



E. CASTRO / M. GUILLEM / J. SOU

PASSIÓ PEL COL·LECCIONISME- 2

Emili Sala

2 0 2 4

LLOTJA DE SANT JORDI

F. CASTRO / M. GUILLEM / J. SOU

PASSIÓ PEL COL·LECCIONISME- 2

Emili Sala



2 0 2 4
LLOTJA DE SANT JORDI

ÀREA DE CULTURA / AJUNTAMENT D'ALCOI

President: Antoni Francés, Alcalde d'Alcoi

Coordinació: Elisa Guillem, Regidora de Cultura

ARTS PLÀSTIQUES / CONSELL ASSESSOR:

A. Alberola	M. Conca	M. Navarro
E. Balaguer	C. Cortés	S. Pastor
A. Beneito	C. Dalfó	C. Perelló
S. Bofill	D. Giralt	J. Sou
M. Boix	M. Guillem	J. Tormo
J. Botella	R. Juan	F. Ventura
N. Cadenes	C. Jorques	F. Verdú
R. de la Calle	V. Luna	V.M. Vidal
J. Castejón	J. Maluquer	S. Vilaplana
F. Castro	X. Montllor	M. Zingraff

DIRECCIÓ:

Antoni Miró

© Dels autors

© AMB-Disseny

© Ajuntament d'Alcoi

Maquetació: Servicios Gráficos Kenaf, s.l.

Impressió: Industrias Gráficas Alicante, s.l.

Correcció i traducció: Gabinet de Normalització Lingüística d'Alcoi

COMISSARIS: Fernando Castro
Maria Guillem

AGRAÏMENTS:

F. Verdú

E. Payà

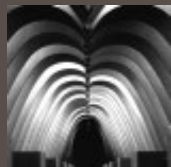
Col·l. particular, Madrid

Col·lecció Masia La Mota

MUBAG, Alacant

ISBN 978-84-16186-50-1

DL A 88-2024



LLOTJA DE SANT JORDI AJUNTAMENT D'ALCOI

CÀTEDRA
ANTONI MIRÓ
D'ART CONTEMPORANI
UNIVERSITAT D'ALACANT
AJUNTAMENT D'ALCOI
AJUNTAMENT D'OTOS
GENERALITAT
VALENCIANA

ELS AUTORS CEDEIXEN VOLUNTARIAMENT ELS DRETS DE REPRODUCCIÓ



EMILI SALA: PASSIÓ LLUMINOSA, COMPOSICIÓ CROMÀTICA, MUSICALITAT NATURAL

“Para apuntar bien hay que ser un gran artista, hay que tener ese fondo de finura, de precisión, de gracia que viene tras las grandes luchas con la naturaleza; para hacer unos apuntes se necesita mayor alma que para trabajar en grandes y serios telones. Ved esas notas de Emilio Sala. La mano ha acariciado bien al dibujar, y las vidas han surgido de la mano como podrían haber surgido de la frente. Son almas que sueñan y yerran sobre el papel. Tal vez van a desaparecer. Se dijera que llevan alas en las desnudeces o bajo las capas y los velos; hay en ellas misticismo, pendencia, melancolía, sensualidad y ensueños: elementos de almas de poeta. Lejos el artificio de los gestos fríos y modelados. Estamos en el reinado de los versos que huyen como mujeres, y de las mujeres que se convierten en rosas”.¹

Reprendre l’obra i l’estètica d’Emili Sala representa, en certa manera, situar-se en la *fron-tissa històrica* d’una concepció monumental i teatral de la pintura que es transforma pels vitals aires impressionistes i està a punt de ser apallissada per les angulacions “deshumanitzades”, valga l’al·lusió orteguiana, de l’avantguardisme. Meditar sobre aquest artista que, des de jovenet ja pintava, amagat sota el taulell de l’establiment que la seua família havia obert a València², implica prendre en consideració el que va ser la imponent tradició acadèmica. Sala naix a la ciutat d’Alcoi

5

¹ Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 141.

² A penes uns mesos després de nàixer Emili Sala a Alcoi, a finals de 1850, els seus pares van decidir traslladar-se a València, on van adquirir una quincalleria que després convertirien en un comerç d’articles de luxe, molts importats de França, i al qual li van posar el pompós nom de La Villa de París. Una anècdota, digna del biografisme *mitològic* vasarià, ens presenta el jove Sala entregat amb passió a l’art contrariant els desigs dels seus pares, els quals pretenien orientar-lo cap al negoci familiar: “Querían que el chico siguiese su industria, pero el chico no tenía más amores que el lápiz y el pincel” (Teodor Llorente: “Valencianos sobresalientes: Emilio Sala” en *Las Provincias*, València, 23 de noviembre de 1897). “Emilio Sala se esconde bajo el mostrador del establecimiento i emborriona carteles, papeles, cuadernos, todo lo que le cae en las manos, provisto de grafitos, tintas y colores que furtivamente quita de los estantes de la tienda. A su madre, ya viuda, no le seduce en demasía la idea de ver en Emilio a un dibujante. El comercio –tanto ayer como hoy– da mucho más, tiene mayor porvenir. Emilio, sin embargo, no está nada dispuesto a dar el brazo a torcer” (Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 56).

en la qual hi havia un dinamisme econòmic i cultural impressionant³ i es formarà a València on rep l'ajuda constant del seu cosí germà Plàcid Francès i Pascual que el va instruir en el dibuix i en la tècnica de l'aquarel·la⁴. En l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, fundada en 1768, tindrà com a professors Salustiano Asenjo, Carlos Franch, Ferrer Olmos, Gonzalo Salvá y Simbor, Julio Peris o Rafael Montesinos, i compartirà aules amb Pinazo, Luis Franco y Salinas, José María Fenollera, Juan Peyró, Antonio Navarro Rubio, Emilio Juliá o Pío Esparza.

A pesar de la seua joventut, Emili Sala comença a presentar les seues obres en mostres com l'Exposició Regional, organitzada per la Reial Societat Econòmica d'Amics del País, en 1867, i amb un bodegó de fruites és mereixedor d'un premi. Seguint la moda que es va implantar a Espanya des de mitjan segle XIX, Sala conrea el gènere de la pintura històrica amb gran èxit. En 1871 rep en l'Exposició Nacional de Belles Arts⁵ la medalla de plata pel seu quadre *Presó del Príncep de Viana*,

³ “En Alcoy, ciudad con un importante desarrollo industrial, se cuenta con un prolífico grupo de artistas, entre los que destacan Emilio Sala y Fernando Cabrera Cantó, y funcionaba también una escuela de pintura fundada por Lorenzo Casanova (1845-1900) y, más tarde, otra dirigida por Cabrera Cantó” (Carlos Reyero y Mireia Freixa: *Pintura y escultura en España. 1800-1910*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, pàg. 344). Em permet remetre al meu breu assaig sobre l'obra de Cabrera Cantó titulat “Cela s'est passé (Consideracions sobre la pintura de Ferran Cabrera Cantó)”, en *Ferran Cabrera. 150 anys*, Llotja de Sant Jordi, Alcoi, 2017, pàg. 19-23. Veg. també l'article de Felipe M. Garín y Ortiz de Taranco “Alcoy, ciudad de arte. Valencia”, en *Levante*, 23 d'abril de 1944. “El caso de esta ciudad [Alcoi] resulta vivamente curioso cuando contrastamos la actividad industrial y comercial –molinos de papel, fábricas textiles, próspero comercio– con una enorme creatividad plástica, musical, teatral, periodística y poética. Ambos mundos se complementan a la perfección, de igual manera que los movimientos artísticos y sociales que se vienen arrastrando de los años del *maquinismo* en las primeras décadas del siglo y en la primera revuelta de la Internacional, en 1873, conocida en todos los ámbitos por El Petróleo” (Adrián Espí Valdés: “Introducción” a Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 7-8). Adrián Espí Valdés dedica el primer dels capítols de la seua crucial monografia d'Emili Sala a “Alcoy, industria y arte. El clima pictórico”, el segon a “La escuela de pintura alcoyana. Las ‘generaciones’” i, el tercer a la “Participación alcoyana en las exposiciones nacionales de Bellas Artes hasta la de 1936”, en *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 21-38.

⁴ “Si los familiares paternos [d'Emili Sala] están en la Ciudad Condal, los maternos viven en Alcoy y Valencia, y un hermano de la madre, Plácido Francés y Pascual, pintor y catedrático, del grupo de artistas que difundieron la técnica de la acuarela y fundaron en Madrid la Sociedad Española de Acuarelismo, va a ser fundamental en la educación, formación y descubrimiento de una clara vocación por parte del joven Emilio dado bien tempranamente al dibujo” (Adrián Espí Valdés: “Introducción” a Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 7). [En totes les cites de la *Gramática del color* d'Emilio Sala mantindré la puntuació, malgrat que, en algunes ocasions, siga incorrecta].

⁵ “Las exposiciones nacionales de Bellas Artes que vienen celebrándose en España desde 1856 –año en que se organiza la primera con el particular empeño de la reina Isabel II– constituyen una de las manifestaciones artísticas más importantes de la España del siglo XIX. Bien es cierto que todas ellas adolecían del marchamo ostensible de la oficialidad, pero también es bien cierto que la convocatoria de cada exposición –que comenzaba siendo bienal– suponía una auténtica rampa de lanzamiento de paletas, de pintores que ansiaban el triunfo y la consideración nacional e internacional” (Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 65).

el qual és elogiat per la seua sobrietat i brillants ostentacions cromàtiques⁶, Aureliano de Beruete y Moret va afirmar, amb rotunditat, en un text publicat en *Museum* (1911), que aquesta era una “obra de mestre”⁷. Després d’aquest quadre “carregat d’intensa emoció”⁸, van arribar els triomfs absoluts de Sala amb la concessió de la medalla d’or a les seues obres *Guillem de Vinatea exigint a Alfons IV la revocació del contrafur* en 1878 i *Novus Ortus* en 1881.

Emili Sala, com no podia ser d’una altra manera, es va quedar a Madrid captivat per Velázquez i també va assumir la influència de Rosales⁹. *Las Meninas* van ser per a ell, com per a tants altres, la “Teologia de la Pintura” i en l’aire fascinant d’aquesta obra va trobar l’impuls per a estudiar al llarg de tota la seua vida l’òptica i la perspectiva aèria¹⁰. També va entendre, en diàleg amb els mestres antics, que, més important que el geni, és la paciència i, per tant, un artista ha d’estar consagrat a l’aprenentatge tècnic continu¹¹.

La bona fortuna crítica va acompanyar Sala quan a penes tenia una vintena d’anys i la seua dèluciosa recerca de la perfecció pictòrica el van portar que fora recompensat amb la cobejada beca que li va permetre formar part de la quarta promoció de l’Acadèmia d’Espanya a Roma juntament amb

⁶ “Sala se lo había jugado todo en un lienzo [*Prisión del príncipe de Viana*] de tres metros de alto por cuatro setenta de base, narrando en tan amplia tela la vida del desafortunado hijo de Juan II de Aragón y de su primera mujer Blanca de Navarra. ‘No se sabe qué admirar más si los brillantes alardes de una paleta privilegiada y la sobriedad de línea, o el enérgico arranque con que están pintadas aquellas dos figuras que comprendían un episodio de nuestra historia nacional’, dirá el Barón de Alcahal” (Adrián Espí Valdés: “Introducción” a Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 11).

⁷ Aureliano de Beruete y Moret: “Emilio Sala” en *Museum*, núm. 2, Barcelona, 1911.

⁸ El quadre sobre la presó del Príncep de Viana està, en paraules d’Adrián Espí Valdés, “cargado de intensa emoción”: “Carlos el Noble, Príncipe de Viana, hermanastro de Fernando el Católico, posa de rodillas, implorante, con los brazos abiertos de par en par, extendidos como los de un Cristo zurbaranesco, ante la figura iracunda del rey que se apoya en un rico bastón, mientras que con el brazo izquierdo se muestra despótico e imperante. La escena está llena, repleta: son los testigos de tan cruciales momentos: los cortesanos que se dejan ver tras la figura del monarca, tanto así como algunos soldados que aparecen en el fondo” (Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 71).

⁹ Sobre la relació amb Rosales, cfr. Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 75.

¹⁰ “Confirmación y muestra de la importancia que la óptica y perspectiva aérea tienen en pintura, es el que como distintivo especial caracteriza las últimas obras de Velázquez, cualidad que con más relieve acusa la personalidad artística del gran maestro y el punto de convergencia de sus ideales. Su cuadro “Las Meninas” sigue siendo la Meca de la peregrinación del arte, y la *Teología de la Pintura*, la primera obra que bajo este punto de vista se ha producido, es además, la confesión más clara que del concepto de lo que debe ser un cuadro tuvo él, elevando la categoría de la óptica pictórica, a un extremo que nadie presintió ni ve todavía a pesar de los progresos que la ciencia ha realizado” (Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 80).

¹¹ “El *genio*, se ha dicho que es ‘una larga paciencia’, más si éste, aisladamente y por esfuerzo propio, se fabrica un mundo intelectual, en el cual él vive y sin transmitir a los demás el manejo de su telar, no debemos de seguir a palo de ciego, tropezando, sin aprovecharnos de los conocimientos útiles que la ciencia va generalizando, pues entonces sólo conseguiríamos buscar el suicidio en una obcecación rutinaria” (Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 29).

Francisco Maura y Montaner i Ulpiano Fernández-Checa y Sáiz. A la Ciutat Eterna va estar com a pensionat des de 1885 fins a 1888 i allí va establir llaços d'amistat amb Josep Benlliure i Gil, Joaquim Sorolla, Pradilla, Ulpiano Checa, Agustí Querol, Edmundo Barrón i, per descomptat, amb Vicente Palmaroli que era el director de l'Acadèmia. No completaria el període establert reglamentàriament a Roma perquè va demanar una permuta per a marxar a París¹² on es va domiciliar a la Rue de Rochouart núm. 42. A París conclourà el gran quadre de *L'expulsió dels jueus* (1889), considerat com *l'últim gran quadre d'història*, “absolutament capital per a comprendre l'evolució del gènere”. “D’una banda, resulta d’una gran novetat la selecció d’aquell passatge de la història –apunten Carlos Reyero i Mireia Freixa en *Pintura i escultura. 1800-1910* (Ed. Càtedra, Madrid, 1995)– que, d’alguna manera, posa en dubte una decisió del “trionfal” fins aleshores regnat dels Reis Catòlics, però més sorprenent resulta encara el seu tractament figuratiu, en integrar la visió de les figures des d’un punt de vista frontal, composició inusual que obliga a col·locar d’esquena l’emissari jueu, la qual cosa subratlla l’accidentalitat de la imatge. D’altra banda, com els millors pintors de la seua generació, l’obra està executada amb un brillant i encés colorit, modulats per una llum que crea un ambient atmosfèric, en què tots els elements tenen un tractament igualment acurat”¹³.

No tan sols és un canvi de ciutat sinó una completa metamorfosi d’atmosfera artística, perquè aquest París al qual arriba Emili Sala ja té la *nova llum* que ha generat l’impressionisme i les seues derivacions: “Penseu –escriu Adrián Espí Valdés en la introducció a la *Gramática del color* (Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999) d’Emili Sala– en el moviment renovador que l’art de la pintura desencadena ara a París amb la presència de Monet, Manet, Renoir, Sisley, Pissarro, Morisot, Van Gogh, Cézanne, Gauguin. És un nou estil, una nova concepció. La llum i el color són factors de primer ordre que mereixen l’estudi i la reflexió de tots els artistes. S’han trencat lligams anteriors i l’art troba una nova dimensió i una dinàmica rutilant”¹⁴. En els anys parisencs Emili Sala dialoga, a la seua manera, amb la pintura, entre d’altres, de Degas, però, sobretot, assumeix els èxits del lumi-

¹² Carlos Reyero analiza a fondo ese desplazamiento de Emilio Sala de Roma a París con toda la correspondencia que cruza con Palmaroli, el director de la Academia, en “Emilio Sala, un pensionado romano en París” en *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1990, pàg. 99-104.

¹³ Carlos Reyero y Mireia Freixa: *Pintura y escultura en España. 1800-1910*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, pàg. 234-235. “Los bocetos y primeros apuntes romanos le sirven para acabar la obra [en París] en la que aparecen sentados en sus tronos los reyes Fernando e Isabel, y Torquemada y el enorme y majestuoso personaje hebreo que muestra las espaldas al espectador con toda dignidad, aplomo y sapiencia. Es, acaso, la representación de una violentísima escena entre los monarcas y el inquisidor general pero, aparte de la puesta en escena, conviene analizar la manera con que está iluminado el lugar, el uso de una tintas cálidas, acogedoras, capaces de matizar el mismísimo ambiente que se vive en aquel salón, todo un verdadero ‘tour de force’, según dirá el Barón de Alcahali, ejecutado con ‘indudable conocimiento de métier’, en frase de Pantorba” (Adrián Espí Valdés: “Introducción” a Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 14).

¹⁴ Adrián Espí Valdés: “Introducción” a Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 14.

nisme i el modernisme¹⁵, sense deixar de posar atenció en el romanticisme i sotmetent a un estudi seriós especialment l'estètica preraphaelita¹⁶.

L'imponent "quadre històric" que Sala conclou a París és, en tots els sentits, un exercici *anacrònic* que, encara que serà admirat per crítics espanyols com Octavio Picón¹⁷ i fins i tot va obtenir una medalla de plata¹⁸ en l'Exposició Universal de París de 1889, va passar sense pena ni glòria¹⁹. El mateix Sala comprén que ha d'abandonar aquest gènere i busca el seu *estil propi tot* assimilant els ensenyaments de Delacroix²⁰, especialment en la sumptuositat del color, però també entrant en un interessant diàleg amb els plantejaments de l'impressionisme²¹. "L'impressionisme de Sala –adverteix

¹⁵ "La vida española del siglo XIX no permite la plena floración de los talentos y empuja a la emigración a los más osados. En París vivió Sala, también por los años 80, si a veces recuerda a Degas, luego se dejó ir hacia la pintura luminista y el modernismo" (Inocente Soto Calzado: "Emilio Sala Francés, itinerario gráfico" en *Ars Longa*, núm. 25, Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València, 2016, pàg. 264).

¹⁶ Juan Ramón Jiménez, a finals de la dècada dels noranta del segle XIX, situarà la pintura d'Emili Sala en la clau d'un nou romanticisme: "Sala será el ilustrador de varios poemas de Juan Ramón publicados en la revista [Blanco y Negro], donde se volverá a plasmar un nuevo romanticismo asistido por los colores de un pintor en el dominio completo de su arte, acompañando los ritmos del pincel con una armonía atrevida de azules y violetas, siguiendo al pie, hasta la luz de la luna, los versos de su amigo, con esa mezcla de modernismo y simbolismo al servicio de un poema destinado en principio al libro inédito Besos de oro. No hay que olvidar, para intentar desentrañar la singular y elaborada estética de Sala, que su memoria final de pensionado versó sobre los preraphaelistas" (Inocente Soto Calzado: "Emilio Sala Francés, itinerario gráfico" en *Ars Longa*, núm. 25, Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València, 2016, pàg. 268).

¹⁷ Octavio Picón, amic personal de Sala, apuntarà que el quadre de l'expulsió dels jueus no té "res de teatral" i revela un profund temperament artístic juntament amb una gran erudició, tal com va escriure quan es va presentar a l'Exposició Nacional de Belles Arts a Madrid en 1890.

¹⁸ "*La Expulsión de los Judíos* se expuso, desde la primavera de 1889, al pie de la torre Eiffel. A pesar de que Sala obtuvo –gracias presumiblemente al apoyo del jurado español– una medalla de plata, los críticos franceses no ovacionaron una pintura que, con toda su calidad e inquietudes modernas, no dejaba de ser el eterno cuadro de historia. Casi nadie olvida mencionarla, pero no se pasa de ahí" (Carlos Reyero: "Emilio Sala, un pensionado romano en París" en *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1990, pàg. 102).

¹⁹ "Se presenta a la Exposición Universal de París de 1889 donde realmente pasa sin pena ni gloria, 'ha muerto de un empacho de legalidad' afirma alguien al contemplar este momento histórico. Si bien Ingres aún seguía produciendo obras con 'argumento' la verdad es que la pintura histórica estaba demodé, había pasado su tiempo y sobre todo en París" (Adrián Espí Valdés: "Introducción" a Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 14).

²⁰ "Sala vio en sus días de estancia en París la 'Prise de Constantinople', la 'Bataille de Taillebourg' y el admirable cuadro de 'La liberté guidant le peuple'; estas obras de Delacroix no pasaron indiferentes en la mentalidad ni en la sensibilidad de don Emilio Sala. Unos cuarenta años antes del viaje de Sala a París, Delacroix se dejaba influir por las obras de Goya: comienzos de un hispanismo que durará en Francia hasta los últimos del siglo XIX" (Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 133).

²¹ "Si al pintar admirablemente en superficie un colorista sacrifica lo profundo y dramático de la vida interior del modelo, en cambio, cuando es colorista como Sala nos ofrece bellos trazos de pintura... Una obra admirable de color, como otras de la época, ya anunciando el triunfo del impresionismo pictórico moderno en la pintura de figura en España" (Francisco Pompey: *Museo*

Adrián Espí Valdés— estava ja en petits formats que el poderós marxant *Monsieur Dupil* adquiria o feia arribar als compradors. Jardins, escenes a l'aire lliure, rostres de noies banyades per un poderós doll de llum. Sala tenia assimilat allò que es deia de pintar “a plein air”, i entre les crítiques adverses o el silenci que sobre *Tanto monta* circulaven, Emili Sala sabia que calia fer un gir rotund, de cent vuitanta graus. Tenia i encara li sobraven coneixements tècnics, recursos, ànsies i il·lusions. La llum i el color, aquest és el binomi fonamental en l'obra de Sala, seran les coordenades en què es mourà ja per sempre i definitivament, encara que haja d'acceptar algun encàrrec molt puntual, un retrat, una decoració, una il·lustració per a la portada d'alguna revista gràfica de l'època, com per exemple *Blanco y Negro*”²².

Emili Sala defensa en 1895 pràctiques artístiques que van més enllà de la convencional pintura de cavallet, i comprén que les revistes i els periòdics eren espais en els quals podia realitzar una contribució important²³. Començarà, convidat per Torcuato Luca de Tena, a col·laborar amb regularitat en la revista *Blanco y Negro* des de 1896 i serà un dels il·lustradors més freqüents a partir de 1899. També realitzarà per a la revista *Nuevo Mundo* diverses portades de temàtica costumista madrilenya en 1898²⁴. Emili Sala concorda amb la concepció de la *representació de la realitat* que tenia Benito Pérez Galdós, i col·laborarà amb il·lustracions en la segona narració del volum VI dels *Episodios*

10

de Arte Moderno. Guía Gráfica y Espiritual, Ed. A. Aguado, Madrid, 1946, pàg. 28-29). Por su parte, José Camón Aznar subrayará la importancia de la pintura valenciana en el “movimiento impresionista” europeo: “Y en este movimiento impresionista que domina el arte europeo de finales del siglo XIX, hay que destacar un grupo eminente con unas audacias de luz y de pincelada cromática no superadas: la Escuela Valenciana” (José Camón Aznar: “Pórtico” a Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 13).

²² Adrián Espí Valdés: “Introducción” a Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 15.

²³ “Emilio Sala Francés (1850-1910) escribía en 1895, desde París, un conciso texto para el avanzado suplemento cultural de *La Correspondencia de España* sobre la situación del arte en el país, defendiendo entre otras cosas un arte fuera del cuadro de caballete, una práctica unida a los modernos medios de reproducción, dedicada al libro, la revista y el periódico, un arte productivo para una tierra pobre, sospechando que esos vehículos de comunicación podían ser los que marcaran un nuevo derrotero de la pintura, análogo a la forma en la que el periodismo estaba influyendo en la literatura, ‘mucho mejor que el de un arte que se sigue produciendo dentro de moldes viejos, convencionales y usados’” (Inocente Soto Calzado: “Emilio Sala Francés, itinerario gráfico” en *Ars Longa*, núm. 25, Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València, 2016, pàg. 261).

²⁴ “El director y fundador de la publicación, Torcuato Luca de Tena, y a manera que *Blanco y Negro* va adquiriendo carácter y mereciendo el favor de sus lectores intenta asociar a la revista los nombres de prestigiosos periodistas, poetas y literatos, tales como Campoamor, Mariano de Cavia, Carlos Frontaura, A. Lasso de Vega, Ossorio y Bernard, el famoso doctor Thebaussen, Salvador Rueda, y otros, junto con los de grandes pintores y dibujantes. Por esos días colaboran con viñetas, dibujos, caricaturas y láminas: Cecilio Pla, valenciano y discípulo predilecto de Sala; Muñoz Lucena, Méndez Bringa, Álvarez Sala, “Mecachis”, García y Ramos, M. Benlliure, el mismo Sorolla; corriendo los trabajos de fotograbado a cargo de los hermanos Laporta, alcohólicos de nacimiento, artistas natos y hombres de empresa. [...] Luca de Tena propone a Sala colaborar en la revista. Sala, pasado algún tiempo, accede a ello y, por vez primera aparece en las páginas de la acreditada revista una colaboración suya en 1896. A

Nacionales, titulada *Memorias de un cortesano* (1815), que tenen un aire de Velázquez i una certa tirada a Goya²⁵. En els quadres d'Emili Sala el que troba Galdós és *la vida mateixa*²⁶, al costat d'aquesta gran capacitat per a realitzar il·lustracions literàries com també va demostrar magistralment quan va participar en 1901, al costat d'altres artistes, en la il·lustració de *Las leyendas* de Zorrilla. I també il·lustrarà els capítols LIII, LIV, LV i LVI de la segona part d'*El Quixot* per a l'edició del centenari de Ricardo López Cabrera.

Serà també en l'àmbit de la revista *Blanco y Negro* en què s'anirà trenant l'amistat entre Emili Sala i Juan Ramón Jiménez, un poeta que va ser també un pintor aficionat que va estudiar aquest art en el taller sevillà de Salvador Clemente Pérez. L'autor de *Platero y yo* elogiava aquestes dones que en la pintura del valencià *es converteixen en roses*²⁷. Sens dubte, aquest pintor sent una passió especial pel *tema femení*, i pinta i dibuixa dones en posicions diferents i tracta de captar la seua sensualitat amb una subtilesa impressionant²⁸.

partir de esa fecha, y de una manera más o menos periódica, la firma del ilustre pintor alcoyano figura con frecuencia –a veces con insistencia– en *Blanco y Negro*, sobre todo en una serie de dibujos –muchos de ellos plenos de colores, según los procedimientos y técnicas de la época– de indiscutible calidad artística, espléndida concepción y delicado toque” (Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 120).

²⁵ “Sala coincide con el canario [Benito Pérez Galdós] y su concepto de narración visual, homenajearlo con sendas ilustraciones a Goya y Velázquez y aportando su propia visión, plena de una penumbra salidas de la habilidad de su mano, distribuyendo sobre el papel figuras, espacios y ambientes, dibujando a la luz por omisión, con la colaboración del papel en blanco y tomando prestado de Goya sus atmósferas grises” (Inocente Soto Calzado: “Emilio Sala Francés, itinerario gráfico” en *Ars Longa*, núm. 25, Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València, 2016, pàg. 263).

²⁶ Galdós en la novel·la *Lo prohibido* (1884), quan parla d'eixes dones que tan sols Emili Sala sap plasmar, utilitza un dels seus quadres per a la seua narració: “No era una ficción, era la vida misma. Sin duda, iba a dirigirnos la palabra. Nos sonreíamos con su sonrisa; nos sentíamos mirados por ella, la conocíamos y la tratábamos. ¡Que una superficie cubierta de colores viva y aliente así!... Eloísa no cesaba de decir, gozando en nuestra admiración: ‘¡Qué alma tiene!’” (Benito Pérez Galdós: *Lo prohibido*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001, pàg. 257)

²⁷ “Será en la revista ilustrada más popular, *Blanco y Negro*, cuando los dos artistas [Emilio Sala y Juan Ramón Jiménez] se miren uno a otro, primero con un artículo de Juan Ramón sobre los apuntes y bocetos del pintor, explicación de la conexión poética entre intelecto y mano, verdadera glosa del trabajo espontáneo y fresco del creador, donde admira el onubense las mujeres de los papeles de Sala, *las mujeres que se convierten en rosas*, y por ello le dio el título, en una dedicatoria, de maestro de rosas, unas rosas también de papel” (Inocente Soto Calzado: “Emilio Sala Francés, itinerario gráfico” en *Ars Longa*, núm. 25, Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València, 2016, p. 268). Cfr. el capítol “Una interesante amistad, la de Sala y Juan Ramón Jiménez” en Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 137-141.

²⁸ “Sala es, insistimos, el fino y ardiente pintor de la feminidad –hasta sus matronas más o menos carnosas de las decoraciones murales que pinta en Madrid, respiran feminidad, castidad unas veces, voluptuosidad otras–, Juan Ramón Jiménez, amigo suyo, lo subraya en más de una ocasión tanto en el propio *Blanco y Negro* como en aquella otra prestigiosa revista que se llamó *La Ilustración Española y Americana*. Y, a más de ello, de estos dibujos sin compromiso, sueltos, alegres, despreocupados, espontáneos, tocados con el impresionismo suyo –su pincelación viva y nerviosa, su brillantez de color– ahí están también los retratos oficiales de las damas que para él tuvieron el honor y la dicha de posar: la Infanta Doña Eulalia, la Marquesa de Coquilla, la

Sala va ser, sens dubte, un retratista exemplar, dotat d'una facilitat extraordinària²⁹, capaç d'aprofundir en la psicologia dels seus models. Només cal recordar l'energia plàstica³⁰ dels retrats que va fer, entre altres, de Campoamor, Juan Ramón Jiménez, Octavio Picón, María Guerrero, Juan Bautista Castagné, Jiménez Aranda, Concha Francés, Ana Colín y Perinat, Vicente Palmaroli. S'ha assenyalat, amb tota justícia, que potser el millor de la producció pictòrica d'Emili Sala són els seus retrats, entre els quals destaca el que va fer d'Ana Colín de Perinat en 1874³¹, el que va pintar del poeta Ramón de Campoamor, realitzat en 1883, que es troba en la col·lecció novaioquesa de la Hispanic Society³², o el retrat que va fer en 1894 del premi Nobel José Echegaray, reproduït en la revista *Blanco y Negro*. Emilio Sala indica, de forma simplificada, que en la varietat està el gust i que trobem plaer en el contrast: “De la mateixa manera –llegim en la seua *Gramática del color*– que en composició fugim de la simetria, la del clarobscur amb una quantitat idèntica de llum que d'ombra, ens desagrada: només els soldats i els ignorants es retraten en actitud de “firmes”. Un cap vist de front amb les dues orelles com anses d'olla, és menys agradable que en posició de tres quarts, per exemple. Una petita inclinació que fuja de la rigidesa ens donarà més idea de vida i serà més agradable”³³. *La*

condesa de Montano, la baronesa del Castillo de Chiriell, la niña María Guerrero, la familia del propio pintor: su hermana Elvira, su propia madre” (Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 122).

- 12 ²⁹ “Sala tiene una facilidad envidiable; conozco muchos retratos de pequeñas dimensiones realizados en poco más de una hora, y no titubeo en declarar que recuerdan e igualan a las magníficas impresiones del malogrado Fortuny. Los estudios, tanto de cabezas como de retratos, son superiores a todo elogio y a toda descripción; se ve en ellos un conocimiento del natural ajustado a la verdad más pura: no hay ninguna omisión; ninguna tinta convencional, ningún efecto de pincel; la inspiración del artista se manifiesta llena de vigor” (J. Navarro Reza: “Emilio Sala” en *El Serpis*, Alcoi, 31 d'agost i 11 de setembre de 1883).
- ³⁰ “Y es en sus figuras particularmente en sus retratos, donde Emilio Sala, autor de una substanciosa *Gramática del color*, nos deja la marca de su arrebatadora genialidad. Cabezas enérgicas, caracteres muy definidos, nobles aposturas sin arrogancias románticas es su constante, siempre su característica, con un sentido del color que motiva los contrastes de color fuertes pero entonados” (José Camón Aznar: “Pórtico” en Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 14).
- ³¹ “Tal vez lo mejor de la producción de Sala, solicitado por sus cuadros de género e interesante pintor de decoraciones murales, se encuentre en sus retratos, sobre todo en los femeninos –como *Ana Colín de Perinat* (Valencia, Museo de Bellas Artes de San Pío V), de 1874– ejecutados con una cierta sobriedad rosalesca que hace compatible con un luminoso preciosismo decorativo, propio del gusto burgués finisecular” (Carlos Reyero y Mireia Freixa: *Pintura y escultura en España. 1800-1910*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, pàg. 235). Aquest quadre ha figurat en exposicions importants d'història del retrat espanyol, entre altres en la realitzada a Brussel·les en 1970.
- ³² “Siempre hemos afirmado que el mejor Sala es el de los retratos y, entre los retratos, su obra maestra es indudablemente esta representación del poeta de las ‘Doloras’ [Campoamor], extraordinario de vida y verdad. Sentado sobre un diván de un amarillo intenso y con un fondo de tapices, destaca su solemne traje negro y su pensativa cabeza. A su lado, un sombrero de copa y, sobre él, un lápiz y una cuartilla constituyen una verdadera ‘naturaleza muerta’ complementaria del retrato” (Adrián Miró: “La mejor muestra de Emilio Sala” en “Glosario de arte y artistas alcoyanos” en Ciudad, Alcoi, 19 d'octubre de 1965).
- ³³ Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 136.

pintura encarnada en els retrats ens ofereix, moltes vegades, figures que semblen estar “pensaroses” en el sentit de la pintura del segle divuit que Michel Fried va analitzar³⁴ en el seu llibre *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna* (Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2000).

Amb tot, més enllà de la “temàtica”, en l’estètica d’Emili Sala el que és fonamental és la preocupació per la llum i el color. Sabem de sobra que la pintura valenciana de l’etapa finisecular tindrà un èxit enorme en el context espanyol, del costumisme de Bernardo Ferrándiz al prolífic imaginari de Muñoz Degrain. Emili Sala és un d’aquests artistes valencians que va obtenir, per mèrits propis, premis i reconeixement, en el context generacional d’artistes tan rellevants com Ignasi Pinazo o Joaquim Sorolla³⁵. La seua estètica es va modular en el moment en què estava adquirint preeminència el *luminisme* tan propi dels artistes de València³⁶. En la seua *Gramàtica del color*, Emili Sala adverteix que les matèries colorants no tenen llum pròpia, i és prestada la que posseeixen, “són, per tant, matèria morta, no viva com les radiacions, i la gamma de la seua lluminositat és summament pobra comparada amb les intensitats que la naturalesa presenta”³⁷. Els plantejaments d’Emili Sala, amb la seua devoció per Velázquez, anticipen la meditació que fa Ortega y Gasset sobre l’evolució històrica del “punt de vista en les arts”, i subratlla que el clarobscur és una innovació radical i definitiva que ens fa veure “aquest objecte màgic que és la llum”³⁸.

Exemples de la passió d’Emili Sala per la llum i el color quan representa la naturalesa són els dos quadres en què al·legoritza la primavera i la tardor que, al seu moment, flanquejaven l’entrada al valencià cafè *El león de oro*; la jove bellíssima que representa el moment primaveral està en un jardí i en mirar en direcció a l’espectador ha quedat engegada per la llum solar i s’ha de protegir els ulls amb la mà, un gest que, com ha assenyalat la crítica, és un recurs emprat per Sorolla en moltes

³⁴ Cfr. Michel Fried: “El predominio del ensimismamiento” en *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2000, pàg. 23-89.

³⁵ Cfr. Carlos Reyero y Mireia Freixa: *Pintura y escultura en España. 1800-1910*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, pàg. 342-343. És molt important el discurs que va escriure Joaquim Sorolla per a la presa de possessió del rang d’acadèmic a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1914 (la malaltia de l’artista va impedir que se celebrara l’acte públic de recepció i el text va romandre inèdit fins a la seua publicació pòstuma en 1924), en el qual reconeix els “vells mestres”, també sosté el concepte d’“escola valenciana” i cita Bernardo Ferrándiz, Antonio Cortina, Francisco Domínguez, Antoni Muñoz Degrain, Emili Sala i Ignasi Pinazo, ahora que indica que havien assimilat els ensenyaments del realisme francès.

³⁶ Benito Pérez Galdós subratllarà la supremacia de l’escola valenciana sobre altres escoles regionals en l’art espanyol de finals del segle XIX: cfr. Benito Pérez Galdós: *Las Bellas Artes en España: la pintura. Obras inéditas*, vol. II, Ed. Alberto Ghirardo, Madrid, 1923. Veg. Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 88.

³⁷ Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 25.

³⁸ José Ortega y Gasset: “Sobre el punto de vista en las artes” en *La deshumanización del arte*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1987, pàg. 185.

de les seues obres. Recordem que les obres de Sala i Sorolla van coincidir en l'exposició de 1883 de la Societat Econòmica d'Amics del País, en què el primer va guanyar el premi d'honor amb el quadre *Vall de llàgrimes*, mentre que el més jove obté una medalla d'or per la seua obra *Monja en oració*. En els anys d'estada a Roma també van tenir contacte i, com apunten alguns historiadors i crítics, en l'obra de Sorolla hi ha una certa influència de Sala³⁹.

Camón Aznar reivindicarà les pintures paisatgistes d'Emili Sala en els quals evita la grandiositat sense deixar de transmetre l'encant de la naturalesa⁴⁰. En nombroses ocasions, l'artista d'Alcoi va apuntar que cal ajustar la imaginació als *ensenyaments de la naturalesa* on hi ha una varietat meravellosa⁴¹. És important prendre notes de la naturalesa, anar a la recerca del motiu, practicar el *pleinairisme*, aprendre les lliçons de llum i color que ací se'ns regalen.

Sala, després d'haver demostrat un gran mestratge en la pintura històrica, va decidir centrar la seua imaginació en la quotidianitat⁴², i així retrata amb una enorme desimboltura, atrapa la bellesa femenina, troba el motiu en la naturalitat d'unes flors, un fet que elogiarà amb entusiasme el seu deïxeble Cecilio Pla⁴³. Aquest artista amb un cert tarannà "romàntic" serà sempre un extraordinari ob-

³⁹ "Influencia fugaz, pero indudable, ejerció sobre Sorolla otro de los pintores que él llegó a tratar por aquellos días: Emilio Sala. Sorolla admiró siempre a este artista alcoyano, a quien tenía por un colorista insigne, y del que dijo, en su discurso académico, que se distinguía "por la sólida construcción y análisis completo de los matices..., por sus refinadas armonías y gusto en la composición" (Bernardino de Pantorba: *La Vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Ed. Mayfe, Madrid, 1953, pàg. 30-31).

⁴⁰ "Es Emilio Sala [en la Escuela Valenciana] el que tiene quizá una mayor sensibilidad cromática. No alardea de luminista. No hay tampoco en sus obras un toque arrebatado, pero sabe recoger, con emoción y humildad cotidiana, los paisajes que no están demasiado extendidos y que constituyen una parte importante de su producción. Paisajes en los cuales se ha evitado toda grandiosidad a lo Muñoz Degraín y también toda plétora de detalles a lo Sorolla" (José Camón Aznar: "Pórtico" en Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 13-14).

⁴¹ "La fantasía o imaginación más rica de artista, no podrá competir ni llegar jamás a la espléndida variedad de belleza en imprevistos y grandiosos efectos que de continuo la naturaleza nos ofrece. Lo que hay es, que ni todos saben ver la belleza cuando se presenta, y si acaso la ven, no saben retenerla como convendrán. Tampoco se halla en el crítico momento en que nuestro egoísmo quisiera; y como muchos de sus más bellos momentos son fugaces, de ahí que sea necesario un ejecutar rápido que supone gran maestría en ver y hacer, gran cultivo de memoria imaginativa, y además, *un gran hábito de preveer para cuando llegue la ocasión*, haciendo notas de impresiones y más notas... cuyo tesoro de documentos constituye a la larga el caudal de la *imaginación*" (Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 79).

⁴² "Sala representa para la pintura hispana el tránsito de un romanticismo que ha muerto años atrás con su paisano Gisbert y todos los paladines del numeroso grupo que cultivaban la llamada pintura de "historia", a una pintura moderna, equilibrada, lógica, netamente española y emotivamente bella" (Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 118).

⁴³ "Por si esto no fuera bastante para colocar en la cúspide del arte a tan poderoso pintor, le bastaría haber sido el primer artista español que en pleno periodo de apasionamiento por los asuntos históricos dramáticos de su tiempo cuando el hecho sólo de atreverse a elegir como asunto un motivo de la vida que nos rodea, constituía un delito artístico. Emilio Sala trasladaba a los lienzos las escenas y tipos populares que los artistas de su tiempo desdeñaban pintarlos" (Cecilio Pla: *Cartilla de Arte Pictórico*, Ed. Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, Madrid, 1928, pàg. 87).

servador de la realitat circumdant⁴⁴. El pintor –va afirmar categòricament Merleau-Ponty–, qualsevol que siga, *mentre pinta* practica una teoria màgica de la visió: les coses passen directament a l'esperit i aquest surt pels ulls per anar a passejar a allò concret. *L'elogi del visible* sembla desafiar a tots els que pretenen tancar el món amb paraules. La pintura obre corporalment el món, ens fa, literalment, éssers vidents. Emili Sala sabia de sobra que és molt difícil parar atenció, això és, que la nostra mirada tendeix a *vagar* i que a penes tenim “fixesa”⁴⁵. Allò decisiu, en la composició pictòrica, és tant atendre el conjunt com tenir consciència que el bon déu està en els detalls⁴⁶.

Emili Sala repetia que “la mesura és tot”⁴⁷ i també insistia en el fet que “el tot ha de ser abans que la part”⁴⁸. Acceptem que “la forma és el tot en l'art”⁴⁹. Tota brillantor o lluminositat, adverteix el pintor valencià, va acompanyada sempre d'un nimbe de negació de detall de fons sobre el qual destaca, sempre que la difusió no es faça visible per a il·luminar una atmosfera tèrbola. La mirada artística pot trobar la bellesa fins i tot, com va fer Zola, en un toll brut; allí també sorgeixen reflexos, centellejos i colors de singular bellesa⁵⁰.

⁴⁴ “Romántico y algo amanerado en principio, valiéndose de la catapulta del cuadro de ‘historia’ para lanzarse al mundo de la pintura, del buen ‘hacer’ plástico –como lo hiciera años después Sorolla–, Sala ha de convertirse en el auténtico pintor mediterráneo, naturalista, agudo observador de la realidad circundante, buceador indesmayable en el mar de los secretos del color y del volumen, colorista concienzudo e impresionista de buena ley” (Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 51).

⁴⁵ “Vaga nuestra mirada generalmente sin fijeza escrutadora, y cuando se da el caso de mirar con insistencia, nos encontramos con que es necesario poner mucha atención de nuestra parte para conseguirlo, pues para mantener fija la mirada en un punto determinado, hace falta mucho esfuerzo y aun así, no conseguimos que permanezca inmóvil más de diez a veinte segundos. Esta fijeza ocasiona perturbaciones visuales, fenómenos insólitos que la acompañan, y llenan la visión de imágenes accidentales y negativas de los objetos perfectamente trazados, si la fijeza empleada entró inconscientemente creyendo mirar fijo” (Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 69-70).

⁴⁶ A propòsit de la fórmula “der liebe Got sekt im Detail” (‘el buen Dios habita en el detalle’), convertida en una obsessió de Warburg, Georges Didi-Huberman observa el següent: “Gombrich, al haber encontrado la frase escrita en francés en algunos manuscritos, la atribuye a Gustave Flaubert. Su referencia directa sería bien, según Dieter Wuttke, un *dictum* filológico de Usener según el cual “es en los más pequeños puntos donde residen las fuerzas más grandes”. Pero William Heckscher está en lo cierto al remontar mucho más atrás –hasta Vico y las ‘pequeñas percepciones’ de Leibniz– ese motivo teórico y hasta teológico que sentimos portador de toda una tradición frecuentada por la imagen del *mundus in gutta* y por el problema de la *verdad* oculta en toda cosa, hasta en la más humilde” (Georges Didi-Huberman: *Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Ed. Abada, Madrid, 2009, pàg. 442).

⁴⁷ En el seu llibre sobre el color repetirà “la medida es el todo” en Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 30.

⁴⁸ Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 33 i 58.

⁴⁹ “Suele decirse, generalmente hablando, que ‘la forma es el todo en el arte’ y en particular que la pintura pudiera aplicarse que lo es la ejecución, por ser *la forma de la forma*, o bien la envoltura y gala de que se reviste toda representación para manifestarse plásticamente” (Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 81).

⁵⁰ “En este fervor entusiasta por las bellezas de la coloración, nos recreamos admirando la esplendidez en polarizaciones, desde

Els prodigis del *toc* en la pintura, l’habilitat en la composició dels detalls que portava Emili Sala a admirar els dibuixos japonesos⁵¹. No era només un gran colorista sinó també, com va apuntar Martínez Sierra, un “dibuixant perfecte”⁵², preocupat, en tot moment, per l’harmonia compositiva. El seu tractat de la Gramàtica del color acaba amb tres capítols dedicats a l’harmonia, on indica que l’art harmonitza colors, “que en el llenguatge corrent significa saber casar-los entre si, comprén tres categories: *Melodia, gamma harmònica i acord harmònic*”⁵³. Emili Sala subratlla que allò ordenat i fins i tot la “precisió matemàtica” ens complauen i fins i tot poden transmetre el que anomena “pau espiritual”⁵⁴. L’artista recorre a l’“analogia musical” en apuntar que el que l’art busca és un acord, una nota original i bella⁵⁵. L’*acord harmònic estètic* descansa en un desordre exterior aparent que té com a ànima, per a Sala, *la unitat llum*: “Finalment, el que s’entén per paleta particular d’un veritable mestre o siga la gamma amb la qual es desenvolupa aquest per a realitzar les seues obres i que caracteritza el seu estil o *manera*, no és una altra cosa que la *gamma harmònica* de què vaig parlar, que no és, després de tot, més que la manera de traduir la naturalesa a través del vidre de la manera de

la modesta pompa de jabón hasta los nacarados de las conchas y las perlas, dándose el caso de entretenerse Zola en su novela *L’Assomoir* en describir el desagüe de coloraciones en el patio de un tintorero, charco sucio que está embellecido para el artista por una variedad infinita de reflejos metálicos” (Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 116).

- 16 ⁵¹ “En álbumes legítimos de dibujos japoneses, pueden estudiarse los prodigios del toque o factura hábil, y cómo con ella remedan pasmosamente a la naturaleza. Los japoneses, como es sabido, escriben y dibujan con pincel del modo de apoyar su punta sobre el papel o dejarlo caer, depende esa infinita variedad de trazos o toques que acomodan sabiamente a la necesidad. Unas veces son hojas de árboles caracterizando maravillosamente las especies; hojas detalladísimas de plantas, flores, animales; las plumas pintadas del faisán, las del gallo, el águila, etc., caracterizadas primorosamente con tres o cuatro golpes de pincel hábil; golondrinas volando, cigüeñas, gorriónes..., todo un prodigio de observación, precisión y estudio, acomodado a veces sobre trabajo previo, que desaparece oculto bajo el toque fácil” (Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 93).
- ⁵² Cfr. G. Martínez Sierra: “Emilio Sala. El artista, su carácter y sus obras más principales” en *Hojas Selectas*, núm. 50, Madrid, febrer, 1906, pàg. 197. “Emilio Sala es un dibujante como pocos. Y dibujante en tierra de grandes dibujantes, característica siempre de los valencianos, desde el principio de su pintura local” (Felipe Garín: “Exposición de obras de Emilio Sala en el Círculo de Bellas Artes” en *Levante*, València, 29 de gener de 1950).
- ⁵³ Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 121.
- ⁵⁴ “Complace a nuestro espíritu en tanto que se forma, lo reglamentado u ordenado, la precisión matemática, el análisis y el porqué de todo, y así como en la forma, busca la simetría, la coordinación, lo perfecto (según él) y la regularidad geométrica, así también la busca en el color deleitándose en la pureza y saturación como índices de su origen. En suma, su tendencia primera es analítica y científica; y al inquirir las fuentes de donde las cosas dimanan, se diría que busca solo su paz espiritual” (Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 101).
- ⁵⁵ “¿Qué es lo que generalmente busca el arte de hoy sino un *acorde* que en el *argot* profesional se le llama una *nota*? ¿Y qué es esa *nota* sino una armonía perfecta, inspirada y copiada de la naturaleza, siempre creadora, (en este sentido) original y hermosa?” (Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 112).

veure i sentir de cadascú, és a dir el que amb un altre nom denominem temperament”⁵⁶. En la pintura s’hauria de buscar la melodia o, amb una al·lusió musical, component una “simfonia” de colors que sempre requereix, segons Emili Sala, una actitud *delicada*⁵⁷.

L’important, insisteix aquest creador, és l’observació de la naturalesa en la qual hi ha sempre una més perfecta harmonia de colors, siga en uns percebes bullits o en la pell de la magrana, en unes roses clares en una cistelleta de vímets vermellosos o en un cavall alatzà amb un petit llaç violeta en la cabeçada⁵⁸. La naturalitat de Sala no estava exempta de *passió ornamental* com es pot advertir en els treballs decoratius que va realitzar amb gran èxit⁵⁹ i va ser reconegut com un mestre absolut en les seues pintures murals per al Marqués de Lozoya⁶⁰. Al començament dels anys setanta de finals del segle XIX, Emili Sala entra en contacte amb Carlos Fornos, propietari d’un important cafè madrileny, pintant el seu retrat i realitzant també llenços que decoraran aquest local. A partir d’aquest moment, el pintor valencià rebrà encàrrecs interessants per a executar obres de caràcter ornamental en cafès com la Cantina Americana que obrirà a la Carrera de San Jerónimo de Madrid Ramón Guerrero, palauets com el d’Anglada⁶¹ i residències senyoriales madrilenyes, activitats que li van reportar, òbviament, beneficis econòmics i elogis crítics⁶², però també van alçar suspicàcies i van generar crí-

⁵⁶ Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 122.

⁵⁷ “La *melodía* no se encuentra en los cuadros, a no ser que su autor premeditadamente se lo haya propuesto, en cuyo caso se la suele designar con el nombre de sinfonía rosa, sinfonía azul, etc., etc., pero cuando el maestro es un verdadero colorista se hallará en el trozo del cuadro, aquel que perteneciendo a una monocromía como un traje blanco o de color, hace gala de su saber apreciando las delicadezas de su coloración tan justamente que desaparece la pintura para dar sitio a la misma realidad” (Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 130).

⁵⁸ “Lo más importante para cultivar el gusto en la armonía de los colores [...] es tener siempre abierto el espíritu a la observación para saber leer, clasificar y anotar las combinaciones armónicas que la casualidad presenta a nuestros ojos” (Emilio Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 128).

⁵⁹ “Muchos de los artistas de fama reconocida practicaron la pintura decorativa como complemento de sus actividades profesionales; quizá el más representativo sea Emilio Sala (1850-1910), autor entre otros conjuntos, de la decoración del salón principal del Casino de Madrid que, a su muerte, completo su discípulo Cecilio Pla (1860-1934)” (Carlos Reyero y Mireia Freixa: *Pintura y escultura en España. 1800-1910*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, pàg. 387). Cfr. Raul Arosa: “Arte, color y luz en el Salón Real” en *Revista del Casino de Madrid*, núm. 14, Madrid, desembre de 1998.

⁶⁰ “Acaso los mayores aciertos de Sala están en las pinturas murales de algunos palacios madrileños [...] pues la facilidad excesiva de su técnica y la luminosidad de su paleta hacían de él el más brillante decorador de su tiempo” (Juan de Contreras (Marqués de Lozoya): *Historia del arte hispánico*, tom V, Ed. Salvat, Barcelona, 1949, pàg. 437-438).

⁶¹ Per al Palau d’Anglada va crear Emili Sala *Novus Ortus*, una peça de 3,42 per 6 metres, presentada al jurat de l’Exposició Nacional de 1881, que va desconcertar, tal com apuntà el crític Eusebio Martínez Velasco, el jurat i el públic, “tal la portentosidad del lienzo, una pintura misteriosamente simbólica que luego los tratadistas y escritores de la época apostillarían ‘Alegoría del Renacimiento’” (Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975). A pesar dels dubtes que eixa obra va suscitar, va ser distingida amb una medalla de primera classe en el certamen.

⁶² “Emilio Sala se hace admirar como un experto decorador de casas nobles, palacios de gente adinerada y cafés públicos, sin que

tiques i fins i tot alguns comentaristes van arribar a deplorar l'excessiva “servitud” a Fortuny⁶³. La veritat és que Sala no era un mer imitador de plantejaments estètics aliens, sinó que va desplegar el seu particular i intens sentit del color, especialment en “Les Hores”, el sostre que Sala va pintar al palau de la infanta Donya Isabel, elogiat per Juan Ramón Jiménez per la seua impressionant “sensualitat pagana”⁶⁴ o anys abans en el seu quadre sobre Guillem de Vinatea⁶⁵, un tema històric realitzat en un format sorprenentment reduït⁶⁶, o en *Novus Ortus*, lloat per la seua transparència i bell cromatisme⁶⁷, encara que també discutit per la seua estranya al·legorització⁶⁸.

“Sé molt bé –va escriure amb to sarcàstic Delacroix en el seu *Diari*– que titllar-me de colorista representa més un obstacle que un elogi [...]. Hom pensa que un colorista només s’entreté en els aspectes inferiors i, per dir-ho d’alguna manera, terrenals de la pintura. Que un bon dibuix és molt millor com més acompanyat està d’un color avorrit i que la funció del color és distraure l’atenció de la qualitat més sublim, que s’ho pot apanyar perfectament sense qualsevol prestigi que el color poguera proporcionar-li”. Emili Sala sent una profunda *passió cromàtica* que fins i tot ens fa pensar en

estas actividades –que a los snobistas y futuristas modernos asustaría, quizás encontrando motivo de escándalo en la audaz ocupación– menoscabaran su gloria y su obra artísticas, sino más bien, todo lo contrario” (Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 112).

⁶³ L'esmentat quadre de *La tardor en el Lleó d'Or* de València és una de les obres en les quals es pot apreciar la influència del preciosisme de Fortuny.

⁶⁴ Juan Ramón Jiménez apunta que en eixos sostres es troba “la turgència sexual de un pecho o un brazo de mujer, en la que pone un sello de paganismo” (Juan Ramón Jiménez, cit. en Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 117).

⁶⁵ “La composición [del cuadro de Emilio Sala *Guillem de Vinatea*, distinguido con la primera medalla de oro en 1878] es sencilla, natural y ordenada: están compensadas las masas, bien agrupadas las figuras... el color es sorprendente, variado y rico: fino donde la delicadeza es necesaria; riguroso donde lo exige la naturaleza del tono” (Jacinto Octavio Picón: “La exposición de Bellas Artes” en *El Imparcial*, Madrid, 11 de febrer de 1878).

⁶⁶ Aquest quadre fa seixanta centímetres d’alt per un metre d’ample, una composició que, segons sembla, va idear quan a penes tenia vint-i-un anys; cfr. Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 82-83.

⁶⁷ “¡Qué gracias en las figuras! ¡Qué transparencia en los cielos! ¡Qué armonía en el conjunto!... Respecto al colorido, nada debo decir sabiendo que éste es uno de los principales elementos de los cuadros de Sala” (Aureliano Querol: “Los artistas valencianos en Madrid” en *Revista de Valencia*, 25 d’octubre de 1880).

⁶⁸ “Hay aquí mucha luz y un cielo muy bien hecho; pero no vemos en él composición delicada, aún en su misma extrañeza, ni dibujo tan puntualmente correcto como esa extrañeza lo exige; vemos rodar por el ambiente mascarillas y brazos rotos, sin que el conjunto de la composición nos revele de dónde salen y a dónde van; vemos algo de las transparentes gasas en que envolvían el desnudo de la hermosa Venus. [...] ¿Cuál es el Nuevo Nacimiento que se anuncia en aquella composición alegórica? ¿Por acaso las vacilantes llamas del brasero que constituye el centro del cuadro están consumiendo los restos del arte antiguo, y entre la densa humareda que flota en el espacio aparece ya indicada, con rasgos proféticos, la forma definitiva de un nuevo arte o de un nuevo procedimiento artístico?” (Eusebio Martínez de Velasco: “Exposición de Bellas Artes de 1881 en Madrid” en *IEAm*, 30 de juny de 1881, pàg. 419).

allò que Merleau-Ponty va anomenar “la força talismànica del color”, això és, tenia la certesa que el fonamental en l’art és trobar la viva⁶⁹.

Emili Sala va ser reconegut per la crítica com un pintor extraordinàriament sensual i, sobretot, com un colorista excepcional⁷⁰; es va crear per a ell, després d’anys de desacords amb les instàncies acadèmiques⁷¹, una càtedra d’Estètica del Color a Madrid en 1907 quan ja tenia cinquanta-set anys. Va ser, tal com recullen nombrosos testimoniatges, un professor que ho va donar tot i que va influir en una gran quantitat de deixebles⁷². El seu llibre de la gramàtica del color es va convertir en una referència obligada a les Escoles de Belles Arts de Madrid, Barcelona, Cadis i Sevilla, així com en diferents escoles d’arts i oficis. Un text que, quan es va reeditar en 1944, trenta-quatre anys després de la mort de Sala, per compte del Ministeri d’Educació Nacional, va rebre una elogiosa ressenya de Julián Gallego, que va considerar que era un material important per a aquells que practiquen la pintura i “tenen amb els colors tracte directe”⁷³.

⁶⁹ “Merleau-Ponty habló sin reservas de la fuerza talismánica del color, utilizando a este respecto conceptos que ya había escogido Georg Wilhelm Friedrich Hegel. En sus *Lecciones sobre la estética*, Hegel, al contemplar la pintura de los primitivos flamencos, no vacilaba a la hora de hablar igualmente de la ‘magia del color’. Los ‘secretos de su hechizo’, según él, se encuentran en que los efectos de los colores no dependen únicamente de la forma visible de su capa. Más bien generan en su combinación ‘un centelleo y un destellar’ que no sólo es fruto de las manchas individuales de color. El *Hombre con turbante rojo*, de Jan van Eyck, de 1433, en su interacción entre la piel animal, las arrugas fotorrealistas de los ojos y la calidad háptica de la tela iridiscente del turbante, puede servir como ejemplo de lo que Hegel asoció con este tipo de pintura. En la trasposición de la cualidad actante del pincel a lo pintado, el observador se convierte en objeto de la obra autoactiva, como deduce Hegel en una conclusión inimitable: ‘Se trata de una destreza planamente subjetiva, que de este modo objetivo se manifiesta como la destreza del propio medio en su viveza y su efecto para crear una materialidad a través de sí mismo’. Una vez más, la expresión de la pintura no es aquí, por ejemplo, una exteriorización reflejada del alma en el medio de la materia, sino una autoactividad viva de la obra. La destreza subjetiva se traslada a la ‘viveza y el efecto’ de los medios” (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, pàg. 203).

⁷⁰ Francisco Pompey elogiarà la visió plàstica del que ell qualificava com “un joven maestro español mediterráneo, impresionable como todo buen artista, sensible y sensual como todo buen colorista” (Francisco Pompey: *Museo de Arte Moderno. Guía Gráfica y Espiritual*, Ed. A. Agudo, Madrid, 1946, pàg. 19-21).

⁷¹ Carmen Gracia ha indicat que, malgrat la seua important trajectòria, Emili Sala trobava resistència en els cercles acadèmics; el 1906 va optar per una vacant d’acadèmic numerari per a l’Academia de San Fernando i va ser rebutjat a favor de Menéndez Pidal.

⁷² Mariano de Miguel va indicar, en 1910, que Emili Sala era, a Madrid, el pintor que més alumnes aplegava en les seues classes, a les quals s’entregava en cos i ànima: “Puso toda su inteligencia, su corazón y su voluntad acerada al servicio de la pintura, siendo el primero en crear en su taller una clase nocturna donde trabajaba rodeado de sus discípulos varias horas al día” (Mariano Miguel: “La obra de Emilio Sala” en *Por esos mundos*, gener-juny, Madrid, 1910). Sobre els deixebles d’Emili Sala, cf. Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 178-191. En el diari valencià *Las Provincias*, es reproduïx una declaració que Manrique de Lara va fer després de la mort d’Emili Sala el 14 de abril de 1910: “Puede asegurarse que ninguno de los pintores que pertenecen a la generación siguiente a la de Sala, se ha eximido de su influencia. El mismo Sorolla, gloria de nuestra pintura contemporánea, de personalidad tan regia y saliente, le debe mucho, muchas de sus portentosas cualidades, adquiridas durante el largo período de tiempo en que ambos convivieron en Italia.” (Cit. en Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 193).

⁷³ “Gramática elemental y breve, de rápida lectura y exclusivamente dedicada a cuestiones en relación directa con las artísticas.

Emili Sala indica en la primera frase del pròleg de la *Gramàtica del color* que mai no es va proposar escriure un llibre: “per instint i observació professional, vaig anar acumulant anotacions i experiències que l’art m’ensenyava”⁷⁴. Es va lliurar a l’estudi de l’òptica a través de la fisiologia de Helmolz i va anar contrastant amb rigor les seues observacions sobre el gust o l’estètica del color. En el primer capítol assenyala que la llum és un dels primers factors que hi intervenen perquè l’acte de la visió es realitze i, per tant, el to ha de ser una de les primeres preocupacions d’un colorista. La qüestió de l’entonació dels colors el porta a l’analogia amb la música, així com la qüestió de l’escala cromàtica, però també l’execució, i per a explicar-la recorre a l’exemple de Beethoven⁷⁵.

Sala parla dels orígens del color d’una forma “quasi-mitològica” com fricció que produeix foc⁷⁶. El vermell és, per a aquest artista, el rei de la coloració⁷⁷; el blau, sent molt poètic, presenta esculls a l’hora de pintar⁷⁸; i pel groc sent antipatia⁷⁹. En el seu tractat ofereix nombroses apreciacions fruit

[...] sus conocimientos técnicos [els d’Emili Sala], que le hicieron merecedor de explicar en la Escuela de Pintura la recién creada disciplina Teoría y estética del color, están fuera de toda discusión. De ahí el interés con que este libro de divulgación debe ser acogido entre quienes tienen con los colores trato directo.” (Julián Gallego: “Emilio Sala. *Gramática del color*”, en *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 11, Madrid, juliol-agost-setembre de 1945, pàg. 141-143).

⁷⁴ Emili Sala: “Prólogo” de *Gramática del color*, Ed. Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 21.

⁷⁵ “El concepto que de la ejecución tenemos es tan íntimo y particular que no es posible transmitirle a otra persona. Si yo digo que Beethoven sintetiza para mí cuanto sobre este asunto pienso, no se me entenderá. Es desde luego un ejemplo encontrado en un arte diferente, y parece no tener conexión con el nuestro, siendo además difícil hacer partícipes a otros de nuestras emociones. En la música la palabra-ejecución significa mecanismo de un ejecutante y no el arte de variedad de creación dentro de un ritmo, que es, precisamente, lo que yo admiro más en el gran maestro y aplico a nuestra ejecución: su gran variedad dentro de la unidad, es para mí el prototipo de la composición (ejecución en nuestro arte).” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 94).

⁷⁶ “El movimiento, ya sabemos que engendra el color en una de sus transformaciones, y que si en plena obscuridad, donde el sentido de la vista permanece ocioso, se frotan entre sí dos cuerpos, uno comburente y otro combustible, después de elevarse la temperatura, acabará por producirse el fuego. Al aparecer éste, nuestros ojos, verán una luminosidad monocromática, que para el artista será la primera coloración desde el punto de orden de la Naturaleza” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 37).

⁷⁷ “Se me figura que el rojo es el rey de la coloración, y merece lugar preeminente. Él, representa el fuego origen de la luz; la sangre; la saturación en la substancia, y de igual modo que el tonto griego preguntaba si los triángulos eran coloreados, yo preguntaría, si no me riesen, si el oxígeno que es la vida será rojo también” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 118).

⁷⁸ “El azul, aunque me gusta más y le encuentre algo poético por su nombre celeste, es sin embargo como pigmento uno de los escollos donde el pintor tropieza: pocos son los cuadros (y recomiendo la observación) donde el azul está bien empleado sin perjudicar a la armonía general” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 118).

⁷⁹ “El amarillo [...] me es el más antipático, parece representar la cólera, la bilis y la locura: su color se adoptó como símbolo de ella en la Edad media, y en el primer hospital o casa de locos que fundó Fray Jofré, se uniformó a los alienados con un traje a cuadros grandes, amarillos y negros contrapuestos, parecido al traje con que vistieron la representación de la Fortuna con cuadros blancos y negros. [...] Yo pienso que si me obligasen a vivir en una habitación en la que todo fuese amarillo, incluso los cristales

dels llargs anys d'ofici pictòric, i explica qüestions com la de la diferència entre colors freds i calents, la taula pitagòrica de sumes, els colors complementaris, els contrastos simultanis, el paper del blanc i la composició de les ombres. Comentant la qüestió dels efectes de la naturalesa sobre els colors de les pintures, Sala recupera una anècdota estupenda del seu admirat Delacroix: “Conta M. Charles Blanc en el seu *Grammarier des Arts du dessin*, que el gran artista Delacroix pintava una certa vestidura groga, i desesperat per no poder donar-li la intensitat que desitjava, va determinar anar a visitar les obres del Veronés i Rubens, que segons recordava, tenien el groc que ell buscava. Va sortir al carrer, va fer parar el primer cotxe que passava, aquest era un cabriolé, pintat de groc canari (segons s'usaven). A penes hi havia pujat, quan en va baixar ràpidament per a rectificar i observar millor la sensació que acabava d'experimentar: les ombres del groc presentaven un aspecte violaci. En comptes d'anar al Louvre, va pagar al cotxer i va pujar al seu estudi... Amb l'observació feta va aconseguir donar al seu groc la intensitat que pretenia”⁸⁰.

Emili Sala no és gens favorable als plantejaments de les “mal anomenades escoles *puntillistes* i *vibristes*”, i deplora els que qualifica d'abusos, entre d'altres, de Segantini⁸¹, i insisteix que, encara que hi ha molt a aprendre de Rembrandt, Tiziano o Tintoretto, el mestre insuperable en el domini de tots els recursos de la pintura i, especialment, en el color no és un altre que Velázquez⁸². Emili Sala que, per a alguns, estava “obsessionat amb la tècnica”⁸³, va demostrar, tant en els seus quadres com en el seu magisteri acadèmic, que, després de molts esforços i estudi, havia aconseguit decantar el seu estil en una *difícil facilitat*⁸⁴.

21

por donde penetra la luz, empezaría por sentir dolores de cabeza y acabaría por volverme loco” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 118).

⁸⁰ Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 61.

⁸¹ Cf. Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 86.

⁸² “A ejecución y coloración, *transparencia* o *calientes sin fríos ni neutrales*, labrada a pasta de color, pertenecen Rembrandt, casi toda la escuela italiana, particularmente los venecianos, como Tiziano y Tintoretto, aunque éstos consiguen el efecto deseado por medio de veladuras superpuestas. Los holandeses, aunque de coloración *caliente*, aprecian las neutralidades de la *reflexión* de la luz, y más aún que los holandeses, los flamencos. Pero el maestro de los maestros en dominar todos los recursos sin abusar de ellos, y ver justo en las modalidades de la coloración, es tan sólo Velázquez. Un guante arrugado, un pliegue, el arrugado de unas botas, la inflexión más pequeña de claro obscuro, le bastan para sintetizar por medio del toque toda su ciencia y conocimiento de las leyes de la luz como coloración y corporeidad. Aunque encante su obra a la generalidad, no todos saben ver los secretos que encierra su técnica. Conoce perfectamente las leyes de la transparencia y opacidad; sus sombras y penumbras con calientes, y las partes bañadas por la luz directa, fría y como empolvadas por la *reflexión*” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 89).

⁸³ “Emilio Sala tenía verdadero temperamento de artista; pero, por un caso bastante raro en la historia del arte, llevaba en sí cierto espíritu analítico e ideológico, que por no ser debidamente cultivado, cualitativa y cuantitativamente, fue un elemento negativo, pudiendo haber sido positivo.” (Rafael Doménech: “Emilio Sala” (1910) citado en Adrián Espí Valdés: *El pintor Emilio Sala y su obra*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1975, pàg. 97).

⁸⁴ “La palabra *estilo* [...] significa en su grado máximo, la expresión personal del genio, interpretando la naturaleza. Caracterí-

En 1896, Emili Sala publica en *La Ilustración Española y Americana* dos articles amb el títol de “La dessecació de la pintura” en els quals defensa “l’antiga cuina de la pintura espanyola”, i insisteix que cal preparar acuradament els colors per a aconseguir que les obres estiguen fresques, i deixar de costat el que “el comerç modern ens ven” que no és, al cap i a la fi, una altra cosa que “matèria morta”⁸⁵. Els colors industrials, amb tota la seua investigació “química”, no ofereixen la intensitat de la manera tradicional de procedir, de la mateixa forma que, encara que es disposava de major varietat de brotxes, pinzells i utensilis per a pintar, els resultats no superen l’“antiga cuina”⁸⁶.

Sala no va deixar, al llarg de tota la seua vida, de buscar els seus colors propis, i va donar voltes a la fórmula segons la qual la pintura és “la llum en la foscor”⁸⁷. Si li agradava el color negre especialment intens⁸⁸, la seua imaginació tendia cap a la lluminositat harmoniosa; i el seu tractat sobre la *Gramática del color* conclou amb la manifestació que l’artista quan treballa és un ser “completament feliç”⁸⁹. Aquest Emili Sala que va ser “retratado en clau” en la novel·la *Tristana* de Benito Pérez Galdós,

zanse sus cualidades esenciales, por precisión y exactitud en belleza de forma, color, claro oscuro y aire ambiente; pero a condición de ser expresadas con claridad y sencillez: condiciones, que bien puede decirse, constituyen la característica rigurosa de lo que entendemos por clasicismo, pues ofrece el doble encanto de que cuanto parece espontáneo y fácil, espontánea y fácilmente es entendido por quien lo contempla, y es aún más admirado por el inteligente que sabe estimar en su justo valor el alto precio de la decantada *difícil facilidad*.” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 81).

22

⁸⁵ “Por amor a nuestra antigua escuela, y a estudiar las cosas por cuenta propia, he molido mis colores con aceites de linaza, he pintado con ellos, y los resultados no han podido ser más satisfactorios” (Emili Sala: “La desecación de la pintura”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 15 i 22, novembre de 1896).

⁸⁶ “La pintura moderna con las aparentes ventajas que la química y el comercio le ofrecen, siendo más ecléctica y variada en apariencia, carece de aquella unidad encantadora de que hablamos [respecte de la pintura dels antics mestres], y en su afán de remedar calidades, esconde el medio de que se vale para realizarlas; y si vista de cerca se asemejan las representaciones a la cosa misma que tratan de representar, de lejos y estéticamente, privan a la obra de la armonía apetecida de ejecución.” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 91).

⁸⁷ “Alguien ha dicho que la pintura es *la luz en la obscuridad*, queriendo significar sin duda con esta frase, la pobreza de intensidad de nuestros colorantes, y ciertamente que, si desde el grado máximo de luz de nuestro organismo puede percibir sin detrimento suyo, hasta el ínfimo de obscuridad, se estableciese una escala o gama de intensidades, ésta sería tan inmensa como pobre es la que nuestra representación abarca, y puestas ambas en parangón, tendríamos que tomar como punto de partida y coincidencia de ellas, el extremo de obscuridad representado por el negro.” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 25).

⁸⁸ “El negro cuanto más intenso, es más simpático, resultando hermoso en terciopelo y detestable en percal” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 137).

⁸⁹ “La modista, el decorador, el tallista, el tapicero, el sastre, todo el que en su profesión se siente artista enamorado de su trabajo, ejecuta la obra con amor como si fuera para gozarse en ella sin acordarse de más. Luego... el *sic vos non bovis* de Virgilio... Hay que comer de la obra que se produce... después se hacen otras, y como el artista tenga algo de artista, mientras crea y trabaja, es un ser completamente feliz.” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 138).

en el personatge del pintor Horacio Díaz que des de la més tendra joventut ja gaudia dibuixant⁹⁰, no va deixar mai de ser un *infant* que juga, un fet que materialitza en el seu magnífic quadre de la xiqueta amb la nina abandonada⁹¹. No és gens fàcil, com indicava aquest mestre, aconseguir que els colors *vibren*⁹² i també es requereix un esforç enorme, que potser ocupa tota la vida, per a convertir les “pèrdues” en guanys, tot assumint, valga la paràfrasi de Lacan, que qualsevol objecte és sempre un objecte perdut. Emili Sala que, en algun moment, va ser qualificat com “el més filosòfic dels nostres pintors”⁹³. No va deixar d’investigar per a intensificar el gust estètic⁹⁴, ja que considerava que un artista havia de ser, fonamentalment, *sincer*⁹⁵. Resta en l’aire la pregunta de si un quadre ha de ser un mirall de la naturalesa⁹⁶. El que cal buscar és l’*entonació natural*, pintant amb la gamma harmònica o “melodia”. Una vegada més Sala recorre a la terminologia musical, que ens proporciona, sense cap dubte,

⁹⁰ “En contacto tan estrecho con la literatura, Sala se convertirá asimismo en tema literario, posiblemente incluso en fuente literaria. Benito Pérez Galdós lo recreará en su novela *Tristana*, publicada en 1892, en la figura del pintor Horacio Díaz, alicantino para más señas y de importancia clave en la narración, tomando prestada la biografía. Una quincallería, donde se expandían los útiles de pintor, era el lugar donde Emilio Sala, que perdió a su padre a los ocho años, comenzó a soñar con el arte. [...] Galdós hará las variaciones mínimas y será un abuelo droguero el carcelero del joven artista Horacio Díaz” (Inocente Soto Calzado: “Emilio Sala Francés, itinerario gráfico”, *Ars Longa*, núm. 25, Departament d’Història de l’Art de la Universitat de València, 2016, pàg. 264).

⁹¹ Cf. el magnífic comentari de l’obra de la xiqueta amb la nina abandonada, realitzat entre 1887 i 1896, en el catàleg en línia del Museu Thyssen.

⁹² “Dice Adalbert de Beaumont: “Cuanto más intensa es una coloración uniforme, más procuran los orientales hacerla *vibrar*, a fin de fingir, por este medio, la intensidad que sus colorantes no alcanzan, contrarrestando la sequedad y monotonía de una tinta lisa. Evitar que un cielo azul pintado, o un fondo liso no haga *hule*, y conseguir que vibre, que en el lenguaje pictórico quiere decir que *tenga aire*, es más difícil de lo que parece.” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 61).

⁹³ “Aquí tenemos a Emilio Sala, el más filosófico de nuestros pintores, para quien el arte es una religión, a la que consagra todos sus desvelos” (Aureliano Querol: “Los artistas Valencianos en Madrid”, *Revista de Valencia*, tom I, València, 25 d’octubre de 1880, pàg. 36). Cf. Adrián Espí Valdés en “Introducción” a *Gramática del color*, Emili Sala, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 13.

⁹⁴ “Sentemos por de pronto una suposición u opinión personal: la de que “nuestro gusto estético en el arte es un *sport* de la ciencia”, “que los conocimientos que nuestra inteligencia adquiere con los cuáles se forma y fortalece son ciencia pura, en tanto que la devolución de estos conocimientos, o sea, el acto volutivo de exteriorizarlos transmitiéndolos a los demás, es arte” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 101).

⁹⁵ “El arte necesita en primer término, ser verdadero, ser sincero; y sin un gran exceso de observación, no pueden conseguirse tales cualidades. Pensar que el refinamiento en gusto y belleza, que son su *alma*, están reñidos con su *cuerpo*, es una insensatez, como la de imaginar que todo lo feo es verdad o que toda verdad es fea.” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 79).

⁹⁶ “¿Puede con mayor claridad decirse, que el cuadro deber ser, lo que el espejo es a la Naturaleza: la imagen exacta de la verdad limitada por el marco que la encierra? Esto se deduce de su cuadro [ací Emili Sala es refereix a *Les Menines* de Velázquez], cuando tomando el espejo por dechado y modelo, le copia y reproduce en tan maravillosa obra.” (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 80).

plaer⁹⁷. L'estètica fèrtil d'aquest creador té quelcom d'"estil trobat" com una flor tardorenca⁹⁸. Emili Sala va ser un artista que va habitar l'espai intermedi entre l'historicisme vuitcentista i la frescor impressionista, l'estètica acadèmica i el desig d'obrir-se a una sensibilitat poètica⁹⁹. En la seua maduresa va buscar la bellesa de l'instant, aprenent de la llum de la naturalesa, component colors que li feren justícia. Tal vegada el millor elogi que es va fer del seu art va ser el realitzat per Juan Ramón Jiménez, que va trobar en "Les Hores", un sostre que Emili Sala va decorar per a la infanta Isabel, la manifestació d'un *romanticisme de color*, un àmbit de calma i bellesa que "porta l'oblit de les paraules"¹⁰⁰.

Fernando Castro Flórez

⁹⁷ "Raro, muy, raro es que la naturaleza desentone; raro es que en su coloración no responda a la *gama cromática* o a *melodía*, y rarísimo que colores vecinos se declaren independientes. En cambio ¡cuánto nos cuesta a los hombres no desafinar al combinar coloraciones! Si estudiáramos más la naturaleza bajo el punto de vista de armonías de color, acertaríamos muchos más. Quizás sea cuestión de temperamento: yo he pasado mucho tiempo en contemplaciones y estudios sobre estos temas; a través de una gran lente he analizado flores, insectos, polarizaciones, escorias, minerales, etc., etc., y he encontrado verdaderos tesoros. No hace muchos días dejé de comer en la mesa un plato de col lombarda cocida y sazónada con manteca, y me lo llevé al estudio para copiarlo. ¡Qué de violetas y morados desteñidos tan ideales unidos para gama armónica con verdosos claros y neutrales, en cuyo conjunto o acorde predominaba la nota baja de violeta recordando el *acorde íntimo* de las violetas de Parma!" (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 128).

⁹⁸ "Basta perseguir un estilo para no alcanzarlo jamás; éste es un fruto de otoño que necesita todo su verano para formarse y llegar a su sazón, y no flor de escasa vida ni de invernadero que debe su desarrollo al artificio, careciendo de perfume. Como el frutal, debe vivir en plena naturaleza y libertad" (Emili Sala: *Gramática del color*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, València, 1999, pàg. 95).

⁹⁹ "Emilio Sala fluctuó entre dos épocas y dos modos de ser: un academicismo virtuosista y brillante, enfático y apurado, de forma externa y detalle, y un impresionismo tan francés, espontáneo-naturalista y superficial en muchos casos. Nuestro pintor [...] supo concordar tales extremismos. Su situación, puente y tránsito, queda históricamente bien definida." (Santiago Rodríguez: "Con motivo de un centenario. Significación de Emilio Sala", *Levante*, València, 21 de gener de 1950).

¹⁰⁰ Juan Ramón Jiménez indicava que, en *Les Hores*, el més destacable és la llum, el brillo, el color en tota la seua plenitud i el seu missatge: "Las armonías de color consuelan indudablemente, y dan al alma un reflejo de su placidez lejana y lánguida, una calma que trae el olvido de las palabras. [...] Sus *Horas* son un sagrado triunfo de la armonía [...] El arte de Emilio Sala es un romanticismo de color" (Juan Ramón Jiménez: "Sobre unos apuntes de Emilio Sala", *Blanco y Negro*, 19 de maig de 1903).

E T E R N E M I L I S A L A

“Soles les passions i les grans passions poden elevar l'ànima a grans coses.
Sense elles no hi ha sublimitat, ni en la moral ni en la creativitat”

Diderot

L'escriptor i tractadista Bernardino de Pantorba fa referència al pintor Emili Sala en la biografia de Joaquim Sorolla on evidencia el “salisme” dels seus primers quadres amb aquestes paraules: “Influència fugaç, però indubtable, va exercir sobre Sorolla un altre dels pintors que ell va tractar per aquells dies: Emili Sala, home tenaçment preocupat per tots els problemes d'ordre cromàtic, l'únic que va poder fer gala de contribuir, amb els seus consells i l'exemple de les seues obres, a la formació artística d'aquell que ocuparia el primer lloc d'artistes espanyols de l'època”¹. Els dos artistes van coincidir a la ciutat de Roma durant el pensionat, se sap que Sala va ser el seu mentor i amic i que Sorolla el va admirar fins a la fi dels seus dies.

Emili Sala naix el 20 de gener de 1850 en un entorn artístic molt interessant. De pare català i mare alcoiana, de ben menut es trasllada a València. Pere Sala, son pare, era comercial i va faltar quan Emili Sala tenia tan sols vuit anys. Per aquell període el futur mestre ja dominava el carbó, el llapis i els colors amagat davall la taula de la botiga familiar. Una de les figures clau de l'exquisida trajectòria artística de Sala, va ser Plàcid Francès, el seu cosí germà, que el va introduir a estudiar Belles Arts a l'Escola de Sant Carles de València i li va obrir el pas a tota una vida d'èxits.

25

Rep el primer reconeixement amb una segona medalla en l'Exposició Regional de València de 1867, per l'obra *Un bodegó* amb tan sols 20 anys. Més endavant, en 1871 torna a guanyar una altra segona medalla amb *Presó del príncep de Viana*. Anys després, en 1876 triomfa amb una primera medalla pel seu famós quadre *Guillem de Vinatea* on inicia la rebel·lia contra la pintura d'història. Mai no satisfet amb la seua feina, Sala guanya una altra medalla de primera classe amb el quadre *Novus Ortus* i dos retrats. En els anys 90, apareix la seua gran obra i última amb temàtica d'història: *L'expulsió dels jueus*, pintura que finalitza a París i que va presentar a l'Exposició Universal de la mateixa ciutat, amb la qual anticipava el futur naturalisme valencià. No és casualitat que Sala estiguera en la capital de l'art del moment i coneguera les idees impressionistes de Monet, Manet, Renoir o Degas, que van penetrar en el nostre pintor i li van obrir camí cap a una pintura naturalista, colorista i impressionista que el situen a l'avantguarda de l'art com a observador de la realitat.

Sala, pintor d'indiscutable talent, lluitava per defensar el seu art. En un article que es va publicar en la revista *Per eixos mons* l'any 1990, deia: “la –manera– de Sala va merèixer apassionades i acerbes censures, alguns amics, admiradors i deixebles de l'artista alcoià el van animar a presentar llenços de l'al·ludida Cantina Americana en l'Exposició Nacional que per aquells anys havia de celebrar-se. [...] Però encara que el fet es preste a saboroses conside-

¹ Espí Valdés, Adrià. *El Pintor Emilio Sala y su obra*, 1975.

² Miguel, Mariano. Revista *Por esos Mundos*, Madrid, gener - juny de 1910.

racions que no són d'aquest lloc, va ser convidat pel jurat a no exposar aquestes obres per a evitar la inadmissió d'aquestes"². És a dir, Emili Sala va suscitar un gran impacte en la modernitat i va causar un cert descontent entre els acadèmics que imposaven les modes, en aquest cas, els quadres d'història. Tot i això, encara que no fora admès en els pròxims certàmens, es dedicà a la producció de murals d'altres gèneres; a Madrid va decorar alguns casalics, palaus, salons i cafès de la capital com el desaparegut Café Fornos, així com va realitzar il·lustracions en edicions de *Blanco y Negro* o *La Ilustración Española y Americana*.

Amb la publicació de *La gramàtica del Color* l'any 1906, Sala comparteix els seus estudis, coneixements tècnics i experiències pictòriques sobre el camp del color, l'harmonia, el to i la llum. Diu així: "per instint i observació professional vaig acumular anotacions i experiències que l'art m'ensenyava"³, simples anotacions personals que han arribat a convertir-se en un llibre indispensable per a completar coneixements a la intuïció creativa. Aquest manual on va recopilar inconscientment les seues reflexions, li va obrir les portes a la Càtedra d'Estètica i Colorit que van crear per a ell a l'Escola Especial de Pintura de Madrid.

Per acabar, a més de la influència que va transmetre a reconeguts pintors com Sorolla, he de ressaltar en aquest pròleg la formació que Sala va impartir a futurs artistes importants, com ara Cecilio Pla, Antoni Santonja, Eulogi Yrada, José Mataix i Adolf Durà, i va consolidar la continuïtat de la denominada "Escola Alcoiana de Pintura" que va començar amb la figura d'Antoni Gisbert⁴ i continua a hores d'ara amb pintors contemporanis als quals potser la tècnica pictòrica haja evolucionat a causa de la invenció de la fotografia i les noves tecnologies, però sempre perdurarà l'essència i els orígens de pertànyer a Alcoi, una ciutat el fenomen pictòric de la qual és extraordinàriament immortal.

26

En aquesta ocasió *Passió pel Col·leccionisme-2* planteja un salt al segle XIX amb una exposició composta per obres importants, com hem dit, d'una de les figures més rellevants en la història de la pintura: Emili Sala, "un home profundament enamorat de la seua professió: l'art de pintar al qual servia amb passió, a consciència"⁵. Una mostra que va més enllà del que és habitual, ja que presenta curiosos paral·lelismes entre col·leccionista i artista: amants de les arts i benèvols a l'hora de compartir els seus coneixements i més acurats sentiments. Una unió que convergeix en el quefer artístic del pintor, la posterior recopilació del col·lector i la nostra participació d'espectador.

Joaquim de la Puente en el catàleg de l'exposició *El Retrat* determina a Sala com "un dels retratistes més seriosos que va tenir Espanya en el segle anterior"⁶. Si ens detenim en els retrats de dones d'aquesta exposició, comprovarem l'innegable talent de Sala en el gènere del retrat. Les pintures *Dama amb ventall* i *Gran Dama* estan realitzades amb una distingible sobrietat cromàtica i elegància. Dues dames porten un ventall, complement japonès que es va posar de moda en les representacions femenines que provenien de Portugal, país al qual van arribar els primers ventalls orientals a finals del segle XV i que es van convertir en un atribut femení que representa l'alta societat. La *Gran Dama* el sosté amb gest de despreocupació, a diferència de *Dama amb ventall*, que l'agafa subtilment, mentre ens observa segura d'ella mateixa amb uns grans ulls clars. Retrats que recorden al famós quadre *Ana Colín i Perinat*, de 1874, hui al Museu de Belles Arts de València. També, és interessant l'expressió de les mans en l'obra

³ Sala, Emili. *Gramàtica del color*, Madrid, Imprenta La última Moda, 1906.

⁴ Espí Valdés, Adrián. *El Pintor Emilio Sala y su obra*, 1975.

⁵ Espí Valdés, Adrián. *El Pintor Emilio Sala y su obra*, 1975.

⁶ De la Puente, Joaquín, Catálogo de la exposición *El retrato*, Madrid. Gráficas Valera, s.a., 1969.

Dama amb cinta blava, en aquest cas, la dama reté un mocador –atribut més tradicional– a la mà esquerra i amb la dreta agafa la cinta blava que corona els seus cabells i domina tot el quadre. Aquest joc que projecta Sala acompanya la mirada sincera de la retratada. Tot i això, la naturalitat de les retratades és d’una veracitat tan gran que transmet la sensació que estiguen respirant davant nostre.

Sobre un fons cobert d’una esbossada superfície de ràpides i fermes pinzellades tenim el retrat que li dedica al seu amic Frías, amb un posat concentrat. Un gran exemple de la mestria en el detall i la precisió de la tècnica i del progrés naturalista que tant caracteritza l’èsser de Sala. També, la personalitat de l’actriu María Guerrero es materialitza en el seu retrat que revela com el mestre ja coneixia els peculiars trets característics de l’actriu que coneixia des de ben menuda.

La temàtica taurina també li interessava al nostre pintor. Fortuïtament, ens trobem amb dues versions de *Dona Gitana* on pareix que la model és la mateixa. Dues dones amb vestimenta coincident, monyo i mantó. El format més menut on apareix la jove dempeus somrient, està realitzat amb pinzellada solta; en canvi, en la de grans mesures veiem la jove asseguda, amb un toc més definit i delicat. Pot ser que l’artista representara la mateixa dona en moltes postures diferents i diversos angles, com en *Retrat de jove*, quadre que apareix en el catàleg de *Pintura Alicantina* del catedràtic Adrián Espí, gran estudiós de l’artista. No se sap si és la mateixa retratada, el que és segur, és que el motiu l’atreia, qüestió que es confirma amb *Torero que toca la guitarra*, un llenç monumental que capta una escena de l’Espanya folklòrica. Es tracta d’una composició alegre, repleta de color i moviment que fixa la llum en els personatges: el torero, que està representat minuciosament amb tots els detalls del vestit i la gitana que el mira gaudint de la música i la beguda que manté entre els dits. És impressionant, com l’instant de la narració es deté mentre la pell de la taronja es desprén de la taula.

Algunes de les obres del pintor valencià contenen un interès especial pels jardins i els colors vius. En *Dona amb ombrel·la* i *Dona jove al jardí* veiem pintures amb una pinzellada solta, llum afable i alegres colors, dos exemples impressionistes que tracta joves alegres envoltades de flors i arbres, que es protegeixen del sol amb ombrel·la o barret.

La innocència en els rostres dolços i sincers la trobem en els retrats d’infants que en el catàleg de l’exposició que es va realitzar sobre pintors alcoians del segle XIX els descriu com “pels quals sentia una gran devoció”⁷ i això és el que contemplem en els quadres *Retrat de xiqueta*, el dibuix *Anita*, i *Retrat de jove* que en certa manera per la vestimenta i els llargs cabells recorda el retrat que li va dedicar al fill del pintor i polític Aureliano de Beruete.

A més a més, anècdotes domèstiques amables les podem veure en *Xiquets al rebost*, on apareix una escena de dos menuts que estan agafant taronges de l’armari acompanyats per un gat, un animal molt representat en les obres de Sala i que estudia i analitza en esbossos, dibuixos i olis de petit format. Francesc Laporta, artista contemporani seu, també pintava l’animal en obres com *Bodegó amb gat*, potser com diuen els últims historiadors de l’autor “experimenta amb el moviment d’un ésser viu, el gat, la relació amb els objectes inanimats i quotidians exposats, com si es tractara d’una imatge fotogràfica, en què capta un instant del moviment retingut de l’animal”⁸. Justament açò és el que veurem en el bodegó *Natura morta de la carabassa* amb el vegetal en el centre de la composició, envoltat per una escena violenta provocada pel gran nombre d’animals morts: conills, perdius i peixos. A la esquerra,

⁷ *Elogi de la pintura*. Alcoi, Alcoi 1865 – 1925.

⁸ Beneyto Gómez, Elisa i Vidal Pérez, Lluís. *Vida i obra del pintor Francisco Laporta Valor (1849 – 1940)*.

una part de la finestra aporta llum a la composició i una altra vegada la figura del gat, en aquest cas com a animal supervivent amb la intenció de menjar-se el peix que conserva sota la seua pota, encara que el gos l'amença. En aquesta representació post-caça l'acompanyen escenes de gènere en obres com *Gos guardià* o *El caçador*.

El nu masculí també està present en aquest recorregut, l'estudi anatòmic probablement amb model viu i del període de formació. A més, atractives joves mostren els pits en algunes obres, possiblement provatures per a *Les Al·legories* que com a important decorador durant els anys a París o Madrid formarien part del sostre d'algun palau. Belles i sensuais figures mitològiques entre núvols, ens recorden l'antiguitat clàssica del món grec i romà on ressalta el gust pel color i la composició que va adquirir durant el pensionat a Roma.

La Mora és un enigmàtic llenç a l'oli que pertany a la temàtica orientalista del segle XIX, que té els seus orígens en els pintors romàntics francesos com Delacroix o Gérôme. Per als artistes espanyols, les guerres amb el Marroc i la presència de La Alhambra de Granada, seran l'impuls per desenvolupar l'imaginari exòtic del Pròxim Orient. Un gènere que va suscitar un gran interès d'artistes com Fortuny, que tenia el seu estudi a la ciutat de Granada on convidava els seus coetanis. En aquest excepcional quadre es veu una clara intenció per reforçar les manises del fons. La model no presenta una postura sexual, ni una bellesa destacable, és una mora real. La llum incideix en el rostre concentrat de la jove, que reflexiona, després de la lectura que marca amb els dits d'una mà entre les pàgines i amb l'altra se sosté el cap amb un moviment suggeridor.

Estem davant d'una proposta fantàstica que planteja nous estudis del pintor i la seua producció que obri noves qüestions per a analitzar com són els retratats, rescatar les dades i extraure conclusions que ens acosten al pintor i amplien el magnífic llegat que ens ha deixat.

L'art del mestre Emili Sala il·lumina la Llotja de Sant Jordi en aquesta mostra que recull més de 50 obres del pintor, moltes inèdites i de diferents èpoques, gèneres i tècniques. Un projecte que compta amb la col·laboració i la participació de col·leccions privades i públiques que han rescatat de subhastes, d'antiquaris i marxants valuoses peces que hui es mostren. Una suma de quadres d'una riquesa incalculable que contenen històries i moments de l'artista i la seua producció estimulada per encàrrecs, compromisos, deutes, concursos i, sobretot, per l'amor que Sala sentia per l'art.

La passió i l'herència plàstica del col·leccionisme ens transporta a Emili Sala, un home al servei de la pintura i preocupat pel món, que compartia els seus coneixements amb joves artistes que volien ser com ell, com diu Mariano Miguel: "Sala és el pintor a Madrid que ha reunit un nombre més gran de deixebles en les seues classes als quals s'ha entregat en cos i ànima". Pareix que l'autor d'entresigles continua present entre nosaltres i ens uneix i ens ensenya la veracitat de la realitat.

Cal destacar i agrair l'ajuda de la Col·lecció Francesc Verdú, Col·lecció Masia la Mota, Col·lecció Emili Payá, el Museu de Belles Arts Gravina (MUBAG) i l'Ajuntament d'Alcoi que patrocina la mostra, juntament amb l'organització de la Càtedra Antoni Miró de la Universitat d'Alacant.

Maria Guillem
Historiadora de l'Art

EL RENAIXEMENT D'EMILI SALA

«...el succés futur projecta la seua ombra»

T. Campbell

Potser ens caldrà explicar-nos, una mica, al voltant del títol d'aquest petit treball d'aproximació al pintor alcoià Emili Sala (1850-1910). Renaixement?, diem. Doncs sí, així ho entenem: la versatilitat, la innovació, el viatge constant entre les fronteres dels gèneres pictòrics, l'assumpció del risc i la irrupció vers nous paradigmes creatius han estat una constant en el treball del pintor. Ocupà uns espais on la metàfora de la realitat s'hi substanciava en la contemplació del món circumdant, tot allunyant-se, voluntàriament, del magnetisme social que implicava el corrent clàssic de l'historicisme. No obstant açò, també aprofità la tradició com a forma i manera d'estar comprés en els cercles influents de la societat del seu temps. No podia, ni volia, desapropiar cap possibilitat de reeixir: els àmbits internacionals eren una cosa ben distinta en el món quotidià nacional. Clar està. I la seua intel·ligència li possibilità restar, sempre, ben atent als circuits de l'èxit.

I no farem, en aquest modest treball, un seguit acurat per la trajectòria professional del pintor, perquè els recorreguts historicistes són força coneguts; lloats i assajats en nombrosos estudis que s'han fet arreu, i a sobre de la seua carrera artística. Preferim fer-ne l'aproximació a aquesta hipòtesi renaixentista que, ja al títol, signifiquem.

Doncs bé. Des de la tradició, des de l'afecció per la pintura històrica: «*L'expulsió dels jueus d'Espanya any de 1492*», potser el treball més reconegut del pintor en aquest gènere compositiu, Sala realitza tot un gir fantàstic fins a arrelar en una nova dimensió pictòrica, no sense, com dèiem, afrontar el risc necessari que tot canvi comporta. I també havent d'assumir el rebuig als seus nous posicionaments: rebel·lia? Recerca de nous camins de llibertat? Ens deia Francis Bacon: «...*el requisit de l'èxit és la rapidesa en les decisions*». I encara que Sala tornà i retornà (elemental necessitat per a sobreviure), al vell cànon de la pintura històrica, aviat inicià un viatge fragant pels camins de la novetat, tot aportant un aire ben fresc al panorama anquilosat de l'art a l'Estat espanyol.

La varietat de registres, sempre des de la tradició (nou renaixement), fou una peça angular del seu estudi permanent: el retrat, el paisatge, la vida quotidiana, escenes de gènere, costumisme... foren una arrelada imprecació pels nous camins de la singularitat, amb un tractament força renovat i exquisit: «Retrat de la Infanta Eulàlia», «*Retrat de la senyora del senyor Eduardo de Alba*», «*Retrat de*

María Guerrero», «*Retrat de Doña Ana Colin i Perinat*», «*Retrat de Don Ramón de Campoamor*», entre d'altres, foren mostres d'allò que venim a comentar en aquestes línies. Diversitat? Ens diu Quintilià: «...*en la varietat està el plaer*.» I així l'exerceix Emili Sala des de la talaia de la seua implicació artística. Calia remoure el terreny del compromís creatiu i ho feu a bastament.

Potser una fascinació per la bellesa? Potser, sí. Certament, el pintor engega nous camins per a solcar-los, encoratjat per capir la bellesa, i enfonsar-la tot seguit al més profund dels seus quadres.

Un món de mons, universos de color mediterrani, també Sorolla a les retines, i l'enèrgica simplicitat de les propostes dins d'una plàstica brillant, honoren una nova revolta per als sentits, on la solidesa del dibuix marca la voluntat d'abraçar nous codis de comportament elemental per a comunicar la realitat: «...*la bellesa de les coses existeix a l'esperit de qui la contempla*», apunta David Hume, i nosaltres emparentem, ara, amb la vocació esforçada de Sala per aprehendre, de l'èter, allò íntim i fonamental. Només. Sala és el Naturalisme i el Prerafaelisme, però també el Simbolisme i l'Esteticisme, sense oblidar-nos de l'Impressionisme o del Modernisme... i potser, també, amb un grau de certa alteritat, el Romanticisme més eloqüent.

Altres territoris especials són explorats pel pintor Emili Sala. Amb intenses i extenses col·laboracions a la revista *Blanco y Negro*, el pintor assaja la novetat del grafista, amb un estil clarament simbolista, encara que ja havia treballat el dibuix per a il·lustrar alguns *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós.

El gust per la tradició de la representació femenina de l'època el trobem en un quadre de grat reconeixement: «*Dama amb escopeta*», així com podem contemplar el decorador de gran depuració formal i de vibrant colorit en obres com «*Las horas*», de la qual Juan Ramón Jiménez ens parla tot dient-nos que es tracta «d'un sagrat triomf».

I no podem deixar de banda el pintor «docent» que fou (Càtedra de Teoria Estètica del Color a l'Escola Especial de San Fernando), assajant eixa mena d'esperit renaixentista que ja hem anunciat línies amunt d'aquest treball. I d'aquest moment vital nasqué la seua obra teòrica: «*La gramàtica del color*», estudi on reflexiona el pintor sobre els aspectes interns de la pintura, i de l'abast que configura el tractament específic de les potències internes que defineixen, darrerament, l'especificitat del color a l'hora de traduir-se en forma definitiva: destaca el tractament de la llum natural com a element expressiu per a aconseguir un realisme brillant. Tot açò implica, amb escreix, un compromís amb la renovació tècnica i amb l'estil, així com amb els gèneres tractats.

El viatger. El pintor Emili Sala no dubta a visitar nous mons i, per tant, noves geografies. El contrast i l'aprenentatge permanents, comporten un mode de vida força interessant per als interessos de l'artista. Conèixer de primera mà allò que es coïa arreu, i per a incorporar-ho al bagatge de coneix-

xements imprescindibles per a pair una obra tan sòlida com la seua: «...qui mai no ha eixit del seu país resta ple de prejudicis», ens argumenta Carlo Goldoni, tot significat la necessitat del contrast per a augmentar els guanys de l'experiència, però també per a autenticar els avenços propis en matèria intel·lectual.

A la fi, Sala fa, pinta, viu i projecta tot allò que li interessa. Ho fa en plena llibertat en un moment històric on les condicions no eren massa proclius a aquest tipus de manifestacions de caire artístic, tan condicionat i, potser, acomodaticí. Anar per lliure, afrontar el risc (ja ho hem dit), mai no ha estat cosa senzilla, i Sala assajà aquesta mena d'íntima autenticitat. El temps que li tocà viure restà transitat per dificultats afegides i d'incòmodes escenes de desfeta, Viure la vida, des de la necessitat del dir artístics no fou matèria gens còmoda, encara que encoratjadora, ja que «...ser lliure és viure», com bé deia Alphonse de Lamartine.

I en aquesta exposició d'aproximadament cinquanta obres, la major part inèdites a Alcoi i reunides per l'amic Francesc Verdú, podem gaudir d'un tast profund de l'art d'Emili Sala. Una nova oportunitat (com l'altra que fou: *Passió pel col·leccionisme*), per a reunir-nos al voltant de l'art. Una sort molt gran que ara se'ns presenta novament. La cultura, els vincles que ens aporta, resol els misteris de la societat avançada que volem i necessitem ser. Una mena d'afecte subjacent que promou i preludeix l'estratègia del reconeixement de tots i cadascun de nosaltres. La cultura que envaeix l'espai de la comprensió i visita el corpus sensible dels ciutadans. L'harmonia de les formes ancestrals s'hi resol en paradigma de la unitat versemblant. Som poble, i necessitem mirar per a veure'ns reflectits... una mena de catarsi amb vocació i estímul de millora. La cultura (en aquest cas com en tantes altres, la pintura, que reverbera el passat farcit de sentit), per a arrelar en el present dinàmic i volenterós. Realitat o aprenentatge? Tant se val. La realitat és variada, segons s'hi mire, i pot identificar-se amb un aprenentatge plural i ben divers... com ara la realitat que honora el fet pictòric d'Emili Sala.

I estem de sort, ara. L'acció generosa de Francesc Verdú, i de la seua família, ens regalen uns moments (dies), de viatge per la cultura que ens ha precedit, però que es confirma en el tot unitari de la causa social que significa. Viure per a créixer. Mirar per veure. I amb la coral presència, des de la intimitat, assolir els rius de la saviesa. I la gratitud sempre present.

Un any més, aquest de 2024, per a fer créixer la sòlida substància de l'art. La Càtedra Antoni Miró d'Art Contemporani de la Universitat d'Alacant i l'Ajuntament d'Alcoi treballen per apropar-nos universos artístics de tota mena, tot possibilitant el favor de la nostra il·lusió.

Josep Sou



GOS GUARDIÀ (Oli / Illeç, 114 x 163 cm)



NATURA MORTA DE LA CARABASSA (Oli / llenç, 115 x 158 cm)



EL CAÇADOR (Oli / llenç, 145 x 100 cm)



DAMA AMB VENTALL (Oli / llenç, 120 x 80 cm)



GRAN DAMA (Oli / Ilenç, 200 x 100 cm)



NU MASCULÍ (Oli / llenç, 100 x 81 cm)



DAMA AMB CINTA BLAVA (Oli / llenç, 91 x 75 cm)



XIQUETS EN EL REBOST (Oli / llenç, 105 x 78 cm)



BUST FEMENÍ (Oli / taula, 54 x 40 cm)



LA MODEL (Oli / llenç, 50 x 39,5 cm)



EL SOMRIURE (Oli / llenç, 55 x 46 cm)



TORS (Oli / llenç, 55 x 46 cm)



CAMINANT AL COSTAT DEL PONT (Oli / llenç, 46 x 62 cm)



RETRAT (al meu amic Frias) (Oli / llenç, 61 x 45 cm)



NATURA MORTA AMB MELÓ D'ALGER (a la meua cosina Anita) (Oli / llenç, 45,5 x 57 cm)



NATURA MORTA (Oli / Ilenç, 42 x 57 cm)



DONA AMB OMBREL·LA (Oli / llenç, 39 x 26 cm)



RETRAT DE JOVE (Oli / llenç, 32 x 24 cm)



RETRAT DE XIQUETA (Oli / taula 33,5 x 23,5 cm)



DONA GITANA (Oli / llenç, 25,5 x 17 cm)



ESCALINATA FLORAL (Oli / llenç, 45 x 32 cm)



ESBÓS FEMENÍ (Oli / llenç, 23,5 x 15 cm)



DONES EN EL BOSC (Oli / llenç, 20 x 30 cm)



ESBÓS DE LLAURADOR (Oli / taula, 15 x 16 cm)



CAP GAT I (Oli / llenç, 10 x12,5 cm)



57

CAP GAT II (Oli / llenç, 10 x 12,5 cm)



RACÓ DE JARDÍ (Oli / taula 20,5 x 12,5 cm)



ANITA (Lapis / paper 35 x 25,5 cm)



PATGE CORTEJANT UNA DAMA (Esbós, oli / llenç, 38 x 23 cm)



61

DONA JOVE AL JARDÍ (Oli / paper 44 x 33 cm)



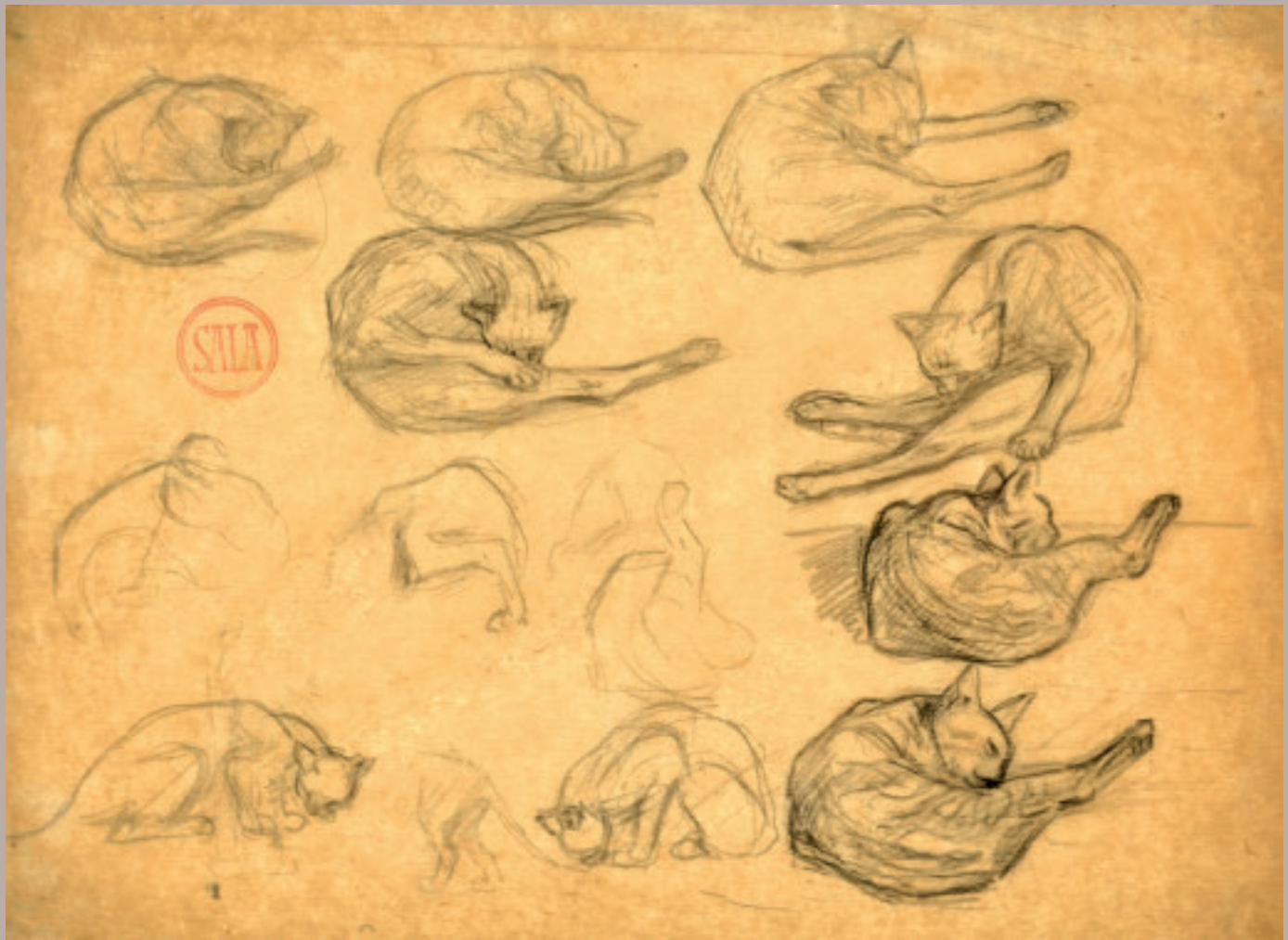
GOS I GAT (2 dibuixos s / paper, llapis i sanguina, 12 x 20 cm c/u)



ESBOSSOS DE GATS (2 dibuixos llapis / paper 9 x 20 cm c/u)



DIBUIXOS DE GATS I (Llapis / paper 23,7 x 31,2 cm)





ESBÓS DE GATS (Llapis / paper 19 x 28 cm)



CARICATURA F. PONTE (Oli / cartó 47 x 30 cm)



BALLARINA (Oli / cartó 46 x 35 cm)



ai Museu de ciències
en honor de Gaudí

CAVALLER (Oli / paper, 23 x 18 cm)



DONA AMB CÀNTER (Oli / llenç, 70 x 40 cm)



ESBÓS DE DAMES EN UN LLIT (Llapis / paper 26 x 19 cm)

Col. part. Madrid



HOME EN LA CABANYA (Oli / llenç, 54 x 45 cm)



ELS FOLLETS DE LA CAMARILLA (Oli / llenç, 37 x 65 cm)



RETRAT DE MARÍA GUERRERO (Oli / llenç, 45 x 37 cm)



RETRAT DE LA SEUA GERMANA (Oli / llenç, 54 x 44 cm)



ESTUDI DE PARÍS (Oli / llenç, 47 x 64 cm)



UNA MORA (Oli / llenç, 116 x 70 cm)



78

TORERO TOCANT LA GUITARRA (Oli / llenç, 115 x 83 cm)



JOVES AMB GOSSET (Oli / taula, 30 x 38 cm)



LA CARÍCIA (Oli / taula, 24 cm de diàmetre)



RETRAT DE DONA GITANA (Oli / taula, 115,16 x 83 cm)



RETRAT DE DONA (Oli / llenç, 47 x 38 cm)



AUTORETRAT (Oli / taula, 26,5 x 22 cm)



AL·LEGORIA DE LES LLETRES (Oli / llenç, 150 x 190) Col·l. MUBAG, Alacant





CAP FEMENÍ (Oli / taula, 52 x 43 cm) Col·l. MUBAG, Alacant

PUBLICACIONS DE LA LLOTJA DE SANT JORDI

- 2013 1. ANTONI MIRÓ. L'Hospital Sueco-Noruec d'Alcoi.
2. 60 ANYS DE GEOMETRIA. Col·lectiva.
3. ARCADI BLASCO. A peu de forn.
- 2014 4. JOSEP RENAU. The American way of life.
5. TOMÀS FERRÁNDIZ. Temps de Guerra (1936-39).
6. ANTONI MIRÓ. El Vol del gat.
7. AURÈLIA MASANET. Trama i ordit de l'existència.
8. MIQUEL NAVARRO. La Mirada.
- 2015 9. MIQUEL CALATAYUD. Imaginari.
10. SEMPERE, sempre entre nosaltres. Col·lectiva.
11. ART VALENCIÀ. Col·lecció Martínez Guerricabeita.
12. ENRIC SOLBES. Una mirada nòmada.
13. A MIQUEL HERNÁNDEZ. Homenatge 50x50.
- 2016 14. ADRIÀ PINA. Política interna.
15. EN UN SILENCI QUIET. Col·lectiva.
16. ESTUDIS D'ART. Col·lectiva.
17. EL RESCAT DE LA PINTURA. Col·lectiva.
18. A. MIRÓ / M. NAVARRO. Costeres, ponts i xemeneies.
- 2017 19. MIRALLS DEL MIRACLE. El patrimoni industrial.
20. PER A JOAN VALLS. Papers i collages.
21. XAVIER LORENZO. La pintura.
22. FERRAN CABRERA I CANTÓ. 150 anys.
23. A MIQUEL HERNÁNDEZ. Setanta-cinc per setanta-cinc.
- 2018 24. ESPAIS AVANÇATS. Escola d'Art d'Alcoi.
25. ALEXANDRE SOLER. La imaginació desbocada.
26. CRESPO COLOMER. Passió per la fotografia.
27. RIGOBERT SOLER. L'exuberància del Mediterrani.
28. VICENT M. VIDAL I VIDAL. Mig segle d'Arquitectura.
- 2019 29. JOAN CASTEJÓN. Introspectiva, obra sobre paper.
30. S. VIANA / M. DÍAZ / L. PASTOR. Temps d'Art.
31. NOU PRESENCIES. Itineraris plurals.
32. POLÍN LAPORTA. La memòria del temps.
33. MANUEL BOIX. La Nau de Caront.
- 2020 34. A OVIDI MONTLLOR. Vinticincvacances. Col·lectiva.
35. PACO SEMPERE / DAVID TRUJILLO. Temps d'Art.
36. AURORA VALERO. Ritme i estructura.
- 2021 37. ISABEL-CLARA SIMÓ. Pintura & Poesia.
38. FRANCESC JARQUE. La càmera i la vida.
39. P. CANTÓ / J. CREMADES / A. ALCARAZ. Temps d'Art.
40. D'UN TEMPS D'UN PAÍS. Col·lectiva.
41. ANTONI MIRÓ. Recent pintat.
- 2022 42. GRUP D'ELX. Col·lectiva.
43. PILAR SALA. De la natura a l'art.
44. ARJONES. D'un temps i un país.
- 2023 45. PASSIÓ PEL COL·LECCIONISME. Col·lectiva.
46. RAMON PÉREZ CARRIÓ. Les rodes de la memòria.
47. CRISTINA NAVARRO. Trajectòria
48. HANS D. ZINGRAFF. El camí és la meta
- 2024 49. ROSA TORRES, Figures i Natura
50. PASSIÓ PEL COL·LECCIONISME-2, Emili Sala



LLOTJA DE SANT JORDI



AJUNTAMENT D'ALCOI



PASSIÓ PEL COL·LECCIONISME- 2

Emili Sala

Alcoi, 4 abril – 2 juny 2024

LLOTJA DE SANT JORDI



LLOTJA DE SANT JORDI



AJUNTAMENT D'ALCOI

CÀTEDRA
ANTONI MIRÓ
D'ART CONTEMPORANI
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
AJUNTAMENT D'ALCOI
AJUNTAMENT D'OTIS

