



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

TURNER Y EL MAR ACUARELAS DE LA TATE

2002

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March

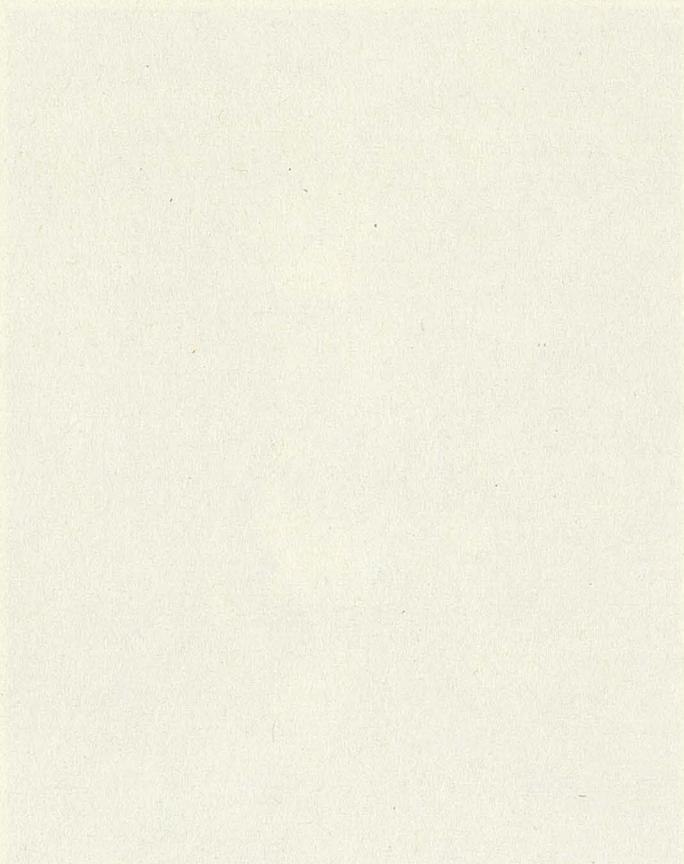
Calle de S. Jerónimo, 24 Madrid

www.juanmarch.org



TURNER *y el mar*
acuarelas
de la Tate

TURNER y *el mar*
acuarelas de la Tate





Autorretrato, hacia 1799. Tate

TURNER *y el mar*
acuarelas de la Tate

Fundación Juan March

20 Septiembre 2002 – 19 Enero 2003

Indice

- 5 Presentación de la Fundación Juan March
- 7 Presentación de la Tate
- 9 La doble vida de J.M.W. Turner
por José Jiménez
- 25 Óleo y agua: Turner y el mar
por Ian Warrell
- 43 Obras
- 128 Biografía
- 132 Catálogo
- 135 Bibliografía
por José Jiménez

Con la colaboración de: **IBERIA**

Cubierta: *Puerto al amanecer, posiblemente Margate, hacia 1835-1840*

La Fundación Juan March tiene la satisfacción de presentar una exposición de J.M.W. Turner (Londres, 1775 – 1851) bajo el título «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate». La muestra, que abarca el período comprendido entre 1795 y 1851, se compone de un total de 70 obras –en su mayoría acuarelas, dos óleos y nueve grabados a partir de acuarelas–.

La exposición de la Fundación Juan March propone al visitante una visión de conjunto de la obra de este artista romántico inglés, generada a través del «mar», cuyo tema recurrente fue fundamental en su obra durante toda su vida. J.M.W. Turner supo expresar emociones sublimes de sobrecogimiento, respeto y temor a través de sus marinas, experimentando de manera virtuosa con la técnica de la acuarela hasta llevarla a su máxima expresión. Así encontramos en esta exposición el mar representado bajo diferentes aspectos: en calma, tempestuoso, solitario o surcado por barcos de vapor.

La exposición se ha estructurado en varias secciones temáticas, que reflejan la evolución del célebre pintor: obras juveniles, pinturas del estuario del Támesis, *Liber Studiorum*, los puertos de Inglaterra, ilustraciones para libros, acuarelas en papel azul, estudios de Margate, cielo y mar, marinas al óleo de la última etapa y el cuaderno de dibujos de balleneros, entre otros.

Esta exposición ha sido organizada conjuntamente por la Tate y la Fundación Juan March, con el asesoramiento de Ian Warrel, conservador de las colecciones de la Tate y autor de uno de los textos del catálogo, a quien expresamos nuestro sincero reconocimiento, así como a Nicholas Serota, director general de la Tate, a Joanne Bernstein, gestora de exposiciones internacionales y Penny Brookes, su asistente. Asimismo agradecemos a José Jiménez, catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid por su ensayo para el presente catálogo.

Septiembre, 2002

Es extraño que la fascinación que durante toda su vida sintió Turner por el mar haya recibido tan escasa atención crítica. Más que ningún otro, es el tema marino el que ocupa el lugar central en su arte, desde los primeros ejercicios adolescentes hasta las más penetrantes pinturas y acuarelas de los últimos años. La extraordinaria naturaleza de esas obras tardías resulta tanto más llamativa por no tener paralelo en la producción de predecesores o contemporáneos. Vistas, sin embargo, en relación con las ambiciones personales y los proyectos que jalonan la trayectoria artística de su autor, se hace patente que el tema del mar tuvo una importancia suma en su representación de Gran Bretaña y desempeñó un papel crucial en la evolución estilística de lo que ahora consideramos la modernidad de Turner.

A finales de la década de 1850, el crítico John Ruskin escribió extensamente acerca de las imágenes de Turner para la serie de grabados *The Ports of England*, aclamando en aquellos modelos a la acuarela lo que para él era la superioridad absoluta de su héroe en la pintura de marinas. Desde muy pronto, pues, este aspecto de la carrera de Turner contó con una introducción distinguida, ya que no exenta de fallos. Pero, como tantas veces en el caso de Ruskin, es muy posible que la rotundidad y la autoridad aparente de su texto desalentaran otras investigaciones más completas de la cuestión hasta los últimos treinta años.

Esta exposición sigue los pasos de otras dos más pequeñas que tuvieron por marco la Tate Gallery (como se denominaba entonces a la actual Tate Britain) en 1980 y 1982, la segunda seleccionada por Evelyn Joll (1925-2001), que fue un experto en Turner de prestigio internacional y a cuya memoria querríamos dedicar la exposición que ahora presentamos. Lamentablemente, ninguna de aquellas anteriores se acompañó de catálogo, por lo que la importancia de las imágenes que reunieron no dejó huella. Estamos muy satisfechos de que, por el contrario, esta publicación no sólo deje constancia del contenido de la muestra, sino que sirva también para estimular nuevos estudios en esta esfera de la producción de Turner.

La selección que aquí se presenta para dar una idea de la amplitud de las respuestas de Turner al mar procede en su totalidad del legado del propio artista que conserva la Tate. Dada la naturaleza experimental e inacabada de casi todo el material que permaneció en el estudio de Turner, en los fondos de dicho legado existen inevitables lagunas, sobre todo en lo que se refiere a las acuarelas terminadas que expuso y vendió en vida, muchas de las cuales fueron grabadas para hacer llegar su obra al gran público. Para no dar la impresión engañosa de que las obras aquí expuestas fueron consideradas como metas por el artista, la selección incluye un puñado de esos grabados a buril, ejecutados bajo el escrutinio atento y exigente del propio Turner. Es obvio que se podría ampliar ilimitadamente el tema con pinturas y cuadernos de dibujos, pero lo que ahora se pretende es poner de manifiesto la estrecha relación existente entre el tratamiento del mar en Turner y su personal evolución en el manejo de la pintura, situando el foco más en su trayectoria privada que en la pública.

Sin duda podemos esperar otras exposiciones que examinen sus marinas tempranas o tardías como aspectos particulares de su producción artística.

La exposición fue presentada en el Baltimore Museum of Art, donde pudo contemplarse entre los meses de febrero y mayo de 2002. Tras su paso por la Fundación Juan March de Madrid concluirá en la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa. Desde aquí agradecemos su colaboración a los responsables de cada una de dichas instituciones: Doreen Bolger, Jay Fisher, Ann Shafer, José Capa Eiriz, Maria-Luisa Barrio, Ainhoa Sánchez, Dr. João Castel-Branco Pereira, Manuela Fidalgo y Maria-Luisa Sampaio. En la Tate estamos también en deuda con Ian Warrell, que comisarió la exposición, y damos las gracias a Joanne Bernstein, que llevó adelante el proyecto con las valiosas aportaciones de Penny Whitehouse, Rosie Freemantle, Sarah Taft, Nicola Moorby y Nicola Cole.

Nicholas Serota
Director de la Tate

La doble vida de J.M.W. Turner

José Jiménez

Era entre sus contemporáneos un tópico bastante extendido referirse al carácter huraño y reservado de Turner, a su forma concisa y poco brillante de hablar. Y, desde luego, las informaciones disponibles sobre su vida o un examen atento de su correspondencia parecerían confirmar ese tópico. La mayor parte de sus cartas se refieren a cuestiones económicas, relacionadas sobre todo con las condiciones y los pagos de sus ediciones de obra gráfica. También, aunque ya en menos ocasiones, encontramos referencias a sus actividades en la Royal Academy, sólo ocasionalmente algunos chismorreos, y otras tratan de aspectos prácticos en sentidos diversos. Básicamente, esto es todo.

Así que podríamos decir que en lo que se refiere a *la vida de Turner* estamos bastante lejos del estereotipo del personaje pasional e impulsivo que una cierta historiografía ha consagrado como visión tópica del *artista romántico*. Al contrario, Turner se definía a sí mismo como un “trabajador en el fomento del arte”¹. Y en otra ocasión, respondiendo a un padre que le pregunta sobre los supuestos dones artísticos de su hijo, Turner le aconseja que sopesa bien hasta qué punto va a ser capaz de apoyarle a embarcarse “en una profesión que requiere más esmero, asiduidad y perseverancia de lo que nadie puede garantizar”². La vía del arte era, para Turner, la vía del esfuerzo continuado, del trabajo sin resquicios, algo completamente alejado de las fabulaciones sobre la facilidad creativa del “genio”.

1 *Collected Correspondence of J.M.W. Turner, with an Early Diary and a Memoir* by George Jones. Edited by John Gage; Clarendon Press, Oxford, 1980, p. 167.

2 *Ibidem*, p. 170.

Pero precisamente por ello, y ya con una aproximación crítica desde nuestro presente artístico tanto a su actitud como a su obra, podemos apreciar en Turner una de las grandes cimas del espíritu romántico. De ese planteamiento marcadamente individualista y, ante todo, lleno de una demanda de libertad, que abre la vía al espíritu de las vanguardias y, en consecuencia, a la modernidad artística.

Joseph Mallord William Turner *era un romántico*. Pero lo era más allá de los tópicos y estereotipos, en un compromiso interior y discreto con la propia obra, con su mundo interior, que a la luz de lo que conocemos por los datos públicos de su biografía, mantenía celosamente al margen de toda intromisión. Sólo muy recientemente, gracias a una exposición que tuvo lugar en la Tate Gallery en marzo del año 2000, ha trascendido públicamente un aspecto que confirma lo que he llamado su “doble vida”, a la vez que humaniza su figura. Me refiero a sus *dibujos eróticos*, apenas una pequeña muestra azarosamente conservada entre una copiosa cantidad que, llevado de sus afanes moralistas típicamente victorianos, John Ruskin quemó a la muerte de Turner. El *Daily Telegraph* daba cuenta de la noticia en un artículo titulado, con indudable ingenio, “Eso era lo que Turner hacía después del crepúsculo” [*It was what Turner did after sunset*].

En el talante de Turner debió influir no poco, probablemente, su origen *humilde*, en una Inglaterra marcada por las jerarquías de las clases sociales, lo que implica que sus desvelos económicos eran en buena medida una condición indispensable para llegar a la plena libertad creativa, siendo alguien que no poseía bienes de fortuna por nacimiento. Ni tampoco ese uso distintivo del lenguaje que, en Inglaterra más que en ningún otro lugar, diferencia a las clases pretendidamente superiores. Esos aspectos que permitían a algunos de sus contemporáneos rebajar la figura de Turner, deben hoy ser comprendidos como un indicio de modernidad. Como la expresión de una mente independiente y sutil que eligió públicamente el camino de la discreción y la medida para poder así mantener fuera de toda presión lo que consideraba realmente decisivo: su trabajo artístico.

Es verdad que uno se encuentra ante lo que podríamos considerar como una especie de *fisura*, ante un desnivel entre el grado de excelencia de su pintura y el silencio sobre sus planteamientos y objetivos artísticos, o el carácter acumulativo y desordenado de sus puntos de vista “teóricos”, por ejemplo en lo que se refiere a la perspectiva o en sus ideas sobre el color. Pero esa fisura es, ante todo, una fisura *lingüística*, como hizo notar el gran escritor viajero Richard Ford, al dorso de una sucinta nota del artista: “Del gran Turner –sus autógrafos son muy raros ya que era más amante del lápiz que de la pluma.”³

Disponemos, a la vez, de testimonios, y bastante relevantes, que ponderan la potencia y profundidad de su *pensamiento*. En sus *Recuerdos de J.M.W. Turner*, escritos entre 1857 y 1863, George Jones, su compañero en la *Royal Academy*, indica: “Los pensamientos de Turner eran más profundos de lo que pueden penetrar los hombres normales, y mucho más profundos de lo que él hubiera podido describir en cualquier tiempo.”⁴ Y uno de los más brillantes intelectuales de su tiempo, el

3 *Ibidem*, p. 209.

4 *Ibidem*, p. 7.

crítico y teórico John Ruskin, escribe en una carta de 1846: “Los poderes del pensamiento de Turner y su combinación son tan extraños y vastos que siento como si hubiera un gran abismo entre él y yo.”⁵

Desde luego, parece como si en Turner se hubiera dado un cierto escepticismo, una cierta desconfianza ante el lenguaje. A pesar de agradecerle a Ruskin, quien tanto contribuyó a establecer su importancia como artista, su defensa ante una crítica malintencionada de su obra, le dice también en una carta de 1836: “pero nunca me muevo en estos asuntos. No importa evitar el daño”⁶. Mary Lloyd, una conocida suya, relata la siguiente anécdota: “Un día Turner me llevó a cenar a la casa de Mr. Rogers, y dijo ‘¿Ha leído usted a *Ruskin sobre mí*?’ Yo dije: ‘No.’ Él contestó: ‘pero lo hará algún día’, y entonces añadió con su peculiar encogimiento de hombros ‘¡Él ve *más* en mis pinturas de lo que nunca pinté!’, pero parecía muy complacido.”⁷

A pesar de su gran interés por la poesía, y de su indudable conocimiento de los tratados y textos de teoría de la pintura, que puede documentarse por su biblioteca, Turner mantuvo durante toda su vida una actitud más cercana al *silencio*. Es como si no confiara en poder transmitir plenamente a través del lenguaje lo que buscaba en un plano artístico.

¿Y qué y cómo lo buscaba? Turner intentaba ante todo establecer *una comunicación profunda con la naturaleza*, para luego volcarla en su obra. Y la vía para ello, aparte del retraimiento público y el silencio, era *la soledad*. “Su solitario modo de vida”, del que hablaban sus contemporáneos⁸, no era tanto un rasgo anti-social de su carácter como una opción metodológica, un compromiso interior con la realización de la obra. Una de las primeras láminas del Segundo Volumen del *Liber Studiorum*, la serie de grabados con la que Turner pretendía sistematizar y ampliar la recepción pública de su trabajo, se

5 *Ibidem*, p. 281.

6 *Ibidem*, pp. 160-161.

7 *Ibidem*, p. 281.

8 *Ibidem*, p. 1.



Fig. 1: J.M.W. Turner. *Soledad* (grabado por William Say), 1814. Aguafuerte y grabado a la manera negra sobre papel. 17,7 x 25,7 cm. Tate.

llama precisamente *Soledad* [*Solitude*, 1814] (fig. 1), y es simplemente una imagen de la naturaleza sin ninguna presencia humana.

La *profundidad del pensamiento* de Turner, que explicaría el altísimo alcance de su obra artística, tendría aquí sus raíces: sólo integrándose plenamente en la naturaleza, estableciendo una comunicación *en soledad* con ella, puede el pintor arrancar sus secretos y llevarlos al arte. De ahí la intensa concentración, el carácter como ausente, en el que según sus contemporáneos quedaba Turner cuando se producían acontecimientos o fenómenos naturales que despertaban su interés. Y el hecho de que *siempre*, en todos sus viajes, llevara consigo los álbumes de dibujos, en los que plasmaba el universo natural con la misma facilidad y capacidad de síntesis con la que otros hablan o escriben.

Digámoslo ya claramente: *el pensamiento de Turner*, ese pensamiento vasto y profundo, era ante todo un pensamiento *visual*. La trayectoria de Joseph Mallord William Turner, su *doble vida*, nos permite comprender mejor que en muchos otros casos de locuacidad o de elaboración pública de un perfil de “artista”, que la mente, la potencia intelectual de un pintor, está sobre todo *en sus ojos, en su capacidad de construcción visual*. En el horizonte estético de Turner, se trata de *saber ver la naturaleza, para construir a partir de ella, en el arte, un mundo de resonancias interiores*.

Pensamiento en imágenes. Como el de Leonardo Da Vinci, uno de los grandes maestros de la pintura europea, con quien no es demasiado habitual comparar a Turner. Pero que, en una de las anotaciones recogidas en el *Tratado de pintura*, había dicho: “Son mucho más dignas las obras de la naturaleza que las palabras, las cuales son obra del hombre, pues tal desproporción existe entre las obras del hombre y las de la naturaleza, cual entre Dios y el hombre.”⁹ El tópico de la naturaleza como “maestra de la pintura”, que perduraría en la cultura europea hasta el siglo XIX, estaba en aquellos momentos en proceso de constitución. Pero es que, además, Leonardo propugna también *la soledad del pintor*: “Porque la prosperidad del cuerpo no agoste la del ingenio, el pintor o dibujante ha de ser solitario, máxime cuando esté empeñado en especulaciones y consideraciones que, apareciendo de continuo ante sus ojos y su memoria alimentando, han de ser puestas a buen recaudo.”¹⁰

Creo que estamos ahora en mejores condiciones para sugerir la profunda coherencia interior entre vida y obra en Turner, entre el personaje y su pintura. Lo mismo que él se torna evanescente, y su mundo interior resulta casi inaprehensible para sus contemporáneos, la representación de la figura humana no constituye un motivo central de su trabajo, salvo contadas excepciones. Y, en sentido contrario, lo habitual es encontrar las figuras humanas empujadas, apenas siluetas diminutas en el escenario grandioso de la naturaleza, hasta su definitiva desaparición en el estallido directo de la luz y el color en esas acuarelas y pinturas que constituyen el mejor Turner, y que van surgiendo más o menos a partir de 1810.

9 Leonardo Da Vinci: *Tratado de pintura*. Edición de Ángel González García; Editora Nacional, Madrid, 1980, pp. 49-50.

10 *Ibidem*, p. 356,

Pero con ello introducimos también otra de las claves estéticas fundamentales en Turner: la pequeñez del hombre inscrita en la grandiosidad de la naturaleza es uno de los registros principales con los que el pensamiento estético de los siglos XVIII y XIX, primero en Inglaterra y luego en el continente, establecía la manifestación de *lo sublime*. Lo sublime, una categoría originariamente retórica que, a partir de su primera aparición en el siglo I d. C., derivada de Aristóteles, se reformularía ya con un alcance estético general en los inicios de la cultura moderna, convirtiéndose pronto en uno de los elementos de impulso en toda Europa de la emergente sensibilidad romántica.

Aparte de otras aproximaciones, la fundamentación filosófica de mayor alcance y fortuna se debe a un pensador irlandés: Edmund Burke, cuya *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, publicada anónimamente en 1757, y después en una segunda edición ampliada en 1759, se convertiría en la piedra angular para la definitiva consideración de *lo sublime* como una categoría filosófica alternativa a la de *belleza*, y en esa medida como vía de justificación conceptual y teórica de un horizonte estético que supera y desborda los límites del clasicismo.

Según Burke, mientras que nuestra idea de lo bello procede del placer, el origen de lo sublime tiene que ver con el dolor y el peligro, con todo lo que se relaciona con objetos terribles. Pero, además de esa distinción en cuanto a su origen, Burke sitúa el contraste entre lo bello y lo sublime en sus diferencias tanto formales como de magnitud: “los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande, áspero y negligente”¹¹. El sentimiento de la pequeñez humana frente a la grandiosidad de la naturaleza se convertiría así rápidamente en uno de los rasgos definitorios de la nueva sensibilidad.

Pero, además de este aspecto, hay otro rasgo en la teoría de lo sublime de Burke que resulta particularmente iluminador en relación con Turner. Indica Burke que la pasión que causan lo grande y lo sublime *en la naturaleza* es el asombro, al que caracteriza como aquel “estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror.” Es como si Burke describiera ese ensimismamiento profundo en el que, según diversos testimonios, Turner se sumía en su contacto con la naturaleza: “En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe.”¹²

Como puede apreciarse, la introducción de esta categoría modifica en profundidad el tipo de relación con la naturaleza característica del clasicismo. En lugar de seguir concibiendo la naturaleza como la máxima expresión del orden y equilibrio de las cosas, y por tanto como modelo ideal de las artes, ésta pasa a ser considerada como causa de sobrecogimiento y, lo que es más importante, como ámbito privilegiado de manifestación de *lo infinito* en lo sensible, en lo limitado. Esas diferencias son centrales para

¹¹ Edmund Burke: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer; Tecnos, Madrid, 1987, p. 94.

¹² *Ibidem*, p. 42.

comprender el nuevo talante que Turner introduce en su representación pictórica de la naturaleza, a pesar de su diálogo constante con la tradición clásica y, muy en particular, con sus admirados Nicolás Poussin (1594-1665) y Claudio de Lorena (1600-1682). Las imágenes intensamente *dinámicas* de la naturaleza que encontramos en Turner: los bosques, el mar, la montaña... están muy lejos de esa evocación nostálgica de una naturaleza idealizada, de ese mito soñado de la Arcadia, que impregna de manera tan notable la obra de estos grandes maestros franceses.

En Turner resuena otra dimensión. Se trata de representar lo que va más allá de lo inmediatamente sensible, pues, como indica Burke, “la imaginación se distrae con la promesa de algo más, y no condesciende en el presente objeto de los sentidos.”¹³ Y es en este punto, además, donde se introduce por vez primera la posible superioridad estética de *lo inacabado* frente a la exigencia de acabado, de terminación, que rige de modo central en la noción orgánica de la obra de arte clásica. “En esbozos de proyectos” –dice Burke justo a continuación de las dos frases que acabo de recordar–, “a menudo he visto algo que me complacía mucho más que los mejores terminados; y esto, creo, se desprende de la causa que acabo de indicar.”¹⁴ Esto es: la imaginación no se contenta, no se para, quiere ir *más allá*.

Como concluirá, ya después de Burke, Immanuel Kant, frente a la limitación de lo bello, lo sublime nos lleva a lo ilimitado. En el primer caso, hay una dependencia de la forma, pero el segundo desborda lo formal, puede darse independientemente de ella: “Lo bello de la naturaleza atañe a la forma del objeto, que consiste en la limitación; lo sublime, por el contrario, también se hallará en un objeto desprovisto de forma, en la medida que es representada la *ilimitación* en él o bien a causa de él, añadiéndosele, empero, el pensamiento de su totalidad”¹⁵. Y así, en definitiva, “Sublime es, pues, la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición conlleva la idea de su infinitud.”¹⁶

Ese es el horizonte estético que guía la trayectoria artística de Turner, viajero infatigable siempre a la busca de *lo sublime*, que se convierte en el núcleo de su idea de lo romántico y de su aproximación a la naturaleza, ya desde su juventud, como podemos apreciar en el *Diario* de su viaje a Gales en 1792. En él, escribe: “el panorama rocoso y diversificado de la campiña romántica –el precipitarse perpetuo de la corriente- sobre su lecho rocoso – es verdaderamente una escena deliciosa (...), todo se combina para dar un completo paisaje romántico.”¹⁷ Y también, a modo de síntesis: “Esta combinación de panorama montañoso es verdaderamente sublime y sobrepasa todo lo que he visto.”¹⁸

13 *Ibidem*, p. 57.

14 *Ibidem*, p. 57.

15 Immanuel Kant: *Crítica de la facultad de juzgar*. Edición de Pablo Oyarzún; Monte Ávila, Caracas, 1991, pp. 158-159 [B 75].

16 *Ibidem*, p. 168 [B 93].

17 *Collected Correspondence of J.M.W. Turner*, with an Early Diary and a Memoir by George Jones, *loc. cit.*, p. 13.

18 *Ibidem*, p. 15.

En este punto, creo importante subrayar la importancia de dos elementos que permiten comprender mejor el talante de Turner. Por un lado, sabemos que fue durante toda su vida un apasionado *lector de poesía*, que ilustró la obra de numerosos poetas contemporáneos, y que incluso llegó a acompañar con versos propios o con paráfrasis de obras poéticas (eso sí, en ambos casos, por lo general, con resultados bastante torpes) sus pinturas y las ediciones de sus grabados. La poesía era el estímulo fundamental de *la imaginación*, esa facultad interior que la mente romántica consideraba el mejor impulso para la elevación, para la superación de las ataduras materiales y cotidianas.

El segundo elemento sería, precisamente, *el viaje* que, obviamente, en Turner desempeña una función principalísima de conocimiento y experiencia. Viajar no era, en época de Turner, tan sencillo como en nuestros días. Pero en él el viaje se convirtió en algo tan arraigado que incluso en diciembre de 1844, ya con sesenta y nueve años, intenta por dos veces atravesar los Alpes¹⁹. E incluso en 1851, apenas siete meses antes de su muerte, escribe a uno de sus marchantes y amigos que si no le es posible ir a Londres, él podría viajar a Norwood, pues “quizás hacer un viaje pueda hacerme bien”²⁰.

Entre los románticos el viaje se convierte en un elemento de liberación de la sensibilidad, en un signo de la nueva apertura del mundo. Y, lo que es más importante, es en ese contexto donde despunta la idea de la necesidad del desplazamiento, del extrañamiento respecto a lo familiar y próximo, como vía de auto-conocimiento. Creo que un nexo profundo une estos dos planos en Turner: *el impulso de la imaginación*, fundamentalmente a través de la poesía, y *el viaje*, permitiéndonos comprender esa densidad de su mundo interior, que tan celosamente parece que intentó mantener al margen de la curiosidad pública.

Y pienso también, desarrollando la argumentación aquí implícita, que probablemente esas son las dos vías principales que llevaron a Turner a ir introduciendo de forma creciente una idea a la vez *dinámica y espiritual* de lo sublime en su obra pictórica. Ese proceso es el que culmina en la última fase de su vida en algunas pinturas y acuarelas realmente extraordinarias, en las que se registra no ya sólo la evanescencia de las figuras, sino algo más profundo y audaz, las formas quedan *diseminadas, entrevistas*, convirtiendo el cuadro en un estallido directo de luz y color. Emancipada de toda función ilustrativa, la pintura se convierte entonces en una huella o registro sensible de *la iluminación interior*, esa resonancia de lo infinito, de lo ilimitado, en los objetos y experiencias de la vida y la naturaleza, que sólo una atenta mirada inquisitiva es capaz de alcanzar.

Si el punto de anclaje de todo su itinerario artístico es la comunicación y el estudio de la naturaleza, podemos también pensar que la creciente consideración de ésta como algo intensamente *dinámico* le llevaría a intentar representar ese dinamismo apoyándose en un uso también cada vez más libre del *color*. Es un aspecto sobre el que ha llamado la atención Rafael Argullol, en su

19 *Ibidem*, cfr. p. 203.

20 *Ibidem*, p. 228.



Fig. 2: J.M.W. Turner. *Caída de una avalancha en los Grisones - Cabaña destruida por una avalancha*, 1810. Óleo sobre lienzo. 90 x 120 cm. Tate.



Fig. 3: J.M.W. Turner. *Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército cruzan los Alpes*, 1812. Óleo sobre lienzo. 146 x 237,5 cm. Tate.

hermoso libro sobre la representación romántica del paisaje: “Más allá de los meros elementos iconológicos, Turner deduce que la violencia destructora y creadora de la Naturaleza sólo podrá ser representada en su misma *esencia* si se dota a la pintura de un nuevo espíritu formal y, en especial, de un nuevo tratamiento del color.”²¹ El papel central del color en el desarrollo de la obra de Turner fue puesto de relieve por John Gage en un estudio cargado de erudición y hoy referencial al abordar esta cuestión²². En él, Gage insiste en diversas ocasiones en que “el uso del color de Turner se hace crecientemente conceptual hacia el final de su carrera”²³.

La verdad es que, a pesar de que incluso tardíamente coexisten en Turner obras de carácter más tradicional con esas otras explosiones audaces que lo elevan muy por encima de sus contemporáneos, hay como un momento en el que se registra *un punto de inflexión* en su trabajo, en el que el tratamiento del color desempeña una función primordial. Podemos situarlo cronológicamente en los inicios de la segunda década del siglo XIX y, siguiendo en esto a Andrew Wilton, concretarlo quizás en dos obras excepcionales: *Caída de una avalancha en los Grisones* de 1810 (fig. 2) y, sobre todo, *Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército cruzan los Alpes* de 1812 (fig. 3).

El empleo, en la primera, de una gran masa gris de color, en contraste con el movimiento del blanco, contribuye a dotar a la escena de un intenso dramatismo: la fragilidad de la vida humana y la fuerza destructiva de la naturaleza se hacen patentes en la gran roca engastada en la pequeña cabaña a la que destruye en su caída. La segunda pintura presenta incluso muchos más puntos de interés para nuestro análisis. Ya los contemporáneos de Turner advirtieron que se trataba de algo distinto, como señala Wilton: “La comisión encargada de colgarla en la Royal Academy tuvo muchas dificultades en encontrar un lugar

21 Rafael Argullol: *La atracción del abismo*. Un itinerario por el paisaje romántico; Bruguera, Barcelona, 1983, pp. 95-96 [cito por la primera edición, aunque hay otras posteriores del mismo].

22 John Gage: *Colour in Turner*. Poetry and Truth; Studio Vista, Londres, 1969.

23 *Ibidem*, p. 21.

conveniente para esta tela; era un signo de su gran diferencia con las otras obras expuestas y con los cuadros presentados precedentemente por Turner.”²⁴

El motivo de la pintura, un episodio histórico envuelto en la leyenda: las terribles dificultades climáticas y naturales que el hasta entonces victorioso general cartaginés Aníbal encontró en su marcha sobre Roma, queda diluido en un escenario en el que se celebra una especie de apoteosis de las fuerzas oscuras de la naturaleza sobre la pequeña humanidad inerme, impotente ante ella. La pintura induce un negro pesimismo, una desesperanza plena. Lo que se confirma con el poema que Turner incluyó junto al título de la misma en el Catálogo de la Royal Academy, titulado precisamente “Falacias de la esperanza” [*Fallacies of Hope*], un título que empleó también para un proyecto de obra poética más amplia, que sin embargo no llegó a culminar. La esperanza de poder vencer a la naturaleza es *un engaño*, nos viene a decir Turner en sus versos: “el jefe avanza, / Y contempla el sol con esperanza: –bajo, largo y pálido; / Mientras que el fiero arquero del año que termina / Derrama tempestades sobre la blanca barrera de Italia.”²⁵ El tópico del “general invierno”, tan decisivo en el fracaso de las campañas napoleónicas en Rusia, despunta en el trasfondo histórico de la obra.

Pero, insisto: más allá del motivo, lo que hace de este cuadro una obra excepcional, es la representación pictórica de *la naturaleza desatada*, de la negra violencia de su poder, que suscita en nosotros la percepción de algo terrible, ominoso, y por tanto *sublime*. Nadie, antes de Turner, había representado así la naturaleza. Y si queremos encontrar un correlato, en este caso volcado hacia las oscuras profundidades del mundo interior, tendríamos que pensar en *las pinturas negras*, de Goya.

Según Wilton, “*Aníbal* es quizás el primer cuadro de Turner que trata el negro como un elemento expresivo en el abanico de los colores, más que como el simple factor necesario del claroscuro, y anticipa, por ello, los cambios que iban a sobrevenir en él en el empleo del color durante los dos decenios siguientes.”²⁶ Desde luego, en la pintura parece también resonar, una vez más, la teoría de lo sublime de Burke, quien había afirmado con rotundidad que “la oscuridad es más capaz de producir ideas sublimes que la luz”²⁷. Pero, a la vez, lo que considero decisivo es la forma en que Turner consigue *hacer visible la luz*, una luz difusa, ennegrecida, gracias al contraste y la difuminación de los colores. El verdadero foco de atracción visual del cuadro es ese sol *rojizo*, inflamado por el contraste de sus rayos y la negrura de la tempestad, que domina toda la escena, como muy bien sabía Turner. En sus anotaciones sobre el color, para una de sus conferencias, fechada hacia 1810, había escrito: “El rojo [es] el rayo más fuerte que llama al ojo, donde quiera que se coloque”²⁸.

24 Andrew Wilton: *J.M.W. Turner. Vie et oeuvre*. Catalogue des peintures et aquarelles; Office du Livre, Fribourg (Suisse), 1979, p. 153. Ver también R. Argullol, *op. cit.*, p. 106.

25 *Ibidem*, p. 267.

26 *Ibidem*, p. 155.

27 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 60.

28 John Gage, *op. cit.*, p.196.

Frente al punto de vista de John Ruskin, que sitúa a Turner en línea con el tratamiento del color de la escuela veneciana, me parece más adecuado seguir el planteamiento de Rafael Argullol, quien indica que lo característico de su obra es la fusión de la “escuela del color” veneciana con la “escuela de la luz y de la sombra” (Leonardo Da Vinci, Rafael, Rembrandt...), que por otro lado nunca estuvieron realmente separadas. Y concluye: “La extraordinaria sensación que producen las pinturas de Turner, en las que se intuye bajo la apariencia caótica un oculto equilibrio, reside en la combinación de los más oscuros estallidos cromáticos con las técnicas del *sfumato* y del *chiaroscuro*. El resultado de tal procedimiento es que la violencia formal producida por el color, lejos de degenerar hacia tonos incontrolados, queda matizada y dirigida de un modo ópticamente eficaz.”²⁹

La lectura de los apuntes y anotaciones de Turner sobre el color, editadas y estudiadas por John Gage³⁰, confirman plenamente este planteamiento. Mencionaré, por ejemplo, sus anotaciones de 1808 sobre sendos cuadros de Correggio y Rembrandt. Mientras que la pintura del primero, dice Turner, “es sólo y propiamente luz y sombra; la sombra más grande opuesta a la luz más grande”, la del segundo no “es otra cosa que la oposición de la luz pintada”³¹. En otras anotaciones, en este caso de 1812, Turner formula explícitamente y de forma general cómo *el color* se articula con el uso de *la luz* y de *la sombra*: “El color es gradación universal de color a color, del simple pastoral a las más energéticas y sublimes concepciones formales, combinadas con claroscuro; mientras que la luz y la sombra pueden ser clasificadas sin color, produciendo igualmente una gradación de tono por las fuerzas comparables de la oscuridad a la luz.”³²

La *gradación* es la guía del pintor: gradación del tono y del color, con vistas a alcanzar ese parecido expresivo, línea a línea y rasgo a rasgo, con la naturaleza, con “lo que el color poético debe asimilar de ese modelo sublime”³³, cuando se apropia de sus encantos. Hay, sin embargo, un punto en que la teoría y el aprendizaje ya no sirven: “En estas elevadas ramas del arte, las reglas, mis jóvenes amigos,” –escribe Turner pensando en su auditorio– “languidecen.” Y el pintor debe entonces guiarse por “las más altas cualidades del sentimiento”, o por “la aplicación del sentimiento intelectual”³⁴.

El juego y la experimentación con esas gradaciones del color, la luz y la sombra, alcanza su formulación más plena y libre en las pruebas o inicios de color para acuarela. Como por ejemplo en *Trama de colores* [*Colour Beginning*, 1819] (fig. 4), en la que el ojo contemporáneo cree de manera espontánea verse situado ante la abstracción. Pienso, sin embargo, que esa idea es un anacronismo, la aplicación a la obra de Turner de un planteamiento plástico que en aquella época no había llegado aún a su formulación. Tampoco en

29 R. Argullol, *op. cit.*, pp. 96-97.

30 John Gage: *Colour in Turner*, *loc. cit.*

31 John Gage, *op. cit.*, p.199.

32 *Ibidem*, p. 200.

33 *Ibidem*, pp. 200-201.

34 *Ibidem*, p. 201.

Turner. La gradación en las tramas de colores de Turner remite, una vez más, a la naturaleza como modelo, a la representación del cielo, el mar y la tierra. Pero, eso sí, creo que en este caso con una intención espiritualista: las tramas de colores nos muestran, a través de su gradación, la profunda unidad existente entre tierra, mar y cielo, en lugar de ruptura o separación. La unidad profunda de la naturaleza.

En Turner, el color *une*. Y mucho más aún: desvela, permite *ver*. Las formas, las figuras, desaparecen. Como, por ejemplo, entre tantos otros casos, en *Puesta de sol sobre un lago* [*Sun setting over a Lake*, hacia 1840] (fig. 5). Las masas vaporosas de amarillo y blanco conducen hipnóticamente nuestra mirada hacia el destello rojizo que parece a la vez sumergirse y deslizarse en las aguas. A obras como éstas podemos aplicar con propiedad la expresión acuñada por un crítico contemporáneo de Turner para referirse a ellas: “almas de pinturas sin cuerpos”³⁵. La representación de la naturaleza se convierte en un estallido de luz, en una experiencia espiritual de fusión con el todo, en una vía para *hacer visible lo infinito* en lo finito. Resulta así paradójicamente cierta la crítica maliciosa que aparece en un recorte de periódico enviado por el propio Turner en 1826 a un crítico de arte amigo: “en las pinturas del Sr. Turner estamos en una región que no existe en ningún lugar del universo.”³⁶

Así es, si entendemos “universo” en un sentido toscamente material, si no alcanzamos a *ver* en él las innumerables gradaciones y resonancias de lo infinito, que forjan la experiencia de *lo sublime*. Lo que podemos llamar *el itinerario del color* en Turner no debe ser entendido en un sentido meramente físico. Las gradaciones materiales del color, la luz y la sombra, nos llevan más allá de la representación externa de la naturaleza: buscan producir una resonancia *interior* en la mente humana. Hablan al sentimiento, a la imaginación, al intelecto. Y, sobre todo, intentan abrir *la vía de la visión*.

35 Gustav Waagen, cit. por John Gage en *Collected Correspondence of J.M.W. Turner, with an Early Diary and a Memoir* by George Jones, *loc. cit.*, p. 173, n. 3.

36 *Collected Correspondence of J.M.W. Turner, with an Early Diary and a Memoir* by George Jones, *loc. cit.*, p. 100.



Fig. 4: J.M.W. Turner. *Trama de colores*, 1819. Color para acuarela. 22,5 x 28,6 cm. Tate.



Fig. 5: J.M.W. Turner. *Puesta de sol sobre un lago*, hacia 1840. Óleo sobre lienzo. 91 x 122,5 cm. Tate.



Fig. 6: J.M.W. Turner. *Sombra y oscuridad - la tarde del Diluvio*, 1843. Óleo sobre lienzo. 78,5 x 78 cm. Tate.



Fig. 7: J.M.W. Turner. *Luz y color (la teoría de Goethe) - la mañana después del Diluvio - Moisés escribiendo sobre el libro del Génesis*, 1843. Óleo sobre lienzo. 78,5 x 78,5 cm. Tate.

Dos de las grandes obras tardías de Turner, que forman un par complementario, de largos y extraños títulos: *Sombra y oscuridad – la tarde del Diluvio* [*Shade and Darkness – the evening of the Deluge*, 1843] (fig. 6) y *Luz y color (la teoría de Goethe) – la mañana después del Diluvio – Moisés escribiendo sobre el libro del Génesis* [*Light and Colour (Goethe’s Theory) – the Morning after the Deluge – Moses writing the Book of Genesis*, 1843] (fig. 7), nos permiten precisar mejor en qué sentido el itinerario del color en Turner, el empleo de la sombra y la oscuridad, de la luz y del color, pretenden despertar en quien mira una capacidad más aguda para *ver*. En ambos se expresa esa dialéctica complementaria en la concepción del color de Turner de la que he hablado antes.

Sombra y oscuridad es la exaltación del claroscuro. Las imágenes latentes, difuminadas, apenas reconocibles, nos remiten, como indica el título de la obra, al momento inmediatamente anterior al desencadenamiento de las tinieblas, el Diluvio en el que la noche reina sobre la tierra. “La luna mostraba abiertamente su aflicción; / Pero la desobediencia dormía; el Diluvio tenebroso se aproximó”, escribió Turner en los dos primeros versos del poema con que acompañó la pintura. En esa expansión incontenible de la penumbra, las formas se desvanecen en la *ausencia de luz*.

Luz y color nos permite asistir, en cambio, a la regeneración de la vida, a ese momento inicial o principio de todas las cosas, contenido en la idea de *génesis*. Toda la gama cromática que integra la teoría de los colores de Goethe: del blanco al negro, pasando por el naranja, el rojo, el azul y el verde, aparece aquí bajo el predominio expansivo del amarillo, que a estas alturas podemos ya identificar como el color de mayor resonancia espiritual en Turner. Los versos del pintor nos llevan ahora al momento en el que el Arca de Noé se ha fijado ya sobre el Monte Ararat, cuando “el sol que retorna / Exhaló las burbujas de la húmeda tierra, y emulando a la luz / Reflejó sus formas perdidas, cada una en forma prismática”. Las formas son tan indefinidas o imprecisas como en *Sombra y oscuridad*, pero en este caso ya no por la expansión de la penumbra, sino por la pureza de la luz naciente: los colores del prisma no han llegado aún a establecer las combinaciones que les darán consistencia física, corporeidad.

Estas dos asombrosas pinturas, tan absolutamente distintas de casi todo lo que se hacía en la época, quizás con la excepción de Goya, nos permiten establecer una síntesis de las intenciones últimas de Turner en su búsqueda artística. Lo que he llamado *el itinerario del color* no acaba en sí mismo: *Sombra y oscuridad* y *Luz y color*, con su representación convergente del carácter declinante o naciente de las formas, nos permiten comprender que para Turner la pintura es el medio sensible que hace posible la visión.

Turner no es simplemente uno de los más extraordinarios coloristas de la historia de la pintura. Es algo más: es *un visionario del color, un poeta de la luz*. En otro cuadro extraordinario de los últimos años: *Amanecer con monstruos marinos* [*Sunrise with Sea Monsters*, hacia 1845] (fig. 8), volvemos a asistir a ese estado de indefinición de las formas habitual cuando la luz comienza a destellar con el inicio del día. Pero en este amanecer irreal, en el que una vez más la tierra, el mar y el cielo aparecen fundidos, vemos surgir formas asombrosas: dos enormes cabezas de peces, y a su izquierda una extraña cabeza yacente y la cabeza de un perro pintada de rosa. Pero todo es incierto, ninguna forma es plenamente reconocible. Como en las *pinturas negras*, de Goya, aunque en el caso de Turner no por el camino de la oscuridad, sino por la vía de la luz, el pintor nos lleva al ámbito de la visión. “La confusión provocada” –se ha escrito comentando esta pintura– “por las continuas asociaciones neutraliza el posible efecto del amanecer, considerado como fenómeno natural. Lo que se condensa en un estado de ánimo, en una contemplación visionaria, real e irreal a la vez, no es la vastedad liberadora del mar, ni la familiaridad de la luz que se propaga, sino la incomprensible extrañeza de que se revisten el agua, el aire y la luz.”³⁷

Esto es, en último término lo que nos transmite Turner: *el poder de la visión*. El mundo se configura a partir del proceso visual, del trabajo del ojo. La inscripción de la figura evanescente, borrosa, incierta, en el misterio, en el enigma de la luz. La luz, la luz interior que se torna visible en la pintura y que hace posible la visión. La luz, la única instancia capaz de dar forma a lo infinito, a lo inexpressable, en el material concreto, sensible, de la pintura.



Fig. 8: J.M.W. Turner. *Amanecer con monstruos marinos*, hacia 1845. Óleo sobre lienzo. 91,5 x 122 cm. Tate

³⁷ Michael Bockemühl: *J.M.W. Turner. El mundo de la luz y del color*. Tr. esp. de S. Mercader; Taschen, Colonia, 2000, 78.



15. *Tres estudios del casco de un barco,*
hacia 1820-1825

Óleo y agua: Turner y el mar

Ian Warrell

Cerca de un tercio de las pinturas al óleo de J.M.W. Turner tienen por tema el mar y sus orillas, y la vertiente marinera de su arte adquiere aún mayor importancia si contamos también sus acuarelas acabadas y los grabados derivados de ellas. Él mismo, desde un momento muy temprano de su carrera, sintió la necesidad de cuestionar las ideas establecidas sobre lo que se debía esperar de un paisajista, y a modo de manifiesto personal acometió con ese fin el *Liber Studiorum*, donde los temas “marinos” debían constituir una de las seis categorías esenciales de su paisajística personal¹.

No sólo quiso subrayar él mismo la importancia de los temas marinos en su arte, sino que aparentemente había algo en su carácter y en su presencia física que inducía a tomarle más fácilmente por un curtido navegante que por uno de los mayores artistas de su generación. En 1829, por ejemplo, el artista estadounidense Thomas Cole (1801-1848) escribió que parecía “un hombre de mar, un oficial de un buque de cabotaje, y sus modales convenían a su aspecto”; y en la última etapa de su vida dejó que los vecinos de su retiro de Chelsea le considerasen un almirante jubilado². Buscando los orígenes del interés de Turner por todo lo relacionado con el tráfico marítimo y el mar, al crítico John Ruskin (1819-1900) se le antojó que hubiera brotado de los juegos de su niñez londinense a orillas del Támesis, donde pudo extasiarse ante el espectáculo y el colorido de la gran diversidad de mercantes de todos los países que fondeaban en el puerto³. Por otra parte, a lo largo de toda su vida abundan las anécdotas de la fascinación que sentía por la náutica o de sus dotes de marinero, como en aquella ocasión de 1813 en que, estando en Plymouth, se embarcó junto a otros artistas con mar picada y una tormenta en ciernes. Mientras sus colegas sucumbían al agitado movimiento, se dice que él siguió dibujando impertérrito, saboreando el espectáculo del oleaje⁴.



Fig. 1: J.M.W. Turner. *Pescadores en el mar*, obra expuesta en la Royal Academy en 1796. Tate.



Figs. 2a y 2b: J.M.W. Turner. *Copia de un naufragio de Claude-Joseph Vernet* (1714-1789) (cuaderno Wilson), hacia 1795-1796. Tate.



Con frecuencia se olvida que fue pintando marinas como Turner inició su carrera con el envío de su primer óleo a la Royal Academy, la principal sede de exposiciones y centro de las aspiraciones artísticas en el Londres de finales del siglo XVIII. Aquella obra, *Pescadores en el mar* (fig. 1), era una pintura ambiciosa, con una demostración de virtuosismo en la iluminación nocturna de las movidas crestas y senos de las olas. Sumamente lograda, es también un claro intento de igualar a maestros acreditados. Eran los años formativos de Turner, que todavía estaba asimilando múltiples influencias, en una fase común a casi todos los artistas jóvenes. En su caso, la mayoría de los artistas con quienes se alineaba se habían hecho célebres por sus escenas náuticas o portuarias. El más destacado era el francés, recientemente fallecido, Claude-Joseph Vernet (1714-1789), muy conocido en Inglaterra por sus escenas de costas con naufragios (figs. 2a y 2b), y fue su ejemplo en particular el que Turner pretendió asimilar y aventajar en su primera presentación pública importante. Respecto a muchas de esas primeras influencias se siente que el avance de su carrera no apagó en él el afán de medirse con los modelos admirados, de modo que el ejemplo de Vernet sigue siendo perceptible tras las grandes escenas de puerto de Turner en la década de 1820, y aun en obras maestras como la *Tormenta de nieve* de 1842 (fig. 16; véase más adelante).

No menos determinantes en la formación de sus ideas sobre las posibilidades pictóricas de la vida marinera fueron las tradiciones de los Van de Velde: Willem “el Viejo” (1611-1693) y su hijo Willem “el Joven” (1633-1707). Se afirma incluso que en cierta ocasión, examinando Turner una estampa que reproducía una obra del artista holandés, declaró emocionado: “¡Ah, esto fue lo que me hizo pintor!”⁵ (fig. 3). Para la mirada moderna, las pinturas de los Van de Velde y sus contemporáneos pueden resultar quizá un tanto rígidas y formularias, más parecidas a inventarios de material naval que a pinturas animadas por una atmósfera de realidad, pero para Turner representaban la cima del género. Da idea de su éxito precoz el que en 1800, cuando sólo contaba veinticinco años, uno de sus clientes aristócratas, el duque de Bridgewater, le encargase una marina para formar pareja con una de Van de Velde que formaba ya parte de su colección (*Barcos holandeses en un temporal: pescadores tratando de subir la pesca a bordo*,

1801; colección particular, en depósito en la National Gallery de Londres). Ese encargo indica también que artistas jóvenes como Turner se veían hasta cierto punto obstaculizados para ensanchar los horizontes de la pintura en Gran Bretaña por el conservadurismo de la *gentry* terrateniente, que hasta después de Waterloo fue prácticamente el único árbitro del gusto. Hombres como el duque de Bridgewater (1736-1803) y sir George Beaumont (1753-1827) querían cuadros donde fuera palpable la herencia de los antiguos maestros.

Pero Turner, aunque supiera complacer a algunos de esos coleccionistas, era mucho más independiente que la mayoría de sus colegas y seguía sendas más radicales en la creación de sus imágenes. La segunda marina que remitió a la Academy, en 1797 (véase cat. 7), por ejemplo, recibió los elogios de un crítico porque, lejos de ser una imitación servil de los prototipos anteriores de otros pintores de marinas, ofrecía, a fuerza de “gracia y osadía en la disposición de los tonos y el tratamiento”, una representación más veraz “de ese elemento inconstante, tempestuoso y continuamente cambiante” que es el mar⁶. Sin embargo, aquella primera admiración ante su singular manera de transmitir la incesante turbulencia del mar con una factura muy suelta, aplicando el pigmento con espátula además de pincel, no tardó en dar paso a las condenas violentas y la incompreensión. En los años que antecedieron a la primera exhibición pública del monumental *Naufragio* (1805; Tate), el entendido sir George Beaumont ya había objetado que su tratamiento del agua era como “el vetado de una losa de mármol”⁷. Al correr del tiempo, la búsqueda de metáforas extravagantes para calificar el aspecto nada convencional de las superficies de Turner llevaría a la crítica a extremos tan absurdos como el de llegar a hablar de “huevos con espinacas”⁸.

Aparte de apoyarse en los esfuerzos de sus antecesores, el joven Turner, con una actitud muy profesional, se propuso adquirir experiencia directa del mar. Su primer encuentro, en sus años infantiles, se produjo en una breve estancia con unos parientes en el puerto pesquero de Margate, pero ya a mediados de la década de 1790 había viajado extensamente por Gales y el sur de Inglaterra en una serie de giras para hacer dibujos, una de las cuales le llevó hasta la isla de



Fig. 3: Elisha Kirkall según Willem van de Velde. *Barco arrastrado por la tormenta*, 1724. National Maritime Museum, Greenwich.



Fig. 4: J.M.W. Turner. *Pescadores arrastrando una barca, con barcos más allá del oleaje* (cuaderno “On a Lee Shore” [2]), hacia 1800-1802. Tate



Fig. 5: J.M.W. Turner. *El Victory a su vuelta de Trafalgar*, obra expuesta en la galería de Turner en 1808. Yale Center for British Art, New Haven.

Wight. Esas expediciones le proporcionaron el material de partida para pinturas como *Pescadores en el mar* (fig. 1), pero los apuntes tomados sobre el terreno también tenían aplicación en proyectos comerciales destinados al mercado de colecciones de estampas topográficas, que eran una manera más barata y accesible de divulgar la obra de los artistas (fig. 4). Quizá aún más que sus óleos, las imágenes que hizo Turner para su difusión entre el gran público están imbuidas del sentir general de lo mucho que la independencia de miras de Gran Bretaña se basaba en sus tradiciones náuticas.

El conflicto entablado entre los estados de Europa durante buena parte de los años tempranos de Turner tuvo su expresión más decisiva en la lucha por el dominio de los mares, hasta el punto de hacer inevitable cierto patriotismo en la atención del artista al mar y a la costa de Inglaterra, que de hecho eran –junto con “la muralla de madera”, como se conocía a la flota– las principales defensas de la nación frente al invasor. Otros artistas de la época fueron a menudo mucho más explícitos en sus intentos de capitalizar los temores y el fervor patrióticos, pero tampoco Turner dejó pasar las ocasiones de celebrar las hazañas nacionales en el mar. Dedicaría tres de sus grandes obras, entre ellas su óleo de mayor tamaño, al famoso triunfo de Nelson en Trafalgar, adoptando en una las fórmulas de la pintura de barcos más antigua para mostrar al navío, el *HMS Victory*, desde tres puntos de vista: de babor, de estribor y de frente (fig. 5). No menos significativo es que la serie de pinturas donde trató el tema del auge y declive del imperio cartaginés (emulando los grandes puertos de Claudio de Lorena) contenga una identificación soterrada del poderío naval de Gran Bretaña con la flota de Dido. En dos de esos cuadros, la presencia de un infantil barco de juguete actúa como un reflejo en microcosmos del destino de la nación, y esa viñeta incidental define la narración pintada⁹. En el primero, el barquichuelo es botado a las aguas soleadas como un símbolo de esperanza (*Dido construye Cartago*, 1815; Londres, National Gallery). Pero su pareja, pintado dos años después, zozobra en aguas turbulentas, casi eclipsado por las sombras y a punto de hundirse (*El declive del imperio cartaginés*, 1817; Tate). Así establece Turner una metáfora de la ruina inevitable de las ambiciones imperiales, algo de lo que toda Europa acababa de ser testigo en la espectacular caída de Napoleón.

Otro factor que conviene tener en cuenta al contemplar las imágenes de Turner es que su vida coincide con un cambio radical en las actitudes hacia el mar. Sólo unos veinte años antes de su nacimiento, el escritor Edmund Burke (1729-1797) expresaba sin duda el sentir de muchos al ver en el mar una fuerza de la naturaleza capaz de suscitar emociones sublimes de sobrecogimiento, respeto y temor. Por su misma inmensidad, el mar no se dejaba comprender ni abarcar por las certezas ordenadoras de otras categorías estéticas admitidas, como las de lo bello o lo pintoresco. Los peligros del mar eran muy ciertos en un período en el que se cobraba muchas vidas cada año, y a quienes extrañan de él su sustento se les veía bajo una amenaza constante. Uno de los poemas más populares y reeditados de la época es la descripción de un *Naufragio* por William Falconer (1732-1769), historia aún más dramática por la circunstancia de haber perecido en el mar su autor.

Esas impresiones perdurarían hasta bien entrado el siglo XIX, pero habían empezado a cambiar en la década de 1790, cuando por primera vez se pregonaron los efectos beneficiosos de los baños de mar. Fruto de ello fue que aldeas de pescadores de la costa inglesa empezaran a diversificar sus actividades y a desarrollar lo que hoy llamaríamos una economía alternativa basada en la oferta de servicios a turistas de salud delicada, dando origen de ese modo a la cultura playera que hoy conocemos. La asiduidad con que Turner visitó a lo largo de su vida las localidades de Margate y Brighton le hizo ser testigo directo de esa transformación, y todo parece indicar que, a diferencia de su contemporáneo John Constable (1776-1834), no despreció las mejoras que aquellos cambios traían consigo (cat. 13). Constable, por el contrario, habría preferido no ver llegar la vida urbana a escenarios que siempre se habían caracterizado por su belleza pintoresca¹⁰ (fig. 6).

La novedosa representación de la materialidad del mar que proponía Turner le ganó admiradores e imitadores, pero su visión de las máquinas de guerra flotantes de la nación no convenció a todos. Comentaristas navales, incluidos miembros de la familia real como el duque de Clarence y futuro rey Guillermo IV (1765-1837), se mostraron a veces disconformes con su manera de presentar los barcos. Sin embargo, sus cuadernos demuestran que no escatimaba



Fig. 6: John Constable (1776-1837). *El Chain Pier de Brighton*, 1826-1827, obra expuesta en la Royal Academy en 1827. Tate.



Fig. 7: Maqueta de un barco de la colección de Turner. Tate.



Fig. 8: J.M.W. Turner. *El castillo de Scarborough: muchachos pescando cangrejos*, 1809. The Wallace Collection, Londres.



Fig. 9: William Daniell (1769-1837). *La Bass Rock* (de *A Voyage Round Great Britain*). Tate.

esfuerzos para anotar con exactitud los detalles de aparejo y construcción de las naves, llegando incluso a tomar prestados dibujos de especialistas en la pintura de barcos y adquirir maquetas para consultarlas en el estudio (fig. 7). Ese material privado revela también que le fascinaban todos los aspectos de la vida marinera, ya fueran los uniformes de la marina, la actividad de la guardia costera encargada de reprimir el contrabando en las costas más próximas a Francia, la de los propios contrabandistas o el trabajo de los pescadores embarcados y en tierra. Tampoco escapó a su minucioso estudio la fauna marina, según demuestra la individualización de los peces y crustáceos que insertó en el primer término de pinturas como *Salida del sol en la niebla; pescadores limpiando y vendiendo pescado* (1807; Londres, National Gallery). Un delicioso estudio a la acuarela de dos caballas, de la década de 1840, fue después anotado por un amigo para dejar constancia de que el artista no sólo disfrutó de las cualidades estéticas de aquellos peces, sino también de sus más prosaicas virtudes nutritivas.

Esa observación de los detalles que acompañan a la vida junto al mar preside muchas de las acuarelas acabadas que Turner expuso o ejecutó para los grabadores. La de Scarborough (Yorkshire), en la costa nordoriental, es representativa de muchas de sus vistas topográficas (fig. 8). La silueta de la localidad aparece como una vista lejana en la que sólo descuellan sus rasgos más acusados; se ha dado más importancia a las figuras, cuyas actividades contribuyen sustancialmente al tono local. Hay lavanderas que recogen la colada seca a la izquierda, unos niños que han interrumpido sus juegos con el aro para coger cangrejos y mirar una estrella de mar, y a la derecha un pescador que vadea la orilla. Ninguna de esas figuras está en los apuntes que tomó el artista en sus visitas a Scarborough, pero al menos uno y a veces todos esos elementos se repiten en las cuatro acuarelas que pintó desde el mismo punto de vista, escalonadas a lo largo de más de quince años. Es muy probable que fueran detalles que recordaba con vividez de una estancia en Scarborough, y que por lo tanto reinsertaba automáticamente en lo que parecía ser su lugar propio.

Esa habilidad para animar sus visiones de los paisajes costeros de Gran Bretaña con el tipo de habitante que realza el contenido de la presentación de un

lugar es una de las características que definen la actitud de Turner hacia la topografía, y que transforma su trabajo en ese campo de simple reportaje en algo mucho más rico. Para apreciarlo basta comparar su producción topográfica con la de sus contemporáneos. Su larga serie de *Vistas pintorescas de la costa meridional de Inglaterra* (*Picturesque Views on the Southern Coast of England*) coincide exactamente en el tiempo con el *Viaje alrededor de Gran Bretaña* (*A Voyage Round Great Britain*) de William Daniell (1769-1837). Hay una diferencia obvia de medio y calidad en la reproducción de las imágenes, que en el caso de Daniell son aguatinas (figs. 9 y 10) y en el de Turner buriles muy trabajados y corregidos bajo la supervisión del artista (cat. 11 y 13). Pero también en lo que se refiere a Turner se distingue por la mayor vivacidad con que presenta cada uno de los lugares y sus pobladores, a la que en muchos casos se suma el protagonismo de las condiciones atmosféricas. Es irónico que su nivel de autoexigencia respecto a la calidad final (y la falta de sentido práctico que denota su afán de conservar para sí las mejores impresiones de cada plancha) hiciese financieramente inviable el proyecto de la *Southern Coast*. En consecuencia, mientras Daniell conseguía circunnavegar todo el litoral británico con su plan, la publicación de Turner llegó a un final abrupto cuando aún no se había completado el flanco oriental del país.

Del lugar que en la imaginación de Turner ocupaba todo lo relacionado con el mar también da testimonio una célebre descripción de su manera de trabajar con la acuarela. La fecha es 1818 y el lugar Farnley Hall (Yorkshire), residencia de su mecenas más importante, el terrateniente y ex diputado liberal Walter Fawkes (1769-1825). Parece ser que se pidió al artista que dedicase una mañana para pintar una acuarela de un buque de guerra en compañía del hijo de su amigo, que fue quien afortunadamente consignó sus valiosas impresiones del procedimiento: “Empezó por derramar pintura líquida sobre el papel hasta saturarlo; se puso a rasgarlo, a arañarlo, a rasparlo como un poseo, y todo era un caos: pero poco a poco y como por arte de magia fue surgiendo el maravilloso barco con todos sus exquisitos pormenores, y a la hora de almorzar el dibujo [como entonces se designaban las acuarelas terminadas] fue bajado en triunfo” (fig. 11). Esa hazaña de invención imaginativa, ambientada en una casa solariega a muchas leguas del mar, no resulta menos admirable vista como la



Fig. 10: William Miller (1796-1882) según J.M.W. Turner. *Bass Rock* (de *Provincial Antiquities and Picturesque Scenery of Scotland*), 1826. Tate.



Fig. 11: J.M.W. Turner. *Un navío de primera abasteciéndose*, 1818. Cecil Higgins Art Gallery, Bedford.



Fig. 12: Caspar David Friedrich (1774-1840). *Marina a la luz de la luna*, hacia 1830-1835. Museum der Bildenden Künste, Leipzig.



Fig. 13: Thomas Lupton (1791-1873) según J.M.W. Turner. *El faro de Eddystone* (de la serie *Marine Views*), 1824. Tate.



Fig. 14: J.M.W. Turner. *Catania, Sicilia* (de la serie llamada "*Little Liber*"), hacia 1824-1825. Tate.

reelaboración posterior de una imagen con la que Turner había jugado ya en la década de 1790 (cat. 3). La obra acabada de 1818 y su pareja, que representa el naufragio de un mercante de las Indias Orientales (también en la pinacoteca de Bedford), se consideran ahora, con razón, ejemplos clásicos de la identificación de Turner con el poderío naval de Inglaterra (y su fragilidad). Hawksworth Fawkes no mencionó obras conexas, pero es probable que a la composición y el colorido finales de aquellas dos se llegara a través del tipo de estudios preliminares de color que son tan abundantes en el Legado Turner, y que se sitúan en el centro de esta exposición¹¹. Parece que desde una fase muy temprana de su carrera esbozó sus ideas en acuarelas, que en algunos casos serían el germen de obras acabadas, pero que más a menudo fueron simplemente ensayos de las posibilidades del color en relación con estructuras compositivas. Su método preferido era trabajar por tandas de dibujos simultáneos, ya fuera en papeles distintos o en una sola hoja grande (véanse cat. 15 y 26). Hay grupos de estudios que comparten la misma escala de tonos y que claramente son producto de una misma sesión (cat. 28 y 29, cat. 56 y 57 o cat. 58 y 59).

Por sus cualidades intrínsecas de movimiento y extensión ilimitada, el tema del mar favoreció un mayor grado de experimentación entre los artistas de la época romántica, a la vez que en general constituía un ámbito de estudio reservado más bien a la contemplación privada, poco adecuado para la palestra pública de las exposiciones de pintura. Del alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) existen, sin embargo, varios lienzos con figuras solas o en grupo en la costa, asomadas al mar en momentos de epifanía personal. Como Turner, también Friedrich pintó imágenes en las que los barcos y los efectos de la luna en el agua adoptan un carácter casi abstracto (fig. 12). Análogamente, Richard Parkes Bonington (1802-1828), Eugène Delacroix (1798-1863) y Eugène Isabey (1803-1886) produjeron en el litoral del norte de Francia algunos de sus estudios informales más logrados, de una intensidad que refleja la de las extáticas contemplaciones del mar en Turner.

La experimentación del propio Turner en los primeros años de la década de 1820 se vio en buena medida estimulada por los aspectos técnicos de la

producción de grabados. El método de conversión de sus dibujos en color a grabados a la manera negra, por ejemplo la vista increíblemente expresiva del faro de Eddystone con sus dramáticos estallidos de luz (fig. 13) o las de *Puertos de Inglaterra* (*Ports of England*) (cat. 19), tuvo un efecto profundo y liberador sobre su arte. Hasta entonces había tendido a reproducir sus imágenes mediante grabados a buril, un medio de perfiles duros que daba consistencia y resolución a la ya legendaria (y cada vez mayor) borrosidad de su estilo pictórico. El grabado a la manera negra, por el contrario, le permitía construir la composición en términos más tonales, sin insistir tanto en el detalle. Su propia serie de doce incursiones experimentales pero logradas en esa técnica calcográfica gira básicamente en torno al mar y sus orillas iluminadas por efectos nocturnos (fig. 14). Totalmente desconocidas en su tiempo, en años recientes esas obras y las acuarelas vinculadas a su gestación, afines a una estética más moderna, han ejercido una atracción poderosa sobre la imaginación de los expertos (cat. 24-29)¹².

La ventaja de la mirada retrospectiva permite ver que a mediados de los años veinte iba creciendo la disparidad entre el tipo de obras que Turner presentaba al público y un corpus mucho mayor de obra inédita, nacida como parte del mismo proceso pero desechada después en su estado mucho más abstracto. El hecho mismo de que sobreviviera cuando murió su autor, guardada en grandes paquetes y viejas carpetas, indica que le seguía siendo útil como material de consulta, aunque él probablemente no habría considerado dignas de exhibición muchas de esas obras inacabadas a las que hoy damos tanto valor. Es una suerte que no se hayan perdido, porque los primeros custodios del Legado Turner se inclinaban a eliminarlas, como material que nadie que no fuera artista sería capaz de comprender.

Para los cánones de su época, hasta los cuadros terminados de Turner resultaban a veces crudos y algo inacabados, sobre todo al lado de la pulida nitidez de obras contemporáneas de artistas como Clarkson Stanfield (1793-1867), más representativas del academicismo francés y alemán que desde finales de la década de 1820 empezó a hacer notar su cristalino dominio sobre la pintura británica. Stanfield, más joven, disputó a Turner la primacía en la pintura de



Fig. 15: Clarkson Stanfield (1793-1867). *El día después del naufragio. Un mercante de las Indias Orientales en la orilla del Ooster Scheldt; Zierikzee a lo lejos* (Royal Academy 1844). Sheffield City Art Galleries.



Fig. 16: J.M.W. Turner. *Tormenta de nieve*, expuesto en la Royal Academy en 1842. Tate.

marinas (fig. 15), y de hecho sus colegas en la profesión tendían a preferirle por su mayor fidelidad técnica a los pormenores de la construcción naval, adquirida en la experiencia directa de la navegación durante su juventud marinera, aunque reconocían que no aventajaba a Turner en la capacidad de dar forma a las “sensaciones inmediatas”¹³.

Esa cualidad aparentemente documental llegaría a ser la característica definitoria de las marinas tardías de Turner, y aun él mismo la recalcaría con humor en el título de una obra célebre expuesta en 1842, *Tormenta de nieve – Vapor frente a la bocana de un puerto haciendo señales en aguas poco profundas y guiándose por la sonda. El autor estuvo en esta tormenta la noche en que el Ariel zarpó de Harwich* (fig. 16). A pesar de la referencia a un incidente presuntamente concreto y vivido por el propio Turner (quien hay que suponer que sea el “autor” del título), ha sido imposible relacionar la pintura con ninguna tormenta conocida. Hubo, es cierto, un vapor llamado *Ariel* que surcaba las aguas del canal de la Mancha, pero hacía la travesía a la costa francesa desde Dover, no desde Harwich. Esta imprecisión es tanto más enigmática si se piensa que hay pinturas de Turner que sí reflejan sus viajes por mar. Un ejemplo es el lienzo de 1827 titulado *¡Largar amarra! Pasajeros subiendo a bordo* (Manchester City Art Gallery), probablemente inspirado por su embarque en Calais el verano anterior, mientras que una obra un poco más tardía refleja la euforia que debió sentir en su excursión de 1831 a la gruta de Fingal, en la isla escocesa de Staffa (1832; New Haven, Yale Center for British Art). El significado de *Tormenta de nieve* aún está más embarullado por la anécdota, que Ruskin conoció de segunda mano y consignó en una nota a pie de página, según la cual Turner la pintó tras permanecer cuatro horas atado al mástil del vapor. “No la pinté para que me comprendieran”, se le atribuía haber dicho, “sino porque quería mostrar lo que fue”¹⁴.

Desde la década de 1970 la investigación académica ha iluminado a menudo la tendencia de Turner a engendrar mitos al servicio de su arte, siendo el caso más llamativo el de la obra maestra que muestra a un navío, el llamado “Fighting Temeraire”, remolcado a su destrucción (1839; Londres, National Gallery), y de la que ahora sabemos que fue una inteligente invención, no el registro de un hecho que el propio Turner hubiera presenciado, como durante mucho tiempo se creyó¹⁵. En sus cuadros, Turner es también un fabulador magistral que tomando elementos de la realidad y filtrándolos por su personal visión es capaz de transportar al espectador al mundo del siglo XVII y los almirantes holandeses (Maarten Harpertzoon Tromp, (1598-1653); Cornelis Tromp, (1629-1691) o al del pintor Jan van Goyen (1596-1656), y hasta al remoto ambiente del Ártico para observar la captura y muerte de las ballenas (véanse cat. 66 y 67)¹⁶. Ninguno de esos asuntos procede de su experiencia, y sin embargo dan toda la impresión de haber sido destilados del mundo visible.

Acaso haya razón, pues, para poner en duda la bravata de su varonil intrepidez en la cubierta del *Ariel* por aquellos años. En primer lugar, es inequívoco el parecido con el precedente de Ulises y las sirenas, en el que sólo el héroe se enfrenta a esos seres marinos fuertemente sujeto al mástil; y no es posible que a Turner, que había echado mano de otros episodios de la historia del héroe griego, le pasara inadvertido el paralelismo. Añádase que también tuvo que conocer la anécdota, muy difundida por entonces, del pintor francés Vernet y su decisión de hacerse atar a un mástil para presenciar la violencia de una tormenta en el mar (fig. 17). Todo esto puede llevar

a cuestionar la veracidad absoluta de lo que supuestamente dijo Turner sobre el origen del cuadro, pero lo cierto es que en nada debilita la fuerza de la propia imagen ni una semejante vividez pictoricista en otras telas tardías donde se enfrentan el hombre y el mar.

Ya en la segunda mitad de la década de 1820 había incorporado el moderno barco de vapor a su repertorio iconográfico, pero hasta la dramática pintura de 1842 no colocó aquella nueva forma de transporte en el centro de una imagen. Las estadísticas de la época demuestran la vulnerabilidad de la innovación, no menos expuesta al desastre que las embarcaciones más tradicionales. Pero Turner afirma sutilmente que su barco es capaz de desafiar a los elementos y las zozobras que evocan el torbellino y la oblicuidad del horizonte. Lo hace indicando que, a pesar de las desorientadoras circunstancias en que se encuentra, el vapor tiene una garantía de seguridad en el hecho de poder tomar sondeos precisos de la profundidad, que es una manera científica de prevenir el naufragio.

La pérdida de barcos en el mar, y por lo tanto de vidas humanas, es uno de los temas constantes en Turner. Es obvio que para él y sus contemporáneos era algo que formaba parte de la vida, tan repetido y habitual como el descenso de la marea. Pero hay en la producción de sus últimos años una mayor violencia en la representación del mar, que sugiere que su optimismo sobre el progreso de la humanidad mediante innovaciones como el barco de vapor se templaba con una idea más sombría de las fuerzas implacables del mundo natural y del lugar del hombre en él. Su expresión más descarnada está en el tremendo esplendor de ese crepúsculo ardiente que creó para el cuadro de un barco negrero que arroja parte de su cargamento de africanos esclavizados al fondo del océano para escapar de la justicia (1840; Boston, Museum of Fine Arts). En su primera exhibición pública le añadió unos versos de su glosa poética ocasional, *Falacias de la esperanza*, que declamaban: “¡Esperanza, Esperanza, falaz Esperanza! ¿Dónde está ahora tu mercado?”¹⁷.

Esa actitud de desengaño debería ponernos en guardia frente a la simplificación de aceptar la belleza de las obras de Turner sólo por su apariencia



Fig. 17: Horace Vernet (1789-1863). *Claude-Joseph Vernet atado a un mástil durante una tempestad*, 1822. Musée Calvet, Aviñón.



Fig. 18: J.M.W. Turner. *Olas rompiendo contra el viento*, hacia 1835-1840. Tate.



Fig. 19: Gustave Le Gray (1820-1882). *Gran ola en el Mediterráneo* (n° 19), 1856. Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 20: Gustave Courbet (1819-1877). *El mar en Palavas*, 1854. Musée Fabre, Montpellier.

inmediata aun en sus estadios más preliminares. Porque una de sus ambiciones de artista joven fue aportar una dimensión moral a su trabajo de pintor de paisajes y marinas, y su triunfo perdurable no descansa sólo en su reputación de gran colorista, sino también en haber sabido insertar en su pintura asuntos de una seriedad capaz de rivalizar con cualesquiera productos coetáneos del género más reverenciado de la pintura de historia.

La verdadera importancia del legado de Turner no ha sido aún establecida en todas sus dimensiones, en parte porque su reputación ha evolucionado a medida que cada generación descubría en él nuevos aspectos consonantes con los objetos de su interés y con su propia estética. Por ejemplo, el panorama de su producción que en 1966 ofreció el Museum of Modern Art de Nueva York puso al descubierto tipos de pintura, muchos de ellos desconocidos hasta entonces, que enlazaban con el expresionismo abstracto de los últimos años cincuenta y hacían de él un gran precursor de esos artistas. Con todo, esa visión incompleta de su influencia no impide apreciar a primera vista que en muchos aspectos la dirección de sus inquietudes personales sentó las pautas de buena parte de la pintura de paisaje que le siguió en la segunda mitad del siglo XIX. Como ya hemos dicho, al situar el foco sobre el mar en sí como tema por derecho propio, particularmente en los estudios más privados que se exponen aquí, se colocaba en la vanguardia de una nueva sensibilidad capaz de recrearse en las aguas que ceñían la costa sin dejar de sentirse empujados por ellas.

En la manera de mirar el mar y plasmarlo hay todavía una actitud de indagación empírica entre los artistas de aquellos años. A Turner, por ejemplo, le intrigaba la aparente imposibilidad de dar en sus pinturas una impresión real del movimiento de las corrientes profundas o de la caída de las olas. Un cuaderno, comenzado ya en 1801, contiene una secuencia de estudios que intentan dilucidar las variadas maneras en que rompían las olas sobre la orilla del puerto escocés de Dunbar¹⁸, y hasta sus últimos años le siguió fascinando ese momento fugaz en el que la espuma se riza en lo alto de la masa de agua que avanza, algo que el ojo ve pero que su mano, con toda su práctica, sólo era capaz de reflejar medianamente (fig. 18). Sabemos que desde finales de la década de 1840 se interesó por el nuevo

fenómeno de la fotografía, y que entre las imágenes que estudió había algunas del gran torrente de agua que fluye sobre las cataratas del Niágara¹⁹. Sin duda le llamó poderosamente la atención que la cámara pudiera apresar el movimiento suspenso del agua. Cabe imaginar lo mucho que habría disfrutado ante la perfección técnica de las imágenes de rompeolas tomadas por Gustave Le Gray en las costas de Francia (fig. 19), que no llegarían hasta casi veinte años después de su producción más innovadora.

Las cualidades intrínsecamente sublimes de las imágenes de Turner tienen poco en común con las pinturas posteriores de Gustave Courbet (1819-1877), autor de una larga serie de marinas entre los años medios de la década de 1850 y la de 1870. Aquí la diferencia crucial estriba en la actitud de engreído desafío con que Courbet se coloca junto a la inmensidad del mar. En una de sus primeras obras de ese grupo, *El mar en Palavas* (fig. 20), una figura masculina, supuesto autorretrato, se quita el sombrero ante las olas. El sentimiento que Courbet pretendía transmitir con ese gesto le fue revelado a un amigo en estos términos: “¡Oh, Mar! ¡Tu voz es formidable, pero jamás ahogará la voz de la fama que ha de pregonar mi nombre al mundo entero!”²⁰. Aunque no hay por qué pensar que Turner se tuviera en menos que Courbet, esa suficiencia no enmarcó su manera de acercarse al mar como tema, en la que siempre estuvieron presentes mayores dosis de humildad y vulnerabilidad.

Un último aspecto desde el cual los estudios marinos de Turner señalan la esencial modernidad de sus métodos de trabajo es su habitual preferencia por hacer series de obras desde el mismo punto de vista y bajo diferentes efectos de luz o atmósfera, anticipándose en medio siglo a las famosas series de pinturas de Monet. Los ejemplos más celebrados de esa costumbre son las acuarelas terminadas que pintó en 1842 del monte Rigi cerca de Lucerna (Suiza), visto a diferentes horas en el curso de un día²¹. Pero en sus últimos años la frecuente reclusión en Margate por problemas de salud le obligó a examinar la vista del puerto desde sus habitaciones, que vino a ser tema de una secuencia de estudios (cat. 53 y 54). La idea de un punto de vista fijo sigue encontrando aceptación en fotógrafos de nuestros días como Garry Fabian Miller (n. 1957),



Figs. 21: Garry Fabian-Miller (n. 1957).
Secciones de Inglaterra – El horizonte del mar (estuario del Severn), 1976-1977.
Purdy Hicks Gallery, Londres.

que se ha propuesto absorber deliberadamente en su trabajo algunas ideas de Turner. Un proyecto temprano de Miller dio como resultado un grupo de imágenes del canal de Bristol tomadas desde su casa (figs. 21) que inevitablemente recuerdan los estudios de Turner en Margate.

Las marinas de Turner poseen, pues, un doble carácter, que autoriza a ver esas imágenes como registros extraordinarios de las particularidades de su experiencia personal (cat. 68, por ejemplo, está fechado con exactitud), pero también considerarlas bajo una óptica menos específica como contemplaciones del color o de la forma. Una opción no excluye la otra, porque cada experiencia ofrece modos de informar y enriquecer al espectador. Decir esto es, claro está, insistir en la permanente vitalidad de la obra de Turner. La esencia de esa idea la resumió muy bien el escritor francés Théophile Thoré ya en 1863 al afirmar de él que “el sentimiento de la infinitud de la naturaleza le llevó a revelar en sus obras la infinitud del arte, y demostrar así que sigue habiendo, y siempre habrá, un arte nuevo tras los maestros del pasado”²².

Notas

- 1 Véase Gillian Forrester, *Turner's "Drawing Book": The Liber Studiorum*, cat. de exp., Tate Gallery, Londres, 1995.
- 2 El diario de Cole se cita en Ellwood C. Parry III, *The Art of Thomas Cole. Ambition and Imagination*, University of Delaware Press, 1988, pág. 98; sobre Turner como "el almirante Booth" véase Anthony Bailey, *Standing in the Sun. A Life of J.M.W. Turner*, Londres, 1997, págs. 368-370, o James Hamilton, *Turner. A Life*, 1997, pág. 302.
- 3 John Ruskin, *Modern Painters*, vol. V, 1860, parte IX, capítulo 9 (E. T. Cook y Alexander Wedderburn (comps.), *The Works of John Ruskin*, Londres, 1905, vol. VII, págs. 374-388).
- 4 El testimonio de Cyrus Redding se cita en A. J. Finberg, *The Life of J.M.W. Turner*, R. A., Oxford, 1961, págs. 198-200.
- 5 Véase Fred G. H. Bachrach, *Turner's Holland*, cat. de exp., Tate Gallery, Londres, 1994, pág. 12.
- 6 *The Morning Post*, 5 de mayo de 1797; citado en Martin Butlin y Evelyn Joll, *The Paintings of J. M.W. Turner*, New Haven y Londres, 1984, ed. revisada, pág. 2, núm. 3.
- 7 Los comentarios de Beaumont fueron recogidos por Joseph Farington, miembro de la Royal Academy; la cita se encuentra en Butlin y Joll, *op. cit.*, pág. 38, núm. 48.
- 8 Véase John Gage, *J.M.W. Turner: "A Wonderful Range of Mind"*, New Haven y Londres, 1987, págs. 4-5 y pág. 244, n. 12.
- 9 La importancia del barquito como nexo de unión entre los dos cuadros la advirtió el artista estadounidense Thomas Cole, que los vio en su visita a la galería de Turner en 1829, y que más tarde incluyó un barco de juguete como detalle revelador en *Consumo*, la tela central de su ciclo *El curso del imperio* (1835; New York Historical Society). En ese cuadro se ve a un niño que trata de hundir el barco de otro, símbolo de la inevitable tendencia de los estados a intentar sojuzgarse mutuamente. El ciclo está estudiado y reproducido en Andrew Wilton y Tim Barringer, *American Sublime. Landscape Painting in the United States 1820-1880*, cat. de exp., Tate Britain, Londres, 2002, págs. 95-109.
- 10 Véase Ian Warrell, "'Piccadilly by the Seaside': John Constable in Brighton", en David Beevers (coord.), *Brighton Revealed Through Artists' Eyes*, c. 1760- c. 1960, cat. de exp., Brighton Museum and Art Gallery, 1995, págs. 17-31. De la producción de vistas de centros turísticos costeros en la primera mitad del siglo XIX se trata en Alain Corbain, *The Lure of the Sea. The Discovery of the Seaside 1750-1840* (traducción de la obra original en francés, *Le Territoire du Vide*, 1988), Londres, 1995, y Andrew Hemingway, *Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth-Century Britain*, Cambridge, 1992.
- 11 Véase Eric Shanes, *Turner's Watercolour Explorations 1810-1842*, cat. de exp., Tate Gallery, Londres, 1997, págs. 33-35.
- 12 Véanse Marcel-Etienne Dupret, "Turner's 'Little-Liber'", *Turner Studies*, IX, 1 (verano de 1989), págs. 32-47, y Gillian Forrester, "Little Liber", en Evelyn Joll, Martin Butlin y Luke Herrmann (comps.), *The Oxford Companion to J.M.W. Turner*, Oxford, 2001, pág. 174.
- 13 Cita en Luke Herrmann, "Turner and the Sea", *Turner Studies*, I, 1 (verano de 1981), pág. 14.
- 14 Butlin y Joll, *op. cit.*, págs. 246-247, núm. 398.
- 15 Véase Judy Egerton, *Making and Meaning: Turner, The Fighting Temeraire*, cat. de exp., National Gallery, Londres, 1995.
- 16 Las pinturas correspondientes son las siguientes: *La nave del almirante Van Tromp a la entrada del Texel, 1645* (1831; Londres, Sir John Soane's Museum); *La chalupa de Van Tromp a la entrada del Escalda* (1832; Hartford, Wadsworth Atheneum); *Van Tromp regresa tras la batalla del Dogger Bank* (1833; Tate); *Van Tromp saliendo por dar gusto a sus amos* (1844; Malibu, J. Paul Getty Museum); *Van Goyen buscando tema* (1833; Nueva York, Frick Collection); *Balleneros* (1845; Tate); "¡Hurra por el ballenero Erebus! ¡Otro pez!" (1846; Tate); *Balleneros (cociendo esperma) atrapados por los hielos tratando de salir* (1846; Tate).
- 17 Butlin y Joll, *op. cit.*, págs. 236-237, y John McCoubrey, "Turner's Slave Ship: Abolition, Ruskin, and Reception", *Word and Image*, XIV, 4 (octubre-diciembre de 1998), págs. 319-353.
- 18 Véase el cuaderno de Dunbar (TB LIV; Tate).
- 19 Para detalles del interés de Turner por la fotografía y su relación con John Jabez Edwin Mayall (1810-1901) véase Aaron Scharf, *Art and Photography*, Londres, 1968, pág. 338.
- 20 Citado en James H. Rubin, *Courbet* (Phaidon Art and Ideas Series), Londres, 1997, pág. 132.
- 21 Hay una lista de las vistas acabadas del Rigi en Ian Warrell, *Through Switzerland with Turner: Ruskin's First Selection from the Turner Bequest*, cat. de exp., Tate Gallery, Londres, 1995, págs. 149-155. Otras acuarelas del Rigi están reproducidas en John Russell y Andrew Wilton, *Turner in Switzerland*, Zurich, 1976.
- 22 Firmándose W. Bürger, "L'École Anglaise", en C. Blanc, T. Gautier y P. A. Jeanron (comps.), *Histoire des peintres de tous les écoles*, 1863, pág. 16; citado en Gage, *op. cit.*, pág. 11.

Todas las obras expuestas pertenecen al Legado Turner y están hechas sobre papel blanco salvo indicación expresa. Las medidas se dan en centímetros y la altura precede a la anchura. Las firmas en romanos (p. ej., “TB XXVII S”) remiten al catálogo de referencia de la colección, A. J. Finberg, *A Complete Inventory of the Drawings of the Turner Bequest*, 2 vols., Londres, 1909. Los datos contenidos en el mismo están siendo objeto de revisión. A medida que se actualicen los títulos serán corregidos en el sitio web de la Tate, que incluye asimismo imágenes de todas las obras que componen el Legado Turner (www.tate.org.uk).

AUTORES: NC: Nicola Cole - NM: Nicola Moorby - ST: Sarah Taft - IW: Ian Warrell



Obras

1. Joseph Mallord William Turner (1775-1851) y Thomas Girtin (1775-1802)
Barco en la orilla cerca del Shakespeare's Cliff de Dover, hacia 1795-1796 ["Monro School"]

Obras juveniles (hacia 1795-1798)

Todo parece indicar que Turner sintió fascinación por el mar desde edad temprana. Aunque criado tierra adentro, en el ambiente urbano de Londres, sin duda le fue familiar la intensa actividad naviera que se desarrollaba en las orillas del Támesis. Se sabe que en la infancia se alojó más de una vez con parientes de su madre en la localidad costera de Margate, en el norte de Kent, e hizo allí algunos de sus primeros dibujos. Aficionado a viajar, ya en la adolescencia tomó la costumbre, que mantendría durante toda su vida, de hacer giras de dibujo en los meses de verano para reunir material utilizable en obras de encargo o de exhibición. En aquellos primeros años conoció partes del litoral del sudoeste de Inglaterra y de Gales y la isla de Wight (fig. 4), así como otras zonas más frecuentadas de Kent y Sussex.

Su formación artística juvenil procedió de varias fuentes. A los catorce años fue matriculado en las escuelas de la Royal Academy, donde cursó un riguroso programa de dibujo basado en el estudio de la figura humana. Aproximadamente desde 1794 recibió también un tipo de enseñanza más informal en la casa del Dr. Thomas Monro (1759-1833), un médico y artista aficionado que poseía una buena colección de dibujos de los antiguos maestros y obras de acuarelistas importantes como John Robert Cozens (1752-1797). Monro animó a Turner y a su coetáneo Thomas Girtin (1775-1802) a hacer copias de su colección, y los dos jóvenes artistas realizaron también algunas pinturas a medias. *Barco en la orilla cerca del Shakespeare's Cliff de Dover* es una de aquellas copias, ejecutadas con un dibujo minucioso a lápiz al que se superponían aguadas azules y grises. La ciudad de Dover, situada en la costa meridional de Inglaterra, era entonces un puerto marítimo importante, y el ajeteo de los barcos con los famosos acantilados blancos al fondo fue un tema muy del gusto de los artistas.

Turner empezó utilizando exclusivamente la acuarela, pero en 1796 expuso en la Royal Academy su primer óleo, *Pescadores en el mar* (fig. 1), una escena dramática a la luz de la luna. Las restantes obras de esta sección forman parte de un grupo de marinas fechables en la misma época, quizá estudios preparatorios o ideas para aquella pintura.

NM



3. *Botes junto a un buque de guerra*, hacia 1796



4. *Vista de un navío de dos palos desde la orilla, con un espigón en primer término*, hacia 1796-1797



2. *Barcas y casas en Gravesend, hacia 1796*

Fundación Juan March

Óleos del estuario del Támesis (hacia 1805-1815)

En 1802 Turner se había hecho ya una reputación en la Royal Academy y era miembro de pleno derecho de esa institución. Siempre en busca de nuevos cauces comerciales para su arte, en 1804 abrió una galería propia en Queen Anne Street, en lo que entonces era un barrio prometedor de Londres. Durante la década siguiente fue allí donde expuso algunas de sus obras más experimentales, entre ellas óleos de gran formato basados en la práctica de la pintura al aire libre o directamente del natural.

Los primeros cuadros de esa serie suelen reflejar ambientes ribereños del Támesis aguas arriba de Londres, pero junto a ellos Turner pintó escenas del estuario del río, al este de la ciudad. La mayoría de estas obras se caracterizan por un horizonte bajo y una gran extensión de cielo abierto que inevitablemente recuerdan la pintura holandesa del siglo XVII. El influjo de prototipos anteriores se percibe también en la precisión con la que el artista insiste en detalles topográficos y técnicos, que a veces consigna en el propio título de la obra, como esperando que el espectador conozca el lugar y pueda así apreciar las condiciones atmosféricas recreadas en la pintura. En el cuadro ahora titulado *Pesca en el Blythe-Sand mientras sube la marea*, por ejemplo, el punto de vista está en la baja y cenagosa margen meridional del Támesis más abajo de Gravesend, un paraje casi vacío de huellas de ocupación humana. Renunciando a cualquier referencia reconocible, Turner ha preferido pintar el lugar y el instante en que el movimiento natural de salida de las aguas del río se ve impedido por la marea entrante, mostrando el efecto que eso produce en las pequeñas embarcaciones de pesca. La realidad es que prácticamente no hay asunto, y ello empuja al espectador a examinar con más atención los matices de la pintura y el amplio celaje. Mucho más tarde, en la década de 1830, Turner volverá a registrar otro momento de brusca alteración natural al pintar su espectacular vista del Sena en Quilleboeuf, donde la marea entrante forma a veces una peligrosa cuña que sube por el río como un muro de agua (1833; Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian).

Turner expuso el cuadro del Blythe-Sand en tres ocasiones, pero nunca se desprendió de él, posiblemente por la satisfacción de negarse a vendérselo al coleccionista sir George Beaumont, que antes había denostado su obra. Ese trasfondo quizá explique también la despectiva aplicación que le dio en años posteriores, como “persiana de un ventanuco que era la entrada particular del gato favorito del pintor”.

IW



5. Pesca en el Blythe-Sand mientras sube la marea, expuesto en 1809

Fundación Juan March

El *Liber Studiorum* (1806-1819)

En 1807 Turner acometió un proyecto largo y complejo que estableció su fama de artista de inmenso talento y versatilidad, el *Liber Studiorum* (*Libro de los Estudios*). Basado en la idea del *Liber Veritatis* (*Libro de la Verdad*) de Claudio de Lorena, el *Liber Studiorum* comprendía seis categorías de paisaje: histórico, arquitectónico, montañoso, pastoral, épico (o quizá “pastoral elevado”, ya que en inglés sólo aparece designado por las iniciales *E. P.*) y marino. Entre sus ambiciones estaba la de elevar la baja consideración de la pintura de paisaje en la jerarquía aceptada de las artes; las seis categorías demostrarían la riqueza de asuntos que podía encontrarse en la pintura de paisaje británica, o cuando menos en la versión de ella que Turner proponía.

Uno de los objetivos fundamentales de la publicación era difundir el arte de Turner entre un público mucho más amplio que aquel al que se podía llegar exhibiendo obras únicas en una galería. Las láminas del proyecto se estamparon entre 1807 y 1819. Todos los dibujos preliminares están hechos en aguada monocroma. Además de esas obras terminadas, Turner hizo muchos dibujos inacabados como parte del mismo proceso (cat. 8). Una vez que había decidido incluir un tema, grababa diligentemente los contornos de la composición al aguafuerte en planchas de cobre. Las etapas siguientes de detalle fino, grabado a la manera negra e impresión solían correr a cargo de un grabador profesional. Charles Turner (1774-1857), sin relación de parentesco con el artista, fue el grabador más prolífico de planchas del *Liber Studiorum*. Los grabados se publicaron en catorce entregas de cinco estampas cada una y se vendieron por suscripción.

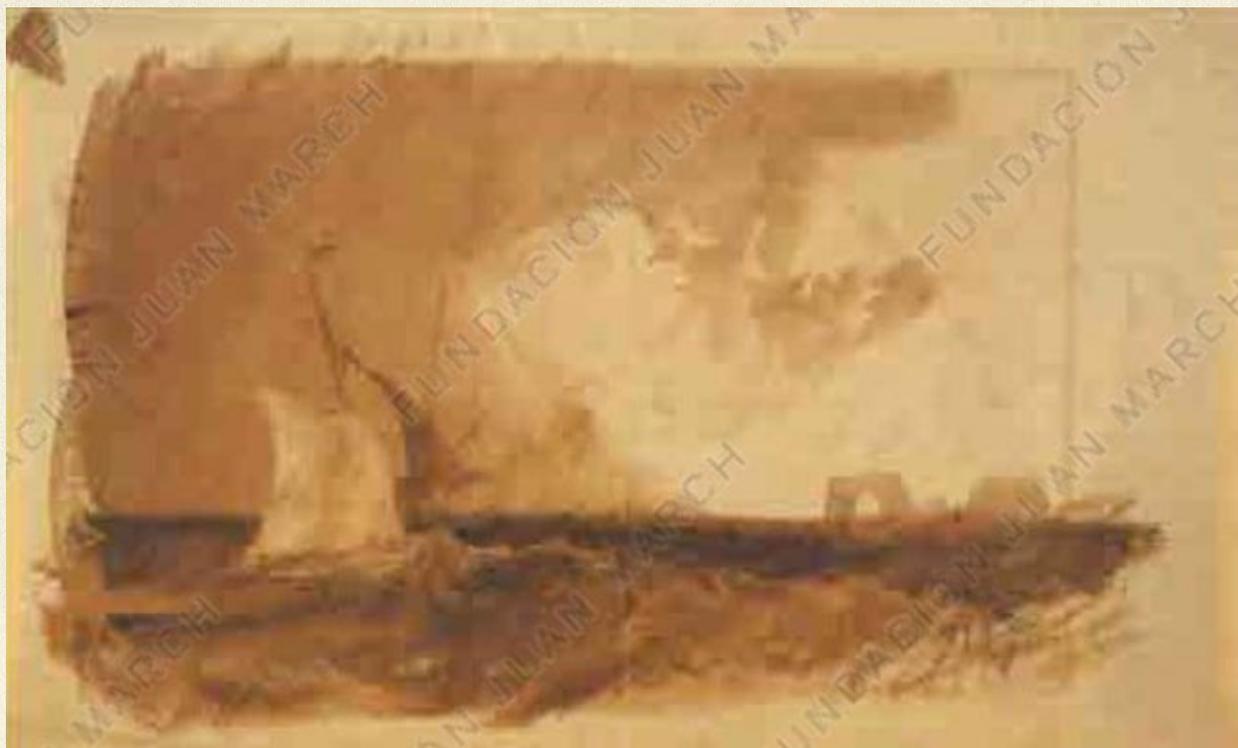
Turner tomó asuntos de distintas fuentes, utilizando material reunido en sus giras de dibujo e inspirándose a veces en pinturas al óleo propias o ajenas. *La marina Mildmay* (cat. 7) hace referencia a uno de los primeros óleos que expuso y del cual se ha perdido el paradero; otra de las incluidas en la serie, la titulada *Calma*, recuerda los tranquilos mares pintados por el maestro holandés Aelbert Cuyp (1620-1691). La aguainta empleada en estos grabados interpreta hábilmente la luminosidad de los ríos y cielos de Cuyp y Turner. En contraste, la *Costa del Yorkshire* (cat. 6) presenta una marina bastante más turbulenta, en la que la fuerza de las olas se refleja aún mejor con la inclusión de una barca naufragada cuyos ocupantes se han refugiado en las rocas. Turner basó el dibujo en un apunte tomado en Escocia en 1801.



6. *Costa del Yorkshire* (grabado por William Say), 1811



7. *La marina Mildmay* (grabado por William Annis y J. C. Easling), 1812



8. *Tempestad en el Mediterráneo* (estudio para un dibujo del *Liber*), hacia 1810-1820

Estudios relacionados con las *Vistas pintorescas de la costa meridional de Inglaterra* (hacia 1811-1826)

En los primeros años del siglo XIX las continuas hostilidades de las guerras napoleónicas hicieron extremadamente difícil viajar entre Gran Bretaña y el continente. Una consecuencia natural de esas restricciones fue que creciera el interés por los paisajes nativos de Inglaterra, Escocia y Gales, con la correspondiente demanda de vistas pintorescas inspiradas en recorridos del país. Desde los comienzos de su carrera Turner hizo acuarelas destinadas a la reproducción en forma de grabados. En 1811 recibió su primer encargo de ese género para un proyecto de gran envergadura, las *Picturesque Views on the Southern Coast of England* (*Vistas pintorescas de la costa meridional de Inglaterra*), una serie de ochenta vistas, publicada entre 1814 y 1826, que llevaba al espectador de gira visual por todo el litoral del sur del país, desde Kent en el este hasta Somerset en el oeste. En la empresa participaron también otros paisajistas ilustres como Peter de Wint (1784-1849), pero la mayoría de los modelos corrieron a cargo de Turner, que completó cuarenta de las acuarelas que, trasladadas a buril sobre planchas de cobre, se imprimieron y publicaron en dieciséis entregas escalonadas a lo largo de doce años.

Las *Picturesque Views on the Southern Coast of England* fueron idea del editor William Bernard Cooke (1778-1855), que juntamente con su hermano George (1781-1834) dirigió el equipo de grabadores expertos que abrieron las planchas siguiendo los modelos de Turner. La extraordinaria calidad y el éxito de las estampas resultantes debieron mucho a la vigilancia del propio Turner sobre el proceso de traducción de sus acuarelas de color a blanco y negro. Hay pruebas de impresión tempranas (cat. 13) que llevan escritas instrucciones detalladas para su mejora, fruto de su supervisión de lo que entregaban los grabadores.

Un proyecto tan complejo y extenso como el de la *Southern Coast* requería mucha preparación y gran cantidad de material visual de partida. Entre 1811 y 1826 Turner dedicó mucho tiempo a recorrer las zonas costeras del sur de Inglaterra recogiendo ideas y tomando numerosos apuntes. Entre las obras de esta sección figuran las primeras etapas creativas del trabajo que daría por resultado los modelos terminados para la serie. Muchos son estudios de factura suelta, como los cat. 9, 12 y 14, ahora expuestos por vez primera, que muestran un mínimo de dibujo previo a lápiz y grandes aguadas de acuarela. La belleza de los grabados finales reside en el equilibrio de la composición y la finura del detalle, pero la estructura tonal y la esencia artística de los modelos terminados se traslucen ya en estos rápidos estudios preparatorios.

NM



11. *Dover desde el Shakespeare's Cliff* (grabado por George Cooke [1781-1834] para la serie *Southern Coast*), 1826



9. *Barcos frente a la costa; vista de la Mewstone* (posiblemente estudio para la serie *Southern Coast*), hacia 1811



10. *Dover desde el oeste* (estudio para el modelo de la serie *Southern Coast*), hacia 1820-1825



12. *Brighton, la costa mirando hacia el oeste, hacia 1824*

Fundación Juan March



13. *Brighthelmstone* (grabado por George Cooke [1781-1834] para la serie *Southern Coast*, prueba retocada), 1825



14. *El sol de la mañana*, hacia 1820

Fundación Juan March

Hastings desde el mar (1818)

El activo centro pesquero y turístico de Hastings se encuentra en la costa sudoriental de Inglaterra, no lejos de Londres. Turner lo había conocido fugazmente hacia 1805, pero en 1815-1816 pasó allí una estancia más larga, mientras preparaba una serie de vistas de la campiña circundante para el diputado John Fuller (1757-1834), que tenía cerca su residencia de Rosehill Park. Un cuaderno de apuntes empezado hacia 1815 contiene varios estudios detallados de la costa de Hastings (TB CXL), donde Turner dibujó cuidadosamente a lápiz los acantilados y el caserío para poder trabajar después sobre ese registro minucioso. Un dibujo en dos hojas serviría de base para la gran acuarela terminada *Hastings desde el mar*, de 1818, que ahora forma parte del Legado Lloyd en el British Museum. Las dos obras incluidas aquí se relacionan directamente con esa acuarela.

Hastings desde el mar se expuso en la galería del editor W. B. Cooke en 1822. La intención de Cooke era grabarlo como parte de una edición de vistas de la localidad y sus alrededores, pero ese plan no se hizo realidad y hasta mucho después, en 1851, no fue reproducida la acuarela por Robert Wallis, que tenía muchos años de experiencia en el grabado de modelos de Turner. Turner dio su visto bueno a la plancha de acero, pero murió antes de poder examinar las pruebas de impresión. Los detalles que ofrece el grabado coinciden exactamente con los de la acuarela, y Wallis ha hecho una traducción soberbia de la turgencia de las olas. La maestría demostrada por Turner en el movimiento del mar en esta ocasión ganó para la acuarela el alto elogio de manifestar “gran fuerza y verdad”. Fruto de su observación atenta es que el modelo terminado transmita gran cantidad de información; hay muchos tipos de embarcaciones de pesca, y la actividad retratada parece ser la pesca de arrastre.

El estudio para la acuarela acabada (cat. 16), uno de los dos pertenecientes al Legado Turner, ilustra el estadio intermedio entre los detallados apuntes a lápiz tomados sobre el terreno y la elaboración de una acuarela perfectamente terminada en el estudio. Aquí Turner ha introducido algo de color, pero su empeño se ha concentrado en las escalas tonales de la composición. A base de anchas aguadas ha señalado franjas de mar oscuras y claras en el primer término, y ha indicado una zona de nube blanca dejando el papel sin pintar. También está sugerida la posición de una barca de vela, pero ese motivo parece haber cambiado de sitio en la obra final.

ST



17. *Hastings desde el mar* (grabado por Robert Wallis [1794-1878]), publicado en 1851



16. *Estudio para "Hastings desde el mar"*, hacia 1818

Fundación Juan March

Los puertos de Inglaterra (1824-1826)

Nuevos proyectos de grabado siguieron ocupando a Turner en la década de 1820. En 1825 Thomas Lupton (1791-1873), un grabador ducho en la reproducción de sus obras que había intervenido recientemente en la realización de una serie de grabados sobre los ríos de Inglaterra, *The Rivers of England*, le pidió veinticinco marinas a la acuarela para una colección semejante sobre puertos ingleses de la que pensaba ser grabador y editor, *The Ports of England*. Turner sólo llegó a hacer trece acuarelas incluido el frontispicio, y Lupton proyectó publicarlas en seis entregas de dos estampas cada una. Retrasos en la ejecución del proyecto hicieron que sólo seis de las láminas salieran en vida de Turner; las restantes planchas estaban casi completas, pero no se editaron hasta 1856. Entonces se reeditó la serie entera bajo el nuevo título de *The Harbours of England*, con un texto acompañante escrito por John Ruskin (1819-1900). El pormenorizado comentario de Ruskin comprendía tanto elogios como críticas de las acuarelas y de su traducción a grabados.

Las acuarelas llevan punteados diminutos a pincel que contribuyen a crear ricos efectos atmosféricos y un asombroso grado de detalle. El problema que presentaban para Lupton fue magistralmente resuelto con el empleo de la técnica del grabado a la manera negra sobre planchas de acero. La textura aterciopelada obtenida por ese procedimiento era ideal para reproducir las preciosistas acuarelas de Turner, como demuestra perfectamente la espuma quebrada de las olas en la estampa de Whitby (cat. 19).

Hitos locales identifican los escenarios de las acuarelas, que aparecen rebosantes de actividad marinera, desde buques de guerra hasta pescadores faenando. Sin embargo, en muchos casos esos aspectos son secundarios al drama del mar y los elementos naturales que lo rodean. Los efectos, dramáticos o serenos, de estas acuarelas se gestaron en los estudios de color que Turner tuvo costumbre de hacer desde la década de 1820, como *Bahía con cielo de tormenta* (cat. 21). Algunos de esos estudios rápidos se relacionan directamente con las obras acabadas. El de *Plymouth* (cat. 23) establece la organización espacial de la obra final (ahora en Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian), incluidas las zonas de luz y sombra del término medio. El azul intenso empleado en el cielo para transmitir el momento posterior a la tormenta ha sido ensayado en el estudio.

ST



19. *Whitby* (grabado por Thomas Lupton [1791-1873] para la serie *Ports of England*), 1826



18. *Whitby*, hacia 1825

Fundación Juan March



20. Estudio para "Sheerness", hacia 1824

Fundación Juan March



21. *Bahía con cielo de tormenta*, hacia 1820-1825

Fundación Juan March



22. *Velas con luz dorada*, hacia 1824-1826

Fundación Juan March



23. *Plymouth con arco iris* (estudio preparatorio), hacia 1825

Estudios de mar y cielo relacionados con los grabados del *Little Liber* (hacia 1824-1826)

Entre 1820 y 1825 Turner supervisó la producción de varios grabados a la manera negra basados en sus modelos. La rica impresión aterciopelada que se logra mediante esa técnica caligráfica da una buena aproximación a las técnicas tradicionales de la pintura y su manera de poner luces en fondos oscuros. Aunque para el laborioso traslado de las imágenes a las planchas de metal se contaba con una serie de grabadores profesionales de talento como Thomas Lupton (1791-1873), el papel rector que Turner había tenido en proyectos como *The Rivers of England* (1822-1827) y *The Ports of England* (1825-1828) le hizo retomar un interés más activo por la práctica directa del grabado. El resultado fue una serie de doce grabados a la manera negra que no se publicaron pero le revelan experimentando y dominando las posibilidades expresivas del medio. Este conjunto ha recibido el engañoso nombre de “el *Liber* pequeño” (*The Little Liber*), como si se hubiera querido que fuera una continuación del *Liber Studiorum*, cuando lo cierto es que no hay correspondencia directa ni entre los medios de reproducción ni entre las propias imágenes; más bien cada uno de los doce asuntos parece escogido por las posibilidades que brindaba para recrear una poderosa dinámica de luces y sombras (fig. 14). El origen de casi todos se puede descubrir en acuarelas que sirvieron de modelo, muchas de ellas comprendidas en el Legado Turner. Pero del número de estudios conexos, como son los que aquí se exhiben, se desprende claramente que esta particular etapa de ensayo fue tan absorbente como productiva. La *Escena de tormenta en la costa* (cat. 24), por ejemplo, es una buena muestra de algunos de los estudios utilizados, con sus extensas manchas de acuarela a las que se han añadido correcciones a lápiz. Otro estudio del grupo permite ver cómo Turner trabajaba sobre dos o más diseños en un mismo papel (cat. 26): en este caso la parte de arriba de la hoja parece ser un amanecer sobre el mar, mientras que la mitad inferior podría ser el primer estadio de un arco iris.

Durante las dos primeras décadas del siglo XIX hubo un considerable interés por el cielo entre los científicos, los artistas y el público en general. Fue un período marcado por la publicación, en 1803, del influyente *Essay on the Modification of Clouds* [*Ensayo sobre la modificación de las nubes*], de Luke Howard (1772-1864), obra que por primera vez clasificó los diferentes tipos de nube con arreglo a un esquema todavía hoy vigente y que tuvo repercusiones directas en la actividad de pintores como Turner y John Constable (1776-1837). Significativamente, aunque el arte de Turner se fundamente en su habilidad para cargar de emoción evocadora los colores y las formas del cielo, sus cuadernos revelan que nunca fue tan metódico en sus estudios meteorológicos como su gran contemporáneo. A pesar de ello, los apuntes de celajes son una presencia constante en los trescientos cuadernos de dibujos del Legado Turner, uno de los cuales, de 1818, está enteramente dedicado a los aspectos cambiantes del cielo (TB CLVIII).

IW



24. *Escena de tormenta en la costa*, hacia 1824

Fundación Juan March



25. *Cielo rosado y amarillo*, hacia 1824

Fundación Juan March



26. *Salida del sol sobre agua o arenas húmedas*, hacia 1820-1830

27. *Luz de luna azul sobre arenas amarillas*, hacia 1824



28. *Acantilados desde el mar*, hacia 1825



29. *Mástiles de un barco naufragado*, hacia 1825



Los papeles azules (hacia 1827-1840)

Turner opuso siempre nuevos desafíos a su arte buscando efectos inéditos y ensayando diferentes técnicas. Uno de los medios que empleó con ese fin fue variar los tipos de papel utilizados, probando distintos grosores, texturas y colores de acuerdo con el carácter de la imagen. Tuvo especial predilección por los efectos de la pintura con colores fuertes sobre papel teñido de azul. La industria papelera fabricaba tradicionalmente papeles de color para envolver productos de consumo y mercancías de importación como el azúcar. Pero no era raro que los artistas los empleasen para dibujar, y a finales del siglo XVIII se empezó a fabricar una gama más amplia específicamente dedicada a ellos.

Algunas de las acuarelas terminadas más famosas de Turner fueron ejecutadas sobre papel azul, por ejemplo los modelos para la serie de grabados *Turner's Annual Tour: Wanderings by the Seine (El viaje anual de Turner: paseos por el Sena)*, de 1834-1835. Pero también se sirvió de él para tomar apuntes rápidos sobre el terreno, a lápiz o pluma y tinta, plegando y partiendo una hoja grande en dieciséis hojas pequeñas que eran cómodas de llevar. Empleó casi exclusivamente papel azul para los estudios informales que hizo en el verano de 1827 durante una estancia en Cowes, en la pequeña isla de Wight, situada frente a la costa meridional de Inglaterra y famosa por sus regatas. Le fascinaba el espectáculo de los yates y otras embarcaciones reunidas en el puerto, y seguramente tomó apuntes directos a lápiz durante las competiciones. Después repasaba las líneas con pluma y tinta y añadía las luces altas con certeros toques de blanco.

Una experimentación parecida con papel azul es la que se encuentra en estudios sueltos de acuarela y guache, hechos tal vez en una de sus escapadas a la costa de Margate o Brighton a finales de la década de 1830 (cat. 53 y 54). El guache es una forma opaca de acuarela que produce un color más intenso y espeso. La superficie ligeramente áspera y granulosa de los papeles azules de Turner tomaba bien la pintura en aguadas extensas y grandes pinceladas sueltas. El fondo oscuro le permitía emplear blancos de mucho efecto en la representación de la espuma de las olas.

NM



30. *Barcas en Cowes*, hacia 1827



31. *Figuras en la arena, luz de sol*, hacia 1827-1832



32. *Costa francesa*, probablemente el estuario del Sena, hacia 1830-1832

Fundación Juan March



33. *Pescadores a la mira*, hacia 1830-1835



34. *Barca en la orilla con pescadores descansando*, hacia 1835-1840



35. *Olas rompiendo en la orilla*, 1835-1840

La ilustración de libros (hacia 1830-1837)

En los últimos años de la década de 1820 y durante la siguiente, Turner ilustró libros de poesía y prosa de algunos de los autores más conocidos del momento, como Samuel Rogers (1763-1855), Lord Byron (1788-1824), Sir Walter Scott (1771-1832) y Thomas Campbell (1774-1844). Asociar sus imágenes a obras literarias que en algunos casos eran de gran calidad sirvió para elevar la consideración de su arte, al tiempo que la enorme popularidad de aquellas ediciones contribuía a consolidar su nombre y hacía llegar su trabajo a un público extenso. En realidad era un proceso de dos direcciones, ya que muchos de los escritores tuvieron que reconocer que la participación de Turner les aseguraba mayores ventas. Con frecuencia sus dibujos, más que limitarse a ilustrar el texto, lo completaban y enriquecían. Solían adoptar la forma de viñetas de pequeño tamaño sin bordes definidos.

Muchas de esas ilustraciones presentan diferentes aspectos del mar, un tema romántico muy tratado por poetas y prosistas. *Tornaro* (cat. 36), que acompañaba una composición de los *Poems de Rogers*, muestra a un pastor que ve salir el sol desde la cima de un acantilado sobre el mar en calma. Muy distinta es la imagen de *Incendio en el mar* (cat. 38, pág. 130), que apareció en *The Keepsake*, una pequeña antología de prosa y poesía que se publicaba cada año para el mercado navideño y disfrutó de enorme popularidad. El trágico tema de la viñeta y del relato acompañante es el hundimiento del *Orontes*, un barco incendiado cuando transportaba pasajeros, en su mayoría mujeres jóvenes, rumbo a la India y China.

El estudio *Barco en una tormenta a la luz de la luna* (cat. 39) establece la composición de un dibujo acabado para el poema “La hija de lord Ullin”, de las *Poetical Works* de Thomas Campbell (1837). El poema, ambientado en Escocia, narra la historia de una muchacha que se ha fugado con su amante y se embarca con él para escapar a las iras de su padre. La viñeta de Turner capta el dramatismo de los versos en una evocadora escena de noche de luna; como tantas veces en su obra, el paisaje natural refleja emociones y dramas humanos. Los amantes de Campbell, tratando de salvarse, perecen ahogados en un mar tempestuoso de olas “de blanco furor”. Incluso en este sencillo estudio inicial, la enérgica pincelada de Turner y su empleo del color apresan vivamente la fuerza y el sentimiento del poema.

NM



36. *Tornaro* (de los *Poems de Rogers*), hacia 1832



37. *Tornaro* (grabado por R. Wallis [1794-1878] para los *Poems de Rogers*), publicado en 1834

39. *Barco en una tormenta a la luz de la luna* (estudio para la ilustración de "Lord Ullin's Daughter" en las *Poetical Works de Campbell*), hacia 1837



Estudios relacionados con las *Vistas pintorescas de Inglaterra y Gales* (hacia 1824-1838)

En 1824 el editor de estampas londinense Charles Heath (1785-1848) encargó a Turner una extensa serie de acuarelas topográficas para grabar. El proyecto, de gran envergadura, requirió la colaboración de diecinueve grabadores profesionales y se prolongó durante más de una década. Entre 1827 y 1838 se publicaron noventa y seis estampas, por entregas sucesivas de cuatro que salían unas tres veces al año. Turner supervisó la producción cerciorándose, según su costumbre, de que los grabadores tradujeran sus acuarelas conforme a sus deseos. La empresa fue un triunfo artístico pero un fracaso comercial, y su promotor inicial se arruinó. Turner se sintió obligado a comprar las existencias de estampas no vendidas y las correspondientes planchas de cobre en la almoneda que siguió a la quiebra de Heath, protegiéndose de paso frente a la posibilidad de que un editor sin escrúpulos las utilizara en el futuro sin su permiso.

La amplitud del proyecto imponía pocas restricciones; Turner pudo incluir los más variados aspectos del paisaje británico y desplegar todas sus dotes de paisajista en temas rurales y urbanos, arquitectónicos y marinos, trasladando a la acuarela ideas anotadas no sólo en sus giras de dibujo recientes, sino también en viejos cuadernos de apuntes de hasta treinta años antes. Con las *Picturesque Views in England and Wales* se relacionan cientos de acuarelas preparatorias, desde aguadas de trazo muy suelto hasta bocetos compositivos más avanzados (véanse cat. 40, 41, 44 y 47). En los estudios de parajes costeros se encuentran algunos de los celajes más directos de Turner, así como impresiones de estados de la atmósfera a distintas horas del día. Empleaba aguadas muy líquidas y trabajaba en varias hojas a la vez para ganar tiempo, adelantando en una mientras otras se secaban. Él no habría considerado que estas acuarelas fueran obras por derecho propio, y su tendencia a la reserva le impidió darlas a conocer. Las acuarelas acabadas resultantes, a partir de las cuales se grabaron estampas como la cat. 41, figuran entre sus obras más aclamadas. Fueron expuestas y vendidas en vida de su autor, y hoy se encuentran en colecciones de todo el mundo.

ST



41. *El castillo de Harlech en el norte de Gales* (grabado por W.R. Smith para la serie *England and Wales*), 1836



40. *El castillo de Harlech* (estudio preparatorio), hacia 1830-1835

Fundación Juan March

42. *Castillo en una costa rocosa*, probablemente el castillo de Conway, hacia 1830



43. *Castillo en un promontorio*, probablemente el castillo de Conway, hacia 1830



44. *Castillo en la costa*, posiblemente Falmouth, hacia 1825-1830



45. *Castillo en la orilla al salir el sol*, hacia 1825-1830



46. *Cielo a la puesta del sol*, hacia 1825-1830





47. *Nubes de lluvia sobre una playa*, posiblemente en las cercanías del castillo de Dunstanbrough, hacia 1825-1830

48. *Marejada en la costa, cielo tormentoso*, hacia 1825-1830





49. *Sol sobre el agua*, hacia 1825-1830

Fundación Juan March



50. *Arenal de Cartmel, Lancashire*, hacia 1825-1830

Fundación Juan March



51. *Barcos encallados en el arenal*, hacia 1830

Fundación Juan March

El castillo de Bamburgh (1837)

Este estudio de atmósfera es uno de cuatro preliminares, o “comienzos de color”, para una acuarela grande y muy detallada de las ruinas del castillo de Bamburgh, en la costa nordoriental de Inglaterra, no lejos de la frontera con Escocia. La obra acabada sería la última acuarela reciente que Turner presentase a una exposición, aunque su aparición en 1837 tuvo como marco las salas de la Graphic Society en lugar de las más usuales de la Royal Academy, donde el artista dejó de enviar obras sobre papel en 1830. Lamentablemente se ha perdido el rastro de esa acuarela tras su última documentación en los Estados Unidos, pero una fotografía antigua permite apreciar la fuerza con que estaba ejecutada. En la obra final, la zona que en este estudio es un vacío deslumbrante estaba ocupada por la forma del castillo, que presidía luminosamente la escena. En torno a ese punto focal se estructura la composición para conducir la mirada, siguiendo la costa, hacia las nubes de tormenta de color azul oscuro de la lejanía. Aunque el estudio de color que aquí vemos representa sólo un estadio rudimentario en la génesis de la imagen, está claro que Turner proyecta introducir un elemento figurativo en el primer término, y, en efecto, en el cuadro final hay grupos de raqueros, gentes que se ganaban la vida con lo que podían sacar de los restos desbaratados de los naufragios. La experiencia que tenía Turner de esta parte del litoral británico era la de una gira de dibujo hecha cuarenta años atrás, a los veintidós de su edad, en su primera visita importante al norte. Al rescatar los sencillos dibujos al trazo de aquel viaje, supo infundirles una vida y un vigor que no habían perdido actualidad a finales de la década de 1830, cuando la reciente aparición del barco de vapor apenas empezaba a mitigar los riesgos de las travesías. Lo cierto es que fue exactamente en este punto de la costa donde, sólo un año después de la exhibición de la acuarela acabada, la famosa heroína Grace Darling (1815-1842), joven hija de un farero, rescató valientemente a los supervivientes del naufragio del *Forfarshire*, prueba del auténtico peligro que encerraba el mar del Norte.

IW

52. Estudio para “El castillo de Bamburgh”, hacia 1837



Estudios de Margate (hacia 1835-1840)

La localidad costera de Margate, situada en el condado de Kent, al sudeste de Inglaterra, fue muy frecuentada en el siglo XIX como lugar de recreo y vacaciones. Turner sintió gran afecto por ella durante toda su vida. De niño había estado en Margate con parientes de su madre, y tuvo allí algunas de sus primeras experiencias del mar. De mayor regresó en muchas ocasiones y la utilizó como base para explorar la zona circundante en numerosas campañas de dibujo. Antes de que en Gran Bretaña se desarrollara la red de ferrocarriles, Margate era el lugar de playa al que se accedía con más facilidad desde el hogar londinense del artista, gracias al establecimiento de un servicio de barcos de vapor que la unían con la capital en la década de 1820. Turner hizo a menudo aquella travesía de noventa millas, que entonces duraba unas ocho horas.

En sus visitas a Margate a finales de la misma década empezó a alojarse en la pensión de una viuda, Sophia Booth (1798-1875), que con el tiempo sería su amante, ama de llaves y compañera fiel, llegando incluso a trasladarse a Londres para cuidar del anciano artista en sus últimos años. Desde las habitaciones de aquella casa, situada junto a la playa, se dominaban el puerto, el rompeolas, el embarcadero y el faro. Turner pintó la vista en muchas ocasiones y en diversos medios, desde grandes e impresionantes óleos hasta exquisitos modelos a la acuarela para grabados.

Según John Ruskin, Turner afirmaba que Margate tenía los cielos más bonitos de Europa. Algunas de sus imágenes más deliciosas de la localidad son los estudios de esta sección, pequeños e informales y realizados ya a edad tardía, apresando impresiones agudas y fugaces del colorido y la atmósfera como las que tantas veces tuvo que experimentar en aquellas familiares orillas. Es particularmente efectivo el sorprendente empleo del guache y la acuarela sobre papel azul para la vívida traducción del puerto al amanecer, con la negra silueta de uno de los vapores apenas visible en el horizonte.

NM



53. *Puerto de Margate*, hacia 1835-1840

Fundación Juan March



54. *Puerto al amanecer*, posiblemente Margate, hacia 1835-1840

Fundación Juan March



55. *El promontorio azul; figura y perro en la orilla*, quizá en Margate, hacia 1835-1840

Cielo y mar (comienzos de la década de 1840)

Aunque el crítico William Hazlitt (1778-1830) escribiera su famosa frase de que los paisajes de Turner eran “cuadros de nada con mucho parecido” en 1816, como parte de una larga crítica del pintor cuando su estilo aún era relativamente realista, ese comentario anuncia proféticamente la imaginería despojada y las composiciones reducidas que se encuentran en las marinas de la década de 1840.

En esos años Turner hizo numerosos estudios de parajes costeros de Francia e Inglaterra, a menudo cargados de una sensación de presagio que halla expresión dramática en los cielos tormentosos de pinturas de gran formato, como *Mar encrespada con naufragio* (cat. 65). Aunque la atmósfera de las acuarelas sea en conjunto menos ambiciosa, todavía nos impresiona su creatividad desbordante. El dinamismo de *Oleada en una tempestad* (cat. 57) y *Arrastre de una ola (cielo rosáceo)* (cat. 56) es notable. Los historiadores han señalado las notas de fugacidad y soledad en obras como *Atardecer en la costa (Cielo gris sobre arenas amarillas)* (cat. 59), que nos recuerdan nuestra propia caducidad. En estas acuarelas se descubre una bella síntesis de asunto y medio unida a una subjetividad intensa, notas todas por las que ahora son tan apreciadas y admiradas. Además, en estas acuarelas exploratorias tardías es muy patente la tendencia de Turner a la abstracción en sus obras privadas, donde la técnica y las cualidades estéticas de color y forma adquieren tanta importancia como el tema.

NC

62. *Naufragio* (posiblemente relacionado con *Longships Lighthouse, Land's End*), hacia 1835-1840





56. *Arrastre de una ola (cielo rosáceo)*, hacia 1835-1840

Fundación Juan March



57. *Oleada en una tempestad* (quizá relacionado con *The Lost Sailor*), hacia 1835

Fundación Juan March



58. *Cielo de tormenta negro sobre arenas amarillas*, hacia 1840

Fundación Juan March



59. *Atardecer en la costa (Cielo gris sobre arenas amarillas)*, hacia 1840

Fundación Juan March



60. *Amarillo y azul*, hacia 1840

Fundación Juan March



61. *Puesta de sol sobre aguas amarillo-verdosas*, hacia 1840



63. *Espolón rojo con cielo amarillo y azul*, hacia 1840-1845



64. *Arco iris entre nubes moradas y azules*, hacia 1840-1845

Fundación Juan March

Marinas al óleo de la última época (hacia 1840-1845)

En la segunda mitad de la carrera de Turner su participación en la exposición anual de la Royal Academy siempre incluyó por lo menos un par de marinas, que desde finales de la década de 1820 aludían tanto a actividades costeras como a maniobras náuticas o acciones heroicas en el mar. Fue la época en que con frecuencia presentó lienzos que a sus contemporáneos les parecían estar casi vacíos, pero que él transformaba ante sus ojos en imágenes acabadas durante los tres “días de barnizado” de que disponían los académicos antes de que la exposición se abriera al público. Del escueto estado preliminar en que llevaba a la Academy algunas obras cabe hacerse una idea por cuadros como *Marina con boya* (Tate; N05477), una de las aproximadamente veinte marinas que se encontraron inacabadas en su estudio cuando murió. Otras, como la *Mar encrespada con naufragio* aquí expuesta, también podrían representar los “comienzos” de una imagen destinada al escaparate comercial que eran las paredes de la Academy. Existe cierto parecido entre la factura suelta y el “acabado” indefinido y aparentemente irresuelto de esta pintura y las cualidades de, por ejemplo, *Ostende* (Munich, Neue Pinakothek) y *Barcos de pesca conduciendo un buque averiado a Port Ruysdael* (Tate; N00536), ambas expuestas en 1844. Sin embargo, a pesar de ese parentesco material con los cuadros expuestos al final de su vida, se tiende a pensar que esta tela y unas cuantas más pertenezcan a otra categoría nacida de un impulso hondamente personal, sin intención aparente de llegar a la tribuna pública. Los rasgos reconocibles de los malecones en una o dos de estas imágenes indican que al menos algunas brotan de la contemplación del mar durante las estancias de Turner en Margate. El saber que la salud del artista se quebró a mediados de la década de 1840 ha llevado a algunos estudiosos a ver las marinas tardías como oscuras imágenes introspectivas saturadas de melancolía, aunque también habría que recordar que las formas deshechas asociadas a los naufragios no eran novedad en su obra. Por otra parte, el litoral de los alrededores de Margate era famoso por sus peligros, y habría sido lógico que una representación neutra reflejara esas características. En cualquier caso, el grado en que Turner interiorizó tales factores externos como parte de su mito personal sin duda seguirá siendo materia de discusión.

IW



65. *Mar encrespada con naufragio*, 1840-1845

Fundación Juan March

El cuaderno de dibujos de balleneros (hacia 1845)

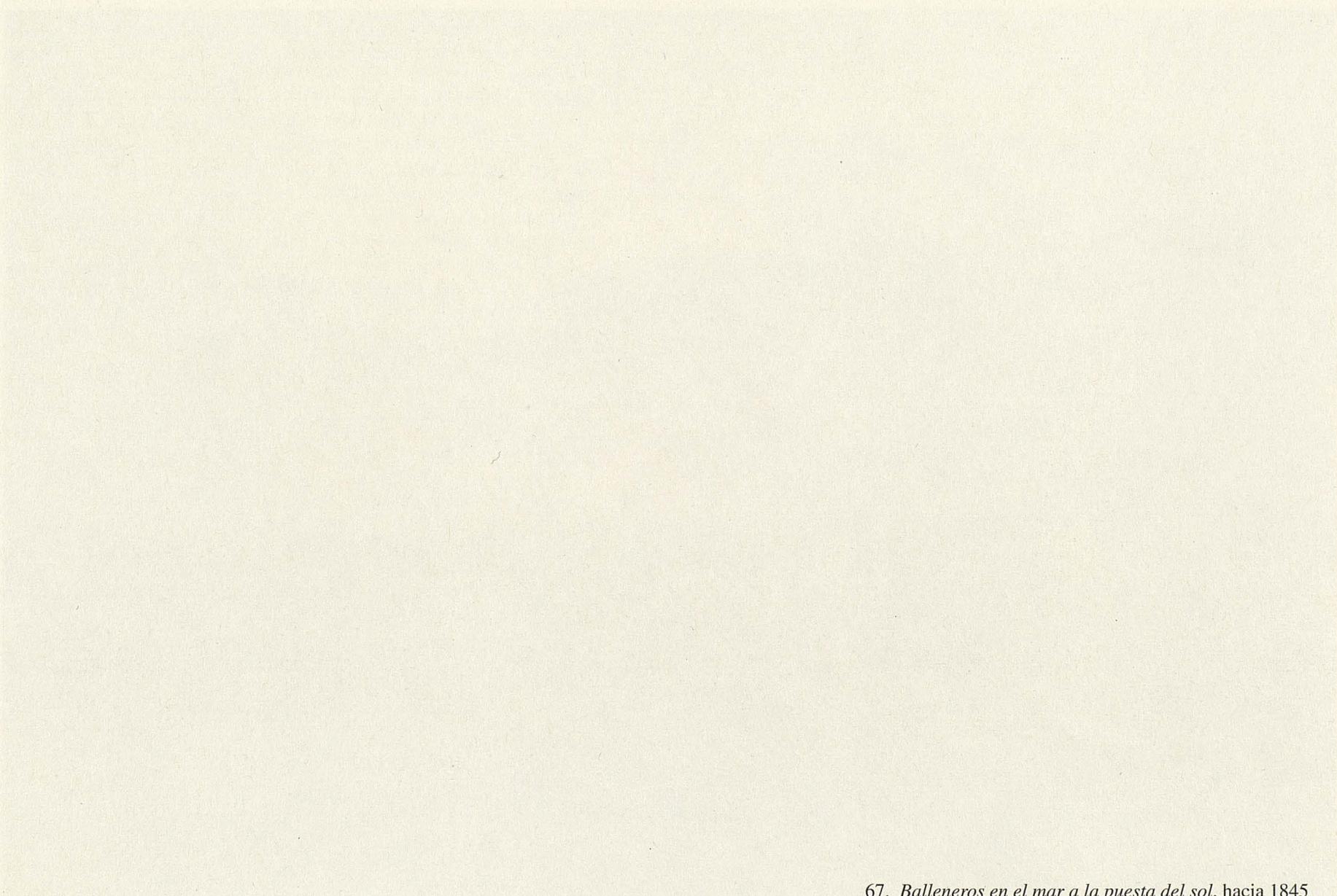
Estas acuarelas formaron parte originalmente de un cuaderno de dibujo con estudios de lo que parece ser una flota ballenera. Uno de los mecenas de Turner, Elhanan Bicknell (1788-1861), tenía inversiones en la industria ballenera, y se cree que el interés del artista por esos temas surgió del deseo de dar gusto al coleccionista. Turner debió también sus conocimientos sobre la pesca de la ballena a dos libros, el de Thomas Beale *The Natural History of the Sperm Whale*, y el de F. D. Bennet *A Narrative of a Whaling Voyage round the Globe*, ambos publicados por las fechas en que trabajó en el citado cuaderno, cuando ya había comenzado un grupo de cuatro pinturas al óleo. Las pinturas se exhibieron en la Royal Academy en 1845 y 1846: las dos primeras se titulaban simplemente *Balleneros* (Tate y Nueva York, Metropolitan Museum), pero en 1846 Turner puso títulos más descriptivos: *¡Hurra por el ballenero Erebus!* *¡Otro pez!* y *Balleneros (cociendo esperma) atrapados por los hielos tratando de salir* (ambas en Tate). El crítico William Makepeace Thackeray (1811-1863), escribiendo en la revista *Fraser's Magazine*, observó, admirado ante la capacidad de Turner en esas obras para recrear detalles reveladores sólo con aplicaciones sugestivas de pigmento: “Aquello que veis allá no es un manchón de púrpura, sino una hermosa ballena cuya cola acaba de mandar a la perdición a media docena de lanchas balleneras; y en cuanto a lo que tomásteis por unas cuantas líneas en zigzag tiradas sobre el lienzo al descuido, mirad, resultan ser un barco con todas sus velas”.

Ninguno de los estudios del cuaderno de balleneros se relaciona directamente con las pinturas acabadas, pero anotaciones como la de “Esto lo usaré” garabateada en una hoja sugieren que desempeñaron un papel en la creación de los óleos. Aquí el estilo de Turner es a la vez definido e indefinido. A través de su enfoque pictoricista apresa los efectos etéreos de las nubes y el fulgor del sol reflejado en el agua. Aunque ni ballenas, ni barcos ni marineros se representen realmente en estos ejemplos, la yuxtaposición de los extremos de frío y calor interesaba al artista y se transmite en obras como *Balleneros en el mar a la puesta de sol* (cat. 67) mediante el contraste de tonos anaranjados y rojizos y sombras profundas.

NC

66. *Puesta de sol entre nubes oscuras sobre el mar*, hacia 1845





67. *Balleneros en el mar a la puesta del sol, hacia 1845*



Últimos recorridos por la costa del norte de Francia (1845)

El año 1845 marca el final de las campañas de dibujo casi anuales de Turner por el continente. Siguió acabando obras a la acuarela para un pequeño círculo de admiradores, incluido John Ruskin, a la vez que enviaba pinturas a la Royal Academy hasta 1850, pero 1845 fue el último año en el que pudo trabajar al ritmo hercúleo que durante tanto tiempo había mantenido. Su salud empezaba a flaquear, y parece haberse retirado cada vez más a su mundo privado de Chelsea, donde se le conocía como “el almirante Booth”. Dos veces en aquel año cruzó el Canal para parar en la costa septentrional de Francia. Ostensiblemente, según declararíamos más tarde, le impulsaba el deseo de buscar “tempestades y naufragios”, búsqueda fructífera a juzgar por sus dibujos (cat. 68). Pero el cambio de aires y ambiente que significaba el viaje también lo habría recomendado cualquier médico de la época. De hecho, Dieppe, donde se alojó en la segunda de esas visitas, ya no era sólo una pintoresca aldea de pescadores, sino un lugar de recreo renombrado donde acudía la aristocracia francesa, ávida de probar los efectos reparadores de los baños de mar. El más ilustre visitante de la zona a comienzos del otoño de 1845 era el rey Luis Felipe (1773-1850), que invitó a Turner a cenar en el castillo de Eu, no lejos de Dieppe (se habían conocido muchos años antes, durante el exilio de Luis Felipe en Inglaterra). Esa visita tuvo lugar días después de que la reina Victoria fuera también invitada al *château*.

Que el propio Turner se metió en el mar con marea baja durante su estancia en Normandía se deduce de dos estudios de color aparentemente hechos al pie de los acantilados de Le Tréport, a poca distancia de Eu. El primero muestra los “Bains des Hommes”, como anotó el artista en el dibujo sobre el cartel semi-oficial que había al comienzo de la playa (TB CCCXXXIV 13). El conocido deleite de Turner en los encantos de la forma femenina se refleja en el segundo dibujo aquí expuesto (cat. 69), que indica que avanzó por la orilla hasta poder echar una ojeada a los “Bains des Femmes”: es evidente que a sus setenta años mantenía incólume su apetito por la vida. En estos dibujos tardíos las observaciones preliminares suelen estar hechas a lápiz y remarcadas después con una pluma mojada en acuarela. Otros estudios de esta época parecen casi abstractos, pero en realidad parten de una observación atenta de las formas que sostienen la estructura. En el de Dieppe (cat. 70), por ejemplo, se reconocen claramente los perfiles lejanos de los torreones del castillo.

IW

68. *En la playa; efecto de tormenta sobre el mar, 1845*



69. *Vista lejana de Le Tréport; "Bains de Dames"*, 1845



70. *El castillo de Dieppe desde la playa, 1845*





Autorretrato, hacia 1799. Tate

Biografía

1775

23 de abril: Joseph Mallord William Turner nace en Londres, cerca de Covent Garden. Es hijo de William Turner, barbero y fabricante de pelucas, y su esposa Mary Marshall.

1785

Colorea estampas de la obra de Boswell *Picturesque Views of the Antiquities of England and Wales* durante una estancia en casa de un tío en Brentford (Middlesex).

1786

Hace en Margate sus primeros dibujos conservados.

1787

Sus primeros dibujos firmados y fechados, principalmente copias de estampas de otros artistas, se exhiben para la venta en el escaparate del establecimiento de su padre.

1789

Verano: Visita a su tío en las cercanías de Oxford y comienza su primer cuaderno de apuntes. Trabaja para el arquitecto Thomas Hardwick (1752-1829) antes de ser contratado como dibujante por Thomas Malton, Jr. (1748-1804).

11 de diciembre: Ingresa como estudiante en las escuelas de la Royal Academy tras un período de prueba.

1790

Expone por primera vez en la Royal Academy la acuarela *El Palacio Arzobispal de Lambeth* (Indianapolis Museum of Art).

1791

Septiembre: Se aloja en Bristol con la familia Narraway, amigos de su padre. Visita por primera vez el West Country, pasando por Malmesbury y Bath.

1792

Junio: Empieza a asistir a la clase del natural en la Royal Academy.

Verano: Visita por primera vez el sur de Gales.

1793

27 de marzo: Recibe el premio "Greater Silver Pallet" de la Royal Society of Arts para dibujos de paisaje.

Otoño: Viaja por Kent y Sussex.

1794

Primeras críticas de prensa referentes a sus obras incluidas en la exposición anual de la Royal Academy.

Empieza a trabajar con Thomas Girtin (1775-1802) en casa del Dr. Monro, copiando obras de J. R. Cozens y otros artistas. Empieza a dar clases particulares de dibujo.

Verano: Visita por primera vez los Midlands de Inglaterra con una breve excursión al norte de Gales para pintar acuarelas con destino a uno de sus primeros encargos de modelos para grabados de la *Copper-Plate Magazine*.

1795

Verano: Viaja por el sur de Gales y visita después la isla de Wight.

Recibe nuevos encargos para grabados y trabajos topográficos de clientes particulares.

1796

Expone su primer óleo en la Royal Academy: *Pescadores en el mar* (Tate), una vista de la costa de la isla de Wight.

Posible visita a Brighton en el verano.

1797

Verano: Primer viaje largo por el norte de Inglaterra, incluido el Lake District. Visita Harewood House para ejecutar encargos de Edward Lascelles.

1798

Abril: Viaje a Kent para dibujar.

Primer año en que la Royal Academy permite añadir fragmentos de poesía a los títulos de las pinturas en sus catálogos.

Verano: Partiendo de Bristol hace una larga gira por el sur y el norte de Gales.

Noviembre: Decide no dar más clases de dibujo.

1799

Visita la casa londinense de William Beckford (1760-1844) para ver las pinturas de Claudio de Lorena (los "Claudes Altieri") recién llegadas de Italia.

Agosto-septiembre: Estancia en Fonthill (Wiltshire) reuniendo material para un encargo de Beckford.

Septiembre-octubre: Viaja por el Lancashire y el norte de Gales.

Octubre: En la casa de su amigo W. F. Wells en Knockholt (Kent) hace su primer ensayo de estudio al óleo del natural.

4 de noviembre: Es elegido miembro asociado de la Royal Academy.

Noviembre o diciembre: Se muda al número 64 de la Harley Street de Londres.

1800

Verano: En Fonthill.

Recibe el encargo de pintar una marina que haga pareja con la de Van de Velde que posee el duque de Bridgewater.

27 de diciembre: Su madre es internada en el manicomio de Bethlem, donde trabaja como médico el Dr. Thomas Monro.

1801

Junio-agosto: Primer viaje por Escocia, de donde regresa por el Lake District.

1802

12 de febrero: Es elegido miembro de pleno derecho de la Royal Academy.

15 de julio-mediados de octubre: Primer viaje por el continente a Suiza pasando por Francia. En París visita el Louvre y toma notas sobre pinturas de Claudio de Lorena, Tiziano y Poussin.

1803

Participa en la construcción de una galería propia en Harley Street.

George Beaumont y otros miembros de la Royal Academy critican la "falta de acabado" de sus obras.

1804

15 de abril: Muere su madre en un manicomio.

18 de abril: Inaugura la galería recién terminada en el número 64 de Harley Street con una exposición de entre veinte y treinta obras propias.

1805

Mayo: Toma en alquiler la Syon Ferry House en Isleworth, a orillas del Támesis. Verano: Dibuja desde una barca en el Támesis.

Expone en su galería *El naufragio* (Tate), primero de sus óleos que será reproducido en grabado.

Diciembre: Dibuja el *Victory*, buque insignia de Nelson, a su regreso de la batalla de Trafalgar.

1806

Presenta dos pinturas al óleo en la primera exposición de la British Institution, entidad rival de la Royal Academy.

Verano: En Knockholt con su amigo Wells, quien le anima a emprender el *Liber Studiorum*.

Expone en su galería *La batalla de Trafalgar* (Tate).

Invierno: Toma una casa en Hammersmith (Londres) con jardín sobre el río y un cenador que le sirve de estudio.

1807

11 de junio: Se publica la primera parte del *Liber Studiorum*.

2 de noviembre: Es nombrado profesor de perspectiva en la Royal Academy.

Expone en la Royal Academy el óleo *Salida del sol en la niebla* (Londres, National Gallery).

Expone bocetos al óleo del Támesis en la galería de Harley Street.

1808

Verano: En Tabley (Cheshire), residencia de sir John Leicester (1762-1827). Primera estancia en Farnley Hall (Yorkshire), residencia de Walter Fawkes (1769-1825), donde será huésped frecuente hasta la muerte de éste.

1809

Verano: En Petworth House (Sussex), residencia del tercer conde de Egremont (1751-1837), haciendo dibujos para un encargo. Visita el norte de Inglaterra y el castillo de Cockermouth (Cumberland) en relación con otro encargo de lord Egremont.

1810

2 de mayo: En esta fecha ya se ha mudado al número 47 de Queen Anne Street West. Viaja a Sussex con el encargo del parlamentario Jack Fuller de una serie de acuarelas de Rosehill Park.

1811

Enero-febrero: Dicta una primera serie de seis conferencias como profesor de perspectiva.

Julio-septiembre: Viaja a Dorset, Devon, Cornualles y Somerset haciendo dibujos para la publicación de W. B. Cooke *Picturesque Views on the Southern Coast of England*.

1812

En el catálogo de la exposición de la Royal Academy, su pintura *Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército cruzando los*

Alpes (Londres, Tate) se acompaña de la primera cita de su poema manuscrito “Falacias de la esperanza”, del que ocasionalmente utilizará fragmentos para ampliar los títulos de sus cuadros expuestos.

1813

Mayo: Concluyen las obras de Sandycombe Lodge, la casa que ha diseñado para sí en Twickenham. En el banquete de la Royal Academy se sienta junto a Constable, que comentará la “prodigiosa capacidad de su mente”.

Verano: Viaja por Devon. Hace bocetos del natural al óleo.

1814

Salen las cuatro primeras entregas de *The Picturesque Views on the Southern Coast of England*.

1815

Verano: Posible visita a la costa del sur, incluido Hastings, realizando dibujos para el proyecto de grabados *Views in Sussex*.

Entre las obras que expone en la Royal Academy figura *Dido construye Cartago* (Tate), que lega explícitamente a la nación (Londres, National Gallery).

1816

Julio-septiembre: Desde Farnley Hall viaja por el Yorkshire y el norte de Inglaterra reuniendo material para el encargo de ilustrar la *History of Richmondshire* de Whitaker.

1817

10 de agosto-15 de septiembre: Se embarca de Margate a Ostende para viajar por Bélgica (incluido el campo de batalla de Waterloo), Holanda y la Renania. Fruto de ese viaje será una cincuentena de acuarelas que venderá más tarde a Walter Fawkes.

1818

Octubre-noviembre: Visita Edimburgo para tratar de las ilustraciones de *The Provincial Antiquities of Scotland*, de Walter Scott (1771-1832).

Noviembre: De regreso de Escocia se detiene en Farnley, donde realiza una serie de acuarelas: vistas de la casa y *Un navío de primera abasteciéndose* (Bedford, Cecil Higgins Art Gallery).

1819

Enero: Se publica la última parte del *Liber Studiorum*.

Abril-junio: Más de sesenta acuarelas de Turner pertenecientes

a Walter Fawkes se exhiben en la residencia londinense de éste. Agosto-febrero de 1820: Primer viaje a Italia, donde visita Venecia, Roma, Nápoles y Florencia.

24 de noviembre: Apadrinado por Canova, es elegido miembro honorario de la Academia de San Lucas de Roma.

1820

Condensa la experiencia italiana en una pintura conmemorativa del tricentenario de la muerte de Rafael que expone en la Royal Academy: *Roma desde el Vaticano: Rafael, acompañado por la Formarina, prepara sus cuadros para la decoración de la Loggia* (Tate).

1821

Verano: Visita París y el norte de Francia.

1822

W. B. Cooke le encarga modelos para la proyectada colección de grabados *Marine Views*.

Febrero-agosto: La galería de Cooke en Soho Square muestra una exposición que incluye más de veinte acuarelas de Turner.

Abril: Turner inaugura su nueva galería con obras anteriores no vendidas.

Agosto: Viaja a Edimburgo con la intención de registrar la visita oficial de Jorge IV en una serie de pinturas.

1823

Se publican las primeras estampas de *The Rivers of England*.

Por encargo de Jorge IV pinta *La batalla de Trafalgar* para el palacio de Saint James (Greenwich, National Maritime Museum).

1824

Verano: Empieza a hacer modelos para las *Picturesque Views in England and Wales*, proyecto que ocupará gran parte de su tiempo a lo largo de catorce años.

Agosto-septiembre: Primer viaje por el Mosa y el Mosela, con Luxemburgo y el norte de Francia.

Otoño: Viaja por la costa oriental de Inglaterra en busca de nuevo material.

Diciembre: Visita por última vez Farnley Hall, la casa de su protector y amigo Walter Fawkes.

Probablemente en este año empieza a trabajar en los doce grabados a la manera negra que se conocen como el *Little Liber*.

1825

Agosto: Viaja por Holanda.

Durante este año hace las cuatro primeras acuarelas para las

Picturesque Views in England and Wales.

25 de octubre: Muere Walter Fawkes.

1826

Abril: Se publica el primero de los grabados a la manera negra de *The Ports of England*.

Agosto: Visita Normandía, Bretaña y el Loira.

Samuel Rogers (1763-1855) le encarga ilustrar el poema *Italy*. Por estas fechas conoce ya a Hugh Andrew Johnstone Munro of Novar (?-1865), el mecenas más importante de la segunda mitad de su carrera.

1827

Julio-agosto: En el castillo de East Cowes (Isla de Wight), propiedad del arquitecto John Nash (1752-1835). Vuelve pasando por Petworth, residencia del tercer conde de Egremont, donde será huésped asiduo hasta 1837.

1828

Enero: Última serie de seis conferencias sobre perspectiva.

Agosto-febrero de 1829: Segunda visita a Roma pasando por París, Lyon, Aviñón y Florencia.

18 de diciembre: Una exhibición de sus pinturas más recientes en el Palazzo Trulli de la Via del Quirinale de Roma recibe críticas adversas.

1829

Febrero: Vuelve a Inglaterra por Turín, el Mont Cenis y Tarare.

Junio-julio: El editor Charles Heath (1785-1848) expone treinta y seis de las acuarelas de *England and Wales* en el Egyptian Hall de Piccadilly. Muchas son adquiridas por Thomas Griffith (1795-?), que más tarde será marchante de Turner.

Agosto-septiembre: Viaja a las islas del Canal, Normandía y París. Estando en París visita probablemente al artista Delacroix (1798-1863).

21 de septiembre: Muere su padre.

Probablemente es en este año cuando empieza a compartir con Sophia Caroline Booth la casa de ésta en Margate con vistas al puerto. Hará muchas visitas cortas a Margate hasta los últimos años de su vida.

1830

Se publica la *Italy* de Rogers.

Agosto-septiembre: Viaja por los Midlands ingleses buscando sobre todo material para el proyecto *Picturesque Views in England and Wales*.

1831

Julio-septiembre: Viaja por Escocia en busca de material para ilustrar los *Poems* de sir Walter Scott, a quien visita en Abbotsford.

1832

Marzo: Doce de sus ilustraciones de Scott se exponen en la galería Moon, Boys and Graves de Pall Mall.
Octubre: Viaja a Francia reuniendo material para sus *Wanderings by the Seine* y la *Life of Napoleon de Scott*.

1833

Se publica *Wanderings by the Loire*, primer volumen del *Turner's Annual Tour*.
Septiembre: Viaja a Alemania, Austria y Venecia.

1834

Se publican los *Poems de Rogers* y el segundo volumen del *Turner's Annual Tour (Wanderings by the Seine)*.
Las ilustraciones de Turner para Byron se exponen en la galería Colnaghi's.
Septiembre: Viaja a Escocia, principalmente buscando material para varias publicaciones ilustradas de Scott.
16 de octubre: Un incendio destruye el edificio del Parlamento de Londres. Turner presencia y dibuja el espectáculo desde una barca en el Támesis, y hará después dos pinturas al óleo sobre el suceso.

1835

Sale el último volumen del *Turner's Annual Tour*, con el segundo grupo de vistas del Sena.
Verano: Viaja a Dinamarca, Alemania y Bohemia para estudiar los museos y pinacotecas de Dresde y Berlín.

1836

Verano: Viaja a Francia, Suiza y el valle de Aosta con H. A. J. Munro of Novar.
Octubre: John Ruskin (1819-1900) le escribe brindándose a defenderle de los ataques de la revista *Blackwood's Magazine*, pero el artista le disuade.
Invierno: Sufre trastornos de salud.

1837

11 de noviembre: Muere lord Egremont.
28 de diciembre: Renuncia al puesto de profesor de perspectiva.

Se publican los *Poems* de Thomas Campbell con veinte ilustraciones de Turner.

1838

Publica las últimas estampas de *England and Wales*.

1839

Expone con gran éxito La "*Fighting Téméraire*" camino del *desguace*, 1838 (Londres, National Gallery).
Agosto: Segundo viaje por el Mosa y el Mosela, en el que completa también muchos estudios de Luxemburgo.

1840

22 de junio: Primer encuentro documentado de Turner y Ruskin en casa de Thomas Griffith.
Agosto-octubre: Viaja a Venecia pasando por Alemania (el Rin) y Austria, volviendo por Ratisbona, Munich y Coburgo.

1841

Julio-octubre: Visita Suiza (Constanza, Zurich, Lucerna, Thun, Friburgo, Lausana, Ginebra, Berna y Basilea).
Invierno: Muestra a su agente Thomas Griffith un primer grupo de vistas escogidas de Suiza para la realización de acuarelas acabadas por encargo.

1842

Acaba la primera tanda de acuarelas de encargo; sólo se encargan nueve pero realiza diez, la última como honorarios de Griffith.
Agosto-octubre: Nuevo viaje a Suiza pasando por Bélgica.

1843

Termina otras seis acuarelas por encargo, de un total proyectado de diez.
Agosto-noviembre: Visita el Tirol y el norte de Italia.

1844

Expone *Lluvia, vapor y velocidad – El Great Western Railway* (Londres, National Gallery).
Agosto-octubre: Última visita a Suiza, de donde vuelve por Heidelberg y el Rin.

1845

Ejecuta otras diez acuarelas de Suiza.
Mayo: Breve visita a Boulogne explorando la costa de Ambleuse y Wimereaux.

14 de julio: Como miembro más antiguo de la Royal Academy, es designado presidente en funciones por enfermedad de sir Martin Archer Shee (1769-1850).

Proyecta otro viaje a Suiza, pero no puede emprenderlo por problemas de salud.

Septiembre-octubre: Visita Dieppe y la costa de Picardía, donde Luis Felipe le recibe en Eu.

El Congreso del Arte Europeo le invita a participar con una pintura en la inauguración del Templo del Arte y de la Industria de Munich, pero su *Valhalla* (Tate) es blanco de muchas burlas por la "falta de exactitud en la descripción del lugar representado".

Expone en la Royal Academy los dos primeros de cuatro óleos sobre la pesca de la ballena: *Balleneros* (Tate) y *Balleneros* (Nueva York, Metropolitan Museum).

1846

Bajo el nombre ficticio de "almirante Booth" empieza a residir en el número 6 de Davis Place, Cremorne New Road, del barrio de Chelsea.
Expone en la Royal Academy otros dos temas balleneros: *¡Hurra por el ballenero Erebus! ¡Otro pez!* (Tate) y *Balleneros (cociendo esperma) atrapados por los hielos tratando de salir* (Tate).

1848

Primer año desde 1824 en que no expone en la Royal Academy.
Contrata a Francis Sherell como ayudante de taller.

1849

Declina la solicitud de la Society of Arts de una exposición retrospectiva de sus obras por "un problema particular de este año".

1850

Expone en la Royal Academy sus últimas pinturas al óleo, pero sigue trabajando en acuarela.

1851

19 de diciembre: Muere en su casa de Chelsea a la edad de setenta y seis años. Su cuerpo es sepultado en la cripta de la catedral de San Pablo el 30 de diciembre.



38. *Incendio en el mar* (grabado por J.T. Wilmore [1800-1863] para *The Keepsake*), 1835

Catálogo

1. Joseph Mallord William Turner (1775-1851) y Thomas Girtin (1775-1802)
Barco en la orilla cerca del Shakespeare's Cliff de Dover, hacia 1795-1796 ["Monro School"] *
Acuarela y lápiz sobre papel
50,5 x 63 cm
2. *Barcas y casas en Gravesend*, hacia 1796 *
Acuarela y lápiz sobre papel
21,1 x 27,2 cm
3. *Botes junto a un buque de guerra*, hacia 1796 *
Acuarela y guache sobre papel
35,9 x 59,2 cm
4. *Vista de un navío de dos palos desde la orilla, con un espigón en primer término*, hacia 1796-1797 *
Acuarela, lápiz y guache sobre papel
20,1 x 27,2 cm
5. *Pesca en el Blythe-Sand mientras sube la marea*, expuesto en 1809 *
Óleo sobre lienzo
88,9 x 119,4 cm
6. *Costa del Yorkshire* (grabado por William Say), 1811
Aguafuerte y grabado a la manera negra sobre papel
18,1 x 26,5 cm
Donación de A. Acland Allen por medio del National Art Collections Fund, 1925
7. *La marina Mildmay* (grabado por William Annis y J.C. Easling), 1812
Aguafuerte y grabado a la manera negra sobre papel
18,1 x 26,4 cm
Donación de A. Acland Allen por medio del National Art Collections Fund, 1925
8. *Tempestad en el Mediterráneo* (estudio para un dibujo del *Liber*), hacia 1810-1820 *
Acuarela y lápiz sobre papel
22 x 37 cm
9. *Barcos frente a la costa; vista de la Mewstone* (posiblemente estudio para la serie *Southern Coast*), hacia 1811 *
Acuarela y lápiz sobre papel
21,5 x 31,4 cm

10. *Dover desde el oeste* (estudio para el modelo de la serie *Southern Coast*), hacia 1820-1825 *
Acuarela sobre papel
18,5 x 22,5 cm
11. *Dover desde el Shakespeare's Cliff* (grabado por George Cooke [1781-1834] para la serie *Southern Coast*), 1826
Aguafuerte y buril sobre papel
16,3 x 24,3 cm
Adquisición por compra, 1986
12. *Brighton, la costa mirando hacia el oeste*, hacia 1824 *
Acuarela y lápiz sobre papel
18,7 x 22,9 cm
13. *Brighthelmstone* (grabado por George Cooke [1781-1834] para la serie *Southern Coast*, prueba retocada), 1825
Aguafuerte y buril sobre papel
15,5 x 23,1 cm
Adquisición por compra, 1988
14. *El sol de la mañana*, hacia 1820 *
Acuarela y guache sobre papel
14,3 x 22,6 cm
15. *Tres estudios del casco de un barco*, hacia 1820-1825 *
Acuarela sobre papel
56,2 x 25,3 cm
16. *Estudio para "Hastings desde el mar"*, hacia 1818 *
Acuarela y lápiz sobre papel
60,6 x 73,6 cm
17. *Hastings desde el mar* (grabado por Robert Wallis [1794-1878]), publicado en 1851
Aguafuerte y buril sobre papel
40,1 x 59 cm
Adquisición por compra, 1988
18. *Whitby*, hacia 1825 *
Acuarela sobre papel
15,8 x 22,5 cm
19. *Whitby* (grabado por Thomas Lupton [1791-1873] para la serie *Ports of England*), 1826
Grabado a la manera negra sobre papel
15,5 x 22,1 cm
Adquisición por compra, 1986
20. *Estudio para "Sheerness"*, hacia 1824 *
Acuarela sobre papel
17 x 24,4 cm
21. *Bahía con cielo de tormenta*, hacia 1820-1825 *
Acuarela sobre papel
17 x 24 cm
22. *Velas con luz dorada*, hacia 1824-1826 *
Acuarela sobre papel
17,2 x 24,2 cm
23. *Plymouth con arco iris* (estudio preparatorio), hacia 1825 *
Acuarela sobre papel
30,3 x 48,7 cm
24. *Escena de tormenta en la costa*, hacia 1824 *
Acuarela y lápiz sobre papel
19 x 27,3 cm
25. *Cielo rosado y amarillo*, hacia 1824 *
Acuarela sobre papel
20,2 x 35 cm
26. *Salida del sol sobre agua o arenas húmedas*, hacia 1820-1830 *
Acuarela sobre papel
48,9 x 35,8 cm
27. *Luz de luna azul sobre arenas amarillas*, hacia 1824 *
Acuarela sobre papel
26,8 x 37,7 cm
28. *Acantilados desde el mar*, hacia 1825 *
Acuarela sobre papel
25,1 x 30,4 cm
29. *Mástiles de un barco naufragado*, hacia 1825 *
Acuarela sobre papel
20,5 x 29,9 cm
30. *Barcas en Cowes*, hacia 1827 *
Acuarela, guache, pluma, tinta y lápiz sobre papel
13,8 x 19 cm
31. *Figuras en la arena, luz de sol*, hacia 1827-1832 *
Acuarela, guache, pluma y tinta sobre papel
14,2 x 19,2 cm
32. *Costa francesa*, probablemente el estuario del Sena, hacia 1830-1832 *
Acuarela, guache y tiza sobre papel
19,3 x 27,9 cm
33. *Pescadores a la mira*, hacia 1830-1835 *
Acuarela, guache, tiza y lápiz sobre papel
13,7 x 19,6 cm
34. *Barca en la orilla con pescadores descansando*, hacia 1835-1840 *
Acuarela, guache y tiza sobre papel
14,1 x 18,8 cm
35. *Olas rompiendo en la orilla*, 1835-1840 *
Acuarela y guache sobre papel
19,5 x 28,4 cm
36. *Tornaro* (de los *Poems* de Rogers), hacia 1832 *
Acuarela y lápiz sobre papel
18,5 x 16 cm
37. *Tornaro* (grabado por R. Wallis [1794-1878] para los *Poems* de Rogers), publicado en 1834
Butil sobre papel
9,8 x 8,6 cm
Adquisición por compra, 1992
38. *Incendio en el mar* (grabado por J.T. Willmore [1800-1863] para *The Keepsake*), 1835
Butil sobre papel
12,5 x 8,8 cm
Adquisición por compra, 1986
39. *Barco en una tormenta a la luz de la luna* (estudio para la ilustración de "Lord Ullin's Daughter" en las *Poetical Works* de Campbell), hacia 1837 *
Acuarela sobre papel
18,1 x 22,7 cm
40. *El castillo de Harlech* (estudio preparatorio), hacia 1830-1835 *
Acuarela sobre papel
30,6 x 48,7 cm

41. *El castillo de Harlech en el norte de Gales* (grabado por W. R. Smith para la serie *England and Wales*), 1836
Aguafuerte y buril sobre papel
16,2 x 24,4 cm
Adquisición por compra, 1986
42. *Castillo en una costa rocosa*, probablemente el castillo de Conway, hacia 1830 *
Acuarela sobre papel
35,5 x 49 cm
43. *Castillo en un promontorio*, probablemente el castillo de Conway, hacia 1830 *
Acuarela sobre papel
25,5 x 27,3 cm
44. *Castillo en la costa*, posiblemente Falmouth, hacia 1825-1830 *
Acuarela sobre papel
33,8 x 43,9 cm
45. *Castillo en la orilla al salir el sol*, hacia 1825-1830 *
Acuarela sobre papel
32,4 x 42,4 cm
46. *Cielo a la puesta del sol*, hacia 1825-1830 *
Acuarela sobre papel
34,5 x 48,6 cm
47. *Nubes de lluvia sobre una playa*, posiblemente en las cercanías del castillo de Dunstanbrough, hacia 1825-1830 *
Acuarela sobre papel
30,8 x 48,8 cm
48. *Marejada en la costa, cielo tormentoso*, hacia 1825-1830 *
Acuarela sobre papel
34,4 x 48,1 cm
49. *Sol sobre el agua*, hacia 1825-1830 *
Acuarela sobre papel
31,2 x 49,1 cm
50. *Arenal de Cartmel, Lancashire*, hacia 1825-1830 *
Acuarela, guache y lápiz sobre papel
30,6 x 49,1 cm
51. *Barcos encallados en el arenal*, hacia 1830 *
Acuarela sobre papel
30,4 x 48,9 cm
52. *Estudio para "El castillo de Bamburgh"*, hacia 1837 *
Acuarela sobre papel
48,7 x 61,2 cm
53. *Puerto de Margate*, hacia 1835-1840 *
Acuarela y tiza sobre papel
14 x 18,8 cm
54. *Puerto al amanecer*, posiblemente Margate, hacia 1835-1840 *
Acuarela y guache sobre papel
13,6 x 18,8 cm
55. *El promontorio azul; figura y perro en la orilla*, quizá en Margate, hacia 1835-1840 *
Acuarela sobre papel
19,1 x 27,9 cm
56. *Arrastre de una ola (cielo rosáceo)*, hacia 1835-1840 *
Acuarela sobre papel
25,2 x 35 cm
57. *Oleada en una tempestad* (quizá relacionado con *The Lost Sailor*), hacia 1835 *
Acuarela sobre papel
25,8 x 35,7 cm
58. *Cielo de tormenta negro sobre arenas amarillas*, hacia 1840 *
Acuarela sobre papel
22,4 x 28,1 cm
59. *Atardecer en la costa (Cielo gris sobre arenas amarillas)*, hacia 1840 *
Acuarela sobre papel
22,5 x 28,2 cm
60. *Amarillo y azul*, hacia 1840 *
Acuarela sobre papel
24,5 x 30,6 cm
61. *Puesta de sol sobre aguas amarillo-verdosas*, hacia 1840 *
Acuarela sobre papel
26,4 x 30,6 cm
62. *Nafragio* (posiblemente relacionado con *Longships Lighthouse, Land's End*), hacia 1835-1840 *
Acuarela sobre papel
33,8 x 49,1 cm
63. *Espolón rojo con cielo amarillo y azul*, hacia 1840-1845 *
Acuarela sobre papel
25,5 x 39,3 cm
64. *Arco iris entre nubes moradas y azules*, hacia 1840-1845 *
Acuarela sobre papel
27,8 x 44 cm
65. *Mar encrespada con naufragio*, 1840-1845 *
Óleo sobre lienzo
92,1 x 122,6 cm
66. *Puesta de sol entre nubes oscuras sobre el mar*, hacia 1845 *
Acuarela y tiza sobre papel
22,2 x 33 cm
67. *Balleneros en el mar a la puesta del sol*, hacia 1845 *
Tiza y acuarela sobre papel
22,2 x 33 cm
68. *En la playa; efecto de tormenta sobre el mar*, 1845 *
Acuarela y lápiz sobre papel
23,7 x 33,7 cm
69. *Vista lejana de Le Tréport; "Bains de Dames"*, 1845 *
Acuarela y lápiz sobre papel
23,2 x 33,5 cm
70. *El castillo de Dieppe desde la playa*, 1845 *
Acuarela y lápiz sobre papel
24,5 x 30,8 cm

* Legado del artista 1856.

BIBLIOGRAFÍA de J.M.W. TURNER

- *Collected Correspondence of J.M.W. Turner, with an Early Diary and a Memoir* by George Jones. Edited by John Gage, Clarendon Press, Londres, 1980.
- Michael Bockemühl: *Turner*, Taschen, Colonia, 2000.
- Martin Butlin y Evelyn Joll: *The Paintings of J.M.W. Turner*, 2 vols., Tate Gallery y Yale University Press, Londres y New Haven, 1977. Segunda edición revisada en 1984.
- Martin Butlin, Evelyn Joll y Luke Herrmann: *The Oxford Companion To J.M.W. Turner*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- John Gage: *Colour in Turner. Poetry and Truth*, Studio Vista, Londres, 1969.
- John Gage: *J.M.W. Turner: "A Wonderful Range of Mind"*, Yale University Press, Londres y New Haven, 1987.
- Evelyn Joll, Eric Shanes, Ian Warrell y Andrew Wilton, *Turner: The Great Watercolours*, Royal Academy of the Arts, Thames and Hudson y Harry N. Abrams, Londres, 2000.
- Jack Lindsay: *The Sunset Ship - the Poems of J.M.W. Turner*, Scorpion Press, Suffolk, 1966.
- Graham Reynolds: *Turner*, Thames and Hudson, Londres, 1969.
- Lindsay Stainton: *Turner's Venice*, British Museum Publications, Londres, 1985.
- Ian Warrell: *J.M.W. Turner (1775 - 1851)*. [Catálogo de la exposición, Fundació "la Caixa", noviembre 1993 - enero 1994].
- Andrew Wilton: *J.M.W. Turner: His Life and Work*, Nueva York, Rizzoli, 1979. [Incluye un catálogo razonado de un gran número de óleos, acuarelas y grabados].
- Andrew Wilton: *Turner and the Sublime*, British Museum Publications, Londres, 1980.
- Andrew Wilton: *Turner in His Time*, Abrams, Nueva York, 1987.
- Andrew Wilton y Lindsay Stainton: *Turner: Dibujos y acuarelas del Museo Británico*. [Catálogo de la exposición, Museo del Prado, febrero - marzo 1983].

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2002

© Tate, Londres, 2002

Exposición organizada por la Tate y la Fundación Juan March

Textos:

José Jiménez

Ian Warrell

Nicola Cole

Nicola Moorby

Sarah Taft

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

Traducción:

Maria-Luisa Balseiro Fernández-Campoamor

Fotomecánica e impresión

Gráficas Jomagar, Móstoles. Madrid.

ISBN: 84-7075-500-5 Fundación Juan March

ISBN: 84-89935-27-0 Editorial de Arte y Ciencia S.A.

Depósito legal: M. 36.133-2002

Créditos fotográficos:

© Bibliothèque Nationale de France, París, pág. 38

© Cecil Higgins Art Gallery, Bedford, pág. 33

© John Webb, pág. 39

© Musée Fabre, Montpellier, Foto Frédéric Jaulmes, pág. 38

© Musée Calvet, Aviñón, pág. 37

© Museum der bildenden Künste, Leipzig / Gerstenberger 1999 / Maximilian Speck
von Sternburg Stiftung, pág. 34

© National Maritime Museum Picture Library, Londres, pág. 29

© Purdy Hicks Gallery, Londres, pág. 39

© Sheffield City Art Galleries, pág. 35

© Tate Picture Library, Londres, págs. 2, 13, 18, 21, 22, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37 y 128

© The Wallace Collection, Londres, pág. 32

© Yale Center for British Art Reference Library / Photograph Archive, New Haven,
CT, pág. 30

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

| | MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | COLECCIONES PROPIAS |
|---------|---|--|---|
| 1973-74 | | Arte Español Contemporáneo Arte '73.* | |
| 1975 | Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz. | Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego. | |
| 1976 | Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin. | | I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.* |
| 1977 | Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre. | Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone. | II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.* III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.* |
| 1978 | Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Halmann y Gaetan Picon. | Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Zigrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut. | Arte Español Contemporáneo.* |
| 1979 | De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel. | Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl. | IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez. |
| 1980 | Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. | | V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March |

| | MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | COLECCIONES PROPIAS |
|------|---|--|---|
| 1980 | Henry Matisse,* con textos del propio artista. | | |
| 1981 | Paul Klee,* con textos del propio artista. | Minimal Art,* con texto de Phyllis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski. | VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas* |
| 1982 | Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach. | Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat. | Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella. |
| 1983 | Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart. Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa. Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy. Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García. | | VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.* Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego. |
| 1984 | Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller. Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici. Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal. Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach. | El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren. | |

* Catálogos agotados.

| | MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | COLECCIONES PROPIAS |
|------|---|--|---|
| 1984 | Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver. | | |
| 1985 | Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway. | Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss. Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut. Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz. | Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March. |
| 1986 | Max Ernst,* con texto de Werner Spies. | Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut. Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet. Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Wachmann. | |
| 1987 | Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson. Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski. Mark Rothko,* con textos de Michael Compton. | | |
| 1988 | | Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir. Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose | El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet. Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet. |
| 1989 | René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte Edward Hopper,* con texto de Gail Levin. | | Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid. |

* Catálogos agotados.

| | MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | MUSEOS PROPIOS ** |
|------|---|---|---|
| 1990 | <p>Odilon Redon.* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol.* Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p> | <p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p> | <p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p> |
| 1991 | <p>Picasso: Retratos de Jacqueline,* con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p> | | |
| 1992 | <p>Richard Diebenkorn,* con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p> | | |
| 1993 | <p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos,* con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p> | <p>Brücke Arte Expresionista Alemán,* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p> | |
| 1994 | <p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p> | <p>Tesoros del arte japonés:* Periodo Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p> | <p>Zóbel: Río Júcar, con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego.</p> |

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

| MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | MUSEOS PROPIOS ** |
|--------------|---|--|
| 1995 | Klimt, Kokoschka, Schiele:* Un sueño vienés, con textos de Stephan Koja. | Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,* con textos del propio artista. |
| | Rouault,* con textos de Stephan Koja. | |
| 1996 | Tom Wesselmann,* con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig | Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971,* con textos del propio artista. |
| | Toulouse-Lautrec,* con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal. | Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. |
| | | Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego. |
| 1997 | Max Beckmann,* con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz. Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther. | Stella: Obra Gráfica 1982-1996,* con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot. Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte,* con texto de Javier Maderuelo. |
| 1998 | Amadeo de Souza-Cardoso,* con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. | Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985 |
| | Paul Delvaux,* con texto de Gisèle Ollinger-Zinque. | |
| | Richard Lindner, con texto de Werner Spies. | Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979 |

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

| | MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | MUSEOS PROPIOS ** |
|------|--|--|--|
| 1999 | <p>Marc Chagall: Tradiciones judías,* con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista.</p> <p>Lovis Corinth, con textos de Sabine Fehleemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMEYER.</p> | <p>Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmänn.</p> | <p>Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos</p> <p>Barceló: Ceràmiques 1995 - 1999, con textos de Enrique Juncosa.</p> <p>Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmänn.</p> <p>Fernando Zóbel: Obra gráfica*</p> |
| 2000 | <p>Vasarely, con textos de Werner Spies.</p> <p>Schmidt-Rottluff,* con textos de Magdalena M. Moeller.</p> | <p>Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,* con textos de Lisa M. Messinger.</p> | <p>Nolde: Visiones. Acuarelas, con textos del Dr. Manfred Reuther.</p> <p>Lucio Muñoz, íntimo, con textos de Rodrigo Muñoz.</p> <p>E. Sempere, paisajes, con textos de Pablo Ramírez.</p> |
| 2001 | <p>Gottlieb, con textos de Sanford Hirsch.</p> <p>Matisse: espíritu y sentido * con textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y del artista.</p> | <p>De Caspar David Friedrich a Picasso, con textos de Sabine Fehleemann.</p> | <p>A. Ródcchenko, geometrías, con textos de Alexandr Lavrentiev.</p> <p>De Caspar David Friedrich a Picasso, con textos de Sabine Fehleemann.</p> <p>Gottlieb monotipos con textos de Sanford Hirsch.</p> |
| 2002 | <p>Georgia O'Keeffe: Naturalezas íntimas con textos de Lisa M. Messinger.</p> | | <p>Mompó: obra sobre papel con textos de Lola Durán.</p> <p>Manuel Rivera, Reflejos con textos de Jaime Brihuega y Rafael Alberti.</p> |

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

MONOGRÁFICAS

COLECTIVAS

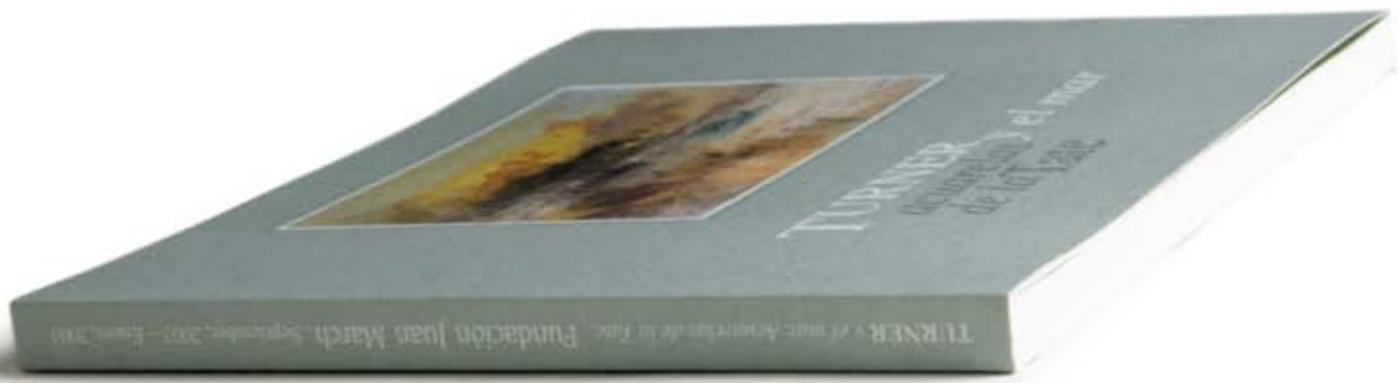
MUSEOS PROPIOS **

2002 Turner y el mar. Acuarelas de la Tate
con textos de José Jiménez, Ian Warrell
Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft.

Saura, Damas
con textos de Francisco Calvo Serraller

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.



TURNER y el mar
Juan March y el mar de J.M.W. Turner

TURNER y el mar. Acuerdos de la Fide. Fundación Juan March. Septiembre, 2007 - Enero, 2011