.ugr.es

RECIBIDO: 15 marzo 2023 · REVISADO: 20 marzo 2023 · ACEPTADO: 24 marzo 2023 · PUBLICACIÓN ONLINE: 30 junio 2023



RESUMEN

La mirada de Sierra Nevada todavía no ha sido investigada desde la disciplina artística y, más concretamente, dentro del marco de paisaje de alta montaña. Este artículo examina esas nuevas formas de mirar y la importancia que ha tenido la transformación del pintor Joaquín Sorolla sobre dicho territorio a través de su obra. Si bien hasta entonces, las representaciones de imágenes de esta montaña se reconocían como telón de fondo de la ciudad a través de la mirada romántica. Sorolla va transformando su forma de ver y pintarla, desde el Jardín de los Adarves, hasta convertirse en una nueva forma de entender este territorio y dar paso a un nuevo concepto artístico más cercano a los modelos de arte de vanguardia, como hiciera Cézanne con la montaña de Sainte-Victoire. Este artículo incluye un análisis práctico mediante trabajos *au plein air*, estableciendo así una nueva observación, con anteriores estudios y descripciones, sobre la mirada de Sierra Nevada en este pintor.

Palabras clave: mirada, paisaje, montaña, Sierra Nevada, pintura, Sorolla.

ABSTRACT

The view of the Sierra Nevada has never been investigated before, not within the artistic discipline nor, more specifically, from within the high mountain landscape. This article examines these new ways of looking at these mountains and the importance painter Joaquín Sorolla has had in transforming this through his work. Before, the representations of images of these mountains were recognized as a background to the city through the romantic gaze. Sorolla transformed this way of looking at and painting these mountains, from the Jardín de los Adarves, and turned it into a new way of understanding the mountain landscape, giving way to a new geographical and artistic concept closer to the models of avant-garde art, as did Cézanne with the mountain of Sainte-Victoire. This article includes a personal and practical analysis through plein air studies, thus establishing a new observation, in relation to previous studies and descriptions, of the way this painter was looking at the Sierra Nevada.

Keywords: looking, landscape, mountain, Sierra Nevada, painting, Sorolla.



1. INTRODUCCIÓN

La ciudad de Granada y su territorio ha sido, especialmente desde la época romántica, un foco de atención para todo tipo de pintores. Sierra Nevada, como marco geográfico sobre el que se recorta el paisaje urbano de la ciudad, ha sido, a su vez, uno de los puntos de interés de la representación pictórica de los dos últimos siglos sobre todo como telón de fondo, desde la Vega o desde la propia ciudad.

Esta apreciación de la imagen de un territorio surge de la idea general de paisaje en la cultura occidental como término «pictórico», siendo el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar. Por tanto, la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla¹. Un proceso donde no solamente han intervenido pintores sino también filósofos, poetas, cartógrafos, geógrafos y científicos que, desde sus respectivas experiencias profesionales, han aportado diferentes enfoques. Mirar un paisaje se convierte en un acto intelectual que apareja una reflexión y un disfrute, tanto si miramos un territorio o una obra de arte².

El fenómeno pictórico de mayor interés durante el primer tercio del siglo xx fue Joaquín Sorolla. La luz y la energía en sus paisajes tendrá un gran desarrollo por parte del pintor en tres estancias: de noviembre a diciembre de 1909, de enero a febrero de 1910, y en febrero de 1917. Representan, en conjunto, una de las producciones más interesantes y evolucionadas de la plástica española, en especial su visión colorista y enigmática de Sierra Nevada³.

Este artículo investiga de una manera más concreta, cómo la mirada del pintor Joaquín Sorolla recoge ese legado romántico que circuló en el tiempo y en el espacio para ser adoptado más tarde, en otra manera de interpretación y representación más contemporánea. Si bien hay estudios y catálogos de exposiciones sobre su estancia en la ciudad de Granada y sus obras, sin embargo, no hay estudios teóricos y prácticos conjuntamente que reflejen su manera de entender y mirar Sierra Nevada.

En la exposición temporal «Sorolla tierra adentro» Carmen Pena en uno de sus capítulos del catálogo, ya nos descifra esa nueva mirada del pintor, donde «Las fantasías de Doré, los habitantes de la pintura e ilustraciones románticas, o más adelante de Fortuny y otros muchos artistas, desaparecen»⁴. Una visión romántica de Sierra

¹ Javier Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005, pág. 38.

² Javier Maderuelo, *El espectáculo del mundo*, Abada, Madrid, 2020, pág.17.

³ Juan Fernández Lacomba, *Los paisajes andaluces: hitos y miradas en los siglos XIX y XX*, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 2007, pág. 90; *Pintura de paisaje y plein-air en Andalucía 1800-1936*, Universidad de Sevilla, Fundación Focus, Sevilla, 2019, pág. 511.

⁴ Carmen Pena López, «La “España blanca” de Joaquín Sorolla, una versión moderna de la invención romántica», en Carmen Pena López (textos), *Sorolla Tierra Adentro*, Fundación Museo Sorolla, Madrid, 2016, pág. 121.

Nevada como un gran fondo de paisaje íntimamente ligado a la ciudad y que se tuvo de la Sierra hasta bien entrado el siglo XIX y comienzos del XX.

Significativos son los estudios recientes de Fernández Lacomba, González Castro y Quesada Dorador, en los que se vislumbra una mirada del pintor diferente a la imagen clásica de Sierra Nevada, donde la montaña ya se representa conceptualmente entre el Luminismo, el Naturalismo y la pintura de *plein air*⁵. Para estos autores resulta muy determinante la obra *Sierra Nevada* fechada en el año 1909, ejecutada durante la primera campaña del artista. Una visión donde lo principal es reflejar la Sierra, con una mirada cercana y esencial, prescindiendo de restos o residuos monumentales o evocadores dentro de la composición, centrándose más en los encuadres de efectos de luces sobre la nieve de la Sierra. Teniendo como fin último su representación en sí misma, motivo y verdadera justificación del cuadro⁶.

Además, nos abre una nueva línea de investigación acerca de su manera de encuadrar las imágenes. Sorolla formó parte de la primera generación de pintores que ya no conocieron el mundo sin la fotografía⁷. El pintor estudiará los encuadres fotográficos aleatorios, con cambios de puntos de visión y tomas más o menos subjetivas, con particular interés en las series con vistas de Sierra Nevada, en distintas horas y circunstancias ambientales⁸. Surgen así durante su estancia en Granada, trabajos como *Estudio de Sierra Nevada, Nube amarilla* (1910) «una obra que también podría identificarse con algunas visiones modernas debidas, por otro lado, a artistas como Monet, Mondrian o incluso expresionistas como Nolde»⁹. De igual modo, se hace referencia a su método de trabajo y tipo de pincelada como abocetamientos de apariencia definitiva, donde la pintura tiene sentido por sí misma, cercana a la línea de la de vanguardia, como puede observarse en Cézanne¹⁰.

En este artículo se pretende mostrar y profundizar estos últimos estudios, a través de un análisis teórico y práctico. En su búsqueda de lugares «expansivos» en Granada, Sorolla encontró en el Jardín de los Adarves el emplazamiento ideal¹¹. Considerando que desarrolló su trabajo durante el auge del medio fotográfico, asimilando o estableciendo relaciones con ella, pero adaptándolos a las cualidades y al lenguaje de la

⁵ Juan Fernández Lacomba, *Pintura de paisaje y plein-air...*, *op. cit.*, pág. 771.

⁶ Carmen González Castro y Eduardo Quesada Dorador, «Del Romanticismo al naturalismo», en Eduardo Quesada Dorador y Carmen González Castro; Estudios de Francesc Quílez Corella, Fabienne Stahl, *Sobre la Alhambra en el arte moderno*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 2022, pág. 229; Juan Fernández Lacomba, *Pintura de paisaje y plein-air...*, *op. cit.*, págs. 514-515.

⁷ Carmen González Castro y Eduardo Quesada Dorador, «Del Romanticismo...», *art. cit.*, pág. 230.

⁸ Juan Fernández Lacomba, *Pintura de paisaje y plein-air...*, *op. cit.*, pág. 771.

⁹ *Ibidem*, pág. 517.

¹⁰ Carmen González Castro y Eduardo Quesada Dorador, «Del Romanticismo...», *art. cit.*, pág. 228.

¹¹ María López Fernández, «Jardín», en Blanca Pons-Sorolla, María del Mar Villafraña Jiménez, Ana Luengo, David Ruiz López, Tomás Llorens, Peters Boye Llorens, María López Fernández (textos), *Sorolla, jardines de luz*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada; Museo Sorolla, Madrid, 2012, pág. 139.

pintura¹². Con esta nueva mirada hacia Sierra Nevada, el pintor se desprende de lo anterior, se transforma en una imagen más pictórica y menos literaria, centrándose exclusivamente en el territorio de la montaña, con un encuadre más cercano y abstracto mediante el color y el trazo, conectando así con los nuevos modelos de arte de vanguardia, como hiciera Cézanne con la montaña de Sainte-Victoire.

2. LA CONTINUIDAD DEL PAISAJE DE MONTAÑA EN JOAQUÍN SOROLLA: ANTECEDENTES PICTÓRICOS EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE SIERRA NEVADA

Joaquín Sorolla (1863-1923) mostró gran interés por la pintura de paisaje desde el comienzo de su carrera, integrando distintas influencias en sus primeras obras que marcaron sus antecedentes pictóricos, determinando la forma de enfrentarse y representar, hacia el final de su vida, la imagen de Sierra Nevada.

Sobre su formación cabe destacar que, a diferencia de la mayor parte de pintores españoles de su época, no recibió las clases de pintura de paisaje que Carlos de Haes impartía en Madrid, sino que estudió en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Allí se formó en esta materia con el profesor Gonzalo Salvá que, junto con Francisco Domingo y Muñoz Degrain, mostraba gran interés por la pintura de paisaje al natural¹³. Posteriormente, el paso de Sorolla por Roma como pensionado supuso un gran avance en su formación. La presencia en la Ciudad Eterna de Eduardo Rosales en 1857 y de Mariano Fortuny en 1858 había marcado un hito en el desarrollo de la pintura española. El virtuosismo técnico de estos dos pintores, así como sus éxitos internacionales, animó a numerosos artistas a trasladarse a Italia¹⁴. El primer acercamiento al paisaje de montaña por parte de Sorolla se dio precisamente durante su estancia en dicho país, donde realizó gran cantidad de óleos sobre tabla y papel en pequeño formato recogiendo el motivo de montañas y cumbres nevadas entre los años 1885-1889. En la obra *Montes nevados* «la influencia de Mariano Fortuny e Ignacio Pinazo en estas instantáneas rápidas, sobre tabla o papel, es evidente». Por otro lado, en la realización de paisajes abiertos, la composición es «muy similar a la popularizada por los *macchiaioli*»¹⁵.

¹² Roberto Díaz Pena, «La narratividad fotográfica en la representación pictórica de Joaquín Sorolla», en Víctor Lorente Sorolla, María L. Menéndez Robles, Roberto Díaz Pena (textos), *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, Museo de Bellas Artes. Centro del Carmen, Valencia; Museo Sorolla, Madrid, Lunewerg, Barcelona, 2006, pág. 93.

¹³ José L. Díez y Javier Barón, «El Paisaje», en Jose L. Díez y Javier Barón (eds.), *Joaquín Sorolla: 1863-1923*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009, pág. 99.

¹⁴ Carlos González López y Montse Martí, *Pintores españoles en Roma: 1850-1900*, Tusquets, Barcelona, 1987, pág. 23.

¹⁵ María López Fernández y Blanca Pons-Sorolla, «Formación y consolidación [1880-1903]», en María López Fernández y Blanca Pons-Sorolla (textos), *Cazando impresiones: Sorolla en pequeño formato*, Ediciones El Viso, Museo Sorolla, Madrid, 2019, págs. 34-35.

Pero si Sierra Nevada es el paisaje en el cual desarrolla parte de sus últimas obras, la Sierra de Guadarrama tiene una presencia significativa en el comienzo de Sorolla, y será un referente a la hora de representar los paisajes de nieve y alta montaña. Dicha representación paisajística de la Sierra y el interés de Sorolla por la montaña vinieron determinados, en gran medida, por su amistad con Aureliano de Beruete «que, junto a Darío de Regoyos, era el paisajista español más renovador en la última década del siglo»¹⁶.

Sorolla estableció su residencia de verano cerca de dicha Sierra, en la finca de La Angorilla, en los montes de El Pardo. Esta Sierra «se había convertido en el ideario de la Institución Libre de Enseñanza, en una especie de espina dorsal de España, con una significación no solo física sino también ideológica»¹⁷. Es más, «el estrecho contacto de Sorolla con la Institución Libre de Enseñanza a través de sus amigos el doctor Luis Simarro, Aureliano de Beruete y Bartolomé Cossío, entre muchos otros, le hizo muy consciente de la importancia que tenía el paisaje como elemento de representación de lo español»¹⁸.

La representación del paisaje de montaña le permitió familiarizarse con la áspera y grandiosa visión serrana que pintó en obras con toda su crudeza y de gran severidad cromática¹⁹. Se caracterizan por su preferencia por las visiones lejanas, representadas con la nieve en todo su esplendor y, en ocasiones, cubiertas de nubes, entrelazándose las luces y las sombras. Se trata de un patrón que de igual forma sigue en este momento su amigo Aureliano de Beruete, que decide situar la Sierra como referencia de último término en sus pinturas sobre este paisaje, a diferencia de sus maestros Carlos de Haes y Martín Rico, que habían pintado también en la Sierra de Guadarrama²⁰.

Sorolla representa la Sierra de Guadarrama con asiduidad entre 1906 y 1907²¹. En estas pinturas destaca cómo dirige su atención a la montaña como motivo principal, algo que le permite experimentar con los efectos de luz y la atmósfera sobre un mismo motivo. Cabe subrayar dos miradas muy diferentes en su carácter; una representa la Sierra de Guadarrama despejada, luminosa y colorista, con influencias impresionistas como la obra *Las Zorreras. Sierra de Guadarrama* (1907), frente a otra más monocroma, dramática y oscura, con tendencia al expresionismo como *El Guadarrama desde La Angorilla* (1907). En ambos casos, la nieve de la alta montaña resulta de gran interés para Sorolla, tal y como comunica a su mujer por carta en numerosas ocasiones:

¹⁶ José L. Díez y Javier Barón, «El Paisaje...», art. cit., pág. 99.

¹⁷ Javier Barón, «Los Caminos del Arte», en Nerea Sagredo (coord.) y Javier Barón (textos), *Beruete / Regoyos y el paisaje, Las colecciones de los ingenieros José Entrecanales y Santiago Corral*, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2020, pág. 45.

¹⁸ Javier Barón, «Los Caminos...», art. cit., pág.176.

¹⁹ José L. Díez y Javier Barón, «El Paisaje...», art. cit., pág.104.

²⁰ Javier Barón, «Los Caminos...», art. cit., pág.45.

²¹ Blanca Pons-Sorolla, Teresa Jiménez-Landi Usunáriz y Mónica Rodríguez Subirana, *Sorolla: catálogo razonado: colección de pinturas del Museo Sorolla*, El Viso, Madrid, 2019.

«Aquí ha nevado en la sierra y dicen los del país que ya no se va hasta junio»²². Toda esta experiencia y conocimiento de enfrentarse al natural continúa con su desarrollo pictórico en Granada, donde la técnica, el tamaño del lienzo y su mirada hacia la montaña será bastante similar.

3. SIERRA NEVADA: UN ELEMENTO PAISAJÍSTICO DIFERENTE PARA ENTENDER LA CIUDAD

La primera visita a Granada de Sorolla tiene lugar en 1902 y en ella destaca «la magnífica Sierra de Granada, estupenda de toda ponderación»²³ escribiendo a su mujer, Clotilde: «No puedes imaginarte lo que siento no vinieras conmigo, sobre todo por Granada, la impresión de Sierra Nevada es algo de lo que no se olvida»²⁴.

Sorolla inicia una campaña pictórica en Granada, en dos estancias muy próximas entre ellas, una en noviembre y diciembre de 1909 y otra entre enero y febrero de 1910. En este tiempo combinará obras de paisajes de jardines de la Alhambra, vistas de la propia ciudad, sobre todo del Albaicín, y de Sierra Nevada. El territorio de montaña se convierte en su obsesión, tal y como demuestra la correspondencia con su mujer durante estas fechas:

[...] y si mañana hay sol es maravilloso el espectáculo, pues si como me dicen hay una gran nevada en esta estupenda sierra, entonces no dudo superará esta vez a la primera que vine con Pedro. Yo lo deseo con toda mi alma, pues ya que hasta ahora nada he podido hacer por lo que sabes, al menos que sea ahora conseguido algo de lo que me propuse al dejaros, y así entonces todos contentos²⁵.

[...] La sierra está cubierta, y yo no quisiera salir de Granada sin hacer algo de ella, pues es cosa maravillosa²⁶.

Esta primera estancia entregado a la pintura duró unos once días, en los que, tal como expresa en las cartas citadas, el mal tiempo le impidió pintar Sierra Nevada tanto como hubiera querido. Durante estos días de otoño en Granada pintó catorce paisajes, de los cuales seis reflejan Sierra Nevada.

El martes 23 de noviembre de 1909, a la caída de la tarde, comenzó una obra clave en el Jardín de los Adarves, *Sierra Nevada* (1909) (Lám. 1). Utilizó un lienzo de grano fino de color gris-rosado oscuro como en otras obras de esa campaña. Se trata de un lienzo abocetado de una sola sesión que posiblemente no pudo finalizar por el mal tiempo. Sin embargo, se aprecia claramente que, desde el inicio de la obra, centra su

²² Blanca Pons-Sorolla y Víctor Lorente Sorolla, *Epistolarios De Joaquín Sorolla. Tomo III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo 1891-1911*, Anthropos, Barcelona, 2009, pág. 129.

²³ Blanca Pons-Sorolla y Víctor Lorente Sorolla, *Epistolarios...*, *op. cit.*, pág. 117.

²⁴ *Ibidem*, pág. 117.

²⁵ *Ibidem*, pág. 302.

²⁶ *Ibidem*, pág. 303.

mirada en la representación de la nieve de la Sierra y en los efectos atmosféricos que suceden en ese momento de otoño. Mediante la utilización del blanco para la nieve, los colores magentas y verdes tanto fríos como cálidos, Sorolla nos acerca la Sierra gracias a su virtuosismo, a través de diferentes recursos técnicos como empastes, pinceladas, que equilibran y componen el cuadro a pesar de no estar terminado. Probablemente, la intención de Sorolla fue dejarlo así ya que «la emoción sentida por el pintor ante la veloz evolución del maravilloso atardecer de Sierra Nevada hubiera quedado convertida, por decirlo gráficamente, en una emoción de segunda mano, que no era, desde luego, la que sintió Sorolla ante el motivo de su obra y nosotros con él ante ella»²⁷. Se puede ver claramente esa pasión por querer capturar la nieve de la Sierra, antes de que la tormenta volviera a cubrirla, donde «apenas se intuye la Torre de la Justicia, convertida casi en un elemento plano, por el punto de vista, presencia sutil, pero no casual, pues bien podría haberse omitido en la composición»²⁸.

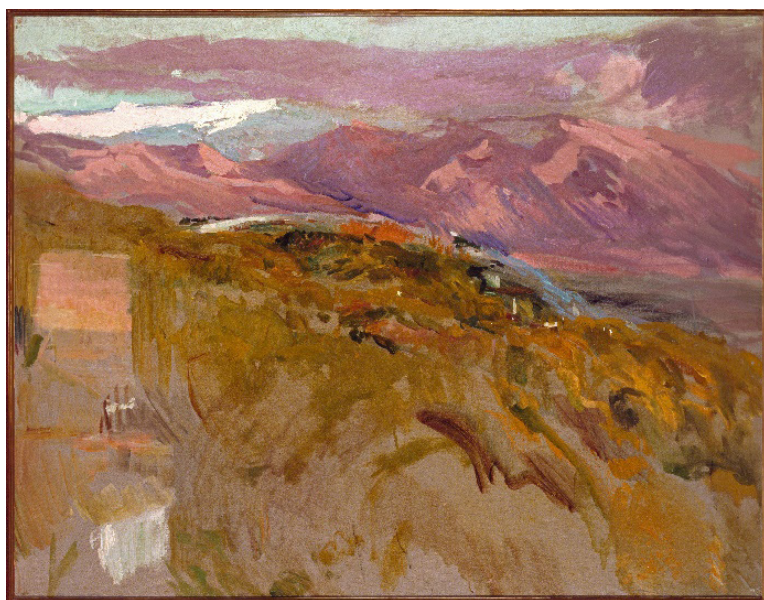


Lámina 1. *Sierra Nevada* (1909). Óleo sobre lienzo, 83 x 106 cm. Exposición «Sobre la Alhambra en el arte moderno», cortesía de Eduardo Quesada Dorador: Palacio Carlos V. Granada. Colección particular.

²⁷ Eduardo Quesada Dorador, «Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla», en *Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia; Caja de Granada y Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1997, pág. 118.

²⁸ Carmen González Castro y Eduardo Quesada Dorador, «Del Romanticismo...», art. cit., pág. 229.

El jueves 25 no pudo pintar la Sierra como había previsto y avanzar en esa vista desde los Adarves, según escribió a su mujer, mostrándose bastante desesperado e irritado con la situación. El viernes 26 el mal tiempo volvió a impedir su tarea, y así lo relató a su esposa: «4 días estoy en Granada y no he podido ver la Sierra, que es colosal, toda está cubierta de nubes, ¡es insoportable!»²⁹.

Pero el sábado 27, por fin sucedió lo que Sorolla ansiaba desde su llegada: «Gracias a Dios hoy he tenido sol toda la tarde, he visto la sierra que estaba hermosa, y esto quiere decir que he aprovechado mi tiempo, ya era hora»³⁰. Se trata del cuadro titulado *Sierra Nevada en otoño, Granada* (1909) (Lám. 2), donde pudo finalmente plasmar un nuevo cuadro desde el Jardín de los Adarves. Representa en conjunto la vista de la Sierra más clara y nítida, con el pico del Veleta completamente nevado bajo una luz otoñal. Este lienzo de grano fino con preparación de color pardo y gris-rosáceo, las pinceladas rápidas y seguras recorren todo el lienzo, dejándose ver partes de la tela. Los colores ocres y marrones del bosque de la Alhambra se funden completamente con la Torre de la Justicia creando una total atmosfera otoñal. La ligera descripción de la torre mediante toques de blanco nos invita a dirigir la mirada a otra pincelada blanca y segura de la tapia del cementerio, hasta llevarnos a la montaña completamente nevada donde el cielo gris plateado potencia si más cabe la luminosidad de la Sierra.

El domingo 28 comenzó otra obra importante de Sierra Nevada titulada *Granada* (1909). Debió pintarla en una sola jornada, como las anteriores vistas de la Sierra, desde el mirador de San Nicolás al atardecer. En la parte superior, Sierra Nevada en todo su esplendor, cubierta de nieve y con unas ligeras nubes que difuminan los contornos de la Sierra y, en la parte izquierda, el pico del Veleta. Los tres días siguientes fueron realmente productivos debido a un clima muy favorable. En esos días debió de terminar las obras *Torre de la Cautiva, Alhambra, Granada* (1909) y *Torre de la Cautiva, Granada* (1909). En esta última, Sierra Nevada aparece en la parte superior izquierda y está ejecutada técnicamente con la misma precisión que la torre, jugando un papel fundamental para el espacio y profundidad del cuadro. Otro cuadro que pintó en las últimas horas de trabajo de esos tres días fue *Sierra Nevada desde el cementerio, Granada* (1909). Esta obra, realizada desde el Llano de la Perdiz junto al cementerio de Granada, capta los últimos matices del atardecer de la Sierra. Volvemos pues a ver la imagen de la Sierra como el único elemento esencial en la mirada de Sorolla.

²⁹ Blanca Pons-Sorolla y Víctor Lorente Sorolla, *Epistolarios...*, *op. cit.*, pág. 305.

³⁰ *Ibidem*, pág. 305.



Lámina 2. *Sierra Nevada en otoño, Granada (1909)*. Óleo sobre lienzo, 81,5 x 106,5 cm. Museo Sorolla, Madrid.

En cuanto a su segunda estancia artística en Granada, que tuvo lugar tan solo un par de meses después, durante la segunda quincena de febrero de 1910, Sorolla estuvo acompañado por su familia, por lo que la documentación es más escasa, al no existir correspondencia alguna. Su obra, sin embargo, es más abundante ya que dispondría de más días para pintar, y un clima mejor que el de su anterior estancia. Los lienzos que pintó fueron veintitrés con motivos de Granada, seis de ellos con la imagen de Sierra Nevada³¹.

La obra *Sierra Nevada en Invierno (1910)* (Lám. 3), es una versión invernal del cuadro *Sierra Nevada en otoño, Granada (1909)*. Ambas incluyen una mínima vista de la Alhambra, para otorgar todo el protagonismo a Sierra Nevada³². Este lienzo de grano fino con preparación de color pardo y gris-rosáceo, es seguramente el cuadro con la mirada más cercana de tipo «zoom fotográfico» y a la vez más abstracta dentro del Jardín de los Adarves. En la parte inferior los tonos pardos y rojizos se abren camino entre pinceladas amplias y seguras al color violeta donde se adivinan partes de la

³¹ Eduardo Quesada Dorador, «Granada en Sorolla», en *Granada en Sorolla*, Ministerio de Cultura; Ayuntamiento de Granada; Fundación Museo Sorolla, Madrid, 2011, págs. 52-53.

³² Peters Boye Llorens, «Tierra», en Blanca Pons-Sorolla, María del Mar Villafranca Jiménez, Ana Luengo, David Ruiz López, Tomás Llorens, Peters Boye Llorens, María López Fernández (textos), *Sorolla, jardines de luz*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada; Museo Sorolla, Madrid, 2012, pág. 83.

preparación del lienzo. En la zona superior, el macizo completamente nevado que, junto a la nube en tonos blancos y rosáceos, conforman la paleta utilizada para este cuadro. Una obra de cierto dramatismo, que nos recuerda a las obras realizadas en la Sierra de Guadarrama. Sin duda, fue la gran protagonista de la excelente exposición realizada en Granada entre los años 2009 y 2010 titulada «Luces de *Sulayr*. Cinco siglos de la imagen de Sierra Nevada»³³.

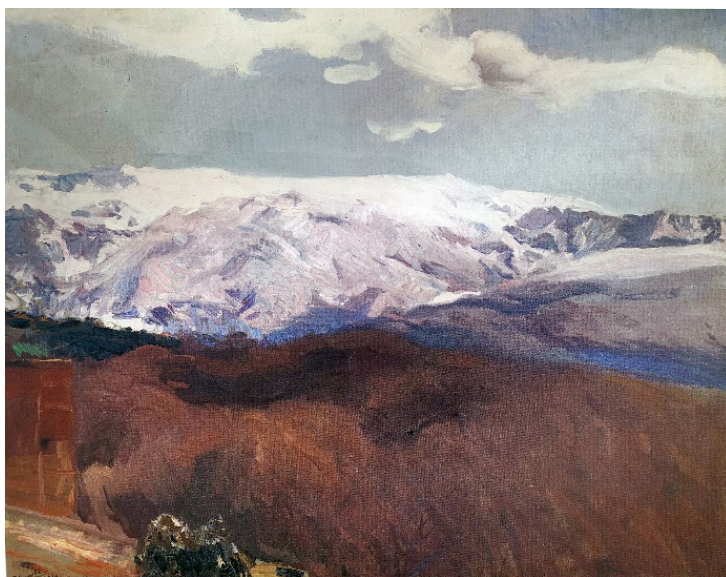


Lámina 3. *Sierra Nevada en invierno, Granada (1910)*. Óleo sobre lienzo, 81,5 x 105 cm. Museo Sorolla, Madrid.

Las obras tituladas *Apunte de Sierra Nevada* (1910) y *Estudio de Sierra Nevada, nube amarilla* (1910), pintadas a la caída de la tarde, debieron de realizarse con la máxima rapidez, en momentos en los que las condiciones de luz y color se suceden fugazmente. Otra pintura de formato mediano y vertical es *Sierra Nevada, Granada* (1910), pintada también al atardecer; los colores magenta, violetas y verdes componen esta pintura donde la nieve y el Cerro de Huenes están representados con dichos colores. Esta obra recuerda a uno de los pintores que influyó de manera más notable en los comienzos académicos de Sorolla y, especialmente, en su estancia en Roma, Mariano Fortuny. El pintor catalán realizó su *Paisaje de Granada* (1871) desde la Casa de Buena Vista, donde tenía su estudio, lugar escogido para la construcción del hotel Alhambra Palace, el cual quedó instalado a

³³ Manuel Titos Martínez y Javier Piñar Samos (eds.), *Luces de Sulayr. Cinco siglos en la imagen de Sierra Nevada*, Fundación Caja Granada, Granada, 2009.

escasos metros del estudio³⁴. Se desconoce a ciencia cierta si Sorolla conocía esta pintura, pero el encuadre, el formato vertical y el tamaño resultan muy similares, aunque, como en otras obras, la mirada de la Sierra sea más próxima. Otras obras donde aparecerá la montaña nevada, pero con un menor protagonismo, será el pequeño lienzo titulado *La Alhambra, Granada* (1910), así como *El viejo nogal de la Alhambra* (1910).

Sorolla tiene la oportunidad de volver a Granada en febrero de 1917. Pese a tratarse de un viaje motivado por la realización de un retrato del rey Alfonso XIII en Láchar, visita Granada, donde permanece «unos diez días, desde el 31 de enero por la noche hasta el 10 de febrero por la tarde, y pintaría en siete de ellos, no siempre completos»³⁵. Desde su anterior estancia en Granada han pasado siete años, en los que Sorolla se ha dedicado a la pintura de paisaje, pero también a las figuras y retratos, así como a su célebre obra para la *Hispanic Society*. En cuanto a su pintura de paisaje de montaña realizada en este tiempo, cabe destacar las obras dedicadas al paisaje de la Sierra de Guadarrama en 1913, en las que recoge los mismos escenarios que ha pintado en el invierno de 1906 a 1907 en el Monte del El Pardo, aunque ahora los simplifica. Además, en 1914 dedicó una serie de obras en pequeño formato al estudio de la montaña en los alrededores de Jaca. Tanto en sus últimos cuadros sobre la Sierra de Guadarrama como en la serie realizada en Jaca se percibe un cambio en la manera de pintar la alta montaña, a través de una técnica más diluida y con tonos más pastel que influyen en la forma de pintar el paisaje granadino en esta última estancia de 1917. Ya desde Láchar busca pintar Sierra Nevada, pero debido al mal tiempo tuvo que esperar a llegar a Granada, donde vuelve a quedar impresionado por la imagen de la Sierra, tal y como expresa en su correspondencia con Clotilde: «La sierra estuvo muy limpia un rato a medio día, ¡Qué hermosa estaba!, cuánto le gustaría a mi Joaquín, ¡Cuán hermoso es esto, Dios mío!»³⁶

Desde su lugar favorito, el Jardín de los Adarves, pintará *Sierra Nevada. Granada* (1917) (Lám. 4). Se trata de la última pintura que Joaquín Sorolla realizaría en torno a Sierra Nevada. Un nuevo estudio de luz y color en un día de invierno, y que seguramente es el cuadro más impresionista de los realizados en este recinto. Una obra realizada en lienzo de grano grueso con preparación de color gris que, mediante el empleo de técnicas de arrastrado de pincel, la fluidez del óleo muy diluido y del efecto borroso del cuadro, obedece a un mayor esquematismo, donde los contrastes de violetas y tonos dorados están presentes. Sierra Nevada será finalmente la protagonista de esta obra, utilizando la Torre de la Justicia solamente como un elemento compositivo para equilibrar la parte derecha inferior del cuadro. La sutileza y el efecto borroso del

³⁴ Juan J. Pérez-Cellini, «El taller de Mariano Fortuny en Granada (1870-1872)», LOCVS AMOENVS 13, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2015, pág. 133.

³⁵ Eduardo Quesada Dorador, «Granada...», art. cit., pág. 92.

³⁶ Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla y Marina Moya, *Epistolarios De Joaquín Sorolla. Tomo II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Anthropos, Barcelona, 2008, pág. 300.

cuadro imprime además un clima melancólico e introspectivo³⁷. Sorolla, tal y como explica a su mujer en una postal, realiza esta obra durante la primera tarde en la que el tiempo se le permite: «Hoy día hermoso de sol, pero frío por el viento de ayer tarde que me permitió un estudio de la sierra desde los Adarves. Parece ya el tiempo seguro, veremos cómo acaba»³⁸. Al día siguiente, Sorolla volverá a emocionarse mirando Sierra Nevada y de nuevo le cuenta por carta a su mujer su extraordinaria experiencia de pintar del natural, pese a las dificultades y durezas que el frío le hace sufrir:

La sierra está preciosa, ni la menor nube la cumbre, pero el frío es terrible. [...] He causado la admiración de los criados de los Alhambra por el aguante, pero yo sólo sé que para ser pintor a mi sistema hay que estar loco, o los otros lo son más al no vivir la naturaleza, dedicados a la fabricación de viejos y estúpidos convencionalismos. En fin, de eso no hablemos, pues no voy a enderezar árbol tan torcido³⁹.



Lámina 4. *Sierra Nevada, Granada, (1917). Óleo sobre lienzo, 65 x 95 cm. Exposición «Sobre la Alhambra en el arte moderno», cortesía de Eduardo Quesada Dorador. Palacio Carlos V. Granada. Colección particular.*

4. SIERRA NEVADA Y LA MONTAÑA DE SAINTE-VICTORIE: UNA APROXIMACIÓN A LOS NUEVOS MODELOS DE LA MODERNIDAD

Dentro del contexto histórico en el que Sorolla desarrolló sus obras de Sierra Nevada, las singulares características sobre la modernización de la pintura española estuvieron determinados por elementos y procesos distintos a los modelos de la moder-

³⁷ Peters Boye Llorens, «Tierra...», art. cit., pág. 84.

³⁸ Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla y Marina Moya, *Epistolarios...*, op. cit., pág. 304.

³⁹ *Ibidem*, págs. 304-305.

nidad. Dentro de estos elementos encontramos la utilización de ciertas fuentes de la tradición hispana como fueron el Greco, Velázquez o Goya, o la tensión e interacción entre la pluralidad de la identidad de España a causa de los constructos estéticos de nacionalismos y regionalismos existentes en la época⁴⁰.

Si bien, además, existió una cierta lateralidad o exclusión respecto al arte de vanguardia donde el ideal del paisaje plástico importaba la materia, la construcción o las estructuras propias del arte. Como hemos visto, encontramos en las obras de Sierra Nevada encuadres seleccionados y estratégicamente enfocan argumentos de elementos esenciales del paisaje pictóricamente hablando⁴¹. Con todo ello, nos lleva a una cierta aproximación con estos nuevos modelos de paisaje que fue por ejemplo la montaña de Sainte-Victoire de Cézanne. Cuadros que desde 1880 dedicó a la montaña a la que observó durante horas y horas a lo largo de las cuatro estaciones del año. Contempló su perfil desde distintos ángulos, situándose en diversos lugares, más o menos alejado de la montaña. Una prominencia rocosa que, sin mayor atractivo geológico ni apreciables cualidades formales, se convirtió en un icono de la idea de paisaje, y que constituyen el mejor ejemplo de lo que hemos llegado a entender en Europa por paisaje⁴².

Cézanne, en una de sus conversaciones con el poeta y amigo Joachim Gasquet, hablaba sobre la montaña de Sainte-Victoire y nos hace una reflexión cercana a la mirada de Sorolla:

Con campesinos, mire usted he dudado a veces que sepan lo que es un paisaje, un árbol, sí. Eso le parecerá extraño. He dado paseo a veces, he acompañado tras su carreta a un campesino que iba a vender sus patatas al mercado. Nunca había visto Sainte-Victorie. Saben lo que está sembrado aquí, allá, a lo largo del camino, el tiempo que hará mañana... pero que los árboles son verdes y que este verde es un árbol, que esta tierra es roja y que esos rojos desprendidos son colinas, no creo que la mayoría, fuera de inconsciente utilitario, lo sienta, en realidad, lo sepa. Es necesario que, sin perder nada de mí mismo, alcance ese instinto y que esos colores en los campos dispersos me resulten significativos de una idea, como de para ellos de una cosecha⁴³.

Además, hay un cierto paralelismo acerca de la constancia y la exigencia en el trabajo *au plein air*, como expresa en la carta a su hijo Paul el 15 de octubre de 1906 en Aix:

El sábado y el domingo estuvo lloviendo con acompañamiento de tormenta; el tiempo ha refrescado mucho. Se puede decir incluso que hace frío...Yo sigo trabajando con dificultad, pero, en fin, algo se saca. Es importante creo yo. Las sensaciones constituyen el fondo de mi asunto; por eso creo ser impenetrable⁴⁴.

⁴⁰ Carmen Pena López, *Territorios sentimentales: arte e identidad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012, pág. 68.

⁴¹ Juan Fernández Lacomba, *Pintura de paisaje y plein-air...*, *op. cit.*, pág. 771.

⁴² Javier Maderuelo, *El espectáculo del mundo...*, *op. cit.*, pág. 584.

⁴³ Joachim Gasquet y Carlos Manzano, *Cézanne: Lo que vi y lo que me dijo/Joachim Gasquet*, Carlos Manzano (trad.), Gadir, Madrid, 2005, págs. 173-174.

⁴⁴ Paul Cézanne y John Rewald, *Correspondencia / Paul Cézanne*, John Rewald (ed.), Visor, Madrid, 1991, pág. 412.

En los planteamientos teóricos de Cézanne, que se encuentran en un conjunto de cartas que escribió durante la última década de su vida a quienes le pedían una explicación racional de su pintura y del arte en general, aparece con frecuencia la palabra «sensación». Cézanne utilizó este término en todos sus sentidos cuando escribió sobre la necesidad de volver a despertar los instintos, las sensaciones artísticas que albergamos en nuestro fuero interno mediante el contacto con la naturaleza⁴⁵. Esta expresión, nos conecta con uno de los pilares fundamentales para Sorolla que fue la obsesión por trabajar ante el natural, poniendo su mirada en detectar lo pictórico que hay en las cosas y en los reflejos transitorios de la luz sobre el paisaje. Las obras de Sierra Nevada corresponden a su plena madurez, donde su fuerza, espontaneidad de su pintura y su gran intuición hace que vaya apareciendo el cuadro sin una idea preconcebida⁴⁶.

A lo largo de sus diferentes estancias en Granada, la fascinación de Sorolla por Sierra Nevada será representada desde diferentes puntos desde la ciudad y desde su principal campo exclusivo de montaña, el Jardín de los Adarves, con una totalidad de cuatro obras. Para Cézanne, cerca de su taller, sobre la colina hacia el camino de Les Lauves, será su plataforma de observación, donde realizó sus últimas telas y acuarelas de la montaña Sainte-Victoire. Desde ese lugar, la montaña presenta su perfil más espectacular, como en la obra *La Montaña Sainte-Victoire vista desde Les Lauves* (1902-1906). Cézanne pintó ese paisaje once veces al óleo y en varias ocasiones a la acuarela. Sin embargo, no se repiten nunca, cada paisaje está pintado desde un punto de vista ligeramente diferente. La mayoría de esas obras parece transmitir perfectamente la luminosidad y la atmósfera cambiantes, donde se unen en una sola cosa el mundo exterior y el estado de ánimo del pintor, «un espacio centrado en la montaña grandiosa, experiencia de la que, más que de ninguna otra en su carrera, no se apartó jamás»⁴⁷.

5. ESTUDIO Y ANÁLISIS PRÁCTICO DESDE EL JARDÍN DE LOS ADARVES

Con el fin de poder encontrar el punto de vista donde Sorolla trabajó sus obras, mediante el estudio de fotografías antiguas de la época (Lám. 5), se comprobó que en la actualidad existe una ligera transformación en cuanto a colocación y aumento de diferentes tipos de árboles y vegetación, dificultando así la contemplación de la Sierra como originalmente pudo trabajar Sorolla. No obstante, se seleccionó la parte más cercana a la Torre de la Vela donde se puede contemplar una amplia vista panorámica de Sierra Nevada (Lám. 6), y así poder conectar con los trabajos realizados por Sorolla desde el

⁴⁵ Richard Shiff, *Cézanne y el fin del impresionismo: estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*, Machado Libros, Madrid, 2002, pág. 244.

⁴⁶ María L. Menéndez Robles, «Análisis del proceso creativo» en María L. Menéndez Robles (coord.), Rafael Cómez Ramos (pról.), Fabiola Almarza Lorente-Sorolla et al. (autores), *Joaquín Sorolla: Técnica artística*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Ed. Tecnos, Madrid, 2015, págs. 51-73.

⁴⁷ Françoise Cachin y Joseph J. Rishel, *Cézanne*, Electa España, Madrid, 1995, pág. 468.

jardín de los Adarves. Con el objetivo de emplear materiales similares a los utilizados por el pintor se utilizó la «pintura de caballete» en óleo sobre lienzo de 33 x 46 cm, con color de fondo en tonos grises, manteniendo así un orden y unidad tanto en tamaño como en técnica. Otra herramienta importante fue la recopilación a través de tomas fotográficas y un cuaderno de campo como archivo fundamental de acontecimientos y emociones mediante notas escritas con el fin de documentar el trabajo realizado. Se llevaron a la práctica dos estudios por día, de no más de una hora de duración, para poder captar la luz, el color y la atmósfera del paisaje. Se optó por una luz que se ajustaba a la mejor representación de la imagen de la Sierra, en este caso fue la hora de la tarde de 16:00h hasta las 18:00 h. Con respecto a la estación del año, se eligió la de invierno por ser una de las estaciones escogidas por Sorolla y con la intención de representar los colores de la nieve en la montaña que tan importante era para el pintor. Se hicieron 12 pinturas durante los días 17, 19, 20, 22, 24 y 28 del mes de febrero del 2020 (Lám. 7). Durante la ejecución de estas obras se aplicó un estudio y análisis del paisaje mediante los recursos técnicos, el encuadre, el punto de vista, línea de horizonte, profundidad, iluminación general y claroscuro, composición y color. Finalmente se procedió tras la reflexión y experiencia del natural del espacio representado, a la interpretación y creación de un segundo trabajo ya en el estudio en óleo sobre lienzo de 85 x 150 cm (Lám. 8). De manera conjunta, se tuvo en cuenta las diversas representaciones de paisaje pertenecientes a la geografía cultural, científica y artística de Sierra Nevada, la mirada que tuvo Joaquín Sorolla sobre esta montaña, así como la propia experiencia como pintor.

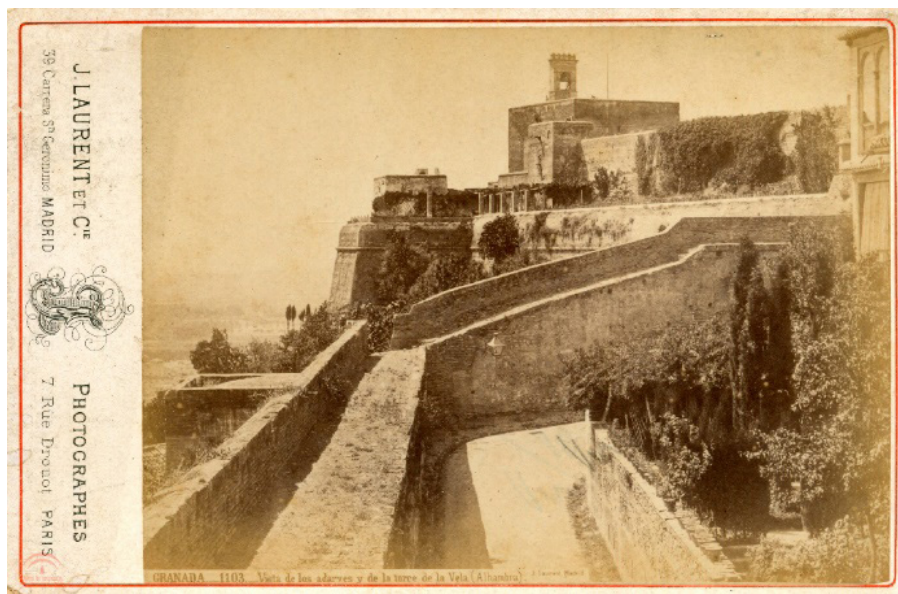


Lámina 5. *Vista de los adarves y de la torre de la Vela. J. Laurent. 1871.*
Fotografía, 340 x 245 mm. Archivo Biblioteca Alhambra.



Lámina 6. Escenario de los trabajos desarrollados au *plein air*. Fotografía autor.

	16.00-17:00 h	Fecha: 17-02-2020	17.00-18:00 h	Fecha: 17-02-2020
Estudio 1				
Estudio 3	16.00-17:00 h	Fecha: 19-02-2020	17.00-18:00 h	Fecha: 19-02-2020
Estudio 4				
Estudio 5	16.00-17:00 h	Fecha: 20-02-2020	17.00-18:00 h	Fecha: 20-02-2020
Estudio 6				
Estudio 7	16.00-17:00 h	Fecha: 22-02-2020	17.00-18:00 h	Fecha: 22-02-2020
Estudio 8				
	16.00-17:00 h	Fecha: 24-02-2020	17.00-18:00 h	Fecha: 24-02-2020

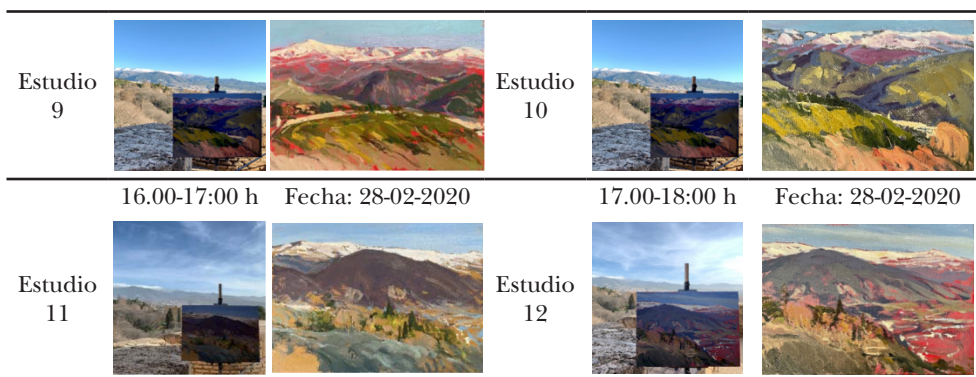


Lámina 7. Trabajos realizados *au plein air*. Óleo sobre lienzo 33 x 46 cm.



Lámina 8. Trabajo realizado en el estudio. Óleo sobre lienzo, 85 x 150 cm.

6. CONCLUSIONES

Tras nuestra investigación tanto teórica como práctica, hemos comprobado que Sierra Nevada ha generado una montaña multidisciplinar, donde se han interrelacionado, en diferentes momentos históricos, una construcción entre lo artístico y lo científico, lo material y lo espiritual, lo funcional y lo poético. La mirada del territorio de Granada, formado por la alta montaña, la ciudad y la Vega, estará presente en el tiempo y en el espacio, construyéndose en una imagen paradigmática, evocando todo el conjunto como un espacio geográfico con reminiscencias, científicas, exóticas, sublimes y pintorescas, mediante la conexión entre el individuo y la naturaleza que ofrece Sierra Nevada.

Hemos visto que, en Joaquín Sorolla, el motivo de la montaña adquiere desde época temprana un especial protagonismo en la representación del paisaje. La Sierra de Guadarrama tiene una presencia significativa en las primeras obras de Sorolla y será

un referente a la hora de representar los paisajes de nieve y alta montaña, con visiones lejanas que le permitirán experimentar con los efectos de luz y la atmósfera mediante la representación de un mismo motivo, con la intención de transmitir una sensación de fugacidad. Algo que podrá observarse en el desarrollo de su obra posterior, hasta llegar a la recreación final de la imagen de Sierra Nevada, donde destaca su valor paisajístico tanto en su obra como en su correspondencia. La mirada de Sorolla establecerá, por otro lado, la imposibilidad de concebir la imagen pictórica de Granada sin el paisaje de la montaña. Mediante su trabajo desde diferentes puntos de la ciudad, más o menos alejados, Sorolla finalmente se desprende de la visión tradicional como gran fondo de paisaje íntimamente ligado a la ciudad y dará una mayor relevancia a la montaña.

Sorolla encontró en el Jardín de los Adarves un punto fijo desde el cual pintar Sierra Nevada sin que nadie le interrumpiera, con el fin de querer representar la imagen de la Sierra en sus diferentes estados de luz y estaciones del año. De persistir en el intento de transmitir mejor sus valoraciones y sensaciones sobre la montaña, con cuatro obras realizadas en diferentes momentos: *Sierra Nevada* (1909), *Sierra Nevada en otoño, Granada* (1909), *Sierra Nevada en invierno, Granada* (1910) y *Sierra Nevada, Granada* (1917). Aparece así, desde su lugar favorito, otra nueva mirada diferente al elemento tradicional, en un espacio continuo de representación, donde interacciona y conecta con sus dos grandes fuentes de inspiración: desde el «jardín» pinta la «montaña». En ellas vemos que desaparece el telón de fondo clásico romántico y aparece el interés por representar la Sierra como espacio exclusivo de montaña.

Mediante el empleo de nuestros trabajados *au plein air* y de nuestro trabajo final en el estudio, hemos comprobado que no existe ningún momento igual de luz y color, generando así una voluntad e interés de repetir y trabajar en el mismo lugar como ejercicio de expresión y experimentación. Su mirada de encuadre fotográfico con respecto a la montaña es más próxima en comparación con la de otros artistas, ejerciendo por parte del pintor una mirada a modo de «zoom» que nos lleva casi a la abstracción, acercando así el paisaje al espectador mediante sus obras. Incide y detalla la Sierra más que el resto del cuadro mediante el gesto, la huella del pincel y la representación del color y la luz a través de sus efectos atmosféricos. Cuando aparece algún elemento arquitectónico, se muestra más como elemento compositivo que como pieza descriptiva. Estructuras propias del ideal de paisaje y del arte de vanguardia como hizo Cézanne con la montaña Sainte-Victoire, estableciéndose así, puntos en común tanto en su forma de mirar, cómo entender y representar la montaña.

BIBLIOGRAFÍA

- Barón, Javier, «Los Caminos del Arte», en Nerea Sagredo (coord.) y Javier Barón (textos), *Beruete / Regoyos y el paisaje, Las colecciones de los ingenieros José Entrecanales y Santiago Corral*, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2020, págs. 15-177.
- Boye Llorens, Peters, «Tierra», en Blanca Pons-Sorolla, María del Mar Villafranca Jiménez, Ana Luengo, David Ruiz López, Tomás Llorens, Peters Boye Llorens,

- María López Fernández (textos), *Sorolla, jardines de luz*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada; Museo Sorolla, Madrid, 2012, págs. 81-94.
- Cachin, Françoise, y J. Rishel, Joseph, *Cézanne*, Electa España, Madrid, 1995.
- Cézanne, Paul y Rewald, John, *Correspondencia / Paul Cézanne*, John Rewald (ed.), Visor, Madrid, 1991.
- Díaz Pena, Roberto, «La narratividad fotográfica en la representación pictórica de Joaquín Sorolla», en Víctor Lorente Sorolla, María L. Menéndez Robles, Roberto Díaz Pena (textos), *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, Museo de Bellas Artes. Centro del Carmen, Valencia; Museo Sorolla, Madrid, Lunwerg, Barcelona, 2006, págs. 93-119.
- Díez, José L. y Barón, Javier, «El Paisaje», en Jose L. Díez y Javier Barón (eds.), *Joaquín Sorolla: 1863-1923*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009, págs. 98-109.
- Fernández Lacomba, Juan, *Los paisajes andaluces: hitos y miradas en los siglos XIX y XX*, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 2007.
- Fernández Lacomba, Juan, *Pintura de paisaje y plein-air en Andalucía 1800-1936*, Universidad de Sevilla, Fundación Focus, Sevilla, 2019.
- Gasquet, Joachim y Manzano, Carlos, *Cézanne: Lo que vi y lo que me dijo/Joaquim Gasquet*, Carlos Manzano (trad.), Gadir, Madrid, 2005.
- González Castro, Carmen y Quesada Dorador, Eduardo, «Del Romanticismo al naturalismo», en Eduardo Quesada Dorador y Carmen González Castro; Estudios de Francesc Quílez Corella, Fabienne Stahl, *Sobre la Alhambra en el arte moderno*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 2022, págs. 215-266.
- González López, Carlos y Martí, Montse, *Pintores españoles en Roma: 1850-1900*, Tusquets, Barcelona, 1987.
- López Fernández, María, «Jardín», en Blanca Pons-Sorolla, María del Mar Villafranca Jiménez, Ana Luengo, David Ruiz López, Tomás Llorens, Peters Boye Llorens, María López Fernández (textos), *Sorolla, jardines de luz*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada; Museo Sorolla, Madrid, 2012, págs. 136-140.
- López Fernández, María y Pons-Sorolla, Blanca, «Formación y consolidación [1880-1903]», en María López Fernández y Blanca Pons-Sorolla (textos), *Cazando impresiones: Sorolla en pequeño formato*, Ediciones El Viso, Museo Sorolla, Madrid, 2019, págs. 33-67.
- Lorente Sorolla, Víctor, Pons-Sorolla, Blanca y Moya, Marina, *Epistolarios De Joaquín Sorolla. Tomo II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Anthropos, Barcelona, 2008.
- Maderuelo, Javier, *El paisaje: génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005.
- Maderuelo, Javier, *El espectáculo del mundo*, Abada, Madrid, 2020.
- Menéndez Robles, María L., «Análisis del proceso creativo» en María L. Menéndez Robles (coord.), Rafael Cómez Ramos (pról.), Fabiola Almarza Lorente-Sorolla et al. (autores), *Joaquín Sorolla: Técnica artística*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Ed. Tecnos, Madrid, 2015, págs. 51-73.
- Pena López, Carmen, *Territorios sentimentales: arte e identidad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.
- Pena López, Carmen, «La “España blanca” de Joaquín Sorolla, una versión moderna de la invención romántica», en Carmen Pena López (textos), *Sorolla Tierra Adentro*, Fundación Museo Sorolla, Madrid, 2016, págs. 119-146.

- Pérez-Cellini, Juan J., «El taller de Mariano Fortuny en Granada (1870-1872)», LOCVS AMOENVS 13, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2015, págs. 127-137.
- Pons-Sorolla, Blanca y Lorente Sorolla, Víctor, *Epistolarios De Joaquín Sorolla. Tomo III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo 1891-1911*, Anthropos, Barcelona, 2009.
- Pons-Sorolla, Blanca, Jiménez-Landi Usunáriz, Teresa y Rodríguez Subirana, Mónica, *Sorolla: catálogo razonado: colección de pinturas del Museo Sorolla*, El Viso, Madrid, 2019.
- Quesada Dorador, Eduardo, «Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla», en *Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia; Caja de Granada y Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1997, págs. 81-146.
- Quesada Dorador, Eduardo, «Granada en Sorolla», en *Granada en Sorolla*, Ministerio de Cultura; Ayuntamiento de Granada; Fundación Museo Sorolla, Madrid, 2011, págs. 15-132.
- Shiff, Richard, *Cézanne y el fin del impresionismo: estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*, Machado Libros, Madrid, 2002.
- Titos Martínez, Manuel y Piñar Samos, Javier (eds.), *Luces de Sulayr. Cinco siglos en la imagen de Sierra Nevada*, Fundación Caja Granada, Granada, 2009.