

Sorolla y la puerta de *Las meninas*: ecos de un motivo velazqueño *

Sorolla and the Door of *Las Meninas*: Echoes of a Velázquez Motif

FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid. Plaza del Campus Universitario, s/n. 47011 Valladolid

fatima.bethencourt@uva.es

ORCID: 0000-0003-0003-2523

Recibido/Received: 29/12/2023 – Aceptado/Accepted: 12/03/2024

Cómo citar/How to cite: Bethencourt Pérez, Fátima: “Sorolla y la puerta de *Las meninas*: ecos de un motivo velazqueño”, *BSAA arte*, 90 (2024): 229-254. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.229-254>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

Resumen: La influencia de *Las meninas* de Velázquez en la obra de Sorolla ha sido señalada por diversos estudiosos. Sin embargo, no se ha prestado la suficiente atención al motivo de la puerta abierta a un vano rectangular iluminado ante el que se recorta la silueta a contraluz del aposentador al fondo, cuyo eco encontramos en interiores costumbristas y retratos pintados por Sorolla entre 1900 y 1911. Mediante el análisis visual de una serie de cuadros realizados entonces, este artículo estudia las diferentes configuraciones que el motivo pictórico de la “puerta velazqueña” adoptó en la obra de Sorolla, cuyo interés en esos años por este motivo en particular, y por *Las meninas* en general, podría estar relacionado con el hecho de que dicha pintura dispusiera de sala propia en el Museo del Prado de 1899 a 1910.

Palabras clave: Sorolla; Velázquez; *Las meninas*; puerta; motivo pictórico.

Abstract: The influence of Velázquez’s *Las Meninas* on Sorolla has been noted by various scholars. However, little attention has been paid to the motif of the door opening into an illuminated rectangular space, with the chamberlain silhouetted against the light in the background of the painting, whose echo appears in Sorolla’s genre paintings and portraits between 1900 and 1911. Through a visual analysis of a series of paintings made at the time, this paper examines the different configurations of ‘Velázquez’s door’ in Sorolla’s work, whose interest in this pictorial motif in particular and in *Las Meninas* in general at this time could be linked to the fact that the painting had its own room in the Prado Museum from 1899 to 1910.

Keywords: Sorolla; Velázquez; *Las Meninas*; door; pictorial motif.

* Este artículo ha sido desarrollado en el marco del GIR *Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo* (IDINTAR) de la Universidad de Valladolid.

INTRODUCCIÓN

En el año en que se cumple el IV centenario del nombramiento de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660) como pintor del rey Felipe IV en 1623 y se celebra el centenario de la muerte de Joaquín Sorolla y Bastida (Valencia, 1863 – Madrid, 1923), resulta oportuno recordar la extraordinaria influencia que el primero ejerció sobre el segundo, el cual siempre consideró al artista sevillano su gran maestro.¹

Dentro de dicha influencia, *Las meninas* (fig. 1) ocupa un lugar preponderante como fuente de inspiración, pues, como han señalado estudios anteriores,² Sorolla reflexionó frecuentemente “tanto sobre la composición del cuadro como sobre la tipología de la figura femenina con guardainfante”³ (*María de Figueroa vestida como menina*, 1901, cat. P7791; *La actriz María Guerrero como La dama boba*, 1906, cat. P4647 –ambos en Madrid, Museo Nacional del Prado–), sin olvidar la inclusión de lienzos y bastidores con los que reivindicaba la profesión de pintor (*Autorretrato*, 1904, inv. 687; *Mis hijos*, 1904, inv. 651 –ambos en Madrid, Museo Sorolla–),⁴ o el recurso del espejo (*Escena hogareña*, ca. 1897, inv. 191, Madrid, Museo Sorolla; *Mi familia*, 1901, Ayuntamiento de Valencia, Museo de la Ciudad; *Lucrecia Arana y su hijo*, 1906, colección particular).⁵ De todo ello encontramos referencias en su obra, sobre todo en autorretratos y retratos (individuales y de grupo; de su propia familia o ajenas),⁶ con la particularidad de que abundan en los primeros años del siglo XX.⁷

¹ Pons-Sorolla (2006): 131.

² El principal trabajo sobre la relación pictórica de Joaquín Sorolla con Velázquez, sin parangón hasta el momento dado su carácter monográfico, es el catálogo de 2009 titulado *Diálogos: Sorolla & Velázquez*, fruto de una exposición celebrada en el Museo Sorolla del 30 de octubre de 2009 al 24 de enero de 2010 cuyos textos (de Javier Portús, María Luisa Menéndez Robles y Almudena Hernández de la Torre Chicote) se citan de forma individualizada en el aparato crítico de este artículo. Otro catálogo de 2009 que vale la pena mencionar es *Joaquín Sorolla. 1863-1923*, editado por José Luis Díez y Javier Barón con motivo de la exposición homónima celebrada en el Museo del Prado el mismo año, algunas de cuyas pormenorizadas fichas catalográficas arrojan luz sobre ciertos aspectos específicos a propósito de la influencia de Velázquez (y en ocasiones más concretamente de *Las meninas*) en algunas pinturas de Sorolla. Más recientemente, Javier Barón ha publicado los siguientes textos: “Sorolla and the Spanish Pictorial Tradition” y “Joaquim Sorolla i la suggestió de l’art del passat – Joaquín Sorolla y la sugestión del arte del pasado”, véanse Barón Thaidigsmann (2019); (2023). En ambos, si bien se trata la relación entre Sorolla y Velázquez, esta ocupa solo una parte del estudio, ya que el resto se refiere a los vínculos del pintor valenciano con el Greco, Ribera o Goya.

³ Portús (2018): 83.

⁴ Hernández de la Torre Chicote (2009): 42-43.

⁵ Menéndez Robles (2009): 23-24.

⁶ Portús (2018): 83.

⁷ Finaldi (2019): 12.



Fig. 1. *Las meninas*. Diego Velázquez. 1656. Museo Nacional del Prado, cat. P1174. Madrid.
Foto: © Museo Nacional del Prado

El presente artículo, sin embargo, se centra en el motivo de la puerta abierta a un vano rectangular iluminado en el que se recorta la silueta a contraluz del aposentador José Nieto al fondo de *Las meninas*, cuya huella iconográfica es patente en la obra de Sorolla durante la primera década del siglo XX, coincidiendo con la mayor influencia de Velázquez en general y de *Las meninas* en particular en la pintura de esos años del valenciano. De qué manera (o

maneras) Sorolla traslada ese motivo velazqueño a su pintura y por qué lo hace fundamentalmente entonces son los dos interrogantes principales a los que pretende responder este estudio, cuya novedad radica no solo en que no se ha prestado a dicho motivo la atención que merece en publicaciones precedentes,⁸ sino en la escasez bibliográfica sobre el motivo de la puerta en las artes visuales.⁹

1. LA DEVOCIÓN DE SOROLLA POR VELÁZQUEZ Y *LAS MENINAS*

Durante la primera mitad de los años 80 del siglo XIX, cuando Joaquín Sorolla tenía alrededor de veinte años, realizó tres viajes a Madrid y visitó el Museo del Prado, donde descubrió y copió a Diego Velázquez,¹⁰ por quien sentiría verdadera devoción durante toda su vida. Los lienzos de estudio que realizó entonces revelan el interés de Sorolla, en una época temprana de su carrera, por ejercitarse en el dominio de la anatomía humana, pues pinta principalmente cabezas, manos y torsos. Rara vez, sin embargo, copia personajes específicos u obras completas de Velázquez, como sí ocurre, por ejemplo, con la figura de la joven tejedora vista de espaldas de *Las hilanderas* y el lienzo *Menipo*, cuyas copias de 1882 se encuentran en el Museo Sorolla (inv. 21 y 22, respectivamente), o con la copia de ca. 1884 del retrato de *La reina Mariana de Austria* conservado en la Fundación María Cristina Masaveu Peterson en Madrid.¹¹

En relación con lo anterior, si algo ha llamado la atención de algunos investigadores es la ausencia de una copia de *Las meninas* entre las obras que Sorolla escogió para su estudio en el Museo del Prado, si bien no podemos descartar que pintara alguna figura, dado que, entre los cuadros que Sorolla regaló a su amigo Pedro Gil en Italia, se encontraría un “*Estudio de una figura del cuadro «Las meninas» de Velázquez, pintado hacia 1883, en recuerdo de la admiración que ambos profesaban por el artista sevillano*”.¹²

Casi dos décadas más tarde, en 1905, parece que Sorolla estuvo a punto de realizar una copia de *Las meninas*. Ese año, tras haber pintado el velazqueño retrato de *La familia de don Rafael Errázuriz Urmeneta* (del que hablaremos posteriormente), así como algunas copias de Velázquez también para Errázuriz,

⁸ El único acercamiento más específico lo encontramos en Menéndez Robles (2009): 15 y 23, pero sin que podamos hablar de un estudio sistemático al respecto.

⁹ Vale la pena mencionar, entre los pocos autores que abordan el motivo de la puerta, ya sea desde un punto de vista más general, o bien en referencia a una tradición iconográfica concreta o a propósito de un artista en particular: Moore (1981): 202-205; Białostocki (1988): 14-41; Cole (2009): 7-16; Mahon (2018).

¹⁰ Pérez Velarde (2023): 32 y 34.

¹¹ Menéndez Robles (2009): 16. A propósito, véanse también Barón Thaidigsmann (2019): 17-18; (2023): 54-58.

¹² Pons-Sorolla (2007): 22.

el Círculo de Bellas Artes, con motivo de la visita oficial a España del presidente de la República Francesa (Émile Loubet), a quien se deseaba obsequiar con una copia de *Las meninas* o de *Las hilanderas*, encargó a Sorolla dicha copia. Aunque el pintor aceptó y escogió *Las meninas*, no fue capaz de realizar el encargo a tiempo y desistió de ello.¹³

En cualquier caso, de lo que no hay duda es de que *Las meninas* constituyó una inagotable fuente de inspiración para el valenciano, quien, según declaró en 1909, consideraba ese cuadro de Velázquez “un milagro con pincel y pigmento” que dijo haber estudiado “con lupa”.¹⁴ Sin embargo, y a pesar de ese estudio concienzudo, sorprende que no recomendara a sus alumnos copiar a Velázquez ni *Las meninas*: “Acercaos a él y estudiadlo, reverenciadlo, pero no lo copiéis. Os resultará más útil pintar una cesta de naranjas que tengáis enfrente que repetir *Las Meninas*”.¹⁵

Para entender ese consejo es necesario contextualizarlo en boca de un artista para quien, si Tiziano, Rafael o Rembrandt habían sido grandes genios, Velázquez era como un Dios.¹⁶ De hecho, Sorolla fue siempre consciente de lo mucho que le faltaba para alcanzarlo, llegando a sentir cierta frustración al “visitarlo” en el Museo del Prado: “[...] he hecho una corta visita a Velázquez, que, aunque cariñoso y comunicativo, te pone serio y de mal humor, vaya un coloso, eso es lo mejor del mundo”, le escribía a su esposa Clotilde en 1891.¹⁷

Por tanto, ante la imposibilidad de repetir “el milagro” de *Las meninas*, Sorolla aconsejaba a sus discípulos dirigir los ojos hacia la naturaleza, cuya pauta había marcado el propio Velázquez, de quien Sorolla supo recoger el testigo. No en vano, sus contemporáneos advirtieron esa deuda contraída con el maestro sevillano, cuyo realismo pictórico Sorolla había logrado asimilar y reinterpretar para la modernidad con un nuevo y personal lenguaje.¹⁸

¹³ Menéndez Robles (2009): 18; Barón Thaidigsmann (2019): 18.

¹⁴ Estas palabras de Sorolla fueron incluidas por Henry Tyrell en su artículo “Las 300 obras soleadas de Sorolla”, publicado en *The New York World* el 13 de febrero de 1909 e incluido en Beruete *et alii* (2009): 195.

¹⁵ Conocemos estas palabras pronunciadas por Sorolla a través de uno de sus discípulos estadounidenses, quien las incluyó en un ensayo que, al igual que la crítica periodística citada en la nota anterior, formaba parte de un segundo catálogo, más extenso, que la Hispanic Society of America de Nueva York decidió publicar a raíz del éxito arrollador de la exposición de Sorolla en dicha institución en 1909, el cual se reimprimió en 2009 en edición facsímil con motivo del centenario de la muestra, añadiéndose entonces un tercer volumen con las traducciones de todos los textos. Véase William E. B. Starkweather, “Joaquín Sorolla, el hombre y su obra”, en Beruete *et alii* (2009): 160.

¹⁶ Estas palabras de Sorolla aparecen en la obra que le dedicó un pintor valenciano discípulo suyo: Manaut Viglietti (1964): 116.

¹⁷ Carta de Sorolla a Clotilde, [Madrid], [28 de enero de 1891], en Pons-Sorolla / Lorente Sorolla (2009): 30.

¹⁸ Pons-Sorolla (2006): 118.

2. EL TERCER CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE VELÁZQUEZ (1899): CULMINACIÓN SIMBÓLICA DE SU RECONOCIMIENTO INTERNACIONAL

En 1899, siendo ya Sorolla un artista muy apreciado y cotizado, tuvo lugar la celebración del tercer centenario del nacimiento de Velázquez. Para entonces, este último gozaba de fama internacional y estaba considerado uno de los pintores más importantes en el desarrollo artístico de las últimas décadas, aunque no siempre había sido así. Como es bien sabido, fue Manet, a raíz de su visita al Museo del Prado en 1865, quien convirtió a Velázquez en un artista “moderno” y de actualidad, el cual, traspasando las fronteras españolas, sirvió de faro a muchos pintores europeos y americanos del último tercio de la centuria que reivindicaban “un estilo pictórico más libre de ataduras académicas y más fiel a la realidad”.¹⁹

Pero 1899 no solo constituye un momento álgido de la fama de Velázquez, sino también un punto de inflexión, puesto que, en el cambio de siglo, los artistas más avanzados preferían tendencias no realistas y buscaban otros referentes en la tradición pictórica. De hecho, hacia 1910, si bien Velázquez no había perdido su prestigio, para los artistas más renovadores (entre los que no se encontraba Sorolla) Velázquez había dejado de ser un artista moderno y se asociaba a posiciones estéticas más conservadoras.²⁰

Por tanto, podemos afirmar que la conmemoración del tercer centenario del nacimiento de Velázquez en 1899 supuso la culminación simbólica de su reconocimiento internacional, convirtiéndose el Museo del Prado, que debía a Velázquez buena parte de su fama y prestigio, en el principal escenario de los actos que se celebraron, entre los que destacaron las dos iniciativas que siguen.

Por un lado, la erección de una estatua de bronce en honor a Velázquez, sufragada mayoritariamente por artistas españoles, y de cuya comisión formó parte Sorolla, quien además donó alguna pintura a la rifa que se organizó con el fin de recaudar fondos destinados al monumento,²¹ el cual, realizado por Aniceto Marinas, se encuentra aún hoy ante el pórtico de la fachada occidental del Prado.

Por otro lado, la reubicación de la obra de Velázquez en la Sala de la reina Isabel de Braganza o gran salón basilical, una decisión cuyas consecuencias perduran hasta nuestros días y cuya inauguración fue el acto más importante del centenario. Por primera vez en la historia del museo, se destinaba una sala a un único autor y se seguía un criterio histórico-artístico con clara voluntad pedagógica, lo cual, si bien había sido puesto en práctica en algunos museos extranjeros, era una novedad en la España de 1899.²² Entre los miembros de la comisión responsable del montaje sobresalía la voz autorizada de Aureliano de

¹⁹ Portús (2009b): 11.

²⁰ Portús (2009b): 13.

²¹ Mesonero Romanos (1899): 6-8, 13, y 17.

²² Portús (2018): 108-110.

Berute (padre), quien no solo era un “experto conocedor de las instalaciones de los museos europeos”²³ gracias a sus viajes, sino un reconocido paisajista influenciado por Velázquez, al que había dedicado una monografía en 1898 que sentó “las bases para el estudio moderno del pintor”.²⁴

En la pared septentrional de la Sala de Velázquez se abría una puerta que comunicaba con un espacio reducido, construido como una especie de apéndice para albergar *Las meninas* de manera independiente, con iluminación natural a su derecha y con un espejo colocado en la pared de enfrente para potenciar el efecto ilusionista del cuadro, logrando así escenificar “el concepto de «obra maestra»”²⁵ que, para entonces, ya había alcanzado la pintura.²⁶ Aunque a lo largo del tiempo la obra conoció varias localizaciones, *Las meninas* dispusieron de sala propia entre 1899 y 1910 y entre 1928 y 1978 (con el paréntesis de la Guerra Civil),²⁷ lo que significa que Sorolla pudo ver esta sala hasta 1910 (cuando se reabra en 1928, el pintor ya habrá fallecido).

La inauguración de la Sala de Velázquez, y por extensión la de *Las meninas*, tuvo lugar el 6 de junio de 1899. No tenemos noticia de que Sorolla asistiera ni parece probable que viera esas salas en fechas cercanas, a juzgar por lo que su buen amigo Aureliano de Berute (quien tuvo un papel destacado en dicha inauguración), le escribía por carta al mes siguiente:

La sala de Velázquez vale la pena de alguna mortificación. Cuando V. vuelva y la vea, estoy seguro, tendrá una de las más grandes emociones de su vida, al ver juntas y con perfecta iluminación casi todas las maravillas que tan bien conoce del gran maestro. Ya lo gozaremos juntos el próximo invierno.²⁸

Aunque la última frase da a entender que ambos pintores podrían haber acudido juntos al Prado unos meses más tarde, no podemos ratificarlo. Además, lamentablemente, no parece haberse conservado el epistolario “paralelo” de Sorolla a Berute,²⁹ en donde la respuesta del valenciano habría podido arrojar luz al respecto. Lo cierto es que no hemos encontrado fuentes directas que certifiquen la visita del pintor a las nuevas salas del Prado en algún momento concreto,³⁰ aunque está claro que las vio y debieron de impactarle e influirle. No

²³ Marín Valdés (1987): 133.

²⁴ Portús (2018): 112.

²⁵ Portús (2009a): 100-103.

²⁶ Portús (2009b): 11.

²⁷ Portús (2009a): 100 y 107; (2018): 169.

²⁸ Carta de Berute a Sorolla, Londres, 16 de julio de 1899, en Marín Valdés (1985): 17. Sabemos que Sorolla pasó el verano con su familia en la playa valenciana del Cabañal. Pons-Sorolla (2001): 560.

²⁹ Marín Valdés (1985): 9.

³⁰ Es interesante comentar una “visita literaria” a la Sala de *Las meninas*, realizada por el protagonista de la novela de Vicente Blasco Ibáñez *La maja desnuda* (1906): el pintor Mariano Renovales, en el que algunos críticos han querido ver un trasunto de Sorolla, así como del escultor

puede ser casual que, justamente en los años siguientes a la apertura de la Sala de Velázquez y de la Sala de *Las meninas* en 1899, el influjo del sevillano y de su obra maestra sea más patente en la pintura de Sorolla.³¹ De hecho, la coincidencia cronológica resulta evidente cuando se analiza en concreto el motivo de la puerta, como veremos en el siguiente apartado.

3. EL MOTIVO DE LA PUERTA EN LA PINTURA DE SOROLLA

El 8 de junio de 1899, con motivo del comentado III Centenario del nacimiento de Velázquez, el arqueólogo, historiador y escritor Juan de Dios de la Rada y Delgado dio un discurso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el que, a propósito de *Las meninas*, afirmaba que:

no hay palabras para expresar el efecto que produce, por el gran acierto del artista al disponer su composición, colocando el punto más luminoso en el último término, sin que á pesar de ello se menoscabe en lo más mínimo la debida situación ni la brillantez de los demás términos.³²

Se refería el orador al fondo de *Las meninas*, concretamente al detalle de la puerta con cuarterones abierta que conduce a un vano a través del cual penetra la luz de forma potente, iluminando el inicio de la escalera y, sobre todo, la pared de detrás. Esto hace que, enmarcado en dicho vano, percibamos al aposentador José Nieto a contraluz, como una silueta, a lo que contribuye el negro de su indumentaria; una figura importante bajo cuyo codo los estudiosos coinciden en situar el foco o punto de fuga, coincidiendo con el ojo del observador o punto de vista.³³ Al mismo tiempo, advertimos que ese “estallido amarillo [...] sobre este fondo, a la vez cercano y sin límites”, en palabras de Michel Foucault en su célebre ensayo sobre *Las meninas*,³⁴ da lugar a un nuevo espacio que se abre a lo que hipotéticamente está detrás, al infinito, creando una profundidad figurada, imaginaria y metafórica³⁵ en el cuadro de Velázquez más allá de la profundidad física (espacial).

También Joaquín Sorolla se sintió atraído por ese complejo detalle del fondo de *Las meninas*, cuya huella iconográfica es identificable en su pintura,

Mariano Benlliure y del propio Blasco Ibáñez, amigo de Sorolla y Benlliure. El autor sitúa a Renovales en dicha sala del Museo del Prado en los inicios de la novela, a donde acude para visitar a un pintor húngaro que está realizando allí, precisamente, una copia de *Las meninas*. Blasco Ibáñez (1998): 174-183; Portús (2009a): 109.

³¹ La posible relación entre la fascinación despertada por la exposición de Velázquez en el Prado y la mayor influencia de este en la obra de Sorolla a partir de 1900 ha sido sugerida brevemente en Barón [Thaidigsmann] (2023): 62.

³² Rada y Delgado (1899): 26.

³³ Zaparaín Hernández (2018): 36.

³⁴ Foucault (1971): 20.

³⁵ Biedermann (2013): 384.

particularmente entre 1900 y 1911, coincidiendo con la existencia, en vida de Sorolla, de la Sala de *Las meninas* (1899-1910) en el Museo del Prado. Por todo ello, vale la pena estudiar el motivo de la puerta como un eco de *Las meninas* en la pintura del valenciano, entendiendo por el vocablo “puerta”, de acuerdo con las dos primeras acepciones de la Real Academia Española, tanto el vano (iluminado, en el caso que nos ocupa) como el batiente (con cuarterones) que se abre a él.³⁶

3. 1. Interiores costumbristas

La inclusión por parte de Sorolla de una puerta abierta a un vano rectangular iluminado, con alguna figura a contraluz como en *Las meninas*, la encontramos en algunos de sus interiores costumbristas muy a principios del siglo XX.³⁷ Esto se vislumbra ya en *El bautizo* (fig. 2), obra fechada en 1900,³⁸ donde un personaje masculino entra a una iglesia por un vano al fondo a la derecha, abriendo tímidamente un cortinaje azul y generando “un foco de luz que ilumina a los distintos invitados que contemplan la ceremonia”.³⁹



Fig. 2. *El bautizo*.
Joaquín Sorolla
y Bastida. 1900.
Colección particular.
Foto:
Wikimedia Commons
(dominio público)

³⁶ Según la RAE, el término “puerta” se refiere tanto al “hueco o abertura regular en una pared [...] que se usa para entrar y salir”, como al “armazón de madera, hierro u otra materia, que, engoznada o puesta en el quicio [...] sirve para impedir la entrada y salida [...]”. Véase <https://dle.rae.es/puerta?m=form> (consultado el 2 de junio de 2023).

³⁷ El Museo Sorolla conserva un conjunto de notas de color, desde los años 80 del siglo XIX en adelante, donde aparecen diversas puertas, pero no se trata de puertas abiertas a un vano iluminado que nos pueda recordar *Las meninas*.

³⁸ A pesar de estar firmada y fechada por Sorolla en 1900, podría haber sido pintada el año anterior, según se explica en Samper Embiz (2015): 144-145.

³⁹ Pérez Velarde (2021): 21.



Fig. 3. *Pisando la uva, Jávea*. Joaquín Sorolla y Bastida. 1900.
Museo Sorolla, n.º inv. 00478. Madrid

Más claramente, ese eco velazqueño lo hallamos en una de las diversas pinturas que Sorolla realizó en el verano de 1900 en la región de Jávea (Alicante), las cuales muestran el proceso de elaboración de la uva moscatel. Se trata de *Pisando la uva, Jávea* (fig. 3), donde ante un vano rectangular en posición central intensamente iluminado al fondo, cuya luz baña el suelo del lagar en ángulo recto y se proyecta sobre uno de los cinco trabajadores, encontramos otras dos figuras que se recortan parcialmente a contraluz en el interior.

Pero, sin duda, donde Sorolla alcanza mayor complejidad al evocar el recurso velazqueño de la manera que venimos comentando es en *Remendando las redes*,⁴⁰ de 1901 (fig. 4), pues, al fondo de una barraca en penumbra, vemos dos siluetas a contraluz –una de perfil– situadas justamente ante un vano (cortado en su parte superior) por el que entra el “principal foco luminoso de la composición” y desde el que se divisa una barca de pesca varada en la playa “que proyecta su sombra sobre la arena”.⁴¹ La profundidad imaginaria a la que (como decíamos en el apartado anterior) se abre la deslumbrante claridad del vano de *Las meninas*, se hace realidad en *Remendando las redes*, pues Sorolla expande el espacio pictórico desde un oscuro interior, con figuras a contraluz como intermediarias, hacia un exterior iluminado situado al aire libre.

⁴⁰ La evocación de Velázquez en *Remendando las redes* había sido mencionada en Díez / Barón (2009): 16; Barón Thaidigsmann (2009): 252; (2019): 22.

⁴¹ Pérez Rojas (2009): 290.



Fig. 4. *Remendando las redes*. Joaquín Sorolla y Bastida. 1901. Museo Nacional de San Carlos. Ciudad de México. Foto: Acervo Museo Nacional de San Carlos – INBAL – Secretaría de Cultura (fotografía: Eduardo Galindo Vargas)

De esa forma, se logra potenciar plásticamente la conexión interior-exterior, pues, a la visión de un paisaje marino a través de un rectángulo vertical iluminado en el que se perfila alguna figura, que Sorolla había incluido en soleadas obras al

aire libre de la década de 1890, como *Las redes* (1893, colección particular)⁴² o *Cosiendo la vela* (fig. 5),⁴³ se añade ahora un acentuado claroscuro, que resulta de la penetración de la luz exterior por la apertura del fondo y las rendijas del cobertizo⁴⁴ bajo el sol del ocaso típico en sus obras de estos años. Ese juego de luces que se filtran a un interior humilde lo había ensayado, también en los años 90, en *El día feliz* (fig. 6)⁴⁵ y en *Constructores de barcos* (fig. 7), pero sin llegar a las sutilezas lumínicas y cromáticas ni a la complejidad compositiva de *Remendando las redes*, donde el formato vertical, el punto de vista bajo y la distribución en planos sucesivos hacia el fondo contribuye a ello. De hecho, dentro del costumbrismo centrado en la vida cotidiana de los pescadores valencianos que Sorolla había ido desarrollando, fue disminuyendo paulatinamente lo anecdótico en favor de una representación cada vez más audaz de los efectos lumínicos sobre objetos y figuras.



Fig. 5. *Cosiendo la vela*.

Joaquín Sorolla y Bastida. 1896.

Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna, inv. 0261. Venecia.

Foto: 2023
© Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia

⁴² La imagen de esta pintura, que ha sido considerada un antecedente de *Cosiendo la vela*, puede verse reproducida en Alcaide (2009): 223.

⁴³ La inclusión, en *Cosiendo la vela*, del recurso de raíz velazqueña que amplía el espacio mediante un vano vertical iluminado al fondo con alguna figura (cortado en este caso el vano en la parte superior) había sido señalada en Barón Thaidigsmann (2009): 252. Vale la pena llamar la atención sobre el boceto de este cuadro, en donde (a diferencia de lo que ocurre en el óleo final) el vano rectangular se percibe al completo en la pared oscura del fondo y no se abre a la playa, aunque sí penetra por él la luz de forma potente. Dicho boceto ha sido reproducido en Barón Thaidigsmann (2009): 253.

⁴⁴ Pons-Sorolla (2014): 181.

⁴⁵ La influencia de Velázquez en esta obra había sido advertida en Menéndez Robles (2009): 22; Pitarch Angulo (2021): 96.



Fig. 6. *El día feliz*. Joaquín Sorolla y Bastida. 1892. Casa Cavazzini – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea. Údine

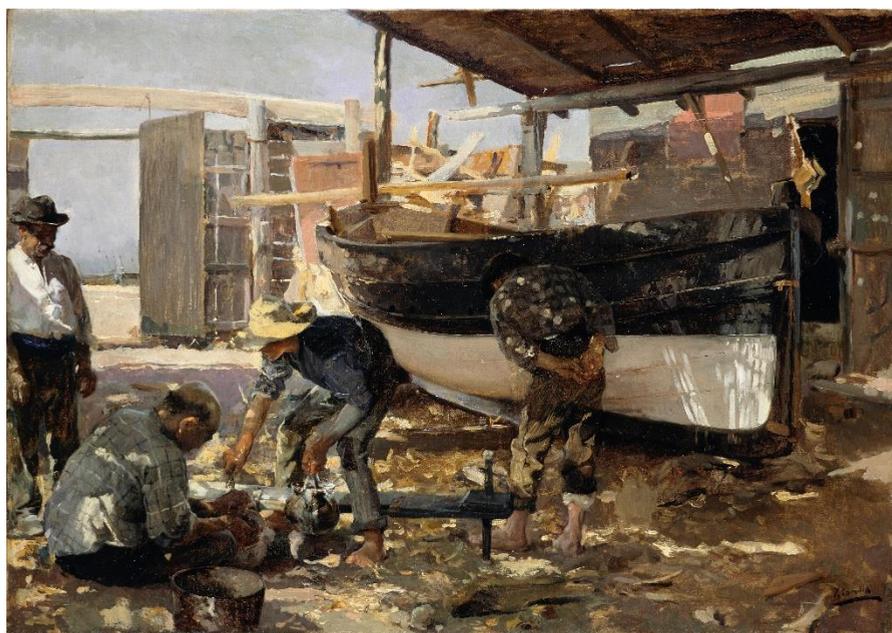


Fig. 7. *Constructores de barcos*. Joaquín Sorolla y Bastida. 1894. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo. Foto: © Museo de Bellas Artes de Asturias, Col. Pedro Masaveu

3. 2. Retratos de grupo

También de 1901 es el cuadro *Mi familia* (fig. 8), en donde la clave velazqueña, junto con la “paleta típicamente española concentrada en el rojo, el blanco y el negro de los vestidos” de Clotilde y los niños, más “la atmósfera espacial a través de la matización de la luz”,⁴⁶ es evidente en el espejo del fondo, que evoca *Las meninas*⁴⁷ y en el que se refleja Sorolla pintando la escena que da título al cuadro.



Fig. 8.
Mi familia.
Joaquín
Sorolla
y Bastida.
1901.
Museo de la
Ciudad.
Valencia

⁴⁶ Díez (2009a): 284.

⁴⁷ Díez (2009a): 284 y 286; Menéndez Robles (2009): 24; Barón Thaidigsmann (2019): 19. José Luis Díez aclara que, aunque posteriormente se ha venido titulado *Mi familia*, el título original dado por Sorolla a su pintura fue *La familia*, coincidiendo con el nombre histórico con que se conocía *Las meninas* de Velázquez.

El que dicho espejo esté claramente iluminado y cortado en su parte superior, perdiéndose la referencia de su verdadero formato,⁴⁸ crea un paralelismo con el vano del fondo de *Remendando las redes*, del mismo año (fig. 4), lo que nos permite sugerir que ese espejo funcionaría como una suerte de puerta iluminada, es decir, que se produce una identificación, mediante la superposición, de espejo y puerta (vano) al fondo y centro del cuadro. Así, a la vez que Sorolla “se [autor]retrata a través de su reflejo en el ejercicio de su profesión de pintor, paleta en mano como Velázquez”,⁴⁹ también ocuparía el lugar de José Nieto en *Las meninas*, con su figura a contraluz e invertida (respecto a Velázquez y a Nieto) por el juego del espejo.

Y a propósito de este “desdoblamiento” de Sorolla en ambos personajes históricos, hay que recordar que Velázquez y Nieto compartían el cargo de aposentador (del rey y la reina, respectivamente),⁵⁰ prueba de lo cual son las llaves que portan en *Las meninas*.⁵¹ De hecho, Giles Knox considera a Nieto (situado en un lugar importante de la composición) un “doble” de Velázquez que subraya el papel de este último como aposentador, un cargo que quedaba en segundo plano tras el papel de pintor en su autorretrato de *Las meninas*, pero que era importante en su relación con el rey, quien lo había elegido para tal menester.⁵²

Volviendo al espejo en *Mi familia*, y citando las palabras de Foucault a propósito del espejo de *Las meninas*, diremos que “va a apresar lo que está delante del cuadro”,⁵³ es decir, la imagen del propio Sorolla. Pero Foucault también afirma que “el espejo horada el muro del fondo y hace nacer, tras él, otro espacio”,⁵⁴ una prolongación en sentido contrario que, en *Mi familia*, adquiere un nuevo significado en virtud de esa identificación espejo-puerta que hemos propuesto más arriba. Por tanto, Sorolla logra materializar aquí, probablemente de forma inconsciente, el consejo que Pacheco habría dado a Velázquez cuando era su alumno en Sevilla: “La imagen debe salir del cuadro”.⁵⁵

⁴⁸ En realidad, se trataba de un espejo que Sorolla tenía en su estudio (como muestran algunas fotografías conservadas) y cuyo formato vertical, aunque ligeramente rectangular, distaba mucho de parecerse a una puerta. Sin embargo, si observamos el cuadro *Lucrecia Arana y su hijo* (1906, colección particular), donde Sorolla incluye el mismo espejo al fondo de la pintura, vemos que aparece cortado a una altura inferior, por lo que la sensación es de una mayor horizontalidad frente a la insinuada verticalidad que se desprende del espejo en *Mi familia*.

⁴⁹ Díez (2009a): 284. Vale la pena señalar que José Luis Díez se refiere ya a ese espejo “como una ventana de luz que se abre en la oscuridad de la habitación”, destacando no solo ese foco de luz al fondo del cuadro, sino estableciendo una correspondencia entre el espejo y la idea de un vano iluminado.

⁵⁰ Brown (2008): 52.

⁵¹ Velázquez la ciñe a la cintura y José Nieto la sostiene metida aún en la cerradura. Brown (2008): 56-57; Knox (2010): 132, 134 y 145; Zaparaín Hernández (2018): 41.

⁵² Knox (2010): 146.

⁵³ Foucault (1971): 17.

⁵⁴ Foucault (1971): 22.

⁵⁵ Foucault (1971): 18.

Desde otro punto de vista bien distinto, el motivo de la puerta también está presente en *La familia de don Rafael Errázuriz Urmeneta* (1905, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson), un retrato que supone la culminación de una serie de encargos (entre los que se incluyen algunas copias de Velázquez, como dijimos) por parte del erudito y rico diplomático chileno que da nombre a la pintura, quien había conocido a Sorolla a finales del siglo XIX, convirtiéndose desde entonces en uno de sus principales clientes en Sudamérica.⁵⁶

Se trata de un lienzo monumental y de marcada horizontalidad, considerado el más importante retrato colectivo pintado por Sorolla,⁵⁷ y en el que el valenciano muestra lo aprendido de *Las meninas* más claramente que nunca, como se observa en la complejidad compositiva o en la distribución y las poses de algunas figuras.⁵⁸ De hecho, Sorolla coloca a la primogénita de la familia –Rosario, vestida de rosa– en posición similar a la menina Isabel de Velasco, con la cabeza inclinada junto a una puerta –al fondo, a la izquierda– con cuarterones⁵⁹ cuya distribución coincide con los de la puerta del lienzo de Velázquez.

De esta manera, Sorolla crea un paralelismo con ese detalle de *Las meninas*, si bien aquel estallido amarillo en la pared del fondo se sustituye aquí por un haz de luz casi hiriente en el suelo (procedente de una claraboya o de un ventanal lateral invisible) que baña la estancia tras la puerta “de una luminosidad dorada hacia la que se dirige el ojo del espectador, dando así el punto de fuga”.⁶⁰ Ese juego de luces contribuye a iluminar la parte izquierda del cuadro (siendo la esposa de Errázuriz, y madre de los seis hijos, el centro de la composición), pues, dentro de la penumbra general del interior y de la sobriedad cromática típicamente velazqueña, esa parte izquierda se percibe más oscura por los colores empleados en las figuras. En contraste, sobresalen a la derecha las tres niñas vestidas de blanco (un color asociado a la infancia que Sorolla emplea con maestría), a cuya notoria claridad corresponde la sutil iluminación de la ventana entreabierta del fondo, equilibrándose la composición a derecha e izquierda del lienzo.

3. 3. Retratos individuales

En esta primera década del siglo XX, Sorolla realiza tres retratos individuales de dos de sus hijos, de cuerpo entero y con un formato pronunciadamente vertical, donde la figura se inserta “en un espacio difícil [...]

⁵⁶ Menéndez Robles (2009): 17; Díez (2009b): 337. La pintura puede verse reproducida en <https://www.fundacioncristinamasaveu.com/joaquin-sorolla-la-familia-de-don-rafael-errazuriz-urmeneta/> (consultado el 2 de junio de 2023).

⁵⁷ Pons-Sorolla (2018): 113.

⁵⁸ Barón Thaidigsmann (2019): 20 y 22; (2023): 64.

⁵⁹ Díez (2009b): 336.

⁶⁰ Díez (2009b): 336.

que va más allá incluso de lo realizado por Velázquez en *Esopo* y en *Menipo*, lienzos donde las cabezas casi tocan el marco” y el resultado “produce un efecto distante y atmosférico”.⁶¹ De este modo, *María vestida de blanco*, ca. 1903 (fig. 9), *Joaquín Sorolla García y su perro*, de 1906 (fig. 10) y, sobre todo, *María con sombrero*, ca. 1909 (fig. 11), funcionan como una especie de tríptico donde Sorolla acentúa el formato rectangular vertical y estrecho,⁶² dando la sensación “de que el espacio en el que se inscribe cada figura es equiparable al vano de una puerta, como la que abre el aposentador real”.⁶³



Fig. 9. *María vestida de blanco*.
Joaquín Sorolla y Bastida. Ca. 1903.
Museo Sorolla, n.º inv. 00611. Madrid



Fig. 10. *Joaquín Sorolla García y su perro*.
Joaquín Sorolla y Bastida. 1906.
Museo Sorolla, n.º inv. 00763. Madrid

⁶¹ Menéndez Robles (2009): 23. Ambas pinturas se cuentan entre las pocas obras de Velázquez que Sorolla copió al completo durante sus visitas al Prado en los años 80, según Barón Thaidigsmann (2019): 17.

⁶² Sus medidas son, respectivamente, 180 x 80 cm, 180 x 79,5 cm y 187,5 x 74 x cm.

⁶³ Menéndez Robles (2009): 23.



Fig. 11. *María con sombrero*. Joaquín Sorolla y Bastida. Ca. 1909. Museo Sorolla, n.º inv. 00847. Madrid

La relación con la figura de José Nieto es más evidente en *María vestida de blanco*, donde, como su nombre deja entrever y con un aura cuasi fantasmagórica, el vestido de la primogénita de Sorolla (de riguroso perfil, además) contrasta con el negro⁶⁴ de sus medias, sus zapatos y la oscuridad del fondo, reforzando así el claroscuro, que aparece invertido aquí con respecto a la silueta a contraluz del aposentador al fondo de *Las meninas*.

También con formato vertical, aunque no tan rectangular como los anteriores, retrató Sorolla a su hija pequeña en *Elenita vestida de menina* (1903, colección particular), cuyo título remite directamente a la obra de Velázquez. La benjamina de la familia, sonriendo en una reverencia momentánea,⁶⁵ parece ocupar un lugar intermedio entre el fondo oscuro a su espalda, que sugiere profundidad, y un nuevo espacio que no vemos, apenas insinuado a la derecha por la cortina tras la que esconde parte de su cuerpo. De esta forma, podemos

⁶⁴ La radicalidad de este contraste blanco-negro se menciona en Reyero (2022): 19.

⁶⁵ Boone (2015): 261. En la página 263 se reproduce la imagen de esta obra, que mide 107 x 56 cm.

establecer un paralelismo con la figura del aposentador en *Las meninas*, quien también actúa de intermediario, aunque en sentido inverso: entre el espacio interior de la representación velazqueña y el nuevo espacio iluminado que se abre a lo que está detrás, más allá de otra cortina.



Fig. 12. Retrato de Ralph Elmer Clarkson. Joaquín Sorolla y Bastida. 1911. Oregon Public Library District – Eagle’s Nest Art Gallery. Oregon

Por último, el motivo de la puerta aparece de forma explícita al fondo del *Retrato de Ralph Elmer Clarkson* (fig. 12), donde Sorolla introduce un fragmento de *Las meninas* (que incluye también a la infanta Margarita), cuya factura abocetada⁶⁶ no permite distinguir la figura del aposentador, que intuimos como

⁶⁶ Aunque esa factura es especialmente evidente en este fragmento como evocación de *Las meninas*, es interesante recordar que, a diferencia de los retratos para la clase alta, más sujetos a convencionalismos, Sorolla solía pintar con mayor libertad (empleando pinceladas rápidas y sueltas como aquí) cuando retrataba a otros artistas, según leemos en Pons-Sorolla (2014): 180. En este caso concreto, influyó asimismo que el retrato de Clarkson fuera realizado en una sola sesión de dos horas, como se explica en Herráez Vossbrink (2019): 138.

una sombra. A pesar de las reticencias de Sorolla a la hora de copiar *Las meninas*, la inclusión de este fragmento estaría justificada, por un lado, porque compartiría con el retratado la admiración por Velázquez; por otro, porque es muy probable que Sorolla no partiera del lienzo velazqueño, sino de una copia de *Las meninas* que el propio Clarkson habría pintado y tendría en su estudio en Chicago.⁶⁷

De hecho, es allí donde Sorolla lo retrata en 1911, durante su segunda visita a los Estados Unidos con motivo de la exposición que tuvo lugar entre febrero y marzo en The Art Institute of Chicago, del que Clarkson era profesor y miembro de la dirección,⁶⁸ y donde Sorolla impartiría unas clases magistrales en las que se refirió a la influencia de Velázquez y su tratamiento de la luz en la pintura moderna.⁶⁹ Buena prueba de la sintonía que mantuvieron pintor y modelo es el retrato que comentamos, a lo que se suma la dedicatoria en el ángulo inferior izquierdo del mismo: “A mi querido / amigo Clarkson / J Sorolla / 1911”.⁷⁰

Como Velázquez en *Las meninas*, Sorolla retrata a Clarkson paleta en mano, empleando una gama cromática austera de grises y pardos (animados por el toque rojo del lazo de la infanta Margarita) y salpicando el lienzo con toques de luz, que van desde la puerta del fondo, pasando por la infanta, hasta el estallido blanco de la camisa en primer plano, que a su vez ilumina el rostro de Clarkson y la montura de sus gafas.

Teniendo en cuenta que la Sala de *Las meninas* en el Museo del Prado se había clausurado en 1910, el *Retrato de Ralph Elmer Clarkson*, de 1911, constituiría una “despedida”, un homenaje “póstumo” (que incluye la cita del motivo de la puerta) a una pintura que, tan solo un año antes, había dejado de tener sala propia.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Los ecos del motivo de la puerta de *Las meninas* adoptan diferentes configuraciones en la obra de Sorolla entre 1900 y 1911, coincidiendo con el

⁶⁷ Así parece indicarlo el grueso marco que se percibe a la derecha y en la parte inferior del fragmento de *Las meninas* reproducido por Sorolla y así se afirma en Barón Thaidigsmann (2019): 18; (2023): 60, donde leemos que Clarkson habría realizado una copia de *Las meninas* durante una visita al Museo del Prado en 1900, aunque no se explica cómo se llega a esta conclusión. Dicha copia podría ser la que aparece en una de las fotografías que ilustran un texto publicado *online* en el que se recoge que Clarkson habría viajado a Europa con motivo de la Exposición Universal de París de 1900, aprovechando para visitar España y estudiar a Velázquez en el Prado y realizando entonces la copia de *Las meninas* que llevaría consigo de vuelta a Chicago. Véase Dryer (s. a.). Desgraciadamente, no ha sido posible corroborar esta información utilizando el libro de copistas del Museo del Prado, pues el año 1900 se interrumpe en abril, justo cuando Clarkson partiría desde los Estados Unidos rumbo a Europa.

⁶⁸ Pons-Sorolla (2014): 180.

⁶⁹ Herráez Vossbrink (2019): 138.

⁷⁰ Pons-Sorolla (2014): 180.

canto del cisne del reconocimiento internacional de Velázquez y con la cronología de la Sala de *Las meninas* en su primer período de existencia.

Primeramente, dicho motivo se repite en los interiores costumbristas, seguramente porque Sorolla ya había realizado ensayos al respecto en los años 90 del siglo XIX. Ahí aparece más cercano al original velazqueño (aunque sin llegar, en ningún caso, a la cita explícita), pues se repite el vano rectangular iluminado al fondo con figura (o figuras) a contraluz, a la vez que va creciendo en complejidad compositiva (interior e interior-exterior) y en potenciación del claroscuro. Por tanto, en este grupo de obras, y en comparación con lo que hará seguidamente, la originalidad no estaría solo en cómo Sorolla reinterpreta el motivo que nos ocupa, sino también en su traslación a la pintura costumbrista.

Sin embargo, al ser introducido por Sorolla en los retratos de su familia, el motivo de la puerta velazqueña se aleja de la cita más literal (que sí encontramos en el batiente con cuarterones de *La familia de don Rafael Errázuriz Urmeneta* y en el fragmento abocetado del *Retrato de Ralph Elmer Clarkson*) para mostrarse de forma más novedosa. Así sucede, bien mediante la superposición de puerta (vano) y espejo, con todas sus implicaciones espaciales, bien –desde una concepción más abstracta– mediante la reproducción del formato –rectangular vertical– del propio vano, donde Sorolla inserta la figura de cada hijo como una suerte de aposentador velazqueño. Esta experimentación se explica si tenemos en cuenta que el retrato es el género donde la influencia general de Velázquez es particularmente palpable en la pintura de Sorolla,⁷¹ por lo que, dentro de su estudio continuo y concienzudo del maestro sevillano, se habría permitido aquí mayor libertad creativa, máxime cuando los modelos eran su mujer y sus hijos y no debía complacer a cliente alguno.

Por otro lado, el análisis en la obra de Sorolla del motivo velazqueño objeto de nuestro estudio permite redescubrir algunos particulares de *Las meninas* (recordemos la “conexión” entre los dos aposentadores), así como “releer” y poner el acento en ciertos aspectos de la pintura del valenciano. Pensemos, a propósito, en los sutiles juegos –e inversiones– de contraluces y claroscuros comentados, los cuales afloran en la personal reinterpretación que lleva a cabo Sorolla del motivo de la puerta de *Las meninas*, algo especialmente importante en el llamado “maestro de la luz”, pues, para dominarla, también tuvo que enfrentarse y experimentar con la sombra.

Pero, ¿hasta qué punto fue consciente Sorolla de la inclusión y reinterpretación que de este motivo velazqueño estaba llevando a cabo en su obra particularmente durante esos años, lejos, como solía estar él, de especulaciones teóricas y más dado a experimentar con la propia pintura?⁷² Aunque desde el comienzo de este artículo hemos tenido muy presente la opinión de Sorolla sobre Velázquez y *Las meninas*, la falta de fuentes primarias en las que Sorolla se

⁷¹ Menéndez Robles (2009): 23.

⁷² Reyero (2022): 15.

refiera al motivo de la puerta no permite responder de forma concluyente al interrogante anterior. Sin embargo, como hemos pretendido demostrar en las páginas precedentes, la huella de la puerta de *Las meninas* en su pintura es lo suficientemente evidente y sugestiva como para que valga la pena analizarla visualmente al detalle. Además, teniendo en cuenta que, desde el punto de vista simbólico, una puerta que se abre invita a atravesarla y a adentrarse en otro mundo,⁷³ podríamos decir que Sorolla nos invita a traspasar esas puertas pictóricas trasuntos de la velazqueña, convirtiéndose él mismo, mediante su pintura, en una puerta a la obra del maestro sevillano.⁷⁴

Para concluir, es preciso llamar la atención sobre el hecho de que Sorolla, en la nueva casa-estudio a la que se mudó con su familia a finales de 1911⁷⁵ (actual Museo Sorolla en Madrid), mandó instalar unas puertas con cuarterones de estilo castellano cuya distribución, en algunas habitaciones, era –y es todavía hoy– idéntica a la de la puerta de *Las meninas* (fig. 13).⁷⁶ De esta manera, por decisión suya, ese motivo pictórico velazqueño adquiría ahora entidad arquitectónica; como si, ante la imposibilidad de emular a Velázquez, Sorolla se permitiera la osadía de apropiarse de una porción de su obra maestra para otorgarle corporeidad e introducirla en su propia morada. Tal vez así, emulando a José Nieto como “visitante ambiguo” que, llave en mano, “entra y sale a la vez”⁷⁷ por la puerta de *Las meninas*, Sorolla confiara (en un intento desesperado cuanto inasible mediante sus pinceles) en que era posible alcanzar con el tiempo, transitando por esas puertas como en un rito de paso, la sabiduría del Maestro.⁷⁸

Sin embargo, no debió de sentir que lo había conseguido, a juzgar por lo que escribiría en 1917 cuando pintaba los últimos paneles de *Visión de España* para la Hispanic Society of America:

Lo que estoy es cansado, es muy natural, la ansiedad es lo que más me consume la vida, me falta la flema que tenía Velázquez, quizás en eso estriba su perfección y no la mía, además de lo *jotro* que Dios le da a quien quiere.⁷⁹

⁷³ Chevalier / Gheerbrant (1986): 855.

⁷⁴ Según el simbolismo cristiano, el propio Jesús se identifica con la puerta cuando afirma: “Yo soy la puerta: quien entre por mí, se salvará” (Jn 10, 9). Biedermann (1999): 414.

⁷⁵ Pons-Sorolla (2018): 329.

⁷⁶ María Luisa Menéndez, quien fuera directora del Museo Sorolla, ya se percató de este detalle arquitectónico, que, “lejos de ser anecdótico”, transmitía para ella “la intensidad y pervivencia de un referente”, si bien erraba al afirmar que las puertas que copiaban exactamente el modelo de *Las meninas* se habían instalado en todas las estancias de la vivienda, como desmienten las fotos de la época. Menéndez Robles (2009): 15.

⁷⁷ Foucault (1971): 20. Otros autores, como Fernando Zapaarín, huyen de esa ambigüedad al considerar que el aposentador estaría abriendo la puerta para salir de la habitación seguido de los reyes, a los que espera. Zapaarín Hernández (2018): 41.

⁷⁸ Una puerta también simboliza el tránsito entre situaciones o estados diferentes, por ejemplo, la ignorancia y la sabiduría. Biedermann (1999): 414; Revilla (2009): 552.

⁷⁹ Carta de Sorolla a Clotilde, [Plasencia], [27 de octubre de 1917], en Lorente *et alii* (2008): 315.



Fig. 13. *El vestíbulo del Museo Sorolla*. Ragel. Ca. 1933. Museo Sorolla, n.º inv. 81175. Madrid

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaide, José María (2009): “8. Las redes”, en José Luis Díez / Javier Barón (eds.): *Joaquín Sorolla. 1863-1923* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 223-224.
- Barón Thaidigsmann, Javier (2009): “17. Cosiendo la vela”, en José Luis Díez / Javier Barón (eds.): *Joaquín Sorolla. 1863-1923* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 251-254.
- Barón Thaidigsmann, Javier (2019): “Sorolla and the Spanish Pictorial Tradition”, en Linda Schofield (ed.): *Sorolla. Spanish Master of Light* (catálogo de exposición). Londres, National Gallery Company, pp. 16-31.
- Barón [Thaidigsmann], Javier (2023): “Joaquim Sorolla i la suggestió de l’art del passat – Joaquín Sorolla y la sugestión del arte del pasado”, en Luis Alberto Pérez Velarde (ed.): *Sorolla. Orígens – Orígenes* (catálogo de exposición). Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 47-71.
- Beruete, Aureliano de *et alii* (2009): *Ocho ensayos sobre Joaquín Sorolla y Bastida. Traducciones*. Oviedo, Ediciones Nobel.
- Białostocki, Jan (1988): “The Door of Death: The Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art”, en Jan Białostocki: *The Message of Images: Studies in the History of Art*. Viena, IRSA, pp. 14-41.
- Biedermann, Hans (1999): *Enciclopedia dei simboli*, reimpr. Milán, Garzanti Libri.
- Biedermann, Hans (2013): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1998): *La maja desnuda*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Boone, M. Elizabeth (2015): “William Merritt Chase, Joaquín Sorolla, and the Art of Masquerade”, en José Luis Colomer *et alii* (eds.): *Sorolla in America: Friends and Patrons*. Dallas, Nueva York y Madrid, Meadows Museum, Center for Spain in America, Fundación Museo Sorolla y Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 243-267.
- Brown, Jonathan (2008): “Sobre el significado de *Las Meninas* (1978)”, en Jonathan Brown: *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 47-75.
- Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder.
- Cole, Georgina (2009): “Privacy and the Role of the Door in the Genre Paintings of Jean-Baptiste-Siméon Chardin”, *French History and Civilization: Papers from the George Rudé Seminar*, 3, 7-16. <https://h-france.net/rude/wp-content/uploads/2017/08/ColeVol3.pdf> (consultado el 30 de abril de 2024).
- Díez, José Luis (2009a): “27. La familia”, en José Luis Díez / Javier Barón (eds.): *Joaquín Sorolla. 1863-1923* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 283-286.
- Díez, José Luis (2009b): “48. La familia de don Rafael Errázuriz Urmeneta”, en José Luis Díez / Javier Barón (eds.): *Joaquín Sorolla. 1863-1923* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 334-338.
- Díez, José Luis / Barón, Javier (2009): “La trayectoria artística de Joaquín Sorolla”, en *Joaquín Sorolla. 1863-1923* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 7-22.

- Dryer, Joel S. (s. a.): “Ralph Elmer Clarkson (1861-1942)”, en *Illinois Historical Art Project*, <https://www.illinoisart.org/ralph-elmer-clarkson> (consultado el 2 de junio de 2023).
- Finaldi, Gabriele (2019): “The Greatest Thing in the World”, en Linda Schofield (ed.): *Sorolla. Spanish Master of Light* (catálogo de exposición). Londres, National Gallery Company, pp. 8-15.
- Foucault, Michel (1971): “Las Meninas”, en Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo XXI Editores, pp. 13-25.
- Hernández de la Torre Chicote, Almudena (2009): “Obras de Sorolla”, en María Luisa Menéndez Robles / Almudena Hernández de la Torre Chicote (coms.): *Diálogos: Sorolla & Velázquez* (catálogo de exposición). [Madrid], Ministerio de Cultura, pp. 27-49.
- Herráez Vossbrink, Akemi (2019): “Portrait of Ralph Clarkson”, en Linda Schofield (ed.): *Sorolla. Spanish Master of Light* (catálogo de exposición). Londres, National Gallery Company, p. 138.
- Knox, Giles (2010): *Las últimas obras de Velázquez. Reflexiones sobre el estilo pictórico*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Lorente, Víctor et alii (eds.) (2008): *Epistolarios de Joaquín Sorolla II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*. Rubí (Barcelona), Anthropos.
- Mahon, Alice (ed.) (2018): *Dorothea Tanning. Detrás de la puerta, invisible, otra puerta* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Manaut Viglietti, José (1964): *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*. Madrid, Editora Nacional.
- Marín Valdés, Fernando A. (1985): “Aureliano de Beruete: cartas a Joaquín Sorolla”, *Liño*, 5, 7-100.
- Marín Valdés, Fernando A. (1987): “Aureliano Beruete: crítica velazqueña y velazquismo fin de siglo”, *Liño*, 7, 115-136.
- Menéndez Robles, María Luisa (2009): “Sorolla & Velázquez”, en María Luisa Menéndez Robles / Almudena Hernández de la Torre Chicote (coms.): *Diálogos: Sorolla & Velázquez* (catálogo de exposición). [Madrid], Ministerio de Cultura, pp. 15-25.
- Mesonero Romanos, Manuel (1899): *La estatua de Velázquez. Memoria de los trabajos de la comisión del monumento erigido por los artistas españoles a iniciativa del Círculo de Bellas Artes*. Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández. Disponible en: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=4185 (consultado el 30 de abril de 2024).
- Moore, Michael (1981): “On the Signification of Doors and Gates in the Visual Arts”, *Leonardo*, 14/3, 202-205. DOI: <https://doi.org/10.2307/1574272>
- Pérez Rojas, Javier (2009): “29. Remendando las redes”, en José Luis Díez / Javier Barón (eds.): *Joaquín Sorolla. 1863-1923* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 288-290.
- Pérez Velarde, Luis Alberto (2021): “Sorolla. Tormento y devoción”, en Luis Alberto Pérez Velarde (ed.): *Sorolla. Tormento y devoción* (catálogo de exposición). Madrid, Ediciones El Viso, pp. 8-23.
- Pérez Velarde, Luis Alberto (2023): “Sorolla abans de Sorolla (1878-1884) – Sorolla antes de Sorolla (1878-1884)”, en Luis Alberto Pérez Velarde (ed.): *Sorolla. Orígens – Orígenes* (catálogo de exposición). Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 9-45.

- Pitarch Angulo, Covadonga (2021): “24. El día feliz”, en Luis Alberto Pérez Velarde (ed.): *Sorolla. Tormento y devoción* (catálogo de exposición). Madrid, Ediciones El Viso, pp. 96-98.
- Pons-Sorolla, Blanca (2001): *Joaquín Sorolla: vida y obra*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Pons-Sorolla, Blanca (2006): “Sorolla: retratos individuales”, en Javier Arnaldo (ed.): *Sargent / Sorolla* (catálogo de exposición). Madrid, Fundación Colección Thyssen Bornemisza, pp. 115-131.
- Pons-Sorolla, Blanca (2007): “Pedro Gil Moreno de Mora y Joaquín Sorolla. Historia de su amistad”, en Facundo Tomás *et alii* (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*. Rubí (Barcelona), Anthropos, pp. 15-49.
- Pons-Sorolla, Blanca (2014): “Catálogo. Introducción”, en Blanca Pons-Sorolla / Mark A. Roglán (dirs.): *Sorolla y Estados Unidos*. Madrid, Fundación Mapfre, pp. 176-189.
- Pons-Sorolla, Blanca (2018): *Pedro Masaveu: Pasión por Sorolla* (catálogo de exposición). Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson.
- Pons-Sorolla, Blanca / Lorente Sorolla, Víctor (eds.) (2009): *Epistolarios de Joaquín Sorolla III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*. Rubí (Barcelona), Anthropos.
- Portús, Javier (2009a): “La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra”, *Boletín del Museo del Prado*, 27/45, 100-128. Disponible en <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/la-sala-de-las-meninas-en-el-museo-del-prado-o-la/0e2d2232-65aa-4365-8c46-f0d68608bac2> (consultado el 30 de abril de 2024).
- Portús, Javier (2009b): “Velázquez fin de siglo”, en María Luisa Menéndez Robles / Almudena Hernández de la Torre Chicote (coms.): *Diálogos: Sorolla & Velázquez* (catálogo de exposición). [Madrid], Ministerio de Cultura, pp. 11-13.
- Portús, Javier (2018): “Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria”, en Javier Portús (com.): *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 15-200.
- Rada y Delgado, Juan de Dios de la (1899): *Velázquez. Discurso leído en la solemne sesión pública celebrada el día 8 de junio de 1899 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para conmemorar el tercer centenario del nacimiento del gran artista*. Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de M. Tello.
- Revilla, Federico (2009): *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Reyero, Carlos (2022): “Sorolla en negro”, en Carlos Reyero (ed.): *Sorolla en negro* (catálogo de exposición). Madrid, Palacios y Museos y Fundación Museo Sorolla, pp. 10-27.
- Samper Embiz, Vicente (2015): “En torno a *Mesa petitoria*. Sorolla y el antiguo Colegio de San Pablo, actual Instituto Lluís Vives de Valencia”, *Buletina = Boletín = Bulletin*, 9, 131-163. Disponible en: https://bilbaomuseoa.eus/uploads/salas_lecturas/archivo_es-65.pdf (consultado el 2 de junio de 2023).
- Zaparaín Hernández, Fernando (2018): “*Las Meninas*: perspectiva, luz y tiempo”, *Goya*, 362, 26-43.