Los mundos del arte

Estudios en homenaje a Joan Sureda

Eva March y Carme Narváez (eds.)

UBe

ACAF-ART
LLIBRES

ÍNDICE

Prólogo. *Ofrenda a Ceres*, por Eva March y Carme Narváez 11

Esquema biobibliográfico de Joan Sureda 17
Adela Laborda

La pintura, un arte

Noves aportacions sobre els murals romànics de Santa Maria de Taüll 43
Montserrat Pagès i Paretas

Entre pergaminos y piedras: nuevas hipótesis sobre los autores de la policromía original del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago 57
Rocío Sánchez Ameijeiras

Las pinturas góticas de Ca l'Ardiaca (Tarragona) y la celebración de la Pascua 67
Emma Liaño Martínez

Un ciclo pictórico de Flaugier sobre la vida de santa Eulalia 81
Francesc Quílez

Joaquim Sunyer (1874-1956). A propósito de la atribución de un desnudo femenino inédito . . 93
Ximo Company, Anna Pedret

La imagen del personaje

Jacopo Pontormo e il suo doppio 111
Sergio Rossi

Jocs de miralls 129
Joan Ramon Triadó

Retratos para peripecias literarias 135
Rosa Navarro Durán

Noves interpretacions sobre les reformes renaixentistes del palau familiar dels Requesens a Barcelona 151
Carme Narváez

Los mundos de Goya

La producción pictórica de Domingo Álvarez Enciso (1736-1800) 169
Myriam Ferreira Fernández

«Cop.s y borrones de la.s cosas bonas»: el cuaderno de Domingo Álvarez Enciso, pensionado en Roma, entre la formación y el gusto 187
Raquel Gallego

«Progetto Piranesi», il catalogo ragionato delle matrici di Giambattista Piranesi 207
Ginevra Mariani

Goya, cartonista de tapices. Prestigio y caracterización de la manufactura madrileña 219
Concha Herrero

Goya, el infante don Luis y su mundo melancólico en Arenas de San Pedro 235
Fernando R. de la Flor

La música como expresión de las pasiones eróticas: el fandango y el bolero en la novela Goya o la calle del Desengaño*, de Lion Feuchtwanger*. 249
Helmut C. Jacobs

Por amor al arte

Un document extraordinari: l'assegurança de l'edifici de Francesc d'Assís Cambó i Batlle de la Via Laietana, n.º 30 abans de 1936 273
Immaculada Socias Batet

«Tenim l'avantatge de disposar de l'experiència aliena per a posar-nos de cop i volta al punt just». O de quan els museus de Barcelona buscaven el cànon a l'estranger 289
Eva March

Ramón Gómez de la Serna: el museo como greguería 303
Ana Ávila

El hombre se asoma al paisaje

Paisaje al estilo de Dachi 329
Isabel Cervera

Stendhal vs. Delécluze: debates en torno a romanticismo y paisaje en el Salón de 1824 . . . 341
Isabel Valverde

Crear y viajar 363
María Bolaños

Viajeros del arte y de la vida 375
Francisco Jarauta

JOAQUIM SUNYER (1874-1956). A PROPÓSITO DE LA ATRIBUCIÓN DE UN DESNUDO FEMENINO INÉDITO

Ximo Company
Anna Pedret
Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM)
Universitat de Lleida

INTRODUCCIÓN

Como escribió Alexandre Cirici en 1959, en el tono clarividente que ha acompañado siempre su poco convencional literatura, Joaquim Sunyer fue «el iniciador y creador de la primera escuela catalana organizada».[1] Vendría a ser, según Cirici, como el primer pintor catalán que define un lenguaje propio. Un pintor que fue capaz de filtrar todas las significativas influencias anteriores, en especial el omnipresente posimpresionismo parisino, que tanto incidió en numerosos pintores finiseculares de nuestro país, para codificar, finalmente, su propio estilo, su propio lenguaje. Un pintor, como de manera sorprendente expresó Joan Maragall un día de 1911,[2] situado de pie frente a la primera *Pastoral* de Sunyer, que descarna y depura la pintura, su pintura, hasta convertirla en pura esencia plástica.

A juicio de Maragall, en la citada pintura de Sunyer (*Pastoral*, 1911, óleo sobre lienzo, 104 × 144 cm, Arxiu Maragall, Barcelona) se exhibe una clara sensación «de catalanidad». Y continúa Maragall comentando unas apreciaciones verdaderamente genuinas, tal vez solo propias de un lúcido poeta como él:

> Yo no sabía por qué sentía este arte tan cercano a mí, tan catalán. Y ahora veo que era porque todo lo que reconocía en él como cualidad o defecto, era cualidad o defecto del alma catalana [...]. ¿No es ésa la famosa claridad del *clà y català*?

[1] Cirici, A., «Significación de la pintura de Joaquín Sunyer», en *Exposición Joaquín Sunyer*, cat. exp., febrero-marzo de 1959, Palacio de la Virreina, Barcelona. Barcelona: Junta de Museos, 1959, pág. 30. Véase Panyella, V., «Joaquim Sunyer al Faianç Català: el triomf del Noucentisme plàstic», *Serra d'Or*, 617, 2011, págs. 23-27.

[2] Maragall, J., «Impresión de la exposición Sunyer. A un amigo», *Museum*, 7, 1911, págs. 251-259.

Y concluye Maragall: «Pues yo diría que Sunyer viene a ser un artista genuinamente catalán. Un gran artista, pero catalán. O, si queréis: un catalán, pero gran artista».[3]

El tono amable y un tanto panegírico del anterior texto de Maragall no deja de confirmar la clarividente percepción de Cirici. Es decir, Sunyer, filtrando, como acabamos de decir, la innegable influencia posimpresionista que recibió en una primera y significativa etapa parisina (1896-1908), suelta amarras y, sobre todo a partir de 1910, se queda con la pura esencia y singularidad del paisaje mediterráneo, el de casa, el de Sitges y Catalunya en general, tocado, eso sí, de inequívocas influencias de ese otro excepcional maestro mediterráneo que fue Cézanne.[4]

Incluso en la caracterización más psicológica de su talante personal podríamos decir que Sunyer deja de pertenecer a aquel ambiente bohemio de París, para convertirse en el Sunyer de un espíritu *noucentista*, más reservado, reposado, equilibrado y moderado, que se recrea en la representación simple y apacible de su entorno, de su sociedad; capta, resuelve y enmarca unas fisonomías directas y penetrantes; formula y plantea unos desnudos femeninos deliberadamente humanos, una humanidad de carne y hueso, unos cuerpos bellísimamente ingenuos, de colores y líneas primarias, esenciales, sin circunloquios; de claro marchamo catalán, de acuerdo, esta vez, con la literatura de Josep Pla.[5] Sunyer, quizá sin pretenderlo, hizo escuela.

Dentro de esta línea de pintura equilibrada, sensata (*assenyada* y *noucentista*), practicada por Sunyer, el crítico Francesc Fontbona señala un conjunto de obras que consideramos oportuno citar aquí. Todas ellas, a la postre, contribuyen a verificar el giro novecentista de la pintura de Joaquim Sunyer. En la mayor parte de las obras seleccionadas contemplamos jóvenes, en su mayoría desnudas y plácidamente enmarcadas en paisajes mediterráneos de gran suavidad; por ejemplo: *Composición* (1910, colección Isern Dalmau), *Mediterráneo* (*c.* 1910-1911; colección Carmen Thyssen-Bornemisza, en depósito gratuito en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), *Dos figuras femeninas*

[3] Casals, G., «La *Pastoral* de Maragall», en *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, 2 vols. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, Col·lecció Homenatges 19, 2003, vol. 1, pág. 302 y ss.

[4] Fontbona, F., «Joaquim Sunyer en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 8, 2014, págs. 159-183.

[5] Pla, J., «Joaquim Sunyer, pintor (1875-1956)», en *idem*, *Homenots. Tercera sèrie. Obra completa*, vol. 21. Barcelona: Destino, 1972, pág. 281 y ss.

desnudas. Ceret (1912, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), *Tres desnudos en el bosque* (1913; Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), *La primavera* (1915, antigua colección Miguel Lerín, Barcelona), *Desnudo* (1916, colección Basi, Barcelona), *Composición con desnudo* (*c.* 1916, colección particular), *Cala Forn* (1917, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), *Verano* (1918, colección particular), *La sandía* (1920, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), *Desnudo* (1921, colección Isern Dalmau), *Bañistas* (*c.* 1923, colección particular, Barcelona), *Baigneuses* (1934, antigua colección Montserrat Isern).[6]

Pues bien, dentro de esta inconfundible manera plácida y equilibrada de ver y percibir la realidad que acompañó a Joaquim Sunyer hasta su muerte, acaecida en 1956, y en el marco de este libro homenaje dedicado a Joan Sureda, un infatigable e indiscutible maestro de la disciplina de la historia del arte, quisiéramos dar a conocer un desnudo inédito de Joaquim Sunyer, firmado y fechado en 1936,[7] que en el Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida hemos atribuido a Sunyer. Se trata de un informe inédito de 2019, que presentamos resumido, revisado y adecuado a la extensión de la presente publicación.

El título de la obra es *Desnudo femenino sentado* (ilustración 1).[8] Está pintado sobre un lienzo de estructura de tafetán, con una densidad de catorce hilos por cm2 de urdimbre por diecisiete hilos por cm2 de trama. En el reverso de la tela hay un dato significativo de su antigüedad, el sello de la casa de material artístico: «Casa Vda Lloret, Fundada [en Barcelona] en 1888». Se desconoce el lugar exacto de su realización; pero, dado que el estilo pictórico de la obra encaja dentro de la etapa realista de Joaquim Sunyer, lo más probable, desde nuestro punto de vista, es que el artista la hiciera en Catalunya antes de viajar a Francia para eludir la Guerra Civil española. En el extremo inferior derecho se observa la firma del artista y la fecha, sobre las que se hablará más adelante.

[6] FONTBONA, F., «Joaquim Sunyer...», págs. 159-183.

[7] Podría argüirse que, dado que la obra estaba firmada y fechada cuando entró en las instalaciones del CAEM, eran pruebas suficientes para atribuir con seguridad la obra a Sunyer. Sin embargo, tras veinte años de rigurosos análisis en nuestro centro, hemos descubierto en infinidad de ocasiones firmas apócrifas que invaden el mercado de falsificaciones. De ahí que más adelante dediquemos un epígrafe a precisar por qué consideramos auténtica esta firma y esta fecha.

[8] *Desnudo femenino sentado*, 1936, colección particular, óleo sobre lienzo, 91,5 × 72,7 cm, en buen estado de conservación.

1. Joaquim Sunyer (atribuido)
Desnudo sentado, 1936, óleo sobre lienzo,
91,5 × 72,7 cm. Colección particular, Valencia.

ESTUDIOS TÉCNICOS

La principal técnica de análisis utilizada por los investigadores del CAEM es siempre la serena y reflexiva inspección ocular u organoléptica de cada obra estudiada. Es decir, el profundo análisis visual de sus hechuras y epidermis plásticas, formales y estilísticas. De todos modos, existen otras técnicas científicas que coadyuvan enormemente a penetrar en la comprensión global de las obras estudiadas, así como a reforzar el análisis visual, plástico, formal y estilístico que acabamos de comentar; además, contribuyen a robustecer el razonamiento sobre los componentes de la pieza y su proceso de realización, elementos fundamentales para poder consensuar una autoría a partir de una contrastada argumentación científico-técnica. Son procedimientos que a lo largo de los años nos han permitido desentrañar numerosos secretos del primigenio proceso creativo de los diversos pintores analizados; por ejemplo, nos han ayudado a comprender mejor el *cursus* (trayecto o recorrido del trazo) y el *ductus*

(intensidad, soltura y apariencia formal del trazo) de cada pincelada. Estas pruebas, además, nos permiten ahondar, finalmente, en el conocimiento del *sensum* o *modus operandi* global, creativo, gráfico, mental y espiritual de cada obra y autor examinados.[9]

Enumeramos a continuación algunas de estas técnicas científicas, aplicadas a este lienzo que atribuimos a Sunyer, y los principales resultados obtenidos con cada una de ellas.

Fotografía digital HD (high definition) mediante luz difusa reflejada del espectro lumínico visible[10]

La fotografía de alta resolución nos permite valorar y, sobre todo, comprender cabalmente la obra, estudiando detalles de un modo pormenorizado. Con las imágenes obtenidas se ha documentado la pieza, tanto el anverso como el reverso, registrando así su estado de conservación e incluso los detalles de las pinceladas (*cursus* y *ductus*), la condición de los materiales y demás cualidades susceptibles de estudio organoléptico de observación. Estas poderosas fotografías nos han permitido, además, examinar con gran claridad y precisión las peculiaridades de esta pieza, en sus aspectos cromáticos y de forma superficial. Mediante estas fotografías se ha podido documentar el uso de pinceladas zigzagueantes muy particulares, propias del lenguaje específico de Sunyer, y la construcción tonal lograda con la aplicación del color en capas superpuestas que configuran las carnaciones de la modelo. Como se verá posteriormente, esta técnica artística será de vital importancia para la filiación de esta obra a Sunyer.

Microfotografía digital mediante luz difusa reflejada

La observación y tomas de microfotografía digital se han realizado con una lupa digital Dino-Lite Edge Digital Microscope, con lente polarizada, y focal

[9] La conveniente unión entre arte y ciencia es muy positiva para la disciplina de la historia del arte. Cruzar miradas reflexivas y medios analíticos constituye el mejor futuro para una investigación artística de vanguardia en las universidades de nuestro país.

[10] Para la obtención de la fotografía se ha utilizado una cámara Sinarback® eVolution 75h sin filtros, corrigiendo el color mediante un calibre ColorCheck®. Esta cámara permite la captura de fotografías en alta definición que facilitan un estudio pormenorizado de los detalles de la obra, el *ductus*, las pinceladas, etc. En el proceso de documentación de algunas partes de la obra se utilizaron también una cámara Canon® EOS 5D Mark II, con objetivo Canon 24/105 1:4, y una cámara Nikon D7200, multiespectral con objetivo Nikon Nikkor de 50 mm 1:1. Se han implementado dos fuentes de luz blanca difusa de xW ubicadas a 45° con respecto al plano vertical de la obra.

variable entre 20 y 200×. Mediante esta técnica hemos podido identificar una serie de pigmentos a nivel organoléptico. Los resultados obtenidos se contrastan con el resto de las técnicas para confirmarlos. Se ha detectado la posible presencia de azul de cobalto, rojo y amarillo de cadmio y tierras. El cobalto se empleó en el fondo, mezclado con un pigmento blanco que no se ha podido caracterizar, y también en las pinceladas azules de las piernas. El azul cobalto data de 1802;[11] fue fabricado por el químico francés Louis Jacques Thénard y, debido a su excelente estabilidad y tonalidad fresca, su uso fue profuso entre los artistas a partir de mediados del siglo XIX. Este pigmento también se ha podido caracterizar mediante la prueba de ultravioleta, como se verá en el apartado pertinente.

El rojo de cadmio se encuentra mezclado con blanco y aplicado en los labios con una fina capa. Este se comercializa desde 1910[12] y, al ser muy estable y cubriente, se convirtió en un sustituto del bermellón, el pigmento rojo más común hasta entonces en la pintura de caballete, mucho más tóxico. El amarillo de cadmio se ha detectado en algunos puntos del taburete, en concreto en el asiento y en su pata derecha, pero también en el cabello y las carnaciones. Aunque hay registros de su uso entre 1818 y 1819, cuando empezó la experimentación con los posibles usos del cadmio, la amplia comercialización de este amarillo no se produjo hasta mediados de 1840. Este pigmento también se ha identificado mediante el examen con luz ultravioleta. Las tierras se emplearon en la configuración del cabello, y se han podido apreciar dos tipos: el ocre y una tierra siena oscura. En toda esta zona hemos observado restos de carbón que corresponden al dibujo subyacente, del que se hablará en el apartado correspondiente. Los pigmentos formados por tierras son los más comunes en la pintura, y su uso se remonta a la prehistoria y se extiende hasta nuestros días. Aunque no podemos afirmar que sean los mismos materiales que empleaba Joaquim Sunyer, pues no hemos hallado fuentes analíticas sobre la paleta que utilizaba, el uso de todos los pigmentos caracterizados se encuentra dentro de una cronología compatible con la de la obra.

[11] DOERNER, M., *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverte, 2005, pág. 68.

[12] FIEDLER, I.; BAYARD, M., «Cadmium yellows, orange and reds», en FELLER, R.L. (ed.), *Artists' pigments. A handbook of their history and characteristics*, 3 vols. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1986, vol. 1, pág. 80.

Fluorescencia visible inducida por ultravioleta (UVF 365 nm)[13]

Esta técnica funciona a partir de la excitación magnética ultravioleta, utilizando longitudes de onda entre los 254 nm y los 365 nm. La respuesta fotónica de los materiales según su composición química y su envejecimiento revela parte de la naturaleza de los materiales que observamos. Mediante este procedimiento hemos podido observar que la obra apenas ha sido intervenida: en términos porcentuales, podríamos hablar de un 2 % de superficie repintada. Presenta únicamente dos retoques, que corresponden a sendos agujeros en la tela; ambos se encuentran en el lado izquierdo, por lo que no afectan a su lectura. Se ha podido constatar que la pieza no está barnizada, pues tanto los nuevos como los antiguos barnices se muestran de una forma muy evidente con un tipo de fluorescencia, inexistente en esta obra.

La fluorescencia visible inducida por ultravioleta también nos ha permitido documentar tres materiales presentes en la obra: una cola animal en la capa de preparación del lienzo, pues así lo manifiesta el tono verdoso de las partes en que la tela no está cubierta por la capa pictórica; el pigmento amarillo de cadmio, que bajo la luz ultravioleta cambia su tonalidad y se manifiesta como un rojo anaranjado, visible en el taburete, y, por último, el azul cobalto, cuya fluorescencia azul brillante se detecta en el azul del fondo.

Fotografía infrarroja (IR)[14]

Esta técnica aprovecha la baja opacidad de algunos pigmentos con respecto a longitudes de ondas cercanas a los 1,8 mm y 3 mm. La imagen obtenida es el resultado de la reflexión parcial de la luz del espectro visible sobre la pintura, lo que permite visualizar estratos subyacentes que habitualmente se encuentran ocultos para el ojo humano. Mediante esta técnica se ha podido sacar a la luz el dibujo que el artista realizó con un medio seco y que es más evidente y profuso en el rostro, por completo dibujado. Exceptuando los ojos,

[13] Para la obtención de la imagen mediante excitación de fluorescencia electromagnética ultravioleta se han utilizado dos lámparas Wood (Sylvania® F36W/BLB-T8), implementando longitudes de onda de entre 254 y 365 nm, y se ha empleado también una cámara Nikon D7200 multiespectral con objetivo Nikon Nikkor de 50 mm 1:1, así como un filtro ultravioleta para corregir el exceso de reflexión lumínica.

[14] Para la obtención de la imagen infrarroja se ha realizado una fotografía digital utilizando una cámara Sinarback® eVolution 75h con respaldo IR y con filtro de 1100 nm y una cámara Nikon D7200 multiespectral con objetivo Nikon Nikkor de 50 mm 1:1, y filtro de 900 nm.

en los que se dibujaron hasta las pupilas, cada facción fue trabajada de forma abocetada y se efectuaron correcciones en el mismo dibujo en la forma de los labios y la nariz, lo que indica que este se trazó de una manera rápida e intuitiva, muy propia de los ejercicios académicos que se ejecutaban en poco tiempo. Al aplicar la pintura se hicieron una serie de cambios en el peinado: en el lado izquierdo el cabello tenía mayor volumen y era más largo: llegaba hasta el hombro; la parte derecha también ha variado ligeramente en su forma. En el pelo, además del dibujo, encontramos un trabajo de textura llevado a cabo con carboncillo, previo a la aplicación de la pintura. Por otro lado, para posicionar el cuerpo se emplearon unas pocas líneas con el objetivo de encajar la figura. Estas marcan la altura de los hombros y el pecho, la ubicación de las clavículas, el contorno de los brazos y cintura, la zona de contacto con el asiento y la posición de la rodilla izquierda. En este dibujo apenas se aprecian modificaciones, más allá de un leve estrechamiento de la cintura, que se aprecia en el lado izquierdo del cuerpo. Se trata, como ya se ha avanzado, de un dibujo rápido, pero hecho con tino, obra de un artista experimentado que copia del natural, pues con pocas líneas encaja el cuerpo, mientras que pone un especial interés en captar las facciones de la modelo, a las que dedica más atención en el dibujo atribuido a Joaquim Sunyer, *Desnudo sentado* (ilustración 2).[15]

CARACTERIZACIÓN SIGNIFICATIVA Y COMPOSITIVA

Nos hallamos ante una pintura de aires académicos, pues nos recuerda inmediatamente a las lecciones de dibujo y pintura de figura humana con sesiones del natural, con modelo vivo, que todavía hoy tienen lugar en tantas academias y escuelas de dibujo. El cuerpo humano es uno de los temas más tratados en la pintura a lo largo de la historia y, más allá de un mero interés anatómico, el desnudo es un género muy subjetivo.

En concreto, nuestra figura aparece sentada en un taburete de madera y mimbre. La modelo, de cabellos rubios y ojos azules, posa ante el pintor con una aparente expresión neutra en el rostro. Se trata de una muchacha joven que mantiene una postura algo rígida, tal vez incómoda por la desnudez. Los hombros en tensión, al igual que las piernas plegadas debido a la postura de

[15] Documentación técnica obtenida mediante fotografía infrarroja (IR), en la que puede apreciarse el dibujo subyacente completo de la figura que se realizó antes de aplicar la materia pictórica.

2. Joaquim Sunyer (atribuido)
Desnudo sentado, 1936, fotografía infrarroja (IR).
Colección particular, Valencia.

puntillas de los pies, revelan cierta timidez, que queda patente en el rubor de sus mejillas. En la amplia producción pictórica de Sunyer, el desnudo, sobre todo el femenino, es un tema representado con asiduidad. La diferencia que encontramos en esta obra quizá resida en el gesto de la modelo, pues los desnudos que pinta el artista muestran una actitud más relajada, con el rostro algo más apacible y una media sonrisa esbozada en los labios. Aquí, en cambio, al tratarse de un estudio que, desde la perspectiva estilística, está ligado al periodo realista de Sunyer, es muy probable que el distinto ánimo de la modelo se deba a que plasmó lo que en ese momento veía, como si de un retrato se tratara, a pesar de que, como es obvio, hizo también mucho hincapié en la realización y trabajo de la figura, seguramente con la intención de emplearla como prototipo para otras de sus obras. A pesar de este gesto algo rígido, la anatomía representada resulta de una sensualidad e inmediatez admirables, y es muy afín a la estética del sitgetano, dado a representar mujeres voluptuosas de caderas anchas y figura estilizada, pero de aspecto más bien

poco idealizado. En este caso, el físico de la muchacha se corresponde con el de las restantes mujeres que Sunyer recoge en sus desnudos: se trata de una joven aparentemente pudorosa, de caderas voluminosas, muslos turgentes y cintura marcada.

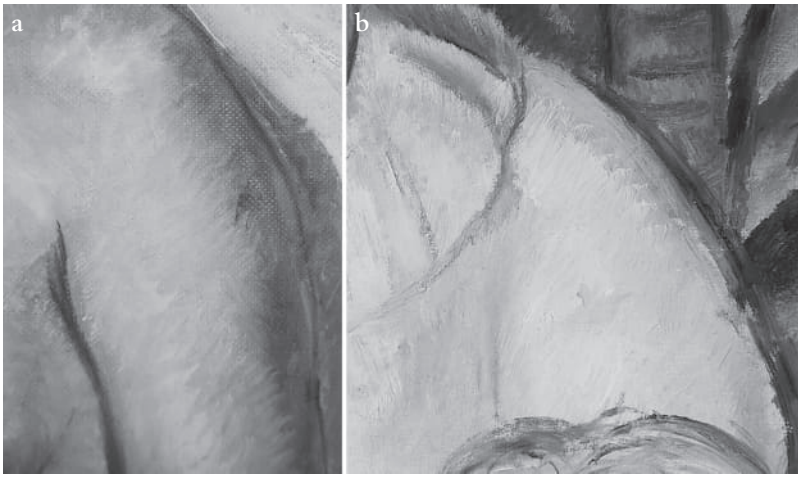
ANÁLISIS FORMAL Y ESTILÍSTICO

Después de una observación pulcramente pormenorizada, podemos concluir que nos encontramos ante una pintura madura y personalísima de Sunyer, en la que destaca la eficacia en una resolución muy efectista del color de las carnaciones y un trabajo muy vanguardista de las pinceladas y el color. En una búsqueda de la armonía y la corrección en el color y la forma, la materia pictórica está aplicada con un movimiento zigzagueante que va estructurando la figura y configurando los volúmenes mediante la aplicación de distintas tonalidades, que se mezclan y superponen en el propio lienzo. Las luces, realizadas con un blanco puro, se aplicaron en la última adición de pintura, por lo que podemos decir que Sunyer se ocupó primero de las sombras y los medios, para después, con adulta maestría, añadir los puntos de luz. Las sombras se resaltaron en la cadera y muslo derechos con una pincelada más opaca y fina; del mismo modo, se trazó un contorno más definido de la figura en brazos, cintura y piernas. El cabello está elaborado mediante la superposición de distintas tonalidades, aunque en este caso se recurrió a un manchado en lugar de las enérgicas pinceladas en zigzag. Los tonos se superponen y entremezclan en el lienzo, en un trabajo que en principio puede parecer desordenado, pero que, sin duda, es muestra de un artista ágil y experimentado que demuestra claramente su seguridad en la aplicación de los estratos cromáticos. Los colores cálidos que componen la figura contrastan con el frío azul del fondo, aplicado con pinceladas muy sueltas y multidireccionales con la mera intención de rellenar el espacio en blanco para situar a la modelo dentro de un entorno. La elección del azul no es arbitraria, pues este confiere una sensación de lejanía en la singular pintura de Sunyer, lo que hace resaltar la figura humana aportándole aún más calidez y cercanía debido al contraste entre tonos cálidos y fríos. Y, dentro del trabajo del color, destacan pinceladas maestras de colores puros que no obedecen al tono local; nos referimos a las pinceladas verticales de azul situadas algo más arriba de la rodilla izquierda o, en la misma pierna, al trazo rojo que marca el hueso del tobillo, algo que nos recuerda, aunque sea de forma remota, al proceder de los impresionistas.

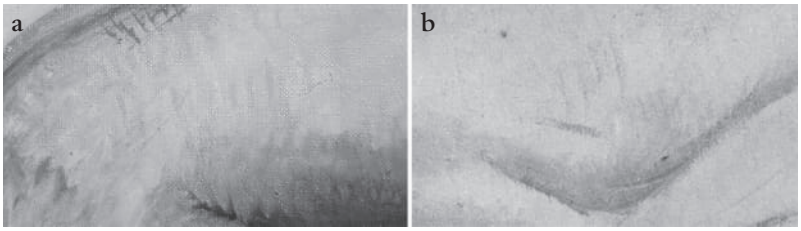
Cabe advertir que, más allá de los autores concretos que firman este trabajo, los investigadores del CAEM trabajamos mancomunadamente en las bien dotadas instalaciones del Parque Científico de la Universitat de Lleida, siempre en equipo, y cruzando nuestra mirada colectiva de forma transversal. Solo así, y tras numerosas horas de estudio comparativo, hemos determinado que la mano adulta del Joaquim Sunyer, aquel que Cirici reivindicó en 1959, se reconoce en esta excelente obra. Esto se confirma, además, en el peculiar uso de esa pincelada zigzagueante tan característica, que podemos observar de manera más evidente en el brazo izquierdo de la joven, donde el artista construye con maestría el tono medio de la carnación. Sin duda, resulta un trabajo muy parecido al que encontramos en diversas obras de Joaquim Sunyer, como *La niña del perrito* (1917), *Las hermanas Ribas* (1913), *Retrato de Maria Llimona* (1917), y *Retrato de la señora Teixidó* (1937), entre otras, en las que podemos observar que el artista ha empleado este tipo de pincelada tan expresiva, tanto para realizar carnaciones y ropajes como vegetación, e incluso fondos, lo que denota que es un recurso con el que se siente cómodo y que usa de manera más o menos profusa, según el acabado que quiera dar a la apariencia final de la obra (ilustración 3). La comparativa de estas dos imágenes permite apreciar el trazo serpenteante presente en ambas piezas, empleado para construir los volúmenes de un modo muy genuino.

Siguiendo el hilo peculiar y característico de esta experimentada pincelada, de igual modo podemos ver en obras de Sunyer esos toques de pincel con colores que no corresponden a la misma tonalidad de la zona en que se localizan. Así, por ejemplo, vemos las pinceladas azules en la falda coral del vestido de *La Maria Dolors* (1916) (ilustración 4) o en la manga derecha del *Retrato de la senyora Teixidó*. De nuevo se repite un mismo recurso muy identificativo en la obra objeto del presente estudio y en la producción artística de Sunyer. De la misma manera, podemos apreciar en estos ejemplos cómo el sitgetano trabaja en muchas ocasiones mezclando los colores directamente en el lienzo, y cómo crea los tonos mediante la adición de capas pictóricas. Es, sin duda, el mismo procedimiento observado en nuestra pieza. Ya sea en retratos, desnudos o escenas cotidianas, el uso de un contorno marcado con una línea más oscura se va repitiendo de forma habitual en las obras de Sunyer, como en el caso de *La paloma* (1928), *Carmen e Isabel* (1954) o *Desnudo* (1956). En nuestro caso, observamos este recurso artístico en los brazos, la cintura y las piernas de la modelo.

En cuanto al tipo y la tonalidad del fondo, en la producción pictórica de Sunyer existen numerosas obras, sobre todo retratos, con el fondo monocromático. Lo más extraño sería que el retrato estuviera sin acabar, pero aun así hemos podido encontrar algunas obras de Sunyer que presentan esta carac-



3a. Joaquim Sunyer (atribuido)
Desnudo sentado (detalle), 1936, óleo sobre lienzo. Colección particular, Valencia.
3b. Joaquim Sunyer
La niña del perrito (detalle), 1917, óleo sobre lienzo. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



4a. Joaquim Sunyer (atribuido)
Desnudo sentado (detalle), 1936, óleo sobre lienzo. Colección particular, Valencia.
4b. Joaquim Sunyer
La Maria Dolors (detalle), 1916, óleo sobre lienzo. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

terística, como *Monique* (1955) o *Boceto para retrato de Juan A. Díez Pardo* (1943). Ambas pinturas sobre tela cuentan con un fondo monocromático, apenas insinuado, empleado para situar al personaje retratado en un entorno. Por lo tanto, que la obra en estudio se trate de una pieza inacabada en cuanto al fondo se refiere, no la aleja de la producción artística de Sunyer. Además de las similitudes en procedimientos técnicos, también hemos apreciado una serie de parecidos claros en la vertiente estilística. Vemos que la construcción de las facciones de los rostros de Sunyer sigue siempre un mismo patrón, aunque las

5a. Joaquim Sunyer (atribuido)
Desnudo sentado (detalle), 1936, óleo sobre lienzo. Colección particular, Valencia.
5b. Joaquim Sunyer
El desayuno (detalle), 1955-1956, óleo sobre lienzo. Colección Bergós, Barcelona.

personas retratadas sean distintas: ojos almendrados, nariz de tabique ancho, cejas arqueadas y labios carnosos de un hermoso tono rojizo se suceden una y otra vez en obras como *Desnudo (primavera)* (1919), *Los hermanos* (1943), *Isabel Moreno de la Torre i Albareda* (1947) o *El desayuno* (1955-1956) (ilustración 5). Son rasgos, en definitiva, creados de una misma manera y con un parecido muy evidente con los de la modelo de la obra en estudio. En *Tres niñas con sus muñecas* (1944) podemos ver como la elaboración del cabello, con la combinación de distintos tonos de marrones y ocres, es muy similar al recurso empleado en la media melena de nuestra modelo. Además, en esta última y en *Los hermanos* se aprecia el mismo recurso para dar carnosidad a los labios, con una idéntica pincelada rosada en el labio inferior.

La peculiar construcción de las carnaciones también es muy afín a la de nuestro artista, pues con un color de base y con la superposición de tonos va dando forma al trabajo de los volúmenes. Vemos este tipo de configuración, por ejemplo, en *Las chicas Daure* (1935-1936); en el brazo derecho de la muchacha de la izquierda observamos el mismo trabajo, tanto en los volúmenes como en el tipo de pincelada. Incluso el trazado de la mano izquierda de la modelo, la única que se encuentra a la vista, también presenta rasgos que concuerdan con el estilo de Sunyer. En la producción del artista encontramos este tipo de manos esquemáticas, que insinúan unos dedos anchos y rectos, sin un trabajo detallado de los nudillos, como, por ejemplo, en las obras *Las hermanas Ribas* (1913), *Retrato de Carles y Laura* (1917), *Chicas y Palomas* (1923) o *María Dolores* (1925).

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA FIRMA

Joaquim Sunyer firmaba prácticamente la totalidad de sus obras, pero el hecho de que la mayoría de sus cuadros no estén fechados, y en otros la fecha se añadiera con posterioridad, más o menos de memoria, como cita Jordi Benet,[16] dificulta la catalogación de su obra. En nuestra pieza contamos con la firma y fecha, lo que nos ha permitido realizar una pormenorizada comparación de esta caligrafía con otras de Sunyer. En principio, por la respuesta homogénea que presentan ambas en el examen ultravioleta, resulta altamente probable que las dos inscripciones se realizaran al mismo tiempo. Sunyer firmó siempre con su apellido, a veces con letra de imprenta[17] y otras con la rúbrica, en este caso hecha con algunas letras ligadas. La variación más común de esta última, que encontramos con más frecuencia en sus dibujos, seguía la siguiente forma: separaba la «S» de la «U», unía la «N» y la «Y» y, tras dejar un espacio, trazaba las últimas letras de nuevo ligadas. Sin embargo, el tipo de firma que hemos estudiado con más profundidad es la de letra de imprenta, pues es la que figura en nuestra obra.

Hemos podido realizar una comparación con las firmas de algunas obras del periodo al que pertenece nuestra pieza, pero también con obras de años anteriores y posteriores, ya que el tipo de firma y la caligrafía de Sunyer son muy regulares a lo largo de toda su carrera artística. Así pues, la firma de la obra en estudio está realizada con letra de imprenta, y ninguna de las grafías está unida entre sí. El asta de la «S» es de curvatura abierta y la cola de la «U» es recta, al igual que la de la «N», mientras que en esta última observamos que el hombro no es curvo, sino más bien picudo. Los dos trazos que forman la «Y» no llegan a tocarse, y el blanco interno de la «E» es muy cerrado, lo que dificulta la legibilidad. Por último, las astas de la «R» son picudas y el brazo tiene un ángulo de más de 90°.

Para nuestra comparación se han escogido tres piezas firmadas y datadas en 1936: *Desnudo de espaldas durmiendo en la playa*, *Muchacha de las trenzas* y *Retrato de Guillermo*. En rasgos generales, la que más similitudes comparte con la nuestra es la de la primera obra mencionada: la manera de realizar la «S», los

[16] BENET, J., «Les etapes de l'art de Sunyer», en MERLI, J.; BENET, J.; PANYELLA, V., RÀFOLS CASAMADA, A., *Joaquim Sunyer 1874-1956*, cat. exp., diciembre 1983 – enero 1984, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1983, pág. 17. Véase también BENET, R., *Sunyer*. Barcelona: Polígrafa, 1975.

[17] También conocida como letra de palo o letra de molde, se trata de una caligrafía en que las letras no se ligan entre sí, de manera que resulta más limpia y legible.

dos trazos de la «Y», que no llegan a tocarse, las formas picudas de la cola de la «U» y el hombro de la «N». Del mismo modo, coinciden las características de la «E» y la «R», letras que comparten similitud en las otras dos firmas de la comparación, mientras que las tres primeras letras iniciales tienen rasgos más curvos. En cuanto a la manera de ejecutar los números encontrados junto a nuestra rúbrica, podemos observar una coincidencia en la grafía, bastante clara, en la fecha de la misma pieza: el número uno, con el asta descendente más corta que el resto, la morfología del blanco interno del nueve, la forma más picuda y abierta del aspa del tres y, por último, el trazo ágil con que está realizado el seis.

Otras firmas seleccionadas para la comparación, y donde se aprecian una serie de parecidos en la caligrafía de la rúbrica y la fecha, son: *Retrato de López Picó* (1918), *Retrato de N. Creixell* (1919), *Desnudo femenino en el sofá* (1932), *Sra. Pérez de Olaguer* (1937), *Desnudo de la cómoda* (1945), *Sra. Palacios y su hija* (1946), *Manou e Isabel* (1951) y *Retrato de Mercedes* (1954). En todas ellas encontramos similitudes tipográficas en las caligrafías de las letras y de los números en mayor o menor medida. En algunas solo coincide algún número o bien un grupo de letras, pero podemos constatar cómo los rasgos observados en la rúbrica de la obra en estudio van repitiéndose una vez tras otra. En definitiva, por todo lo anteriormente expuesto, y habiéndolo contrastado con diversos investigadores del CAEM, creemos que estamos ante la grafía y la firma original del artista sitgetano Joaquim Sunyer.

CONCLUSIONES

La producción artística de Joaquim Sunyer es abundante y se encuentra muy dispersa, además de pertenecer a distintas etapas estilísticas. Fue un pintor que no perdió de vista las tendencias de la vanguardia y que logró aplicar esas mismas características a su propio estilo y lenguaje temático, por otro lado perfectamente reconocible. Esta diversidad y profusión, sin embargo, no ha impedido al equipo investigador del CAEM relacionar la obra en estudio con los trabajos del sitgetano. Existe un vínculo claro entre la obra en estudio y las de Sunyer, vínculo que aquí se ha procurado explicar y detallar de la manera más minuciosa posible.

Este *Desnudo sentado* se corresponde de manera bastante clara con la mano de Sunyer, no solo en el aspecto formal, sino también en el trabajo pictórico propiamente dicho, signo de la autoría de la pieza. Si bien es cierto que *Desnudo sentado*, como desnudo, se aleja ligeramente de la tónica de este tipo de

producciones en la obra del sitgetano, esto se debe a que muy probablemente estemos ante un ejercicio de estudio, un trabajo realizado al natural para emplearlo como modelo *a posteriori*; aun así, son numerosos los rasgos técnicos que acercan la obra a su producción. El tipo de pincelada, el trabajo del color, la ejecución de la fisionomía y la anatomía, tal y como se ha detallado con anterioridad, así como los estudios de las firmas, no hacen sino que ratifiquemos nuestra postura atributiva. Cuanto más nos hemos detenido a contemplar este desnudo femenino, más hemos descubierto que estamos ante una de las obras más exquisitas de la amplia producción pictórica de Sunyer. La límpida desnudez trémula que exhibe esta tierna jovencita alcanza un clímax plástico y expresivo propio de un gran maestro. Seguramente constituye una de las pinturas más adultas del catálogo de Joaquim Sunyer.

En el mismo sentido en el que han coincidido Maragall, Cirici, Benet, Panyella y Fontbona, entre otros, el Joaquim Sunyer convertido en novecentista destaca como un importante nombre de la pintura catalana de principios de siglo XX. Aunque es verdad que siempre tuvo el rabillo del ojo atento a la fascinación del arte que florecía en París, Sunyer pasa a la historia como un pintor de innegable personalidad, capaz de supeditar los postulados vanguardistas a las raíces expresivas de su país, a la luz y al color inconfundiblemente mediterráneos. El suyo es un peregrinaje artístico coherente y convincente. Destila una esencia autóctona que ha ido tomando forma personal a partir de las tendencias filtradas del momento.