

La sensación sonora y visual del mar en la pintura valenciana de finales del siglo XIX

Esther Ferrer Montoliu

Université Blaise Pascal, Clermont Ferrand, France

RESUMEN

El trabajo ofrece una interpretación desde el punto de vista fenomenológico de la experiencia visual y sonora en la percepción del mar dentro del contexto pictórico valenciano de finales del siglo XIX. La utilización de los sentidos para generar imágenes del mar creará una red de correspondencias entre los mismos jugando un papel clave en la comprensión e interpretación de su imagen. El análisis parte del reconocimiento de una poética del mar autónoma y diferenciada, centrándose seguidamente en el estudio de su inmensidad desde los diferentes puntos de vista que su contemplación ofrece, concluyendo finalmente con la interpretación de la capacidad sonora y móvil de su materia. El estudio ha encontrado en las imágenes del mar escogidas toda una asociación de ideas que permiten expresar los sentimientos que el mar provoca, universalizando de esta manera su imagen y confiriéndole su materialidad estética como figura de representación.

Palabras clave: Estética del mar | Fenomenología | Pintura valenciana del siglo XIX | Sonido | Movimiento.

ABSTRACT

This work presents an interpretation from a phenomenological point of view of the visual and sonorous experience on the perception of the sea in the context of XIX century Valencian painting. The use of senses to generate images of the sea establishes a network of links between them that plays a key role in the comprehension and interpretation of its image. The analysis starts from the identification of an autonomous and separated poetics of the sea, focusing on the study of its immensity from the different points of view that its contemplation presents. It ends on the interpretation of the sonorous and mobile potentiality of its matter. The study has identified in the chosen images of the sea a whole series of ideas which allow to express the feeling provoked by the sea, thus universalizing its image and conferring it an aesthetic materiality as representation figure.

Keywords: Aesthetic of the sea | Phenomenology | XIX century Valencian Painting | Sound | Motion.

Desde el punto de vista de la filosofía y de la fenomenología *la percepción sería el pensamiento de percibir*¹. Esta afirmación del filósofo francés Merleau-Ponty nos servirá para verificar en nuestro discurso que toda percepción se vale de los sentidos para expresarse.

Partiendo de esta aseveración interpretaremos la percepción del mar hecha por los artistas valencianos del último tercio del siglo XIX, teniendo en cuenta las sensaciones que los diferentes sentidos dan al mar.

En primer lugar nos apoyaremos en los conceptos estéticos que lo definen. Intentaremos visualizar cómo el mar es más que una superficie y cómo su representación es sugerida por la captación de toda una serie de sensaciones visuales, auditivas e incluso táctiles y olfativas que dan forma a su figura. De nuevo la afirmación de Merleau-Ponty da consistencia a nuestro discurso:

“La vision, le touche, l’audition sont autant de manières d’accéder à l’objet.” (Merleau-Ponty, 1987, p. 87).

En segundo lugar, analizaremos la captación de la visibilidad y de la observación de la inmensidad marina desde los diferentes puntos de vista que su observación ofrece.

Finalmente, estudiaremos la capacidad sonora y móvil de su materia valorada desde su interrelación.

Nuestro trabajo pretende demostrar cómo la mezcla de sensaciones comentadas, sentidas como propias, permite aproximarse a la realidad del mar representado, apareciendo como vía de acceso a su lectura, universalizando su imagen y confiéndole su materialidad estética.

El mar existe como entidad física e imagen real que es. Mirarlo nos convierte en receptivos porque sentir su belleza no es escapar a nuestra condición existencial sino profundizarla y revelarla proyectándola hacia el exterior. Es figura difícil. Parece ser uniforme con pocos elementos que lo definen pero si nos adentramos en su significado más profundo nos damos cuenta que es más que agua y olas, más que extensión y movimiento. Lleva implícito toda una red de relaciones. Y es que el paisaje marino no es único.

Nuestra teoría intentará descifrar esa amalgama de significados que el mar hace ver y percibir a través de los conceptos estéticos que lo definen. Establecer los valores estéticos que lo materializan² significa en primer lugar considerar la experiencia que nuestros sentidos establecen con él. Cada uno de ellos, nos ayuda a conocer las cualidades que lo conforman como tal. Merleau-Ponty³ ilustra nuestras palabras diciendo: “Cada «sentido» es un «mundo»”. Y es que sólo a través de las múltiples sensaciones que éstos nos ofrecen podemos identificar cada uno de los componentes estéticos que definen al mar. Nuestros sentidos son la guía para percibir su transparencia u opacidad, las sensaciones espacio-temporales de su superficie, la cadencia de su rítmico movimiento. El identificar estos valores nos ayudará a traducir el mensaje silencioso que de manera envolvente transmite la obra de quien ha querido pintar su imagen.

Establecemos por tanto una poética del mar autónoma y diferenciada basada en la duplicidad que su figura implica.

Por un lado, determinamos, introducidos por lo que Felipe Garín (Garín, 1950, pp 13-16)

1 Ver la cita original en (Merleau-Ponty, 1987, p. 47).

2 Un amplio estudio del tema es abordado en la primera parte de mi tesis, (Ferrer, 2008).

3 Ver cita original en (Merleau-Ponty, 1986, p. 271).

de manera sencilla nos manifestaba en su estudio sobre la Escuela Marinista Valenciana, que el mar se materializa fundamentalmente a través de su magnitud que polarizamos a su vez en su expresión de infinitud, en su color, en su movimiento y nosotros añadimos en su sonido. Reconociendo cada uno de estos valores como propios e identificadores del mar como entidad constituyente y figura estética propia.

Por otro lado, reconocemos la vinculación existente y primordial con otros elementos que participan en su valoración y constitución como materia estética. Constatamos que como ocurre con otros paisajes y elementos de la naturaleza la belleza del mar no depende tan sólo de sus componentes intrínsecos sino también de la relación que adquiere con otros elementos que le proporcionan su esencia estética, denominados componentes estéticos secundarios (Sánchez, 1945, p. 243). Y es que el mar está en continua comunicación con otros elementos. Su materia no es sólo agua. Cuando en la naturaleza se mezclan otras materias como el viento, el sol incluso el fuego su fuerza transforma su color y su entidad más profunda. Las peculiaridades meteorológicas y atmosféricas repercuten en su figura abriéndose a un sin fin de significaciones. Edgardo Albizu (Albizu, 1985, p. 207) lo llamado significación secundaria y las considera la raíz de la imagen del mar como sistema poético.

Partiendo de esta doble perspectiva enfocamos nuestro análisis. Abordaremos tanto sus cualidades propias como las adyacentes. Sólo así podemos fundamentar la materialidad estética de su figura y entenderemos por qué no todos los artistas han sabido comunicar con el mar. El mantener una actitud abierta y el saber reconocer esta duplicidad en la esencia estética de su figura sólo ha podido ser logrado por pocos. El mar con su color, su sonido, su movimiento y su extensión ilimitada y el mar con su vinculación al cielo, a las peculiaridades meteorológicas, a los arrecifes conforma todo un sistema de valores estéticos que lo convierten en único.

Tomándolos como base en nuestra reflexión pasamos a analizar la percepción visual y sonora del mar en la pintura valenciana del periodo tratado.

3 SENSACIÓN VISUAL

Consideraremos la experiencia visual del mar desde el punto de vista de la fenomenología de la sensación. La imagen del mar sólo podrá ser entendida desde la participación del sujeto como signo de identidad subjetiva.

En nuestro análisis nos centraremos en la transposición de sentimientos que nuestros artistas desplazaron al mar. Este enfoque nos permitirá demostrar la interrelación de sentidos implicada en la percepción del mar que plasmaron. Nos basaremos en la diferencia perceptiva del mismo según el punto de vista adoptado en su contemplación.

3.1 La posición en la contemplación del mar

Los pintores valencianos de la época abordaron su observación desde puntos muy variados aportando con ello diferentes connotaciones a su concepción tanto a nivel compositivo como valorativo. Buscando las posibilidades que la visión del mar ofrecía se apoyaron en la complicidad existente entre la mirada y el mar. Los cuadros del momento representan un mar que siendo el mismo cambia de apariencia en función de la mirada y del punto de vista de observación adoptado estableciendo de esta manera una relación de armonía interna entre ambos.

Tal y como ya hemos precisado, la experiencia del mar debe interpretarse vinculada tanto a la de otros elementos ligados a su figura como lo son el cielo y la tierra como a las características del mismo vacío de su ser. En base a esta reflexión establecemos dos vías en la interpretación de su imagen por los artistas aquí tratados.

3.1.1 Mar y cielo

La lectura del mar es indisoluble de la del cielo que la cubre. La interacción de la superficie celeste sobre la superficie marina condiciona la consistencia de su imagen. Hay una especie de desdoblamiento en su visualización e interpretación. La imagen del cielo que se refleja en el agua del mar además de proporcionarle materialidad cromática adquiere idénticas características valorativas. La prominencia o no

de cielo en la visión del mar condicionan su interpretación compositiva.

La dialéctica entre el cielo y la tierra es tema común entre los pintores del mar. Sin el reflejo del cielo el mar no sería lo que es. Y es que éste que es extensión, inmensidad y profundidad juega con el cielo que representa a su vez amplitud, altura y elevación.

Nuestros pintores supieron entender la personalidad del cielo y su relación con el mar. Uno de los valores claves del cielo radica en su dinamismo. Como espacio dinámico que cambia a cada momento ofrece la posibilidad de la instantaneidad convirtiéndolo en un recursopreciado para los artistas.

Este cielo puede estar habitado tan sólo por el sol intenso como cubierto por las nubes y sus derivados. *Sorolla* en su *Mar de Jávea* de 1905 muestra, como en las diferentes réplicas que el pintor realizó del pueblo alicantino, como el sol salpica por todos lados invadiendo con su fuerza todo lo que circunda. Pero el mismo mar como muestra otro de sus cuadros *Mar de tormenta* de 1899 o *Nublado* de *Pedro Ferrer Calatayud* puede estar compuesto de nubes, rodeado por la bruma o bañado por la noche. Estas obras demuestran que sea el que sea el estado del cielo interferirá en las condiciones del mar que circunda.

Su profundidad tildada de azul (Bachelard, 1943, p. 195), representa también ese sentimiento de vacuidad y de voluntad de libertad que tanto encandilará a los pintores que tratamos. La mayoría de ellos reconocerán en su calidad azul su verdadero rostro. Y encontrarán en las escenas de alta mar, campo abierto para demostrarlo. Fueron sobretodo los cuadros de naufragios y de viajes los que adoptaron este tipo de representación siendo *Rafael Monleón* su representante más fiel. A pesar de que gran parte de su obra se dejó llevar por el determinismo técnico del detalle debido a su papel como retratista naval observamos que la calidad de los cielos y del mar plasmados no dejan de perder la fuerza de su cualidad estética.

Así lo demuestra su *Goleta Cruz Brasil* del Museo Naval de Madrid que desde la temática de naufragio nos trasmite la sensación de vacío del

alta mar mostrando la movilidad de sus aguas influidas por la acción de un cielo portador de tormenta. En su superficie a pesar de las nubes o las neblinas que lo cubren domina su profundidad azul que es su estado más puro. Y él mismo es quien da consistencia a su materia.

Los pintores valencianos supieron descubrir la belleza del cielo en contacto con el mar. Y se dejaron encandilar por su color intentando entender todas las coloraciones y formas que el cielo les ofrecía. Y vislumbraron a su vez la dificultad de reproducirlo porque el mismo tiene como propiedad común que no puede imitarse con los medios humanos. Siempre que se le intenta reproducir sobre un lienzo se plantea un verdadero desafío. Mayor si es junto al mar. Físicamente es la luz solar quien le imprime color y es el éter quien le proporciona su espacio.

En ocasiones extrapolaron los elementos que pueblan el cielo como son las nubes tomándolas como agentes que proporcionan movilidad y color al mar. *Sorolla* en sus apuntes nos dejó ejemplo de ello como en su *Estudio de Nubes*. Hubo en su propósito de pintarlas, un deseo de fijar sus formas instantáneas.

El cielo mediterráneo que rodeó a nuestros pintores constituyó un inagotable manantial de sensaciones para sus ojos. El azul de las claras mañanas de primavera que encandiló a *Pedro Ferrer Calatayud* en su *Amanecer* (Fig. 1), el rojo anaranjado de los crepúsculos como *Sorolla* nos presenta en su *Barcas al sol poniente* les hicieron deleitarse, poetizar e investigar una y otra vez sobre el tema.

El cielo que nos presentaron fue tan pronto azul ultramar como rosado, blanquecino o de un delicado azul celeste, engalanado con nubes en forma de copos o despejado. Demostraron que la variabilidad de esta imagen es tan grande que nunca se reproduce exactamente. Saliendo sus colores de una paleta rica e inspirada en situaciones diversas como el colorido de una puesta de sol o del arco iris. Demostraron que la belleza del cielo no es más que el resultado de la interacción de la luz del sol con la atmósfera. Por eso aprovechando esta relación encontraron en los fenómenos atmosféricos una amplia red de sensaciones que plasmaron en sus cuadros.



Fig. 1- Pedro Ferrer Calatayud: *Amanecer*. Óleo sobre lienzo.

3.1.2 Mar y tierra

La dialéctica del mar y la tierra puede expresarse desde dos interpretaciones diferentes: Teniendo en cuenta la materialidad de sus elementos y desde la perspectiva de Bachelard⁴ encontramos que el encuentro entre mar y tierra se comprende desde la oposición de la firmeza y resistencia de ésta última y la permeabilidad y evaporación de la otra. Estas dos cualidades se visualizan en dos tipos de imágenes:

Confrontación

La imagen de confrontación del agua con la resistencia de la tierra será representada por las rocas y arrecifes. En su relación con el agua del mar la dureza e inmutabilidad de la tierra se asociará evidentemente con la idea de seguridad y firmeza (Bachelard, 1947, p. 2).

La apreciación de la costa transformará la percepción negativa de los arrecifes y las rocas que pasarán de ser vistos los causantes de las desgracias en el mar para transformarse en ele-

mento de interés estético. Su poética se centrará en la dicotomía de confrontación entre materias pero desde su aspecto positivo. Los pintores el mar valencianos captaron su belleza y la reflejaron en sus producciones como observamos en el *Mar y Rocas de San Esteban. Asturias* de Joaquín Sorolla.

En comparación con el agua del mar su proyección imaginativa es menor. Esta siendo más sutil e inaccesible se abre a un campo imaginativo mucho más rico.

Pero sus formas y vegetación diferente, sus componentes minerales y sus colores, la relación establecida entre el cielo y la luz y el agua les proporcionaron una amplitud de imágenes que supieron interpretar desde sus posiciones personales como Sorolla manifiesta en este cuadro. Todo ello conllevó a nuestros artistas a descubrir la poética de la geología. Ya sean arrecifes abruptos y escarpados en donde la relación establecida con el mar es violenta. Ya sean grutas marinas que nos llevan a los espacios más

4 Para Gaston Bachelard la distinta naturaleza de la materia de los elementos se manifiesta diferentemente ofreciendo imágenes diversas. Entre los diversos estudios realizados por el autor ver los relativos a los cuatro elementos fundamentales: (Bachelard, 1938), (Bachelard, 1942), (Bachelard, 1943), (Bachelard, 1947), (Bachelard, 1960).



Fig. 2- Salvador Abril: *Cueva misteriosa*. Óleo sobre lienzo.

recónditos y desconocidos aproximándonos casi a las profundidades marítimas. El tema será explotado por las posibilidades estéticas que conlleva. *Antonio Muñoz Degraín* gran enamorado de la conformación y de la orografía del paisaje de montaña se interesó también por esta temática en relación con el mar. En su cuadro *Refugio de piratas* recoge esta temática. Trata el tema desde la fantasía y la subjetividad cromática que le caracterizaban interesándose por el juego de los reflejos y colores en el agua.

La gruta y la caverna pertenecen a la misma categoría de refugio. *Salvador Abril* en su cuadro *Cueva Misteriosa* (Fig. 2) traduce la belleza de estas conformaciones. La luz filtrada en el interior de la cueva parece casi líquida proporcionando una cadencia cromática espectacular en donde los azules, verdes y burdeos inundan la imagen.

El mismo Abril nos relataba tras haber estado de excursión por Jávea y los alrededores la

percepción que tuvo ante el colorido de estos lugares culminando con la realización de la obra mencionada (Abril, 1915, p. 12). Quedó encandilado por el cromatismo del lugar (Abril, 1915, pp. 16, 23, 38):

“Los días sucesivos los dedicamos a mis apuntes. (...) Separándonos algún tanto de las orillas, podíamos admirar con los prismáticos las cuevas que existen en ellos a elevadas alturas, examinando perfectamente sus estalactitas y estalactitas, las que, combinadas con el musgo, formaban un conjunto encantado, hermoso aún más con el revoloteo de algunos halcones que iban en busca de caza (...) Hay que admirar aquellas tonalidades. El morado únese al azul nacarado de la línea de sus aguas. Las estalactitas, verdes, contrastan con las concavidades oscuras, en donde chispean tonos metálicos (...) Producto de



Fig. 3- Rafael Monleón: *Varadero*. Óleo sobre lienzo.

esta excursión fueron varios cuadros, entre ellos, «La Cueva Misteriosa.»”

Síntesis

La imagen de síntesis de la substancia e interacción de ambas materias se situará en la orilla de la playa. La línea de demarcación que separa a ambas se presentará bajo la forma ambivalente de dos elementos contrarios pero que se unen y complementan creando un nuevo lugar de intersección en donde domina el componente terrestre pero dulcificado por la acción del agua (Bachelard, 1947, p. 18).

En su *Marina con Montes*, Rafael Monleón muestra el concepto. La interacción de ambas sustancias convierten a la orilla como imagen de gran potencialidad estética. Aparece como lugar que participa de las características de ambos elementos. Aún teniendo predominio la sustancia terrestre, el agua del mar es importante dotando

a la tierra representada por la arena de valores relacionados con la dulzura de la substancia acuática (Bachelard, 1947, p. 133).

El pintor nos ofrece una panorámica en la que se muestra esa clara demarcación entre tierra y agua remarcada por los montes y las rocas que la rodean y por la síntesis entre la arena y el mar.

En ocasiones la síntesis de ambas sustancias adquiere el valor de comunicación. Muchas escenas de puertos tienden a remarcar el espacio de contacto y de apertura bidireccional que supone el límite entre el mar y la tierra. Este sentido aparece representado en otras dos obras del marinista *Varadero* (Fig. 3) que aquí reproducimos y *Entrando en el puerto*. En ambas el puerto es visto desde su relación con la tierra. Destacando la disposición de la tierra que representada como una especie de lengua, actúa como lazo de unión con el mar. Estos dos ejemplos se separan

de otros tantos puertos que Monleón realizará en donde el protagonismo lo tendrán las naves y la actividad portuaria.

La orilla aparece también como campo imaginativo. Llevando inscrita en su imagen valores de ambos elementos. La playa será vista como punto de encuentro y de interiorización. *Ignacio Pinazo* además de su interés en captar los cambios y matices de luz y color del mar y la tierra estableció una conexión casi cósmica con ambos. En su *Playa* nos ofrece una síntesis interiorizada de ambos elementos. La escena nos aparece como una imbricación íntima entre los personajes y la unificación del encuentro entre la substancia terrestre y marítima. Esta dialéctica ayuda a estructurar el mar en relación con la tierra. Adquiere un significado propio y marca la interpretación de su imagen.

En sus escenas de playa domina lo lineal, la armonía y la tranquilidad. Se interesó en transcribir ese sentimiento en la mayoría de sus imágenes como en su *Playa con cabaña* del Museo de Godella en donde refleja la poesía del encuentro de la materia terrestre representada no sólo por la arena sino también por los pequeños haces de hierba y la cabaña acogiendo tranquilamente la llegada del agua del mar.

En esa experiencia de fusión con la naturaleza es cuando aparecen las sensaciones táctiles. El baño, los pies ahondando en el agua para retener el instante del arribo del mar será captado por nuestros artistas. *Sorolla* es su más fiel representante. Son diversas las instantáneas que nos dejó. En todas ellas se asiste a una ralentización de la sensación. El pintor parece demostrar que el contacto visual no basta para establecer una continuidad entre el micro y el macrocosmos. La experiencia del baño es una experiencia directa y física. Las sensaciones auditivas se unen acabando en la ósmosis entre el mar y el personaje. Hay una especie de victoria del ser sobre la temporalidad del mar creando una sensación de plenitud. La empatía que se produce procede del intercambio de esa síntesis de sustancias y de sensaciones. *Pinazo* también recogió el tema desde la poesía que caracterizaba a su técnica. Lo observamos en su *Marina* del Museo San Pío

V en donde aparecen un grupo de figuras bañándose en la orilla del mar.

La penetración de la influencia táctil del agua, *Pinazo* la interpreta apoyándose en el universo cargado de vibraciones que el mar en relación a la orilla del mar comporta. El yo del pintor ya no es un simple observador exterior de las cosas, la mirada no se queda en la orilla, ni en la superficie. Es algo más. Es una experiencia de sinestesia consolidada a través de la transformación de las sensaciones visuales en táctiles. Se accede a la “*dét temporalisation des états de grande rêverie*” que Bachelard (Bachelard, 1960, p. 95) aludía, permitiéndonos escapar a las contingencias y a nuestras propias limitaciones.

4 SENSACIÓN SONORA

4.1 El sonido y el movimiento del mar

Constatamos que la expresividad de la naturaleza se manifiesta mejor a través de lo sonoro que de lo visible. El sonido como hemos estudiado confiere al mar gran parte de su fuerza expresiva. El sonido que su ser transmite se separa ganando por sí solo independencia y consistencia expresiva.

Su lectura se hace relacionada con otro de los conceptos estéticos que la definen: Su movimiento. Este es quien da forma y voz a su materia.

Los pintores valencianos se inspiraron en ambos componentes estéticos como vía de acceso a su imagen. El sonido de su movimiento y de los elementos de la naturaleza que en él interfieren dan voz a su presencia y vehiculan las sensaciones probadas ante su ser. Sus imágenes permiten ver y sentir la temporalidad de la densidad de su substancia. Es decir encontramos en el sonido del mar, entendido como medio de acceso perceptivo, un movimiento de descenso interiorizado (Bachelard, 1960, p. 98) que nos lleva hasta ese más allá existencial que es la confusión simbiótica del ser con el paisaje. Partiendo de este punto de vista adoptaremos un enfoque metafísico en su lectura. Abordaremos la interpretación del mar de nuestros pintores desde esta óptica. Las sensaciones auditivas y de

movimiento que reconocerán en el mar crearán un estado de ósmosis entre su ser más íntimo y el mar contemplado constituyendo de esta manera su poética.

Tomaremos como eje explicativo la noción de repetición y ritmo. Su concepto será el punto que unifique tanto la percepción de movimiento y como la de sonido condensando su sentido y su percepción estética en una experiencia unívoca.

4.2 La fuerza del movimiento

La poética del mar está claramente vinculada a la de su movimiento y a la del viento. Los pintores valencianos supieron ver la particularidad de este elemento invisible que da forma, sonido y color al espacio del mar. Consideraremos como agente de su movilidad y de su sonoridad al viento. Su interpretación tomará en cuenta dos puntos de vista. Como viento rotativo considerando como ciclo de vida y significando caída y fracaso. Desde esta orientación su imagen se transformará en fuerza sin piedad, acelerando el tiempo vertiginosamente y desencadenando imágenes relacionadas con la furia y la destrucción. Como viento lineal representando el transcurrir del tiempo y adquiriendo los valores de tonicidad y de vitalidad. Ambas vinculadas a su cualidad sonora perceptiva determinarán los dos tipos tradicionales y opuestos de mar: El de las tormentas y naufragios y el de la plenitud y tranquilidad.

4.2.1 El viento como amenaza

El viento transformado en tormenta enriquece la figura del mar confiriéndole nuevos componentes expresivos a su imagen. La furia de su fuerza da gran dinamismo a su representación. El combate con el mar incita a que el hombre se implique en el mismo desde sus más recónditas fuerzas. Esta actitud favorece el imaginario de los artistas que han querido representarlo tildándolo en ocasiones de elementos épicos en su forma como en su sentido. Los pintores aquí tratados valiéndose del mar abierto e ilimitado recogerán la temporalidad natural del mar adaptándola a la metamorfosis que la fuerza del vien-

to imprime a su figura cambiando la percepción de su imagen. La cólera del mar es sinónimo de dinámica y energía. Representa la lucha entre el hombre y la naturaleza. Hay un deseo enraizado en el interior del hombre de combatir y vencer al mar. Y este combate viene de la necesidad del hombre de provocar a la naturaleza.

En sus cuadros de naufragios *Salvador Abril* transmitió este concepto. Dentro de la concesión romántica del tema pero con un tratamiento estilístico más naturalista consigue reproducir el movimiento del mar en su estado más dramático. La cólera esencialmente se da entre el hombre y la naturaleza y en su movimiento del uno contra el otro. Es una energía y una dinámica que llevan implícitas que desembocan en el aspecto evocador y creativo de la representación. *Naufragio del Reina Regente* del pintor preludia lo dicho. Sin la cólera no habría descubrimiento. La existencia de esa confrontación permite al hombre descubrirse a sí mismo. La aspiración del hombre hacia lo absoluto refleja la intención de eliminar las fronteras que le separan del mar. Abril como otros tantos marinistas del momento se sentirá atraído por los valores opuestos que en la representación de una tempestad marina aparecen. La unión de otros elementos como las nubes que se rompen, los rayos crean la figuración del tema y conectan su sensación visual con la sonora. Pero el viento como amenaza no sólo fue temática neorromántica de escenas de naufragios y de dramaturgia humana. Casi extrapolando a la tempestad como variante iconográfica individual muchos pintores se detuvieron en la poética misma de la acción de los vientos percibidas no como una serie ordenada y lineal de movimientos sino como la representación de la virulencia rotativa de su acción. Dedicaron su esfuerzo a captar las variaciones naturales del viento sobre el mar bajo los efectos de la tormenta. *Salvador Abril* (Fig. 4) desde una óptica diferente y desde la playa en su *Turbonada* reproduce fielmente el significado activo del viento sobre el mar, en donde la oposición de un cielo límpido y tranquilo con otro cubierto por la presencia de las nubes amenazadoras marca la imagen.



Fig. 4- Salvador Abril: *Turbonada*. Óleo sobre lienzo.

Todavía más elocuente *Joaquín Sorolla* desde la rapidez en la captación de la instantaneidad que le caracterizó logra reproducir la dinámica del mar amenazado por una tormenta poetizando los elementos que intervienen en su acción. Su cuadro de 1908 *Tormenta sobre el mar en San Sebastián* así lo ilustra.

El pintor cautiva la mirada del espectador recogiendo la belleza espectacular del mar enaltecido. El conjunto de líneas, de formas y volúmenes vuelven visible la alternancia entre el plano horizontal y vertical de la composición. El pintor valenciano juega también con las posibilidades cromáticas que la tormenta ofrece al paisaje describiéndonos los innumerables matices de luces y tonalidades creadas por la escena. El mismo describe de esta manera la capacidad de captar lo móvil:

“Me sería imposible pintar despacio al aire libre, aunque quisiera...No hay nada inmóvil en lo que nos rodea. El mar se riza a cada instante; la nube se deforma, al mudar

de sitio (...) Pero aunque todo estuviera petrificado y fijo, bastaría que se moviera el sol, que lo hace de continuo, para dar diverso aspecto a las cosas (...) Hay que pintar deprisa, porque ¡Cuánto se pierde, fugaz, que no vuelve a encontrarse!” (Pons, 2001, p. 233)

4.2.2 Lo móvil contra lo estático

La sonoridad del agua puede ser percibida de diferente manera cuando se opone violentamente a otros elementos fijos y estables. El contacto con los mismos imprime expresividad sonora y visual a su imagen.

Lo natural

En primer lugar la confrontación entre el estado estable y el móvil se halla en elementos pertenecientes a la misma naturaleza. Desde el punto de vista visual y de la imaginación de la materia hemos estudiado su relación. Desde su consistencia y su estabilidad física la



Fig. 5- Rafael Monleón: *Puerto de Laredo*. Óleo sobre lienzo.

materialidad de las rocas y de los arrecifes puede interpretarse desde un doble significado:

Por un lado representa una cierta hostilidad y peligro para el que viene del mar. Las imágenes vinculadas a esta connotación son las relacionadas con los naufragios. *Rafael Monleón* explotó el tema en muchas de sus primeras obras. En *Puerto de Laredo* (Fig. 5) expresa con gran efectividad el contraste entre la fuerza enaltecida de las olas del mar con la estabilidad grandilocuente de los arrecifes de la costa.

Por otro gracias a la dureza y la firmeza proporcionan al hombre una cierta confianza en su materia y le dan seguridad. Las escenas de naufragios observadas desde la tierra serán su imagen más tradicional. La encontramos en el cuadro de *Monleón* titulado *Naufragio en las Costas de Asturias* que desde una concepción sublime muestra la tranquilidad del contemplador desde las rocas de la costa a salvo de la fuerza intempestiva del mar, que rompe violentamente y expresada de manera grandilocuente contra ellas.

Lo artificial

El encuentro entre lo fijo y lo móvil puede darse también entre elementos no pertenecientes a la naturaleza. Faros, diques y rompeolas aparecen como motivos iconográficos más frecuentes. *El Faro de Calais* de *Monleón* o *El rompeolas en San Sebastián* de 1917 de la Fundación Thyssen de *Sorolla*, desde estilos diferentes ponen de relieve lo móvil con lo estático facilitando de esta manera la visualización tanto del movimiento como del sonido del mar. Lo vivo contra lo inerte juega de nuevo como valor doble en donde lo móvil e inseguro de las olas encuentra su opuesto en lo firme y seguro de las construcciones.

4.3 La fuerza del silencio

El movimiento repetitivo del mar, con su ritmo idéntico imprime monotonía a su percepción creando una lectura codificada de su lectura. La abstracción sonora que dicho movimiento infiere al mar, logra individualizar su sonido dándole

independencia y haciendo surgir imágenes del mismo materializadas en su experiencia auditiva. El mar aparece como fuente de emociones y de sensaciones. La visibilidad de las olas y de los agentes que dan vida a la movilidad del mar tiende a anularse. En cambio a través de la experiencia de su sonido su percepción se prolonga. El silencio del mar no adquiere corporeidad desde la aniquilación de su voz ni aparece como un elemento sobreañadido en su imagen sino más bien su presencia nace sin relación absoluta con ningún factor externo. La cadencia monótona del mar adquiere su propio silencio. La sensibilidad de los artistas valencianos se ocupará de saberlo leer. El mar transporta en su imagen la expresión del silencio ayudando a visualizar su imagen. Reconocemos en la pintura del mar de los pintores aquí tratados los siguientes valores en la expresión de su silencio:

4.3.1 Indicio de lo ilimitado

Consideraremos al silencio como indicio de lo ilimitado. Este restablece el tejido continuo entre el pasado y el presente, entre el yo íntimo y lo exterior. De la misma manera confiere a las sensaciones pasadas una rara intensidad revelándose como un estado de abandono y de recogimiento para el artista. Hemos encontrado en la contemplación del mar por nuestros artistas la vía de acceso a esta experiencia verdadera, inalienable e irremplazable que consiste en “coincidir en silencio” como Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1986, p. 166) aducía. Sorolla en su cuadro *Jávea* lo consigue. La mirada contemplativa de los personajes presentados se pierde en el horizonte indefinido del mar experimentando el sentido de lo ilimitado que toma valor sobre el fondo de apertura, bañado por el silencio interiorizado de la imagen. El cual desde su inmaterialidad actúa como medio privilegiado.

No aparece como elemento del paisaje en sí mismo pero Sorolla ha sabido transmitirlo a través de la luz velada que se compromete con el mismo mar. El silencio se deja manifestar. Está ausente pero se siente. El pintor constata en su cuadro la capacidad que la interacción de lo visible y de lo sonoro tiene en la percepción del mar. Su imagen nos llega tal cual es, sin duplicarse en otra imagen sonora de su ser pero sí transmitiéndola.

Pinazo fue hábil en la captación de su concepto. Lo observamos en su cuadro *Anochecer en la escollera II* perteneciente a la temática del crepúsculo y de la escollera que en diferentes versiones⁵ realizó, así como la del IVAM, *Anochecer en la escollera III*. Ambas recogen el concepto. Remarcamos como para el pintor el silencio es la facultad a desembarazarse de los atributos personales y físicos transformándose en experiencia permeable a las influencias exteriores, en este caso venidas del mar.

Pinazo logra tocar lo invisible de la infinitud del mar a través de la mirada contemplativa de los personajes de la escena y de la dicción fragmentada de su expresión. Alcanza como Carmen Gracia (Gracia, 2001, p. 86) que preludiando la influencia de Friedrich determinaba la visibilidad de lo invisible a partir de un eco fragmentado del mar. En los dos cuadros constatamos como esa disolución es extinción porque libera de los límites y el horizonte da marcha atrás desdibujándose y creando la sensación y percepción de lo ilimitado derivada a su vez en la de infinito⁶. El pintor de Godella como fiel traductor de intuiciones se decantó por lo infinito como símbolo de lo inaprensible (Aguilera, 1982, pp. 88-89). La mirada interiorizada de Pinazo a través de la de los personajes representados parece aludir la presencia silenciosa (Gracia, 2001, p. 83) del mar. Lo sonoro en

5 Un análisis pormenorizado de las diferentes versiones se encuentra en (Alcaide, 2005, pp. 252-270).

6 No nos extendemos en la noción de infinito en el mar ni en la de ilimitado. El concepto ha sido analizado con detalle en (Ferrer, 2008) y en (Ferrer, 2009).



Fig. 6- Ignacio Pinazo: *Marina*. Óleo sobre lienzo.

su abstracción hecha silencio prevalece frente a lo visual confiriéndole al cuadro su significado.

4.3.2 Como regeneración

El silencio puede ser entendido como la sensación donde todo emana y a donde todo retorna. La abstracción que la repetición monótona de la cadencia del mar provoca en la orilla nos lleva hacia la transformación de la sonoridad del mar en silencio. Entendemos su significado desde la noción de regeneración de Gilbert Durand (Durand, 1963, p.221). El autor enumera los medios para paliar la angustia existencial abiertos por la imaginación que establece como condición para su fundamentar el movimiento que oscila entre el origen y la regresión. El filósofo lo califica de “*processus d’inversion imaginaire des valeurs*”. Las olas en la playa provocan esta sen-

sación y materializan su sentido. Encontramos el concepto en la *Marina* (Fig. 6) de Pinazo. Su imagen significa simbólicamente una voluntad subyacente de reconquista del mundo perdido. El estado de permeabilidad hacia el que se tiende contemplándola provoca que el yo se disuelva y se materialice en un estado de conciencia difuso que lleva hacia ese grado cero de abstracción cercano al silencio. Pinazo en estado próximo al de extinción y de empatía comunica lo sonoro y lo movable en una misma percepción. La imagen del mar llegando de manera monótona a la playa le permite utilizarlo como única vía de acceso a la sensación de plenitud. Muestra como la relación fusionada con el paisaje provoca ese movimiento de regeneración interiorizado leído desde la captura silenciosa del instante del movimiento del mar.

4.4 El sonido creado

Cerramos la valoración de la percepción auditiva del mar con un grupo de imágenes que no perteneciendo al valor intrínseco de sonoridad que el mar contiene se relacionan con su concepto. Siguiendo los indicios precisados por Murray Schafer (Murray, 1979, pp. 196-202) consideraremos dos tipos de criterios para entender su valor:

Los indicadores sonoros provenientes no del mismo mar sino de otros elementos no naturales que se comunican con su entidad como el sonido de las naves y de los barcos que llenan su superficie ya sea en alta mar o vinculados al puerto. Desde el descubrimiento del litoral y de la playa el sonido que el turismo atrae y que aportan otra percepción de la sonoridad del mar.

4.4.1 Batallas y combates

En primer lugar las escenas de batallas navales añaden una nueva sonoridad al mar.

Acaecidas todas ellas en su mayoría en alta mar aunque también en las cercanías de la costa contaminan la cadencia singular del medio marino. *Rafael Monleón* en su faceta de retratista de barcos y ostentando el puesto de arqueólogo en el Museo Naval reprodujo diferentes escenas navales. Muchas de sus representaciones son verdaderos reportajes de la realidad histórica del momento como del pasado.

A parte de las cualidades cromáticas que el tema aporta a la composición por la combinación y oposición del elemento agua y fuego su temática crea un nuevo ambiente sonoro que aniquila el sonido natural del mar. Una de las peculiaridades de Monleón fue su particular manera de representar los disparos y su contacto con el agua. Observamos la misma disposición en casi todos los combates. Lo vemos en su *Combate de Trafalgar* de 1870 y en la *Defensa de Carraca* de 1874. El efecto de los cañones se visualiza como pequeñas detonaciones blancas que destacan sobre la superficie del agua tranquila del mar. De manera también muy gráfica es el cuadro de *Antonio Muñoz* titulado *Fragata Numancia* que no siendo propiamente una marina apaga la continuidad sonora del mar a través

de los golpes de los cañones y de las armas y de los gritos que podemos identificar en sus participantes situados en primer término.

4.4.2 La voz del puerto

La figura del puerto contiene en sí misma una propia poética que se relaciona con el sonido. Unido estrechamente al viaje se afirma por sí solo como lugar de llegada y de partida de las naves confiriendo a su espacio una particular imagen sonora. El puerto en la pintura valenciana del momento siguió la iconografía de la pintura holandesa del siglo XVII, la francesa de Vernet y la de los vedutistas italianos. Pero progresivamente sus pintores fueron evolucionando capturando la especificidad del motivo y aproximándose a una factura realista que no excluyó la dimensión poética del tema. La imagen que reflejaron en sus composiciones se estructura en dos tipos:

Bien reprodujeron detalladas descripciones de su espacio como las primeras marinas de Sorolla que recuerdan a muchas de Monleón inscritas todavía dentro del dominio compositivo holandés.

Bien fueron tomadas como excusa para plasmar el espectáculo del mar y de la naturaleza de su entorno como Pinazo y Sorolla consiguieron.

Muchos de nuestros pintores sugestionados por la calidad expresiva y dinámica del lugar lo utilizaron como imagen de liberación de la cotidianidad en la que vivían. Leyéndolo junto al mar, su imagen aparece como evocación de un sentimiento de liberación.

La voz del puerto está vinculada estrechamente al mundo del barco. A su preparación para el viaje tanto comercial como turístico. *Rafael Monleón*, fiel conocedor del mundo naval, representaba con gran detallismo cada elemento vinculado a las naves. La actividad portuaria genera también su propio sonido. Las mercancías, los enseres que allí se comercian dan un ambiente peculiar a su espacio. Los diferentes tipos de embarcaciones crean su propio ambiente. Desde la aparición del vapor la fisonomía del mar y de la navegación cambiará. *Rafael Monleón* expresa en su *Varadero* la nueva sensación que

este tipo de energía generaba en el medio en que se movía la nave.

El humo espeso que del barco emana aporta colorido cromático a la composición confiriendo una sensación auditiva a su imagen que nos recuerda a las hechas por Turner. *Pinazo* también recurrió a este efecto en sus composiciones como el *Barco de vapor* del IVAM.

Esta nueva poética de la polución como se la ha llamado desde el contexto de la pintura británica llegó a nuestros marinistas más tardíamente.

El sonido del puerto está también representado por la presencia de los personajes que lo pueblan ya sean simples visitantes o trabajadores del mismo. *Joaquín Agrasot* nos ofrece una imagen muy pintoresca en su *Puerto de Alicante* pero desde el detallismo de sus particularidades nos da una percepción sonora general que proviene tanto del ruido de las naves que parecen silbar a lo lejos como de los paseantes y pescadores que se hallan en el muelle situados en primer término.

Desde una concepción muy diferente pero recogiendo el mismo significado encontramos el *Puerto de Bilbao* de *Muñoz Degraín*. Su cuadro se aleja de la expresividad cromática del resto de sus imágenes del mar pero desde un punto de vista alto de observación nos hace sentir tanto el dulce transcurrir de los barcos de vela que empujados por la brisa marina entran en el puerto como el sonido de los barcos de vapor que dan energía a lo lejos a sus embarcaciones. Al atardecer y sobre todo durante el crepúsculo los diferentes elementos que componen el puerto como las barcas y embarcaderos adquieren un aspecto casi mágico. Todo se dulcifica. Los reflejos se oscurecen tomando corporeidad en su reflejo en el agua.

Vinculado al puerto como lugar de actividad económica encontramos la figura del muelle como lugar de esparcimiento y de paseo. *Ignacio Pinazo* sintió predilección por el tema de las escolleras y nos dejó diferentes imágenes que deben ser interpretadas desde la visión interiorizada que del mar nos ofreció. Su cuadro *En el espigón* así lo demuestra. Aparece como lugar de refugio adoptando casi el significado metafórico del “gran mar del ser” que llevamos cada uno de nosotros inscrito en nuestro interior. La vastedad infinita que desde el muelle se percibe confiere un significado metafísico a su imagen.

El pintor de Godella en sus paseos por el puerto de Valencia eligió normalmente los momentos en que el sol estaba bajo. Por regla general durante la mañana la luz ejerce su acción sobre el reflejo de los barcos de manera más violenta. El anochecer en cambio tilda al mar y a su cielo de un halo sensitivo que *Pinazo* captó. Los efectos de colores rosados y anaranjados de la puesta de sol se reflejan en el agua que toma el mismo color.

Pero también este rincón del puerto puede ser vivido como lugar de esparcimiento como *Javier Juste* en sus *Regatas de Valencia* muestra. La calidad sonora de la escena es muy visual. Casi podemos percibir la expresividad espontánea de los personajes detalladamente representados.

4.4.3 La playa como esparcimiento

La aparición del turismo y la evolución de los medios de transporte acercaron a la playa⁷ y al mar⁸ a los turistas dotándolo de una nueva sonoridad. Aunque agregada dieron un nuevo colorido sonoro a su imagen que fue captado por los pintores que a él se acercaron.

Paralelamente al puerto la playa constituye otro lugar de esparcimiento y de encuentro.

7 Como libro de referencia sobre el tema destaca la monografía de (Corbin, 1988). Sobre el tema en el contexto francés son interesantes los diversos artículos del catálogo (Tapié, 1994).

8 Dentro del contexto de la pintura española y valenciana de la época revisar (Litvak, 1991) y (Litvak, 2001).

Pinazo (Pérez, 2006) fue el pionero en captar muchos de los momentos distendidos de los valencianos. Recogió desde su mirada particular las vivencias del encuentro con el mar.

Hay una mezcla entre la novedad que aporta el turismo y las actividades relacionadas con la playa que sus habitantes continuaban realizando. El cacarear de las gallinas del cuadro de *Pinazo* o de su rebaño representado en otro cuadro como el murmurio de los bueyes en muchos de los cuadros de *Sorolla* ponen su nota casi pintoresca pero real, aportando nuevas sensaciones sonoras al mar representado.

Pinazo nos introduce en la belleza apacible de la playa y en el día a día de sus gentes. Su originalidad (Alcaide, 2005, pp. 252-270) radica en que aportó a la pintura del momento un nuevo acercamiento y con ello otra imagen del mar diferente. Con él, *Sorolla* y *Cecilio Pla* serán los tres artistas valencianos del momento que desde aproximaciones diferentes tradujeron el nuevo sonido del mar y de la playa.

Todas las consecuencias que el turismo impuso cambiaron progresivamente su paisaje. Este se ve interferido por los gritos de las gentes que a él acuden a bañarse o simplemente a disfrutar de una jornada tranquila. Sus playas se poblaron de nuevos sonidos que anularon la poesía de su espacio. Las casetas (Pérez, 2000) y las celebraciones confirieron una especie de contaminación sonora al paisaje que fue sentida por muchos de los pintores que a él se acercaron. Como *Benlliure* presenta con su cuadro *Falconara*.

Las palabras de *Blasco Ibáñez* ponen la nota sonora y final a nuestro discurso:

“La playa, olvidada el resto del año, presentaba la animación de un campamento. El calor empujaba a toda la ciudad a este arenal del que surgía una verdadera ciudad de “quita y pon”. Las “barraquetas” de los bañistas, con sus muros de lienzo pintado y sus techumbres de cañas, formaban correcta fila ante el oleaje, empavesadas con banderas de todos los colores, rotuladas con extravagantes títulos (...) Por entre esta población improvisada que se desvanecía como humo

con las primeras borrascas del otoño, pasaban los tranvías y los ferrocarriles pitando estrepitosamente para no atropellar a las personas; corrían las tartanas, desplegando como banderas sus rojas cortinillas. Hormigueaba la gente hasta bien entrada la noche con un zumbido de avispero, en el que se confundían los gritos de las “aleteras”, el lamento de los organillos, el puntear de las guitarras.” (Vidal, 1984, p. 27)

5 CONCLUSIÓN

Nuestro análisis ha encontrado en la imagen del mar de los pintores valencianos escogidos toda una asociación de ideas que permiten expresar los sentimientos que el mar provoca. Apoyándonos en la sensación visual y sonora de su realidad se ha demostrado cómo la utilización de los sentidos para generar imágenes del mar crea una red de correspondencias entre los mismos jugando un papel clave en la comprensión e interpretación de su imagen.

El estudio del mar en la pintura valenciana del último tercio del siglo XIX nos ha revelado la fuerza imaginativa, la polivalencia de imágenes asociadas a su realidad y el valor cósmico que desprenden, revelándonos las dos características que lo definen como imagen: Su carácter sustancial y poético.

Hemos llegado a la conclusión que su valor como imagen reside en la capacidad de reflexión que provoca constituyendo en sí misma una estética que lo define. La pintura marinista valenciana estudiada demuestra que todos los términos que caracterizan al mar contienen en sí mismos una concepción abstracta para materializarlos en imagen y por sus múltiples facetas y por su rico contenido experiencial se convierten en material metafórico. La mezcla de lo real y de lo imaginario es lo que da cuerpo a la obra artística y lo que permite la interrogación de su significado por parte de quien lo observa. Los artistas aquí presentados supieron individualizar al mar que pintaron a través de su percepción sonora y visual, emancipándose del imaginario universal al que pertenecían, encontrando su

propia singularidad como imagen y consiguiendo con ello su máxima expresividad.

La clasificación mostrada nos ha indicado que el mar con su particularidad sonora y cromatismo imprime de esta manera corporeidad estética a su figura confiriéndole la capacidad casi única de materializarse, vehiculada por la sensibilidad de quien sabe verlo y escucharlo.

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL BLASCO, Salvador. *Recuerdo de mis excursiones: impresión del viaje por comarcas de España*. Valencia: Imp. Sanchis y Torres, 1915.

AGUILERA CERNÍ, Vicente. *I. Pinazo*. València: Vicent García Editores, 1982. *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, del 14 de noviembre 2000 al 21 de enero 2001. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000.

ALBIZU, Edgardo. “Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo”. En *Poetics of the elements in the human condition*. Part 1, The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interpretation and theory. Dirigido por Anna-Teresa Tymieniecka. Vol. XIX *Analítica Husserliana (Analecta Husserliana)*. Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985, pp. 203-212.

ALCAIDE, José Luis. “Pinazo y el mar. Sensualidad edénica y tragedia nacional”. En *Ignacio Pinazo: Los inicios de la pintura moderna*. Dirigido por Francisco Javier Pérez Rojas et al. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005, pp. 252-270.

BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1938.

——— *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942.

——— *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti, 1943.

——— *La terre et les rêveries de la volonté: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1947.

——— *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960.

CORBIN, Alain. *Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Aubier, 1988.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF, 1963.

FERRER MONTOLIU, Esther. *La pintura del mar: Conceptos generales, sensación de infinitud y relaciones con la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2008.

——— “Les dimensions de l'infini de la mer dans la peinture valencienne du XIX siècle: horizons et expériences”. Université de Nîmes, 11-13 juin de 2009. En *Actes du Colloque international Textes et Frontières*. Nîmes: Service de Publications de l'Université de Nîmes (GRES-IRIEC (Nîmes)), 2010, à paraître.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a. *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1950.

GRACIA BENEYTO, Carmen (Dir.). *La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo*. València, Centre Cultural Bancaixa, 2001. València: Bancaixa. Obra Social, 2001.

LITVAK, Lily. *El tiempo de los trenes, el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1986.

——— *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987.

MURRAY SCHAFER, Robert. *Le paysage sonore*. Paris: J.-C. Lattès, 1979.

PONS-SOROLLA, Blanca. *Joaquín Sorolla: vida y obra*. Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2001.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (Com.). *Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo*. Valencia, IVAM, del 12 de junio al 24 de septiembre 2006. Generalitat Valenciana (Org.). Valencia: IVAM, 2006.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier; ALCAIDE, José Luis. “Casetas, balnearios y casinos”. En *Catálogo de la Exposición A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier; PLÁCIDO, Juan de (Auts.). *Sorolla en las colecciones valencianas*. València, Museu de Belles Arts, 3 de març - 20 d'abril de 1997. València Museu Sant Pius V (Org.). Valencia: Museo de Bellas Artes, 1996.

SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María, *Estética del paisaje natural*. Madrid: CSIC, 1945.

TAPIÉ, Alain; CORBIN, Alain; FREMOND, Armand (Dir.). *Désir de rivage: de Granville Dieppe: le littoral normand vu par les peintres entre 1820 et 1945*. Ville de Caen, Musée des Beaux-Arts, du 1er juin au 31 août 1994. Paris: Reunion des Musées Nationaux; Caen: Musée des Beaux-Arts, 1994.

VIDAL CORELLA, Vicente. “Sorolla y Blasco Ibáñez en el Cabañal”. *Las Provincias*. Valencia, 4 de agosto 1984, p. 27.