

COBALTO

Arte Antiguo y Moderno

TURNER

CUADERNO ESPECIAL • EDICIONES COBALTO • BARCELONA 1947

OLIVER

*Una firma de calidad
en arte y fotograbado*

v. oliver —

ARAGON, 230 - TEL. 15707
BARCELONA



Navidad

EL MEJOR REGALO:
UN BUEN LIBRO

La

EDITORIAL TROFEO

se lo ofrece en su edición de

DON JUAN TENORIO

de

DON JOSÉ ZORRILLA

con litografías de

Carlos Sáenz de Tejada

Diploma de primera clase en la Exposición
Nacional de Artes Decorativas de 1947

*

EDITORIAL TROFEO

MONTALBAN, 5 - MADRID

INSULA

LIBRERIA

Carmen, 9 (pasaje) y Preciados, 8 - Teléfono 22-14-66

MADRID

TODA CLASE DE LIBROS NACIONALES
Y EXTRANJEROS

**

Edita:

INSULA

REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE CIENCIAS Y LETRAS

Informa mensualmente sobre libros españoles y extranjeros

Número suelto, 2 ptas.

Suscripción anual, 20 ptas.

**

PROXIMAMENTE, HOMENAJE A CERVANTES

Cuaderno I de INSULA

Precio aproximado, 25 ptas.

SALA CARALT

Pintura

Escultura

Cerámica

Libros de Arte

*

RAMBLA DE LOS ESTUDIOS, 1
BARCELONA

Próximamente se celebrará
una Exposición de
ARTE ESPAÑOL

presentada por

EN MADRID

Y BARCELONA



AN EXHIBITION OF SPANISH ART WILL TAKE PLACE SHORTLY, PRESENTED BY

Arenal, 16
Teléf. 22-55-41
MADRID
(España)

UNE EXPOSITION D'ART ESPAGNOL AURA LIEU PROCHAINEMENT, PRÉSENTÉE PAR

EDICIONES COBALTO

Avda. de José Antonio, 685, pral. 1.ª - Teléfono 55637 - BARCELONA

JOSE MARIA JUNOY

Dirigidas por

RAFAEL SANTOS TORROELLA

Los primeros ejemplares de los CUADERNOS DE COBALTO, han sido suscritos por :

Don José María Padró. — Exema. Sra. Marquesa de Argentera. — Don Francisco A. Ripoll Fortuño. — Don Juan March Ordinas. — Don Luis Pérez Sala y Capdevila. — Don Rosendo Riera Sala. — Don José Sala Ordiz. — Don José Feliu Prats.

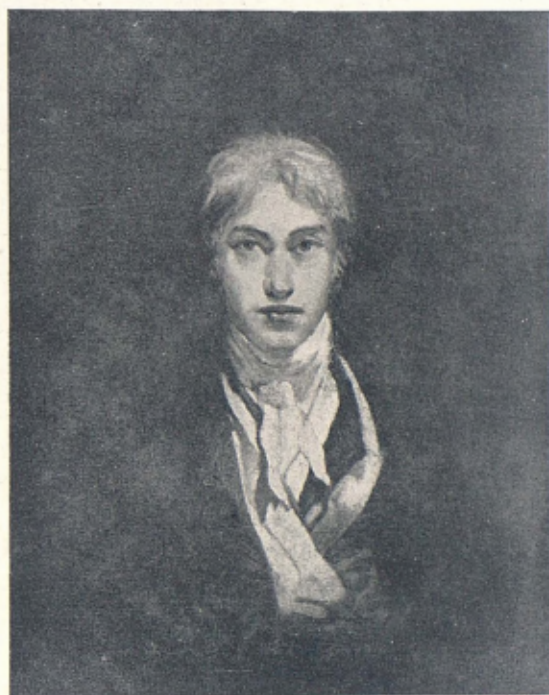
Exemo. Sr. Vizconde de Güell. — Exemo. Sr. Marqués de Olérdola. — Exemo. Sr. Barón de Viver. — Don Luis Figueras Dotti. — Don Miguel Mateu. — Don Santiago Espona. — Don Manuel Junoy. — Exemo. Sr. Conde de Sert. — Don José Valls y Taberner. — Don Alberto Fontana. — Don José Porta. — Don Luis Plandiura. — Don Fernando Benet. — Don José Garí. —

Don Mario Bartra. — Dr. Puig Sureda. — Don Fernando Riviere. — Don Juan Sedó Peris-Mencheta. — Don Daniel Mangrané. — Don José María Cardona Espuñes. — “Asociación de Amigos de los Museos”. — Don Sebastián Junyer. — Don Teodoro Gener. — Don José Tey. — Don Félix Millet Maristany. — Doña Rosa Coll, Vda. de Mata. — Don Ignacio Vidal Gironella.

Don José González Ubieta. — Don Manuel Feliu. — Don Miguel Alejandro. — Don Juan Llonch Salas. — Don Ramón Guasch. — Don Domingo Carles. — Don Juan Andreu Miralles. — Don Andrés Batllori Munné. — Don Olegario Junyent. — Don Lorenzo Llobet Gra-

COBALTO

Arte Antiguo y Moderno



TURNER, J. M. W. - *Autoretrato*
(Tate Gallery, Londres)

VOLUMEN I

TERCER CUADERNO: *TURNER*

EDICIONES COBALTO

BARCELONA

1 9 4 7



cia. — Don José R. Carles. — Don Manuel Jubern Puig. — Don Víctor M. de Ymbert Manero. — Don Francisco Bartolí Porta. — Don Federico Bernades Alavedra. — Don José Pellicer Llimona. — Don Antonio de Semir Carrós. — Don Pablo de Sagnier Costa. — Doña Carolina Butsems Cañellas, Vda. de Fradera. — Don Alvaro Muñoz Ramonet. — Don Francisco Quintana. — Don Arturo Ramón. — Don Juan Capo. — Don Ramón de Capmany. — Don Jaime de Semir. — Don Federico Trías de Bes. — Don Delmiro Riviere. — Don Rafael Puget. — Don Raúl Roviralta. — Don Baltasar Pérez. — Don Cayetano Vilella Puig. — Don Ernesto Santasusagna. — Don Juan Rabat. — Don Benito Perpinyá Robert. — Don Federico Marés. — Don Juan Oller. — Doña Mercedes Font de Guitart. — Don Juan Santa Marina. — Don José María Vidal y Quadras. — Don Luis Bach. — Don José Porter. — Don Pío Vall Amblás. — “Librería de José Sala”. — Don Luis Felipe Sanz. — “Sala Gaspar”. — Don José María Vila. — Don Juan Rectoret. — Don José María Casanovas. — Don Luis Corbera. — Don José Lázaro. — Don José María Múñiz Orellana. — Don Juan Cendrós. — Don Juan Visa. — Don Deogracias Llavaguera. — “Establecimientos Maragall, S. A.” — Don José Bisbal Busquet. — Don Mariano Calviño. — Don Antonio Casamor de Espona. —

Exema. Sra. Marquesa de la Mesa de Asta. — Don Manuel Bernat y Carreras. — Excmo. Ayuntamiento de Barcelona. — Don Miguel Farré. — Don José A. Gomis. — Don Domingo Teixidó. — Don Lorenzo García-Tornel Carrós. — Don Narciso de Carreras Guiteras. — Don Javier Satrústegui. — Exema. Sra. Marquesa de Villanueva y Geltrú. — “Galerías Layetanas”. — Don Sadí Karsel. — Don Raimundo Ripoll Torres. — Don José Ripoll Torres. — Don Pedro Inglada. — Doña Teresa Cullaré, Vda. de Clavería. — Don Santiago Ripol Noble. — Don Lorenzo Mata. — Don Estanislao Canals. — Don Joaquín Delgé. — “Instituto Británico”, de Madrid. — Don Bartolomé Llongueras Galí. — Don Domingo Valls y Taberner. — Don Eliseo Díaz López. — Excmo. Sr. Marqués de Masnou. — Excmo. Sr. Barón de Terrades. — Don Santiago Marco. — “Biblioteca General del Consejo de Investigaciones Científicas”. — Don Enrique Ripoll Freixes. — Dr. A. Puigvert Gorro. — Don Juan Mas Conchelló. — “Círculo Artístico”, de Barcelona. — Don Antonio López Llausás. — Exema. Sra. Condesa de Lacambra. — Don José María Juncadella. — Don José Berard. — Don Alfonso Mangada Sanz. — Doña Elisabeth Mulder. — Don Manuel Arburna. — Don Juan Prat. — Dr. Blanco Soler. — Don Enrique Galiano Muñoz. — Don Guillermo González Gilbey.



TURNER - Estudio para el cuadro "Bridgewater Sea piece" (1801)

DOBLE ARCO

Turner son cuatro colores, o, por mejor decir, cuatro modulaciones colorísticas: el limón y el mandarina —frescos y ácidos— y un grosella, un frambuesa —aplastados de madurez— casi averiados. Sus verdes son absolutamente invegetables. Sus azules, netamente metafísicos.

* * *

Claudio Lorena hecho aire, hecho espuma.

* * *

De la misma manera que decimos Hokusai, loco de dibujo (como así se denominaba y firmaba el gran estampista japonés) podríamos decir y firmar: Turner, loco de acuarela, fanático de las anilinas limpias, del agua clara, del papel blanco.

* * *

¡Nacido —nos dicen sus biógrafos— en una calleja angosta y sombría del viejo Londres setecentista, ese amplísimo, ese luminosísimo, saltador de claridades, ese voraz soñador de la luz!

* * *

Joseph Mallord William Turner, el hijo del barbero, Sir Joshua Reynolds, el hijo de la parroquia, John Constable, el hijo del molino. Los tres astros de primera magni-

tud de la pintura inglesa. Relevante heráldica, poderosa alcurnia de las ocupaciones menos brillantes, de los oficios más humildes...

* * *

Se ha insistido y coincidido tal vez demasiado (insistencias, coincidencias tópicas informadoras y deformadoras) sobre la avaricia de Turner. Antipático defecto, odioso vicio capital. Pero el artista no diré yo que se hiciera perdonar (porque la avaricia, como la envidia, que, a su vez, no ceden ni perdonan nunca, son intolerables, son imperdonables) pero sí que se rescataba y se libraba, a su modo, con sus prodigalidades infinitas de luces, con sus generosidades y caricias continuas —aurorales y crepusculares— de color. No olvidemos que hay quién por no dar no da ni una mirada ni una sonrisa.

* * *

En 1819, rompe Turner con el gris opaco, con el gris ceniza y se lanza, entusiástica y líricamente, al servicio del cadmio, del anaranjado. En 1843 entra Venecia —y su venecianismo— en mágicas irisadas funciones. Su última manera, hasta la fecha de su muerte, fué un constante pétalo de rosa al viento, un oriente continuo de perla en libertad.

* * *

Dos obras maestras de J. M. W. Turner (toda su fantasía, toda su paleta, toda su alma isleña volcadas en el mar) son precisamente sus dos finales de embarcaciones de la National Gallery: las postrimerías inválidas de Le Temeraire y el incendio del Wilkie vanderhoyenescas, claudiolorenísticas, y, a la par, impresionistas, japonizantes cien por cien.

* * *

Su estilo, como ocurre con las más sublimes sencilleces, no es un estilo sencillo; pero, igual acaece con las grandes complicaciones, tampoco resulta un estilo complicado. Es

de una extravagancia natural, de una complejidad ingénita pasmosas.

* * *

Construye, pinta, sueña Turner en el vacío. Su densidad es una densidad de alas. Su peso, su volumen son etéreos. Arquitecturiza los cendales de niebla, las gasas célicas, los impalpables reflejos solares.

* * *

Aguamiel de Arco-Iris.

JOSÉ MARÍA JUNOY



TURNER - *Apunte a la acuarela* (Petworth, 1830)

RAFAEL SANTOS TORROELLA



J. M. W. TURNER

SU VIDA Y SU OBRA



La casa donde nació Turner

I - LA VIDA

INFANCIA Y JUVENTUD.—Las biografías de Turner suelen comenzar con descripciones, más o menos extensas, de la casa y de la calle en que nació, situadas en el mismo corazón de Londres, en Covent Garden. El Maiden Lane, o “Callejón de la doncella”, no sabemos si sórdido o pintoresco por aquel entonces, se presta, sin duda, a ser evocado como muy significativo en la biografía del pintor, quien vió allí su primera luz, en una modesta barbería, durante el último tercio del siglo XVIII. A pesar de su humilde y popular fisonomía, el barrio cuenta en su historia con algunos moradores ilustres. Por allí radicó en otro tiempo el *Drury Lane Theatre* del célebre actor David Garrick; y entre sus huéspedes notables se cuentan el arzobispo Sancroft —en un tiempo catedrático de hebreo y griego en la Universidad de Cambridge— cuando era Deán de York, el poeta del XVII Andrew Marwell —quien, por cierto, visitó nuestro país en el curso de sus andanzas—, y Voltaire, que había de residir allí, por espacio de tres años, en una posada puesta bajo la enseña de *A la peluca blanca...* Pero debemos huir de prestar excesiva atención a tales pormenores, cuya utilidad, como referencias

que ayudan a lo descriptivo, suele transferirse, aun sin quererlo, a la de claves explicativas, que en modo alguno pueden revelarnos el secreto y la sorpresa que acompañan siempre a la eclosión de lo genial. Seguramente colaboran más de cerca en ello determinadas circunstancias familiares; pero cuando se piensa que cualquier temperamento, profesión, y estado económico y social de los padres, puede ser apto igualmente para que los hijos emprendan un mismo camino imprevisible; cuando se ve surgir a un Reynolds —el muy honorable Sir Joshua— de una iglesia parroquial, a un Constable de un molino, o a un Turner de una oscura barbería, no se hace difícil corroborar de nuevo que el espíritu sopla dónde, cómo y cuándo quiere, concertando todos estos extremos a su arbitrio, tal vez para tentarnos con la sugerencia de posibles explicaciones que, en el fondo, nada decisivo han de poner en claro.

Por la época en que Turner viene al mundo, el arte pictórico inglés apenas si contaba un siglo de existencia. Con la misma razón y, desde luego, con menos injusticia que la de Voltaire cuando decía que la pintura francesa había comenzado en Poussin (1594-1665), podría afirmarse que la

británica se inició con Hogarth (1697-1764); y de hecho, algunos historiadores de la pintura inglesa a él le dedican el capítulo inicial (1). De ser así ¡cuán rápido y cuán intenso el desarrollo que habrá de alcanzar ésta a poco de hacer su aparición en el concierto universal de las artes! Turner viene al mundo en esa segunda mitad del XVIII que conoce la muerte de Hogarth, de Wilson, de Reynolds y de Gainsborough; cuando se hallan en el cenit de su esplendor las obras magníficas de Rommey, Opie, Hopper, Roeburn y Rowlandson; y mientras Lawrence, muy joven aún, se dispone a quedar a caballo entre los dos siglos que, de mitad a mitad, señalan la edad de oro de la pintura británica: como si se hubiera refugiado en ella el genio que habitó por tanto tiempo junto a las costas del Mediterráneo, y cuya última y rabiosa sacudida había de manifestarse en España: Francisco de Goya y Lucientes nos lo certifica así con su nombre y con sus obras.

Por lo que a la literatura se refiere, Richardson, Gray y Goldsmith habían muerto ya; Walter Scott tenía cuatro años, Coleridge tres, y Robert Burns dieciséis; Burke, Sheridan, Thompson y Cowper eran ya escritores leídos y celebrados; en tanto que Byron tardaría aún trece años en nacer, y diecisiete Shelley. Entre otros hechos que pueden ayudarnos a situar el momento en que Turner aparece en escena, podemos notar que el célebre capitán Cook, cuyo maravilloso viaje había llamado poderosamente la atención, acababa de regresar a Inglaterra, tres años después de su partida. Napoleón tenía siete años, Wellington seis, y Talleyrand veintiuno; Catalina de Rusia y Federico el Grande, entre tanto, se repartían la infeliz Polonia.

El gusto y la situación de las artes en la Gran Bretaña, por aquellas fechas, comienzan a inclinarse hacia lo pintoresco, aliándose la afición a las ruinas del pasado con el descubrimiento de las bellezas naturales del propio país, de las que empiezan a gustar entonces los ingleses con verdadera pasión. Horacio Walpole, en la avanzada del romanticismo, fué de los primeros en manifestar prácticamente esa inclinación hacia otras épocas, al "gotizar" su villa de Strawberry Hill en 1750. El Reverendo William Gilpin, cuyo libro *Three Essays on Picturesque Beauty* (2) había de alcanzar gran difusión, recorría las comarcas de Inglaterra y de Escocia catalogando, como nuestro Ponz —aunque en forma menos erudita y sis-

temática—, las bellezas encontradas a su paso (3). Lo *pintoresco* era, en realidad, no ya la justificación de sus andanzas, sino también la causa en cuya defensa prodigó todos sus esfuerzos. Con sus *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, en los que daba a los acuarelistas incipientes elegantes normas para su quehacer "contribuyó grandemente a popularizar la inclinación al paisajismo romántico; mas su libro no fué sino uno entre los muchos tratados de la pintura de paisaje, y de los recetarios para aprendices de pintor, que empezaron a surgir entonces de las prensas" (4). El libro de Gilpin, excesivamente ingenuo y arrebatado, fué seguido por otro de un escritor al que se califica de "más consciente", Sir Uvedale Price, titulado *An Essay on the Picturesque*, el cual, según Walter Scott, tuvo la virtud de hacer que toda la época se convirtiera a sus puntos de vista. Sir Uvedale, a lo largo de su libro, proclamaba que la belleza natural se bastaba a sí misma; pero él como todos los de su tiempo, conscientemente o no, contemplaba aquélla a través de una deformación cuyo registro quedaba hecho en la obra de Burke, *Sobre lo sublime*, verdadero libro de horas de aquella generación (5).

Los ingleses se hacen, a partir de entonces, más isleños que nunca, más obstinados en el cultivo de su personalidad, tal vez como oculta previsión de un favorable azar, que les preparaba así para los graves riesgos que debían amenazarles en seguida desde cada recodo del futuro. John Morley, en las primeras páginas de su estudio sobre Wordsworth (6), traza este breve y expresivo balance de la situación de Inglaterra y de las modificaciones que en ella se operaron durante los años que comprenden la vida de Turner:

"La Inglaterra, a pesar de la pérdida de sus grandes establecimientos del otro lado del Atlántico, fué casi la única (entre las otras naciones europeas) que vió a su edificio social conservar la solidez y la cohesión. Sin embargo, en ella también, durante aquellos años memorables, el antiguo orden de cosas, lentamente, hizo sitio al nuevo. Después de una guerra llevada con una tenacidad y un valor admirables, el restablecimiento de la paz trajo un despliegue más maravilloso todavía del espíritu de invención, de actividad y de empresa en las luchas más fecundas del comercio y de la industria. La riqueza, a despecho de algunas crisis pasajeras, se aumentó en proporciones maravillosas. La población de Inglaterra y del País de Gales, que era de siete millones y medio de habitan-

(1) Las exageraciones han sido frecuentes al comentar el tardío desarrollo de la pintura británica. Bürger, por ejemplo, dice: "Es necesario convenir que el arte constituye una anomalía para el genio inglés, una rareza a la que debe atribuirse el que todos los artistas ingleses se caractericen por ciertas extravagancias". Hablar, como hace este mismo autor, de una incapacidad británica para el cultivo de las artes y, en particular, para el de la pintura, constituye un grave error que los hechos mismos se encargan de desmentir. El propio Hogarth parece hacerse eco de él cuando exclama: "Somos un pueblo de comerciantes; en Holanda el egoísmo es la pasión dominante; pero en Inglaterra la vanidad viene por añadidura; este es el motivo de que la pintura de retratos haya tenido y tenga siempre más éxito aquí que en otro país cualquiera" (citado por Redgrave en *A Century of English Painters*, vol. I, L., 1886).

La pléyade de extraordinarios pintores que la Gran Bretaña da al mundo desde 1750 a 1850 constituye el más rotundo mentís a las injustas afirmaciones de Bürger y a las malhumoradas críticas de Hogarth.

(2) "Gilpin's first essay, *On Picturesque Beauty*, was published in 1792, though it was circulating in MS. by 1776" (H. J. Paris).

(3) Hasta a la modesta barbería del "Callejón de la doncella" debieron llegar los libros de Gilpin. Una de las primeras obras que se conservan de Turner es un dibujo coloreado que representa el castillo de Dacre, en Cumberland, reproducción de una de las láminas del libro de Gilpin titulado *Northern-Tour*.

(4) John Piper: *British romantic artists*, p. 9.

(5) "A portent during the battle was the publication of Burke's essay on the *Sublime and Beautiful*, an attempt to recognize absolute standard by which emotions and sentiments in the face of nature might be judged". J. Piper, op. cit., p. 8. Del ensayo de Burke existe una excelente traducción española: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, escrita en inglés por Edmundo Burke, y traducida al castellano por don Juan de la Dehesa, catedrático de Leyes en la Universidad de Alcalá. Alcalá, en la oficina de la Real Universidad, 1807.

(6) Existe traducción española publicada por las ediciones de *La España Moderna*.

tes en 1770, se elevaba a cerca de dieciocho millones en 1850. El poder político fué arrebatado en parte a la aristocracia territorial, en provecho de las clases burguesas y comerciantes. Las leyes se hicieron a la vez más equitativas y suaves..."

Todos estos hechos alcanzan una profunda significación en el estudio de la personalidad y de la obra de Turner, singularmente en lo que atañe a la reciprocidad entre éstas y el momento histórico de su nacimientos y culminación (7). El aburguesamiento del arte, su descenso desde los palacios señoriales hasta las nuevas mansiones del tendero enriquecido, el traficante de Ultramar, y la recién advenida clase de los jefes de industria, explica en gran parte el auge creciente y la aceptación de un género como el paisaje, reproducción de las bellezas del país nativo, a las que, a diferencia de las representaciones pictóricas de la vida aristocrática y señorial —el arte del retrato, que señalaba hasta entonces el punto culminante de la pintura británica—, pueden tener todos acceso. Tanto por esta causa como por la inclinación creciente a gozar de las bellezas naturales contempladas de manera directa, a la vez que por haber llegado ya a su cenit en Inglaterra —con Reynolds, Gainsborough y Romney— esa pintura de retratos, es por lo que, en contra de lo que sugiere W. L. Willie, creemos puede afirmarse decididamente que "el momento era propicio para la aparición del más espléndido pintor de paisajes que ha conocido el mundo". Ese pintor había de ser Turner.

Joseph Mallord (8) William Turner nació, según reza un codicilo de su testamento, el 23 de abril de 1775 en la casa número 26 del "Callejón de la doncella", en la cual, su padre, que había venido en su juventud desde el Devonshire natal a establecerse en Londres, ejercía modestamente sus funciones de barbero y peluquero (9). El 24 de mayo el niño fué bautizado en la iglesia parroquial de San Pablo, en Covent Garden.

Los padres de Turner formaban una pareja desigual y

(7) No quedaría suficientemente completo el cuadro si no aludieramos también a circunstancias de otra índole que, desde los primeros lustros del siglo XVIII, coadyuvaron de manera destacada al creciente afianzamiento moral y material de la Gran Bretaña y que explican, en gran parte, la solidez de su edificio social. Anotemos ante todo, las revoluciones operadas en la industria al generalizarse con James Watt (1736-1819) el empleo de la máquina de vapor, la transformación de cuyo dispositivo, ya que no la invención misma, a él se debe por entero; la industria textil adquiere también singular desarrollo con los inventos de Kay (en 1733), de Hargreave (en 1764), de Arkwright y otros. En el terreno científico no hay que olvidar los nombres de físicos y químicos como Watson (1715-1807), Canton (1718-1772), Black (1733-1804), Cavendish (1731-1817) y Priestley (1733-1804); de médicos como Jenner (1749-1823) que descubre la vacuna en 1776; de astrónomos como Bradley (1692-1760); de filósofos como David Hume (1711-1775), Thomas Reid (1710-1795) y Adam Smith (1723-1790).

(8) En el catálogo de la National Gallery y en casi todas las biografías de Turner se escribe Mallord. Turner no firmaba nunca con su nombre completo, pero en una nota que envió a su amigo Calcott dibujó un ánade —mallard— en lugar de su M. habitual. Es posible, por tanto, que, a no haber empleado la abreviatura, escribiese Mallard en lugar de Mallord.

(9) Anderson, en su libro *The Unknown Turner*, dice: "Turner is generally believed to have been born in London on April 23, 1775, though he himself claimed 1773 as the year of his birth". A pesar de ello y de la no mucha seguridad que parece existir respecto a la fecha exacta del nacimiento de Turner, toda vez que fué destruido por un incendio el archivo parroquial de la antigua iglesia de San Pablo, en donde se hallaba registrado, preferimos dar aquí la fecha que consignan la generalidad de los biógrafos del pintor,

un tanto extraña. El, nacido en South Molton (Devonshire), era un hombrecillo alegre, de pequeños ojos azules, nariz aguileña, barba prominente, y complexión saludable y robusta. Como casi todos los de su gremio era locuaz, más de lo debido sin duda, aunque tal vez la sonrisa que figuraba casi constantemente en su rostro contribuyera en algo a contrarrestar lo desagradable del acento nasal de sus palabras. Su mujer, según todas las referencias, poseía un carácter violento y desigual, dió muy mala vida a su marido, y era de una gran rigidez tanto para sí como para cuantos la rodeaban. Llamábase Mary Ann Marshall y, al parecer, procedía de una clase social superior a la de su marido. Su rostro era severo, tenía los ojos de un color azul muy claro, la nariz aguileña, y una mueca de desdén y de mal genio siempre en los labios. En general, apunta uno de los biógrafos de Turner, su aspecto era más bien hombruno (10). Delicada de salud y con visibles muestras de locura, fué recluída en un asilo particular para enfermos mentales, en Islington, donde al cabo de algún tiempo falleció y recibió sepultura.

Al carácter anormal de esta mujer se suelen atribuir las rarezas que caracterizaron la vida de Turner. "Apenas había conocido a su madre —escribe, por ejemplo, Michel—, persona de carácter irascible, desequilibrada, y que muy pronto fué presa de la locura, lo que explica, tal vez, las extravagancias que debían señalarse posteriormente en su hijo." A la cuenta del padre, en cambio, se colocan, como herencia o influjo recibido por Turner, su extraordinaria propensión al ahorro, aquel espíritu de pequeño mercachifle que se ha dicho era una de sus más desagradables características, y también su honradez y laboriosidad extraordinarias.

El matrimonio sólo tuvo un hijo, William, y una hija, Mary Ann, bautizada el 6 de septiembre de 1778, en San Pablo, y enterrada el 20 de mayo de 1786 en el mismo lugar.

Los años infantiles de William no debieron ser, ciertamente, muy felices; pero son pocas y muy vagas, en realidad, las noticias que de ellos han llegado hasta nosotros. Se dice que su propio padre fué quien le enseñó a leer y a escribir; sabemos que, además, frecuentó la escuela de New Brentford (1785), hospedándose en casa de un tío suyo, carnicero de oficio, llamado Marshall. Hacia los trece años, aproximadamente, concluyeron sus años escolares.

Desde muy temprana edad hizo presa en Turner la vocación de pintor. No contaba más que cinco años y ya se refiere que, en ocasión en que acompañara a su padre, al ir éste a prestar sus servicios como peluquero a un orfebre llamado Mr. Tompkinson, atrajo poderosamente la atención del niño un león rampante grabado en una salvi-lla. Al regresar a su casa, el pequeño William cogió lápiz y papel, y lo reprodujo fielmente de memoria. El padre no tardaría mucho en afirmar con orgullo a alguno de sus clientes:

(10) "Her posture therein (sic) was erect, and her aspect masculine, not to say fierce; and this impression of his character was confirmed by report, which proclaimed her to have been a person of ungovernable temper, and to have led her husband a sad life. Like her son, her stature was below the average" (Thornbury).

—Mi hijo, Sir, va para pintor.

Y, en efecto, para que el vaticinio no se frustrase, le envió, primero, al estudio de un Mr. Pallice, a *floral drawing master*, para que empezara a instruirse en los rudimentos de la que habría de ser su profesión. En 1788 asiste a las clases de otro profesor, Mr. Colemann, en Margate, al otro lado del Támesis, haciendo la travesía del río en un barquichuelo. Margate habrá de constituir después uno de los lugares predilectos de Turner. Tal vez allí, o acaso en otro estudio que también frecuentó por entonces, el del grabador e impresor John Raphael Smith, trabara amistad con Thomas Girtin, el malogrado pintor cuya obra, de haber podido alcanzar plena madurez, acaso hubiera hecho que no quedara tan aislada en la pintura británica la insólita producción de Turner.

Thomas Girtin tenía aproximadamente la misma edad que Turner, y murió muy joven, dejando excelentes y numerosas muestras de su extraordinario temperamento de pintor. Los dos muchachos frecuentaban las márgenes del Támesis para tomar apuntes del natural, sin que, al parecer, llegara a interponerse entre ellos la menor sombra de envidia ni rivalidad. Turner sintió no sólo un gran afecto por su amigo y camarada, sino incluso verdadera veneración. Se cuenta que, cierta vez, examinando Turner un croquis hecho por Girtin de la iglesia de San Pablo, exclamó:

—Sólo tú, Girtin, entre los artistas de hoy, podría hacer algo tan perfecto.

Y años después, contemplando Turner otra obra de Girtin, no pudo reprimir su admiración:

—En toda mi vida —le dijo— seré capaz de pintar nada semejante. Daría de buena gana uno de los dedos de mi mano por conseguirlo.

Parece un poco excesivo cuanto se refiere acerca de ese reconocimiento, por parte de Turner, de la superioridad como artista en que se encontraba su amigo Girtin respecto a él. Se llega incluso a asegurar que Turner había de decir más tarde recordando al pobre Tom —*Poor Tom*—, como él le llamaba siempre:

—Si el pobre Tom hubiera vivido, me moriría de hambre. (*If Tom Girtin had lived, I should have starved.*)

En realidad, se trataba de dos temperamentos muy distintos, como ha observado certeramente A. J. Finberg. “Si Girtin se coloca frente a un tema —dice este escritor—, y enérgicamente suprime todo lo que pueda distraer su atención, Turner, por el contrario, parece inclinarse a disolver sus efectos en una multitud de pequeños detalles. A Turner, frío, sutil, calculador, le falta brío junto a Girtin, en tanto que éste destaca por su robusta energía. Es la diferencia que existe entre el caudillo y el estratega, o, como si dijéramos, entre Murat y Napoleón... Pero sería un error concluir de tales manifestaciones —las de Turner citadas por nosotros más arriba— que Girtin era el más perfecto de los dos, el de mayor notoriedad, o el que ejerciese una apreciable influencia sobre el arte de Turner. Es más probable que aquél haya aprendido algo de éste que no al contrario. Turner parece haber despuntado en el mundillo del arte, que giraba en torno a las exposiciones de la *Royal Academy*, algunos años antes de que

Girtin fuese conocido allí. Hasta 1794 Girtin no expuso en la Academia, y para ello una obra tan sólo, en tanto que Turner había expuesto ya desde 1790, presentando en 1794 cinco cuadros. En sí misma, la carrera de ambos artistas nada prueba, pero conocemos el efecto considerable que las obras de Turner produjeron, mientras que Girtin, que sepamos, con su solitaria aportación pasó casi desapercibido entonces” (11).

En el estudio de John Raphael Smith los dos muchachos se adiestraron, no sólo en colorear láminas, sino en la práctica misma del grabado, lo cual debería serles muy útil más tarde, particularmente a Turner para empresas tales como la de su famoso *Liber Studiorum*.

Pero el aprendizaje de William no había concluido aún. Andaría por los catorce años cuando asiste al estudio de Mr. Hardwich, un notable arquitecto, precisamente el que se encargó de reconstruir la iglesia de San Pablo —en la que fué bautizado Turner— según los planos primitivos de Íñigo Jones, el llamado “el Palladio inglés” (1572-1651). Con Mr. Hardwich, Turner se ejercitó en poner fondos de paisaje a los planos y proyectos de aquél que así lo requerían, trabajo que debía realizar también para otros arquitectos y que, sin duda, le reportaría sus primeras ganancias. Se dice que fué por consejo del mismo Mr. Hardwich, quien supo apreciar la precoz vocación de William, por lo que éste había de seguir definitivamente la carrera artística, ingresando en la escuela de la Real Academia.

Una anécdota de esta época nos permite adivinar ya algo de lo que habría de ser el carácter del pintor cuando se consolidara definitivamente su personalidad. En los trabajos que por entonces efectuaba para los arquitectos, llevado por su prurito de observación personal, gustaba de reproducir el cielo en los cristales de las ventanas. Uno de tales arquitectos, Mr. Dobson, se mostró disconforme con aquella innovación, indicándole a Turner que los montantes de las ventanas debía pintarlos de negro y los cristales de color gris.

—¡Pero así se echará a perder mi trabajo! —protestó William.

—Es preferible echar a perder tu trabajo que no mi arte —replicó Mr. Dobson.

Turner no contestó y, saludando en silencio, recogió sus pinceles, abandonando el estudio del arquitecto para no volver a poner los pies en él nunca más. Se había sentido herido en su amor propio, en aquella orgullosa conciencia de su valer que constituye uno de los rasgos más definidos de su carácter.

También frecuentó Turner durante estos años de temprana juventud, el taller de un delineante, Thomas Molton, con quien se impuso en las leyes de la perspectiva. Y aún habría de asistir, por aquel entonces, al estudio de otro pintor, Paul Sandby, uno de los fundadores, en 1769, de la *Royal Academy*.

Sandby, de quien se acostumbra a decir que fué “el padre de la acuarela inglesa”, era hombre que gozaba de gran reputación: fué el pintor favorito de Jorge III y

(11) A. J. Finberg: *The English Water-colour painters*. Londres, 1905.

de la reina Carlota; varios personajes de la Corte, la princesa Dashkoff, la Reina misma, y Sir J. F. Leicester —más tarde Lord de Tabley— se contaron entre sus discípulos. De ser cierto, como parece probable, que Turner asistiera a su estudio, no cabe duda de que Sandby contribuiría en gran medida a su formación profesional, no sólo por las enseñanzas que pudiera proporcionarle, principalmente en el manejo de la acuarela, sino por prestarle ocasión para una primera toma de contacto con otros pintores de la época que frecuentaban el taller del artista. Sandby era un gran viajero y recorrió casi todo el país tomando apuntes para sus acuarelas; muchas de éstas con destino a publicaciones de la época, como el *Copper plate Magazine*, influyeron notablemente en la obra de Turner, quien siguió los propios pasos de Sandby cuando más tarde colaboró, a su vez, en la misma publicación, y recorrió, del mismo modo que él, las principales comarcas inglesas.

En 1789, como ya se indicó más arriba, Turner fué admitido a cursar estudios en la Escuela de la Real Academia, después de pasar las pruebas de rigor consistentes en copiar unas estatuas griegas, reproducciones en yeso de obras famosas de la Antigüedad. Ruskin ha considerado inútiles los años de aprendizaje cursados allí por el pintor (12); pero, ciertamente, con poca justicia. Sobre que el temperamento y la vocación de los propios artistas constituyen siempre el factor decisivo en este género de desacreditados aprendizajes, no cabe duda de que a Turner, por el hecho mismo de la precocidad y el apasionamiento de su fervorosa entrega a la pintura, el espíritu normativo y disciplinado de la Academia debía serle de gran utilidad. Lo importante, de todos modos, era que en cualquier parte, en el taller de grabadores y arquitectos, en sus correrías por las márgenes del Támesis en compañía de Girtin, asistiendo al estudio de otros pintores, o en las aulas de la Academia, Turner encontrara siempre ocasión de aprender algo, de cultivar su espíritu y adiestrar sus ojos y su mano en las tareas que habrían de constituir la absoluta y exclusiva dedicación de su existencia. Es lo que ha expresado muy certeramente Cosmo Monkhouse al decir que “cualquier circunstancia y accidente de su vida contribuía a enriquecer el desarrollo de su genio” (12).

Durante todo este tiempo, William ejecutaba por su cuenta algunas obras, acuarelas y dibujos, que exponía después al público en las vidrieras del establecimiento de su padre, para venderlas de dos a tres chelines. Fué así como obtuvo sus primeros clientes, y ello le reportó también, sin duda, amistades que le fueron muy valiosas. Tal la del Dr. Monro, hombre de gran prestigio, médico de cámara de Jorge III, y notable coleccionista de obras de arte. El doctor poseía un gusto refinado y era, al propio

tiempo, acuarelista sumamente hábil; se ha dicho incluso que sus obras y sus croquis, hechos a la manera de Gainsborough, por quien sentía particular admiración, poseían excelentes cualidades y eran considerados como poco inferiores a los del maestro a quien trataba de imitar.

Los coleccionistas británicos han disfrutado siempre de gran reputación; pero este doctor Monro constituye, aún dentro de los de su propio país, un caso aparte. Su casa venía a ser, realmente, Academia y Museo para su uso particular; aunque no sólo esto: tenía, al parecer, particular empeño en formar una nueva generación de pintores, y, a tal fin, invitaba a su casa a los jóvenes artistas —tal como hizo con Turner y con Girtin—, los reunía en ella durante las tardes de invierno, les daba algunas charlas instructivas y les ofrecía sus propias obras y las de los grandes maestros que poseía en su colección para que las copiasen. Después les adquiría su trabajo por un precio que acostumbraba a consistir en media corona y la cena. En casa del Dr. Monro, en Adelphi, Turner tuvo ocasión de conocer obras de Salvador Rosa, Rembrandt, Louthembourg, Van Ostade, Pablo Potter, Van der Valde y Claudio de Lorena; de éstos y de otros artistas poseía el doctor buena cantidad de apuntes y dibujos reunidos en grandes cartapacios, que ofrecían, a las impacientes y curiosas miradas del joven William, toda suerte de estilos y de temas: allí estaban los castillos y catedrales de la Edad Media, las costas napolitanas, la campiña de Roma, las landas holandesas, los panoramas alpinos...; y Turner, en quien vibraba siempre un apasionado espíritu de emulación, aplicábase a asimilar, tomando como punto de referencia todas estas obras, las enseñanzas que le ofrecían, repitiendo después, y en algunas ocasiones más ambiciosamente, los mismos asuntos. La asistencia a las reuniones del doctor Monro fueron muy provechosas tanto para Turner como para sus compañeros, pues como los artistas que a ellas asistían eran de todas clases, desde los que empezaban a los que poseían ya un valor reconocido, el contacto de los estilos y la comparación de los métodos poseían ventajas mutuas evidentes. Pero acaso la mayor influencia recibida entonces por Turner, fué la de la obra del gran acuarelista Cozens, de quien hizo multitud de réplicas.

También por aquella época se dice que le fué concedido a William permiso para copiar algunos de los magníficos retratos de Reynolds en el propio taller de Sir Joshua. Sin duda, su inclinación a la pintura de paisajes no se hallaba decidida del todo aún, y acaso el joven Turner albergara el propósito de dedicarse al retrato, género que hasta entonces, pese a los esfuerzos de Wilson —el iniciador de la escuela inglesa de paisajes— y del propio Gainsborough, era el que contaba con clientes más numerosos y seguros; pero el fallecimiento de Sir Joshua Reynolds, ocurrido en julio de 1790, vino a interrumpir el aprendizaje iniciado entonces por Turner, y en el que, de todos modos, no debía hallarse tan a su sabor como en el que habría de llevarle al cultivo del género que —bien lo demostró después— constituía el natural y lógico camino para la libre manifestación de su genio.

En el año 1790 es cuando aparece por primera vez el

(12) Las palabras de Ruskin, en sus estudios sobre Turner, son terminantes a este respecto: “It taught [la Academia] nothing, not even the one thing it might have done — the mechanical process of safe oil painting, safe vehicles and permanent colours. Turner from the beginning was led into contraried, unnatural error. Diligently debarred from every ordinary help to success, the one thing which the Academy ought to have taught him (barring the simple and safe use of oil colour) it never taught him; but it carefully repressed his perceptions of truth, his capacities of invention, and his tendency of choice”. Cit. por Willie: *J. M. W. Turner*, p. 9. London, 1905.

(13) C. Monkhouse: *Turner*. London, 1895.

nombre de Turner en el catálogo de una de las exposiciones de la Real Academia, siendo el título de la única obra que entonces presentó *Wiew of the Archbishop's Palace Lambeth*. Tan sólo quince años contaba entonces Turner, y ya, aunque pesaban mucho sobre él su extrema juventud y las trabas de un aprendizaje en curso todavía, podía permitirse la satisfacción de ver colocadas sus obras, en exhibición pública, junto a las de los maestros de su tiempo. Lo sorprendente del hecho y la revelación por vez primera de su nombre llamaron la atención sobre William, y así, es a partir de entonces cuando ya se le empiezan a encomendar tareas de cierta importancia. "El éxito obtenido por estas acuarelas —dice Finberg refiriéndose a la presentada en dicho año, y a las otras que envió a las exposiciones subsiguientes— hicieron de Turner uno de los más destacados artistas en el cultivo de temas arquitectónicos y topográficos —*architectural and topographical drawghsmen*— del momento. Pero no debemos incurrir en el error de suponer que el éxito de Turner fué debido a la ausencia de serios rivales. Louthebourg, Dayes, Hearn, Whealley, Sandby y Rooker se encontraban entre sus nada despreciables contrincantes" (14).

Desde hacía algunos años comenzaron a estar en boga publicaciones que, a tono con el gusto de la época, ofrecían numerosos grabados de panoramas y paisajes de los lugares más pintorescos del país. Para la confección de los mismos se solicitaban el concurso de dibujantes y acuarelistas a los que se acostumbraban a pagar de una a dos guineas por cada lámina, además de un pequeño suplemento para los gastos de viajes, pues se solía poner como condición que los trabajos debían ser ejecutados en presencia del natural. Para una de tales revistas, el *Copper plate Magazine* (15), Turner recibió en 1792 un encargo semejante. Con un pequeño hatillo a las espaldas, o suspendido a un extremo de su cayada, conteniendo algunas mudas, sus materiales de trabajo, y cierto número de provisiones consistentes principalmente en pan y queso, el joven Turner recorrió Kent, el País de Gales, Shropshire, Cheshire y Cumberland, regresando después a Londres tras haber tomado gran cantidad de notas y apuntes para las ilustraciones que le habían solicitado. Su vigorosa constitución y su entusiasmo le permitían recorrer grandes distancias a pie, hasta el extremo de que cubría fácilmente de veinte a veinticinco millas en cada jornada, sin tomarse otro descanso que el de dormir unas horas y entretenerse alguna que otra vez en su deporte favorito: la pesca con caña, cuyos utensilios acostumbraba a llevar en su compañía. Uno o dos años después aceptó otro encargo semejante para el *Pocket Magazine*; de forma que, al cumplir los veinte, Turner había recorrido diversas partes de Inglaterra y del País de Gales, y su vocación como paisajista quedaba ya decididamente resuelta. Poco importará que, después, su fantasía le induzca a "crear" sus propios paisajes, y como a desafiar a los mismos elementos de la

realidad: sus ojos y su corazón se hallarán tan colmados de ellos que la exactitud en reproducirlos fielmente le importará mucho menos que ir a buscar sus quintaesencias en la zona más profunda de su vigorosa personalidad. Las suaves colinas, las márgenes de las riberas, los verdes praderíos ingleses, el bosque de mástiles y de velas que ha podido contemplar en los puertos donde recalaban los grandes navíos de las Indias Orientales, todo eso, y la vida en torno, el paciente pescador, la caravana de trajinantes a lo largo de un camino, el romper de las olas contra un acantilado, o el forcejeo de unos hombres de mar con la braveza de las aguas, constituyen instantes de vida, peripecias de la luz y del color que se irán depositando en su retina para fermentar después en su espíritu y salir afuera tumultuosamente a lo largo de toda una vida de labor incansable.

La primera excursión de las que acabamos de mencionar la realiza Turner en 1792. En esa misma fecha es cuando por despertar en él aquella especie de recatada conciencia profesional que ya nunca le abandonaría, y de la que estuvo muy celoso siempre, alquila un estudio para él solo en Hand Court, no lejos del establecimiento de su padre.

Ya está el joven artista —cuenta, a la sazón, no más de dieciocho años— metido en su madriguera, muy a sus anchas en la miserable soledad de una habitación de poco precio. Pero es esa misma soledad la condición indispensable que ha de exigirle su genio, durante todo el resto de su vida, para la realización de su obra. De soledad y de perseverancia en su trabajo se irá forjando esa extrañeza, con renuncia a cualquier otra satisfacción de la vida, que ha de dar la tónica de su carácter en años posteriores. Pero sería equivocado anticipar las cosas, atribuyéndole ya en sus primeros años un rasgo semejante. "El pintor-poeta, como acertadamente se le ha llamado —escribe Monkhouse— apenas si muestra alguna excentricidad de carácter en el curso de su juventud" (16).

Mas debemos aludir ahora a un hecho acerca del cual no se posee una certeza absoluta. Algunos biógrafos lo relatan, empero, y aun con el temor de que todo no sea sino pura leyenda se hace preciso traerlo a colación.

Durante los años en que Turner había frecuentado la escuela en Margate, trabó conocimiento con la familia de uno de sus condiscípulos, una hermana del cual ejercía sobre aquél poderosa atracción. Vivía esta familia en la isla de Thanet, y parece ser que Turner, algunos años después, se pasaba por allí con cierta frecuencia, llevado principalmente por el propósito de ver a la muchacha. Pronto se establecieron entre ellos relaciones amorosas; pero cuando Turner recibió sus primeros encargos, la ausencia se impuso, quedando, no obstante, en que la escribiría durante el transcurso de la misma. Fué pasando el tiempo, sin embargo, y la muchacha no volvió a tener noticias de William; pero parece ser que éste no había dejado de escribirla, aunque con gran disgusto de la madrastra de aquélla, la cual, por ser contraria a un posible casamiento, hizo desaparecer todas las misivas que se reci-

(14) A. J. Finberg: *Turner's sketches and drawings*, p. 18.

(15) Las láminas de los apuntes para el *Copper plate Magazine*, editado por Walker, incluyendo algunas de Girtin, fueron encontradas años después por Mr. T. Miller, quien las reimprimió en 1854 en un volumen titulado *Turner and Girtin's Picturesque Views sixty years since*.

(16) Cosmo Monkhouse: *Turner*, p. 29.

bieron. Y William acabó por ser olvidado. Mas, precisamente el día en que se iba a celebrar con otro la boda de la muchacha, Turner se presentó allí de pronto, ignorando la noticia y fiel al compromiso que años atrás le propusiera a la muchacha.

“El joven artista —escribe W. L. Willie en su biografía del pintor— nunca pudo recobrase de tal desengaño, quedando profundamente afectado por él durante el resto de su vida. De que amó a esta mujer no cabe duda alguna... Su carácter fué cambiando poco a poco a partir de entonces, volviéndose más reservado y concentrándose en sí mismo. Empezó a ganar dinero y, al propio tiempo, se hizo más intensa cada vez su apasionada devoción por su arte” (17).

Es muy posible que todo esto no constituya sino una superchería inventada para justificar de algún modo la extraña vida de este hombre, de este solitario genial, al que veremos caminar irremisiblemente hacia una vejez cerrada a cal y canto contra el mundo en torno. La opinión de Cosmo Monkhouse acerca de estos frustrados amores de Turner debe considerarse como la más prudente y acertada; según él no puede creerse que Turner se resignara a dejar pasar tanto tiempo —dos años— sin ver a su prometida, mucho menos dado lo impulsivo de su carácter y su proverbial rapidez de locomoción. Parece ser lo más probable que Turner sufriera alguna decepción tan profunda que le llevara al convencimiento de que en nada, sino en sus propias obras, debería confiar en adelante (18). Sea como quiera, lo cierto es que ese retrato de sus años mozos que se guarda en la *Tate Gallery* nos lo muestra ya con incipientes señales de extrañeza: un mirar enclavijado a obsesiones ocultas, labios gruesos, con un algo desdeñoso en su sensual abultamiento, el óvalo de la cara apuntándose en la resuelta firmeza del mentón, y unos mechones descuidados y rebeldes sobre la frente tersa, por la que resbalan destellos de rudeza y de obstinación.

No puede decirse que el retraimiento de Turner comenzara a raíz del hecho que acabamos de recoger. Considero excesivas las deducciones que acerca del mismo se han hecho; ni siquiera me parece muy probable que la impenitente soltería del pintor quede bien justificada por el referido fracaso amoroso, en razón de la desconfianza a que pudiera sentirse llevado, a partir de entonces, con respecto a la psicología y el carácter femeninos. Entre los apuntes de uno de los cuadernos de bolsillo de Turner, en los que él acostumbraba a anotar sus observaciones, se encuentra ésta bien elocuente: “No existe ninguna cualidad, don, facultad o destreza que no sean poseídos en grado superior por las mujeres—*Vide Mrs. Wells*” (19). Y por lo que atañe a su afición por trabajar en el más absoluto aislamiento, preciso es advertir que no hacía con ello sino obedecer a una necesidad y a una propensión proverbial-

les en todo gran artista del pasado y del presente. Pero era muy fácil, una vez iniciadas en vida misma del pintor las más caprichosas interpretaciones de su carácter, forzar la nota y presentarnos a un Turner extravagante, rehuyendo cuanto le era posible, incluso en sus años juveniles, el dar satisfacción a cualquier curiosidad de las personas amigas o de sus propios clientes respecto a la labor que tuviera entre manos.

Dícese, por ejemplo, que mientras vivió en la barbería de su padre refugiábase en la trastienda para que nadie pudiera interrumpirle, y que en cierta ocasión, habiendo entrado un visitante sin hacerse anunciar previamente, Turner ocultó en seguida su dibujo y, contestando a la explicación “he venido para ver los dibujos”, dijo ásperamente:

—¡Pues no los verá, y cuide otra vez de venir por la tienda y no por detrás de la casa!

Pero a todo lo más que llegaremos, en nuestro buen deseo de comprender todos estos testimonios, es a considerar que en ese obstinado recelo contra toda persona extraña había mucho de irritable timidez, y que su abroquelamiento en tan celosa soledad era la consecuencia del ingenuo temor de un hombre que se siente desmañado y torpe en el trato social, sabedor, al propio tiempo, de su impotencia más allá del reducto íntimo de su propio sentir.

En 1794 se publican los primeros grabados de Turner, realizados en el transcurso de las excursiones que hemos mencionado más arriba. En el año anterior había enviado sus primeros óleos a las exposiciones anuales de la Real Academia. Más seguro de sí mismo cada vez, dueño de toda clase de procedimientos y de técnicas, su crédito y su renombre aumentan de día en día. Las obras presentadas en 1798 hacen que sea elegido socio de la Real Academia (*Associated Royal Academy*). A partir de entonces expone menos acuarelas y más óleos, pero continúa utilizando ininterrumpidamente aquel procedimiento, con frecuencia en obras de gran tamaño y por encargo de sus clientes, a la vez que a lo largo de sus numerosas visitas a todas las comarcas de su país, o a su regreso, en el reducto londinense de su taller. Su capacidad de trabajo y su movilidad incesante nos la demuestra el haber expuesto, antes de ser nombrado socio de la Real Academia, obras correspondientes a veintiséis comarcas distintas de Inglaterra y Gales. En el curso de estas frecuentes excursiones se creó numerosas amistades, algunas tan sólidas como las del doctor Whitaker, historiador de Whalley, la de Mr. Fawkes, en cuya residencia de Farnley pasó grandes temporadas, la de Sir John Leicester, después Lord de Tabley, y las de Lord Horewood y Mr. Lister Parker de Browsholme Hall.

En 1802 es elevado a la categoría de académico en plenitud de derechos (A. R.), y en esta fecha puede considerarse cerrado ya el ciclo de su primera juventud. También este año es el que registra una pérdida sensible para el arte inglés y para el propio Turner: la de Thomas Girtin. Los médicos, ante su precario estado de salud, le habían recomendado que se trasladase a un clima más benigno. En la primavera marchó a París, donde realizaría aún algunas de sus mejores obras, pintando una serie de

(17) En la obra de Walter Thornbury —la más antigua fuente documental acerca de la vida de Turner— se encuentra la primera mención de este fracaso amoroso del artista. El testimonio aducido por Thornbury, sin embargo, no parece digno de mucho crédito: “... the story —dice— comes to me from one who heard it from relations of Miss X (la muchacha en cuestión), to whom she herself told it.” Walter Thornbury: *The life of J. M. W. Turner, R. A.*, p. 42.

(18) Monkhouse, op. cit., p. 37.

(19) A. J. Finberg: *Turner's sketches and drawings*, p. 75.

acuarelas para el Duque de Bedford. En el otoño ya se encontraba de regreso en Londres, y en noviembre falleció. Alguien que no quiso decir su nombre —¿acaso el mismo Turner?— le hizo erigir un monumento conmemorativo en San Pablo, Covent Garden.

Turner pasó a vivir en este año a una casa que alquiló en Harley Street, acompañándole su padre poco después. El gobierno *tory*, en el poder a la sazón, había establecido un crecido impuesto sobre el empolvado de los cabellos y el uso de las pelucas empezó a decaer, arruinando pequeños negocios, como el del padre de Turner, cuyo establecimiento tuvo que cerrarse por aquel entonces.

AÑOS DE MADUREZ. — He aquí, pues, a William Turner hecho hombre ya, decidida su carrera, labrándose un nombre famoso, entrando en posesión de los holgados medios de fortuna que ha ido conquistando con su propio esfuerzo. Trabaja y trabaja sin descanso. La gente le conocerá por sus obras, no por esa aplicación sin tregua de todas sus horas, de todos sus instantes, a una labor solitaria y en silencio. “Tenía la mirada de un halcón y la paciencia de un germano”, ha escrito Sir Walter Armstrong. Finberg, por su parte, afirma que “había algo desmedido en él; era como una gran fuerza natural, copiosa, abundante, inagotable”. Su vida, podría decirse también, constituye un ejemplo impar de absoluta entrega a una vocación y a un destino aceptados con todas sus consecuencias y hasta el límite de toda posibilidad humana: hasta renunciar a cualquier emoción placentera de otra índole, indiferente a todo cuanto no sea su arte, importándole poco el descuido de su atuendo, la consideración de las gentes, o el pasar casi en ayunas jornadas enteras de trabajo. Todo en él es voluntad, vida interior de artista, acuciado constantemente por intuiciones prodigiosas, por todo un mundo en el que la luz, el color y las formas se agitan sin descanso, como fantasmas imperiosos de inaudita belleza.

En su nueva casa de Queen Anne Street, Turner va reuniendo obras suyas que no quiere vender a ningún precio y que llegan a constituir un pequeño Museo. Se permite visitarlo a quien quiera y el padre es quien acompaña a cuantos acuden allí. El padre de Turner, este hombre bondadoso, que había contemplado desde su modesta barbería la rápida carrera de su hijo, es sin duda quien mejor supo comprenderle. Casi treinta años viviría junto a él, sin que jamás el menor roce surgiera entre ellos. El viejo se cuida de todo —de la administración y arreglo de la casa, de la cocina incluso—, preparando las telas sobre los bastidores y barnizando los cuadros concluidos ya por William. Este comentará en más de una ocasión jovialmente:

—En realidad, es mi padre quien empieza y termina mis cuadros.

Cuando el buen viejo muere, en 1832, la impresión que Turner recibe es profunda. En adelante se sentirá mucho más solo, más indefenso e inerme frente a la vida, frente a todas esas menudas contingencias de lo cotidiano en que su padre le hacía de ángel tutelar.

El mismo año en que es elegido académico, Turner realiza su primer viaje al continente. Visita Calais, Saboya, el Piamonte, Suiza, en compañía de sus álbums de di-

bujo siempre, sin detenerse nunca sino para esbozar rápidamente notas y rasguños que le servirán después, a su regreso a Londres, como puntos de referencia para sus acuarelas y sus óleos.

Prosiguen, en tanto, los encargos de sus numerosos clientes: los grabadores le piden láminas, los editores ilustraciones. Turner lo acepta todo, trabaja en cualquier encargo, y sin ejecutar nunca una obra cualquiera, por modesta que sea, sin la más absoluta probidad. La Universidad de Oxford le encarga diez grandes acuarelas para ilustrar el *Oxford Almanack*. Turner las realiza entre 1779 y 1804, y hoy esos originales, conservados en su Museo, constituyen un legítimo orgullo para la Universidad.

En 1804 visita de nuevo el continente. Hasta trescientos cuadernos de notas y apuntes se conservan en el Museo Británico procedentes de esta serie casi ininterrumpida de viajes y excursiones. En el libro de Anderson se incluye un itinerario completo de todos los realizados por Turner en el curso de su existencia, y causa verdadero asombro observar el extraordinario número de lugares visitados por el pintor. ¿Cómo es posible —nos preguntamos— que un hombre haya podido vivir en esta incesante movilidad y desarrollar al propio tiempo una labor que, según los cálculos del mismo Anderson, comprende, entre óleos, acuarelas y dibujos, más de cuarenta mil obras? ¡Cuán injustas se nos aparecen, al considerar todo esto, las censuras de que se hizo objeto al pintor por su carácter reservado e insociable! ¡Como si esa insociabilidad y reserva no fueran precisamente las condiciones exigidas para que pudiera darse entre los hombres una obra de tanta riqueza y magnitud como la llevada a cabo por Turner!

En numerosas ocasiones, Turner se vió obsesionado por el empeño de emular a otros artistas, ya contemporáneos suyos, como Wilson, Sandby y Girtin, o del pasado, como Claudio de Lorena. Este último, sobre todo, puesto que era considerado como el maestro indiscutible del paisaje, debía incitarle a semejante intento. A todo lo largo de su vida, el afán de superar al lorenés reaparece constantemente. Incluso se propone llevar a cabo una obra como el *Liber Veritatis* de aquél, colección de grabados emprendida por Claudio de Lorena, incluyendo reproducciones de todas sus obras. Turner inicia una labor análoga en 1807: es el *Liber Studiorum*, para el que hizo un centenar de láminas en sepia para servir de guía a los grabadores de la obra. Esta iba apareciendo por entregas de un cierto número de láminas; el público, empero, no respondió a las esperanzas de Turner y la empresa fracasó, dejando de publicarse cuando se imprimió la lámina número setenta. Los originales se conservan hoy, en su mayoría, en la *National Gallery*.

Durante todos estos años, aparte del cambio gradual experimentado por la técnica del pintor, como lógica consecuencia de su propio temperamento y de su formación, se verifica otro que es el resultado de hechos ante los cuales no puede permanecer impasible: las invasiones napoleónicas. En realidad, desde el advenimiento de la revolución francesa vivíase en las islas un ambiente de inquietud y de zozobra. Manteníanse en pie de guerra 70.000 voluntarios en Irlanda, 340.000 en Inglaterra, además de 25.000

hombres en la Armada, teniéndose preparados también 469 barcos de guerra.

El pueblo inglés ve dirigida desde el otro lado del canal, una grave amenaza sobre su territorio. Turner, el solitario, el hombre que vive dentro del celoso reducto de su arte, es inglés ante todo: conoce y siente de manera profunda las angustias y zozobras que en torno a él agitan los espíritus. Las gentes miran hacia el mar —de donde puede venir únicamente el peligro, y que constituye, al propio tiempo, la mejor arma de protección —con esa intranquilidad que habita entre la duda y la esperanza. También Turner dirige sus miradas hacia él; pero sus ojos no se habían abierto para contemplar nada que no repercutiera en seguida en su voluntad creadora, en la entraña misma de su genio, que fué siempre levadura, impaciencia y fervor de creaciones pictóricas. Y es así como surge toda una serie de obras de temas marineros en los que los viejos navíos, el revuelto oleaje, los cielos brumosos, todas las imágenes representativas de cuanto se agita y lucha en un elemento del que parece entonces depender el propio destino de su patria, adquieren en él una magnificencia que alcanza las más soberbias cimas de lo sublime. Turner, se ha dicho, quedará como el más grande pintor del mar de todos los tiempos; pero no puede incluirse entre aquellos a quienes se clasifica como pintores “marinistas”. El mar, como en términos generales cualquier otro elemento de la naturaleza, ha sido representado siempre por él en toda su entrañable y humana resonancia, no persiguiendo la minuciosidad de detalles que parecen corresponder más fielmente a una realidad determinada, pues su fidelidad y su realismo eran de índole superior: como que en ellos entraban en juego también otros resortes anímicos más hondos y necesarios que los contenidos en el simple dirigir las miradas a la superficie de las cosas. Por eso la mayor parte de los paisajes de Turner, sean de tierra adentro o del mar, se dilatan en amplias perspectivas, los cielos y el borde último de los campos o de las aguas se prolongan o se hunden grandiosamente hacia el infinito: como contemplados con esa mirada de halcón que se ha dicho poseía Turner.

Que predominara en él, de una manera consciente, en las pinturas señaladas, un impulso de representación épica al servicio de un ideal patriótico es algo que no puede afirmarse expresamente, aunque obras como *La muerte de Nelson* (1808) constituyen, por su intensa emoción y su patriótica grandeza, testimonios indudables de que así debía ser. Finberg parece creerlo de este modo también cuando escribe: “En la hora del peligro para la Patria su corazón latía con entereza y con coraje. Sus cuadros de mar son como cantos de guerra...” (20). Muy significativas a este respecto son las numerosas obras que nunca quiso vender, por albergar el propósito de legarlas a su país cuando muriera: tal esa que representa al viejo *Temerario*, —*The fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up* (1839)— llevado a remolque por un barco de vapor, cuadro por el que un rico industrial ofreció pagar tantas monedas de oro como fuesen necesarias para cu-

brirlo enteramente con ellas. La oferta no fué aceptada.

En 1808 Turner es nombrado profesor de perspectiva en la escuela de la Real Academia en sustitución de un pintor de retratos y de temas históricos, Edward Edwards, fallecido por entonces. Para Turner, la Academia constituyó siempre algo perfectamente serio, respetable y ejemplar; tan orgulloso estaba de contarse entre sus miembros que, durante sus años juveniles, firmaba casi siempre “Turner, R. A.”, al ser nombrado académico, y aun añadía las iniciales “P. P.” cuando se le designó profesor de perspectiva. La Real Academia, escribe Finberg, “era el organismo oficial de su profesión, y Turner concedía una gran importancia a los honores otorgados por ella... Como todas las personas de escasa formación, reverenciaba ridículamente los oropeles y mascaradas del mundo académico, sus grados, títulos y diplomas”. No cabe duda que había en todo ello un ingenuo prurito de ostentación que no dejaría de ser comentado irónicamente por sus colegas; pero él, advirtiéndolo o no, desempeñaría con toda probidad, como hizo siempre durante toda su vida, la misión que le había sido encomendada.

No, no era un hábil maestro Turner, por cuanto le resultaba difícil expresarse, muy al contrario de la mayoría de los grandes pintores ingleses, todos ellos —y en especial Hogarth, Reynolds y Constable— estetas elocuentes. Si alguna vez tuvo que pronunciar algún discurso en las sesiones de la Academia, sus oyentes se quedaron sin comprender absolutamente nada de cuanto quiso decirles. Pero no por ello habían de ser inútiles sus enseñanzas en el desempeño de la clase de perspectiva. “El celoso cuidado —escribe Ruskin— con que Turner intentó llevar a cabo su tarea lo puede demostrar una serie de grandes modelos, pintados exquisitamente, y a menudo coloreados por entero de su propia mano, acerca de los temas más intrincados de perspectiva y para servir de ilustración tanto a las direcciones de las líneas como a los efectos de la luz, ejecutados con un cuidado y perfección tales que bastarían para confundir a cualquier otro profesor”.

Entretanto, ya hemos visto que se hallaba en curso su *Liber Studiorum*, y que seguía trabajando para sus clientes, enviando grandes óleos a la Academia, haciendo ilustraciones, modelos para los grabadores, etc. Una de las primeras series ilustrativas de las varias que realizó Turner durante su carrera, es la emprendida por entonces —concretamente en 1812 y proseguida hasta 1826—, que debía titularse *Costas inglesas del Sur*. Realizó esta serie para el grabador y editor M. Cook; debía comprender cuarenta panoramas de lugares costeros, desde el Nora hasta el canal de Bristol, en colaboración con otros artistas. No obstante, la serie no llegó a concluirse del todo por haber surgido un desacuerdo entre M. Cook y Turner. Otra de tales series, iniciada años más tarde, en 1826, y que debía ser su *Magnum Opus*, es la que lleva por título *Vistas pintorescas de Inglaterra y del País de Gales*, comprensiva de más de un centenar de láminas. Pero quizá la época más fecunda en ilustraciones fué la de 1829 a 1839. En este espacio de tiempo realizó cerca de cuatrocientas: unas ochenta sobre Inglaterra, sesenta y dos para las obras de Walter Scott (1833), veintiséis para la

Biblia (1834), sesenta y seis para *Rivières de France* (1835), cincuenta y siete para las obras de Samuel Rogers (1836), treinta y tres para las obras de Byron, veinte para los poemas de Campbell, siete para la edición del *Milton* de Sir Egerton Brydges, cuatro para el *Épicúreo* de Thomas Moore, veinticuatro para *Keepsakes*.

En 1819 realiza Turner por primera vez un viaje, considerado desde siempre como imprescindible para cualquier joven pintor: el viaje a Italia. Tenía entonces Turner cuarenta y cuatro años, y no deja de causar cierta extrañeza que él, tan aficionado en sus óleos a los temas clásicos, y sintiéndose celosamente rival de Lorena, cuya obra es pura sugestión romana, diferiese por tanto tiempo ese viaje. Incluso parece ser que mediaron persistentes insinuaciones de Lawrence, quien se hallaba entonces en Roma maravillado ante todas las bellezas que contemplaba a su alrededor, para decidir a Turner. Lawrence escribía cartas a sus amigos comunes insistiendo en que encarecieran a Turner la importancia de dicho viaje ahora "cuando su genio se halla floreciente". "Es una injusticia —agregaba— para su gloria y la de su país permitir que un genio semejante permanezca sin visitar estos lugares" (21). Poco después de recibidas estas recomendaciones, y no sabemos si a consecuencia de ellas, Turner se puso en camino; pasó por Turín, visitó los lagos de Como, Lugano y Mayor, pasando luego a Venecia —la ciudad italiana preferida por él—, Milán, Brescia, Bolonia, Rimini, Roma...

La impresión que su viaje a Italia le produjo, transferida a su arte —pues hay que hacerlo así, en realidad, con todos los sucesos de su existencia— fué, al principio, desorientadora en extremo. A. J. Finberg ha comentado muy certeramente lo que acaeció entonces en el ánimo de Turner: "Tuvo un corto período —escribe al analizar la concepción del paisaje que poseía el pintor— durante el cual los hechos puramente físicos tuvieron un lugar excesivo. Fué cuando la primera visita a Italia, en 1819-1820. La novedad de las escenas y de los edificios aumentó su sed de observaciones detalladas. En Inglaterra, la vivacidad, la fuerza de sus ideas, le habían impedido siempre llegar a una observación directa. En Italia, sus fuerzas de intuición fueron inútiles. Estaba desorientado. Todo le desconcertaba. Su rápido golpe de vista no penetraba el sentido íntimo de los objetos. No comprendía a las gentes en su modo de ser ni en relación con cuanto las rodeaba. Durante algún tiempo pareció tener menos fe en su misión artística. Después, se puso a trabajar con su energía de siempre para asimilar todo aquello, tan extraño para él, que tenía a su alrededor, mediante un observar sin tregua. Y el resultado fué una vasta acumulación de impresiones desorganizadas, o sólo parcialmente organizadas" (22).

A pesar de ello, Turner volverá a Italia en otras ocasiones. En el itinerario trazado por Anderson, se incluyen como países visitados por el pintor en el año de su tercer

viaje a Roma (1840) los siguientes: Italia, Francia, Austria, Alemania, Menorca, *España*. Y no es esta la única vez que, según el autor citado, visita nuestro país. El itinerario de 1842 fué: Francia, España, Portugal, Italia, Suiza, Alemania, Bélgica. Y el de 1846: Islas Madeira, Islas Canarias, Gibraltar, norte de Africa. No conocemos, sin embargo, ninguno de los croquis que Turner pudo haber realizado en nuestro país ni, concretamente, cuáles fueron los lugares de la Península que llegara a conocer. Poco comunicativo y nada dado a escribir cartas, muy escasas son las noticias que se poseen de sus viajes; pocos sabían de él mientras se hallaba fuera y ni siquiera en Queen Ann Street se recibía correspondencia suya. Debemos contentarnos, pues, con la vaga esperanza de que algún día pueda ser hallado, entre la ingente cantidad de sus notas y apuntes, algún diseño realizado en España, ya que éste sería el único medio de llegar a conocer algo más acerca de las visitas que hizo a nuestro país.

ETAPA FINAL.—A partir de la muerte de su padre, empiezan a advertirse claramente en Turner las primeras señales de la vejez. Años atrás, de 1813 a 1826, además de su casa de Londres, había adquirido otra de campo en Twickenham. Pasa en ella algunas épocas del año; tiene un barquichuelo atado en las márgenes del río, y allí deja transcurrir algunas horas de vez en cuando, entretenido en echar el anzuelo para capturar peces que nunca sabe si llevarse a casa o devolvérselos al río. Posee también algún *poney* en la cuadra para salir en sus habituales excursiones, ahora, cuando ya el mucho caminar le fatiga. Como todo solitario, siente un especial amor hacia los niños, hacia los pequeños animales domésticos y hacia las plantas.

La gente habla de él, se comentan sus rarezas, se le hace objeto de injurias. Se exagera, sobre todo, cuando se habla de su sordidez y de su avaricia. Una de las anécdotas con la que se intenta ridiculizar al pintor es la siguiente:

Turner había pintado en una ocasión un cuadro para uno de sus clientes, M. Jacques Fuller, quien le rogó que viniera él mismo a traérselo, una vez concluido, para almorzar juntos aquel día. Turner lo hizo así, en efecto, utilizando un coche de punto para transportar su obra. Concluido el almuerzo, Turner recibió el precio convenido y se marchó. Pero al poco rato regresó agitadamente:

—Necesito ver en seguida a M. Fuller —le dijo al portero.

Y una vez introducido hasta donde se hallaba su cliente, le advirtió sin andarse con rodeos:

—Mr. Fuller, me había olvidado de decirle que el coche me costó tres chelines.

Mr. Fuller pagó sonriendo la irrisoria cantidad objeto de la reclamación de Turner, y no dejaría después de comentar con sus amigos este rasgo de tacañería del pintor.

Pero que anécdotas semejantes fueron exageradas nos lo ha certificado, sin lugar a dudas, Ruskin, quien trató al artista durante los años de vejez de éste. Tal vez sin su testimonio muchos rasgos del pintor, delatores de que poseía un corazón magnánimo, se hubieran perdido, por-

(21) Citado por Bell en el artículo *Turner and his Engravers*, pp. 142-3, en el número especial de *The Studio* titulado *The genius of J. M. W. Turner*, 1903.

(22) A. J. Finberg: *The Turner Drawing in the National Gallery* en *The Studio*, supl. 1909, p. 28.

que la generosidad de Turner era la de todas las almas nobles, poco dadas a la ostentación de sus buenas acciones.

“Le traté durante diez años —dice Ruskin— y en todo ese tiempo tuve mucha intimidad con él. Nunca, ni una vez tan sólo, le oí decir nada malo de sus colegas, y nunca le oí que encontrase faltas en la obra de otro hombre. No puedo decir esto de ningún otro artista a quien haya tratado” (23).

En la exposición del año 1826 uno de los magníficos paisajes de Turner, el titulado *Colonia*, fué colgado entre dos retratos de Lawrence: el de Lady Wallscourt y el de Lady Robert Manners. La brillantez y la luminosidad de la obra del primero, deslucían totalmente los retratos del segundo. Observólo Turner, supo también cuán contristado estaba Lawrence por la colocación de los cuadros, y tuvo un gesto del que difícilmente hubiera sido capaz otro pintor cualquiera. Cuando el día de la apertura un amigo suyo, conocedor del referido paisaje, condujo hasta él a un grupo de críticos, tras ponderarles lo que iban a ver, se quedó aterrado: había desaparecido del cuadro aquella brillantez de colorido, particularmente en los celajes, que le causara, al verlo por primera vez, tanta admiración. Al encontrar a Turner exclamó:

—Pero, ¿qué es lo que le ha sucedido a vuestro cuadro?

—¡Bah, nada, el pobre Lawrence estaba tan triste! —murmuró el artista en voz baja—. Le he dado una capa de humo de pez a mi cuadro. Después de la exposición podrá lavarse.

Un rasgo semejante había tenido también años atrás. El joven pintor Bird presentó a una de las exposiciones anuales de la Real Academia un cuadro que había causado excelente impresión. El jurado encargado de seleccionar los envíos, el *Hanging Committee*, entre cuyos miembros se contaba Turner aquel año, pese a reconocer los méritos de la obra de Bird, decidió no exponerla, alegando que ya no quedaba sitio disponible para ella. Entonces Turner, mientras los componentes del jurado, pintores todos ellos y representados allí con numerosas obras, seguían deliberando acerca de otros asuntos, se apartó a un lado para contemplar detenidamente el lienzo de Bird; después, se dirigió a una de sus propias obras y la descolgó, colocando en su lugar la del joven y, hasta entonces, desconocido artista.

Por lo que se refiere a su tacañería, el siguiente ejemplo, aducido por Ruskin y otros biógrafos de Turner, nos ofrece, entre otros muchos, un buen testimonio en contra:

“A la muerte de un pobre maestro de dibujo, M. Wells, a quien Turner trató durante largo tiempo, afectóse hondamente éste, y prestó dinero a su viuda hasta llegar a una suma considerable. Ella era buena y agradecida y, después de largo tiempo, fué lo bastante afortunada para poder devolver a su bienhechor la cantidad que recibió de él. Fué a visitarle con el dinero, pero Turner, con las manos en los bolsillos, le contestó:

—Guárdelo y envíe a sus hijos a la escuela y a la iglesia.

Dijo esto con amargura, “porque a él no le habían enviado a ninguno de los dos sitios” (24).

He aquí otro par de anécdotas que nos revelan lo infundado de ese reproche de avaricia que se le hiciera a Turner:

Uno de sus primeros clientes, que, cuando William no era más que el hijo de un oscuro barbero de Maiden Lane, le había adquirido alguno de sus dibujos, al pasar el tiempo llegó a encontrarse en difícil situación económica; para hacer frente a ésta encargó a su mayordomo que pignorara algunos valores. Súpolo Turner, y agradecido al estímulo que fué para él, en su juventud, el que aquél le hubiera adquirido alguna de sus obras primerizas, saliendo de su habitual parsimonia, le escribió a toda prisa al mayordomo remitiéndole la suma en cuestión —que se elevaba a varios miles de libras— y recomendándole el más absoluto silencio acerca de la procedencia de tal envío. Arregláronse las cosas, tiempo después, al antiguo cliente de Turner, y éste recuperó la totalidad de su dinero; pero el mayordomo, fiel a la recomendación que se le hiciera, guardó el más estricto silencio, sin que su amo llegara a saber nunca el nombre de su favorecedor.

Cuando más se había divulgado la fama de sordidez y tacañería de Turner, hacia los últimos años de su vida, recibió la visita de una comisión, entre cuyos miembros se contaban Sir Robert Peel y Lord Harding, ofreciéndole una suma de cien mil libras por las obras que guardaba en Queen Anne Street, a la vez que una respetable cantidad por dos de sus cuadros más famosos: *Dido edificando Cartago* y *La decadencia del imperio cartaginés*. Turner, que en su testamento había decidido legar todas sus obras a la nación, rechazó tan halagüeña oferta. Si su codicia de dinero hubiera sido lo desmedida que todos decían, seguramente no habría desperdiciado tan tentadores ofrecimientos.

Ciertamente, Ruskin tenía razón cuando afirmaba que la exagerada leyenda de la avaricia y sordidez del pintor no procedía sino de que “toda persona de quien Turner sacaba debidamente un chelín, lo proclamaba por todas partes, pero a las personas a quien Turner dió cientos de libras esterlinas, les impedía su *delicadeza* divulgar la bondad de su bienhechor”. Mas también es posible que existieran otras razones, y, entre ellas, no sería de las menos poderosas la de la envidia que debía provocar en los más el ver la gran fortuna que Turner había conseguido labrarse con su trabajo. A ciento cuarenta mil libras se elevaba el día en que dejó de existir; pero ya veremos cómo dispuso de esa suma, que había ido atesorando tan celosamente a lo largo de su vida.

Es preciso reconocer, sin embargo, que no dejaban de tener alguna explicación aquellas habladurías de entonces acerca del carácter de Turner, aunque no es tan comprensible el que, posteriormente, se haya seguido insistiendo por escritores poco escrupulosos, en análoga deformación de la verdad. La vida solitaria del pintor, su apariencia torpe y desaliñada, la sordidez de sus habitaciones en Queen Anne Street, en contraste con lo fabuloso de los ingresos que se le atribuían, no podía ser explicado de otro modo que en razón de un desapoderado prurito de acumular riquezas; pero hubiera bastado con profundizar un poco en el carácter de Turner para darse cuenta de

(23) Ruskin: *Prerrafaelismo*. Ed. española, p. 282.

(24) J. Ruskin: op. cit., p. 286. La última afirmación no es exacta.

que era su genio mismo, aquella entrega suya a las creaciones de su pincel, que fué haciéndose más obsesiva al paso de los años, lo que determinó en él aquel género de vida indiferente tanto al ridículo como al cuidado exterior de su persona.

Turner, casi hasta los últimos años de su existencia, vivió consagrado a su arte, sin decaer nunca, con el mismo vigor y apasionamiento durante su senectud que en sus años mozos. La última exposición de la Real Academia en que figura su nombre es la de 1850, un año antes de su muerte. Es ahora un hombrecillo avejentado, con cara de pocos amigos y gran descuido en el vestir. Los papeles del tiempo le muestran a veces en caricaturas que subrayan los aspectos ridículos de su persona: su gesto agrio y desdeñoso, su pequeñez, enfundada en vestidos demasiado holgados, con mangas tan crecidas que sólo permitían asomar las puntas de los dedos: aquellos dedos menudos, ágiles y nerviosos del pintor, ejecutores infatigables de tantas maravillas. Pero en esa etapa final de su vida, los críticos empiezan a poner reparos a su obra. Y, sin embargo, es durante ella cuando se propone llevar a cabo su empresa más ambiciosa, aquella que intentarían de nuevo, más adelante, los impresionistas: pintar la pura luz, el movimiento rápido de las fuerzas tumultuosas y elementales de la naturaleza. Hacia 1843, exhibe un cuadro que parece una pura alucinación: se titula *Tempestad de nieve*. Representa una escena en el mar, con un barco hundido entre el oleaje, visible apenas entre la furia de las aguas y de la nieve que se abaten sobre él. Los críticos no aciertan a comprender nada y califican el cuadro de "agua de jabón y leche de cal".

A Turner le afecta hondamente esta incompreensión. Sentado junto al fuego, en casa del padre de Ruskin, murmura entre dientes:

—Es comprensible que un hombre se halle agotado a mi edad; pero de mí no puede decirse esto todavía... ¡Agua de jabón y leche de cal! ¿Qué se creerán ellos? ¡En mi puesto los hubiera querido ver!

Y tenía razón el viejo Turner, porque él, para pintar aquella escena, se había hecho sujetar al mástil de un barco y había permanecido allí, en medio de la tormenta, con grave riesgo de su vida, durante cuatro horas (25).

Es por entonces cuando Ruskin ha terminado de publicar sus *Modern Painters*. Del mayor interés son las relaciones del pintor con el joven esteta; la diferencia de edad, empero, no había de permitir, sobre todo teniendo en cuenta el carácter poco expansivo de Turner, una gran intimidad entre ellos. Con frecuencia, el apasionado entusiasmo que hacia la obra del pintor sentía Ruskin, tenía que tropezar con el mutismo y el desinterés por cualquier comentario acerca de ella del propio artista. El joven Ruskin, tan celosamente educado por su familia, había curado ya del "mal de amores" con que tanto le hizo

sufrir nuestra compatriota Adela Domecq, hija del socio de su padre, y se había entregado, quizá para consolarse, a un estudio febril del arte. De las incidencias de esos amores, como de los primeros contactos amistosos con Turner, nos ha dejado constancia Ruskin en las memorias que, con el título de *Praeterita*, redactó en los últimos años de su vida. Fruto de aquella entrega al estudio del arte y de su admiración por la obra de Turner es el libro *Modern Painters*, cuyo primer volumen apareció en mayo de 1843 con el seudónimo de "Un graduado de Oxford"; el segundo volumen, redactado en parte en Italia, es de 1846; el quinto y último, de 1850. En dicha obra aparece Turner desempeñando un papel decisivo en la historia de la pintura; en realidad, su nombre constituye el *leit motiv* de la misma. Ruskin, que al publicarse el primer volumen no cuenta más de veinticuatro años, siente por Turner una veneración profunda, y consagra todos sus esfuerzos a hacer comprender a sus contemporáneos la grandeza de aquel hombre, cuya vida empezaba a extinguirse y para el que quisiera un declinar glorioso, entre el aplauso universal y el público reconocimiento por los extraordinarios servicios que había prestado a su patria con su arte. "Este Turner —dirá Ruskin más tarde— de quien tan poco habéis sabido mientras vivió entre vosotros, ocupará un día el lugar que le corresponde al lado de Shakespeare y de Varulam en los anales de las celebridades de Inglaterra." Y a renglón seguido, justifica su augurio diciendo: "Sí; al lado de Shakespeare y de Verulam, una tercera estrella de esa constelación central a cuyo alrededor describen su órbita, en la astronomía del espíritu, todas las demás estrellas. La humanidad fué expresada por Shakespeare para vosotros; los *principios* de la naturaleza por Verulam; y su *aspecto* por Turner. Ellos fueron enviados para que abriesen una de las puertas de la luz, para que las abriesen por vez primera. Pero de los tres, aunque no el más grande, Turner ha sido el más sin precedentes en su obra. Bacon hizo lo que Aristóteles intentó; Shakespeare, a la perfección, lo que Esquilo realizó en parte; pero nadie, antes que Turner, levantó el velo de la naturaleza; la majestad de las colinas y de los bosques no habían recibido interpretación hasta entonces, y las nubes pasaban, sin ser immortalizadas, por la faz de los cielos, que adornaban, y por la de la tierra, que amparaban."

Se hace difícil admitir el paralelo que Ruskin establece entre el genio de Turner y los de Verulam y de Shakespeare. Apenas si le encontramos justificación, teniendo en cuenta la grandeza del hombre y de su obra, cuantitativamente, como expresión de su magnitud y de la fuerza extraordinaria que albergó su espíritu. Turner se nos aparece mejor a semejanza de algunos de los grandes líricos de su país, abierto del mismo modo su corazón —arrobadora, profundamente— al alma de las cosas, capaz de ofrecernos la visión plástica del mar cantado por Lord Byron en las estrofas de *Childe Harold*, el impulso salvaje del viento del Oeste que vibra en la oda de Shelley, o las íntimas y desbordadas efusiones del alma, al contacto de la naturaleza, que se nos revelan en las baladas líricas de Wordsworth.

Mas esa arrebatada defensa del pintor emprendida por

(25) "... Turner's intention, which was to render a storm as he had himself seen it, one night when the "Ariel" left Harwich. Like Joseph Vernet, who, when in a tempest off the island of Sardinia, had himself fastened to the mast to watch the effects, Turner, on this occasion, got the sailors to lash him to the mast to observe it, and remained in that position for four hours." Philip G. Hamerton: *The life of J. M. W. Turner*, p. 287. Londr., 1879.

Ruskin nos haría comprender, si él mismo no nos lo hubiera advertido ya, de qué modo, durante aquellos años, fué apartándose el público de la obra de Turner. Hasta pudiera ser que, de rechazo, la sobreabundancia de elogios, la magnificación de la figura de Turner, que se contienen en la obra de Ruskin hubiera contribuido a ello. De todos modos, lo cierto parece ser que el pintor, en estos últimos años de su vida, se había vuelto insociable en extremo; huía del trato con la gente y trataba con hostilidad a los más de cuantos pudieran llegar hasta él. En un libro publicado a poco de morir Turner, especie de ameno y documentado manual para servir de orientación a los jóvenes artistas en los inicios de su carrera, encontramos una alusión a Turner que refleja claramente lo que —sin llegar a los excesos de ridiculización contenidos en el *Punch* ni a los apasionados elogios de Ruskin— se decía y se pensaba acerca de él en los propios medios artísticos. El autor de dicho libro, el pintor y escritor John Burnet, presenta a un joven escocés, Knox, llegado a Londres para adquirir una sólida formación, en contacto con el célebre pintor, escocés también, David Wilkie. Al muchacho se le presenta así ocasión de visitar los estudios de otros pintores e ir conociendo por dentro la vida artística, consultando después a su maestro acerca de las experiencias que adquiere con todo ello. Un día consigue ser presentado a Turner; al comunicárselo a Wilkie éste le dice:

—Habéis visto al artista más brillante de nuestros días.

—Puede ser —contesta Knox—, pero no le perjudicaría nada ser un poco más cortés. En verdad, es como una perla en el lodo. Sus palabras son tan frías que se hielan antes de llegar a quien le escuche.

—Bien, bien —replica Wilkie—, pero su pensamiento no es como sus palabras; y, por lo demás, bien cálida es su pintura.

—Después —continúa Knox— he sido presentado a vuestro amigo Seguir, gracias a cuya conversación he podido desentumecerme después de venir de casa de Turner (26).

En cuanto a Ruskin, más tarde, en *Sésamo y Azucena*, se lamentará de haber clamado en el desierto: nadie escuchó su voz. “He gastado los diez años más vigorosos de mi vida —escribiría— en el intento de mostrar la excelencia del trabajo del hombre que yo creía, y creía con razón, el pintor más grande de Inglaterra después de Reynolds... Pero él (Turner) conocía mejor que yo la inutilidad de hablar sobre lo que la gente no podía ver por sí misma... Mas lo que me preocupó —horriblemente— fué descubrir que la Providencia puede consentir que el genio más espléndido de las artes trabaje y perezca inútilmente; que en cada una de sus delicadezas pueda haber algo que le haga invisible a los ojos ordinarios; pero que, en su excelencia extraña, pueden estar mezcladas faltas tan funestas, como vanas son sus virtudes; que su gloria perecedera e invisible, y que sus dotes y su gracia pueden ser para nosotros como nieve en verano y como lluvia en agosto” (27).

(26) John Burnet: *The progress of a painter in the nineteenth century*, p. 76. London, 1854.

(27) J. Ruskin: *Sésamo y azucena*. Trad. española de J. Besteiro. Madrid, 1907.

El mismo Turner no pareció hacer mucho caso de la exaltada defensa de su joven amigo. “Pone cosas en mi cabeza que no se me han ocurrido nunca”, murmuraba el pintor sin comprender nada. Ruskin, por su parte, reconoció: “Me tuvo en estima, pero de cuanto yo decía no se preocupaba en absoluto.”

Eran los últimos años del pintor, aquellos en los que su misantropía le conduce a un afán, más vehemente cada vez, de vivir ignorado por todos. No quiere que nadie sepa de él. Ama furiosamente la soledad y el silencio. Pinta todavía —lo hará así hasta sus últimos momentos—, pero huye con frecuencia de su casa de Queen Ann Street, y se aficiona a pasar largas horas metido en alguna taberna, bebiendo abundantemente, o en visitar, de incógnito, el estudio fotográfico de Mr. Mayall, pues el nuevo arte de la fotografía ha cautivado vivamente su atención.

Durante sus ausencias le gusta recorrer los lugares por donde se deslizaron sus años infantiles. Si algún contacto humano desea es el del bajo pueblo, el de las gentes sin nombre, marineros, pescadores, chiquillos desarrapados, la multitud que va y que viene por los bordes del Támesis, en Chelsea, en Margate...

Un día, ya en 1851, desaparece de Queen Ann Street, y no vuelve a saberse de él. Mrs. Danby, que vive desde hace tiempo con el pintor en calidad de ama de llaves —cincuenta años hacía que entró a su servicio— se pasa el día preguntando a los conocidos del artista, recorre las calles vecinas, acude a los lugares más frecuentados por él. Pero es inútil; nadie puede darle una respuesta satisfactoria. Al cabo, revolviendo un día en los bolsillos de uno de los trajes del pintor, encuentra una carta procedente de Chelsea. Pregunta a unos y otros y, al fin, por las indicaciones que le facilita un tabernero, consigue dar con él.

Turner, desde su desaparición, habitaba en Chelsea en casa de una señora Booth, Sofía Carolina Booth, a la que había adquirido su vivienda. Esta era humilde, miserable casi, pero tenía una pequeña azotea junto al tejado y Turner se pasaba allí gran parte de su tiempo haciendo estudios de salidas y puestas de sol. Nadie le conocía por su verdadero nombre en el barrio. Cuando la dueña de la casa se lo preguntó, Turner inquirió, a su vez, cuál era el de ella y, al decírselo, su respuesta fué:

—Then, I'm Mr. Booth. (Pues entonces, yo soy el señor Booth.) (28).

Este último era, en efecto, el nombre por el que le conocían las gentes de Chelsea: “el señor Booth”, o “el almirante Booth”, como le llamaban también los chiquillos. Y es que era su aspecto el de un viejo oficial de marina venido a menos, con sus cansados ojos azules, su noble continente, su semblante grave y melancólico, habiendo ido a recalar, vencido por los años, al lejano puerto de su infancia, para rumiar allí, silenciosa, resignadamente, las soledades que el mar le había enseñado...

(28) Posteriormente se ha puesto en duda la anécdota. Acerca de Carolina Booth, puede leerse en el artículo “Turner” del *Diccionario Bryan* lo siguiente: “he (Turner) was living, under the name of Booth in a small house at Chelsea, with a certain Sophia Carolina Booth, whom we now know to have been a friend of more than twenty years standing”.

Mas ya estaban contados los instantes del pintor cuando la anciana Mrs. Danby pudo dar con él. Desde hacía unos meses su salud se hallaba quebrantada por completo. Era el 12 de diciembre del año 1851. Al otro día, el pintor, sin poderse mover ya, hizo que le acercasen a la ventana: quería contemplar por última vez las aguas plomizas del Támesis y la luz del sol reflejándose suavemente sobre su superficie.

A los pocos instantes, la señora Booth corrió los visillos de nuevo: el viejo Turner acababa de morir. Sus últimas palabras fueron: *The Sun is God*.

Tal como él había pedido, fué enterrado junto a Reynolds en la cripta de la catedral de San Pablo. Allí descansa, en el lugar denominado *The Painter's corner*, el "rincón de los pintores", análogo el "rincón de los poetas". —*The Poet's corner*— de Westminster. Alrededor de él se hallan los restos de Lawrence, West, Opie, Barrey y los demás maestros de la escuela inglesa.

Al abrirse el testamento de Turner y hacerse públicas sus cláusulas debieron quedar confundidos muchos de sus detractores. Dejaba en él una manda para sostenimiento y ayuda de un asilo para pintores viejos y enfermos, poniendo como única condición que quienes se acogieran a sus beneficios, fueran nacidos en Inglaterra e hijos legítimos de padres ingleses. Todas las obras que no quiso vender y que había ido reuniendo en su casa de Queen Anne Street, legábalas a la nación, con objeto de que fueran expuestas en una sala aparte, que debería llevar el nombre de *Galería Turner*. Mil libras, según el testamento, deberían ser para que se le erigiera un monumento en la catedral de San Pablo, y veinte mil para la Real Academia. Estas y otras cláusulas, que ponen de manifiesto la generosidad del pintor, dieron lugar a divesas interpretaciones, pues el testamento y sus codicilos eran extraordinariamente confusos. Tras largos años de litigio, durante los cuales gran parte del dinero se fué en costas, se resolvió que veinte mil libras pasaran a la *Royal Academy*, y el resto al pariente más próximo de Turner, a quien éste no había pensado dejar un solo céntimo. A este propósito, Ruskin pudo decir epigramáticamente: "Sepultaron, con triple honor, el cuerpo de Turner en San Pablo, sus obras en Charing Cross, y sus designios en la Chancillería."

* * *

Mucho es lo que se ha escrito acerca de Turner, como hombre y como artista; pero se hace muy difícil, por entre tan copiosa bibliografía, dar con el hilo de la verdad. De sus años infantiles poco es lo que se sabe, pues los testimonios, procediendo él de tan humilde cuna, sólo podrían venir más tarde, cuando su nombre empezó a hacerse famoso. Siendo de carácter reservado, como en general acostumbran a serlo los hombres de su país, nunca se prestó a hacerle confidencias a nadie. Constituyendo su arte para él lo único que tenía verdadera importancia en su vida, es muy posible que no concediera el menor interés a los restantes aspectos de su existencia. Tuvieron que quedar éstos, por tanto, en una vaga penumbra, cuando

no en oscuridad impenetrable; así se han creado, claro es, las numerosas leyendas que en torno a su figura existen.

Una de esas leyendas es la que quiere hacer de Turner, tal vez por la tentación de los contrastes, casi un analfabeto. Quienes se han referido a su inclinación por asociar a sus obras personajes y lugares de interés legendario e histórico, han querido dar a entender casi siempre que en él prevalecía ese sentido reverencial e ingenuo, ante ciertos temas culturales, muy propio de una mentalidad primitiva, y, aunque excepcional, de grandes limitaciones en algunos aspectos. Sin duda, un estudio más profundo del desarrollo del carácter y personalidad de Turner, les hubiera permitido ver lo que se escondía tras esa aparente incultura. Los toscos modales de que dió muestras en muchas ocasiones el pintor, su retraimiento e inadaptación en lo que a la vida social se refiere, eran las consecuencias naturales de un temperamento que, siendo muy sensible, poseía, a la vez, una susceptibilidad irritable en sumo grado y una timidez exacerbada, sin duda, por su propia y extraordinaria imaginación. Las cartas y cuadernos que se conservan del pintor atestiguan que poseía una formación más elevada que el término medio de las gentes de su época; y es a esa especie de timidez y retraimiento que le caracterizaron, y no que poseyera una educación deficiente, a los que hay que atribuir el que nunca llegara a dominar del todo, como se ha dicho, su lengua nativa ni le fuera fácil, posteriormente, en sus prolongadas excursiones por otros países, aprender ningún idioma extraño.

Sea como quiera una cosa hay evidente, y es que resulta imposible en Turner separar al hombre del artista; es más, como ha dicho Finberg, éste era más fuerte que aquél. Quizá por ello resulten un tanto ociosas todas esas cuestiones acerca de lo anecdótico y puramente personal en la vida de Turner. Lo que ésta fué realmente y lo que de veras significa para nosotros es en su obra donde hay que ir a buscarlo: una obra de tal magnitud, de tan perfecta y asombrosa continuidad que apenas si ofrece resquicio alguno por donde podamos asomarnos a las circunstancias personales que la hicieron posible.

Acaso sea Ruskin una de las personas que hayan conocido y estudiado más a fondo la vida y la obra de Turner. Su testimonio, si farragoso y grandilocuente con frecuencia, resulta decisivo cuando acierta a concretar o a resumir, sin ditirambos, sus experiencias y pensamientos. Así, en la carta que escribió a Thornbury cuando éste solicitó consejo de él antes de dar comienzo a su biografía de Turner. Las palabras de Ruskin, que valen por un cierto análisis del carácter de Turner, fueron como sigue:

"Trate de retener, al comenzar, estas características principales de Turner, que son como la llave del secreto de cuanto pudo decir o hacer:

Rectitud.

Generosidad.

Corazón sensible (en extremo).

Sensualidad.

Obstinación (en extremo).

Irritabilidad.

Escepticismo."



A este esquema del carácter de Turner sólo le faltan, para quedar completo, dos notas importantes: la del profundo sentimiento poético que le animó siempre y la de su marcada inclinación hacia todo lo sublime y grandioso. Del primero nos queda constancia, no sólo en los propios cuadros del pintor, superabundantemente líricos en tantas ocasiones, sino en una serie de composiciones poéticas escritas por él mismo, y muchas de las cuales fueron publicadas en los catálogos de las exposiciones de la Academia, sirviendo de apostilla a las obras de aquél. Estas composiciones empezaron a aparecer, en la forma indicada, a partir de 1812, con ocasión del cuadro presentado por Turner en la exposición de aquel año con el título de *Anibal pasando los Alpes*; anteriormente, para sus otras obras, había recurrido a citas de Milton, Ossian, Ovidio, Píndaro, Homero, etc., testimonió también de que los libros de poesía eran sus predilectos. Desde 1812, casi todas las citas serán de versos propios, salvo las raras veces en que acude a los de Thompson, Byron o Walter Scott, y parece ser que Turner tenía el propósito de reunir aquellas composiciones suyas bajo el título común, y harto significativo en lo que a su carácter se refiere, de *The fallacies of Hope*. Las pretensiones poéticas de Turner fueron ridiculizadas con frecuencia por sus contemporáneos, diciéndose en una publicación periódica, el *Athenium*, que aquellos versos “sirvieron de regocijo durante muchos años a los lectores de los catálogos de la Real Academia”. Pero tampoco han faltado biógrafos, como Hamerton, tan preocupado por hallar el hilo de la verdad en la vida de Turner, que den asimismo en ironizar acerca de las ingenuas tentativas poéticas del pintor. El biógrafo aludido, jugando con el título de aquellas composiciones —*The fallacies of Hope* (“Los engaños de la esperanza”)—, dirá que constituían una prueba elocuente de aquellos *engaños de la esperanza*, harto comunes, que llevan a algunas personas, sin el menor asomo de facultades literarias, ni en

prosa ni en verso, a imaginarse que serían capaces de construir un poema”. Sin embargo, aunque fuera mezquina la expresión poética de Turner, preciso es reconocer que toda su obra se halla impregnada de verdadero lirismo, y que éste constituye uno de los rasgos esenciales de su personalidad, como pintor y como hombre.

En cuanto a la marcada inclinación de Turner por todo lo sublime, acaso la mejor descripción de lo que él fuera como hombre se halle en aquellas palabras de Kant cuando, en su opúsculo sobre *Lo bello y lo sublime*, escribe a propósito del inclinado a la melancolía: “... se preocupa poco de los juicios ajenos, de lo que otros tienen por bueno o verdadero: se apoya sólo en su propia opinión. Como en él los móviles toman el carácter de principios, no puede ser fácilmente llevado a otras ideas. Su firmeza degenera a veces en obstinación. La amistad es sublime, y, por tanto, apropiado a sus sentimientos... Sabe guardar bien sus secretos y los ajenos. La veracidad es sublime, y él odia mentiras y fingimientos. Siente con viveza la dignidad de la naturaleza humana. Se estima a sí mismo y tiene al hombre por una criatura que merece respeto. No sufre sumisión abyecta, y su noble pecho respira libertad. Toda suerte de cadenas le son odiosas: desde las doradas que en la corte se arrastran hasta los pesados hierros del galeote. Es un rígido juez de sí mismo y de los demás, y a menudo siente disgusto de sí mismo y del mundo.”

Así fué Turner, en efecto. El hombrecillo solitario de Koenigsberg, que, en el delicioso opúsculo al que las líneas citadas pertenecen, nos ha dejado la más penetrante lección de psicología, hubiera comprendido en seguida, sin el fárrago erudito de tantos biógrafos, la profunda raíz humana de aquel otro gran solitario, William Turner, que cabe los bordes del Támesis supo crear, nostálgico de Paraísos de luz y de color, la más alta poesía de los ojos que darse pueda.



La habitación donde murió Turner

de artistas que nacieron y trabajaron en otros países bajo un clima moral y material muy distinto, y cuya manera de "hacer" y de sentir no podía asimilar fácilmente. Cualquiera recién venido, con tal que lo fuera de allende el canal, veíase asistido de facilidades y solicitudes que avaramente eran regateadas a los pintores nativos. Acaso ningún otro país haya tenido tantos visitantes de este orden, y que vinieran para la más fácil de las conquistas, como Inglaterra. ¿Qué de extraño, pues, que no dieran fruto más a tiempo las disposiciones artísticas de esta nación, a la que cuesta tanto siempre abandonar la costumbre adquirida?

He aquí un breve resumen de las emigraciones artísticas a Inglaterra. En el Renacimiento llegan pintores italianos como Girolamo Pennachi y Antonio Toto, este último nombrado pintor del rey y elevado a la dignidad de noble; flamencos, como Gérard Horebout y su hermana Susana; holandeses, como Lucas Cornelisz; alemanes, como Hans Holbein. Posteriormente, llegan los holandeses Antonio Moro, Daniel Mijtens y Cornelis Janssen van Ceulen, y los flamencos Joost van Cleef y Lucas de Heere. En tiempos de Carlos I, una nueva emigración trae a Rubens, a Van Dyck y a Gérard van Honthorst. Con la Restauración, el holandés Peter van der Faes, más conocido con el nombre de Lely, es nombrado pintor de Carlos II, sucediéndole el alemán Godfred Kneller. Por último, y en diversas ocasiones, llegaron franceses como Largillière, Mignard, J.-B. Monnoyer, Watteau, La Tour, J.-B. van Loo. Todos ellos recibieron grandes honores o regresaron a sus países respectivos con la bolsa bien llena. Al aparecer los nombres de Hogarth y de Reynolds en el horizonte, las cosas varían por completo. Luis-Miguel van Loo, quien siguiendo el ejemplo de su padre, marchó a Londres en 1764, creyendo que podría trabajar más lucrativamente que en su país, tuvo que regresar chasqueado: los ingleses preferían ya las obras de sus propios artistas. ¡Veinte años atrás tan sólo, Juan Bautista van Loo pudo volverse a París con una ganancia de 300.000 libras!

Tal vez sea posible encontrar, en algunos testimonios antiguos, referencias que nos sugieran la consideración de que si las obras de Holbein y de Van Dyck lograron tanto asentimiento en Gran Bretaña, fué porque desde siempre el arte pictórico inglés pudo caracterizarse por una tendencia muy marcada al cultivo de determinados géneros, principalmente el de la representación de la figura humana en toda su fuerza expresiva como individualidad. Sir Walter Armstrong aduce ejemplos, como los retratos de Jacobo III de Escocia y su esposa Margarita de Dinamarca, el de Sir Eduardo Boucle y el de Ricardo II, de autor desconocido, existente en la Abadía de Westminster. Esta consideración podría llevarnos a pensar que esas características de profundo individualismo, de afirmación de la propia personalidad frente a todo y frente a todos, la energía de carácter, son las que han determinado la preferencia en Inglaterra por la pintura de dicho género, dentro del cual ocupa un lugar preferente en la historia universal de la pintura.

En efecto, y contando con la tendencia, muy marcada también, a la sátira de costumbres que prevalece en un

pintor como Hogarth —sátira que puede constituir también un rasgo típico de ese temperamento tan celosamente individualista—, el cultivo del retrato, al poco tiempo de iniciarse el espléndido brote tardío del arte pictórico inglés, adquiere inusitado desarrollo en una generación de pintores, contemporáneos casi todos, que apenas admite parangón con el de otros países. Lo singular es que, habiendo recibido el impulso de fuera, los resultados obtenidos se nos ofrezcan como algo profunda y específicamente nacional. Es muy posible que esto sucediera así porque, como dice Armstrong, los extranjeros que fueron a enseñarles el camino a los ingleses experimentaron el influjo del medio, o porque —y este es el caso de Van Dyck— lo que les facilitara el éxito fuese su habilidad para adaptarse al temperamento e inclinaciones de los mismos artistas británicos, quienes, antes y después, "perseguían cierta elegancia y sencillez de concepción, eludiendo desatinos y reflejando en lo posible la distinción que era sello de la sociedad a cuyo servicio estaban" (29).

Luis Gillet ha sintetizado con bastante fortuna las determinantes de la primera eclosión de la plástica inglesa: "En realidad —dice— la pintura, en esta raza utilitaria, limitada por todas partes con mayor severidad que en Holanda, puritana, enemiga de las desnudeces, de la fábula, del "arte", sin "avenue" sobre la historia, privada de la vida poética de las creaciones imaginativas, no posee más que una práctica, una salida posible: se reducirá al retrato" (30).

Por estas y otras causas, pues, el arte británico se produce con unas características muy concretas, restringido al cultivo de una parcela determinada, y capaz, por tanto, una vez roto el maleficio de su postergación, de aplicarse vigorosamente, con todas sus disponibilidades, a esa primera salida que se le ofrece. Pero esto se llevará a cabo, insistimos, obedeciendo, hasta época muy posterior, a todas esas constricciones que han presidido su nacimiento: un gusto acentuado por la expresión y el carácter individuales; escaso desarrollo de lo imaginativo, ceñida toda alusión simbólica a una realidad humana concreta; hostilidad hacia todo convencionalismo que no se halle justificado en razón del destino impuesto a esas obras como gala y ornato de los palacios señoriales; renuncia a toda emoción estética transmisora de un sentimiento de veneración y acatamiento de la Divinidad; ni el cuadro de género, con su amor a los mínimos detalles expresivos de la vida cotidiana; ni el naturalismo, como sumisa fidelidad a una parcela del mundo en torno, ni la satisfacción o el goce por cuadros cuyo mérito estribe en puros aciertos de color, de luminosidad o de dibujo, encuentran fácil acogida entre los artistas y el público de Inglaterra por aquel entonces.

No es extraño, pues, que tantas limitaciones se hayan hecho sinónimas, para algunos, de cierta rudeza, e incluso que al tratar del arte inglés se haya traído a colación aquella frase incisiva y malévola de Stendhal cuando de-

(29) Sir Walter Armstrong: *El Arte en la Gran Bretaña e Irlanda* (Trad. de E. Díez-Canedo). Madrid, 1909.

(30) Louis Gillet en *La Peinture — XVII et XVIII siècles*, París, 1913.

cía: "Al llegar a Inglaterra, el talento pierde un veinticinco por ciento de su valor."

La frase es injusta, sin embargo. La buena voluntad, el entusiasmo, la inquietud misma que en torno a los problemas del arte revelan los escritos de pintores como Hogarth y Reynolds, por ejemplo, la magnitud de la obra, y los singulares aciertos que en ella se manifiestan, de toda una legión de artistas singulares como la que por aquellas fechas surge en la Gran Bretaña, no se merecen, ciertamente, una consideración que se halle precedida por semejante prejuicio.

Habiendo empezado, pues, el arte británico por llevar a tan gran altura un solo género —cuyos máximos exponentes son los de la famosa trilogía Reynolds (1723-1792), Gainsborough (1727-1788) y Romney (1743-1802)—, en seguida pasará a invadir una nueva parcela, dentro de la cual habrá de establecerse como en terreno propio: el paisaje.

Mas ello no fué sin titubeos, obstáculos y resistencias. Posiblemente, de no haber sido así, el cultivo de dicho género hubiese alcanzado un auge paralelo al del anterior. Buena prueba de ello es que uno de los grandes artistas de la trilogía mencionada, Gainsborough, es considerado como uno de los dos fundadores del paisajismo inglés. El otro es Richard Wilson, cuya vida y cuya obra constituyen testimonios fehacientes de los forcejeos con que tuvo que luchar el nuevo género en sus comienzos, por extraño a las propensiones más acusadas que regían entonces en los gustos artísticos del público inglés. Richard Wilson (1714-1782) había empezado por la pintura de retratos, dentro de la cual obtuvo algunos aciertos; después visita Italia, permanece siete años allí, descubre todas las posibilidades que la pintura de paisajes le ofrece y, de regreso a Londres, trata de introducirla en su país. Algunos éxitos conquistados durante su ausencia hicieron que volviera precedido de cierta fama; pero la verdad es que sus cuadros no encontraban comprador; los coleccionistas no sentían interés alguno por ellos y, en cuanto a los clientes particulares, preferían con mucho encargarle a Reynolds o a Gainsborough un buen retrato de algún miembro de la familia, que colgar en las paredes de sus mansiones la reproducción de algún trozo de la naturaleza que, tal vez, en cuanto a arte, no se justificaba plenamente para ellos como realce y ornato de aquéllas.

La obstinación de Wilson, su amor propio y altivez de carácter, le llevaron a proseguir en el empeño y a pasar estrecheces y miserias durante el resto de su vida. Mas avisado que él, Gainsborough, cultivaba ambos géneros: el retrato, para adquirir el gran prestigio a que se hizo acreedor entre sus contemporáneos, y el paisaje para su propia satisfacción.

Ya Hogarth había puesto en evidencia, en sus dibujos satíricos, la exclusiva protección que se dispensaba en perjuicio de los otros géneros, a la pintura de retratos. Uno de esos dibujos mostraba un peñasco —que servía de pedestal a un busto del rey— del cual manaba una fuente; Britania conducía las linfas hacia tres arbustos que representaban a la Pintura, la Arquitectura y la Escultura; pero el primero, colocado sobre una eminencia del te-

rreno, apenas si recibía el beneficio del agua, secándose todas sus ramas, a excepción de la correspondiente al retrato. Otro dibujo, que figuró como viñeta, lo mismo que el precedente, en el folleto de 1761 de la Sociedad de Artistas, mostraba a un mono contemplando a través de una lente, los troncos de tres árboles, que eran regados por él, y que llevaban estos letreros "exótico": "*fallecido en 1502*", "*fallecido en 1600*", "*fallecido en 1604*". Esta última caricatura iba dirigida contra los coleccionistas, que no sabían reconocer el valor de los artistas nacionales ni el de aquellas obras que no pertenecieran a autores muertos hacía más de siglo y medio.

Sin embargo, el desdén del público por el arte del paisaje no implicaba hostilidad alguna contra la naturaleza. Antes al contrario, quizá fuese la familiaridad con ésta, la habituación a su contacto, dado el género de vida inglés —en el que se alían siempre lo urbano y lo rural, la mansión ciudadana y el castillo o el "cottage"—, lo que hiciera que pasaran inadvertidos, para los más, los méritos de una pintura que nada sobresaliente les podía ofrecer.

Tuvo que producirse un cambio de ideas, una orientación distinta en los gustos del público, para que el nuevo género se impusiera decididamente. Y este cambio, al que ya se ha aludido de pasada al principio, es el que tiene lugar por los años en que surge Turner; de tal modo que, entonces, se producen toda una serie de fenómenos coincidentes: orientación hacia lo pintoresco e instauración de lo sublime en la literatura y en el arte, como primera avanzada del romanticismo; auge creciente de la acuarela y del grabado, estimulado sobre todo por el deseo de poseer descripciones gráficas de las bellezas arquitectónicas y naturales del país; agrupamiento de pintores participando en un mismo fervor por el paisaje natal —como el de la célebre "escuela de Norwich"—, y, en suma, la generalización de ese fervor como determinante del placer y gustos estéticos de la época.

La coronación y el exponente máximo de todo ello habría de verificarse en la obra de Turner. Después, habiendo quedado casi exhaustas las posibilidades del nuevo género con la torrencial producción de este artista —, claro es que junto a ella, con la de Constable, la escuela de Norwich y los acuarelistas—, la pintura, por esa dinámica interna de las ideas y de los estilos que incita a la búsqueda siempre de nuevas tierras sin roturar, o a un retorno a las por largo tiempo abandonadas, tendría que reclamarse una nueva dirección. Quienes se la proporcionarían son los "prerrafaelistas". Pero bueno es advertir cómo, con éstos, la pintura británica agita ya una bandera de grupo en el amplio mar de encrespadas teorizaciones y de universal anarquía que caracterizan a la última mitad del siglo XIX y lo que va del XX. Así, pues, lo que de específico existe en la pintura británica, lo que ya sólo podrá ser reconocido como aspectos parciales y remotos en los artistas que vendrán después, se halla perfectamente revelado, y para siempre, en esas tres grandes etapas: auge del retrato, como expresión del carácter y de la personalidad; desarrollo de una pintura de paisajes que, contradicha al principio por la misma familiaridad con que la naturaleza se

ofrece a los ingleses, se desbordará rápidamente en tan amplia medida como la que nos permite suponer la célebre frase de Maurois cuando dice que “todo inglés es, de corazón, si no por su talento, un paisajista”; y, por último, el prerrafaelismo, no por los supuestos teóricos que proclamó, sino por el hecho en sí de proclamarlos, y porque, cumpliéndolos o no, puso en evidencia una propensión a lo significativo y una sentimentalidad típicamente británicas.

A la cabeza de cada una de estas etapas puede colocarse —como de hecho se viene haciendo— una trilogía de nombres: Reynolds, Gainsborough y Romney, en la primera; Wilson, Turner y Constable, en la segunda; Rossetti, Millais y Holman-Hunt, en la tercera. En el centro de todos, pues, el nombre de ese artista, extraño y genial, que fué Turner, ocupa una posición fundamental y decisiva: por haber abierto horizontes insospechados a la pintura británica, y por haber introducido en ella un elemento de intenso lirismo, de idealización y de fuerza expresiva, que ni antes ni después de él encuentran parangón posible tanto fuera como dentro de su propio país.

“Turner cerró las puertas del pasado y abrió las del porvenir”, ha escrito Lewis Hind. Añadiendo a continuación: “Es el verdadero padre del movimiento paisajista moderno, el gran experimentador y el que abre la marcha. Difícilmente ha sido pintado desde entonces un paisaje —con el centelleo de Monet o con la entonación de Whistler— sin apuntar, y más aún, sin obedecer a la obra colosal y ambiciosa de este hombre, de este mago Turner.”

Ya veremos más adelante la posición de Turner dentro de la historia universal del paisaje. Por ahora nos interesa retener, tan sólo, la que ocupa en el ámbito pictórico de su país.

LOS ACUARELISTAS BRITANICOS. — Resulta obligado, al considerar la obra de Turner, poner un poco de atención en el procedimiento que parece constituir una prerrogativa de los artistas ingleses: la acuarela.

En realidad, al referirnos a aquélla tenemos en cuenta, casi de manera exclusiva, las pinturas ejecutadas por este procedimiento. Ante todo, porque ha sido el utilizado en las obras de Turner que el lector posee mayores facilidades de poder contemplar en nuestro propio país; y, además, porque ellas constituyen lo más importante y personal de su producción. Como ha señalado W. G. Rawlinson, sin duda puede seguirse también el desarrollo del arte de Turner en su pintura al óleo; pero ello, no tan eficaz y claramente, por cuanto en ella las influencias extrañas han sido más numerosas y, con frecuencia, origen de desviaciones sufridas por el propio temperamento del pintor. Muchos de sus óleos, tuvieron como punto de partida una especie de prurito de emulación, que le condujo, en distintas épocas de su vida, a rivalizar —pretendiendo sobrepasarlos— con maestros del paisaje anteriores o contemporáneos. Así se han señalado, con tal pretensión, obras suyas en vista de las de Wilson, Van de Velde, Gaspard Poussin, Claudio de Lorena, Cuyp, Rembrandt, y otros más aún. “Sus óleos —señala Rawlinson— fueron, pues, menos espontáneos, menos sinceros, que sus acuarelas. Su

falta de instrucción le hacía inapto para tratar temas clásicos y mitológicos, en los cuales quería rivalizar con los maestros antiguos. Sin duda existen brillantes excepciones, tal como su *Mercurio* y *Ulises burlando a Polifemo*, y algunas otras; pero, no obstante, yo creo que Ruskin estaba en lo cierto al tratar a la mayoría de sus óleos como *cuadros vacíos de sentido* (31).

Puede decirse que merced a la prodigiosa obra de Turner el procedimiento de la acuarela recibe su espaldarazo final y entra, con plenitud de derechos, a figurar dignamente al lado del óleo. Pero Turner no es, en modo alguno, un innovador, a pesar de que en la exaltación de entusiasmo o de hostilidad que Turner provoca siempre, se hayan hecho afirmaciones tan rotundas como estas de Sir Richard Redgrave:

“En la pintura al óleo, Turner tuvo antes de él al conjunto de los artistas del pasado y a grandes maestros de la ejecución en casi todos los estilos. Pero en la acuarela, ¿qué había al comenzar para guiarle, qué es lo que pudo adoptar como punto de apoyo para su trabajo? Este arte comienza enteramente con él; débil y delicado en su más tierna infancia, apenas si se había inventado un solo recurso por medio del cual pudieran expresarse las maravillosas calidades que la naturaleza presenta a los ojos del artista y que Turner se hallaba muy especialmente dotado para percibir” (32).

Ciertamente que el arrebatado y prodigioso genio de Turner se presta con harta facilidad a eso que Wordsworth llamaba *obliquities of admiration*, de las que nos ofrecen un buen ejemplo las palabras de Redgrave que acabamos de citar. Conviene, sin embargo, dejar las cosas en su punto.

Tan típicamente británico ha llegado a hacerse el procedimiento llamado de “la acuarela” que no han faltado quienes le atribuyeran al mismo un origen inglés. La cuestión está demasiado vencida para que no tengamos suficiente aquí con sólo mencionarla de pasada. Y en cuanto a su antigüedad, lo cierto es que el empleo del agua como vehículo de materias colorantes es, sin duda alguna, el más remoto de los procedimientos conocidos; si bien el soporte de dichas materias, así como el modo, objeto y formas de su empleo haya adoptado múltiples variedades. La aparición de la pintura al óleo, que es, en realidad, el último procedimiento puesto en vigor, hace que todos los demás queden postergados, pues ninguno le iguala en posibilidades de cualquier especie. Tras él, la acuarela viene a reducirse a un medio auxiliar para estudios preliminares, que alcanzarán por medio del óleo su forma definitiva, o para notaciones, esbozos o pequeños trabajos para sola satisfacción de los propios artistas. Sin embargo, la acuarela nunca ha dejado de cultivarse, y antes de que fuera llevada por los ingleses a tan gran altura, ya se hallaban descubiertos casi todos sus recursos y se habían puesto de manifiesto las cualidades de espontaneidad, limpidez y frescura que, en contraposición al óleo, constituyen sus peculiares características. Precisamente en el

(31) W. G. Rawlinson: *The Water-colour Drawings of J. M. W. Turner*, R. A. En *The Studio*, primavera de 1909.

(32) Cfs. Anderson, op. cit.

British Museum, como para contradecir las palabras de Sir Redgrave que citamos anteriormente, se conservan magníficas acuarelas de Alberto Durero, Baroccio, Rubens, Jordaens, Van Dyck, Adrian van Ostade y Van Huysum.

Lo que sucede es que la acuarela jamás ha pretendido rivalizar con la pintura al óleo, ni se ha hallado en condiciones para ello, hasta que los ingleses, durante los siglos XVIII y XIX, la introducen en el mercado y, por el intenso cultivo que hacen de ella, la dotan de flexibilidad, vivacidad y ambición insospechadas. Ellos son, pues, quienes la redimen de su condición ancilaria y de su ostracismo. Pero veamos cómo se produce este desenvolvimiento de la acuarela en la Gran Bretaña.

Un pintor de Bohemia, Wenzel Hollar, arribó a las costas inglesas por el año 1655, y, más tarde, se dedicó a reproducir en una serie de grabados minuciosos algunos aspectos de la ciudad de Londres y de otras capitales de provincia. No es que este Wenzel Hollar fuera un artista excepcional ni que su obra tuviera tanta importancia como para formar escuela; pero sí que los grabados que realizó, ejecutados con notable pericia, tuvieron bastante éxito y que, a su ejemplo, otros muchos artistas se dedicaron a realizar obras semejantes, iniciándose un género menor, puramente descriptivo, cuyos cultivadores son los que reciben el nombre de *Topographical draughtsmen*. Estos dibujantes o pintores topográficos utilizaban para sus láminas un procedimiento elemental, a base de tinta china y algunas manchas planas de color; el carácter, en cierto modo utilitario, más dado a lo noticioso que a lo expresivo, a la fidelidad gráfica que a la voluntad de arte, tuvo, sin embargo, gran importancia, pues realmente constituyen el punto de partida de la escuela acuarelista inglesa. Y tanto es así, que el considerado como fundador de la misma, Paul Sandby (1725-1809) y su predecesor, Samuel Scott (1710-1772) —a quien con mayor justicia le corresponde dicho título— acostumbran a ser comprendidos dentro de esa calificación o grupo de “*pintores topográficos*”. Los dos artistas que acabamos de mencionar son los que, partiendo de aquellas tintas planas elementales, introducen matices de color, sobrepasan el convencionalismo de luces y de sombras, y producen las primeras acuarelas dignas de ser consideradas como tales. Sin embargo, el verdadero paso hacia la perfección del género, introduciendo en él calidades artísticas de mayor nobleza, se da con los dos Cozens (padre e hijo), Alejandro y Juan Roberto.

Alejandro Cozens se dice que era hijo natural de Pedro el Grande de Rusia, pero nacido de madre inglesa (33). Para que se hiciera pintor fué enviado a Italia, regresando a Londres en 1746. Alejandro Cozens fué uno de los fundadores de la *Society of Artists* de la que debería surgir más tarde la *Royal Academy*, y expuso en ésta varias obras entre 1772 y 1781. Se dedicó con fortuna a la enseñanza de su arte, tuvo entre sus alumnos al Príncipe de Gales, y fué profesor de Eton desde 1763 a 1768.

(33) Ultimamente, Lawrence Binyon, en su *English Water-colours*, aduce testimonios que debilitan la afirmación de ser A. Cozens hijo del zar de todas las Rusias.

Poco es lo que se conserva de su obra; escribió diversos libros, entre ellos un tratado, *The Principles of Beauty*, en el cual demuestra no sólo un gran fervor por su arte, sino hallarse en posesión de poderosa y clara inteligencia. Si no hubiera sido oscurecido por la fama de su propio hijo, “cuyo genio supo desarrollar con inteligencia y celo, el nombre de Alejandro Cozens, ocuparía el puesto relevante que le corresponde en la historia de la pintura inglesa (34).

Juan Roberto Cozens (1752-1794) sentía especial predilección por los lugares montañosos y salvajes, por los paisajes alpinos y por la campiña romana, la que pintó un poco a la manera de Claudio de Lorena, pero con toda la exaltación característica de su romántica sensibilidad. Acaso fuera ésta la que le empujara a la locura en los últimos años de su vida. Con Juan Roberto Cozens, el paisaje y la acuarela ingleses se hacen por vez primera vehículos expresivos de sentimientos y emociones. “Todo en él es poesía”, había de decir Constable; y en cuanto a Turner y a Girtin, puede asegurarse que, en realidad, las obras de Cozens, hijo, son las que verdaderamente les formaron como acuarelistas; buena prueba de ello es que, cuando en 1833, muerto el Dr. Monro, se vendió su colección, en el catálogo de venta figuraban hasta seis copias de Cozens ejecutadas por Girtin y otras muchas más de manos de Turner.

Más es con estos dos últimos con los que la acuarela desemboca definitivamente en el gran arte; de tal modo que, a despecho de los anteriores precedentes, se acostumbra a designar a Girtin como al fundador de la “verdadera” acuarela inglesa, acaso en un sentido más bien técnico, pues en cuanto a los demás aspectos, testimonios como el citado anteriormente de Sir Redgrave, no faltan para asignarle a Turner la total y definitiva primacía.

En las primeras exposiciones de la Real Academia la acuarela era admitida, pero debiendo figurar al lado de los cuadros al óleo y con la obligación de presentar las obras ejecutadas por aquel procedimiento con los mismos marcos dorados que se imponían para las demás. Esto, naturalmente, dada la fragilidad de la acuarela, constituía un grave inconveniente, y precisamente para salvarlo Girtin se propuso darle una mayor solidez y, pudiéramos decir, “empaste”, a sus obras, a menudo perdiendo buena parte de las virtudes específicas del procedimiento, tales como la transparencia, limpidez y pureza de las tintas; pero, a pesar de ello, Girtin triunfó en tan dura prueba, y su ejemplo fué decisivo para otros muchos pintores, entre ellos el propio Turner. Poco después, la Real Academia concedía una sala especial aparte a las acuarelas, con lo que definitivamente el procedimiento consolidaba su posición. La vida de Girtin fué demasiado efímera para que pueda, hoy, disputarle a Turner ese lugar de excepción que le corresponde.

Tras todos estos antecedentes, dijérase que quedaba justificada la obra de este último; y sí puede estarlo en cuanto a la perfección material de su obra, pero no en cuanto a los ambiciosos resultados obtenidos por él, que son con-

(34) Finberg: *The english Water-colour painters*. I. 1905.

secuencia natural y exclusiva de su genio. Hacia 1800, o lo más tarde hacia 1803, Turner había sobrepasado ya a todos sus contemporáneos; no había quien pudiera proseguir junto a él la vertiginosa carrera emprendida, y destácase solitario en una posición que logrará mantener de manera constante durante el resto de su vida. "... Comparando a Turner con los demás acuarelistas de su tiempo —escribe Cosmo Monkhouse—, y nos referimos ahora solamente a sus primeras obras, el hecho notorio es que, si las mejores de los otros se destacan por una o dos cualidades en particular, ya por la belleza del estilo o los efectos, las de él destacan por todas. Puede conseguir muy de cerca, si no alcanzar de lleno, la áurea simplicidad de Girtin y el plateado suave de Cozens; dibujar los árboles con la habilidad delicada de Edridge, y los lejos con la misma belleza que Glover; con idéntica pulcritud empleará los simples colores opacos de entonces, que las capas transparentes de sepia. No sólo se les puede comparar técnicamente, sino que fué su maestro, resumiéndolos a todos, casi sin excepción" (35).

Mucha parte de las maravillas realizadas por Turner se deben a su laboriosidad incesante; mediante ella adquirió, no sólo un conocimiento profundo de los límites y posibilidades de la técnica acuarelista, sino una especie de automatismo en la ejecución semejante a la de los pintores chinos y japoneses, con los que tantos rasgos de semejanza revela. Una prueba de esto último está en que, como los acuarelistas orientales, Turner ejecuta casi todas sus obras entre las cuatro paredes del estudio, fiándolo todo a su prodigiosa retentiva para los matices de luz y de color; si tanto ellos como él, procediendo de este modo, sin tener el natural frente a sí, consiguen la espontaneidad y la lírica efusión que les caracteriza, es porque previamente se han ejercitado por medio de infinitos apuntes, en prolongada y muda contemplación de las bellezas naturales que subyugaron sus sentidos; después, una vez conseguida la docilidad de la mano, ésta se convierte en transmisora fiel de un contenido pictórico que, por haber madurado largamente en el espíritu de su inspirador, será capaz de sugerirnos emociones mucho más cuajadas de sentido, de libertad creadora y de nobleza que las que el mero pintor naturalista nos ofrece. Turner parece estar proclamando en todas sus obras que el arte, si no es inspiración ni interpretación de las bellezas naturales, no es nada. Esto no quiere decir en absoluto que la fantasía deba campar por sus respetos, sino que debe tener también su intervención en la obra de arte, pero como "organizadora" del material cosechado directamente por los sentidos; y tan es así que acaso se le pueda achacar a Turner cierta grandilocuencia, en algunos momentos, al interpretar determinados paisajes, pero no el haberlos falseado de manera deliberada, hurtándoles toda conexión con la realidad. Es más, tan fielmente se propuso reproducirlos en muchas ocasiones que, como ha observado Ruskin con acierto, ante las acuarelas de Turner "un geólogo podría pronunciar una conferencia acerca de la erosión de las aguas y conjeturar la situación pasada y futura de las

capas de terreno en ellas reproducido por el pintor" (36).

En resumen, pues, habiendo empezado, como los demás acuarelistas de su tiempo, tomando como punto de partida las elementales disposiciones de los pintores topográficos, Turner, al igual que Girtin, se emancipa rápidamente y entra en posesión de todos los recursos que el procedimiento le ofrece. Pinta durante gran parte de su vida maravillosos paisajes, muchos de ellos para los grabadores, y en los que la fidelidad a las escenas reproducidas no implica una sumisión servil a los menudos detalles. En él existe siempre como un principio único al que todo, formas, líneas y colores deberá ordenarse siempre; y en ese principio vibra una intensa poesía por la que todas sus obras aparecen siempre con calidades poemáticas de belleza sorprendente. Durante su última época, va más adelante aún; ha agotado ya todos los recursos del procedimiento, pero todavía parece imponerse una nueva tarea: la de reproducir la luz misma, en profundidad, y no buscando el apoyo en los contrastes del claroscuro, sino como envolviéndolos y anegándolo todo en sus propias vibraciones, "traduciendo así, como ningún pintor lo había hecho jamás, el sentido del infinito". El que todo esto lo haya realizado Turner utilizando un procedimiento tan frágil como la acuarela constituye una excelente muestra de su genialidad indiscutible.

TURNER EN LA HISTORIA DE LA PINTURA DE PAISAJES.—Considero oportuno —necesario, más bien— hacer aquí una salvedad: la de que la "historia" a que alude este epígrafe debe entenderse en un sentido más amplio de lo que se acostumbra. Muy pocas cosas son las que puede poner en claro, y, desde luego, conducir a graves errores de interpretación, el dejarse guiar por un criterio puramente historicista, pagado en demasía de una evolución ascendente, o de un encadenamiento progresivo, en el desarrollo de las variaciones que han tenido lugar, a través del tiempo, en el dominio de las artes. Entender el "paisaje" como una conquista o descubrimiento de la civilización, en un momento histórico que pueda determinarse con exactitud, sobre resultar empresa imposible, de querer llevarla a cabo seriamente, se halla condenada a crear inútiles y enojosas complicaciones.

Cuestión, esta del paisaje considerado desde el punto de vista estético, íntimamente relacionada con la de la actitud del hombre frente a la naturaleza, se ha partido, para su estudio, del falso supuesto de que el paisaje sólo podía presentársele a la humanidad en una época muy avanzada de su desarrollo. Considero oportunas a este respecto las palabras de F. Paulhan cuando escribe: "A pesar de cuanto se diga, me parece lo más verosímil que la naturaleza ha sido amada siempre. Al menos, ese sentimiento ha debido proporcionar siempre placer o consuelo a algunos hombres. Que se la haya amado de maneras muy diversas, es indudable; pero esto es, precisamente, lo que se sigue haciendo. Las pruebas aportadas para demostrar que el amor a la naturaleza es un sentimiento moderno resultan poco convincentes. Todo lo más que se ha podido establecer es que

(35) C. Monkhouse, op. cit., p. 27.

(36) Ruskin: *Modern Painters*, 2.^a parte, sección IV, cap. IV.

en otras épocas no se la amaba como ahora, ni eran las mismas las cosas objeto de ese amor" (37).

Entiendo, por tanto, que solamente si se considera la "historia del paisaje" como recuento de las diversas actitudes espirituales, estéticas o interpretativas que en las épocas que nos han precedido han sido adoptadas, puede resultar comprensible y esclarecedor un intento semejante.

Al referirme, pues, aquí al lugar que a Turner le corresponde dentro de la historia del paisaje he querido significar precisamente que su actitud, originalísima sin duda, debe ser considerada y definida tan sólo como una más de las diversas posibles en las relaciones entre el pintor y la naturaleza, en cuanto tema o motivo, esta última, de la obra de arte.

Un esquema de esas actitudes posibles, podría establecerse, en rigor, con sólo determinar los límites extremos que las comprendan a todas: uno, representado por la mínima intensidad en dichas relaciones entre el artista y la naturaleza —el arte islámico podría servir de exponente a este respecto—; y otro, por la máxima compenetración revelada en esas relaciones —la pintura extremo-oriental sería aquí el ejemplo representativo.

Entre los límites expuestos caben gran número de combinaciones, en estrecha dependencia, claro es, con el ámbito cultural y las constricciones de lugar y tiempo bajo las cuales se produzcan. Así, se hace necesario referirse al credo budista o al mahometano cuando se estudian respectivamente el arte chino o el del Islam, del mismo modo que se considera imprescindible aludir previamente a la expansión de las legiones romanas o al cambio de posición espiritual que se registra en Occidente hacia el siglo xv para comprender cabalmente el cómo y el porqué del arte hispano-romano en el primer caso, o del gran despliegue artístico del Renacimiento, en el segundo.

Concebido aquel esquema desde un punto de vista universal, como entiendo debe hacerse para llegar al fondo de la cuestión, el paisaje adoptado por la pintura europea supone una actitud equidistante entre los dos extremos que acabo de señalar. ¿En qué estriba dicha actitud?

Cuando se compara el modo que tienen de entender el paisaje los pintores chinos y japoneses, de un lado, y los europeos, de otro, paralelismo por el que suelen comenzar cuantos han escrito desde nuestras latitudes acerca de las obras de aquéllos, salta a la vista desde el primer instante el racionalismo que informa la cultura a la que se hallan adscritos los occidentales. La visión que estos últimos poseen de la naturaleza tendrá que ordenarse, al ser expresada estéticamente por lo que la razón les dicte. Esta razón es considerada siempre como la mediadora entre el hombre y la realidad, instrumento y guía a la vez para que pueda moverse con holgura por ella, o para que pueda someterla a la satisfacción de sus necesidades, tanto de índole material como estética. "En el paisaje occidental —escribe Pouzyna— se encuentra siempre la yuxtaposición de pintor y paisaje. Esta yuxtaposición posee raíces profundas, la explicación de las cuales hay que ir a buscarla en el espíritu de la Grecia antigua. La ideología de los griegos era a la vez antro-

pocéntrica, lógica y causal; el griego representaba a los dioses y a la naturaleza toda tomando al hombre como base de su más alto criterio" (38). El pintor, pues, organiza sus sensaciones dentro del cuadro, y en ningún momento, por grandes que sean su entusiasmo y su abandono a las bellezas naturales que contempla ante sí, dejará de tener en cuenta que son dos mundos completamente distintos los que se hallan frente a frente: el de sus propios sentimientos, sensaciones e ideas, de un lado; el de los diversos elementos de la realidad que constituyen un paisaje, de otro. De aquí procede uno de los caracteres fundamentales de la pintura occidental: el de aspirar a una reproducción lo más fiel y exacta posible de los objetos que se ha propuesto representar. Una característica semejante sólo puede darse allí donde se posea cabal conciencia del desdoblamiento entre ser y realidad, entre materia y espíritu, entre hombre y naturaleza.

Esa dualidad o desdoblamiento, por el contrario, no parece existir en la pintura de Extremo Oriente. "Los pensadores del Asia oriental —escribe el japonés Tsuneyoshi Tsudzuki— no llegaron jamás a la idea de la naturaleza en sí. El hombre pertenece a la naturaleza porque la inversa se puede afirmar con igual razón. Aunque se distinguen el cielo, la tierra y el hombre, los tres componen una sola unidad" (39). Por tanto, el realismo en el arte, que para los europeos constituye una mera trasposición, lo más minuciosa y exacta que darse pueda, de un trozo de la naturaleza a la obra artística, para los orientales es más bien un sugerir con la mayor intensidad posible, no ya su aspecto exterior, su diferenciadora y exacta objetividad, sino ese principio de infinitud para el que la existencia del hombre, lo mismo que la del pájaro, el riachuelo o la flor, no es más que la efímera condensación de un instante de vida. De aquí también el que para los europeos un "cuadro" sea siempre un todo cerrado de manera rígida, dentro del cual se estructuren determinadas formas, justificándose por sí mismas, objetivamente, dentro de él y de acuerdo con ciertas leyes de perspectiva, de composición y de equilibrio entre los diversos elementos que lo integran; en tanto que para el oriental, el "cuadro" no existe propiamente, ni dentro de él concluyen compositiva y armónicamente los trozos de paisaje reproducidos, sino que se procura que la mirada del contemplador pueda continuar por todos lados, más allá de la superficie del lienzo (40).

Tenemos, pues, que esta historia nuestra del paisaje debe reducirse, en propiedad, a considerar a éste dentro de ciertos límites, mucho más estrechos, ciertamente, de lo que han

(38) L. V. Pouzyna: *La Chine et l'Italie et les débuts de la Renaissance*, p. 45. París, 1935.

(39) Tsuneyoshi Tsudzuki: *El arte japonés*, p. 79. Ed. Gustavo Gili, 1932.

(40) El paisaje se pintaba por lo general en "rollos" (el *makimono* de los japoneses) que debían irse desplegando horizontalmente, al contemplarlos, y que alcanzan en ocasiones una longitud de más de diez metros.

"Le tableau chinois, qu'il représente un paysage, des vagues, des animaux, des fleurs, des figures humaines ou des portraits, nous donne toujours quelque chose de plus que ce qu'il représente. L'espace vide, qu'un tableau européen tâche d'éviter, joue dans le tableau chinois un grand rôle artistique. Souvent on ne peint qu'une seule branche; le reste du tableau représente l'air tout pur. Une branche, une fleur, un rocher, et l'infini qui les entoure, ce sont là les tableaux typiques des Chinois." Pouzyna. Op. cit., pág. 46.

(37) Frederic Paulhan: *L'Esthétique du Paysage*, p. 27. París, 1913.

sido para razas y culturas de otras latitudes. Y si he insistido en poner esto de relieve ha sido precisamente para poder llegar a la conclusión de que cuando se habla entre nosotros de “descubrimiento” del paisaje, asignándose a esta o la otra época, a este o aquel pintor, no se trata, en realidad, sino de algo mucho más modesto: de que dentro de la actitud que nos caracteriza frente a la naturaleza, ha llegado un momento en que nuestros pintores, sin salirse de dicha actitud, han recurrido con mayor asiduidad a los temas por ella proporcionados, con la consecuente puesta en juego de determinados recursos de expresión que no prevalecieron o no se hicieron necesarios en otras épocas. Creo que teniéndolo en cuenta así no es tan fácil caer en esa atribución de primitivismo lleno de ingenuidad y con estrechas limitaciones para estadios del arte anteriores al Renacimiento (la tónica espiritual de los cuales imponía otros motivos y maneras de darles expresión), ni obsecarse en constatar esa progresión ascendente, motivada por el ensanchamiento y legitimación de nuevos dominios pictóricos, que de semejante descubrimiento del paisaje se quiere deducir. Bastaría el colocar frente a frente las obras más representativas de los distintos momentos por que ha atravesado el arte occidental —pongamos, por ejemplo, un Fra Angélico, un Van Eyck, un Leonardo, un Velázquez y un Constable o un Cézanne— para que salte a la vista que no data precisamente de esa introducción del paisaje la verdadera plenitud y madurez de nuestro arte pictórico.

No obstante, cabe registrar con cierta aproximación el momento a partir del cual la pintura de paisajes se establece de manera definitiva y constante, como género aislado, en el arte occidental. Ese momento sobreviene a finales del siglo XVI; pero es en vano buscar nombres con la pretensión de asignarles la paternidad del nuevo género. Si a los hermanos Bril, Mateo (1550-1584) y Pablo (1554-1626), flamencos, junto con el alemán Adam Elsheimer (1578-1610), se les hace fundadores de la pintura de paisajes, y si efectivamente se encuentran en ellos destacadas manifestaciones iniciales de la misma, preciso sería tener en cuenta las condiciones genéricas de época y de ambiente que, a la vez que a ellos, incitaron a gran número de artistas a seguir, entre los varios caminos por los que la pintura se fragmentó al concluir el Renacimiento, el de reproducir e interpretar, de manera preferente, los temas ofrecidos por la naturaleza. Es esta preferencia la que nos pone de manifiesto cuál ha sido el cambio de actitud del hombre europeo frente al paisaje. No es que lo descubriera, insisto en ello, por primera vez, sino que a partir de entonces lo contemplará y utilizará de otro modo. No constituirá ya una mera alusión simbólica, como en las miniaturas y retablos medievales, ni, como en los pintores subsiguientes, un último término, más o menos importante, exigido por la composición para dar mayor realce o verosimilitud a las figuras humanas que intervienen en el cuadro. Será el paisaje mismo quien desempeñe ahora el papel de protagonista; y aunque por largo tiempo no se prescinda de la anécdota humana, pues los paisajes toman pie por lo general en alusiones históricas, mitológicas o sacras, lo cierto es que la verdadera “acción” correrá a cargo de los elementos y accidentes naturales. Pero no se crea que este cambio de pa-

peles supone una fundamental alteración en las concepciones estéticas europeas. Se trata, simplemente, de una fragmentación temática; se pintan árboles, nubes o arroyuelos con el mismo prurito de objetividad, con idéntico antropocentrismo —aunque el hombre se quede fuera del cuadro— con que antes se pintaban escenas de la vida de los santos o representaciones alegóricas de personajes de la Antigüedad. La evolución que desde este instante habrá de producirse será más bien de procedimiento y de estilo. Si al iniciarse la independencia del paisaje como género pictórico se mantiene durante largo tiempo la unidad en razón del prestigio que la campiña romana y el humanismo renacentista poseen todavía, posteriormente, con la eclosión de las diversas escuelas nacionales, surge una variedad interpretativa que no alcanza a más que a la distinta conformación del paisaje nativo y a los matices temperamentales comunes a los pintores pertenecientes a cada una de aquéllas. Los primeros triunfos del nuevo género, en Claudio de Lorena y en Poussin, muévense aún dentro de la órbita romana, y no deja de resultar sintomático que sea también durante su visita a Roma cuando un pintor como Velázquez, exponente máximo de una de las escuelas nacionales surgidas entonces, pinte sus dos paisajes de la villa Médicis, perfecta representación de la nueva autonomía del género.

Las excelencias de los cuadros de Claudio de Lorena y de Poussin, así como el peregrinaje artístico a Roma, que perdura casi hasta nuestros días, ejercerán una notable influencia en la mayor parte de los paisajistas europeos que les sucedieron. Tan sólo, junto a ellos, los pintores holandeses seguirán una orientación distinta, prescindiendo de evocaciones legendarias y humanísticas, y reduciéndose a una transcripción más pormenorizada y fiel, sin retórica alguna, de las bellezas naturales de su propio país. A renglón seguido, serán los franceses quienes proporcionen un nuevo tipo de paisaje: el que pudiéramos llamar de “la ilustración”, el paisaje culto, de refinamiento y artificio, de *fête champêtre* y elegante bucolismo. Cuando Molière en *Le malade imaginaire* sitúa la acción diciendo que *le théâtre représente un lieu champêtre et néanmoins fort agréable*, augura ese tipo de paisaje, cultivado por Fragonard y por Boucher, en el que la naturaleza cuenta por lo grato y amable, que se percibe tan sólo cuando la selvática proliferación de aquélla ha sido encauzada y sometida a un acicalamiento previo por la mano del hombre.

Todos estos tipos de paisaje conservábanse en vigor cuando aparece Turner; y precisamente lo que él hizo —y lo que al hacerlo le confiere un lugar destacado en la historia del género— fué resumirlos a todos, “cerrando las puertas del pasado y abriendo las del porvenir”, como ha dicho C. Lewis. En Turner, que estudió ahincadamente a sus predecesores, encontraremos lo mismo el paisaje clasicista de Lorena que el grandilocuente de Salvador Rosa, el bucólico y pastoril de Boucher o Fragonard que el verístico y sin afectación de Ruysdael, Cuyp o Van de Velde. A lo largo de una carrera artística que comprende más de sesenta años de labor sin tregua ni reposo, Turner recorre todos los caminos posibles, trata de asimilarse, y de sobrepasar, las enseñanzas de quienes le precedieron, tanto en la elección de los temas como en la manera de tratarlos,

en el modo de enfrentarse con el paisaje y en los recursos de técnica pictórica con que darle expresión adecuada en cada una de sus modalidades. Pero no es esto sólo, sino que aquel afán suyo, tan ambicioso e impaciente, de lograrlo todo, de franquear todos los límites y salvar todas las dificultades, le llevó a unos dominios desconocidos hasta entonces en la pintura europea: uno, el de captar ese sentido de infinitud de la naturaleza que predomina en los paisajistas de Extremo Oriente; otro, el que hace de él el precursor más acusado de los impresionistas, en su intento de traducir pictóricamente la luz solar.

Bien se comprende por lo apuntado, cuán difícil ha de resultar una calificación precisa de Turner en la historia de la pintura de paisajes. Su obra es tan varia, tan intensa y numerosa, que hacer hincapié, como tantos han hecho, en una sola de sus modalidades, constituye notoria injusticia. Quienes, por ejemplo, han puesto de relieve —como su mismo contemporáneo, el pintor John Constable— tan sólo la poderosa imaginación de Turner, considerando sus paisajes más como literarios que como estrictamente pictóricos, no tienen en cuenta la extraordinaria cantidad de apuntes *après nature* que realizó, ni aquellas obras suyas llamadas del “período veneciano” en las que el contenido sentimental o literario de las mismas dijérase que desaparece para no dar lugar sino a un puro juego de matices de luz y de color, en el intento más atrevido que se haya realizado nunca para arrebatarle a la naturaleza, estéticamente considerada, uno de sus más pertinaces secretos. El filósofo Santayana supo ver bien a este respecto: “No es verdad —escribe— que los efectos aéreos de los paisajes de Turner sean exagerados y melodramáticos. La naturaleza, en Inglaterra y en todas partes, por ejemplo, en Venecia, es a menudo así, y hasta más enfática; y la delicadeza con que Turner conserva el especial carácter y la especial melodía de las partes en un violento conjunto demuestra un sincero amor a la naturaleza y a la vida y una devota imaginación” (41).

Tal vez los impresionistas lleguen, varios lustros después, a una más rígida aplicación de los principios —de las intuiciones, más bien— que guiaron a Turner en la última fase de su obra; pero las consignas de aquéllos, según las cuales “la naturaleza es color más que línea” y “las sombras se hallan impregnadas de color”, fué el propio Turner quien, anticipándose a ellos, las puso en práctica con una seguridad y una desenvoltura, con una amplitud incluso, que ni los mismos Monet, Sisley y Pissarro alcanzarían. Explícate, pues, que a él se le atribuya con frecuencia la paternidad del impresionismo. “Turner fué el primer impresionista —escribe Robert de la Sizeranne—, y después de un lapso de ochenta años, sigue siendo el más grande de todos, al menos en los estilos por él cultivados. Que el impresionismo vino de Inglaterra resulta evidente por la correspondencia de Delacroix; lo demuestra Paul Signac en su panfleto *Néo-impresionism*; de manera concluyente ha sido establecido por Mr. Wynford Dewhurst en las páginas de *The Studio*, y es un hecho que el lector de Ruskin, y en especial el de sus *Elements of Drawing*, escritos

en 1856, no puede ignorar. Turner es el padre de los impresionistas, y los hallazgos de éstos a él le corresponden realmente” (42).

Ahora bien, llegados a este punto, se hace necesario poner de manifiesto lo que separa a Turner de los impresionistas franceses, pues de ello deriva —tanto como de ser su obra un a modo de resumen de las escuelas de paisaje anteriores a él— ese lugar especialísimo que en la historia del género le hemos asignado.

Puede decirse que, en realidad, apenas si pasa de mera coincidencia —de la que existen, por añadidura, otros muchos precedentes, como el del mismo Velázquez— la aplicación de esos principios que, como los de la coloración de las sombras y la división de los tonos, Turner tiene en común con los impresionistas de la segunda mitad del XIX. En lo que a la actitud frente al paisaje se refiere, la concordancia de los últimos es mucho mayor con otro pintor inglés, John Constable, tan admirado por Delacroix cuando el Salón de París de 1824.

“En una época como la nuestra —escribe el propio Constable— la pintura debería ser *comprendida* y no contemplada con ciega admiración; tendría que ser considerada, no sólo como aspiración poética, sino como indagación legítima de carácter científico y mecánico.”

Fácil es de advertir en estas palabras una manifiesta insinuación de lo que va a dar la tónica en la pintura de paisajes que vendría después: el hacer de la pintura terreno acotado para las especulaciones de índole puramente pictórica, con marcada tendencia a soslayar cualquier sobrecarga emotiva, cualquier alusión a un contenido temático que vaya más allá de cuanto los matices de luz y de color, en sus varias modificaciones, nos puedan ofrecer. Los pintores de tal época, llegando al límite de las posibilidades que al objetivismo occidental le es dado conseguir, prescinden de cuanto pueda trascender a idealización subjetiva, la cual es considerada como una rémora interpuesta entre la realidad y el arte.

Someterlo todo a experimentación previa constituye, propiamente, la divisa de unos tiempos en los que ha hecho presa una gran desconfianza hacia toda regulación apriorística; el arte, lo mismo que la filosofía e incluso la literatura, pugnan por romper las amarras con el subjetivismo y la jerarquía de valores heredados. Ahora bien, la experimentación significa un trasladar la actividad del espíritu, por decirlo así, de dentro a fuera, del alma a los ojos, del cielo a la tierra, de lo ideal a lo natural, de la Belleza, como meta del arte, al más escueto positivismo como justificación del placer estético. Y esto, que es lo que traen consigo los impresionistas a la pintura europea de paisajes, nada tiene que ver con Turner. Este, aun en los momentos en que se siente más obsesionado por los problemas de luz y de color, no prescinde nunca de aquella significación emo-

(42) Robert de la Sizeranne: *The Oil-Paintings of Turner*. Número especial de *The Studio*, 1903.

Véase también lo que dice Germain Bazin, Conservador del Louvre, al resumir las efemérides del impresionismo: “A la fin de 1870, Sisley (qui était anglais), Pissarro et Claude Monet, fuyant l'invasion, se retrouvent à Londres. Ils y découvrent les tableaux du peintre romantique Turner, qui les a précédés dans l'expression de l'atmosphère et certaines de leurs œuvres, peintes dans les brillards de Londres, sont inspirées par celles du paysagiste anglais.” *L'Amour de l'Art*, número especial dedicado al Impresionismo. París, 1947.

(41) G. Santayana: *Personas y lugares*, p. 353. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1944.

cional noble que desde siempre se le había asignado a la obra de arte. La naturaleza no constituye para él un simple venero de sensaciones, ni la pintura de paisajes tan sólo el registro de éstas con objeto de llegar al establecimiento de unas claves pictóricas determinadas que, a tono con el positivismo ambiente, poseyeran cierto rigor científico. Turner no llegará a ser nunca el esclavo sumiso, o el frío observador, de sus sensaciones; frente a un trozo cualquiera del paisaje jamás olvida la puesta en juego de la facultad que determina el esfuerzo creador, y sin cuyo concurso la obra de arte difícilmente alcanza la plenitud de sentido, la excelsa significación humana, en cuyo logro debe esforzarse quien se proponga llevar aquélla a buen término.

“El impresionismo turneriano es, por definición, complejo, puesto que asocia el estudio más minucioso de la naturaleza, en un lugar determinados, a su transformación... Fidelidad y transformación, pues, son dos términos indivisibles en las pinturas de Turner; existiendo así, por este impresionismo sistemático, inmediato y sin precedentes, verdadera *creación* de realidad” (43).

Muy otra cosa sería el impresionismo francés; y que sea con éste con el que la pintura europea vaya a encerrarse en un callejón sin salida, al que nos parece condenada aún, se explica fácilmente. “*Chassez le naturel, il revient au galop*”, se ha dicho; más rechazad toda compensación, por medio del espíritu, de las angosturas de la realidad, y aquél habrá de rebelarse prontamente. En forma oscura, acaso, y tal vez por medio de aberraciones subversivas y desapoderadas, como las que dan fe, en el último medio siglo de la pintura occidental, de la crisis de nuestro tiempo. Esa crisis a cuyo borde mismo se halla detenida la obra espléndida de Turner, como exponente máximo, resumen y sublimación de todo el paisajismo europeo, y como límite obligado de ciertos recursos pictóricos, cuya transgresión no se llevará a cabo sin graves peligros para el propio arte.

ITINERARIO DE LA OBRA DE TURNER.—Según los cálculos de Anderson, “el número total de las acuarelas y croquis de Turner, se eleva, con toda probabilidad, a treinta y ocho o cuarenta mil, en lugar de los veintiuno o veintidós mil supuestos hasta ahora”. La necesidad, pues, de una clasificación es evidente; aunque no lo será en menor grado la dificultad de cualquier intento en tal sentido. Aun incluyendo en la cifra dada por Anderson los cuadros pintados al óleo por Turner, la magnitud de la obra es tal que resulta casi imposible emprender un estudio detallado de la misma. No una clasificación, sino varias, serían menester. Y esto es lo que se ha hecho, en realidad, pues casi todos los autores que del pintor han tratado se esfuerzan en distribuir su producción, con mayor o menor fortuna, en grupos diferentes. Así, ha habido quien procura tener en cuenta tan sólo el procedimiento empleado: acuarelas, óleos, grabados, apuntes a lápiz, notas de color, etc. Otros —y esto es lo más frecuente— han juzgado mejor establecer una serie de etapas en el desarrollo de la obra de Turner, desde los años de aprendizaje hasta los últimos de su vida, que para unos son de decadencia y extravío, y para otros de máxima genialidad. Finberg, por ejemplo, señala

tres grandes períodos: el de las primeras obras, hasta 1802; el período medio —*Turner's best period*—, que llega hasta 1815; y el de la etapa final, que comprende hasta 1851. Otra clasificación intentada también es la que distribuye la obra de Turner por géneros, siguiendo al propio pintor, quien procedió de este modo al distribuir los materiales para su *Liber Studiorum*. Pero en cualquier caso, la ingente producción turneriana rebasa los límites propuestos. Con objeto tan sólo de orientar un poco al lector, y a título, más bien, de ejemplo, opto por reproducir aquí, apostillándolo con ligeras indicaciones, uno de los intentos de clasificación realizados por Ruskin.

El autor de *Modern Painters* agrupa la obra de Turner en cuatro períodos: el primero, de veinte años, desde 1800 hasta 1820; el segundo, de quince, desde 1820 hasta 1835; el tercero, de diez, desde 1835 hasta 1845; y el cuarto y último, de cinco, desde 1845 hasta 1850, uno antes de la muerte del pintor. Ruskin deja fuera de este esquema los cuadros pintados por Turner en su primera juventud, que comprende los tanteos incipientes y una serie de obras en las que no se había independizado del todo aún del procedimiento que caracteriza a los *topographical draughtsmen*. Sin embargo, antes de concluir la décimoséptima centuria, Turner había pintado ya y expuesto en la Real Academia, algunas acuarelas muy notables, en las que se contienen excelentes indicios de lo que habría de ser su obra futura. Entre esas acuarelas merecen destacarse: *El castillo de Norham* (1795) —tema que repetirá más tarde al óleo— de la que Turner decía que *le había hecho pintor* aludiendo, sin duda, a que con ella obtuvo, al ser expuesta, su primera notoriedad; *Interior de un cottage* (1795), *Un puente sobre el Usk* y *El castillo de Warkworth*, obras estas últimas que pueden admirarse en el Museo Victoria y Alberto.

PERÍODO DE 1800-1820. — Se caracteriza, según Ruskin, por el empleo de unos colores en los que predomina la gama de los grises. Durante estos veinte años, la percepción del pintor no es enteramente original, pues se aplica con preferencia al estudio de los paisajistas de otras épocas. Sin embargo, Turner no es un imitador servil, ni debe entenderse que lo que él se proponga sea copiar a los grandes maestros; lo que procura es asimilarse sus estilos. Por ello, si quiere seguir los pasos de Van de Velde, en lugar de ceñirse a cualquiera de sus obras, lo que hará es situarse frente al mar, emprendiendo algo en el mismo estilo del holandés, con la intención de superarle. Se comprende, por tanto, que a este período pertenezcan numerosos lienzos de Turner que, aun sin haberse independizado del todo de tales influencias, le valieran gran nombradía. Entre dichos lienzos figuran: *El jardín de las Hespérides* (1806), *El sol saliendo entre la bruma* (1807), *Dido edificando Cartago* (1815), inspirados en Poussin y Claudio de Lorena; *Mañana de hielo* y *Vadando el arroyo* (1815), que le deben mucho a Wilson y a Rubens (44); *La petición de los inquilinos de las buhardillas* (1809) que recuerda un tanto al célebre

(44) Dos de los más famosos paisajes de Rubens, *El castillo de Steen* y *Arco iris*, fueron adquiridos y traídos a Inglaterra en 1802, despertando grandes admiraciones, entre ellas la de Turner, cuando fueron expuestos. Constable decía que en ningún género sobresalía tanto Rubens como en sus paisajes. Estas dos obras pasaron después, la primera a la National Gallery, y la segunda a la colección Wallace.

(43) Christian Cherfils: *Canon de Turner*, p. 68. París, 1906.

costumbrista escocés David Wilkie; *El muelle de Calais* (1803) y *Naufragio* (1807) en los que se acusan influencias de los marinistas holandeses. A este período pertenecen también excelentes acuarelas, como *El castillo de Scarborough* (1809), *Grouse Shooting* (1813) —escena de caza una de cuyas figuras representa al propio pintor—, *El puente de Ivy* (1814), para Finberg “una de las más bellas creaciones de Turner”, y gran parte de las que tenían que ser grabadas para la obra *Southern Coast*. También pertenece a este período el *Liber Studiorum* que, comenzado en 1806, quedó definitivamente interrumpido en 1819.

SEGUNDO PERÍODO: DE 1820 A 1835. — Turner se esfuerza en poner en práctica los resultados obtenidos en sus estudios anteriores. En adelante ya no imitará a otros pintores; pero, después del influjo de los grandes maestros, aún tendrá que sufrir el de las teorías en boga, que exigen del artista composiciones idealizadas, en lugar de sinceros traslados de la naturaleza.

Tres notas capitales atribuye Ruskin a este período:

1.^a La riqueza de colorido reemplaza al predominio de los grises. Turner ha descubierto que las sombras se hallan iluminadas también y que, con frecuencia, sus colores son muy brillantes.

2.^a La fuerza, el vigor, evolucionan hacia el refinamiento. El arte supremo consiste en pintar amorosamente las cosas, no en violentarlas. Los más bellos aspectos naturales dependen de contornos infinitamente delicados dentro de su precisión; y Turner ahora procura conseguir extrema flexibilidad en el dibujo, perfecta levedad en las sombras y gran sutileza en los matices.

3.^a Al propio tiempo aparece una nueva noción en la obra de Turner: la de la cantidad. El mundo es plenitud, densidad infinita; existe mayor número de árboles, nubes, rocas o guijarros de lo que pudiera sospecharse a primera vista. Y Turner tratará, ahincadamente, de dar expresión a esta plenitud y extraordinaria riqueza de las cosas que pueblan nuestro mundo.

La notación de tantos hechos y el descubrimiento de estos nuevos principios trajo consigo, no obstante, su contrapartida de errores. Error colorista: Turner, en su obsesión por los matices, llega a sofocar, a desvirtuar el color con el color mismo. Error en el predominio de la delicadeza: Turner idealiza demasiado, hasta el punto de atenuar los lineamientos imprescindibles. Error por acumulación, como consecuencia inevitable de un afán excesivo por dar impresión de plenitud.

De estos errores, sin embargo, se libran las acuarelas, en las que Turner es admirable siempre por la espontaneidad, soltura y maestría que ha llegado a poseer, y que le permiten, en cualquier instante, dar resueltamente en el blanco apetecido.

Uno de los óleos más notables de este período es el titulado *El Golfo de Baiae, con Apolo y la Sibila* (1882), en el cual condensó Turner las impresiones de luz, atmósfera y color recibidas en sus primeras excursiones por Italia; en este cuadro adviértese también un cambio notable en el procedimiento de ejecución: el de llevar al óleo los valores de la acuarela, sustituyendo la blancura del papel que ésta

requiere por un fondo pintado uniformemente de blanco, sobre el cual depositará los colores por medio de capas sucesivas, más o menos fuertes, según los efectos que desee conseguir. Otros cuadros de esta época son: *Colonia* (1826), *El puerto Ruysdael* (1827), *La hija de Rembrandt* (1827), *Riberas del Loira* (1829), *Vista de Orvieto* (1830), *Jessica* (1830) y *El peregrinaje de Childe Harold* (1832).

En cuanto a las acuarelas, a este período corresponden muchas de las series ilustrativas agrupadas bajo diferentes títulos: *Southern Coast*, empezada en 1814 y terminada en 1826, *Views in Sussex* y *The Rivers of Devon*, 1815-1823, *Richmonshire*, 1818-1823, *Rivers and Ports of England*, 1823-1827, y las largas series de *England and Wales*. Aparte de estas obras, hay que consignar el ingente número de esbozos y apuntes procedentes de sus álbums de viaje y cuadernos de notas, muchos de los cuales, en su rápida notación, constituyen verdaderas maravillas. Del segundo viaje a Italia, realizado en 1828-29, Finberg ha catalogado no menos de trescientas noventa acuarelas bajo el epígrafe de *Colour beginins* (45).

TERCER PERÍODO: 1835-1845. — La personalidad de Turner se define por entero. Ha evolucionado con lentitud hasta independizarse del todo porque tuvo que luchar contra la influencia de los grandes maestros y contra los lugares comunes de su época; por otra parte, necesitó emprender grandes viajes, recorrer Italia y estudiar, especialmente, a los venecianos. Ahora, ya no se preocupa más que de dar rienda suelta a sus impresiones, tal como le son sugeridas por la propia naturaleza. No obstante, hay que tener en cuenta que esa recepción de impresiones no se verifica de manera pasiva en Turner y que éste será siempre, en toda su obra, un *creador de realidades*.

El genio de Turner parece llegado a su apogeo, y las obras maestras se suceden unas a otras a lo largo de este período. Pinta entonces cuadros como *Roma vista desde el Aventino* (1836), *Mercurio y Argos* (1836), *Tormenta de nieve, avalancha e inundación* (1837), *El viejo “Temerario”* (1838), *Venecia desde el canal “della Giudecca”* (1840), *Paz: entierro de Sir David Wilkie en el mar* (1842), *Campo-Santo* (1842), *Nevasca en el mar* (1842) —este es el cuadro que fué pintado por Turner tras haber permanecido durante varias horas sujeto al mástil del *Ariel* en medio de una tempestad a la salida de Harwich—, *Luz y color: la Teoría de Goethe* (1843), *Sombra y oscuridad* (1843), *Lluvia, velocidad y vapor* (1844), *Proximidades de Venecia* (1844). Este último y el titulado *Campo-Santo* eran para Ruskin las dos obras mejores de Turner.

Característica de este período es la nota de gravedad que se advierte en los temas elegidos. Técnicamente apenas si se distinguen las obras de éste de las del anterior. Hacia el final de esta última etapa, Ruskin cree advertir ya algunos síntomas de decadencia.

CUARTO Y ÚLTIMO PERÍODO: 1845-1850. — Empieza a quebrantarse la salud de Turner y, con ello, según Ruskin, la inteligencia y el arte del pintor sufren grandemente. Las

(45) Finberg: “A complete Inventory of the Drawing or Turner Bequest”, CCLXIII

obras de este período son, para el esteta inglés, de calidad muy inferior. Este criterio, sin embargo, no ha sido compartido por artistas y críticos posteriores, particularmente franceses. Por mi parte, considero que huelga este último período de la clasificación de Ruskin; los seis años que aún le quedan por vivir al pintor no dan lugar a esa súbita decadencia que se le atribuye, y mucho menos al defecto visual que algún sabio doctor pretendió haber descubierto en él, en justificación de los carnavales colorísticos a que Tur-

ner se entrega en la postrer etapa de su vida y de su obra. Por regla general, la vejez no concluye con el genio de los pintores, a menos que les arrebate totalmente el ejercicio de la mano o les prive de la vista; véanse, si no, las obras de senectud de un Ticiano, o ese *Muguero* de Goya, últimamente incorporado a nuestra pinacoteca nacional, en el que, no sin cierta emoción, vemos cómo se mantienen hasta el fin los expertos y sagaces titubeos de eso que Reynolds llamaba "the genius of mechanical execution".



La caja de colores utilizada por Turner en sus viajes



BIBLIOGRAFIA

Para la vida del pintor deben consultarse, principalmente:

- ANDERSON JR., JOHN: *The unknown Turner — revelations concerning the life and art of J. M. W. Turner*. Privately printed for the Author. New York, 1926.
- ARMSTRONG, SIR WALTER: *Turner*. London, 1902.
- BRION, MARCEL: *Turner*. Ed. Rieder, col. Maîtres de l'art Moderne. Paris, 1929.
- BURNET, JOHN: *Turner and his Works*. London, 1852.
- CHIGNELL: *J. M. W. Turner*. London, 1902.
- FINBERG, A. J.: *Life of J. M. W. Turner*. London, 1939.
- HAMERTON, P. G.: *The life of J. M. W. Turner*. R. A. London, 1895.
- MAUCLAIR, CAMILE: *Turner*. Paris, 1940.
- MONKHOUSE, COSMO: *Turner*. London, 1895.
- SWINBURNE, ALFRED: *Life and work of J. M. W. Turner*. London, 1902.
- THORNBURY, WALTER: *The life of J. M. W. Turner*, R. A. New edition revised, London, 1897.
- WYLLIE, A. R. A., W. L.: *J. M. W. Turner*, R. A. London, 1905.

Para la obra de Turner, en sus diferentes aspectos, además de las anteriores, las siguientes:

- ASHBY, T.: *Turner's Visions of Rome*. London, 1925.
- BAYARD, EMILE: *Le style anglais*. Paris, 1922.
- BINYON, LAWRENCE: *English Water-colours*. New ed., London, 1944.
- BINYON, LAWRENCE, y MAUROIS, ANDRÉ: *Chefs-d'oeuvre des aquarellistes anglais - Turner et ses contemporains*. Paris, 1939.
- CLARK, SIR KENETH: *English Romantic Poets and Landscape Painting*. Manchester Philosophical and Literary Society Proceedings. Vol. 85, March, 1943.
- COOK, T. A.: *The Water-Colour Drawings of Turner in the National Gallery*. London, 1904.
- CHEFFILS, CHRISTIAN: *Canon de Turner*. Paris, 1906.
- CHESNAU, ERNEST: *La Peinture anglaise*. Paris.
- DAYOT, ARMAND: *La Peinture anglaise*, Paris, 1908.

- DEWHURST, WYNFORD: *Impressionist painting - its genesis and development*, en *The Studio*, 1903.
- DIESTE, EDUARDO: *Tesco*. Madrid, 1934.
- FAURE, EELIE: *Histoire de l'Art*. Vol. IV. (*L'art moderne*). Paris, 1904.
- FINBERG, A. J.: *The history of Liber Studiorum, with a Catalogue raisonné*. London, 1924.
- FINBERG, A. J.: *A complete Inventory of the Drawings of the Turner Bequest*. National Gallery, 1929, 2 vols.
- FINBERG, A. J.: *Turner's sketches and drawings*. London, 1911.
- FINBERG, A. J.: *The English Water-Colour painters*. London, 1905.
- FRY, ROGER: *Reflections on British Painting*. London, 1934.
- GILLET, LOUIS: *La Peinture - XVII et XVIII siècles*. Paris, 1913.
- HIND, C. L.: *Turner's golden visions*. London, 1910.
- HOLMES, SIR C. J.: *Notes on the Science of Picture making*. London, 1927.
- MARSON, J. B.: *English oil colour painters*. Londres, 1930.
- MICHEL, A.: *Les Maîtres du paysage*. Paris, s. a.
- MOUREY, GABRIEL: *La Peinture anglaise du XVIII siècle*. Paris et Bruxelles. Les ed. G. Van Oest, 1928.
- OPPÉ, A. P.: *The Water-Colour Drawings of Turner, Cox and De Wint*. London, 1925.
- PARIS, H. J.: *English water colour painters*. London, 1945.
- PIPER, JOHN: *British romantic artists*. London, 1942.
- PAULHAM, FREDERIC: *L'esthétique du paysage*. Paris, 1913.
- RAWLINSON, W. G.: *Turner's Liber Studiorum*. London, 1878.
- ROGET, J. L.: *A History of the Old Water Colour Society*. London, 1891.
- RUSKIN, JOHN: *Modern Painters*. Second edition in small form. London, 1898.
- SOURIAU, PAUL: *L'Esthétique de la lumière*. Paris, 1913.

Véanse también los artículos correspondientes a Turner en el *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers* (London, 1903-4) y en la *Cyclopedia of Painters and Painting*, edited of John Denison Champlin, Jr. (New York-London, 1888), así como los números especiales, consagrados a Turner en 1903 y 1909 por la revista *The Studio*.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BARCELONA

CATÁLOGO DE LA
EXPOSICIÓN-HOMENAJE A TURNER
(COLECCIÓN LÁZARO)

Noviembre - Diciembre de 1947

PRESENTADA POR
COBALTO
BAJO EL PATROCINIO DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

COMITÉ DE HONOR DE LA EXPOSICIÓN

PRESIDENTE

Excmo. Sr. Barón de Terrades
Alcalde de Barcelona

VICE-PRESIDENTE

Ilre. Sr. D. Tomás Carreras Artau
Teniente Alcalde Delegado de Cultura

VOCALES

Sr. D. José María Junyent
De la Comisión de Cultura del Excmo. Ayuntamiento

Excmo. Sr. D. Enrique Luño Peña
Rector de la Universidad

Excmo. Sr. Vizconde de Güell
Presidente del Círculo Artístico

Sr. D. Manuel Risques
Presidente de la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña

Sr. D. Santiago Marco
Presidente del Fomento de las Artes Decorativas de Barcelona

Sr. D. Pedro Casas Abarca
Presidente de la Asociación de Amigos de los Museos de Barcelona

Sr. D. Derek Traversi
Director del Instituto Británico de Barcelona

Sr. D. Pierre Deffontaines
Director del Instituto Francés de Barcelona

Sr. D. José Ainaud de Lasarte
Director del Museo de Arte Moderno de Barcelona

T U R N E R

HAY entre los pintores, uno completamente ignorado de los españoles, y figura entre los grandes, entre los más grandes del mundo: Turner.

Salvo los dos tomos, hace más de treinta años publicados por mí, de las obras de Ruskin, en que tanto y con tanta razón y elogio se habla de él, puede decirse que en España, en libro fundamental, no se le ha estudiado ni tal vez citado nunca.

Ni en nuestros museos nacionales o provinciales, ni en las colecciones privadas, hay, que yo sepa, obra alguna de Turner y, en general, fuera de Inglaterra se le ve muy poco. Puede citarse como excepción la Colección Frik de Nueva York que tiene cuatro Turner, de ellos dos muy grandes, todos maravillosos. Y Turner ha sido uno de los autores más fecundos. En su célebre testamento deja a Inglaterra, aparte su enorme fortuna de la que han de dedicarse sesenta mil libras esterlinas a fundar un asilo; mil a construirle un panteón en la gran catedral de Londres al lado de Reynolds; cincuenta anuales a pagar una comida a sus compañeros de la Academia el día aniversario de su nacimiento y el resto a crear un Museo en el que han de conservarse todas las obras que sean de su propiedad el día de su muerte, y éstas fueron 362 al óleo y 19.000 entre apuntes, dibujos y acuarelas, de las cuales podía elegir para sí, como recuerdo, las que quisiera, su ejecutor testamentario, el cual

abusó de la concesión. Estas, conservadas de generación en generación en la familia, fueron adquiridas en bloque por Mr. Anderson de quien hablaremos luego.

La gran riqueza de Turner se acumuló gracias a su constancia en el trabajo, al que consagró la vida; a la facilidad con que producía; a sus muchos años; a la modestia en el vivir; a que siempre vendió caras sus obras, muchas de las cuales las recompró para sostener los precios.

Hijo de un barbero de Londres, tenía en la barbería de su padre la galería en que exponer, primero los dibujos, más tarde las acuarelas que deseaba vender. Los clientes de la barbería encontraban tan interesantes los dibujos del chico —tenía once años—, que le compraban cuanto producía y ganaba más con el lapicero que el padre con la navaja de afeitar. A los quince años presentó su primer cuadro en la Exposición anual de la Real Academia. Poco después fué nombrado profesor de perspectiva y a los 27 años académico, el mayor de los honores ingleses para un artista.

En los primeros tiempos todo fueron admiraciones para él y abundancia de modestos compradores, pero al crecer su fama creció su desventura. Era un revolucionario y su patria ha sido siempre conservadora. La crítica se le vino encima y nada menos que *The Times*, con toda su autoridad y no obstante su tradición de cortesía y respeto para todo ciudadano, dijo de él, y lo

copiamos del florilegio recogido por Mauclair siglo y medio más tarde, que Turner ofrece un ejemplo lamentable del genio que se pierde por la afectación y cae en el absurdo; que quiere obtener efectos de conjunto y sólo obtiene efectos de confusión; que su mar, y se trata del primer marinista de todos los tiempos, parece espuma de jabón, o yeso, o estiércol u otras cosas peores; y que sus cielos son un cúmulo de montañas de mármol, nunca en armonía con el mar.

El *Morning Herald*, escribe: «Firmada por un desconocido no nos detendríamos a contemplar esta pintura, pero el nombre de Turner da autoridad a los errores y ofrece el peligro de abusar de los jóvenes sin experiencia».

Otra vez *The Times* dice de su cuadro, hoy de gran fama, *Jessica*, que es un lienzo embaurnado, que deshonra tanto a su autor como a la Asamblea (la Real Academia) que le ha permitido colgarlo en sus salones.

Así trataba la más culta crítica inglesa los cuadros de Turner, algo parecido al trato que la crítica francesa dió, un siglo más tarde, a los Impresionistas que hoy constituyen su más alto honor. *Le Figaro*, al dar cuenta de una pequeña exposición, la primera a que se atrevieron, comienza su crónica diciendo: «Cuatro pintores, entre ellos una mujer (Berta Morissot), se han vuelto locos...». Creo que los tres hombres eran Courbet, Manet y Corot.

Sería curioso escribir una historia de los fracasos de la crítica, en la cual quedarían patentes su cortedad de miras y sus continuos errores; como los fracasos del Estado en la adjudicación de premios, generalmente otorgados a gentes que no los merecieron, cuyo recuerdo desaparece pronto de la memoria. Los únicos que han visto claro en las evoluciones del arte han sido los coleccionistas, que han comprado y protegido a los artistas innovadores.

En el caso de Turner surgió un campeón tenaz y valeroso, el más potente escritor de su tiempo, que consagró diez años a convencer a los ingleses de que su protegido era el primer pintor después de Reynolds y el más gran artista inglés de todos los tiempos, incluso superior a Shakespeare, y quien así lo decía se llamaba Ruskin. Después de Ruskin los apologistas de Turner han sido legión. El más autorizado Armstrong,

director del Museo de Dublin y autor del mayor libro consagrado a Turner, dice que éste debe ser considerado como el más grande de todos los artistas. Hodgson afirma que se encuentran en él las excelencias de todas las escuelas pero que no ha creado ninguna porque su inteligencia es demasiado grande para ser copiada; que es una cúspide solitaria, un faro brillante en la oscuridad de la historia y que no cabe distinguir otro como él. Lewis Hirsch, hablando de su influencia en la pintura universal, dice que ha cerrado las puertas del pasado y ha abierto las del porvenir; que es él el padre verdadero de la escuela moderna de paisaje, el gran innovador, el guía. Monkhouse, dice que no sólo sabe Turner hacer un árbol parecido, sino que ese árbol es tan real que una vez puesto en el cuadro los espectadores lo ven crecer. Que no hay paisajista que lo haya igualado ni en la amplitud de sus concepciones, ni en imaginación, ni en sublimidad. Finberg dice que en ciertos aspectos la obra de Turner recuerda a la de Shakespeare: las mismas incorrecciones, los mismos caprichos, igual indisciplina; pero si Turner tenía los mismos defectos, tenía también la misma grandeza y se le puede aplicar el elogio que Dryden hizo de Shakespeare: «cuando describe alguna cosa no sólo la hace ver, sino que la hace sentir». Y basta de citas elogiosas con las que se puede llenar una biblioteca.

¿Qué cualidades reunía este pintor para llegar a la altura de los más grandes, de los pocos que en el mundo han sido y para abrir nuevos horizontes al arte influyendo en la pintura universal?

El gusto
La imaginación
La reflexión
La composición,

que vamos someramente a estudiar.

El gusto es la más gran cualidad con que Dios ha podido dotar a un artista, dice Leonardo de Vinci, y Dios dotó espléndidamente a Turner de esa cualidad. Sus obras se distinguen en los museos por la elegancia, por la armonía, por la proporción, por la gracia, por el colorido, que hacen de cada cuadro suyo un encanto de los ojos.

Los Museos de Londres no son célebres por la cantidad sino por la calidad: allí no hay segunda clase. Cada pieza que se expone es en su género lo mejor, la más atractiva, la más seductora. No conciben, aquellos conservadores de Museos, cuatro enanos en fila, todos iguales de tamaño, en una misma sala, por bien pintados que estén; ni todos esos jorobados, mendigos, hambones, fenómenos vestidos y desnudos, santos a quienes, vivos, les sacan los intestinos y les aplican todo el repertorio de las torturas a que fueron tan aficionados nuestros pintores más célebres, los primitivos, Ribera, Velázquez, Carreño, Rizzi, etc., y de que se libraron el Greco, Zurbarán y Goya.

Todos estos horrores hacen del Prado uno de los Museos más lúgubres de Europa, que no se parece nada a los Museos de Londres, donde Turner brilla entre sus iguales con toda su magnificencia y esplendor.

El Museo del Prado goza de tal prestigio que no hay español que no crea que es el primer Museo del mundo. Los pintores que lo visitan, influídos por lo que allí ven, siguen su ejemplo, su mal ejemplo, y se dedican a la pintura trágica.

Martín Rico, en los *Recuerdos de mi vida* (la suya), cuenta que la Exposición Universal de París de 1889 fué, en la Sección de pintura española, «una exposición de lo trágico llevado a su última tensión». Se presentaron los siguientes cuadros: *La Campana de Huesca*, con las cabezas cortadas, de Casado del Alisal; *Los fusilamientos de Málaga*, de Gisbert; la *Emperatriz muerta* de Moreno Carbonero; el *Infierno de Dante*, de Hidalgo; *El Cristo crucificado* de Jiménez Aranda, y la *Niña tísica moribunda en el Hospital*, de Luis Jiménez; todos estos cuadros muy grandes y las figuras de tamaño natural.

Nuestros pintores representaban esos cataclismos porque sólo así esperaban causar sensación y Rico supone que el efecto que produjeron fué benéfico, porque motivaron una reacción.

Es lástima que la reacción contra la costumbre de exponer cuadros desagradables no haya alcanzado también al Museo del Prado.

Por cierto que en mi primera visita a San Petersburgo después de la caída imperial (yo lo había visitado ya dos veces en tiempo de los Zares) me encontré con que los bolcheviques habían con-

vertido en Museo antirreligioso la catedral de San Isaac y en ella enseñaban, entre otras infinitas cosas desagradables, como ejemplo de la crueldad de los españoles, veinte grandes fotografías de más de a metro, expuestas en sitio preferente, de los cuadros inquisitoriales y de martirio del Museo del Prado, para demostrar, según me explicó la guía (en Rusia ningún extranjero puede dar un paso sin la compañía de una señorita dispuesta a servirle en todo) que los españoles se complacen en ver los sufrimientos de los santos.

De la imaginación ha dicho Delacroix: «desgraciados los pintores que no la tienen, porque no serán artistas nunca». Turner no ha pintado jamás la naturaleza al natural y sin embargo no se resiente de manierismo, quizá por la sencillez con que construye, simplificando la realidad. Es por naturaleza irrealista, pero no sabía pintar un paisaje sin que existiese el paisaje. No sabía inventarlo, pero su brillante imaginación le permitía transformarlo, embellecerlo. Una fotografía refleja la realidad fotográfica; un pintor no refleja la verdadera realidad por realista que sea. Al pintar un árbol en primavera, no pinta una por una las hojas, que son la verdadera realidad del árbol, pinta la tela con un colorido que se aproxime al color del conjunto de las hojas movidas por el viento y su cuadro será tanto más hermoso cuanto más consiga producir en el espectador la impresión de ese movimiento. Los árboles de Turner no parecen de madera, parecen seres con vida que se mueven, que se inclinan en la dirección del viento, no como si estuvieran pintados sino como si estuvieran plantados en el cuadro.

Un día, como de costumbre, me sorprendió la campana de un Museo de Londres anunciando la salida en el momento en que llegaba a contemplar uno de los grandes cuadros de Turner. Tenía en el ángulo de la derecha una piedra grande, de esas que él construye y colorea con talento sin igual; en primer término un valle florido y en último una alta montaña precedida de tres más pequeñas, tocadas de nieve, y era de tal belleza que momentáneamente me sentí alucinado y estuve a punto de intentar sentarme en la piedra para pasar la vida como esos santos que cuenta el *Flos sanctorum* que se la pasaban oyendo can-

tar a un pajarito enviado por Dios. Un cuadro de Turner es un sueño despierto.

Otra de las cualidades del cerebro de Turner es la reflexión: no le gustaba repentizar. No le gustaba imitar a nadie ni coincidir con nadie. Veía un paisaje, lo contemplaba largamente, volvía a verlo, lo veía otra vez y se decidía por hacer un apunte ligero, tan ligero que sólo él era capaz de comprenderlo: cuatro líneas. Después, mucho después, ponía en el papel unas manchas de color y apenas secas lo enrollaba con otros papeles y se lo metía en el bolsillo. Ruskin cuenta que uno de esos apuntes tomado en plena carretera, en un alto de la diligencia en su viaje de Suiza a Italia, lo conservó diez años, al cabo de los cuales surgió del ligerísimo boceto un cuadro famoso: *El Monte San Gotardo*. El genio no revela de repente lo que un artista debe hacer: es la reflexión, es la meditación quien abre el camino a la ejecución perfecta.

Sus biógrafos lo presentan como poco culto y, sin embargo, escribía correctamente; aprendió, tomando lecciones de un pastor protestante, la mitología y la lengua griega y sobre todo, sabía pensar. Aspiró a Presidente de la Real Academia y no logró los votos suficientes. Los que no le votaron dieron como razón su incompetencia para hacer el discurso anual de inauguración de curso.

Cambió con frecuencia sus vocaciones: primero fué pintor de flores; después dibujante lineal al servicio de un arquitecto, y la arquitectura le sedujo de tal modo que en todos sus cuadros, dibujos, acuarelas, se ven puentes, castillos, catedrales. De los géneros que cultivó, sobresaliendo en todos, lo más importante son las acuarelas. En éstas es el maestro, es la cúspide, es el Dios. Tuvo un amigo, era hombre de pocos, Girtin, gran acuarelista también, un genio, pero murió tísico a los 27 años y no dió de sí lo que prometía. Turner le quería mucho, eran dos excelentes camaradas, cultivaban el mismo género y el día del entierro dijo Turner: «Si Girtin no hubiera muerto, yo me moriría de hambre.» Se consideraba, modestamente, inferior a Girtin como acuarelista.

En cuanto Turner se veía libre de los deberes que le imponía su cátedra de Perspectiva, el mismo día que terminaba el curso emprendía un viaje al continente, con objeto de lograr la soledad, imposible de obtener en Londres, que le permitiera

consagrarse a su placer favorito, dibujar y pintar. A nadie le decía adiós, nadie sabía su destino, lo cual le libraba de recibir, leer y contestar las cartas, tarea para él insostenible. Se iba además en busca de lo que no tenía en Londres, bellas luces, hermosos cielos. Los asuntos le eran indiferentes; no se molestaba mucho en buscarlos. Empezaba, sí, por algo que existiera, pero le interesaban más los colores que las formas. La construcción le era fácil y pensaba que si un albañil tenía el derecho de cambiar un paisaje haciendo un muro, una casa, un templo o un jardín, un artista debía también tener el derecho de cambiarlo poniendo un árbol, un estanque, un puente, un camino, un animal. Así hizo un cuadro, *Puerto Ruysdael*, que no lo encontraréis en ningún volumen de la más amplia geografía, porque era hijo de su fecunda facilidad de componer y lo bautizó con el nombre del gran paisajista holandés, con alguna de cuyas obras quizá tuviera casual semejanza. Lo no inventado lo reproducía con gran precisión aún en los más ínfimos detalles, con pincelada libre pero segura, definitiva, tan segura que nunca tuvo que corregirla. La misión del pintor es pintar, o sea, dar color a las cosas, y el que logre hacerlo con mayor perfección será el mejor artista, sobre todo si a esto se agrega la corrección de las líneas rectas y más aún de las curvas, que son las que constituyen la hermosura de las formas. La vista de Turner era maravillosa y, así como la seguridad del pulso, la conservó toda su vida y esto le permitía apreciar los detalles lejanos que transmitía a sus cuadros aumentando las distancias. Vió, además, el color en las sombras y mientras toda la pintura de su tiempo, y principalmente la española, hacía el cuadro negro imitando a Caravaggio, él les puso color e hizo el cuadro claro, transparente, deleitoso. Gracias a él, el paisaje, que casi no existía porque resultaba desagradable, y basta contemplar los de Mazo, todos negros, del Museo del Prado, ha cambiado radicalmente de triste en ameno, y hoy son más los artistas que pintan paisaje que los que pintan mitología, religión o retrato, porque las gentes de gusto los prefieren para la decoración de sus residencias; incluso a los retratos que antiguamente sólo se ponían en los salones mientras vivían los retratados, retirándolos al fondo de un armario el día de su muerte, porque los

visitantes y la propia familia los consideraban motivo de tristeza. Fué Felipe II, con su pasión inteligente por la pintura, quien encontrando almacenados maravillosos lienzos de Coello, Moro y Tiziano en los desvanes, se le ocurrió decorar con ellos los salones de Palacio y a partir del Rey hicieron lo mismo los cortesanos y a imitación de cortesanos y reyes todos los que tenían en retiro las efigies de los muertos.

A partir de Turner el cuadro negro ha pasado de moda. Antes se creía que la potencia de la luz en el cuadro venía del contraste de los claros con los oscuros violentos, pero Turner nos prueba que el verdadero secreto de la luz en el arte reside en la exactitud de los valores y en la pureza de las sombras, más que en el poder del contraste.

Entre los pintores ha tenido más simpatías el mar que la montaña, mientras que los grandes poetas han sido insensibles a sus encantos. Sólo Homero lo ha cantado, pero no para idealizarlo, sino para describir la trágica tormenta, nunca para elogiar las delicias de las olas.

La montaña tenía poca simpatía antes de Turner, en realidad el primero en comprender sus bellezas. Cennino Cennini aconseja a los artistas (es verdad que era en el siglo xiv), que para pintar una montaña pinten una piedra y luego la agranden. La montaña era hasta el siglo xviii el pico maldito azotado por los vientos, castigado por los rayos, horrenda visión a la que nadie deseaba subir. Sólo los frailes, para ganar el cielo, hacían el sacrificio de vivir en la montaña.

Rousseau en la literatura fué el primero en elogiarla, considerando que la naturaleza salvaje puede producir más emoción que la doméstica, sobre todo a él que, durante cinco años, tuvo en un picacho sobre Ginebra a Madame de Warens que hizo las felicidades de su vida. En cambio Voltaire encuentra encantos en Suiza, pero «con tal de no volver los ojos a las montañas de hielo». Vernet, para distraer las horas de Madame de Geoffrin, inmóvil en su sillón de enferma, le pintó un paisaje de Mont Blanc, los plenos Alpes cubiertos de nieve con los negruzcos pinos por pedestal. Antes que todos y como una excepción, Conrado Witz, en el siglo xv, pintó, con precisión maravillosa, el Mont Blanc, tal cual hoy se ve desde Ginebra y algunos de los primitivos

italianos y flamencos hicieron cosa semejante. Pero todo esto son excepciones que se cuentan por los dedos. Más importancia ha tenido el paisaje en el siglo xvii entre los flamencos; y en España Velázquez, Mazo, Collantes y muchos otros, principalmente los decoradores del Salón de Reinos en los fondos de sus grandes cuadros, han pintado con realismo la naturaleza salvaje, lo mismo que Claudio de Lorena y Poussin en Francia.

Ninguno, sin embargo, ha sabido dar al paisaje el encanto que Turner, pintor de la luz, del agua transparente, de los cielos azules.

El arte refinado de Turner contrasta con su vida y con su figura. Era pequeño, gordinflón, sin belleza, sin gracia. Al ver sus fantasías artísticas se supondría que estaban pintadas por otro hombre bien distinto, pero lo importante no es el hombre sino su obra inmensa y primorosa. Cada dibujo está cuidadosamente compuesto y lleno de detalles, siempre interesantes y cuanto más se le estudia más se agiganta. Trabajaba con regularidad cotidiana; no perdía su tiempo esperando la inspiración. Se levantaba temprano y se entregaba completamente al arte, aun en el tiempo en que la prensa lo desdeñaba; y la perseverancia le trajo el éxito. Viajó toda su vida, incluso por España, aunque sus biógrafos no lo cuentan. Se conservan dibujos de este viaje y, además de dibujos, dos grabados en una misma plancha, *El acueducto de Segovia* y *el Castillo de Madrid*, de los que hay ejemplar, probablemente único, en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Hizo su retrato siendo joven, pero no consintió que nadie más lo retratara. Sin que él lo viera, un día que miraba grabados en la Biblioteca le hizo un apunte Smith y con el apunte una preciosa litografía de la que hay ejemplar, antes de la letra, en la Colección Lázaro. No firmaba nunca porque entendía que la firma iba en el estilo. Su amigo Fawkes, que además de su amigo era su protector, habiéndole comprado muchos cuadros y teniéndole temporadas en su casa de campo, sólo consiguió, con grandes instancias, que le firmara dos. Realmente la firma es innecesaria: sus cuadros no se confunden jamás.

Tuvo envidiosos, pero tuvo también grandes admiradores. El primero, el más importante por

su talento y por su fama fué Ruskin, ya lo hemos dicho, gran pensador, gran escritor, número uno en materia de arte en la Gran Bretaña; y el último, o los últimos hasta el día, los esposos Anderson, de Nueva York, que consagraron su vida y sus riquezas al culto de Turner comprando tal cantidad de sus obras que formaban la mayor colección después de la legada por testamento a la nación inglesa. Se dió el caso de anunciar un gran comerciante de Londres una exposición para la venta de treinta y cinco cuadros. Los periódicos de Nueva York dieron la noticia y por telégrafo preguntó Mister Anderson el precio de la totalidad, y apenas le contestaron, envió la cuantiosa suma cerrando el trato sin discutirla ni verlos.

Mister Anderson publicó un gran volumen, *El Turner desconocido*, muy interesante, pero que tiene el defecto de querer demostrar que muchas de las obras están firmadas de modo casi invisible, pero perceptibles a la lupa; cosa que, no obstante la potencia de las lupas empleadas, nadie ha logrado ver más que él. Mistress Anderson me ha contado que, durante muchos años, ella y su marido dedicaban sus vacaciones a recorrer los itinerarios de Turner y a visitar los paisajes que él había pintado, encontrándolos siempre, más bellos que en la realidad, en la pintura.

Todas las obras expuestas en Barcelona proceden de la que fué Colección Anderson.

J. LÁZARO



Parque de Richmond
320 x 232 mm.



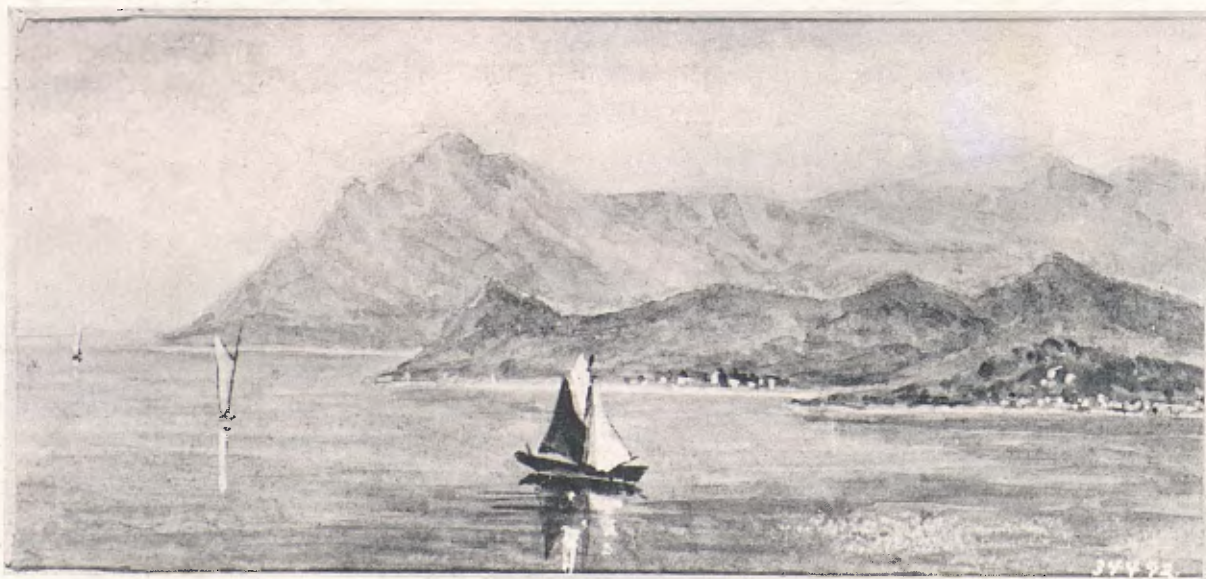
Ganado pastando en Hyde Park
125 x 212 mm.

3



Munich - Marienplatz
285 x 270 mm.

4



El Esterel, desde Cannes
80 x 168 mm.



5

Roma - Columna de Trajano
370 x 265 mm.



6

Roma - Foro de Nerval. 1830
330 x 235 mm.



7

Templo de Pallas. 26 de enero de 1830
340 x 238 mm.

8



Vista de San Pedro desde el Monte Janículo
335 x 230 mm.

9



Templo de Jove Stator. Templo de Antonino y Faustina
335 x 239 mm.

10



Retrato de un actor
378 x 287 mm.



TURNER, J. M. W. - *Retrato de un actor*



Hoja con apuntes de tipos zuavos
153 x 223 mm.



Cargador turco llevando el equipaje de Turner
257 x 191 mm.

13

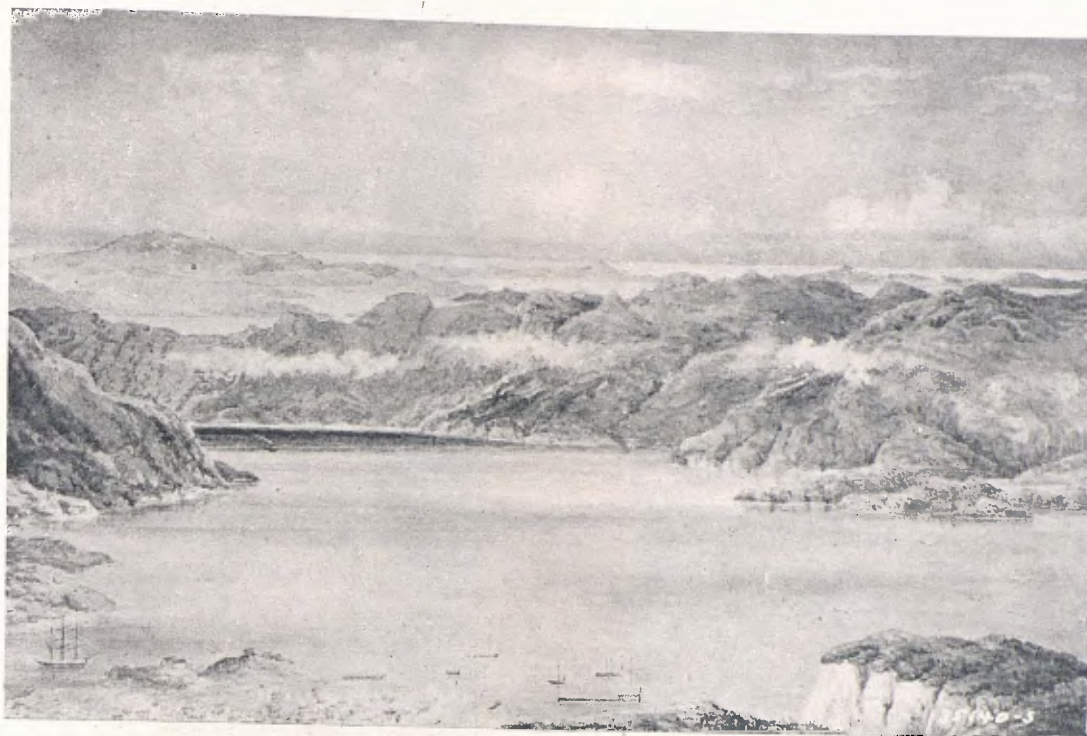


Secadero de pescado cerca de Molde, Noruega
250 x 350

14



Söholt, en el Sunelvsfjord, Noruega
238 x 363 mm.



Fjord noruego
240 x 365 mm.



Vista de Eide Hardanger, Noruega
233 x 335 mm.

17



Paisaje noruego
370 x 240 mm.

18



Paisaje cerca del Oden. Noruega
350 x 250 mm.

19



Lago Bala. Arans, Gales
364 x 240 mm.

20



Paisaje Noruego. Aberglaslyn
336 x 224 mm.



21

Cercanías de Meraak. Geirangerfjord
355 x 240 mm.



22

Vista de Slogen, en Norangadal
370 x 238 mm.



23

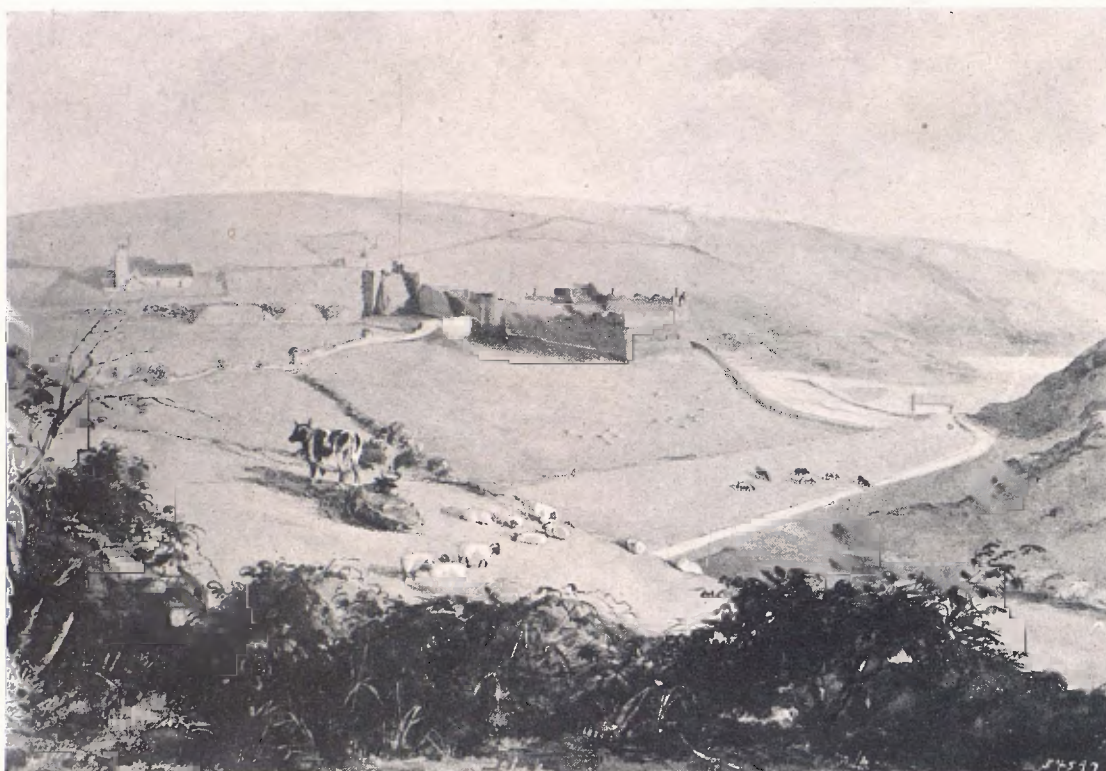
Folgefonde, desde Flagstaff. Entre Odde y Seljestad
370 x 240 mm.



24

El Trolldinder, desde Horgheim, en Romsdal
358 x 235 mm.

25



Castillo e iglesia de Manorbier, en el Sur de Gales
234 x 334 mm.

26



Alford Hall. Mansión de Sir Hide Parker
226 x 320 mm.



TURNER, J. M. W. - Castillo e iglesia de Manorbier, en el Sur de Gales



27

Paisajes noruegos. Cercanías de Stalheim
360 x 242 mm.



28

Paisaje noruego
235 x 336 mm.

29



Paisaje montañoso
118 x 256 mm.

30



Paisajes noruegos: Torrente en el Glooven, cerca de Kylesku
243 x 350 mm.



Neuhausen. Rheintal (Mancha)
225 x 235



Claudio de Lorena: Campiña arcaica, con figuras. Copia hecha por J. M. W. Turner
234 x 171 mm.

33



Vista de Florencia a través del Arno y el Puente de Trinitá Santa
252 x 355

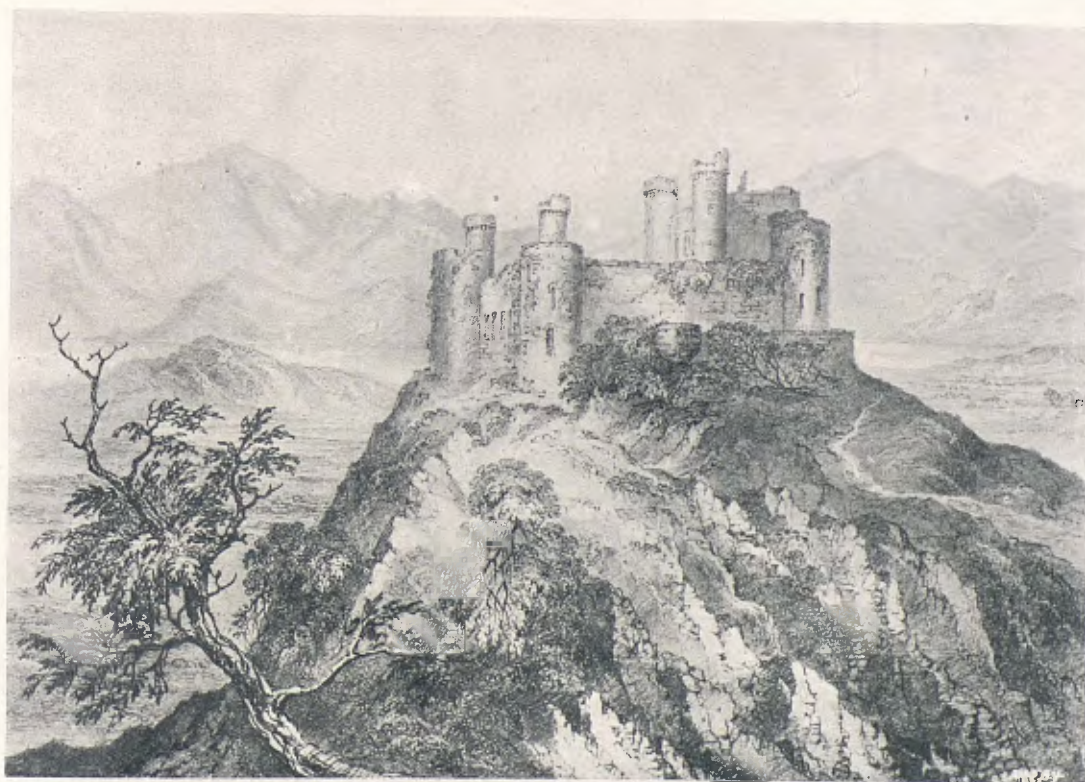
34



Cercanías de Barmouth. Hoja para el "Liber Studiorum"
307 x 415 mm.

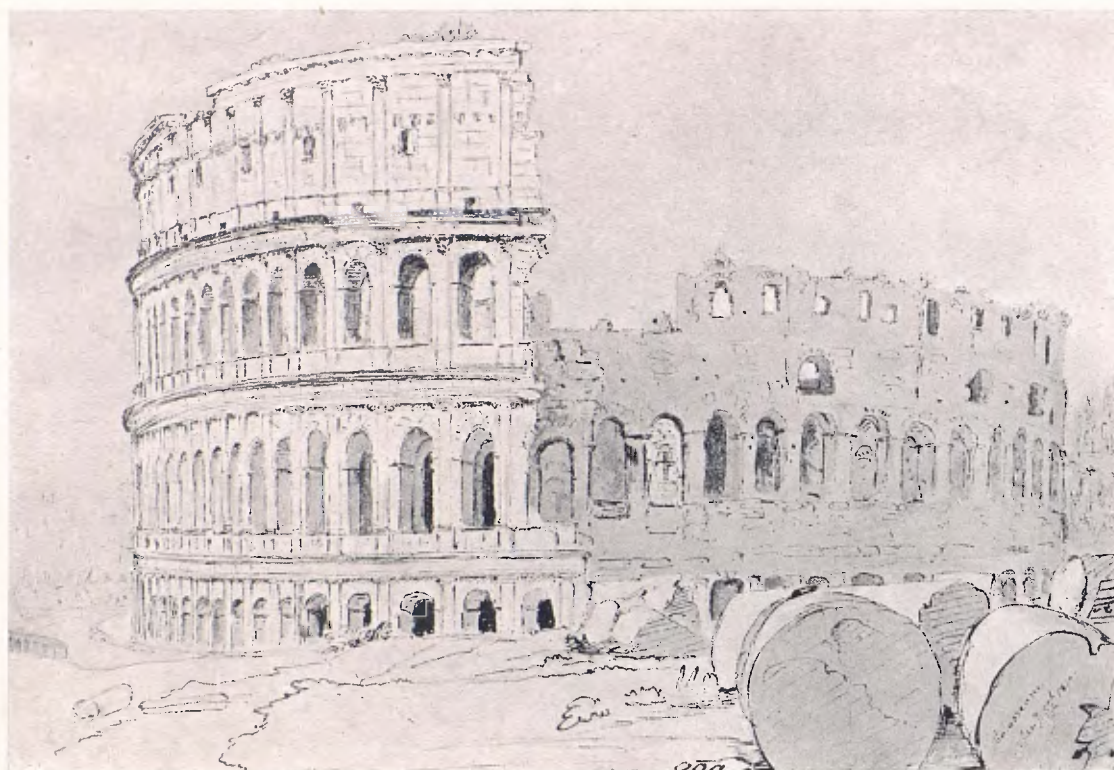


Constantinopla
260 x 355 mm.



Castillo de Hacluh, Gales. Hoja para el "Liber Studiorum"
282 x 364 mm.

37



El Coliseo. Enero 1830
252 x 340 mm.

38



La tumba de Virgilio. Diciembre 1829
261 x 375 mm.

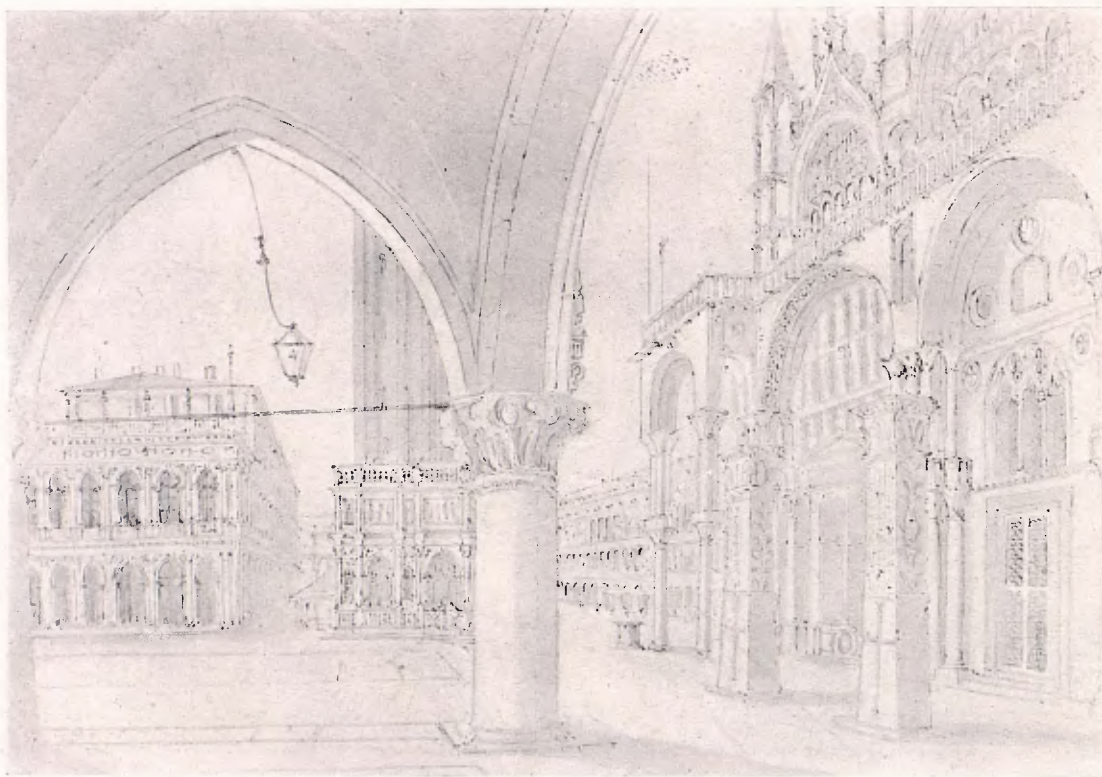


Un gran árbol partido y ciudad amurallada en la lejanía
240 x 356 mm.



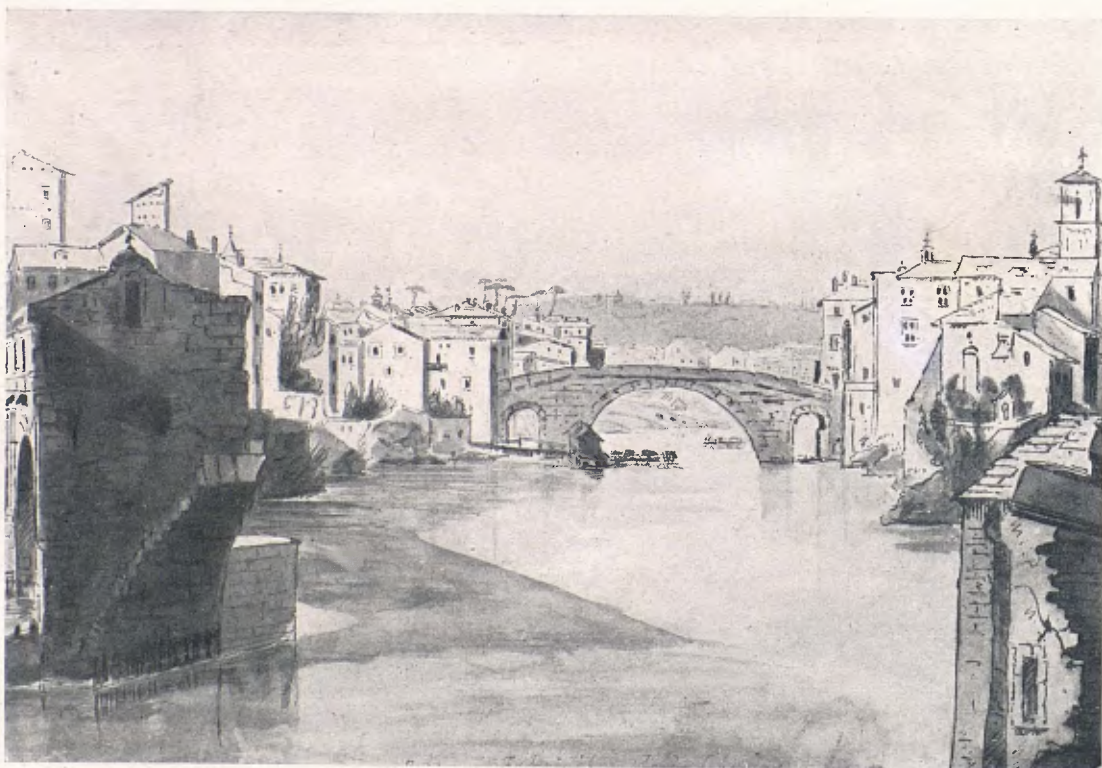
Pæstum, 22 febrero 1825
260 x 336 mm.

41



Plaza de San Marcos, Venecia. 17 mayo 1834
252 x 309 mm.

42



Isla Tiburina. Puente Fabricio. (Ponterotto)
215 x 255 mm.

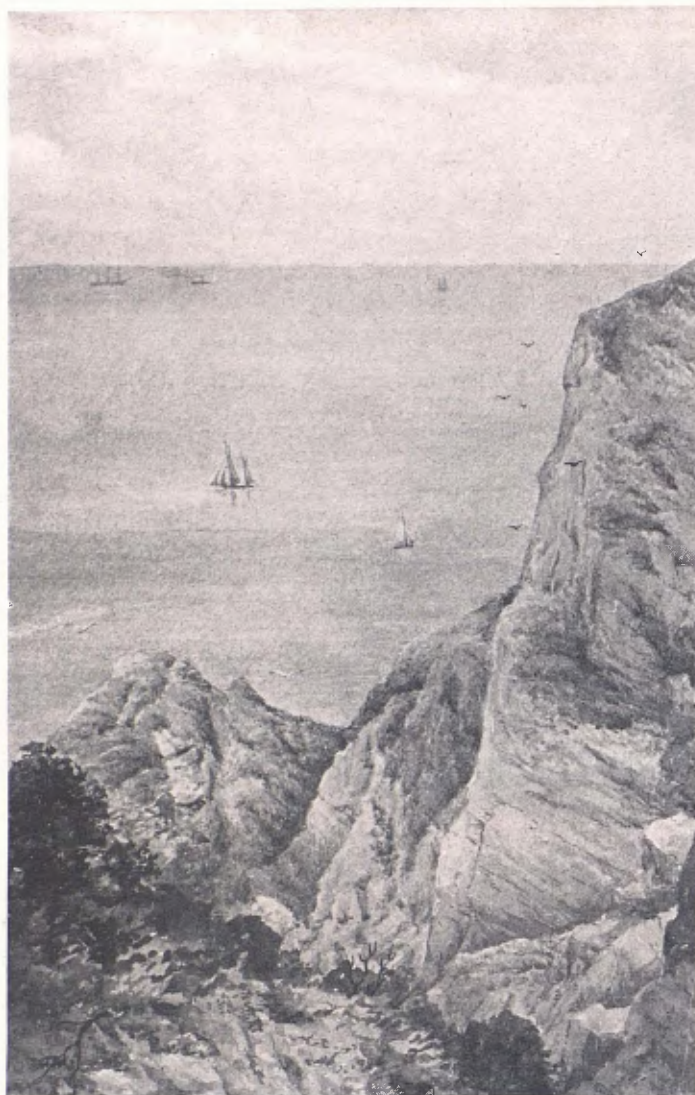


Catania
304 x 445 mm.



La bahía de Génova
270 x 367 mm.

45



El canal de Bristol, desde Hillsborough
335 x 202 mm.

46



Marina
105 x 217 mm.



47

Molinos de agua y cascadas
480 x 304 mm.



48

Marina
106 x 238 mm.

49

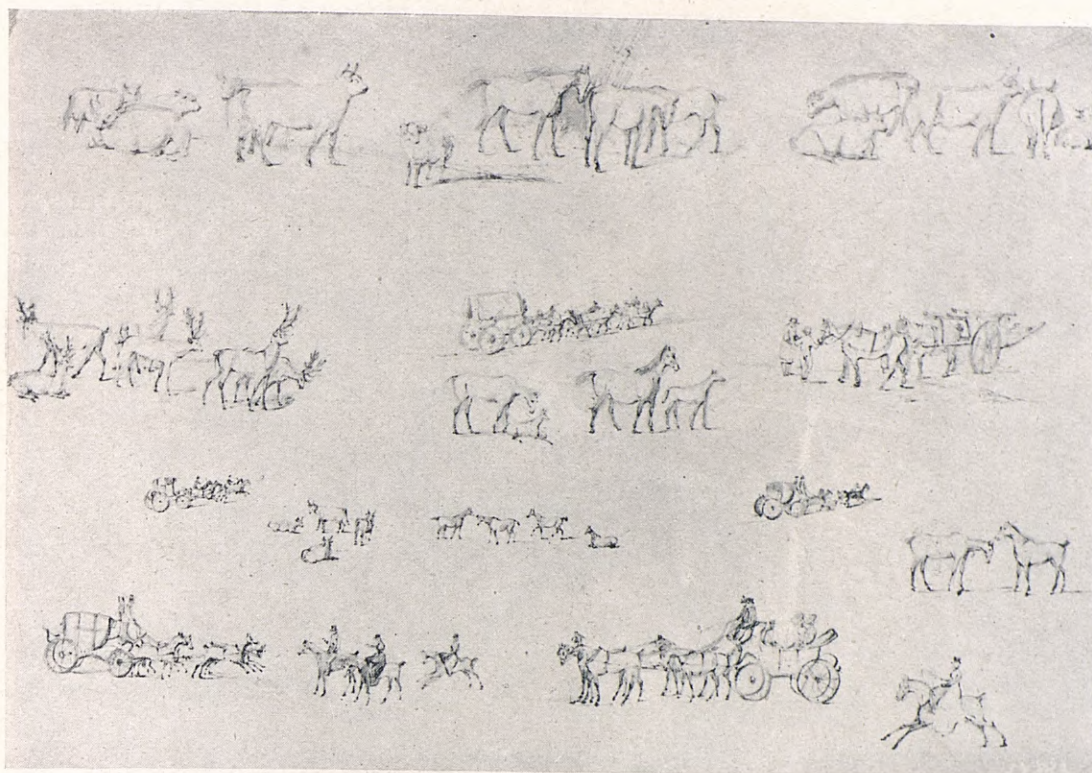


Apuntes sobre tipos de Heidelberg
118 x 262 mm.

50



Salerno
182 x 251 mm.



51

Hoja de un album, con apuntes
152 x 222 mm.



52

Hoja con apuntes de vehículos
139 x 243 mm.

53



Cercanías de Ballachulish
226 x 285 mm.

54



Limestone Cliffs, Inchnadamff
245 x 365



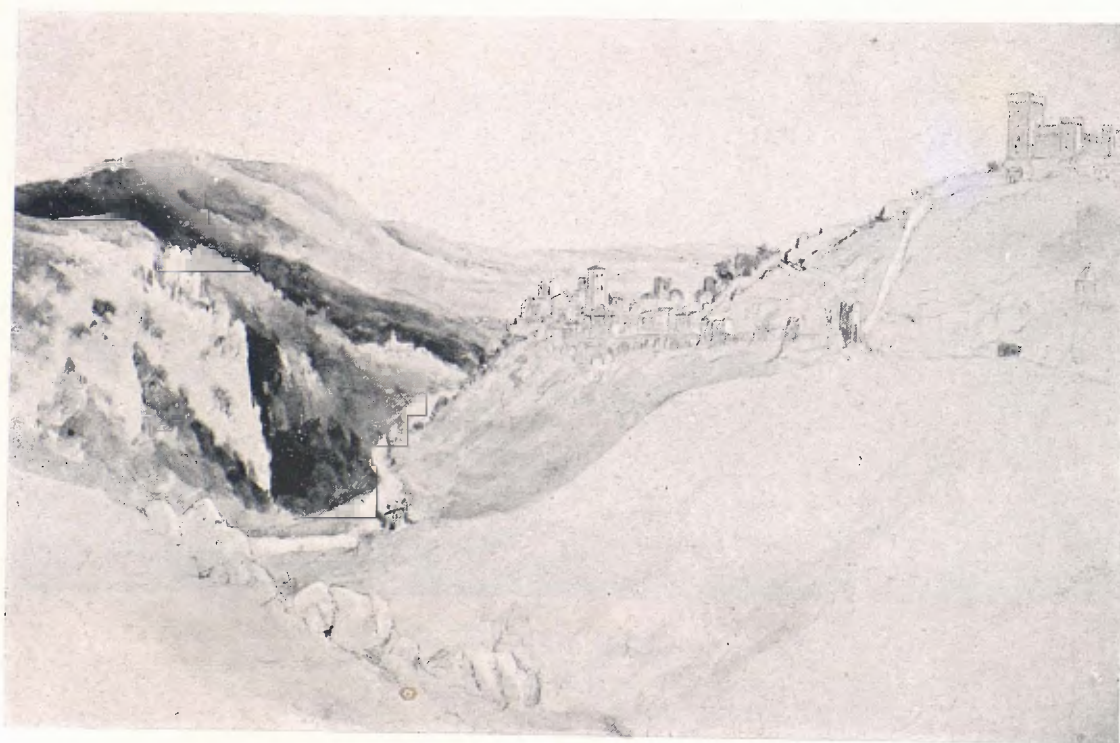
Paisaje en la niebla
328 x 438 mm.



Paisaje tormentoso
130 x 205



La casa de Alberto Dürero, en Nüremberg
110 x 72 mm.



Narni, sobre el camino de Roma
244 x 362 mm.



Bampton, Oxfordshire. Antiguo campanario inglés
392 x 284 mm.



Berna, Suiza
156 x 259 mm.

61



Retrato de niña. Boceto
230 x 186 mm.

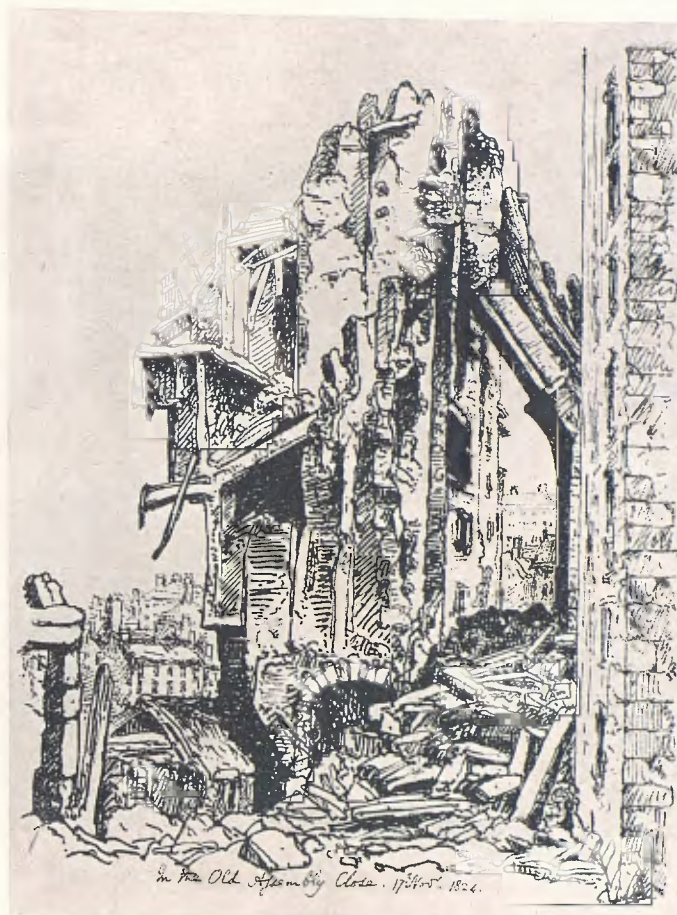
62



Huevos
117 x 248 mm.



Pórtico de Octavia. 1830
370 x 270 mm.



Ruinas del antiguo Parlamento de Edimburgo, después del gran incendio. 1824. Litografía
383 x 277 mm.



Ruinas del Parlamento de Edimburgo, después del gran incendio. Lugar en que tres hombres perecieron aplastados. 1824. Litografía
230 x 353 mm.

66



La piedra de la batalla de Homilden, por el oeste, 1845
124 x 183 mm.

67



La piedra Homilden, por el sureste. 1845
128 x 175 mm.



Piedra conmemorativa de la Batalla de Homilden. Lado norte. 1845
182 x 176 mm.



La piedra Homilden, desde el camino. 1845
125 x 183 mm.

70



En Brighton. 1831
142 x 237 mm.

71



Mansión Gartincaber. Residencia de John Burn Murdoch, Esq. 1847. (De la colección George Jones, R. A.,
ejecutor testamentario de Turner)
134 x 226 mm.



Pradera de Rusthall, Tunbridge Wells, Kent.
280 x 380 mm.



Paisaje nocturno
165 x 217 mm.



Ramo de rosas de musgo
258 x 192 mm.



Naturaleza muerta. Dos aves. Caza de pluma. (Procede de la colección de Mr. Fawkes, en Fanleigh Hall, Yorkshire, donde Turner pasaba temporadas de descanso y caza)
379 x 280 mm.



Naturaleza muerta. Ave. Caza de pluma. De la colección de Mr. Fawkes
310 x 233 mm.



Capullo de rosa de musgo
290 x 233 mm.



Langostinos
232 x 300 mm.



J. T. V. SMITH - Retrato de J. M. W. Turner en el British Museum. (Litografía. Prueba antes de la letra)

310 x 244 mm.

J. T. V. SMITH - Retrato de J. M. W. Turner en el British Museum. (Litografía. Estado definitivo)

335 x 230 mm.

(Fotografías de la Frick Art Reference Library,
de New York, y de F. Serra, de Barcelona)

N O T A S



HOGARTH, William - *The Graam childrens*. Oil on canvas:
original size 63 $\frac{1}{4}$ x 77 $\frac{1}{4}$ (National Gallery Collection)

HOGARTH, CONSTABLE AND TURNER

by Sir KENNETH CLARK

THERE is a widespread belief that English art is essentially aristocratic, and that the chief quality of English painting is a kind of patrician elegance. Turner and Constable, both in vision and technique, were popular and revolutionary painters. Hogarth was a professional rebel. He found English art sycophantic, and determined to make it independent. Instead of working for a few rich patrons, he evolved the idea of making his living out of popular engravings of his pictures. He believed that the lack of a native school of painting was largely due to the fashions imposed on a credulous public by connoisseurs and critics and he waged continual war on taste and the Old Masters. His account of a visit to an art dealer may still be read with amusement and perhaps with profit by intending collectors. In an age when European painting existed to flatter great personages, he spent his life in depicting the vices and follies of the governing class. With Defoe, the first great journalist, he is one of the founders of modern democracy; and it is perfectly in keeping that his last great work, four scenes of an Election, should be a brutal and still relevant satire on the democratic method.

All critics of Hogarth, from Charles Lamb downwards, have spoken of him as if he were not an artist but a writer. He wished for this himself, and said that his pictures were to be read like books; but the accumulation of witty and dramatic details, however acutely observed, does not make great painting, and it was no gain to subsequent English art that Hogarth should have pursued no successfully his literary bent. In another way he foreshadowed both the merits and defects of English painting. He was resolutely anti-classical. In art training he disapproved of academic drawing from life,

and advocated the use of memory. He himself had a memory for character and a sense of mimicry rarely equalled, and among a number of stock types — fops, bullies, hypocrites and idiots — we often come on a more subtle piece of observation. And he could paint beautifully when he chose. Some of his sketches have the ease and freshness of Fragonard, and even in his laboured painting, there are passages — a white apron, a little girl's pale complexion — which show his real delicacy of perception. But a contempt for drawing from life has great drawbacks. Put a Hogarth beside a Dutch genre scene of the seventeenth century — a Terborch or a Jan Steen — and how poor it looks. There is none of that absorption, that detached but loving contemplation which makes a low subject great. So that, in spite of that irrepressible confidence in life and in himself which his best work displays, he remains a provincial master. England's great and original contribution to the art of the world, the discovery that "light is the principal person in the picture", was not made till almost a century later.

From 1800 to 1840 English painting left the charming backwater in which it had floated lazily, elegantly, decoratively, since the thirteenth century, and shot into the main stream of European art. In escaping Versailles, England had escaped the formalism of the seventeenth century; and after a very short period of doctrinaire classicism, the feeling that God is revealed by nature, which inspired the religious poets of the seventeenth century, begins to reassert itself. But in the eighteenth century English art was not yet sufficiently evolved to profit by this enraptured intimacy. To approach Nature without ceremony requires a long tradition of artifice. And so we must be content

with a mixture of topography and poetical dream-drawing until the end of the century. By that time Turner was twenty-five and Constable twenty-four.

The great figures of history have the convenient habit of appearing, like Rousseau and Voltaire, in complementary pairs, perhaps because mankind cannot swallow one side of the truth without immediately requiring and inventing its antidote. Such were Turner and Constable.

Turner, the son of a barber, was born and brought up in a back street behind Covent Garden, London's magnificent fruit market. Ruskin, in the "Two Boyhoods", has described the sights which met his eyes: "dusty sunbeams up and down the street on summer mornings; deepfurrowed cabbage leaves at the green-grocer's; magnificence of oranges in wheelbarrows round the corner; and Thames' shore within three minutes' race," and contrasted them with those which met the eyes of the youthful Giorgione. He might equally have contrasted them with the surrounding of Constable, the son of a prosperous miller, brought up in one of the most beautiful parts of the English country. "These scenes", said Constable, "made me painter — and I am thankful;" and all through his life the intense images of his childhood contemplation, trees, meadows, "the sound of water," he tells us, "escaping from mill dams, willows, slinky posts and brick work" remained his most vivid and highly charged vehicles of expression. Turner had no such early saturation in the countryside; and rare visits to the park scenery of Hampton Court gave to trees and meadows a supernatural radiance. Real intimacy was limited to "the mysterious forest below London Bridge," the forest of masts and flapping sails, inhabited "by glorious creatures, red-faced sailors appearing over



CONSTABLE, John - *Salisbury Cathedral*
(Victoria and Albert Museum)

the gunwales — the most angelic beings in the whole compass of the London world." And then there was the sky. The narrow streets round Covent Garden could not altogether deprive him of "those pageants of sky built architecture which sometimes in summer, at noonday, and in all seasons about sunset, arrest or appal the meditative." And so, throughout his work, whatever else may seem false or fanciful, the skies are true and intimately understood.

Early impressions, deeply secreted, are the spring of poetry; and Turner, in all the operations of his mind was a poet. But for a time these impressions were overlaid by too much talent. His old Dad, the barber, recognised his genius and exploited it with the thoroughness and devotion of a Leopold Mozart; and Turner found himself at work on the two most lucrative branches of landscape painting, topography and the picturesque. In satisfying the fashion for ruins, mountains and waterfalls, he was pleasing and nourishing himself. Ruined abbeys awoke his feelings of history and so charged his mind with the fallacies of hope that this became the title of a chaotic, illiterate epic from which, throughout his life, he quoted mottoes for his pictures. Turner's head was not furnished for philosophical reflections, and the influence of history was not always fortunate. But mountains: that was a different matter. "Peace at last; no roll of cart wheel, nor mutter of sullen voices in the back shop... Freedom at last. Dead-wall, dark railing, fenced field, gated garden, all passed away like the dream of a prisoner." Thus Ruskin, with loving imagination, pictures the first impact of wild scenery on the silent, awkward, industrious youth from Maiden Lane; and we may agree that contrast and a sense of liberation intensified Turner's joy in wild scenery; though these early water colours lack the large solemnity and sense of solitude achieved by his fellow prodigy, Thomas Girtin, and are, in fact, little more than a very able expansion of the current picturesque style.

In all this, Turner was completely at one with the taste of the time, so that

from the first moment his work was known it was successful. His skilful drawings of architecture delighted the romantic antiquarians; his imitations of Claude won the approval of the connoisseurs, and his paintings of the Lake District were the climax of the picturesque. His great picture of *Buttermere* was exhibited in 1798, the year in which Wordsworth and Coleridge published their "Poems and Lyrical Ballads", and met with a far more favourable reception. In the following year he was made Associate of the Royal Academy, and never again was he so unanimously praised. Soon after 1800 the essentially unclassical nature of his painting became apparent to the connoisseurs; Sir George Beaumont found that "his foregrounds are mere blots." Nevertheless, in 1802, he was made a full Academician.

In the same year Constable exhibited his first oil painting, the *Dadham Vale*, now at the Victoria and Albert Museum. It is an extremely modest performance, small, shy, self-effacing. We cannot be surprised that no one noticed how delicately it tells the truth, still less that it is based on a study of Claude considerably more penetrating than that of the triumphant piratical Turner. For while Turner was taking Claude's manner and using it to surpass his master in brilliancy and effectiveness, Constable was studying Claude's underlying construction and adapting it to his own native vision. His aim was, in fact, precisely the same as Cézanne's — "to do Poussin over again from nature," and the problem this presented made any easy success impossible. Both Constable and Cézanne were known as "clumsy" painters, that is to say painters who would not accept stylistic formulae which came between them and their vision. Turner welcomed such formulae, and was ready to try them all, wherever they came from. A catalogue of Turner's pictures in the first twelve years of the century is like a list of Napoleonic victories — 1801, the *Ellesmere Sea piece*, victory over Van de Velde; 1802, the *Fifth Plague of Egypt*, victory over Poussin; 1807, *Sun rising through Vapour*,

victory over Cuyp and Teniers; 1814, the *Premium landscape*, final victory over Claude. During the same period Constable worked in obscurity, never sold a landscape, and eked out a tiny private income by painting a number of very unprofessional portraits. In 1806 a visit to the Lake District, centre of the picturesque, produced utter despondency and the most feebly prosaic of all his works. But in "his own places," he was producing those marvellous oil sketches in which we feel not only the truth of things seen but the ability to use visual impressions as a means of expressing emotion.

But to picture Turner during these years as entirely absorbed by public success, and Constable by private struggle, is a dangerous over-simplification. Although Turner's Academy favourites seem to us much the same at the end as at the beginning of the period, differing from year to year chiefly in order to secure the maximum of contrast, yet in fact, two important developments have taken place. The first is his visit to France and Switzerland, which took place in 1802, as soon as the Peace of Amiens had opened the continent for English travellers. As a rule, landscape-painters only succeed when the country is deeply familiar to them; but Turner was an exception to all rules, and, like a true romantic, was more familiar with dreams than with reality. During the years of immolation in Maiden Lane his inner eye had been soled by dreams so extravagant that only the most spectacular scenery could equal them. In the Alps, reality draws level with his imagination, and the more prodigious his subject, the more real it becomes. There is much evidence on accurate observation; it is his views of English watering places, Deal, or Margate, exaggerated out of impatience at their inadequacy, which become artificial.

The second development in Turner's painting is the rising tone of his palette. This has always been recognised as one of his achievements, but is usually attributed to a later period of his life, partly because the large pictures of 1805-1815 are so darkened by time and a corrupt technique that we cannot gauge their original effect without reading contemporary criticism. If we do, we see that the great objection made to Turner was his high key of colour. He and his followers were known as "the white painters" in 1806, as were the Impressionists seventy years later, and even favourable critics felt bound to utter warnings against the seductive influence of his brilliant colouring.

Not all the critics were favourable. By 1815, when Turner exhibited *Crossing the Brook*, he was a famous and an extremely popular artist, but men of taste were shocked. Whether out of impatience at foolish criticism, or because he really felt himself to have reached a critical phase of his development, he withdrew, and for some years hardly exhibited at the Academy. It was during these years, 1815-1822, that Constable emerged from his long incubation.

In 1815 he exhibited *Boat Building, Flatford*, the first finished picture in which his assimilation of classical models is combined with his own vision, where the familiar forms of Stour barges have the effect of Poussin's fallen columns. The actual handling is timid, and it would be hard to believe that his bold and vivid oil sketches were of the same date were it not for his habit of noting the hour, month and year in which they were painted. But in 1816, after a long courtship, he married, and his letters begin to take on a more confident tone. Soon he feels

strong enough to make his private convictions into public statements; and then comes the great problem: to preserve the vigour and integrity of his studies on a six foot canvas. To achieve this, Constable evolved the idea of a full size sketch. This was, in fact, his own picture, a first version painted without inhibitions or regard for the contemporary idea of finish. Constable justified himself in making the finished version by introducing "improvements" in the composition. They were genuine improvements from the academic point of view, but they do not begin to compensate for an inevitable loss of freshness, energy, brilliance and the power of communicating a single dominating idea. We may guess that Constable himself recognised this, from the affection with which he speaks of his "sketches", and from the fact that they come more and more to be handled as if they were an end in themselves. The first version of *The Hay-Wain* (1812) is still in some senses a sketch; by 1825, the first version of *The Leaping Horse* is a finished picture.

These were Constable's most successful works, and are perhaps the greatest pictures ever painted in England. They completely express the new attitude to nature which became the faith of the nineteenth century, the

"...sense sublime

Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man."

They are painted with a directness of vision which came from complete humility before natura—"a painter must walk in the fields with a humble heart", he said; and elsewhere "I never saw an ugly thing in my life." But this apparent simplicity conceals a grasp of the principles of picture making; it is notable that no one since his time, not even the great Impressionists, has succeeded in painting naturalistic landscapes of this heroic size.

These masterpieces aroused little attention in the Academy. It remained for Géricault and Isabey, visiting the Academy of 1822, to discover that England had at last produced an artist who would turn the course of European painting. Native critics were either buried in false classicism or stunned by the brilliance and variety of Turner. It was in 1822, moreover, that Turner's powers began to reassert themselves. In the preceding year he had paid his first visit to Italy, and the impact of Rome, Naples and Venice precipitated the crisis in his style. The effect of these classic scenes was to establish once and for all the anti-classical character of his genius. He had painted a large number of Italian landscapes, before visiting Italy, taking his subjects from the works of Cozens, Wilson or Claude; but having seen with his own eyes he reacted violently against their formal vision. He filled his sketch books with accurate drawings—in Rome he made 1,500 during two months—but when he came to paint, the light, and colour, heat, and abundance of Italy rose like fumes of wine in his memory; and he gave up all attempt to keep the rules. Topography, taste, laws of composition, all were abandoned, and he set out on the solitary adventure which was to take him further from the European tradition than any painter before the present century.

Constable, also, moved farther from classicism. His dynamic style could not remain at the point of balance which produced *The Hay-Wain*. Too much pas-



TURNER, J. M. W. - *Var Tromp*

sion, as the sketches show, was boiling behind that cheerful vision; too much nervous energy was expended in those hourly raptures of contemplation. "I have seen him", said Leslie, "admire a fine tree with an ecstasy of delight, like that with which he would catch up a beautiful child in his arms." To Constable, love of his family and love of nature were one, and when, in 1827, his wife died, nature began to show him a darker and more menacing aspect. "Every ray of sunshine is blasted for me", he wrote, and from Hadleigh Castle onwards, all his truly expressive work has a tragic twist and darkness. The apparent impressionism of his middle years was only provisional, a means to and ed. "Painting is, for me, but another word for feeling", and after 1830 he is clearly what we would call an expressionist. As in the last Cézannes, nature becomes the vehicle of emotion and is used as freely as the instruments in a late Beethoven quartette; yet we know that in both what seems to us distortion is the fruit of humble and searching scrutiny.

Constable died in 1837. It was at about this time that Turner reached his most glorious period. Completely liberated, impervious to the astonishment and abuse of his contemporaries, freed from the ambitions to imitate and excel, he set about those chromatic fantasies which are amongst the few genuinely original productions in the history of art. His exhibited pictures, with their grotesque titles, are not all satisfactory, and where literary concepts were concerned he was entirely devoid of a critical faculty. As pendant to the grave and beautiful *Burial of Sir David Wilkie*, he painted the ludicrous *Exile* and the *Rock Limpet*. But the unexhibited pictures of this date, the so-called studies, in which he was not committed to an ostensible subject, are without exception beautiful. They are essences of natural phenomena expressed in colour, and appear to be as abstract colouristically as a great piece of classic architecture is abstract formally. Yet, in some inexplicable way, they give a more vivid feeling of nature than do his earlier works, in which the shapes and co-

lours of natural objects are so minutely described.

It is often considered paradoxical that the youthful Ruskin, in defending these strange productions against contemporary criticism, should have taken his stand on truth to nature. But in the last analysis Ruskin was right. These are the greatest Turners, because the truest to his imagination; and his imagination only shines when illuminated directly by the light of the sun, not by the reflected light of art.

To compare the relative merits of Turner and Constable is a dangerous and inconclusive exercise. Those grounded in the classic tradition no doubt prefer Constable, and agree with the French view that he is the one English painter of European importance. To them Turner will seem a sort of aurora borealis on the rim of the known world. His paintings arouse in the French the same feelings as did the *Charge of the Light Brigade* "C'est magnifique, mais ce n'est pas la guerre." In fact, both painters had a decisive influence in France. That of Constable came first and was the more for reaching. His pictures were exhibited in the Paris Salon of 1825, and revolutionised French painting, causing Delacroix to repaint his *Massacre of Chios*. The pity is that he saw only Constable's finished pictures, and not his sketches. Turner in his lifetime was too irrational for French taste; but when Monet, in his struggle to depict the vibration of light, was forced to abandon the tonality of Courbet, he accepted Turner's key of colour, though he never achieved Turner's ethereal delicacy of texture.

From one point of view history of European art has been a gradual realisation that what we see is not substance but light; which means in fact a progression from form to colour. In this movement the classicism of the late eighteenth century, was a retrograde step. It was archaic, artificial, an art for pedants. That painting was set back on its course, by the science, poetry and philosophy of the time, was due to the liberating genius of Turner and Constable.

CLAUDE MONET Y TURNER

por PAUL GUINARD

ENTRE los maestros de la pintura moderna, hay uno, y solamente uno, fuera de Inglaterra, que provoca y casi exige la comparación con Turner: Este pintor es Claude Monet. A pesar de las diferencias de época, de formación, de temperamento, aquellos "mágicos prodigiosos" que saben transfigurar cualquier humilde realidad en visión de ensueño, aquellos pintores por antonomasia de la luz, de las aguas, de los reflejos, de todo lo movido y fugitivo, tienen entre sí muchas afinidades y paralelismos. Pero hay más: existe un lazo de filiación, una deuda, cuyo alcance es difícil apreciar exactamente, pero de la cual no se puede dudar, del protagonista del Impresionismo francés hacia el insigne solitario londinense.

Este contacto, bastante posterior desde luego, a la muerte de Turner, fué debido a una circunstancia fortuita: la guerra franco-alemana de 1870-71. Claude Monet, que tenía entonces treinta años y todavía buscaba su camino propio, había salido de París poco antes de la llegada de las tropas prusianas, y después de haber estado algún tiempo en Holanda pasó a Inglaterra. En Londres conoció a Pissarro (que habiendo nacido diez años antes, compartía su inquietud y le había precedido en cierto modo), y ambos se entusiasmaron por los paisajes y visiones marítimas de Turner. El mismo Monet proclamó en varias ocasiones su adoración por Turner y la sorpresa que había experimentado al ver en los lienzos de aquel gran "predecesor" la realización, o mejor dicho, la superación de sus propios anhelos. ¿Hasta qué punto influyó este "descubrimiento" en la evolución de Monet? Este había empezado entre 1860 y 1865, buscando armonías delicadas y grises heredadas de Corot y Boudin, después había realizado estudios de figuras, especialmente de mujeres, con vestidos claros, abanicos y sombrillas, en jardines donde el sol fulge a través de las ramas, inspiradas en el ejemplo de sus amigos Manet y Bazille. Ahora, regresado a Francia, se orienta muy rápidamente hacia una técnica mucho más luminosa y vibrante, y viene a prescindir casi totalmente de la figura humana. Es probable que sin Turner esta trans-

formación se hubiera producido. Parece muy verosímil, sin embargo, que el "encuentro" de 1871 había precipitado y polarizado la evolución de Monet. Es a partir de 1872 —con los *Descargadores de carbón*— cuando se inicia su nueva manera, cuando se hace patente el deseo de transfigurar la realidad cotidiana con una especie de dinamismo lírico. Y no se puede olvidar que aquel famoso cuadro: *Impresión: Soleil levant*, que provocó en la exposición de 1874 tan violentas polémicas y sirvió casualmente para bautizar el "impresionismo", aquel puerto de mar con las manchitas oscuras de los barcos, emergiendo de una niebla rosada a través de la cual surge el disco del sol nascente, es tal vez el más "turneriano" en toda la pintura francesa moderna. En los años que siguen, en los paisajes de las orillas del Sena, entonces preferidas, se hacen cada vez más frecuentes los efectos de la fuerza del sol en la nieve o en la niebla, los crepúsculos fantásticos de invierno sobre el río medio helado. Y cuando en 1877 Monet se interesa por el tema "modernista" de los ferrocarriles, cuando pinta varios cuadros en la misma estación de Saint-Lazare, estudiando los reflejos del sol a través de las vidrieras ensuciadas por el vapor, las apariciones de los "monstruos" que lanzan sus columnas de humo a través de la bruma, es necesario recordar que el viejo Turner había titulado *Lluvia y rapidez* un extraño y grandioso cuadro que pintó bajo la impresión causada en él por la primera locomotora. Es muy fácil que no sea una mera coincidencia.

Sería absurdo, desde luego, disimular las divergencias profundas que existen entre los dos temperamentos. Falta en Monet uno de los aspectos fundamentales de Turner: el fuerte residuo del humanismo mediterráneo, que se traduce por la incondicional admiración hacia Claudio de Lorena, por la parte importante que representan en su obra los paisajes históricos, los puertos de mar con sus palacios, templos y columnatas. Monet permanece indiferente ante estas pompas y se queda contento con las "colinas moderadas" del Sena, los jardines y las iglesias, con Argenteuil, Vetheuil o Ewerny. Y tampoco

tiene la diversidad de Turner, su imaginación caprichosa, a veces atormentada y románticamente desmesurada; a pesar de ir esfumando los contornos en la vibración luminosa, siempre mantiene un tipo de composición sobrio, claro, casi arquitectónico. Y, sin embargo, su trayectoria repite en cierto modo la de Turner: No solamente por la importancia cada vez más decisiva que concede a la luz, sino también porque se va alejando definitivamente de todo lo anecdótico, lo individual, suprimiendo todo lo que quedaba del retrato en el paisaje, buscando una evocación casi panteísta de las fuerzas cósmicas: la luz y el agua: sin que el mar haya llegado a tener en su obra el papel predominante que tuvo en la de Turner, va descubriendo hacia 1885 la violencia de sus fuerzas elementales. Es cuando pinta en plena tempestad los asaltos de las olas contra los acantilados de Etretat o Belle-Isle. Y cuando empieza a estudiar las variaciones de la luz sobre un mismo tema, según la hora y el cielo, se va aproximando a aquel mundo simplificado y grandioso del viejo Turner. Lo ve siempre, desde luego, de una manera más clásica, prefiriendo temas más humildes y limitados —un pajar en Ewerny, la fachada de la Catedral de Rouen—, a las inmensidades del cielo y del agua.

Una de las últimas series de Monet viene a evocar otra vez y muy directamente el recuerdo de Turner: Es la que Monet pintó de 1901 a 1905 durante varias estancias en Londres. Los muelles del Támesis, Charing-Cross, Waterloo-Bridge, el Parlamento, se divisan a través de una niebla espesa, que atraviesa a veces un rayo de sol pálido. El juego sutil de las tintas rosadas, anaranjadas, verdosas, los reflejos y las luces, la confusión del cielo y del agua, todo contribuye a transformar aquellas visiones de Londres en una fantasmagoría suntuosa y misteriosa. Y como si el maestro francés, ya viejo e ilustre, hubiera querido rendir un supremo homenaje, en la misma ciudad en que había vivido y soñado, al antecesor genial que despertó sus entusiasmos juveniles y le ayudó a descubrir su propia personalidad.

LE MUSÉE COURBET À ORNANS

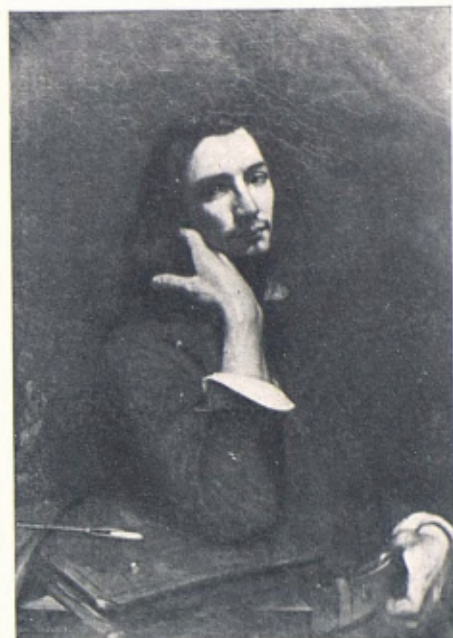
par BERNARD CHAMPIGNEULLE

Un musée minuscule mais singulièrement émouvant vient d'être inauguré à Ornans, le pays natal de Gustave Courbet. Il n'est composé que de quelques toiles ou dessins du maître et de souvenirs le concernant — le tout réuni dans une salle de la maison commune. Mais nous y sentons l'atmosphère de déférence et de pitié pour celui qui, né de famille paysanne, il y a près de cent trente ans, fut l'auteur d'un des plus hauts monuments de la peinture du XIX^{ème} siècle: *Un enterrement à Ornans*.

Quelques personnalités parisiennes avaient été conviées à cette inauguration célébrée avec simplicité, comme il convenait, à l'occasion du 70^{ème} anniversaire de la mort du peintre. Sous la conduite de l'actif organisateur qu'est M. Robert Fernier, président des "Amis de Courbet", un circuit a été organisé sur les lieux où vécut le maître et où il accomplit une si importante partie de son oeuvre. La confrontation de ces vallées du Jura et des tableaux que les amateurs et la critique avaient tant admirés à la cimaise des musées ou des expositions était extrêmement convaincante. Courbet avait admirablement compris cette nature à laquelle il était profondément attaché; et maintenant c'était elle qui nous faisait mieux comprendre Courbet...

Sa Franche-Comté ne cessa guère de le retenir. Même après son tardif succès parisien, après les triomphes obtenus en France et à l'étranger, c'est Ornans et ses habitants, la Loue et ses sous-bois, les ravins du Puits-Noir avec leurs biches et leurs chevreuils, qui sont comme sa raison d'être, et dont il fait des chefs-d'oeuvre. Il a parcouru ces sentes solitaires avec sa pipe, sa canne et son épagueul et il en a traduit le mystère avec une puissance saisissante à force d'en pénétrer l'immuable vérité.

A une époque où le Salon, dont le Jury était composé de membres de l'Institut, n'admettait que des allégories mythologiques ou bibliques, Courbet voulut s'imposer comme peintre de la réalité. Il fit d'abord scandale; mais, avec un acharnement paysan, il parvint à vaincre toutes les routines académiques, toutes les cabales des envieux. Certes, il a peint d'admirables portraits de personnages qui furent, comme lui, plus ou moins des réfractaires dans l'ordre de la pensée, de l'art ou de la politique: Baudelaire, Berlioz, Rochefort, Proudhon, Jules Vallès; mais l'essentiel de son oeuvre ne le trouvons-nous pas dans ces grands poèmes rustiques qui ont pour titre: *Les casseurs de pierres* (Musée de Dresde); *Une après-dînée à Ornans*, (Musée de Lille); *Le combat de*



COURBET, Gustave - *L'homme à la ceinture de cuire*. (Musée du Louvre)

cerfs ou *La remise des chevreuils* (Musée du Louvre)? Et dans ces multiples paysages de son pays emplis à la fois d'âpreté et de douceur où l'atmosphère s'anime d'imperceptibles et incessantes vibrations? Avant les déliquescentes de l'impressionnisme, avant les grandes séditions picturales qui devaient naître quelque temps après, l'art français avait peut-être besoin d'un artiste de cette carrure et de la plus pure tradition terrienne.

Sa vie durant, Courbet fut un batailleur et un révolté de l'espèce romantique. Il jouait franc jeu et ne rusait pas avec son idéal. Il avait peut-être, lui dont les tableaux nous paraissent aujourd'hui si sages, un certain goût pour la provocation. Il avait été endoctriné par les théories philosophiques et sociales qui provoquèrent la révolution de 1848. Il s'exprimait avec une allégresse frondeuse — c'était un bon vivant — mais nul ne peut contester sa probité ni sa sincérité.

La triste histoire du déboulement de la colonne Vendôme, lors de la Commune, dont il fut considéré comme le principal responsable, devait assombrir les dernières années de sa vie. D'abord condamné à six mois de prison, il ne cesse de peindre (On a compté quarante tableaux exécutés par lui durant sa détention). Mais ses adversaires s'acharnent et le poursuivent comme symbole de tout ce qu'ils détestent. Il est en but à un véritable ostracisme. Ses toiles sont refusées au Salon. Il apprend qu'il est question de lui faire payer les frais de réfection de la colonne. Résidant en Franche-Comté, non loin de la frontière, il décide de la passer clandestinement pour se réfugier en Suisse. Il trouvera sur les rives du Léman cette généreuse hospitalité qui est réservée aux exilés et il pourra mener à La Tour de Peilz ses dernières années dans un calme qui eut été bienfaisant si le mal dont il souffrait ne s'était fait sentir de jour en jour plus cruellement.

Nous avons pu voir par l'accueil que nous avons reçu de la part des autorités suisses combien son souvenir était resté vivant là-bas. Cette belle demeure et cette délicieuse terrasse ombragée de La Tour de Peilz furent certainement un adoucissement à son exil et à ses misères.



COURBET, Gustave - *L'atelier du peintre*. (Musée du Louvre)

Il mourut le 31 Décembre 1877 et fut inhumé dans le pays qui l'avait adopté avec tous les honneurs dus à son talent. Peu de temps après, il était en quelque sorte réhabilité en France. Le gouvernement renonçait à des recouvrements sur sa succession; l'État acquérait en 1881, un certain nombre de ses œuvres et organisait, sous l'impulsion de Castagnary, directeur des Beaux-Arts, une grande manifestation officielle en son honneur. En 1920, une souscription permettait de faire entrer au Musée du Louvre *L'Atelier du*

peintre, cette fameuse composition qui restera comme le témoignage le plus important de l'histoire de l'art de son époque.

Il semble à présent que le renom de Courbet ne fasse que grandir. Si éloignés qu'ils soient de son esthétique, les peintres, depuis Manet, lui vouent une admiration sans défaillance. Et l'on ne saurait attacher trop d'importance au fait que des zéloteurs ardents et fidèles groupés autour de la Société des Amis de Courbet veillent sur sa mémoire et cherchent toutes les occasions de la servir.



RODIN, Auguste - Dessin

LES DESSINS DE RODIN

par THIERRY NORBERT

Ces dessins que l'on croit connaître et qui, chaque fois, vous attaquent de leur force inattendue et première...

C'est ainsi que Rainer Maria Rilke parlait des dessins de Rodin, dans un de ces élan d'ardente et humble admiration qui lui étaient familiers envers celui dont l'art "sans phrase et sans mensonge" était "une révélation et une nécessité".

Heureuse initiative que celle qui consiste à réunir, de temps en temps, les dessins des grands maîtres, épars dans les collections particulières.

Certes, le Musée de l'Hôtel Biron permet aux admirateurs d'Auguste Rodin de lui rendre le culte qui lui est dû, mais le danger de l'immobilité guette l'œuvre enfermée dans un musée après celui d'une trop grande multiplicité de reproduction qui, du vivant du grand artiste, a été une erreur reconnue.

L'exposition de quarante dessins et aquarelles qui vient de s'ouvrir à la Galerie Dina Vierny, donne un ensemble saisissant de vie et de mouvement et permet une étude approfondie, stimulée par un

renouvellement spontané d'intérêt et de joie.

Combien, en effet, n'est-on pas frappé, dès l'entrée de ces deux petites salles basses, de l'intense nécessité que ressentait Rodin de saisir le mouvement dans le corps féminin qu'il a si profondément observé, étudié, reproduit. Il faut entendre Judith Cladel raconter comment naissaient ces dessins sous la main de l'artiste: aucune contrainte d'immobilité n'était exigée du modèle.

Rodin observait longtemps les mouvements exécutés dans une entière liberté, et, tout à coup, il captait celui qui l'avait particulièrement ému. Souvent, il ne regardait ni son papier ni son crayon, traçant la ligne heureuse sans quitter son modèle des yeux.

Contrairement à ses premiers dessins faits minutieusement à la plume, avec un grand détail d'anatomie, dans ceux qui sont exposés ici, tout est réduit à cette ligne, au contour ou l'art du volume atteint son achèvement.

Combien la préoccupation de ces problè-

mes du volume était constante chez Rodin! On raconte qu'un jour, il posa sa main à plat sur un mur en montrant que celui qui la reproduirait ne ferait qu'un bas-relief. Et la mettant ensuite perpendiculaire à la surface plane, il créait le volume.

Il semble qu'il ait cherché à rendre les positions les plus difficiles, là où l'équilibre atteint son point extrême, comme chez cette femme dont les jambes s'écartant en ligne droite et horizontale: dans ce groupe de deux femmes couchées sur les coudes et dont les jambes sont levées parallèlement dans une tension puissante; dans ce corps qui décrit un arc de cercle dont une extrémité est faite des bras et des mains, l'autre par les jambes, lesorteils servant de point d'appui: la figure, les seins, le ventre sont presque au même niveau, au sommet de la courbe.

Elles sont là, dans leur extrême nudité, tendues dans un effort d'arracher à la vie plus qu'elle ne peut donner ou pour l'étreindre avec une force de volupté presque surhumaine.

On a dit que l'œuvre de Rodin porte la marque du dogme du péché originel, car son enfance avait reçu une forte empreinte catholique. Plus tard, la Divine-Comédie était devenue son livre le plus cher. Il y a, en effet, ce sentiment de péché dans ces dessins comme dans sa statuaire. La nudité n'y est pas innocente et simple comme chez les antiques ou chez un Maillol, et, dans certaines aquarelles, elle se montre impudique et sans honte, sous l'influence sans doute des *Fleurs du Mal* qui avait produit sur l'artiste jeune une si profonde impression.

Il y a plus de calme chez cette paysanne en robe bleue ou chez cette autre qui tient son bras droit levé dans un geste antique. Et voici la grâce même chez cette jeune blonde assise sur une étoffe vert d'eau, la tête appuyée contre son bras recourbé et un genou levé. La simplicité femme qui touche ses pieds; les lignes atteignent sa meilleure expression avec la partent de l'arrondi de la croupe et suivent la courbe pure du dos et des bras.

Quelle science admirable dans la "Loïe Fuller" ou les membres distendus de la danseuse immobile forment une croix: une jambe seule touche au sol par la pointe, l'autre est tendue à angle droit, le bras gauche s'élève vertical tandis que l'autre prolonge l'horizontale du membre opposé, et tout cela dans un tourbillon diaphane de voiles à peine colorés de rose et de vert. Une autre aquarelle représente également la Loïe Fuller renversée dans des vagues de voiles verts; ses cheveux blonds s'épandent au premier plan, son corps vu en raccourci se perd dans l'écartement des jambes et des bras.

Dans une autre, plus loin, Isadora Duncan se dresse "d'un geste définitif" qui "contient en essence le rythme fragile et pourtant éternel de la vie".

Dina Vierny a complété cette exposition par quelques bronzes, et par les livres qui ont été illustrés d'après des dessins de Rodin, *Les Fleurs du Mal* de la Société des Amis du Livre Moderne —1918— *Le Jardin des Supplices* d'Octave Mirbeau avec des lithographies en couleurs, dont les planches ont été imprimées par Clot. — Et *Les Elégies amoureuses* d'Ovide (Goum 1935) — avec 31 gravures sur bois reproduites d'après le procédé d'Aristide Maillol.

L'adaptation parfaite des dessins de Rodin aux différents textes, la beauté du papier, de l'impression, du format, s'y fondent dans une totale harmonie.

Mais avouons, après Rilke, en terminant cette trop courte étude, qu'"il reste tout à dire"...

PEDRO PRUNA

ESTARÍAMOS de acuerdo con un clima artístico que respondiera al tono de que hace gala la obra de Pedro Pruna. Desgraciadamente, estamos convencidos de que, sea como fuere, constituye una excepción entre nosotros. Constituye una excepción, precisamente en el tono, en la independencia y el carácter que revela. Nuestra pintura se pierde en los vacíos naturalismos en boga: se desplaza lamentablemente de esta fuerza de creación, de voluntad expresiva, que constituye el primer mérito de la obra de Pruna. Aquí existe el acento, el carácter, el sello inconfundible de la personalidad; todos estos valores que parecen haber pasado a segundo término en la mente de la mayoría de nuestros pintores. Pruna, no pudiendo renunciar a su vano sueño de una carne ideal, sensualísima a base de cerebralismo, consigue insuflar a sus lánguidas figuras femeninas una modernidad excitada. La exacerbación de la línea no se aplaca ni con estos perfiles inverosímiles, con este crescendo "lírico" del contorno que exige constantes desnudeces de fondo, substancias cremáticas completamente rendidas al valor supremo del arabesco. Pintura que no quiere renunciar a la caligrafía, a una escritura mágica que en algunos mo-

mentos llega incluso a la turbadora inscripción del jeroglífico, como en uno de los floreros expuestos.

A través de esta línea, Pruna encuentra lo patético, que llega a ambientar incluso sus escenas más amables. En la pintura de Pruna existe como el sueño de un ángel imposible, la ilusión de un mundo de alas que se frustra en un desaliento sobrecogedor. Ni los azules y rosas más alegres pueden hacernos olvidar el valor de un gris uniformador, silencioso como una interrogación, denso de insinuaciones y de reservas. Este gris y la abundancia de grandes partes de la tela casi lisas, con cierta tendencia a lo monocromo, son muy significativos de una voluntad de despojo y de absoluto. En ciertos momentos, parece ser que a Pruna le sobre tela; pero en realidad le falta. El artista necesita una atmósfera como vacía para que resplandezca más desolada la luz fría y aguda de sus figuras. En un aire rarificado, los perfiles cobran un acento persuasivo, un llamear y una inquietud casi morbosos. En su excitación, los personajes femeninos del artista llegan a un mundo ilusorio, donde la elegancia y la delgadez son condiciones esenciales de vida.

No es necesario hablar de decorativismo.



PRUNA, Pedro - *La niña con el gato*

En todo caso, de un decorativismo al modo del de la *Pietà d'Arignon*, de los retratos de Jean Clouet o de los grandes florentinos. Nos empeñamos en reducir el ámbito de la pintura. No todos son holandeses y españoles en el mundo del arte. Una lección, por augusta que sea, puede ser inutilizable en un caso concreto. Afortunadamente, en pintura existe siempre la lección en cierto modo contraria, que la complementa. Decimos en cierto modo, porque en definitiva no se trata de mundos contrarios, sino de sucesivos descubrimientos. Pruna, como todos los artistas, tiene sus limitaciones. Pero fijémonos que sin ellas no podrían resplandecer con toda su agudeza, con toda su violencia, sus virtudes. Poner el acento sobre la línea, sobre el contorno, sobre unos límites ideales de una forma casi inmateralizada, no es lo mismo que pintar substancias, calidades y atmósferas. Y conste para siempre que no consideramos estas dos posibilidades como materia de pleito. Para nosotros, ambas son hechas si responden a la verdad de una época y de un hombre.

J. T.



PRUNA, Pedro - *Desnudo*

LA DECORACION MURAL DE XAVIER NOGUES PARA EL "CELLER" DE LAS GALERIAS LAYETANAS

por JUAN TEIXIDOR

No hay duda sobre la importancia de las obras de pintura mural de Xavier Nogués dentro del panorama general de nuestro arte contemporáneo. Frente a tantos fracasos como se han ido sucediendo en género tan importante, de difícil encaje dentro de las condiciones y de la sensibilidad de la época, el caso de Nogués constituye una excepción. No le fué preciso al artista renunciar a su personalidad y acogerse a las tímidas soluciones imitativas que han caracterizado la mayoría de las tentativas de este siglo para superar la fatal ocasión de la pintura de caballete. No intentamos hacer una crítica de esta fatalidad, porque comprendemos que si la época se ha resistido a una pintura en grande, que en otros tiempos ha sido casi la única, debe ser por profundas razones casi imposibles de superar. Puestos en el trance de llenar unos metros con un amplio desarrollo compositivo, la pintura de nuestro tiempo ha renunciado curiosamente a todas aquellas osadías de que hiciera gala en la obra de pequeño tamaño. Si en ésta fué casi excesivo el impulso, la frenética carrera contrarreloj, en la pintura mural, en cambio, el más vacío academicismo, las fórmulas más cobardes y muertas, constituyen la única posibilidad. Si en aquella avanzábamos a marchas forzadas, en la última nos deteníamos en una timidez desengañada, en un escepticismo que sólo disimulaba la grandilocuencia de la *machine*. La historia de la pintura mural de nuestra época es una sucesión trágica de renunciadas y cobardías.

Por eso, un artista que, como Xavier Nogués, supo conservar su "tono" dentro de la nueva exigencia decorativa, constituye un caso excepcional. La unidad profunda de su arte, que arranca del centro generador de sus *ninots* —núcleo fundamental para la comprensión del espíritu de toda su obra—, no tuvo necesidad de resquebrajarse en el momento de las difíciles ampliaciones sobre un muro. Nogués se respetó a sí mismo y, con ello, consiguió mantener en cualesquiera de las variaciones técnicas de su obra —dibujo, óleo, cerámica, vidrio, obra mural— el hilo conductor que había de proporcionar carácter a su expresión. Nogués es un artista a quien cada día nos vemos más obligados a considerar como un caso aparte. Este hombre, pacífico y bondadoso, poco amigo de viajes y de novedades, con algo de la timidez de un sorprendido habitante de la Barcelona ochocentista, se resistió toda la vida a modificar los cuadros pulcros y esenciales de su concepción estilística. Fué irreductible en sus voluntarias y maravillosas limitaciones. Prefirió la pequeña crónica de su espíritu a todo el oropel internacionalista que en su época se llevaba. No quiso estorbos en su tarea de elevar a categoría la anécdota a lo Vila-

nova de sus personajes de rebotica. De la Barcelona de su niñez y de su juventud, contorsionada y rebajada por todo un largo período de "xaronismes" y de "gata-des", supo extraer una línea donde el humor es estilización, donde lo grotesco es piedad, donde las figuras de literatura de cordel adquieren una fijeza casi heráldica, una fuerza de símbolo que les engrandece y que les salva de la torpeza donde amenazaban caerse. Gracias a Nogués lo que constituía para el alma delicada y noble de Juan Maragall una de las mayores vergüenzas de nuestro pueblo —recuérdese su famoso artículo, "Por el Alma de Cataluña", en el que diserta sobre la propensión del espíritu catalán por la parodia— se convierte en la base de un alto proceso de estilización que vence aquellos peligros, rindiéndonos en cambio el doble fondo de una gracia autóctona, insobornable, que la vulgaridad de la mayoría había sido incapaz de intuir. Lo popular en Nogués es causa del máximo refinamiento. La caricatura ya no puede darnos miedo alguno porque en manos del artista ha perdido sus gruesos perfiles de sainete de barrio, para adquirir aspecto de sinopsis definidora, de caracteriología exacta y transcendental. Los *ninots*, de Nogués, cual los enanos de Velázquez, no son el producto de un naturalismo insensible y ciego, sólo ávido de las sensaciones más inmediatas. Por el contrario, ascienden a una belleza de transfiguración, a una arbitrariedad que, en definitiva, ha

sido la gran aportación de los hombres de la generación de Nogués. Si abusamos —los que hemos venido después, nos rebelamos a veces frente al envaramiento de algunos de los productos de aquella época—, conviene tener en cuenta para estimar en lo que se debe el valor de aquella aportación que los molinos de viento con que se encontraron al iniciarse el movimiento eran completamente distintos a los que puedan entorpecernos ahora. Es lógico que algunos se perdieran por exceso. Decimos algunos, y, entre ellos, claro es que no contamos a Xavier Nogués, cuya obra, aun siendo de su época, llega a nosotros sin peso muerto, con ímpetu todavía intacto, con una capacidad de resistencia verdaderamente ejemplar.

Como ya se ha dicho, Xavier Nogués, al realizar sus pinturas murales, tuvo el acierto supremo de continuar en ellas la misma línea de pensamiento que da carácter a toda su obra. El salón de la casa de don Luis Plandiura, en Barcelona, con su serie de plafones que glosan las canciones populares catalanas: el despacho del Alcalde, de la Casa de la Ciudad, con un temario típicamente barcelonés, donde, al lado de las grandes alegorías sobre el engrandecimiento de la ciudad y de su renacimiento literario y musical, coloca, en figuras más pequeñas, los tipos del *señor Esteve* y del *americano*: los plafones de la casa de Ramón Crespó, y los de la torre del mismo Luis Plandiura, en la Garriga, constituyen suficientes hitos para indicarnos la fijeza y ejemplaridad de su mundo. Sin embargo, en estas obras citadas, aun contando con su excelencia, este pensamiento se halla frenado por cierto empaque decorativo, que desaparece del todo, en la que consideramos como la mejor obra mural de Xavier Nogués: las pinturas para el "Celler" de las Galerías Layetanas, recientemente arrancadas de su primitivo emplazamiento y adquiridas por el Ayuntamiento de Barcelona con destino a una gran *Sala Nogués* en nuestro Museo de Arte Moderno. Aunque el artista es muy posible que considerara este conjunto del "Celler", realizado en 1905, casi como una primera tentativa —las obras para la casa Plandiura las realizó en 1916, y la decoración para el salón del Alcalde en 1929—, para nosotros es innegable que la libertad y la fuga en que se mueven nos colocan frente a uno de esos momentos de creación en los que el artista nos da íntegro todo el manantial de su potencia creadora. Su aire de diversión no impide que, en definitiva, tengamos la sensación de hallarnos frente al mejor Nogués. Los *ninots* han sido aquí monumentalizados, elevados en la pena de su ridiculez y de su gracia, para que permanezcan impresos para siempre en nuestra retina. Con el pretexto de una



NOGUES, Xavier - Decoración mural del "Celler" de Galerías Layetanas. Detalle

apología del vino, subrayada por una serie de leyendas que redactaron humoristas de la época, va desfilando ante nuestros ojos esta humanidad grotesca y divertida, que el artista supo arrancar de su ambiente. La caricatura del nacimiento de Venus, el maravilloso paisaje japonizante, el plafón donde aparece una orgia de parras, el desfile de beodos entre arcos tradicionales, constituyen toda una grotesca epopeya inscrita con un colorido alegre y una pincelada algo desgarrada, sorprendente en un artista acostumbrado a la técnica meticulosa del aguafuerte, la cual, dicho sea de paso, afecta incluso a su obra de caballete. Tanto los plafones de la serie azul como los de la serie encarnada son aciertos de una contundencia extraordinaria. El encaje de los tipos dentro de un ambiente absurdo —curiosa caricatura del estilo decorativo que predominaba en la época— está realizado con una sinceridad que le redime aun hoy de lo que pudiera haber de excesivamente apegado a una moda. Adviértase por otra parte que este barroquismo popular de columnas robustas, de volutas desiguales y de capiteles beodos, subraya maravillosamente la historia que enmarca. En otra ocasión hemos escrito que "los elementos geométricos y naturales que se derraman con abundancia pintoresca, constituyen



NOGUES, Xavier - Decoración mural del "Celler" de Galerías Layetanas. Detalle

como el sueño imposible de estos tipos de una pretensión grotesca y simpática. Nogues ha construido no sólo una humanidad, sino también su paraíso". Realmente, la arquitectura, la decoración, son aquí tan absurdas como los personajes. Trátese de una borrachera de seres y de cosas; de una fantasía en "crescendo", que se exalta en una sacudida pimpante y feliz, en un desbordamiento jovial y primario. Y para que la unidad sea perfecta, la factura participa de esta misma jocundia y de esta misma exaltación. El color chorrea por el muro como un jugo abundante y caprichoso. El arabesco es rotundo y feliz. Todo se mueve como en la alegre pesadilla de un vino que no ha llegado aún a la turbia pesadez de su último exceso. La ironía quita peso innecesario a la sátira: la gratuidad impera deliciosamente en la idea y en la imagen.

Si me preguntaran cuáles son para mí las mejores obras murales que se han realizado en Cataluña desde hace un siglo, no dudaría en detenerme en dos de ellas, pensando, además, que quizás sean las únicas. La primera sería esa gran obra olvidada de nuestro arte: las pinturas de Juan Llimona, de El Escorial de Vich. La segunda, estos grandes plafones de Xavier Nogues, del "Celler" de las Galerías Layetanas.

LA DECORACION MURAL DE FELIPE VALL, EN TONA

*Y*A en otro lugar hubo motivo para referirse a la nueva decoración mural realizada por el pintor Felipe Vall Verdagué en la Iglesia Parroquial de San Andrés de Tona. Los conceptos vertidos entonces continúan aún en plena vigencia ampliamente refrendados por los resultados obtenidos. Felipe Vall ha resuelto el problema decorativo que planteó José M.^a Sert llevando la solución lumínico-colorista hasta sus más lejanas consecuencias.

El problema de la decoración de grandes espacios afecta no solamente a la distancia y a la altura, sino también a la visibilidad y a la luminosidad. Las primeras pueden lograr que la redondez corpórea de las formas adquiera características planas y que las perspectivas modifiquen en cierto sentido las estructuras radicales de la construcción. No alcanzan funciones tan específicas las segundas puesto que su labor se reduce a tonos más humildes, pero sustantivos. Es decir, hacer inteligible la decoración.

La gran tradición de los retablos con sus paneles de oro dió una solución a Sert. En su primitiva idea el color y el fondo lumínico tenían que dar una total unidad en una visión. Pero, mal colorista, no lo consiguió jamás. Vall, aun cuando no tenga los geniales arrebatos de Sert, ha conseguido lo que a éste le parecía un sueño. Esta unidad general. Ha buscado el mismo fondo lumínico, más un grande efecto pictórico, salvando otra de las posibles fallas de Sert: el resquebrajamiento. Su hallazgo, pues, ha sido éste. Un fondo de oro más o menos blanco; luego, una materia agresiva, muy ácida, actuando como mordiente y asiendo al color cuya coloración se hace por veladuras. Estos colores son propios, fabricados en su taller, alcanzando una gama de infinitas unidades. La hipersensibilización de la paleta, su desvaído, consigue efectos de lejanía y perspec-

tivas. Además se consigue una luminosidad interna efecto de estas transparencias colorísticas. La primera capa a base de oro mate suele presentar una superficie metálica que actúa como espejo colector de la relativa luz de que se disponga. La vista se organiza entonces en el sentido de captar toda la significación temática enriquecida por los grandes efectos decorativos del color transparentando su gran luminosidad interior.

Lleva mucho adelantado el artista en su

extraordinaria labor. Y el primer paso ha sido dado con seguridad, decisión y acierto. La obra de Vall representa uno de los esfuerzos, una de las contribuciones más serias de estos últimos años. Artista joven, excelentemente dotado temperamentalmente y de una exquisita sensibilidad, Felipe Vall Verdagué logra en la Iglesia Parroquial de Tona algo que ha de permanecer inalterable, como las cosas definitivas. Porque han sido bien dichas, sabiamente expresadas. — E. M.



VALL VERDAGUER, Felipe - Maqueta y boceto de la decoración mural de la Iglesia de San Andrés, en Tona

JOAQUIN MIR, VISTO OTRA VEZ

por E. MOLIST POL



MIR, Joaquín - Bodegón. Obra póstuma
Colección Sra. Vda. de Mir

MIR ha constituido siempre un obsesivo problema. Lo constituye su obra, que es en cierto modo un escollo difícil de vencer, un obstáculo puesto a medio camino de la sensibilidad para que en él tropiecen los espíritus simples, las preferencias de aquellos que gustan de ver en la pintura un repertorio de emociones fáciles.

Mir, el Mir auténtico de los paisajes mallorquines, el de la Exposición del 17 en Madrid, es un personaje singularísimo dentro del paisajismo catalán decimonónico, tan directamente enlazado con el impresionismo francés. Su obra sorprende siempre, con sensaciones renovadas, por la crudeza de la luz reflejando colores en cierto modo fríos, en cierto modo indómitos. Para mí el secreto de Mir consiste en que ha sabido como nadie descubrir en el sol un creador de colores. Por eso no le importa una paleta suntuosa, de gran despliegue cromático. Le interesan, sí, unos cuantos colores locales, sabios y sensitivamente dispersos, para ofrecerlos después a la acción vivificante de ese sol tan viril que ha sabido aprehender en su retina e interpretar con los pinceles. Más que el color —con ser el color o más exactamente, unos colores, tan importantes en Mir— el protagonista de sus cuadros es la luz. Una luz desusada, casi inmóvil. Es el sol de un mediodía de junio, algo tembloroso y vibrátil, pegándose a las cosas.

Así es posible explicarnos cómo siendo fríos los elementos colorísticos que interviene en sus composiciones, el espectador contempla intensidades tales que le hacen sentirse perplejo y sin saber discernir exactamente lo visto de lo entrevisto. En Mir, cada color influye en los demás por obra de la luz. Se intensifica cada reflejo. Integrándose unos a otros, se eleva la unidad cromática y se obtiene un conjunto y unos efectos difícilmente superables. Y de esta manera podemos observar en Mir esa variada floración de matices, resultante de la conjunción de reflejos tonales.

Es enorme la sensación de intelectualismo que ofrece la pintura de Mir. Con ser un apasionado por el color y la luz, dos motivos de pura sensualidad, hay no obstante en él una avidez de problemas, una curiosidad tan despierta que pensamos aún a la fuerza, en un cerebro magníficamente organizado donde se recogen todas las incitaciones sensibles para desple-

garlas en relación a unos problemas concretos: en ese caso los de luz y color. Pero esa avidez conceptual no le lleva tampoco a querer cambiar el mundo, la visión de las cosas. Mir pinta simplemente, con la luz cotidiana, mezclando sus colores y transparentando un ligero tinte romántico que le hace sumamente interesante. En manera alguna desfigura el mundo, desfigura la visión del mundo. No lo quiere hacer mejor de lo que Dios lo ha hecho. Pero sí da su visión personal, su "contentamiento" con lo que existe. Mir se ha apartado como pocos de la teorización. Ha preferido simplemente pintar. Sabe que las afecciones más amargas las sienten los teorizantes. El hombre mira el

mundo del mismo modo hoy que ayer, aunque unos estén como ayer atentos a él y otros —como hoy— a sus ideas sobre él. Mir pertenece a los primeros y por eso todavía es motivo de profundos goces.

El conjunto de la exposición que hemos visto en la Sala Barcino presenta una cierta desigualdad. Es natural tratándose de una exposición comprensiva. Hay en el pintor varios momentos: se percibe una secreta angustia, una dramática búsqueda de algo que se va dando paulatinamente, pero con firmeza en los últimos años. Todo entra en terrenos sosegados, serenos, colmada ya el ansia del artista. Últimamente se percibe mucho más el hombre. El artista se ha vuelto más humano.



MIR, Joaquín - Mercat de peix
Colección de don Antonio Fabregat

INDICE

| | |
|--|----|
| <i>Doble arco</i> , por J. M. Junoy | 3 |
| <i>J. M. W. Turner. Su vida y su obra</i> , por R. Santos Torroella | 5 |
| <i>Turner</i> , por J. Lázaro | 35 |
| <i>Catálogo de la Exposición Turner en el Museo de Arte Moderno de Barcelona</i> . . . | 43 |

NOTAS

| | |
|---|----|
| <i>Hogarth, Constable and Turner</i> , by Sir Kenneth Clark | 79 |
| <i>Monet y Turner</i> , por Paul Guinard | 82 |

MISCELANEA

| | |
|--|----|
| <i>Un Musée Courbet à Ornans</i> , par Bernard Champigneulle | 83 |
| <i>Les dessins de Rodin</i> , par Thierry Norbert. | 84 |
| <i>Pedro Pruna</i> , por J. T. | 85 |
| <i>La decoración mural de Xavier Nogués para el "Celler" de las Galerias Layetanas</i> , por Juan Teixidor | 86 |
| <i>La decoración mural de Felipe Vall, en Tona</i> , por E. M. | 87 |
| <i>Joaquín Mir, visto otra vez</i> , por E. Molist Pol. | 88 |

Este tercer cuaderno de COBALTO, acabóse de imprimir en los talleres de La Polígrafa el día 21 de noviembre de 1947. El papel ha sido fabricado por La Gelidense, S. A.

Los grabados son de

V. Oliver

L A U S



D E O

LISTA DE LIBROS SELECTOS, ANTIGUOS Y MODERNOS,
EDICIONES LIMITADAS EN PAPEL DE HILO, GRABADOS
Y AUTOGRAFOS, PRESENTADOS POR

JOSÉ PORTER - LIBRERO

CARTAS A UN ESCEPTICO, de Balmes. Prólogo por Eusebio Güell Jover. Retrato del autor en aguafuerte. Edición conmemorativa del primer centenario de la aparición de la obra.

RIMAS DE BECQUER. Viñetas de Narro. Aguafuertes en colores, de Chimot.

LA GRAN DANZA MACABRA, por E. Bulbena Estrany. Caprichos inspirados en las grandes guerras mundiales. Ilustrado.

MARCO ANTONIO Y CLEOPATRA, por Alonso de Castillo Solórzano. Con una selección de poemas alusivos por los mejores Ingenios del Siglo de Oro. Aguafuertes de A. Lambert.

CENT SONNETS FRANCAIS du XIVeme au XXeme siècles. Selección de José Janés. Ilustrado con maderas y aguafuertes por Chimot.

EL CEBOSO EXTREMEÑO, de Cervantes. Aguafuertes de Lambert.

THE JEALOUS HUSBAND. Edición en inglés del libro descrito anteriormente con las mismas características.

LE JALOUX ESTREMADURIEN. Edición en francés igual a las dos antes descritas.

PRIMER VIAJE DE CRISTOBAL COLON. Maderas en colores, de A. Ollé Pinell.

FRONTALES ROMANICOS del Museo de Arte de Barcelona. Láminas.

EL ESPIRITU Y LA TECNICA DE "EL GRECO", por J. Gallart y Folch. Láminas.

VICENTE LOPEZ. 1772-1850, por el Marqués de Lozoya. Profusamente ilustrado. Publicado por Amigos de los Museos de Barcelona.

DE TOROS Y DE TOREROS, por Néstor Lujan. Ilustraciones de Manolo Hugué. Litografiadas por C. Fábregas.

PAPYRUS. REVISTA DE BIBLIOFILIA. 1936. Núms. 1 y 2 únicos publicados. Ilustrados.

JUAN BOSCAN Y SU CANCIONERO BARCELONES, por Martín de Riquer.

LA CELESTINA, por Fernando de Rojas. Ilustrado con 27 originales de Segrelles, grabados en aguafuerte por L. Enríquez de Navarra.

LA HERALDICA EN EL ARTE, por el Marqués del Saltillo. Catálogo ilustrado de la S. E. de Amigos del Arte de Madrid.

LA BATALLA ENTRE LIBRES ANTICOS I MODERNS, de Jonathan Swift. Trad. de L. Destany. Bibliófil.

VIAJE POR CATALUÑA EN 1775, de H. Swindurne. Trad. e ilustración en litografía por Paz Fabra.

L'ATLANTIDA, de Mn. Jacint Verdaguer. Edición crítica según los manuscritos autógrafos; por Eduardo Junyent y Martín de Riquer. Publicación del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona, para conmemorar el Centenario de Verdaguer. Facsímiles.

LA VERDAD SOBRE EL FALSO QUIJOTE, por F. Vindel, 2 vols., profusamente ilustrados con facsímiles de libros antiguos.

ESCUDOS Y MARCAS DE IMPRESORES Y LIBREROS EN ESPAÑA. Años 1485-1850, por F. Vindel. Ilustrado con 818 facsímiles.

CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA. 3 vols. Ilustrado.

THE DRAMATIC AND POETICAL WORKS, by Joanna Baillie. London, 1851. ¡Edición romántica!

CHOIX DE POESIES, por P. Verlaine. MUSICIENS D'AUJOURD'HUI, par Romain Rolland.

FRANGMENTS D'UN JOURNAL DE VANCANES, par André Maurois.

MUSICIENS ROMANTIQUES, par René Dumesneil. Ilustrado. ¡Bella edición!

COLECCION DE 500 autógrafos de personajes notables. Siglos XVI-XX.

COLECCION DE 300 RELACIONES DE FIESTAS CIVILES O RELIGIOSAS CELEBRADAS EN ESPAÑA con motivo del nacimiento, coronación o muerte de Reyes y Príncipes, y sobre otros asuntos. Siglos XVI-XIX.

AUTOGRAFO DE CARLOS V. Año 1517.

AUTOGRAFO DE ANGEL GUIMERA, en un ejemplar de su tragedia "Mar y Cel".

LA MUSIQUE ET LA VIE INTERIEURE, par L. Bourgués et A. Denéréaz.

DON QUIXOT DE LA MANXA, de Cervantes. Traducción catalana. Edición de gran lujo, ilustrada. 2 vols.

L'AIRE DAURAT. Interpretacions de poesia xinesa, por M. Manent.

EL CABALLERO, LA MUERTE Y EL DIABLO. Grabado en cobre de Durero. Siglo XVI.

EL PASO DEL MAR ROJO. Aguafuerte de Callot, Siglo XVII.

MAPA DE ESPAÑA. Grabado en cobre, colorido. Siglo XVII.

MAPA DE CATALUÑA. Grabado en cobre, colorido. Siglo XVII.

CARRERA DE CABALLOS EN EPSOM. Aguatinta inglesa del año 1818.

LA ANUNCIACION DE LA VIRGEN. Litografía en colores por Deveria.

FLORS DE MARIA, de Mn. J. Verdaguer. Ilustrado con litografías de A. Coll.

DON JAIMÉ EL CONQUISTADOR. GESTAS HEROICAS DE SU VIDA, por M. de Montoliu. Ilustrado.

LAS EGLOGAS, de Garcilaso de la Vega. Ilustrado con litografías de A. Belabert.

GOETHE, EL HOMBRE Y SU OBRA, por A. Bielschowsky. ¡Uno de los más importantes libros publicados sobre el genio de Weimar! Ilustrado.

UN DIA DEL EMPERADOR TIBERIO EN CAPRI, por C. González Ruano. Ilustrado con aguafuertes de J. M. Serrano. ¡Un gran esfuerzo editorial que merece toda la simpatía de los bibliófilos!

EXPOSICION DE CODICES MINIADOS ESPANÓLES. Catálogo por J. Domínguez Borda, publicado por la Sociedad de Amigos del Arte de Madrid. Bellamente ilustrado.

LA PERERA. Llegenda poemàtica, por Apeles Mestres. Ilustrado por el autor.

BETHLEM, por Mn. J. Verdaguer. Bella edición.

LES FLORETES DE ST. FRANCESC. Trad. de Mn. J. Coltell.

EL ARTE TIPOGRAFICO EN CATALUÑA, VALENCIA, MALLORCA, MURCIA, SALAMANCA, ZAMORA Y GALICIA. Siglo XV. 3 vols. en folio con un millar de facsímiles y descripciones de incunables.

LES MILLORS RONDALLS DE MALLORCA, per en Jordi des Recó. Ilustraciones de Prat.

SINFONIAS POETICAS, por J. R. de Amézola. Trazos emotivos de músicos famosos.

ANALES Y BOLETIN DE LOS MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA. 1941-1947. 13 números In-4.º de más de 200 págs. cada uno. Láminas.

Pida estos libros, autógrafos y grabados y cuantos desee, sean antiguos, raros, agotados o de publicación reciente, a

JOSÉ PORTER - LIBRERO

Archs, 3 - Teléf. 16792 - BARCELONA