

# Sorolla en el Real Alcázar

Sevilla, 15 de diciembre al 1 de marzo 2026

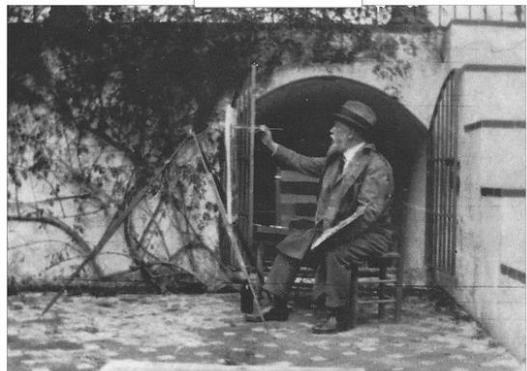


# LA EXPOSICIÓN

La exposición Sorolla en el Real Alcázar reúne una serie obras que regresan hoy a los espacios en las que fueron creadas. A lo largo del recorrido, el visitante encontrará referencias constantes al diálogo entre pintura y lugar: entre los lienzos expuestos en el Palacio Gótico y los jardines que se extienden más allá de sus muros. La intención es que, al término de la exposición, al salir de nuevo al exterior, resulte posible mirar el Real Alcázar “con ojos de Sorolla”: percibiendo de otra manera la luz sobre los muros blancos, los reflejos en las fuentes y la sucesión de jardines encadenados.

La exposición que el visitante recorre ha sido concebida ex profeso para esta sala del Palacio Gótico. El diseño museográfico, incluido el mobiliario, se ha realizado específicamente para la ocasión, buscando un diálogo respetuoso con la arquitectura histórica y, al mismo tiempo, las mejores condiciones de accesibilidad y lectura de las obras. Cada cuadro se presenta además en un sistema de protección individual denominado Climabox: cajas de cristal hechas a medida para cada pieza, que permiten controlar de forma estable la temperatura y la humedad relativa, a la vez que refuerzan la seguridad y contribuyen a garantizar la adecuada conservación de los lienzos durante su estancia en el Real Alcázar de Sevilla.

# JOAQUÍN SOROLLA



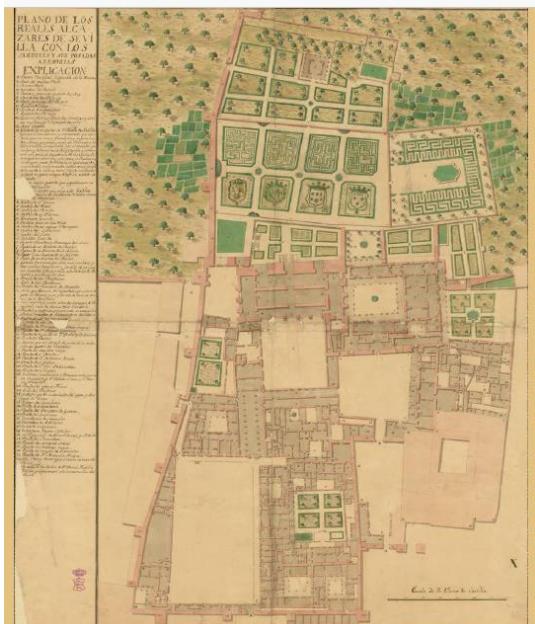
Joaquín Sorolla y Bastida (Valencia, 1863 – Madrid, 1923) está considerado como uno de los grandes pintores españoles de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Formado en la

tradición realista, su trayectoria se caracteriza por un progresivo interés por la luz y el movimiento, que le conduce a trabajar con frecuencia al aire libre (*au plein air*), tanto en paisajes de costa como en jardines y escenas de vida cotidiana. A lo largo de su carrera alternó los grandes encargos oficiales e internacionales —como los paneles para la Hispanic Society of America— con una producción más íntima, ligada a su entorno cercano y a su propia casa.

En muchos de sus cuadros más conocidos aparecen playas, niños jugando en la orilla, escenas familiares o retratos bañados por una luz intensa. Esa misma sensibilidad hacia la luz, el aire y los reflejos se trasladará, con el tiempo, al ámbito del jardín. Lo que en un primer momento es solo un fondo para figuras y escenas costumbristas se convertirá progresivamente en un tema autónomo: el jardín como espacio de observación, de trabajo y de experimentación pictórica.

La exposición que el visitante tiene ante sí se centra en un capítulo muy específico de esa relación: los jardines del Real Alcázar de Sevilla. Aunque Sorolla estuvo en Sevilla en múltiples ocasiones desde 1902 hasta 1918, trabajó en los jardines en tres campañas sucesivas, en 1908, 1910 y 1918. Estos jardines le ofrecieron algo distinto a los grandes conjuntos monumentales de La Granja de San Ildefonso o a los patios de la Alhambra y el Generalife: una red de espacios de escala relativamente reducida, concatenados entre sí, en los que el agua, la sombra, la cerámica y la vegetación construyen auténticos “salones al aire libre”.

## JARDINES DEL REAL ALCÁZAR



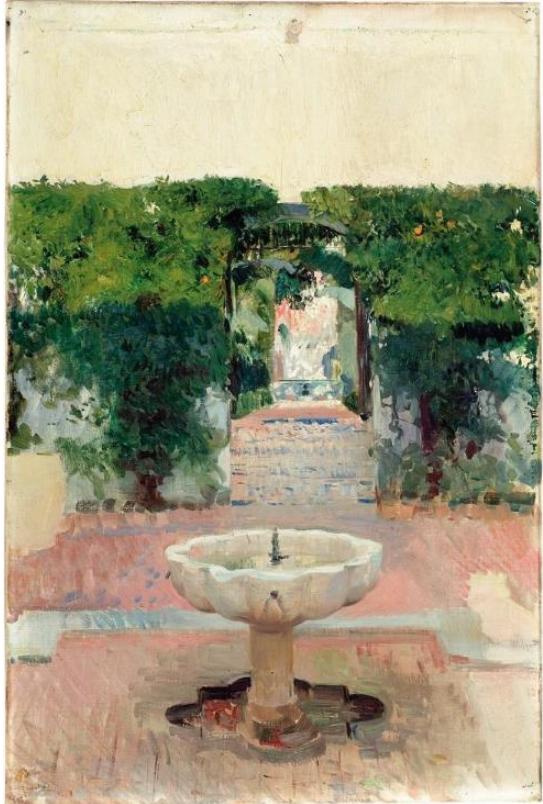
El Real Alcázar de Sevilla es un conjunto palatino de origen andalusí que, a lo largo de los siglos, ha ido acumulando estratos arquitectónicos: palacios mudéjares, estructuras góticas, aportaciones renacentistas y barrocas. Es, al mismo tiempo, residencia real en uso y Patrimonio Mundial. Desde esta Sala de las Bóvedas, donde se encuentra la exposición, las grandes “tribunas” o ventanales abiertos en época de Felipe II establecen una relación

directa con los jardines renacentistas, concebidos como una prolongación paisajística del palacio.

Los jardines que hoy conocemos son el resultado de la transformación de las antiguas huertas musulmanas siguiendo los gustos del Renacimiento europeo. A partir del siglo XVI, aquellas parcelas de cultivo se reorganizan mediante esquemas geométricos, con parterres, setos recortados, caminos de ladrillo que se cruzan en ángulo recto, bancos recubiertos de azulejos y una gran variedad de fuentes y estanques. El agua y los suelos embaldosados se convierten en elementos estructurales del jardín.

En torno a los Palacios Mudéjar y Gótico se articulan así los llamados “Jardines Principales”: una serie de recintos de escala relativamente reducida —Jardín de Troya, Jardín de la Danza, Jardín de las Flores, Jardín de la Galera, Estanque de Mercurio, Jardines de Carlos V— que se suceden y conectan entre sí. La vegetación, lejos de ser un fondo neutro, se comporta como arquitectura: setos que delimitan habitaciones, arriates que marcan recorridos, árboles que filtran la luz y crean penumbbras claras. El resultado es una articulación espacial de gran complejidad, que combina monumentalidad y recogimiento, y en la que el agua —fuentes, albercas, surtidores— ordena el espacio y marca los ejes de simetría.

Las obras que el visitante encuentra en esta primera zona ayudan a anclar estas ideas. En *Fuente árabe del Alcázar de Sevilla*, Sorolla



representa el Jardín de Troya con la fuente en primer plano y una mirada que se prolonga hacia otros recintos, enlazando visualmente distintos jardines. El cuadro pone de manifiesto la importancia del agua en la organización del espacio: la fuente es un elemento decorativo y el centro desde el que se ordenan caminos, parterres y transiciones hacia otros ámbitos.

Por su parte, *Rincón del Grutesco del Alcázar de Sevilla* sitúa la atención en uno de los frentes más singulares de estos jardines: la Galería del Grutesco, revestida con motivos pétreos y vegetales. Escaleras, pasajes, arcos de medio punto y muros encalados aparecen aquí como partes esenciales del jardín. Más que un fondo para la vegetación, la arquitectura se convierte en una pieza clave de la experiencia del paseo.

## LAS ALBERCAS



En esta selección de cuadros Sorolla se concentra en un motivo muy concreto: una pequeña alberca en el Jardín de las Flores. Un jardín de escala reducida, rodeada de muros encalados, macetas y algún árbol frutal. No le interesa describir

el jardín completo, sino un fragmento: un tramo de agua, una hilera de macetas, un muro blanco que deja ver el verde del fondo. El encuadre se acorta hasta rozar lo fotográfico y convierte el jardín en un rincón casi doméstico.

Sorolla pinta estas obras al aire libre y, con frecuencia, *alla prima*, trabajando con pinceladas rápidas e intentando terminar el cuadro en una sesión o dos a lo sumo. Cada cuadro intenta atrapar una situación de luz concreta: una hora del día, un reflejo determinado. Por eso la serie de las albercas puede leerse como una secuencia de instantes, donde cambian levemente los tonos del agua, los verdes de la vegetación o la intensidad de las sombras.

El agua funciona como un auténtico laboratorio de color: en ella se mezclan el blanco de los muros, el verde de las plantas y el azul del cielo, resueltos mediante una pincelada vibrante. En línea con las búsquedas de los impresionistas, Sorolla evita el negro o marrón en

las sombras y recurre a una gama de violetas, malvas y azules para modelar los volúmenes y sugerir los cambios de luz. A la vez, los verdes se multiplican en una gama muy amplia, desde los tonos profundos hasta los verdes amarillentos a contraluz. La alberca se convierte así en uno de sus motivos privilegiados en el Alcázar: un lugar al que regresa porque le permite explorar, una y otra vez, la relación entre luz, agua y jardín.

## ESTANQUE DE MERCURIO



Junto con el Jardín de Troya, el Estanque de Mercurio es probablemente el espacio del Alcázar al que Sorolla dedicó más atención. No es casual: reúne varios de los temas que más le interesan en su etapa madura —agua, reflejos, fragmentos de arquitectura, masas de vegetación— y le permite llevar al límite su manera de entender la luz. A diferencia de la alberca más recogida del Jardín de las Flores, aquí la escala es más solemne y el estanque tiene una clara carga simbólica dentro del programa histórico del Alcázar; sin embargo, Sorolla rara vez lo aborda con vistas “oficiales”. Prefiere recortar y acercarse, el perfil de la escultura o el borde de un muro reflejado, de modo que el lugar se reconoce, pero aparece sometido a una lectura muy personal.



Resulta especialmente revelador comparar dos de los lienzos dedicados al estanque. En uno, Sorolla eleva tanto la línea del horizonte que la arquitectura desaparece del campo de visión y solo queda el espejo del agua: muros, galerías y vegetación existen solo como reflejos invertidos, deshechos en color. En el otro, se sitúa en lo alto de la galería del Grutesco y adopta una auténtica vista de “ojo de pájaro”: se ve el estanque completo, sus bordes, la barandilla y parte del trazado de los jardines que lo rodean.

A partir de estos motivos es posible introducir una reflexión más amplia sobre la estética del jardín y su importancia para los pintores previos y contemporáneos de Sorolla. Desde el impresionismo, el jardín se convierte en escenario privilegiado para experimentar con la luz y el color: pensemos en Giverny para Monet, en los parques urbanos para Pissarro o en los jardines privados de tantas casas burguesas. El jardín es mucho más que un tema agradable o decorativo; es un espacio cuidadosamente diseñado donde agua, vegetación y arquitectura ofrecen una estructura rica para el trabajo pictórico.

# FUENTE DE FELIPE II Y ROSAL



*Fuente de Felipe II del Alcázar* muestra un jardín casi sin verdor: un estanque con barandilla, un muro encalado, una ventana y la sombra que se proyecta sobre la cal. Aquí la vegetación es secundaria; lo

decisivo son el agua, la arquitectura y la luz. La fuente actúa como un espejo que recoge el entorno y aporta profundidad, mientras el muro blanco se convierte en pantalla donde se leen matices de sombra y reflejo, el blanco nunca es puro. La combinación de ambos cuadros —el rosal desbordado de color y el jardín definido por agua y muro— revela que, para Sorolla, el jardín del Alcázar es, sobre todo, una suma de situaciones visuales: a veces protagonizadas por la planta, otras por el agua, la arquitectura o la luz.



En *Rosal del Alcázar de Sevilla* Sorolla concentra el jardín en un solo motivo: un arbusto en plena flor, que ocupa el centro del cuadro como si fuera un retrato. No aparecen caminos ni arquitectura reconocible; solo un volumen de hojas y flores que organiza la composición y convierte el jardín en una

emoción concentrada. En una carta a su esposa Clotilde, el pintor habla de un “rosal tan hermoso que daban ganas de comérselo”, formulación que resume bien esa mezcla de entusiasmo, deseo y disfrute visual que transmite la obra.

Este entusiasmo se entiende mejor si recordamos cuándo trabajó Sorolla en el Alcázar: en 1908 a principios de febrero, en 1910 entre finales de enero y comienzos de febrero, y en 1918 a finales de marzo y principios de abril (coincidiendo con la exposición actual). Son fechas de final de invierno y arranque de la primavera, cuando los jardines empiezan a despertar, pero muchas plantas aún no están en plena floración. En ese contexto, un rosal cargado de brotes y flores se convierte en un hallazgo excepcional, y la pintura funciona casi como una nota rápida que fija ese momento de plenitud en medio de un conjunto aún discreto.

## JARDÍN DE CARLOS V



En esta parada el foco se amplía de nuevo para mirar el jardín como conjunto estructurado, y no solo como rincón aislado. Los cuadros dedicados a los Jardines de Carlos V y al Jardín

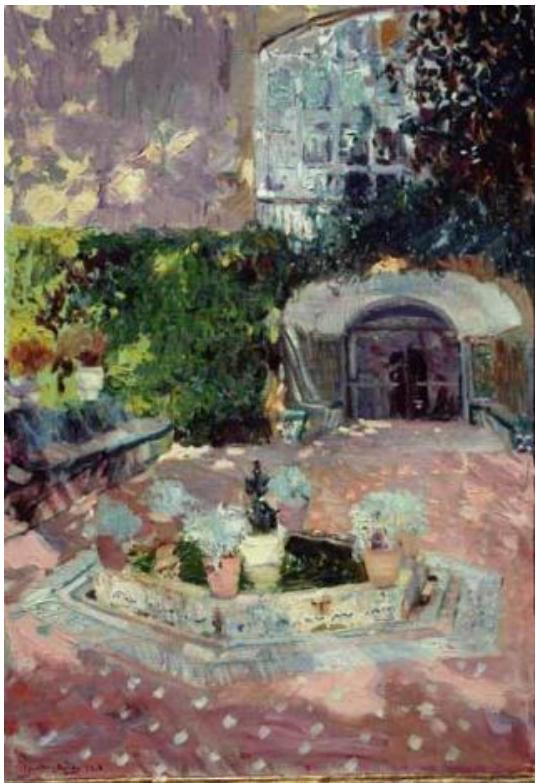
de las Damas nos devuelven a esos espacios organizados en torno a parterres geométricos, caminos ortogonales, fuentes y plazoletas con bancos de azulejos, con el pabellón de Carlos V al fondo. En ellos,

arquitectura y naturaleza están tan imbricadas que cuesta separar lo construido de lo plantado: los setos funcionan como muros verdes, los troncos de los árboles actúan como columnas y las copas trazan una auténtica bóveda vegetal. En lo esencial, estos jardines se conservan hoy muy próximos a como fueron diseñados en el siglo XVI y a como los vio Sorolla, lo que facilita el diálogo entre los cuadros y el lugar real.

Aquí el verde deja de ser un simple color de las hojas para convertirse en filtro de la luz y estructura del cuadro. La claridad se tamiza al atravesar la bóveda de árboles y setos: el sol de Sevilla llega fragmentado en manchas sobre los caminos, en reflejos sobre las fuentes. Los setos horizontales y los árboles verticales ordenan la superficie del lienzo, marcan ejes y líneas de fuga, separan planos y dan profundidad.

En este contexto, el naranjo adquiere un valor simbólico particular. Es un árbol “puente” entre dos geografías decisivas para Sorolla: por un lado, la huerta valenciana de su infancia; por otro, el jardín andaluz, asociado al perfume, a la sombra y a una idea concreta de paraíso mediterráneo. En estos jardines del Alcázar, los naranjos cargados de fruto aparecen como notas cálidas dentro del dominio del verde, pequeñas esferas de color que puentean la escena y conectan Sevilla con la memoria valenciana del pintor.

## FUENTE DEL ALCÁZAR



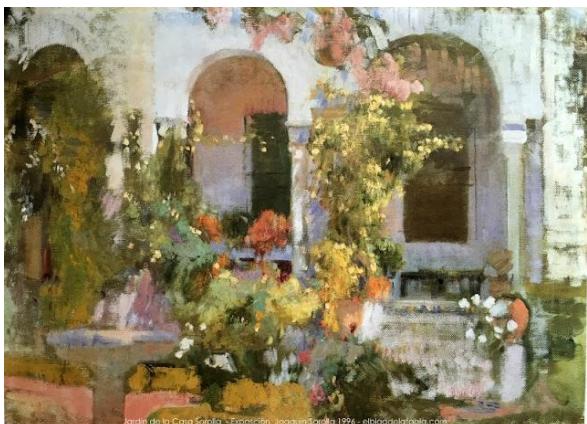
En esta parada el recorrido se detiene en *El Grutesco* y en *La Fuente del Alcázar* como síntesis de muchas ideas ya vistas y como enlace con la futura Casa Sorolla. No se trata de un gran parterre ni de un estanque central, sino de un espacio de transición entre distintos niveles, donde escaleras, muros, pavimentos y fuente articulan el paso de un jardín a otro. El ladrillo, los bancos de cerámica y la vegetación medida —trepadoras, macetas— resumen bien la lógica del jardín andaluz: el agua como centro sensible, la sombra como valor y la vegetación integrada en la arquitectura, más que como simple fondo decorativo.

Sorolla muestra aquí su especial gusto por la cerámica y el color: olambrillas y azulejos, con sus motivos geométricos y su brillo irregular, se convierten en motivos pictóricos tan relevantes como el agua o las hojas. Le interesan las zonas de contacto entre naturaleza y arquitectura, donde el Alcázar se revela a la vez como palacio construido y jardín vivo. En una carta a Clotilde resume esa impresión con la frase “en estos jardines nunca pisas tierra”: el suelo es siempre

ladrillo o azulejo, y el encuentro con la naturaleza se produce a través de parterres, macizos o árboles cuidadosamente dispuestos.

Para Sorolla, estos jardines son un lugar de calma y experimentación formal, donde puede estudiar cómo la luz resbala por muros y pavimentos o cómo el color se concentra en una banda de cerámica o en una sombra. Al mismo tiempo, estos rincones anticipan los jardines de su propia casa en Madrid: un paso del jardín andaluz heredado al jardín personal recreado, donde agua, cerámica, luz y vegetación seguirán siendo materiales esenciales de la experiencia.

## LA CASA SOROLLA



En la última parada el recorrido se desplaza desde el jardín histórico del Alcázar al jardín propio del pintor. Algunos cuadros de la Casa Sorolla pueden confundirse, a primera vista, con vistas del Jardín de Troya: fuente central, escaleras y arcadas al fondo. La semejanza no es casual.

Tras años pintando jardines ajenos —La Granja, la Alhambra y el Generalife, el Alcázar de Sevilla—, Sorolla decide, al levantar su casa madrileña hacia 1910, “llevarse” parte de esa experiencia y diseñar un jardín a su medida, donde confluyen influencias andaluzas e

italianas y que, desde el inicio, está pensado como escenario para ser pintado.

En la Casa Sorolla se reconocen muchos elementos heredados del Alcázar: la estrecha relación entre arquitectura y vegetación, la sucesión de recintos de escala humana, delimitados por setos, columnas, esculturas y muros, y el protagonismo del agua y la cerámica. En sus viajes a Sevilla el pintor compra azulejos, macetas y otros elementos decorativos —por ejemplo, en la fábrica Mensaque, en Triana— que incorpora a su casa madrileña, y llega incluso a trasladar un mirto de la Alhambra, aún hoy en el jardín madrileño.

Por eso se dice que los jardines de la Casa Sorolla están “pintados dos veces”: primero en el plano del diseño, él mismo los pensó y diseñó y después en los lienzos que el artista les dedica, pero ahora sobre un territorio propio, habitado por su familia y sus amigos. El jardín deja de ser únicamente un escenario para convertirse también en patrimonio afectivo de un pintor que ha hecho de la luz, del agua, de la cerámica y de las plantas la materia esencial de su vida y de su trabajo.

## MAPA DE LOS JARDINES

El recorrido por la exposición no se acaba: continúa en los propios jardines del Real Alcázar. Los lienzos de Sorolla son, en realidad, una

invitación a volver la mirada hacia fuera y a reconocer, en los espacios reales, los motivos que hemos visto en pintura: una alberca, un rosal en flor, una fuente cerámica o el juego de reflejos en el Estanque de Mercurio.

Al salir de la sala, se invita al visitante a prolongar la exposición en los jardines, paseando con una “mirada sorollista”: reconocer los rincones que el pintor pudo recorrer y reinterpretar. Quien lo desee puede compartir esos hallazgos en redes sociales con el hashtag **#SorollaenelAlcázar**, contribuyendo así a tejer un nuevo relato colectivo sobre la relación entre la pintura de Sorolla y este lugar histórico, donde los cuadros y los jardines vuelven a encontrarse.



- 1 Fuente árabe del Alcázar de Sevilla
- 2 Rincón del Grutesco del Alcázar de Sevilla
- 3 La alberca, Alcázar de Sevilla
- 4 Alberca del Alcázar de Sevilla
- 5 Alberca del Alcázar de Sevilla
- 6 Jardines de Carlos V en el Alcázar de Sevilla
- 7 Reflejos de una fuente
- 8 Localización desconocida
- 9 Fuente de Felipe II del Alcázar de Sevilla
- 10 Jardines de Carlos V, Alcázar de Sevilla
- 11 Naranjo, jardín del Alcázar de Sevilla
- 12 Fuente del Alcázar de Sevilla
- 13 El Grutesco, Alcázar de Sevilla

# #SorollaenelAlcázar



MUSEO  SOROLLA