



# Del óleo al gouache. Los dibujos de Sorolla en Nueva York

Josep Eixerés Ros  
Hugo A. Barros Da Rocha E Costa

## Resumen

Acostumbrados a los luminosos óleos de Joaquín Sorolla, es sorprendente la serie de gouaches y dibujos que el pintor realiza durante su segundo y último viaje a la ciudad de Nueva York en el año 1911, dos años más tarde tras su primera visita con motivo de la exposición de su obra en la Hispanic Society, museo y biblioteca cuyo fin consiste en representar el arte y la cultura española.

El objetivo de la presente investigación consiste en el estudio y análisis de esta serie de gouaches que por su naturaleza ajena al medio tradicional utilizado por Sorolla no han sido estudiados con la profundidad de otras de sus obras. A través del archivo digital del museo Sorolla, se ha llevado a cabo la identificación de las escenas neoyorquinas, así como una descripción analítica, crítica y reflexiva que pone en relación aspectos como la técnica, el uso del color o la composición.

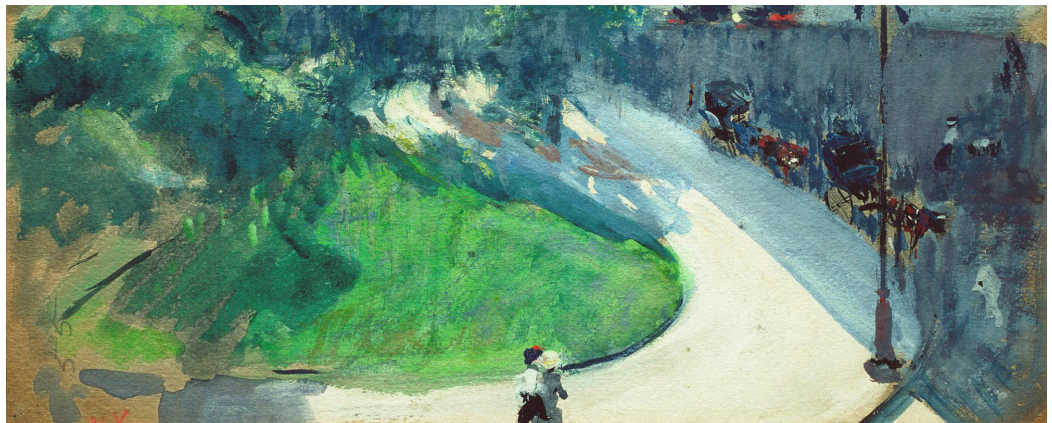
La realización de dibujos de viaje activa el mecanismo de interpretar la realidad de manera subjetiva y ofrece una visión más profunda y crítica de lo que se ve. Este tipo de dibujo es una herramienta fundamental para el aprendizaje, la memoria y la comprensión de nuestro entorno.

Estos gouaches objeto de análisis, son el resultado de la mirada del pintor a través de la ventana de su habitación en el hotel Savoy situado en el corazón de Manhattan.

El dibujo de viaje, más allá de anotaciones ingenuas, se puede convertir en una herramienta capaz de describir nuestro contexto arquitectónico, histórico y social, llegando eventualmente a convertirse en todo un archivo gráfico de nuestro pensamiento.

## Palabras clave

Joaquín Sorolla, Nueva York, dibujo, gouache, registros gráficos



Joaquín Sorolla, *Frente a la plaza*. Fundación Museo Sorolla.

## La experiencia de Sorolla en NYC

La exposición *Sorolla. Apuntes de Nueva York* albergada recientemente en Málaga sacó a la luz entre otras obras, doce *gouaches* realizados en la ciudad de Nueva York. Un conjunto de pinturas cuya naturaleza podemos calificar de atípica en la producción de Joaquín Sorolla, puesto que no se conoce ninguna obra previa ni posterior utilizando la técnica del *gouache* en el pintor valenciano. Es evidente, que la técnica del *gouache* se convierte en una nueva manera de representar la cotidianidad que le rodea, de alguna manera confronta la monumentalidad de sus óleos de grandes dimensiones con la intimidad de estos trazos sobre cartón que cartografiaban la realidad a través de la ventana del hotel de su habitación. De alguna manera uno se imagina a Sorolla desde su habitación, como si se tratase de Stewart, protagonista de *Rear Window* [1], mirando a través de sus prismáticos lo que sucede a su alrededor. Esta vez sin un trágico desenlace. La pintura de Sorolla persigue incansablemente captar la luz de aquello que se representa y así lo transmite a sus espectadores. En cambio, en la obra sobre papel y cartón, que, por cierto, provenía de las camisas que le traían a su habitación, la relación con el espectador es diferente, pues no sólo es el producto de su pensamiento y su mano, entre la idea y la ejecución, sino que nos muestra a un artista más íntimo y espontáneo, sutil y sugerente. En 1911, cuando Sorolla realiza estas piezas, ya había alcanzado la fama en los Estados Unidos. La primera exposición que realizó en el país se inauguró en febrero de 1909 cuya repercusión fue realmente deslumbrante. Fue su primera vez en Nueva York, ciudad a la que fue acompañado por su familia. La sociedad americana admiró su obra y le encargó multitud de retratos, entre ellos el del presidente William Howard Taft [2]. Sin embargo, aunque fuese su primer viaje, su obra ya era conocida por los americanos, puesto que en 1893 envió cinco obras que fueron expuestas en la *World's Columbian Exposition* donde su obra *¡Otra Margarita!* se alzó con la medalla de honor. También fueron testigos de su talento en la *Carnegie International Exhibition* de Pittsburgh. La prensa empezó a ovacionarle y quizás fue este el motivo por el que se dio a conocer ante la mirada del hispanófilo Archer M. Huntigton [3], con quien desarrollaría una verdadera amistad y, como consecuencia, un gran legado artístico que hoy se alberga en la sala Sorolla de la *Hispanic Society*.

## El dibujo de viaje como herramienta de conocimiento

Tendemos a analizar el dibujo de viaje de los arquitectos, obviamente porque nos sentimos identificados con el rol que desempeñan y que compartimos, pero el dibujo de viaje podemos enfocarlo desde una mirada más amplia, en nuestro caso centramos la mirada en los *gouaches* que realiza Joaquín Sorolla en Nueva York. Suponemos que la tarea del pintor es pintar, y cualquier manifestación artística que realice la encajamos dentro de su obra. Ahora bien, es evidente que no todas las obras surgen con el mismo fin, pero el medio es común a todas ellas e independientemente para qué sirvan esos dibujos el aprendizaje que recibimos de ellos se engloba dentro de uno mismo. Es indiscutible el valor que aportan esta serie de *gouaches* desde el punto de vista plástico, pero la intención con que estos son realizados escapa a la estética. Se trata de apuntes íntimos, tomados casi como un pasatiempo, que reflejan la voluntad de graficar escenas cotidianas en las que el pintor se ve envuelto y de alguna manera guardarlas en su recuerdo. La capacidad que tiene el dibujo de viaje como recuerdo de lo vivido, ha dejado paso a la inmediatez de la fotografía. La celeridad con que afrontamos nuestros días nos impide reflexionar acerca de nuestros actos. No estamos en contra de la fotografía, pero defendemos el dibujo como herramienta de: uno, aprendizaje del entorno que nos circunda y dos, como memoria que almacenamos en nuestro interior y que constituye nuestra manera de afrontar la realidad desde esas memorias almacenadas que se proyectan hacia el exterior cuando son requeridas. En los procesos creativos es fundamental tener 'memoria' y ésta solo se consigue a través de ver otras experiencias plásticas. Ahora bien, para aprender a ver, el dibujo se convierte en la herramienta fundamental ya que permite establecer una mirada crítica sobre el sujeto, preguntándole quien es y porque se comporta de la manera en que lo hace. Una mirada pasiva es incapaz de 'ver'

realmente, pasa delante de nuestra retina y no es capaz de quedar almacenada en ningún lugar. El hecho de registrar gráficamente nuestros pensamientos nos permite volver a ellos más tarde, y de esta manera analizar nuestra respuesta ante el medio. Volviendo al dibujo de viaje, quizás podríamos llamarlo registros gráficos de viaje, entendidos como aquellos en los intervenimos activamente en su realización y que por tanto incluyen una componente crítica, necesaria para establecer como hemos dicho, un bagaje en nuestro cerebro. Por otro lado, cabe recordar lo siguiente: “Desde luego, no es cuestión tanto de la diferenciación de unos hipotéticos ‘tipos de dibujo’ frente a otros; se trata de la identificación de las ‘actitudes’ a que responde en rigor, en una especie de torbellino indiscernible y magmático, la tarea gráfica” [Otxotorena 2016, p. 59].

Estos dibujos cuya pretensión radica *a priori*, en un divertimento del autor, no son tan ingenuos como parecen. Inconscientemente se activa el mecanismo de interpretar la realidad de una manera subjetiva. Este hecho cobra especial relevancia ya que a pesar de que la fotografía permite captar encuadres e iluminaciones distintas, no deja paso a una interpretación personal asociada al individuo que mira el objeto a representar. La máquina (la cámara de fotografía), ejecuta la pulsación de nuestro dedo sin ninguna interpretación posible sobre los impulsos que manda nuestro cerebro. En cambio, la mano genera una simbiosis con nuestro pensamiento capaz de realizar acciones que escapan al automatismo mecanicista. Al hilo de esta concepción de lo virtual frente a lo analógico, podemos comentar las ideas del filósofo surcoreano: “Percibimos la realidad a través de la pantalla. La ventana digital diluye la realidad en información, que luego registramos. No hay contacto con cosas. Se las priva de su presencia. Ya no percibimos los latidos materiales de la realidad. La percepción se torna luz incorpórea. [...] La posibilidad del posterior procesamiento digital debilita el vínculo con el objeto. Hace imposible el fervor por la realidad. Separada del objeto, la fotografía se torna autorreferencial. La inteligencia artificial genera una nueva realidad ampliada que no existe, una hiperrealidad que ya no guarda ninguna correspondencia con la realidad, con el objeto real. La fotografía digital es hiperreal” [Han 2021, p. 34].

Nos estamos adentrando cada vez más en un nuevo mundo dominado por la inteligencia artificial, y debemos ser cautos a la hora de conocer tanto sus ventajas si es que las tiene como sus limitaciones. No deberíamos ponernos al servicio de esta nueva realidad que se nos presenta, sin una reflexión crítica que nos aboque a perder la consciencia de lo real en favor de lo hiperreal. Como diría Heidegger; la inteligencia artificial no piensa, porque no tiene manos [4]. “Pensar, es un trabajo de la mano, dice expresamente Heidegger” [Derrida 2012, p. 380] [5].

Queda de manifiesto, por tanto, la necesaria virtud que desempeña la mano en el hacer, y el acto creativo consiste en eso, en hacer. Desarrollar la destreza del dibujo nos conduce hacia el pensamiento y, por tanto, nos confiere la herramienta necesaria para reflexionar. A través del dibujo desarrollado con nuestra mano, somos conocedores del contexto en que nos desenvolvemos.

## Doce maneras de ver Nueva York

Como venimos apuntando, el objeto de estudio hace referencia a los doce *gouaches* que pinta Joaquín Sorolla. Es curioso que todas las obras cuentan lo que sucede al exterior, la mirada nunca se dirige hacia el interior de la habitación, siendo esta una incógnita. Los sujetos neoyorquinos representados son recurrentes, como no podía ser de otra manera, debido a la ubicación geográfica del hotel. Así pues, Central Park, el cruce de la Quinta avenida con la calle 59, la Grand Army Plaza o la casa de Vanderbilt son inmortalizados en diferentes épocas del año. Desde la primavera, donde la vegetación del parque aflora con unos intensos verdes hasta la decadencia invernal donde los blancos y los grises azulados prevalecen sobre un fondo de cartón marrón característico del *gouache*. Un claro ejemplo lo podemos observar en las perspectivas de uno de los accesos a Central Park (fig. 1). A pesar de que las proporciones cambien, la composición refleja los mismos elementos: la presencia de un árbol en el giro de la derecha compone un primer plano e identifica la atmósfera del lugar. La exuberante

vegetación, transmite la sensación de un día de primavera. Se hace patente también en el uso del color; el rojo del vehículo nos transmite vivacidad. En cambio, en la escena invernal (fig. 2), la desaturación cromática impera en la composición que se prolonga horizontalmente mostrando el cruce de la calle.

Cambiando la perspectiva, la diferencia temporal entre lo que se representa puede reducirse al día y la noche. La esquina de la calle 59 (figs. 3-5), aparece en tres de los doce gouaches. En una composición horizontal, el tercio izquierdo representa el Hotel Plaza, mientras que el resto refleja una avenida transitada por vehículos de época. De nuevo el blanco impera denotando la sensación del frío invierno. A diferencia de la vista anterior, el marrón del soporte pasa casi desapercibido, quedando reducido a la transición del edificio con el resto de la ciudad. Pequeñas pinceladas de rojo otorgan a la composición cierto dinamismo contrarrestando la crudeza de la escena. Por otro lado, la misma esquina aparece representada al caer la noche. Ambas compuestas verticalmente, dejan paso a los tonos fríos y azulados



Fig. 1. Joaquín Sorolla,  
Acceso a Central Park en  
primavera. Fundación  
Museo Sorolla.



Fig. 2. Joaquín Sorolla,  
Acceso a Central Park  
en invierno. Fundación  
Museo Sorolla.



Fig. 3. Joaquín Sorolla,  
*Calle 59*. Fundación  
Museo Sorolla.

propios del anochecer contrapuestos a los tonos cálidos del interior del edificio o las luces de los vehículos reflejadas en el asfalto. El mismo edificio ocupa fracciones distintas en la composición, en la escena de la izquierda representa el cuarto superior izquierdo, mientras que en la segunda manteniendo su posición se limita a un tercio de la misma dejando visto el asfalto con unas pinceladas zigzagueantes interrumpidas por unos transeúntes desfilando hacia el hotel que equilibran la composición.



Fig. 4. Joaquín Sorolla,  
*Calle 59*. Fundación  
Museo Sorolla.



Fig. 5. Joaquín Sorolla,  
*Calle 59*. Fundación  
Museo Sorolla.

Siguiendo con las escenas nocturnas, hay un *gouache* dedicado a una de las mansiones de la familia Vanderbilt (fig. 6), que ostentaba un gran poder económico y cuyo patrimonio estaba esparcido por los alrededores de Nueva York. Esta vivienda en particular estaba situada en el corazón de la Quinta Avenida, con el cruce de la calle 57. Es importante hacer hincapié en el valor histórico que esta representación aporta, ya que, tras la venta de la vivienda en 1926, fue demolida para la construcción de los grandes almacenes Bergdorf Goodman. Es inevitable pensar que Sorolla inmortalizó un fragmento del contexto arquitectónico de la ciudad, y que hoy en día podemos recordar y reconstruirlo.



Fig. 6. Joaquín Sorolla,  
*Casa Vanderbilt*.  
Fundación Museo Sorolla.

Se trata de una perspectiva frontal en la que se muestra la vivienda en primera instancia con unos tonos rojizos contrastados con un blanco ligeramente azulado que muestra la iluminación de los elementos ornamentales de la fachada. En un plano posterior, casi como de telón de fondo, se insinúan las siluetas de los grandes edificios que habitan en la ciudad. El tono rojizo se convierte en un azul que poco a poco se va degradando hacia un tono mucho más oscuro. El cielo recupera un gris rojizo que recibe la luz emitida por la ciudad. Muestra de ellos son los pequeños *spots* amarillos que salpican la composición, principalmente sobre la línea del horizonte, y al igual que sucedía con el rojo en las pinturas anteriores, aquí dan el contrapunto a unos colores apagados propios de la noche. Cabe destacar también los coloridos *gouaches* que nos muestran la frondosidad de Central Park (figs. 7, 8). Sin embargo, vuelve a ocurrir, como un mismo paisaje visto además desde la misma situación, es abordado de manera distinta. En primer lugar, la composición juega un papel determinante, lo vertical se contrapone a lo horizontal. La atmósfera que se desprende de la primera muestra un día radiante, reflejado por la saturación de los verdes o las intensas sombras que producen los vehículos en el asfalto, dejando entrever el soporte de cartón una vez más. En cambio, la composición horizontal, muestra una escena difusa, casi como si una neblina hubiese invadido el entorno, y lo demuestran así las pinceladas mucho menos definidas y dotadas de cierta ambigüedad. La representación de los edificios al fondo, es distinta en cada uno de ellos, nítidos y con sombras definidas aparecen tras los intensos verdes, mientras que una mancha violácea homogénea se confunde casi con el verde azulado de las copas de los árboles. Si nos



Fig. 7. Joaquín Sorolla,  
*Central Park*. Fundación  
Museo Sorolla.

centramos en la utilización de la perspectiva, vemos que Sorolla utiliza inevitablemente una perspectiva aérea o de vista de pájaro propia de la altura a la que se situaba su habitación. Aparecen dos perspectivas aéreas (figs. 9, 10) cuyo ángulo de visión resulta casi perpendicular al plano del suelo; es evidente que las vistas se distorsionan a favor de conseguir enfocar la escena que el autor perseguía, aunque siempre persiguiendo captar la realidad sin grandes distorsiones. En ambas, la composición es similar; aparece el asfalto de la Quinta Avenida trazando una diagonal de derecha a izquierda que abarca prácticamente la totalidad de la



Fig. 8. Joaquín Sorolla,  
*Central Park*. Fundación  
Museo Sorolla.

escena. Sobre este telón de fondo se cuentan historias distintas, en una de ellas la calle está transitada por unas manchas blancas que representan a los corredores de una edición de la maratón, mientras que la otra muestra los característicos vehículos apropiándose de nuevo la calle. Resulta curioso como el espectador se transforma en agente o sujeto principal y viceversa. Así pues, en primer plano aparecen una serie de vehículos aparcados a la derecha de la calle, dejando paso a los maratonianos. En cambio, los peatones se convierten en los observadores del constante y bullicioso tráfico.

## Conclusiones

Volver a mostrar esta pequeña fracción de la obra de Sorolla, nos ha permitido demostrar de nuevo, como el dibujo se convierte en una potente herramienta capaz de describir nuestro contexto arquitectónico, histórico y social. Se pone de manifiesto, que el dibujo de viaje va más allá de anotaciones ingenuas, sino que se convierten en todo un archivo gráfico de nuestro pensamiento que nos permite afrontar con éxito los sucesivos procesos creativos a los que nos enfrentamos.

Estos *gouaches* muestran un Sorolla distinto al que estamos acostumbrados, pero sin embargo su esencia permanece. Su pincelada tiene el ímpetu y la soltura de siempre, pero su mirada desde la ventana del hotel es la de un rapaz desde las alturas, extasiado ante la visión urbana. El movimiento de la ciudad, los alocados automóviles, el caminar de los peatones por las avenidas... Y, junto a ello, la ilusión por su trabajo. La singularidad del pulso vital de Nueva York, la ciudad que emerge con toda su personalidad fascinante a principios de siglo XX, se abre ante nuestros ojos bajo la reflexiva mirada del pintor valenciano. En estas obras delicadas, espectador y artista son una misma persona, contagiados y unidos por el atractivo de unas escenas llenas de vida, una vez más copiadas con maestría por Sorolla 'del natural'. Lamentablemente, el hotel Savoy en el que se hospedó el pintor, fue demolido en 1965. Sin embargo, su recuerdo permanece intacto. A través de su mirada, podemos reconstruir la realidad que, a diferencia de la realidad virtual, constituye un legado de nuestro patrimonio.





Fig. 9. Joaquín Sorolla,  
Maratón de Nueva York.  
Fundación Museo Sorolla.

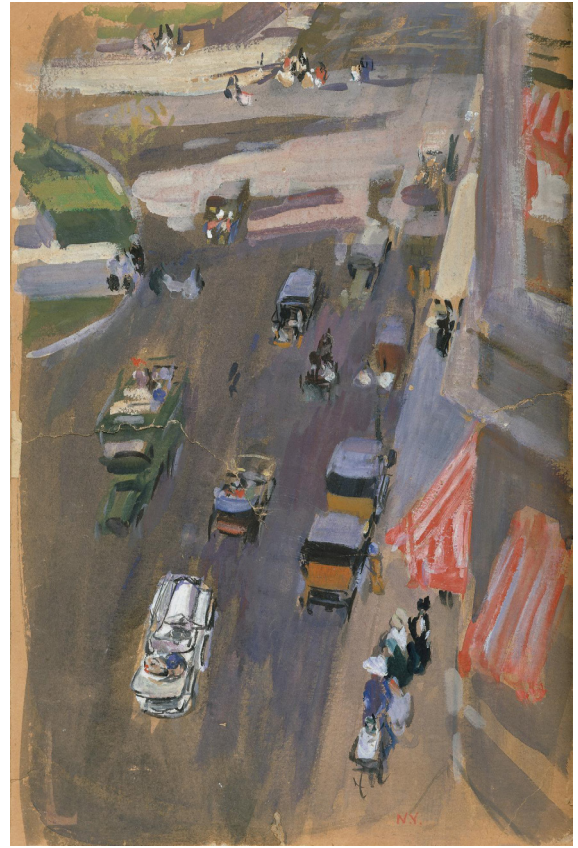


Fig. 10. Joaquín Sorolla,  
Quinta Avenida. Fundación  
Museo Sorolla.

#### Notas

[1] Traducción al español. Hitchcock A. (Director). (1954). *La ventana indiscreta*. Patron Inc.

[2] Vigésimo séptimo presidente de los Estados Unidos.

[3] Fundador de la *Hispanic Society of America* el 18 de mayo de 1904.

[4] Han 2021.

[5] Traducción al español por Marcela Rivera Hutinel (2012). La mano de Heidegger (Geschlecht II). In *Archivos: Revista de filosofía*, n. 6-7, pp. 365-410.

#### Referencias bibliográficas

Derrida J. (2012). La mano de Heidegger (Geschlecht II). En *Nombres*, n. 26. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/4750>>. (consultado el 2 Febrero 2023).

Han C. B. (2021). *No-cosas: Quebras del mundo de hoy*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.

Moreno L. (dir.). *Sorolla Apuntes de Nueva York*. (Exposición celebrada en Málaga, del 27-11-2016 al 8-I-2017). Málaga, Museo Carmen Thyssen Málaga.

Otxotorena J. M. (2016). Construir, dibujar, viajar. Algunas notas complementarias sobre el dibujo como fin y como medio. En *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 21, n. 27, pp. 54-63.

#### Autores

Josep Eixerés Ros, Universitat Politècnica de València, joeiro@arq.upv.es

Hugo A. Barros Da Rocha E Costa, Universitat Politècnica de València, hubarda@ega.upv.es

*Para citar este artículo:* Eixerés Ros Joseph, Barros Da Rocha E Costa Hugo (2023). Del óleo al gouache. Los dibujos de Sorolla en Nueva York/ From Oil Painting Through Gouache. The Drawings of Sorolla in New York. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (ed.). *Transizioni. Atti del 44° Congresso Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 395-412.



# From Oil Painting through Gouache. The Drawings of Sorolla in New York

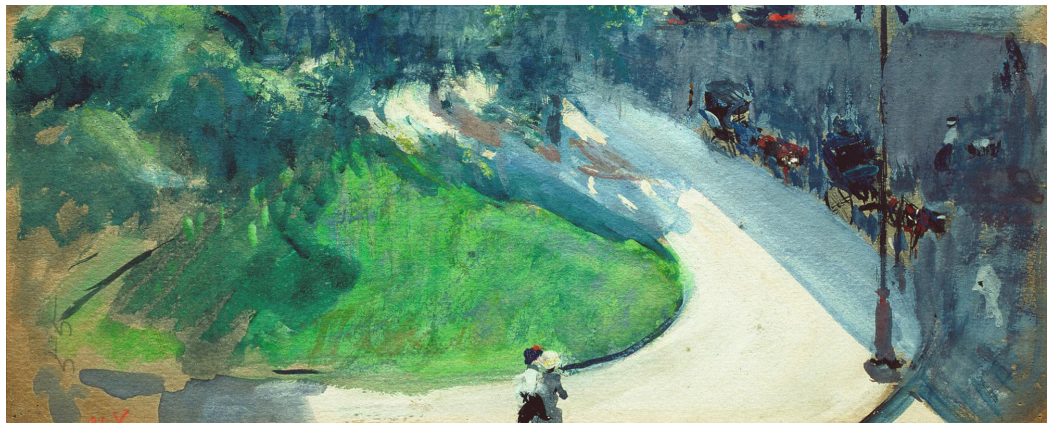
Josep Eixerés Ros  
Hugo A. Barros Da Rocha E Costa

## Abstract

We are used to the bright oil paintings by Joaquín Sorolla, however, it's surprising the series of *gouaches* and drawings that the painter made during his second and last trip to New York City in 1911. This trip was done two years later after his first visit to NYC, when he attended the exhibition of his work at the Hispanic Society, a museum and library whose purpose is to represent Spanish art and culture. The main goal pursued by this investigation consists in the study and analysis of this series of *gouaches* that, due to their nature, alien to the traditional medium used by Sorolla, have not been studied in depth as other of his works. Through the digital archive of the Sorolla Museum, the identification of the New York scenes has been carried out, as well as an analytical, critical and reflective description that relates aspects such as technique, the use of color or composition. These sketches activate the mechanism of interpreting reality subjectively and offers a deeper and more critical vision of what is seen. Travel drawing is a fundamental tool for learning, memory and understanding of our environment. These drawings that are analyzed hereafter are the result of the painter's gaze through the window of his room at the Savoy Hotel located in the heart of Manhattan. Travel drawing, beyond naive annotations, can become a tool capable of describing our architectural, historical and social context, eventually becoming a graphic archive of our thoughts.

## Keywords

Joaquín Sorolla, New York, Drawing, Gouache, Graphic Records



Joaquín Sorolla, *In front of the Square*. Fundación Museo Sorolla.

## The Sorolla Experience in NYC

The exhibition *Sorolla. Apuntes de Nueva York* recently held in Malaga brought to light, among other works, twelve *gouaches* made in New York City. A set of paintings whose nature can be described as atypical in the production of Joaquín Sorolla, since no previous or later work using the *gouache* technique is known in the Valencian painter. It is evident that the *gouache* technique becomes a new way of representing the everyday life around him, somehow confronting the monumentality of his large oil paintings with the intimacy of these strokes on cardboard that map reality through the window of his hotel room. Somehow one imagines Sorolla from his room, as if he were Stewart, the protagonist of *Rear Window* [1], looking through his binoculars at what is happening around him. This time without a tragic outcome. Sorolla's painting tirelessly pursues to capture the light of that which is represented and thus transmits it to his viewers. On the other hand, in the work on paper and cardboard, which, by the way, came from the shirts that were brought to his room, the relationship with the viewer is different, since it is not only the product of his thought and his hand, between the idea and the execution, but it shows us a more intimate and spontaneous, subtle and suggestive artist.

In 1911, when Sorolla made these pieces, he had already achieved fame in the United States. His first exhibition in the country opened in February 1909 and its repercussion was truly dazzling. It was his first time in New York, a city to which he was accompanied by his family. American society admired his work and commissioned a multitude of portraits, among them that of President William Howard Taft [2]. However, although it was his first trip, his work was already known by the Americans, since in 1893 he sent five works that were exhibited at the *World's Columbian Exposition* where his work *¡Otra Margarita!* won the medal of honor. They also witnessed his talent at the *Carnegie International Exhibition* in Pittsburgh. The press began to acclaim him and perhaps this was the reason why he became known to the hispanophile Archer M. Huntington [3], with whom he would develop a true friendship and, as a consequence, a great artistic legacy that today is housed in the Sorolla Room of the Hispanic Society.

## The travel drawing as a tool for knowledge

We tend to analyze the travel drawings of architects, obviously because we identify with the role they play and that we share, but we can approach travel drawings from a broader perspective, in our case we focus our gaze on the *gouaches* made by Joaquín Sorolla in New York. We assume that the painter's task is to paint, and any artistic manifestation he makes we fit it into his work. Now, it is clear that not all works arise with the same purpose, but the medium is common to all of them and regardless of what these drawings are used for, the learning we receive from them is included within oneself. The value of this series of *gouaches* from the plastic point of view is indisputable, but the intention with which they are made escapes aesthetics. They are intimate sketches, taken almost as a pastime, which reflect the desire to graph everyday scenes in which the painter is involved and somehow keep them in his memory. The capacity of the travel drawing as a souvenir of the lived experience has given way to the immediacy of photography. The speed with which we face our days prevents us from reflecting on our actions. We are not against photography, but we defend drawing as a tool for: one, learning about the environment that surrounds us and two, as a memory that we store inside us and that constitutes our way of facing reality from those stored memories that are projected outwards when required. In the creative processes it is essential to have 'memory' and this is only achieved through seeing other plastic experiences. Now, in order to learn to see, drawing becomes the fundamental tool since it allows us to establish a critical look at the subject, asking him who he is and why he behaves the way he does. A passive look is unable to really 'see', it passes in front of our retina and is not able to be stored anywhere. Recording our thoughts graphically allows us to return to them later, and thus analyze our response to the environment. Returning to travel drawing, perhaps we could call it travel

graphic records, understood as those in which we actively intervene in their realization and which therefore include a critical component, necessary to establish, as we have said, a baggage in our brain. On the other hand, it is worth remembering the following: "Of course, it is not so much a question of differentiating some hypothetical types of drawing from others; it is a question of identifying the attitudes to which the graphic task responds in rigor, in a kind of indiscernible and magmatic whirlwind" [Otxotorena 2016, p. 59]. These drawings, whose pretension lies a priori in the author's amusement, are not as naive as they seem. They unconsciously activate the mechanism of interpreting reality in a subjective way. This fact is especially relevant because although photography allows capturing different framings and illuminations, it does not give way to a personal interpretation associated to the individual who looks at the object to be represented. The machine (the camera), executes the pulsation of our finger without any possible interpretation of the impulses sent by our brain. On the other hand, the hand generates a symbiosis with our thought capable of performing actions that escape mechanistic automatism.

In line with this conception of the virtual versus the analog, we can comment on the ideas of the South Korean philosopher: "We perceive reality through the screen. The digital window dilutes reality into information, which we then register. There is no contact with things. They are deprived of their presence. We no longer perceive the material heartbeat of reality. Perception becomes disembodied light. [...] The possibility of subsequent digital processing weakens the link with the object. It makes the fervor for reality impossible. Separated from the object, the photograph becomes self-referential. Artificial intelligence generates a new expanded reality that does not exist, a hyperreality that no longer bears any correspondence with reality, with the real object. Digital photography is hyperreal" [Han 2021, p. 34].

We are increasingly entering a new world dominated by artificial intelligence, and we must be cautious when it comes to knowing both its advantages, if any, and its limitations. We should not put ourselves at the service of this new reality that is presented to us, without a critical reflection that leads us to lose the awareness of the real in favor of the hyperreal. As Heidegger would say; artificial intelligence does not think, because it has no hands [4]. "Thinking, is a work of the hand, Heidegger expressly says" [Derrida 2012, p. 380] [5].

It is clear, therefore, the necessary virtue that the hand plays in doing, and the creative act consists in that, in doing. Developing the skill of drawing leads us to thinking and, therefore, gives us the necessary tool for reflection. Through the drawing developed with our hand, we are aware of the context in which we operate.

## **Twelve ways of seeing New York**

As we have been pointing out, the object of study refers to the twelve gouaches painted by Joaquín Sorolla. It is curious that all the works tell what is happening outside, the gaze is never directed towards the interior of the room, which is an unknown.

The New York subjects represented are recurrent, as could not be otherwise, due to the geographical location of the hotel. Thus, Central Park, the intersection of Fifth Avenue and 59th Street, Grand Army Plaza or the Vanderbilt House are immortalized at different times of the year. From spring, where the vegetation of the park emerges with intense greens to the winter decadence where whites and bluish grays prevail on a brown cardboard background characteristic of gouache. A clear example can be seen in the perspectives of one of the entrances to Central Park (fig. 1). Although the proportions change, the composition reflects the same elements: the presence of a tree in the right turn composes a foreground and identifies the atmosphere of the place. The lush vegetation, conveys the feeling of a spring day. It is also evident in the use of color, the red of the vehicle transmits vivacity. On the other hand, in the winter scene (fig. 2), the chromatic desaturation reigns in the composition that extends horizontally showing the crossing of the street.

By changing the perspective, the temporal difference between what is represented can be reduced to day and night. The corner of 59th Street (figs. 3-5), appears in three of the twelve gouaches. In a horizontal composition, the left third represents the Plaza Hotel, while the

rest reflects an avenue traversed by vintage vehicles. Once again, white prevails, denoting the sensation of a cold winter. Unlike the previous view, the brown of the support goes almost unnoticed, being reduced to the transition of the building with the rest of the city. Small brushstrokes of red give the composition a certain dynamism, counteracting the harshness of the scene. On the other hand, the same corner is represented at nightfall. Both composed vertically, they give way to the cold and bluish tones of nightfall in contrast to the warm tones of the interior of the building or the lights of the vehicles reflected on the asphalt. The same building occupies different fractions in the composition, in the scene on the left it represents the upper left quarter, while in the second, maintaining its position, it is limited to a third of it, leaving the asphalt visible with zigzagging brushstrokes interrupted by some passers-by parading towards the hotel that balance the composition. Continuing with the night scenes, there is a *gouache* dedicated to one of the mansions of the Vanderbilt family (fig. 6), which boasted great economic power and whose wealth was



Fig. 1. Joaquín Sorolla,  
Access to Central Park in  
spring. Fundación Museo  
Sorolla.



Fig. 2. Joaquín Sorolla,  
Access to Central Park in  
winter Fundación Museo  
Sorolla.



Fig. 3. Joaquín Sorolla, 59<sup>th</sup>.  
Fundación Museo Sorolla.

scattered around New York. This particular house was located in the heart of Fifth Avenue, at the intersection of 57th Street. It is important to emphasize the historical value of this representation, since, after the sale of the house in 1926, it was demolished for the construction of the Bergdorf Goodman department store. It is inevitable to think that Sorolla immortalized a fragment of the architectural context of the city, and that today we can remember and reconstruct it.



Fig. 4. Joaquín Sorolla, 59<sup>th</sup>.  
Fundación Museo Sorolla.



Fig. 5. Joaquín Sorolla, 59<sup>th</sup>.  
Fundación Museo Sorolla.

It is a frontal perspective in which the house is shown in the foreground with reddish tones contrasted with a slightly bluish white that shows the illumination of the ornamental elements of the facade. In a later plane, almost as a backdrop, the silhouettes of the large buildings that inhabit the city are insinuated. The reddish tone becomes a blue that gradually degrades to a much darker tone. The sky recovers a reddish gray that receives the light emitted by the city. The small yellow spots that dot the composition, mainly on the horizon line, are an example of this, and just as happened with the red in the previous paintings, here they give the counterpoint to the dull colors of the night.



Fig. 6. Joaquín Sorolla,  
*Vanderbilt's house*.  
Fundación Museo Sorolla.

Also noteworthy are the colorful gouaches that show the lushness of Central Park (figs. 7, 8). However, once again, the same landscape, seen from the same situation, is approached in different ways. First of all, the composition plays a determining role, the vertical is contrasted with the horizontal. The atmosphere that emerges from the first shows a radiant day, reflected by the saturation of the greens or the intense shadows produced by the vehicles on the asphalt, revealing the cardboard support once again. The horizontal composition, on the other hand, shows a diffuse scene, almost as if a mist had invaded the environment, as evidenced by the much less defined brushstrokes and endowed with a certain ambiguity. The representation of the buildings in the background is different in each of them, sharp and with defined shadows appear behind the intense greens, while a homogeneous violet stain is almost confused with the bluish green of the treetops.

If we focus on the use of perspective, we see that Sorolla inevitably uses an aerial perspective or a bird's-eye view, typical of the height at which his room was located. There are two aerial perspectives (figs. 9, 10) whose angle of vision is almost perpendicular to the plane of the ground; it is evident that the views are distorted in favor of focusing on the scene that the author was pursuing, although always trying to capture reality without great distortions. In both, the composition is similar, the asphalt of Fifth Avenue appears tracing a diagonal from right to left that covers practically the entire scene. On this backdrop different stories are told, in one of them the street is traversed by white spots representing the runners of an edition of



Fig. 7. Joaquín Sorolla,  
*Central Park*. Fundación  
Museo Sorolla.

the marathon, while the other shows the characteristic vehicles taking over the street again. It is curious how the spectator becomes the main agent or subject and vice versa. Thus, in the foreground appear a series of vehicles parked on the right side of the street, making way for the marathon runners. On the other hand, the pedestrians become the observers of the constant and bustling traffic.





Fig. 8. Joaquín Sorolla, *Central Park*. Fundación Museo Sorolla.

## Conclusions

Showing again this small fraction of Sorolla's work has allowed us to demonstrate once again how drawing becomes a powerful tool capable of describing our architectural, historical and social context. It becomes clear that the travel drawing goes beyond naive annotations, but becomes a whole graphic archive of our thoughts that allows us to successfully face the successive creative processes that we face.

These *gouaches* show a Sorolla different from the one we are used to, but nevertheless his essence remains. His brushwork has the same impetus and ease as always, but his gaze from the hotel window is that of a raptor from the heights, enraptured by the urban vision. The movement of the city, the crazy automobiles, the pedestrians walking along the avenues? And, along with it, the illusion for his work.

The singularity of the vital pulse of New York, the city that emerges with all its fascinating personality at the beginning of the 20th century, opens before our eyes under the reflective gaze of the Valencian painter. In these delicate works, spectator and artist are one and the same person, infected and united by the attraction of scenes full of life, once again masterfully copied by Sorolla 'from life'.

Unfortunately, the Savoy Hotel where the painter stayed was demolished in 1965. However, his memory remains intact. Through his gaze, we can reconstruct the reality that, unlike virtual reality, constitutes a legacy of our heritage.

## Notes

[1] English translation. Hitchcock A. (Director) (1954). *The indiscreet window*. Patron Inc.

[2] Twenty-seventh president of the United States.

[3] Founder of the Hispanic Society of America on May 18, 1904.

[4] Han 2021.

[5] Spanish translation by Marcela Rivera Hutinel (2012). Heidegger's hand (Geschlecht II). In *Archivos: Revista de filosofía*, No. 6-7, pp. 365-410.



Fig. 9. Joaquín Sorolla,  
*Marathon of New York*.  
Fundación Museo Sorolla.



Fig. 10. Joaquín Sorolla,  
*Fifth Avenue*. Fundación  
Museo Sorolla.

## References

- Derrida J. (2012). La mano de Heidegger (Geschlecht II). In *Nombres*, No. 26. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/4750>>. (accessed 2 February 2023).
- Han C. B. (2021). *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Moreno L. (dir.). *Sorolla Apuntes de Nueva York*. Málaga, 27 November 2016-8 January 2017. Málaga, Museo Carmen Tyhssen Málaga.
- Otxotorena J. M. (2016). Construir, dibujar, viajar. Algunas notas complementarias sobre el dibujo como fin y como medio. In *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, Vol. 21, No. 27, pp. 54-63.

## Authors

Josep Eixerés Ros, Universitat Politècnica de València, joeiro@arq.upv.es  
Hugo A. Barros Da Rocha E Costa, Universitat Politècnica de València, hubarda@ega.upv.es

To cite this chapter: Eixerés Ros Joseph, Barros Da Rocha E Costa Hugo (2023). Del óleo al gouache. Los dibujos de Sorolla en Nueva York./From Oil Painting Through Gouache.The Drawings of Sorolla in New York. In Cannella M., Garozzo A., Moreno S. (eds.). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 395-412.