

Juan Carlos Bejarano

RETRATO DE UNA DAMA

La figura del pintor Cecilio Pla resulta bastante paradigmática del nivel que alcanzó la pintura valenciana en la segunda mitad del siglo XIX en España. Su obra se sitúa entre la de un Pinazo, un Sorolla o un Muñoz Degraín, por decir sólo unos pocos nombres de la cuantiosa pléyade de artistas que surgieron de esas tierras, que ya fueron tan pródigas en siglos pasados. Situación artística de la que se era consciente incluso en la misma época, tal y como lo manifiesta el crítico de arte Valentino en el diario valenciano *Las Provincias*:

(...) no ha habido en España dos escuelas de pintura más famosas que las de Sevilla y Valencia, aunque con una diferencia entre ambas: la escuela sevillana, o para ser más comprensivo y al mismo tiempo más exacto, la escuela de los pintores andaluces, llegó a la cumbre en el siglo de Velázquez y Murillo, no habiendo podido después colocarse a tanta altura, antes bien descendiendo visiblemente de ella, a la inversa de la escuela valenciana que, con más humildes antepasados, ha crecido de día en día, ofreciéndonos de continuo, y en nuestro mismos tiempos, muestra gallarda de sus diarios progresos (...).

Siendo Sorolla la figura señera y más cotizada, muchos pintores orientaron su producción hacia un luminismo de temática costumbrista y playera, entre los cuales Cecilio Pla fue una de sus más firmes manifestaciones. No obstante, desde sus primeras obras, se mostró más como un pintor propio de su tiempo (es decir, que fue optando por las diferentes tendencias pictóricas del momento: realismo, simbolismo, luminismo, modernismo...), que por el deseo de configurar un estilo propio y diferenciador. En este sentido, aparece como un perfecto catalizador del fin-de-siglo.



John Singer Sargent, *A Vele gonfie*. Retrato de Ena Wertheimere (1904), óleo sobre lienzo, 163,2 x 108 cm. Tate Britain, Londres.

Sus primeras pinturas fueron las típicas del joven que quería darse a conocer en certámenes, esto es, pintura de historia como *El Dante en el infierno* o *El Entierro de Santa Leocadia*. Cuando ésta dejó de tener la aceptación de antaño, a principios de la década de 1890, presentó pinturas de asunto social, con las que se labró un cierto prestigio, demostrando sus dotes para la observación de la vida cotidiana. Entre los cuadros de este tipo, podríamos encontrar *Lazo de unión* o *Las doce*, cuadros que por otra parte introducían ese elemento costumbrista, realista e insustancial que perduró en su posterior producción.

Sin embargo, hacia 1900, y sobre todo, desde 1910-1915, su obra se fue impregnando progresivamente de la luz valenciana, con un consiguiente cambio técnico y temático. Es cuando produce sus escenas de playa, con unas tonalidades más claras que antes, así como una ejecución más abocetada. Así pues, básicamente es la presencia de esa luz la que determina el rasgo más diferenciador en sus dos etapas más conocidas.

Aparte de cultivar ese costumbrismo, el retrato fue uno de los géneros que más trató Cecilio Pla, con numerosos puntos de contacto con su pintura de género. Hay que tener en cuenta que su maestro fue el también valenciano Emilio Sala, de una generación anterior, y que brilló especialmente en este género, realizando algunos de los mejores retratos del Realismo español. Precisamente, por la obra conocida de Pla en este campo, casi se podrían distinguir de nuevo esas dos etapas marcadas por la aparición de la luz.

Los primeros, como su *Autorretrato* (1892), *Retrato de su mujer con su hija Pepita* (1902), *Retrato de su hermano Ricardo* (1905) o el *Retrato de la condesa de Yumuri* (1906) muestran una gama cromática apagada que funciona a base de sutiles matices, de contornos difuminados y etéreos, con asimetrías y posturas desenvueltas en algunos casos. Todo ello lo pone en relación con lo que un Whistler estaba haciendo por entonces en Europa y Estados Unidos, con una reivindicación de la pintura de Velázquez, pintor que precisamente admiraba también Cecilio Pla.

Los retratos conocidos y que realizó en torno a 1910, en su mayoría responden ya a la influencia del luminismo: los interiores oscuros dan paso a exteriores —normalmente con el mar iluminado al fondo—, y los colores se vuelven vivos: *Retrato de doña Valentina Navarro* (1914), *Mar dormido* (c. 1917), *Lirio entre lirios* (c. 1920), *Juventud* (1915), *Retrato de Samuel Luchsinger* (c. 1928), o *Retrato de Roberto Castrovido* (1929).

Algunas de estas pinturas figuran entre lo mejor de su producción, unos retratos cercanos a veces a la pintura de género —de ahí esos títulos— y del movimiento modernista, al querer hacer unas pinturas que afirmasen con rotundidad la realidad de su tiempo. Asimismo, la figura femenina ocupa un lugar destacado, no sólo entre sus retratos, sino también en el

resto de su obra; precisamente, la prensa de la época lo calificaba de «pintor de las mujeres».

Muchos de los rasgos comentados se ajustan perfectamente al *Retrato de dama desconocida* conservado en el Museo Camón Aznar de Zaragoza. Se trata de una obra que impacta a primera vista, al menos en su ubicación actual en la Sala XI de dicho museo, dado que atrae toda nuestra mirada por su posición absolutamente central. En principio, se trata de un cuadro que encaja perfectamente en la manera de hacer de Cecilio Pla: el retrato de una mujer a la moda, que gira cuerpo y cabeza hacia su izquierda, en un pose relajada e informal, con una sonrisa picarona, asiendo con fuerza su capa de vestir. La pose espontánea, el juego dinámico de la capa, la sonrisa, y el toque cosmopolita de la indumentaria y el sombrero con plumas nos recuerdan poderosamente algunas de sus obras más conocidas, como *La mosca*, con esa misma sonrisa y el juego con la cortina que introduce movimiento (visible también en la pareja de cuadros del Círculo de Bellas Artes de Madrid), o *Una gaviota*. En estas obras a medio camino del retrato y de la pintura de género, encontramos ese mismo tipo de mujer, amable, alegre y socarrona, que no podemos encontrar tan frecuentemente, por ejemplo, en Sorolla, otro gran retratista valenciano de su tiempo.

Se trata de unas obras que lo aproximan al modernismo, por ese gusto por remarcar lo más cosmopolita de su tiempo a través de la moda y por reflejar una mujer más burguesa y urbana que tradicional —que también captó en otras pinturas—; con ese gusto por la instantaneidad en los gestos, quizá aprendido de su maestro Sala, como si fuera el reflejo de un momento de vida, o en esas sonrisas tan fotográficas y que rozan lo *kitsch*, pero que le dan un aire tan de su tiempo; por una factura fogosa, rápida, a base de líneas virtuosas, que intentan apresar lo fugaz del instante; así como un gusto por un anecdotismo depurado, en que la anécdota propiamente argumental queda reducida en el gesto y en un juego decorativista o esteticista en el tratamiento de las cortinas de *La mosca* o de la capa del *Retrato de dama*, jugando con sus arabescos.

Es ésta una composición, en fin, deudora de las nuevas corrientes finiseculares en ese dinamismo introducido, que provoca un cierto desequilibrio y una cierta asimetría, con esa cabeza medio ladeada, que mira hacia fuera de campo y que parece una moderna Dafne huyendo de un invisible Apolo. La gama cromática empleada, en negro, en claroscuro barroco, y el vestido de la dama, nos permitirían datarlo en su primera etapa, concretamente en la primera década de 1900, tal y como hace Ricardo Centellas Salamero.

Así pues, en principio es una obra que parece encajar plenamente en la producción de Pla, correspondiendo a su mejor período (1890-1910), con todas sus características formales, técnicas e iconográficas, además de pre-

sentar su típica firma en la parte inferior derecha, distinguible eso sí, gracias a un ligero y extraño relieve, como si la firma hubiera sido repintada por encima. Es un retrato, además, que siempre se ha considerado de Pla, como así se demuestra en las exposiciones que ha participado, especialmente en la itinerante *De Goya al cambio de siglo* (1800-1920). *Pintura española y europea en la colección Ibercaja* (2001) y en una monográfica dedicada al pintor en Pamplona en el 2000, comisariada por Elena Requena, principal especialista en el pintor, y que la incluyó entre las piezas expuestas.

Si bien la obra puede ser de Pla, las dudas surgen cuando se descubre que no se trata de un retrato propiamente dicho, sino más bien la copia de un retrato de otro pintor. Estamos hablando de John Singer Sargent (1856-1925), y de su *Retrato de Ena Wertheimer: A Vele Gonfie* (1905) (Tate Britain, Londres). Se trata de una pintura de 163 x 108 cm., poco conocida de su autor, que ha sido expuesta en contadas ocasiones y que fue donada a la galería por Robert Mathias en 1906.

Sargent está considerado hoy en día como uno de los más destacados retratistas finiseculares del siglo XIX, tras pasar un período medio enterrado por el olvido y el desprecio de los historiadores del arte. Junto con Whistler, los dos fueron quizá los retratistas anglosajones que más influyeron sobre los artistas europeos de su tiempo en este género; así, en Pla encontraríamos ahora ratificada esta doble influencia de Whistler —en algunos de sus primeros retratos— y de Sargent, siendo un ejemplo más de su capacidad de adaptación a las nuevas tendencias pictóricas.

Este retrato no es de los más conocidos y brillantes de Sargent, pero presenta una serie de rasgos que nos pueden permitir reconocerlo como una pintura de su autor, rasgos que comparte con Cecilio Pla y que ya se han comentado anteriormente, como el deseo de captación de lo inmediato, el toque frívolo y cosmopolita, o la pincelada ligera y suelta, entre otros.

Esta pintura formó parte de una serie de doce retratos de la familia Wertheimer, siendo el encargo más importante y grande que recibió Sargent en vida en el campo del retrato, llevándole diez años el realizarlos en su totalidad. Los Wertheimer eran el prototipo de «nuevos ricos» que estaban surgiendo por entonces en Inglaterra, judíos enriquecidos rápidamente gracias a que el patriarca de la familia, Asher Wertheimer, era uno de los marchantes y anticuarios de arte más solicitados de la época. A muchas de estas familias judías Sargent las inmortalizó en sus telas, tales como los Meyer, Raphael, los Hirsch o los Sassoon.

El encargo comenzó cuando Asher contrató a Sargent para que los retratara, a él y a su mujer, en cuadros que hiciesen pareja, para conmemorar sus bodas de plata. Asher fue el primer retratado, en 1898, en un cuadro que la

crítica calificó de «obra maestra» cuando fue expuesto por primera vez, al saber reflejar la psicología y posición social del personaje de modo magnífico. Entusiasmados por la acogida y por el carisma de su retratista, le encargaron que retratara a toda la familia —tenían diez hijos—, en composiciones individuales o agrupadas, hasta el punto de que Sargent reconoció haber estado por entonces en un estado de «crónico wertheimerismo». Obviamente, los lazos entre la familia y el pintor llegaron con el tiempo a ser muy estrechos, siendo íntimos amigos y teniendo reservado siempre un lugar en la mesa familiar, en su mansión de Connaught Place.

Junto con Betty, Ena era la hija mayor, y ambas posaron juntas en uno de los retratos más conocidos de Sargent, y que fue bien acogido por la crítica cuando fue expuesto en la Royal Academy en 1901, el mismo año de su realización. Aquí ya se podía observar el carácter vivo de Ena, en un rostro despierto y en la pose de alerta, estirada, del cuerpo; algo que la crítica de la época ya percibió.

Posteriormente la retrató en el cuadro copiado presuntamente por Cecilio Pla, de forma individual, y en la que el espectador siente el mismo lazo íntimo, cercano, que debió de sentir el americano cuando conoció a la joven. Helena Wertheimer (1874-1935), llamada Ena en el círculo familiar, se casó con Robert Mathias. Sargent se llevó particularmente bien con ella, por su carácter siempre en plena ebullición. Así la describía:

«Era una figura atrevida, sin ningún tipo de preocupaciones por el dinero, los compromisos o cualquier otro tipo de rutina doméstica cuando se estableció por su cuenta en Montagu Square... Tenía la misma viva devoción por las pinturas, los pintores y la música que sus padres, y era maravillosamente descuidada en su expresión».

Precisamente, Ena se convirtió con el tiempo en una protectora de las artes vanguardistas.

Ese carácter despreocupado Sargent lo captó muy bien en su instantánea de 1905, subtítulo *A Vele Gonfie*, como también hacía Pla a veces en sus retratos, con elementos propios del anecdotismo de la época. Este subtítulo queda explicado en la ficha que se hace de la pieza en la página web de la Tate Gallery, y hace referencia a la capa que se infla por el movimiento súbito de Ena al cogerlo, y que hace que parezca una vela de un barco inchada por el viento. La sonrisa refleja la situación distendida de la escena, cuando Ena coge la toga dejada por Lord Londonberry en una de sus sesiones como modelo, que se la había olvidado en el estudio de Sargent, y se la pone encima como un disfraz. Como se ve, a través de la anécdota y la descentralización de la composición, Sargent plasmó a la perfección el carácter frívolo y vital de su modelo, respectivamente, así como la confianza que esta mujer le inspiraba. A su hermana Betty, en cambio, cuando la pintó sola, le hizo un retrato más convencional.

Visto todo esto, es cuando surge la pregunta: ¿cuándo, cómo y por qué pinta Cecilio Pla este retrato, precisamente? Antes se ha señalado que el cuadro presenta la firma característica de Pla, aunque como repintada por encima. No se trata, además, de una copia idéntica, pues en la tela del Museo Camón Aznar falta la parte inferior del original de Sargent. Por lo demás, coincide en casi todo, en el cromatismo, si bien algo más oscura —quizá por el estado de conservación del barniz—, que no nos permite apreciar el detalle de la silla. Por lo demás, la técnica es muy similar a la que suele emplear Sargent, pinceladas largas, elegantes y delicadas, algo también presente en Pla, si bien éste tiende a empastes más cargados, y una pincelada no tan cuidada.

Otro punto que llama la atención es el marco. Desconociendo el del original, el de la copia parece de época, con su marco dorado y su decoración recargada en estilo rococó, con un escudo familiar o nobiliario, con tres pájaros en perfil, de un linaje desconocido. Resulta extraño ver un marco de tales características —al fin y al cabo, es una copia, y no importaría tanto hacer un marco con un escudo familiar, con la excepción de que fuera el mismo que el original—. Por lo tanto, quedan las posibilidades de que el marco procediera de otro cuadro, o que el marco fuera una copia del original de Sargent. Curiosamente, uno de los cuadros reproducidos en el segundo volumen del catálogo razonado de este pintor americano presenta un marco muy similar a éste, lo que nos puede llevar a pensar en una misma tipología difundida por toda Europa. En fin, es un tema que se tiene que concretar aún más

Pero ¿cuándo lo pintó? El cuadro tuvo que pintarlo con el original delante suyo y no a través de reproducciones, dado que el cromatismo es el mismo. En la bibliografía consultada poco se indica. Gracias a la información facilitada por la Tate Gallery en su página web, sabemos que el cuadro fue expuesto durante la vida de Pla (fallecido en 1934) en las siguientes exposiciones: en la Royal Academy de Londres, en 1905, con el número 376; en la Grafton Gallery de Londres, en la exposición «Fair Women», en 1910; en la Corcoran Gallery of Art de Washington, en la «Commemorative Exhibition by Members of the National Academy of Design», en 1925, con el número 75; en la Grand Central Art Galleries de Nueva York, en 1925-26, con el número 302; y en el Art Institute of Chicago, en 1934, con el número 406.

Por la parte de Pla, el único viaje que sabemos que hizo a Londres fue en 1908, por una exposición que hizo. Quizá hizo más viajes a Inglaterra o Estados Unidos y la pudo contemplar entonces.

Finalmente, ¿por qué le interesó hacer una copia de esta pintura? Sabemos que Cecilio Pla, como muchos de sus coetáneos, realizó copias de los clásicos, especialmente de Velázquez —como se puede ver en su *Autorretrato* de

1892, con el *Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos*— o en uno de *Felipe IV*, así como en los *Niños comiendo uvas de Murillo*, con una técnica bastante abocetada, muy diferente empero a la que comentamos, muy cercana a la original. También sorprende que sea de un artista coetáneo al valenciano: quizá le atrajera por las coincidencias con su obra, ya comentadas, o por el prestigio que tenía Sargent en el campo del retrato.

Preguntando al propio Museo Camón Aznar sobre su procedencia, pocos datos aporta, indicando simplemente que fue propiedad del historiador y crítico José Camón Aznar, y que fue donado en 1979 al museo junto al resto de la colección, en la que había también otro *Retrato de desconocida* del mismo autor, aunque de inferior calidad. No se conoce su presencia en alguna exposición en vida de Camón Aznar, ni tampoco figuró en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, dado que era una copia, y las medidas tampoco coinciden con ninguna de las que sí presentó.

Quizá la clave esté, pero no con total seguridad dadas algunas lagunas de información, a una mención que se hace del retrato original de Sargent en internet, con motivo de la primera exposición conjunta de los doce retratos en diferentes museos de Estados Unidos (Nueva York, Nueva Orleans, Richmond y Seattle, desde 1999): se indica que este cuadro se lo regaló Asher Wertheimer a su hija Ena y a su marido como regalo de bodas; más tarde Ena lo vendió para conseguir dinero para su galería de arte, mandando hacer una reproducción. Finalmente, esto provocó un conflicto cuando su marido se enteró y quiso que el cuadro original volviese de nuevo a casa. Quizá la copia sea el cuadro del Camón Aznar, aunque sorprende que se lo encargaran a un pintor español y no a uno inglés o al mismo Sargent, dadas las buenas relaciones. Por otra parte, quizá el marco y el escudo fueran también una copia del original, lo que probaría aún más esta hipótesis.

En todo caso, carecemos de la información necesaria para confirmar totalmente que así fuera, una información que posiblemente se encuentre en el catálogo de la exposición de los retratos de la familia Wertheimer.

En fin, de momento sólo podemos apuntar que se trata de una posible copia realizada por Cecilio Pla, después de 1905. Nos gustaría imaginar que quizá fuese en 1908, cuando se organizó una exposición en Londres con su obra, una exposición que visitaría quizá Ena Wertheimer, y viendo las similitudes de algunas de sus obras con el retrato, le encargaría la copia. De esta forma, durante muchos años se habría demostrado con este retrato de Pla la escasa diferencia que habría entre la producción de un valenciano y un americano, siendo éste más conocido.

Queda descubierta la identidad de la retratada, pero aún hay otros puntos a resolver, como la heráldica del marco, ciertas características de la firma, pero sobre todo, el momento de la realización de la copia, dónde y cuándo.

Para finalizar, el hecho de que Pla copiase una obra de Sargent no hace sino ratificar una vez más que los modelos para el retrato finisecular en España, como en general en Europa, no sólo se debieron a Francia, sino sobre todo al mundo anglosajón, desde Whistler, como se puede ver en algunos retratos del mismo Pla, como con Sargent. Son numerosos los pintores españoles que coincidieron en sus mismas soluciones o se dejaron seducir por algunas del americano: Álvarez de Sotomayor, López Mezquita, Rodríguez Acosta, Miguel Nieto, Benedito, Villegas, Vaamonde, Piñole, Zuloaga... son sólo algunos que total o parcialmente presentaron afinidades con la retratística de Sargent. Sin embargo, los más conocidos y cercanos al pintor fueron, quizá, dos: Casas y Sorolla. Ramon Casas tuvo al coleccionista Charles Deering como principal protector, siendo éste amigo íntimo de Sargent, pintor al que seguramente conoció ya fuera en Chicago, en París o en Cataluña, o al menos conoció su obra en la colección personal de Deering o en la Exposición Universal de París de 1900, cuyos retratos admiró. En el ámbito valenciano, hay que destacar a Joaquín Sorolla: su fama internacional seguramente le facilitó que lo conociera, haciendo un mismo tipo de retratos, en que la pincelada busca deslumbrar al espectador con su sintetismo y su brillo.

Por lo tanto, a esta lista habría que añadir el nombre de Cecilio Pla, que tendría el privilegio de copiar directamente el *Retrato de Ena Wertheimer*, como testimonio de la relación fructífera entre el pintor americano y España: si la pintura de Velázquez y del Siglo de Oro le sirvió a Sargent para reformular el retrato, a su vez éste prestó a sus coetáneos españoles su elegancia finisecular y unos nuevos ojos con los que mirar la pintura de su país.

Juan Carlos Bejarano
Universitat de Barcelona