

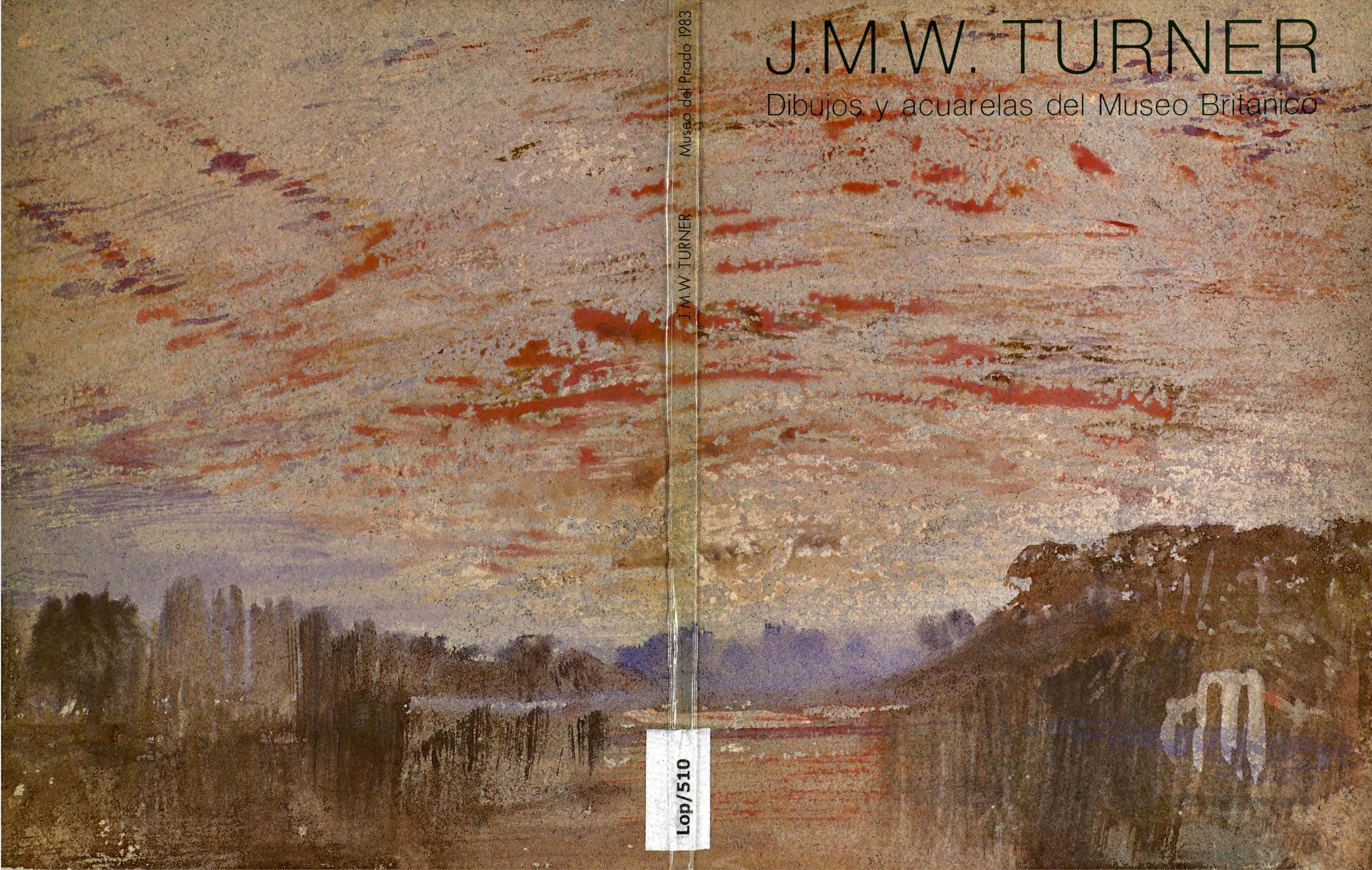
J.M.W. TURNER

Dibujos y acuarelas del Museo Británico

Museo del Prado 1983

J.M.W. TURNER

Lop/510



Lor Sig.: Lop/510
Tít.: J. M. W. Turner : dibujos
Aut.:
Cód.: 1102462



Oliver
Feb 83

J. M. W. TURNER

(1775-1851)

Cubierta: TURNER: Perworth, Puerta de sol sobre el lago.
British Museum. Londres

© MINISTERIO DE CULTURA

Depósito Legal: M-2431-1983

IMPRIME

Alfiz. Madrid

Lop/Sl0

J. M. W. TURNER

Dibujos y acuarelas
del Museo Británico

Museo del Prado
Febrero-marzo, 1983



R. 69 582

MINISTERIO DE CULTURA - DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES
Y ARCHIVOS

BRITISH COUNCIL - BRITISH MUSEUM.—LONDRES

DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS

Manuel Fernández-Miranda

COMISARIO DE LA EXPOSICION

Manuela Mena Marqués

SERVICIO DE EXPOSICIONES

Isabel Cajide

Jefe del Servicio

Rosa García Brage

BRITISH COUNCIL

Gran Bretaña

Julian Andrews,

Margaret McLeod O.B.E.,

David Fuller,

Sandy Gardner

España

Stewart Smith,

Les Phillips

BRITISH MUSEUM

Director

David Wilson

Director del Departamento de Dibujos y Grabado

John Rowlands

Conservadores

Andrew Wilton,

Lindsay Stainton,

Ann Fordshyke,

Frances Carry

TRANSPORTE Y MONTAJE

Macarrón, S. A.

DIRECCION Y COORDINACION DEL CATALOGO

Manuela Mena Marqués

SECRETARIAS DE PRODUCCION

Felicitas Martínez,

Museo del Prado

Carmen Jiménez y Audrey Muñoz

British Council

TRADUCCION

Josefina R. Sanjurjo

DISEÑO DEL CATALOGO Y DIRECCION TECNICA

Fernando Sanz Vega

FOTOMECANICA Y ESTAMPACION

Alfiz, Madrid.

<i>Palabras preliminares</i>	[7]
MANUEL FERNANDEZ MIRANDA, Director General de Bellas Artes y Archivos	
FEDERICO SOPEÑA, Director del Museo del Prado	
JOHN BURGH, Director General del British Council	
<i>Turner como acuarelista</i>	[13]
ANDREW WILTON, Conservador del Museo Británico	
<i>Notas biográficas</i>	[25]
<i>Bibliografía seleccionada</i>	[27]
<i>Catálogo</i>	[29]
LINDSAY STAINTON Conservadora del Museo Británico	

La exposición de Turner en Madrid es una de las escasas ocasiones que el ciudadano español tiene de contemplar pintura inglesa en su propio país. Y quizá no esté de más resaltar que se trata de uno de los artistas que con mayor fervor ha ocupado la atención de sus compatriotas en estos últimos años, aunque en su época fuera denostado por algunos de ellos.

Turner es un pintor de color. Es un artista entre la impresión y el símbolo del color. Su obra emociona y excita. Descubrirle constituye una sensación probablemente similar a la que él mismo debió provocar en la Inglaterra de la primera mitad del siglo XIX. El paisajismo inglés, en donde la figura de este artista unida a la de Constable son cimas indiscutibles, revolucionó el ambiente pictórico europeo. Fue definitivo sobre el incipiente movimiento romántico francés. Y sus influencias pueden perseguirse a lo largo de todo el XIX europeo. En Turner hay una ruptura estética que no olvida el clasicismo, pero que lo reinterpreta a partir de los sentimientos nuevos que ciertos sectores de su época experimentaron. Por ello a la denostada violencia romántica Turner no respondió, como tantos otros, con la sobriedad neoclásica, que según Hauser sólo buscaba distracción en el arte. Su fuerza creadora abrió otros cambios y a su través se convirtió en movimiento precursor e inspirador de líneas pictóricas que aún tardarían algunos años en ser vanguardia por todo el continente.

La visión de Turner, escribió Argan, revela un dinamismo cósmico que se escapa al control de la razón... la suya es una visión emocionante. Sobrecoge su búsqueda de la luz, el esquematismo expresivo que la obra constantemente refleja. Quizá menos en las acuarelas que ahora vemos, donde el detalle lucha en multitud de ocasiones para acabar venciendo al carácter fugitivo y sumario que impregnó sus óleos. Aunque el paso del tiempo haya primado esa parte de su pintura, Turner fue sobre todo acuarelista en su formación. Después, la desesperada carrera por dominar el color y los efectos que la luz le causaba, modelándolos una y mil veces con infinitos matices, le hizo llegar a las puertas del impresionismo. Es el puente entre el romanticismo triunfante y la obsesión por reproducir una naturaleza agresiva, cuyos símbolos mágicos, sin embargo, repite constantemente.

Las acuarelas de Turner resultan fluidas y sueltas. Parecen libres de gran parte de los condicionamientos estéticos que definen al resto de su obra. A veces son arqueológicas, a veces lo que domina son los esquemas arquitectónicos; parece como si recordaran en unos casos su primera época italiana, y en otros los años que dedicó a viajar por Inglaterra copiando ruinas y castillos por encargo de la Cooper Plate Magazine.

Las estancias en Italia, sin duda, contribuyeron a consolidar su personalidad de acuarelista, aunque ya antes de su primer viaje hubiera quedado bien patente en trabajos hechos en Gran Bretaña. Y también confirman, al decir de sus biógrafos, la obsesión del artista por completar —e incluso realizar íntegramente— sus obras en el taller. Muchos de los efectos de las acuarelas de su primera estancia en Venecia y Roma, alegres las primeras y más rígidas las segundas, son trabajo de laboratorio. La espontaneidad brilla por su ausencia, en vivo contraste con otras producciones mucho más libres, aunque siempre densamente elaboradas. Y así se comprende que el pintor alcance momentos en que las abstracciones parecen dominarle, pero de las que al fin se libra gracias a su capacidad para experimentar una y otra vez con el color y a su prodigiosa técnica personal. Aunque tampoco esa línea le libraré de lo que parece su destino inmutable. Al final su fecunda creatividad acaba haciéndole olvidar el origen de su pintura: todo se vuelve recuerdo.

Esta exposición, que el Ministerio de Cultura ha podido traer a Madrid, gracias a la ayuda del British Council, ha sido seleccionada entre los cientos de acuarelas que componen el legado Turner. En esa labor trabajaron Manuela Mena, Subdirectora del Museo del Prado, y Andrew Wilton, especialista en el pintor inglés y conservador del Museo Británico. A ellos, y a los responsables de las instituciones que representan, debo agrade-

cer el esfuerzo desarrollado y sobre todo, el interés mostrado por hacer realidad una vieja aspiración de la Dirección General de Bellas Artes. Es un ejemplo más de la colaboración cultural entre Inglaterra y España, que ha producido ya excelentes resultados y que estoy seguro va a continuar en línea ascendente en los próximos años. Poner al alcance del público español esta colección de acuarelas y dibujos premia todo el trabajo hecho y anima a nuevas ideas. En esta ocasión va a permitir un digno contacto con la pintura inglesa, sin duda una gran desconocida por estas latitudes.

*Manuel Fernández-Miranda
Director General de
Bellas Artes y Archivos*

Es muy honda nuestra gratitud al British Council por su generosísimo patrocinio que ha hecho posible esta exposición de uno de los artistas ingleses más significativos y absolutamente original en su tratamiento de la acuarela. Al decir «nuestra gratitud» quiero indicar que es el Museo del Prado y su director quienes dan las gracias, pero pensando en justicia que representan al mundo de los estudiosos y no menos al público simpáticamente «invasor» de nuestras exposiciones. Por circunstancias tantas veces escritas, en la colección real española, base del Museo, no está bien representada la pintura inglesa. Esta hermosa exposición de Turner, el espléndido catálogo, las conferencias ya organizadas en torno a la exposición, servirán para un mayor conocimiento de la gran pintura inglesa.

Las obras del Museo, lentas por necesidad, nos obligan a una situación paradójica. Todavía no puede estar instalado el gabinete de dibujos, pero es el Gabinete de Dibujos, dirigido por la subdirectora del Museo, Manuela Mena, el protagonista de la organización y montaje de esta exposición, buen símbolo, creo, de nuestra ilusión, de continua esperanza de horizontes. La exposición de Henry Moore, el común trabajo para exponer Murillo y Turner ahora son buenos capítulos de entendimiento, de diálogo entre el mundo artístico inglés y el español.

Quiero expresar en primer lugar mi agradecimiento a todos los que han hecho posible esta exposición, a los representantes en Gran Bretaña del British Council, Julian Andrews, Margaret McLeod O.B.E., David Fuller y Sandy Gardner, que han trabajado incansablemente en la preparación de la exposición y a los que en España, con su esfuerzo y su amistad, han llevado adelante todas las gestiones, Stewart Smith y Les Phillips.

Lugar destacado merece el agradecimiento al British Museum, cuyo Patronato, Director y miembros del Gabinete de Dibujos y Grabados, han accedido al préstamo de una numerosa selección de lo mejor que allí guardan del Legado Turner. Lógicamente, tan bello logro no hubiera sido posible sin el apoyo entusiasta del Ministerio de Cultura a través de la Dirección General de Bellas Artes.

Federico Sopena
Director del
Museo del Prado



Durante muchos años el Consejo Británico y el Ministerio de Cultura español han venido considerando la posibilidad de organizar en Madrid una exposición de la obra de Turner.

Esta razón me hace agradecer especialmente al Patronato y al Director del Museo Británico, lo mismo que al Director y miembros del Departamento de Dibujos y Grabados esta oportunidad de mostrar en el Museo del Prado una selección de las más conocidas acuarelas y dibujos de Turner.

Las cláusulas del Testamento del pintor establecían específicamente que su obra debería ser guardada junta en un solo edificio para ser disfrutada por el pueblo británico. Por ello, en los años venideros, tras la inauguración del nuevo Museo Turner, la posibilidad de exponer las obras de Turner en el extranjero se hará cada vez más difícil.

Es un gran placer para mí, para mis colegas del Departamento de Bellas Artes del Consejo Británico y para nuestra representación en Madrid, el tener la oportunidad de colaborar una vez más con el Ministerio de Cultura español, después del gran éxito obtenido en el común riesgo que fue la exposición de Henry Moore en los jardines del Retiro en 1981.

Estamos de igual modo encantados de tener esta oportunidad de colaborar con el Real Patronato, el Director y los miembros del Museo del Prado y esperamos que la obra del más grande exponente de la tradición acuarelista británica resulte de gran interés y deleite para el público español.

John Burgh
Director General
Consejo Británico



TURNER COMO ACUARELISTA

ANDREW WILTON

De pocos artistas es posible decir que las variadas posibilidades de una técnica determinada se resumen y ejemplifican por completo en su obra. Esta admiración es ciertamente válida en el caso de Joseph Mallord William Turner y la técnica de la acuarela: todo lo que se puede esperar y pedir de la acuarela, él lo consiguió; y fue casi el único responsable no sólo de los más notables avances técnicos de este medio, sino también de llevar estos avances a un grado tal de perfección que se han convertido en uno de los logros principales de esta técnica. Logros que técnica y estilísticamente figuran entre los más elevados del período romántico, y, tal y como Turner había deseado, sobresalen en toda la historia del paisaje.

La asociación entre la acuarela y el paisaje tiene una larga historia. Desde la Edad Media esta técnica fue utilizada como una forma de aplicar el color al dibujo, bien con el fin de embellecer libros manuscritos o con el de contribuir a que el tema quedara mejor reflejado con la ayuda del color. En este último caso, la representación de paisajes —árboles, plantas, colinas y nubes distantes—, exigía, naturalmente, un medio de expresión más pictórico que lineal y los primeros ensayos sobre el uso «moderno» de la acuarela son, a menudo, estudios de paisajes o plantas o, de vez en cuando,

de pájaros cuyo plumaje requiere igualmente la combinación de una sutil precisión con la evocación de una textura delicada. Los orígenes de esta técnica se hallan reflejados en el modo en que el término «acuarela» es con frecuencia aplicado hoy: como descripción no sólo de dibujos realizados en dicho medio —pura acuarela—, sino también en el más opaco procedimiento del «gouache», que incorpora blanco de plomo al pigmento principal, consiguiendo así la densidad deseada por los iluminadores medievales y renacentistas. Tanto la acuarela como el gouache requieren el agua como vehículo, pero el gouache en virtud de su opacidad no necesita ser utilizado sobre fondo blanco, y se adhiere bien a otros materiales distintos del papel más suave y liso, como el pergamino de un misal o a la finura de la tela de un abanico e incluso las ásperas hojas de papel verjurado, el único tipo disponible hasta la creación del papel no verjurado en el siglo XVIII.

El gouache tiene algo de la densidad del temple y puede alcanzar la brillantez de la pintura al óleo. La acuarela, por el contrario, es menos intensa por su propia naturaleza y fue por ello utilizada con bastante timidez al principio. Sólo en manos de artistas extraordinarios, como Durero y Van Dyck (que la utilizaron para hacer pequeños estudios de paisaje) alcanza la acuarela su verdadera capacidad para expresar y reflejar las formas y la atmósfera de la naturaleza con la sutileza y fluidez necesarias. Pero generalmente la acuarela fue empleada de un modo rudimentario, para realizar dibujos acabados en sí mismos y a los que poco podía añadir más allá de algunas indicaciones de color: verde para los árboles, rojo para los edificios, azul para el cielo.

Este convencionalismo se mantuvo a lo largo del siglo XVIII y aunque fue llevado a un elevado grado de sofisticación en la obra de algunos brillantes artistas, sería en esencia el sistema que prevalecería cuando nació Turner en 1775. La acuarela era utilizada en Inglaterra principalmente para hacer más atractivas las vistas de determinados lugares que habían sido dibujados sólo a lápiz o a pluma. Generalmente, añadían unos toques de aguada gris para acentuar los contrastes tonales del dibujo, introduciéndose sólo entonces las pinceladas de color. El fondo gris hacía los tonos más oscuros, mientras el blanco mismo del papel era reservado para los toques de luz y la totalidad del dibujo adquiriría su característica luminosidad mediante la transparencia de los pigmentos que permitía a la blancura del papel iluminar toda la composición. Estas peculiaridades convirtieron a la acuarela en el medio más adecuado para representar los paisajes que mostraban las casas de campo inglesas en onduladas y soleadas praderas, para los panoramas de ciudades lejanas con figuras de paseantes o campesinos descansando que dan vida a los primeros planos.

Durante la juventud de Turner, cierto número de artistas había llevado este tipo de acuarela topográfica a un grado de perfección tal que parecía resumir en muchos aspectos la serena racionalidad y el placer en la belleza contenida que se asocia especialmente al siglo XVIII inglés. Como estudiante joven y ambicioso artista profesional, Turner deseaba emular a los maestros que habían logrado esto. Ya hacia 1790, cuando por primera vez hubo de enviar una acuarela a la Exposición de Primavera de la Royal Academy, podía imitar casi exactamente el estilo y el tema e incluso hasta las figuras del principal dibujante de arquitecturas de Londres, Thomas Malton, bajo cuya dirección había estudiado por un breve período. La tradición de dibujo topográfico a la que confiadamente se había incorporado a los quince años, iba a ser una forma de inspiración fundamental para Turner a lo largo de su dilatada carrera; ésta fue la influencia principal que conformó su actitud ante el paisa-

je y lo que le enseñaría a dibujar modelos arquitectónicos con la máxima facilidad y seguridad (Véase n.º 1, 6, 9). Por otra parte, le inculcaría un respeto a lo largo de toda su vida por la individualidad de los lugares y una atracción por la diversidad de las ciudades, pueblos y aldeas, a través de Gran Bretaña y Europa, ayudándole a ver la arquitectura y el paisaje como un todo histórico y económico unido a la vida y a la actividad humana, lo que es esencial para la interpretación de ambas.

A los veinte años, en 1795, Turner no sólo se había convertido en un maestro del paisaje convencional topográfico, sino que se había destacado como el más consumado topógrafo de su tiempo, con un estilo totalmente propio, más sutil en la concepción y en la técnica que el de cualquiera de sus colegas, con la posible excepción de su igualmente precoz contemporáneo y discípulo londinense, Thomas Girtin. Pero mientras Girtin siguió siendo fundamentalmente un topógrafo —aunque de gran inspiración— durante toda su vida (murió en 1802), Turner, hacia 1795, había dado ya muestras de desear alcanzar formas de arte más ambiciosas. En 1792 experimentaría en la técnica de la acuarela el efecto de una tempestad amenazante, lo que anunciaba ya las obras del maestro del paisaje romántico en que se convertiría con el tiempo. En el mismo año, pintó asimismo un pequeño óleo sin pretensiones que sería el primero, al parecer, de aquel tipo. Aún más significativo quizá, fue un ensayo a la manera histórica que puede también fecharse en 1792. Se trata de un genial dibujo monocromo que ilustra la aventura de «Don Quijote y el barco encantado» (Col, privada, U.K.). Las animadas y cómicas figuras implicadas en el incidente —aún sin tener en cuenta el hecho de que han sido tomadas de una obra literaria europea (no inglesa)— ponen de manifiesto el modo en que su inspiración se extendía hacia nuevos campos muy distantes del topográfico, con el que había conseguido su fulgurante reputación. Con tan renovadas ambiciones no es sorprendente que hubiera tratado de conformar su estilo por esta época al de un artista de reputación europea, el alsaciano Philippe Jacques de Loutherbourg, uno de los pintores más consumados, versátiles y renombrados que por entonces residían en Londres. Otras importantes influencias de que fue objeto por este tiempo, sería la del suizo Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, y la del gran grabador italiano, Giovanni Battista Piranesi, a quienes probablemente empezó a estudiar hacia 1795. Su obra reflejaría pronto estas influencias: la densa y fuerte coloración de Ducros en gran escala y el dramático claroscuro y romántica presentación de las ruinas clásicas de las obras de Piranesi, que pueden considerarse como el punto de partida de las acabadas acuarelas que Turner exhibió en las exposiciones de la Royal Academy, desde 1796 hasta el final de la década. En 1796 presentaría igualmente su primer óleo en la Academia: un paisaje nocturno con barcos en el mar bajo una luna cubierta de celajes, lo que indicaba su nueva preocupación por los efectos dramáticos de luz y sombra.

En lo que se refiere a las acuarelas, estos nuevos intentos expresivos requirieron cada vez transformaciones más radicales de los procedimientos tradicionales. Turner había abandonado ya los contornos a pluma y como la mayoría de sus más avanzados contemporáneos, aplicaba directamente el color prescindiendo del fondo gris que utilizara antes. Trataba ahora de dar a su color la máxima intensidad en cada punto y fuerza en toda la composición, consiguiendo una gran escala de variaciones. Cuando trabajaba en una composición destinada a una exposición pública e incluso cuando hacía

estudios preparatorios para ella, cubría grandes zonas del papel —con frecuencia, una gran hoja— con cálidas y ricas aguadas de tonos marrón, rojo, azul o verde, análogos a los estudios iniciales de la pintura al óleo, superponiendo a éstas posteriores aguadas de colores más oscuros que, a su vez, levantaría para desvelar las primeras capas o incluso mostrar el blanco mismo del papel. Este trabajo podía hacerse sencillamente dejando zonas sin tocar con el pincel, pero más frecuentemente, en las obras acabadas, suponía un complejo proceso de detención o un método consistente en levantar partes de una aguada después de su secado, pasando un pincel lleno de agua sobre las zonas que deseaba levantar y secándolas a continuación. Por otra parte, Turner podía quitar color, con mayor precisión aún, raspando con una cuchilla o con la uña afilada de su pulgar, pues con frecuencia manipulaba la pintura con sus propios dedos. La mayor parte de las más acabadas acuarelas que realizó a lo largo de su vida, muestran estas técnicas combinadas de diversas maneras; con el tiempo añadiría un uso todavía más sofisticado del delicado sombreado sobre amplias áreas de aguadas, mediante el que conseguía una minuciosa precisión y concentración de los detalles que constituyen un rasgo tan notable de sus acuarelas como el dinamismo y amplitud espacial.

Los colegas de Turner en la Academia estaban muy impresionados con estos experimentos que eran paralelos a los igualmente importantes progresos realizados en sus pinturas al óleo. En 1799 sería elegido miembro asociado de la Academia y tres años después, a los veintisiete años, se convertiría en académico de número. Empezó a exponer lienzos enormes y ambiciosos, tratando de emular a Poussin, Tiziano, Claude y Ruysdael; fue muy influenciado por las enseñanzas del primer Presidente de la Academia, Sir Joshua Reynolds, así como por las obras del eminente paisajista inglés del siglo XVIII, Richard Wilson. Partiendo de estos grandes ejemplos, pronto destacaría como el principal paisajista de su tiempo; sin embargo, sus obras fueron objeto de una admiración tal que serían generalmente consideradas como inimitables (aunque tuvo sus seguidores, naturalmente, por lo menos al principio de su carrera). Sus acuarelas que, en realidad, eran más difíciles de copiar que sus lienzos, se convirtieron en ejemplo y modelo de todo acuarelista profesional. Hacia 1804, sus experiencias técnicas fueron objeto de tal aclamación que un grupo de acuarelistas de Londres fundó una nueva academia dedicada especialmente a las exigencias de aquel arte revitalizado: la «Society of Painters in Water-Colour» (Sociedad de pintores en Acuarela), más tarde conocida por la «Old Water-Colour Society». En las exposiciones anuales que dicha Sociedad celebró durante más de cincuenta años, la preeminencia de Turner como acuarelista fue celebrada en incontables actos de homenaje. Si bien Turner no podía ser elegido miembro de dicha Academia por pertenecer a la Royal Academy, su influencia sería de capital importancia en los acuarelistas de su generación y de la que le siguió.

Estos años de la creación e inauguración de la «Water-Colour Society» fueron años en los que la propia obra de Turner como acuarelista alcanzó nuevas cimas de grandeza y brillantez técnica. La superación de sí mismo le vino tras los viajes, realizados a finales de 1790, primero a los páramos, lagunas y colinas del norte de Inglaterra y posteriormente a las montañas de Gales, que inspiraron algunas de sus más impresionantes obras juveniles, confirmando en él aquel amor a los escenarios montañosos que iban a ser junto al mar los temas con más frecuencia relacionados con su obra. Posteriormente, en 1801, visitó las «Highlands» escocesas, donde, tras las vehementes exaltaciones provocadas por Gales, fue capaz de llenar al paisaje sublime de una clásica dignidad (véase n.º

11), limitándose deliberadamente, en toda una serie de estudios, a utilizar el austero medio del lápiz sobre fondo gris. Como una especie de extensión lógica de estos viajes se sintió animado, en 1802, a aprovechar la breve Paz de Amiens, para viajar por Francia hasta los Alpes suizos. Aquí tomó unos apuntes que serían la base técnica de sus posteriores estudios del «Viaje a Escocia» (véanse n.ºs 13-14), y que se convertirían en los fundamentos de una serie de magníficas acuarelas —y algunos óleos— expuestos tanto en la Academia como en una galería que había abierto para su propio uso en su casa de Queen Anne Street.

A su vuelta de Suiza, permaneció en París, donde estudió ávidamente la gran colección de obras de arte que Napoleón había reunido en el Louvre y en otros lugares. El estímulo que supuso el arte de los viejos maestros y el sublime paisaje de los Alpes, facilitarían precisamente lo que Turner necesitaba para crear nuevas obras que fueran dignas de la gran tradición europea, a la cual, seguro de sí mismo como estaba, creía pertenecer. La influencia de Poussin y Duguet, de Claudio de Lorena y Ruysdael, se observa tanto en sus acuarelas como en sus pinturas al óleo; una continua lucha por conseguir grandeza de efectos y una especie de constancia estética, por encima del recurso pasajero de la simple descripción de paisajes, es característico de su arte. Turner se dedicaría a demostrar que la pintura de paisaje era un arte tan serio como cualquier otro, siendo susceptible de transmitir las ideas más nobles y apasionadas, igual que los tradicionalmente «serios» temas históricos o mitológicos. Por esta razón, los temas topográficos de Turner se presentan con frecuencia en forma de dramas: los seres humanos que pueblan el paisaje están ahí para interpretar la tragedia y la comedia de las relaciones del hombre con la naturaleza, su angustia ante las tormentas e inundaciones, su alegría por la luz del sol y la abundancia de las cosechas.

Con el fin de incorporar esta riqueza significativa a sus paisajes, Turner hubo de desarrollar no sólo un vocabulario muy flexible y elaborado sino también realizar una labor de archivo de efectos técnicos que le ayudaran en sus dibujos. Lo que hizo, en realidad, fue llenar los libros de bocetos (al principio, bastante grandes, encuadernado en piel, pero posteriormente más pequeños, como libros de bolsillo) con dibujos realizados en sus viajes y luego cuidadosamente clasificados, para futura referencia. Cada libro llevaba en el lomo los nombres de las principales localidades registradas en sus páginas o alguna otra forma de identificación, con el fin de poder ser utilizados, en caso necesario, veinte o cuarenta años más tarde, a la hora de hacer una obra. El hecho de que Turner acudiera en muchas ocasiones al material recogido tiempo atrás, pone de manifiesto claramente que lo que le preocupó en su juventud siguió interesándole durante toda su vida.

Turner no hizo, por regla general, ninguna obra acabada, en ningún tipo de técnica, al aire libre. No era costumbre de los artistas de aquella época el hacerlo, aunque la costumbre romántica de hacer bocetos en color al aire libre iba ganando terreno en la primera década del siglo XIX: muchos de los acuarelistas ingleses, incluido Turner, hacían algunas veces estudios en color «in situ» y ocasionalmente también bocetos al óleo. El gran contemporáneo de Turner, John Constable, realizó gran número de estudios al óleo al aire libre, pero también realizó pinturas acabadas en el estudio. En distintas ocasiones, a lo largo de su vida, Turner hizo uso de la pintura al óleo para bosquejos al aire libre, consiguiendo con ello una inmediatez y frescura que situaba a estas obras, relativamente raras, entre los grandes ejemplos del género. Con frecuencia utilizó la acuarela

cuando trabajaba en los libros de bocetos, pero la evidencia pone de manifiesto que incluso en estas ocasiones era más habitual añadir el color posteriormente que aplicarlo directamente ante el motivo que iba a tratar. Según un informe, el mismo Turner decía que «le llevaría mucho tiempo dar el color al aire libre, y que podía hacer 15 ó 16 bocetos a lápiz por uno en color». Parece probable que esto refleje su proceder habitual, aún cuando algunas veces actuara de otro modo. La gran mayoría de los dibujos de los mismos libros de bocetos están realizados a lápiz, pero muchos de los estudios sueltos en color que se han conservado, fueron evidentemente hojas de libros de bocetos. Algunos de éstos fueron desmontados por el propio Turner y otros fueron desencuadrados después de su muerte para facilitar su exhibición.

Los estudios en color varían enormemente de tipo y función. Los más antiguos, procedentes de los viajes realizados por Turner en su juventud a través de Inglaterra y Gales, constituyen apuntes parciales de lo que hubo de ver, ensayos sobre la exacta presentación de la naturaleza. Pero en la época en que realizó su primer viaje al Continente había desarrollado ya un modo de estudiar la naturaleza del que había desaparecido toda improvisación. Los apuntes que hubo de tomar en su libro de bocetos suizo, están lejos de ser obras de arte en sí mismas, constituyendo una sutil transmutación de la naturaleza en formas y ritmos que son más pictóricos que naturales, pero que combinan el placer estético del arte con la invención y espontaneidad de la naturaleza. En los dibujos a la acuarela que hizo en Italia, durante su primer viaje en 1819, los estudios se habían convertido en la expresión absoluta de la atmósfera de determinados lugares (véase n.ºs 25-27), evocando el clima mediterráneo con una brillantez que proclama el significado que tenía para la imaginación de Turner. Pero incluso estas obras deben ser consideradas como preparatorias, pues fueron o pudieron haber sido utilizadas como preparatorias para realizar obras acabadas con destino a su exposición, venta a un cliente o grabado con destino a la ilustración de un libro de paisajes.

A veces las acuarelas cumplían todas estas funciones, dado que la obra de Turner era muy solicitada, siendo coleccionada por gente entendida y buscada para aumentar incluso las ventas de las guías de viajes o de los «tours» literarios. Algunas de estas acuarelas fueron concebidas especialmente para el propio Turner y sus más eminentes colegas. La serie titulada «*Picturesque Views on the Southern Coast of England*», que le ocupó de 1811 a 1824, y casi inmediatamente después de ésta una empresa incluso más ambiciosa, la «*Picturesque Views in England and Wales*», produjo una soberbia serie de acuarelas durante el decenio que siguió a 1825. Además de esto, Turner se embarcó en la aventura de imprimir sus propias obras, concretamente el famoso «*Liber Studiorum*», a imitación del «*Liber Veritatis*» de Claudio de Lorena y, a no dudar, un estudio sobre su propio arte que apareció en una sucesión de publicaciones de 1807 a 1819. Las láminas que integran estos libros fueron, a menudo, bosquejadas por el mismo Turner que contrató a grabadores profesionales para realizar los grabados a «mezzotinta», pero hacia el final del proyecto parece que se interesó personalmente por dicho procedimiento, y realizó él mismo algunas planchas que no llegaron nunca a publicarse. Este interés iría en aumento tras su colaboración con el grabador Thomas Lupton, traducéndose en dos series de láminas según sus diseños para ilustrar «*Rivers of England*» y «*Ports of England*» (véanse n.ºs 32-35). Mientras estas eran publicadas, entre 1823 y 1828, realizó igualmente experiencias con otro grupo de especialistas en la «mezzotinta» sobre temas noctur-

nos y de tormentas, en los que alcanzaría la calidad oscura y aterciopelada de esa técnica de grabado. Algunos de los estudios en color de mayor calidad atmosférica de este período se hallan relacionados con estos ensayos (n.º 32).

No es casualidad que precisamente en esta época —a mediados o finales de 1820— su obra, tanto en acuarela como al óleo, adquiriera un color cada vez más brillante y destacado, aunque es evidente que la gradual iluminación de su paleta había sido observada por los críticos desde 1810. Ahora, los típicos verdes y ocreos de la década anterior, que habían sucedido a la oscura y «sublime» coloración de sus primeros temas montañosos y arquitectónicos, dieron paso a una casi infinitamente variada paleta en la que el bermellón, el amarillo, el índigo, los azules y verdes conocieron una asombrosa variedad de combinaciones. Las *«Picturesque Views in England and Wales»* (noventa y seis dibujos publicados en total), marcan el apogeo de su nueva evolución. Se trata de acuarelas mucho más pequeñas que las grandes de los primeros tiempos, pero que contienen una gran riqueza informativa sobre el aspecto de los lugares descritos, su clima y geografía, las actividades de sus habitantes a la hora del trabajo y del ocio, que constituyen verdaderos documentos sobre la vida de este período, reunidos con toda la fascinación de un novelista y la meticulosidad de un dibujante de mapas. Ese lujo de detalles que constituyen la característica esencial de estos notables dibujos se expresa con los toques minuciosos de un fino pincel, pero sin perder la espaciosidad y el vigor del diseño en su conjunto, Turner todavía concebía y, en su mayor parte, pintaba sus acuarelas con ayuda de las aguadas que había utilizado en sus vistas galesas de 1790. Un testigo presencial de dicho proceso, nos dice que Turner trabajaba en varios dibujos a la vez, hecho que arroja luz sobre el gusto que sintió toda su vida por hacer acuarelas en serie: «Tensaba el papel sobre el tablero y después de haberlo sumergido en agua, aplicaba los colores al papel mientras estaba húmedo, haciendo jaspeados y degradados en toda la obra. La finalización del proceso era maravillosamente rápida, porque Turner indicaba las masas y los detalles, sacaba las medias luces, reducía los toques de luz y sombreaba y punteaba hasta que el dibujo estaba terminado».

Hay en el Legado Turner un número de composiciones que son aparentemente acuarelas a medio terminar, en las que puede observarse la interrupción de estos procedimientos, siendo evidente que en el curso de la preparación de estos dibujos, minuciosamente concebidos, el artista recurría también a estudios que tienen su razón de ser sólo para establecer la armonía general del color.

Estos dibujos han sido a veces considerados como obras acabadas, susceptibles de inscribirse en el último estadio de evolución de Turner, cuando éste había abandonado ya las descripciones minuciosas. Pero no es así, sino que se trata más bien de estadios intermedios de la composición en que los detalles concretos son tan abundantes como siempre, aunque nunca llegan a obstaculizar el ritmo del dibujo en su conjunto. Estas «estructuras de color» nos muestran la extraordinaria habilidad de Turner para analizar los más complejos efectos en sus elementos esenciales, para aislar éstos y reintegrarlos luego, sin sacrificar ni la convicción de los detalles ni la espontaneidad del efecto general.

En su exploración de la técnica de la acuarela, alcanzó otros logros en estos años próximos a 1820, poniendo Turner de manifiesto, con incluso mayor virtuosismo, su completo dominio de la escala al dibujar pequeñas viñetas ilustrativas para determinados libros, incluidas las obras poéticas de

Byron y Samuel Rogers y la poesía y prosa de Sir Walter Scott (véanse n.ºs 38-41). Estos pequeños dibujos son tan ricos en inventiva y tan «espaciosos» como sus grandes obras; mundos enteros de experiencia se hallan contenidos en un espacio de ocho o diez centímetros, mostrando Turner una vez más la viveza y calidad de esmalte del color, que constituye un rasgo tan característico de su arte de este período. Esto se observa igualmente en dibujos de muy distinto tipo y técnica: como las visitas que hizo para los «Viajes por el Loire y el Sena» y que fueron publicadas en 1833-35 como parte de un proyecto más amplio que nunca llevó a término y que comprendía los principales ríos de Europa. Una vez más, el tamaño de los dibujos es pequeño, pero la escala grandiosa; sin embargo, en estos dibujos no se observa el minucioso sombreado con un pincel fino, a la acuarela sobre el papel blanco suave o cartulina, sino más bien un audaz boceto al gouache sobre papel áspero de color azul, cortado en pequeños rectángulos y al parecer llevado como un libro de apuntes de hojas sueltas en el bolsillo del propio Turner (véanse n.ºs 61-63). Cuando el artista fue huésped de Lord Egremont hacia 1828, en Petworth, Sussex, llevó con él un fajo similar de estas hojas, sus apuntes realizados en brillante y rico gouache de la mansión y sus habitantes, figuraban entre los más vivamente espontáneos de su producción (véanse n.ºs 44-56). En ellos, como en los dibujos de «*Rivers of Europe*», el color parece liberado de toda restricción, naciendo con ello un nuevo expresionismo cromático.

Todas estas experiencias tendrían un considerable efecto en adelante en el uso que Turner haría de la acuarela. El sentido del estudio del color sufriría un cambio. Este había sido siempre un medio que respondía fácilmente a cualquier demanda del artista, convirtiéndose ahora progresivamente en algo que por derecho propio reunía las más profundas ideas del artista. Este nunca abandonó su preocupación por las obras acabadas, grupos de ideas e impresiones profunda y cuidadosamente elaboradas y meditadas; pero los estudios que preceden a aquellos fueron poco a poco adquiriendo mayor densidad, e ilustran el proceso creativo con claridad, por medio del cual el boceto inicial del natural se transmuta, incluso mientras se traslada al papel en una forma de expresión poética en la que la realidad se convierte en algo distinto e insólito. Ya no es posible, ciertamente, decir con precisión cómo se realizan los dibujos. Todavía, algunas veces, Turner bosquejaba «in situ» y posteriormente en su posada, incluso quizá, de vuelta a su hogar en Londres, añadía el color. Muy a menudo, los trazos del lápiz y las manchas de color están entrelazadas de un modo tan compacto, que no es posible saber qué ha sido hecho primero. Ninguna obra demostraría ésto mejor que la notable serie de estudios que Turner realizó en Venecia, probablemente durante su tercera y última visita en 1840. Estos son de varios tipos, desde bocetos virtualmente acabados y concluidos, hasta rápidos y extraños apuntes; sin embargo, casi todos encierran un sentido plenamente conseguido del lugar y de la atmósfera. Turner parece no haberse sentido nunca inclinado a llevarlos al siguiente paso lógico, la acuarela «acabada», aunque existe un cierto número de pinturas al óleo de temas venecianos que datan de poco antes de 1840, varias de las cuales fueron expuestas en la Royal Academy, constituyendo la expresión pública de lo que Turner sentía por Venecia. Los estudios a la acuarela no fueron por regla general utilizados como pasos previos de pinturas al óleo, pero puede decirse que existe cierta relación en uno o dos de esos cuadros de Venecia. En este apunte, las dos técnicas se acercan mucho entre sí, observándose con frecuencia que la técnica de las

pinturas al óleo parece haber sido deliberadamente inspirada en la de las acuarelas. Los estudios mismos, sin embargo, son con frecuencia de tan acabada y consumada belleza que alcanzan, pese a su menor e íntima escala, una grandiosidad y espaciosidad que los hace imponerse sobre los óleos (véanse n.ºs 74-76).

Por curioso que parezca, la interrelación del óleo y la acuarela, que se produce en los temas venecianos, no se da en su siguiente gran serie de estudios: los realizados en sus viajes a Suiza en 1841, 1842, 1843 y 1844. Durante todos estos años exploró distintos lugares de Suiza, centrandose siempre sus viajes en torno a la ciudad de Lucerna y su gran lago. La atracción que despertó en él esta zona, que visitó por primera vez en 1802, radica probablemente en la inmensidad de sus espacios, en la combinación de una magnífica superficie de agua con grandes montañas. Aquí Turner podía ejercitar el supremo don de evocar la inmensidad de la naturaleza y combinar hasta el infinito la clara tranquilidad del lago y el cielo con la melancólica proximidad de las montañas. Otra de las ciudades suizas que consideraba deliciosas e inspiró muchos de sus dibujos fue Friburgo, donde se opera otro contraste igualmente fuerte: el que ofrecen los escarpados riscos del desfiladero en los que se alza Friburgo y las apiñadas casas, empequeñecidas por esos riscos, que hablan de las múltiples vidas de los habitantes de la antigua ciudad (véanse n.ºs 84-89). Pero mientras Venecia le indujo a realizar una serie de pinturas al óleo, Suiza parece haberle exigido expresarse por medio de la acuarela. Turner sintió la especial necesidad de traducir sus sensaciones sobre lagos y montañas en acabadas y elaboradas acuarelas que, de acuerdo con su costumbre inveterada, realizó en series de diez. La primera de estas series apareció en 1842 y las diez acuarelas que la integran son quizá las más perfectas que hizo nunca; en ellas la magnitud de su fascinación por la naturaleza y la gente que la puebla está sintetizada en una unidad orgánica más dinámica y al mismo tiempo más contemplativa que en los dibujos que constituyen «*England and Wales*» que las precedieron. Son éstas las obras de un anciano que, tras una vida de estudio, se complace en meditar sobre los principales fenómenos de la naturaleza. Pueden situarse entre sus más espectaculares, y en consecuencia mejor recordadas, obras sobre temas de catástrofes: tormentas, avalanchas, inundaciones, como un aspecto de su arte igualmente importante y quizá su última reflexión sobre el mundo en que vivía.

Tan reiterado fue su interés por hacer acuarelas acabadas de estos temas (véase n.ºs 91-93), que seguiría haciéndolas incluso cuando su clientela lo abandonó casi totalmente por no comprenderlo. Aun incluso después de haber perdido toda esperanza de vender sus obras, proyectó de nuevo más ambiciosas series de vistas en su oscuro retiro de Chelsea, a orillas del Támesis. El hábito de «acabar» sus cuadros estaba muy enraizado en él, formando parte de sus más caras ambiciones: la de comunicarse con el público. Su reputación como hombre solitario, totalmente dedicado a su arte, y la enorme cantidad de bocetos y estudios experimentales que pasarían a propiedad de la nación inglesa a su muerte, han contribuido a la idea general de que era, fundamentalmente, un artista «particular» que desdeñaba la opinión pública y que no intentó que su obra fuese comprendida por la mayoría. Esto no responde, verdaderamente, a la realidad, pues le importaba mucho el reconocimiento público y le dolía enormemente la incomprensión de los críticos. Fue ciertamente, en muchos aspectos, una persona muy introvertida; vivió recluido, bien con su anciano padre o hacia el final de su vida, con una fiel ama de llaves; trabajó intensamente y realizó solo la mayoría de sus viajes, tanto por Irlanda

como por todo el Continente. Pero el arte que brotó de esa soledad fue su verdadera vida social, su discurso y su conversación, estaba pensado para los demás, trata de la gente, del mundo en que vive y de los sufrimientos y goces que experimentan todos los seres humanos. Su obra constituye el más amplio y profundo estudio de la naturaleza, en su contexto humano, hecho hasta entonces por un pintor y, de igual forma que explora cada aspecto de la acuarela, comprende también toda la variedad de la experiencia humana.

Cuando Turner murió en 1851, legó a «el Público» todas las obras realizadas al óleo que quedaron en su estudio. Tan grande fue su conciencia de la importancia de su obra que adoptó incluso medidas especiales para garantizar que algunos de sus lienzos no fueran vendidos sino «conservados juntos», como le gustaba insistir, con el fin de que su valor pudiera ser debidamente apreciado. Así, estipuló en su testamento que la «Turner Gallery» debía ser creada para albergar esos cuadros. Debido a los litigios promovidos por los miembros de su familia —con la que nunca mantuvo buenas relaciones en vida—, las grandes sumas de dinero que había acumulado con destino a ésta y otros fines relacionados con su arte, se dispersaron, pero la National Gallery recibió el contenido total de su estudio. Aparte de unos trescientos cuadros al óleo y otras obras, se incluyen unos 260 libros de bocetos y miles de hojas sueltas. La mayoría de estos son dibujos a lápiz y estudios en color; hay algunas series de acuarelas acabadas como las que integran «*Rivers*» y «*Ports of England*» y las ilustraciones a los poemas de Rogers (véanse n.ºs 38-39). Pero es difícil representar en una selección de obras exclusivamente del Legado, como la que integra esta exposición, la totalidad de la producción de Turner como acuarelista.

Lo que se puede hacer, sin embargo, es demostrar la extraordinaria diversidad de sus métodos de trabajo, la variedad estilística de las obras que realizó durante su larga vida y la continuidad de su pensamiento como artista interesado en todos los aspectos de la vida circundante y el modo en que esa vida podía ser traducida al arte. Pese a las considerables diferencias temáticas y estilísticas observadas entre las primeras obras expuestas y las últimas, subyace en ellas todo ese implacable espíritu experimental, una seria investigación de la belleza inherente a todo objeto visible, que hace de cada dibujo una nueva y sorprendente experiencia. Sobre todo, quizá, una exposición como ésta puede poner de manifiesto que la actual dimensión de las acuarelas de Turner es inconmensurable: incluso las más pequeñas de ellas encierra mundos plenos de significado y evoca espacios ilimitados. Como sus contemporáneos acabaron por reconocer al fin, fue un artista para quien la barrera física que suponía el medio —o técnica— por él escogido, carecía de importancia, considerándola tan sólo como un simple obstáculo que el héroe disfruta siempre, denodadamente, en superar.

La conciencia de la heroica labor llevada a cabo por Turner pesa, como he dicho, en los trabajos de los acuarelistas durante el resto del siglo XIX, algo parecido a lo que ocurrió con Beethoven y los compositores posteriores. Verdaderamente, poco se ha avanzado en el campo de la acuarela desde entonces que él no haya, en algún modo, anticipado o perfeccionado. Pero es aventurado hablar de él como de un «precursor» de los modernos movimientos en el campo del arte. Se empeñó demasiado en su errónea interpretación de la gran tradición europea de la pintura de paisaje, y su arte, por informal o revolucionario que pueda parecer algunas veces, está siempre lleno de una clásica serenidad, de un intelectualismo académico que lo coloca a una gran distancia del siglo XIX. Si los

artistas modernos han alcanzado resultados que a veces nos recuerdan a Turner, debemos tener en cuenta que lo han conseguido por muy distintos caminos y que las similitudes son más aparentes que reales.

En su tiempo, sus lienzos cada vez más alegres y luminosos —pinturas al «vapor de tinta» como decía Constable—, parecieron si no totalmente incomprensibles, al menos tan propiamente suyos que, felizmente, no pudieron ser imitados. Correspondió a un pintor que públicamente negaría todo interés por Turner —James Abbot McNeill Whistler— construir inteligentemente sobre lo que Turner había hecho, e incluso él, como los impresionistas franceses, creó realmente una obra con muy distinto resultado. El «Grand Style» de paisaje que Turner siempre consideró como su modelo, fue un ideal del siglo XVIII y es históricamente más exacto hablar de él como del mejor de todos los viejos maestros del paisaje que como del primero de los modernos.

Sería con la técnica de la acuarela con la que Turner ejercería mayor influencia sobre sus contemporáneos y éstos, al copiar su complejo proceso con el fin de crear temas elaborados y muy detallados, produjeron obras que nos parecen ahora todo lo contrario de proféticas, dado que realizaron esmeradamente escenas de la vida rústica, en Inglaterra o en Italia, que personifican el espíritu de la era victoriana. Uno de los mejores acuarelistas, Samuel Palmer, escribió sobre el arte de Turner diciendo que fue «como lo que de Paganini se ha dicho tocando el violín, algo que nadie ha podido hacer ni hará nunca del mismo modo». Este tributo a su memoria habla del virtuosismo romántico que constituye un factor esencial de la obra de Turner, pero omite, por otra parte, los méritos más fundamentales que Palmer, sin duda, apreciaba y que hicieron de Turner un artista no sólo del siglo XIX sino de todos los tiempos: su gran visión, su penetrante inteligencia y, sobre todo, su comprensivo interés por todo lo que tiene que ver con el mundo y los seres que lo habitan.

- 1775 Joseph Mallord William Turner nace el 25 de abril de este año, siendo el hijo mayor de William Turner, dueño de una barbería y tienda de pelucas en Maiden Lane, cerca de Covent Garden, Londres.
- 1787 Año de sus primeros dibujos fechados y firmados.
- 1789 Estudia en la Royal Academy bajo la dirección del acuarelista Thomas Malton, especializándose en la realización de vistas arquitectónicas y topográficas.
- 1790 Expone su primera acuarela, «The Archbishop's Palace», Lambeth, en la Royal Academy.
- 1792 Visita Gales, primero de sus viajes de estudio que le llevarían en los años siguientes por toda Inglaterra y Escocia.
- 1793 La «Society of Arts» le otorga el «Greater Silver Plate» o Gran Paleta de Plata como dibujante de paisajes.
- 1794 Por esta época, Turner y el joven acuarelista Thomas Girtin (1775-1802) son empleados por las tardes por el Dr. Monro para hacer acuarelas basándose en los bocetos de J. R. Cozens (1752-1797) y otros. Publica su primer grabado a partir de uno de sus dibujos.
- 1796 Exhibe su primer óleo en la Royal Academy de Londres.
- 1797 En el verano de este año realiza un viaje por el norte de Inglaterra, incluido el Distrito de los Lagos.
- 1799 Es elegido miembro asociado de la Royal Academy a la edad de veinticuatro años. Se traslada a vivir a Harley Street.
- 1801 Realiza el primer viaje por Escocia.
- 1802 Es elegido académico de número de la Royal Academy; desde este año expone regularmente en la Academia tanto pinturas al óleo como acuarelas. Realiza un viaje por Suiza y visita París, donde ve los cuadros del Louvre.
(Desde este año y hasta su muerte haría repetidos y largos viajes no sólo por Francia y Suiza, sino también por Bélgica, Alemania, Holanda e Italia).
- 1804 Muere la madre de Turner en un asilo. Realiza la primera exposición en la Galería creada por él en Harley Street, con la intención de realizar en ella exposiciones de su obra todos los veranos.
- 1807 Publica una serie de grabados en el primer volumen de «Liber Studiorum» (1806-1819). Es nombrado Profesor de Perspectiva de la Royal Academy. No da su primera clase hasta 1811, renunciando al puesto en 1839.
- 1809 En el verano de este año Turner realizó la primera de las muchas visitas que haría al hogar de Lord Egremont, quien le encargó pintar la mansion y el parque.
- 1811 Construye el Twickenham, según sus propios diseños, una casa conocida más tarde como Sandycombe Lodge.

- 1812 Aparece la primera referencia en el Catálogo de la Royal Academy de las «Fallacies of Hope» (Engaños de la Esperanza), una serie discontinua de pasajes en verso compuestos por Turner para ampliar los títulos de las obras expuestas.
- 1817 Realiza la primera visita a Bélgica y el Rhin, desde Colonia a Coblenza, y a Holanda.
- 1819 Animado por el pintor Sir Thomas Lawrence, Turner hace un viaje a Italia, deteniéndose en Venecia, Roma y Nápoles.
- 1821 Visita París, Rouen y Dieppe.
- 1828 Varias de sus obras son exhibidas en una exposición individual en Roma, durante su segunda visita a la ciudad.
- 1829 Muere el padre de Turner.
- 1831 En una visita a Escocia, reside en Abbotsford, con motivo de sus ilustraciones de los poemas de Sir Walter Scott.
- 1833 Visita de nuevo Venecia; viaja asimismo a Berlín, Dresde, Praga y Viena. Es posible que conociera personalmente a Delacroix en una visita a París.
- 1834 El 16 de octubre presencia el incendio de las Casas del Parlamento de Londres, escena que sería posteriormente el tema de dos obras suyas. Sus ilustraciones de los poemas de Byron son expuestas en Colnaghi, Londres.
- 1840 Conoce al escritor y crítico John Ruskin. Realiza la tercera visita a Venecia.
- 1841 Visita Suiza.
- 1842 Realiza diez acuarelas acabadas sobre temas recogidos en el Continente, en 1841. Viaja nuevamente a Suiza, donde regresaría en 1843 y 1844.
- 1843 Se publica el primer volumen de «Modern Painters» (Los Pintores Modernos) de Ruskin (5 volúmenes), ampliamente dedicado a Turner.
- 1845 Es nombrado Subdirector de la Royal Academy, aunque no goza ya de buena salud. Una visita a la costa francesa sería su último viaje al extranjero.
- 1846 Es probable que este año ocupase una villa en las orillas del Támesis, en Chelsea.
- 1851 Muere el 19 de diciembre en Chelsea, Londres, siendo enterrado en la Catedral de San Pablo el 30 del mismo mes.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

- JOHN RUSKIN, *Modern Painters*, 5 vols. 1843-60, reimpresión de, *Library Edition* editada por (E. T. Cook y Alexander Wedderburn, vol. III-VII, 1903-5.
- WALTER THORNBURY, *The Life of J. M. W. Turner, RA*, 2 vols. 1862.
- Sir WALTER ARMSTRONG, *Turner* 1902.
- W. G. RAWLINSON, *The Engraved Work of J. M. W. Turner, RA*, 2 vols., 1908 y 1913.
- A. J. FINBERG, *Complete Inventory of the Drawings of the Turner Bequest*, 2 vols. 1909.
- A. J. FINBERG, *The Life of J. M. W. Turner RA*, 1939, 2.^a edición 1961.
- MARTIN BUTLIN, *Turner Watercolours*, 1962 y ediciones siguientes.
- MICHAEL KITSON, *Turner* 1964.
- LAWRENCE GOWING, *Turner: Imagination and Reality*, 1966.
- JOHN GAGE, *Turner and the Picturesque*, «Burlington Magazine», vol. CVII, 1965 pp. 16-26, 75-81.
- JACK LINDSAY, *J. M. W. Turner, His Life and Work*, 1966.
- EVELYN JOLL, *Catalogue of a loan exhibition of Paintings and Watercolours by J. M. W. Turner, RA*, Thomas Agnew & Sons, London 1967.
- LUKE HERRMANN, *Ruskin and Turner*, 1968.
- JOHN GAGE, *Colour in Turner* 1969.
- GERALD WILKINSON, *Turner's Early Sketchbooks* 1972.
- A. G. H. BACHRACH, *Turner and Rotterdam* 1974.
- GRAHAM REYNOLDS, *Turner*, 1969.
- GERALD WILKINSON, *The Sketches of Turner RA, 1802-1820* 1974.
- MARTIN BUTLIN, ANDREW WILTON, JOHN GAGE, *Turner 1775-1851 Bicentenary exhibition catalogue*, Royal Academy, London 1975.
- ANDREW WILTON, *Turner in the British Museum Bicentenary exhibition catalogue*, London 1975.
- JOHN RUSSELL and ANDREW WILTON, *Turner in Switzerland* 1976.
- TIMOTHY CLIFFORD, *J. M. William Turner, Vues Pittoresques de Luxembourg*, Kutter, Luxembourg 1977.
- MARTIN BUTLIN and EVELYN JOLL, *The Paintings of J. M. W. Turner*, Yale University Press, New Haven and London 1977.
- ANDREW WILTON, *The Life and Work of J. M. W. Turner* Academy Editions 1979.

CATALOGO

LINDSAY STANTON

Las medidas de las obras se dan en mm. La altura precede a la anchura. Cuando el color no se menciona expresamente el papel es blanco.

«T.B.» significa *Legado Turner* y hace referencia en todos los casos al fondo de dibujos y acuarelas donados por el artista a su muerte al pueblo británico.

1

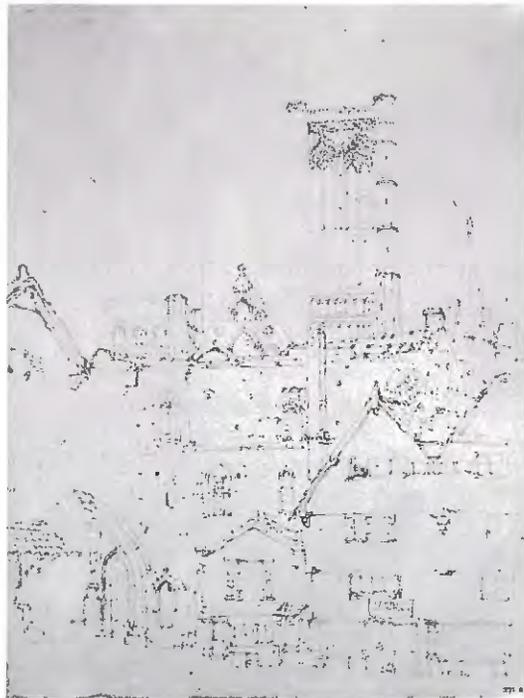
La Catedral de Lincoln desde el oeste

Lápiz
275 x 211
1794

De joven, Turner consiguió su reputación artística por las acuarelas de paisajes, de carácter topográfico, de temas pintorescos. Aquí, como a menudo, no hizo más que seguir un camino ya existente más que crear uno nuevo; fue también característica de Turner el que lo hiciera más plenamente y con más fuerza que cualquier otro. Uno de los intereses más importantes que él representa es el de continuar la moda de viajar por los más distantes parajes de Inglaterra para admirar lo romántico del paisaje; había también en ello un interés creciente, casi de anticuario, en la arquitectura medieval, castillos, abadías en ruinas y catedrales góticas. Por esa época había crecido enormemente la literatura en la que estos dos entusiasmos, el gusto por lo pintoresco y el sentido arqueológico, se combinaban, y hacia 1780 artistas como Thomas Hearne, Michael «Angelo» Rooker y Edward Dayes habían comenzado a hacer frecuentes viajes de estudio en los que tomaban apuntes. Grabados de sus obras se utilizaron frecuentemente como ilustraciones para guías y estudios históricos de arquitectura medieval.

El temprano aprendizaje de Turner en el dibujo arquitectónico se puede apreciar en esta vista de la Catedral de Lincoln, realizada durante su viaje a las Midlands en el verano de 1794. Algunos de estos dibujos fueron grabados más tarde. Este estudio determinado fue usado por Turner no para un grabado, sino como referencia para la acuarela de la Catedral de Lincoln que expuso en la Royal Academy en 1795. En este apunte, Turner muestra sólo las dos torres del oeste (sumariamente), sin sus pináculos y chapiteles, y no refleja la tercera torre del extremo este. Otro dibujo (T.B. XXII-K), muestra las tres torres y otros apuntes son de detalles del edificio. En la acuarela concluida, Turner cambia el punto de vista y la Catedral se ve desde una distancia mayor; añade asimismo numerosas figuras, mozos de cuadra en el primer término y un coche, a la izquierda, pasando bajo la puerta de Exchequer.

T.B. XXI-O



2

Molino en una colina

Acuarela
193 x 280
Ha. 1794-98

Acuarela relacionada probablemente con uno de los primeros viajes de estudios que Turner realizó en la década de 1790, cuando reunía material para obras de paisaje sobre las que se fundaría su temprana reputación, y que se convertiría en fuente de referencia a lo largo de su vida. Esta acuarela refleja la influencia de la pintura paisajista holandesa del siglo XVII en la obra de Turner e igualmente la de su contemporáneo, Thomas Girtin (1775-1802).

T.B. XXVII-I

Interior con una mujer sentada junto al fuego

Lápiz y acuarela

199 x 271

Firmada (en tres sitios): *W. Turner*

Ha. 1796

Se trata, probablemente, de la acuarela expuesta por Turner en la Royal Academy en 1796 bajo el título: «*Interior de una casa, estudio en Ely*». El minucioso acabado del dibujo y el hecho de que esté firmado apoya esta identificación. La metódica atención a los detalles de naturaleza muerta refleja el interés de Turner por la pintura de gé-

nero holandesa del siglo XVII, pero en la cuidadosa observación del humilde interior, Turner se anticipa a la obra de su contemporáneo, David Wilkie (1785-1841), algo más joven que él, cuyos primeros temas domésticos fueron tomados de «la vida y costumbres de la gente corriente». Aunque un interior de este tipo es insólito en la obra de Turner, su interés por la importancia de la figura humana en la composición es fundamental para la comprensión de su arte.

T.B. XXIX-X



4

Dos barcos de pesca

Acuarela y gouache en papel gris grueso
198 x 275
Ha. 1796

Pertenece esta obra a un pequeño grupo de estudios similares, todos de temas marinos, que Turner realizó hacia 1796, en la costa sur de Inglaterra, fundamentalmente en Brighton, que es quizá la palabra inscrita a la derecha de la popa del barco. Turner sintió a lo largo de toda su vida una gran fascinación por el mar y el primer óleo que expuso en la Royal Academy, en 1796, fue una marina titulada «*Pescadores en el mar*». Aunque hecha en un estilo bastante experimental, esta acuarela figura entre las primeras sobre tales temas, anticipándose a las marinas tardías del artista.

T.B. XXXIII-P

5

El viejo puente de Londres

Lápiz y acuarela
262 x 359
Ha. 1797

Turner debió de tener bien presentes las dramáticas vistas de Londres a través de las arcadas del puente de Westminster pintadas por Canaletto durante su primera visita a Inglaterra en

1746-47, y las de Samuel Scott realizadas a fines del decenio de 1740 y del siguiente. Este llamativo estudio, con su poderosa composición y colorido, ilustra la creciente libertad de Turner en el uso de la acuarela. La perspectiva sugiere que el dibujo debió de ser hecho desde una barca; el bajo punto de vista acentúa la vívida silueta de las figuras en el coche y del hombre subido a una escalera, arreglando una de las farolas. Turner hace aquí también un ingenioso y pintoresco uso de la irregularidad de los arcos. El viejo puente de Londres fue parcialmente reconstruido a mediados del siglo XVIII y se demolieron las tiendas y casas de la parte superior, al tiempo que se ensanchaba el arco central, para facilitar la navegación. Fue reemplazado por un nuevo puente en 1831, a su vez demolido para dar lugar al que existe en la actualidad, terminado en 1973.

T.B. XXXIII-U

6

El castillo de Pembroke, Gales

Lápiz y acuarela
289 x 416
Ha. 1797

Turner viajó por el sur de Gales a principios del verano de 1795, con motivo de realizar algunos encargos que le habían hecho de acuarelas de carácter topográfico. En 1798, Joseph Farington



4



2



5

recoge en su diario que «Turner tenía en este momento más encargos de los que podía realizar». El itinerario del artista en su viaje de 1795 incluyó una visita a Pembroke y está recogido en su libro de apuntes, «Sur de Gales» (T. B. XXVI). Esta acuarela presenta rasgos comunes con una vista del *Castillo de Warwick* (T.B. XXI-C), y ambas parecen haber sido pensadas por Turner como obras concluidas, aunque quedaron inconclusas. No se sabe si pensaba exponerlas o si las realizó por encargo. Turner expuso acuarelas del castillo de Pembroke en la Royal Academy en 1801 y 1806.

T.B. XLIV-A

7

Puerta del castillo de Allington, Kent

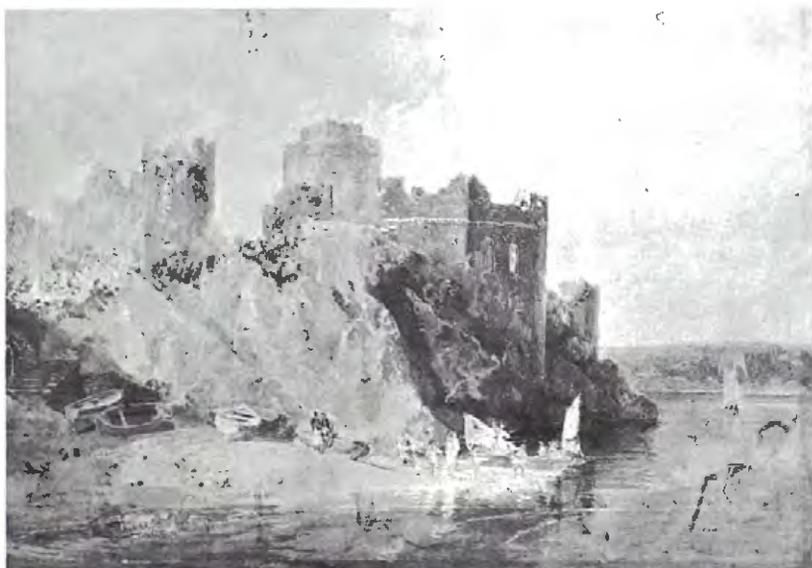
Lápiz y acuarela
324 x 251
Ha. 1798

Esta acuarela está basada en un estudio inconcluso, también a lápiz y acuarela (T.B. XXVI-93); el primer dibujo, que pertenece al mismo álbum, muestra la puerta desde el otro lado. La elección del tema, un pintoresco edificio medieval que en esos años se había convertido en una granja, está dentro de la tradición de los artistas de la generación anterior a Turner, como Thomas Hearne (1744-1817) y Edward Dayes (1763-1804). En la década de 1790 Turner y Thomas Girtin iban a transformar las acuarelas de paisajes de carácter casi topográfico con su tratamiento más enérgico, atmosférico y dramático de la luz y la sombra. En esta acuarela no le preocupa a Turner, como en la década anterior, la minuciosidad en el detalle (ver n.º 1), sino el reflejo de la luz y la sombra y la calidad atmosférica de la escena. Sin embargo, no le



tienta la idealización o «limpieza» de lo que ve, y mientras otro artista hubiera probablemente omitido las gallinas que picotean en el patio, Turner las deja incluso en la versión más concluida, lo mismo que al granjero que aparece en la puerta.

T.B. XLIV-a





8

8

Paisaje con figuras y rebaños

Lápiz y acuarela
245 x 347
Ha. 1798

Los trazos enérgicos y la textura rugosa, aunque expresiva, de esta acuarela son realmente sorprendentes y tienen algo del carácter de un boceto al óleo. Basado en dibujos del libro de apuntes de «Dinevor» de 1798, el estudio capta una escena que debió de ser familiar y frecuente en los viajes de Turner, la de los camperinos pastoreando sus rebaños y ganados. Este tema no es nue-

vo en el arte inglés, ya Thomas Gainsborough (1727-1788) había pintado exactamente la misma escena, pero de un modo que se ajustaba más a la visión pastoral tradicional. La composición de Turner tiene, por el contrario, una fuerza expresiva y realista absolutamente convincente.

T.B. XLIV-z

9

Christ Church, Oxford, desde el río

Lápiz y acuarela
262 x 415
Al dorso: 61 Christ Church Coll. Oxford
Ha. 1798-1800

Algunas de las primeras acuarelas de Turner versaron sobre temas de Oxford. Cuando era niño pasaba temporadas con uno de sus tíos que vivía cerca de la ciudad, haciendo entre 1798 y 1804 diez acuarelas para ser grabadas como viñetas para el *Almanaque* de Oxford, que se publicaba anualmente. Sólo un dibujo del Legado Turner está directamente relacionado con los temas del *Almanaque*, pero una vista similar de Christ Church, aunque bajo la luz del sol, fue grabada para el *Almanaque* de 1799 y, como el dibujo presente, se basó en dos estudios a lápiz que forman parte del Legado Turner (T.B. XLVIII-2 y T.B. L-Q). Ambos están dibujados en papel con la filigrana de 1794. En esta visita se destaca la silueta de la Tom Tower, de Christ Church, las agujas de la Catedral y del Morton College contra el cielo polvoriento.

T.B. CXXI-G



9



14

10

La Abadía de Bolton, en Yorkshire

Acuarela
239 x 355
Ha. 1800

La primera visita de Turner a Yorkshire tuvo lugar en el verano de 1797; volvió en 1801 y en los años siguientes regresó numerosas veces, convirtiéndose en un apasionado admirador de este condado a través de su amistad con Walter Fawkes (1769-1825) de Farnley Hall, cerca de Leeds, quien iba a ser asimismo uno de sus más importantes mecenas. Turner pintó numerosas veces las ruinas de la abadía de Bolton, pero esta acuarela debe ser de las primeras. La vista está tomada desde el sur y la silueta del edificio domina la composición. En la mayoría de sus versiones posteriores, la Abadía está tomada desde una distancia mayor, a veces desde un punto de vista alto, de forma que se la divisa al fondo del valle del río Wharfe.

Turner debió de inspirarse en esta acuarela años más tarde, cuando pintó una viñeta para la ilustración de un poema de Samuel Rogers (pu-

blicado en 1834), en la que la abadía de Bolton se ve desde un ángulo idéntico.

Después de la muerte de Fawkes en 1825, Turner visitó Yorkshire sólo una vez más, en 1831. Según Ruskin, Turner no podía hablar del río Wharfe, «de cuyas orillas, las sombras de viejos pensamientos y de perdidas delicias cuelgan como la neblina de la mañana, pero su voz se quebraba».

T.B. CXX-I



10



11

11

Paisaje escocés con un castillo a lo lejos

Lápiz, carboncillo, con toques de gouache sobre papel blanco, preparado con aguada marrón claro
292 x 433
1801

Es ejemplo de la serie de sesenta estudios semejantes hechos por Turner durante su segundo viaje por Escocia en el verano de 1801. A diferencia de sus primeros dibujos a lápiz, que eran rápidos apuntes hechos como referencia topográfica o cuidadosos estudios arquitectónicos, los «Scottish Pencils» (Dibujos escoceses), como Ruskin los describió, muestran a Turner comenzando a explorar las posibilidades expresivas del dibujo monocromo, en el que trabaja en amplias masas de matices, luz, sombra y texturas. La inspiración para esta serie de dibujos se encuentra en la obra de dos artistas anteriores, Richard Wilson (1714-1782), quien, durante su estancia en Roma en 1754 había realizado una serie de vistas mono-

12



cromas de la ciudad y sus alrededores para el segundo Duque de Darmouth, y los estudios de los Alpes de John Robert Cozens (1752-1797), que Turner había estudiado cuidadosamente. A través de un uso deliberadamente más sobrio de esta técnica que en sus apuntes escoceses anteriores, y por su «sereno rechazo de los elementos secundarios de lo pintoresco» (Ruskin), Turner fue capaz de concentrarse en la consecución de la escala y la romántica soledad del paisaje de un modo que anticipaba los dibujos que iba a hacer en Suiza un año después. En este dibujo, cuyo lugar no ha sido aún identificado, Turner ha sabido adoptar el uso que hace Wilson de los árboles en primer término, para enmarcar la composición, recurso tomado de Claudio de Lorena. Joseph Faringdon (1747-1821) anota en su diario la curiosa mezcla de tinta india y jugo de tabaco que se dice que Turner usó como fondo de sus dibujos. Esta utilización de la superficie preparada del papel se convirtió en uno de los métodos de trabajo del artista hasta cerca de 1820.

T.B. LVII-45

12

El castillo de Ringgenburg, lago de Brienz, Suiza

Lápiz, piedra negra y albayalde sobre papel gris
212 x 283
1803

Turner hizo su primer viaje al extranjero en julio de 1802; en marzo, la ratificación del Tratado de Amiens había abierto el Continente de nuevo, tras casi diez años, a los viajeros ingleses. Después de una breve parada en París (donde más tarde iba a pasar algún tiempo, estudiando los cuadros del Louvre, incluyendo muchos del saqueo de Italia por Napoleón), Turner viajó a través de Francia hacia los Alpes, el principal objetivo de su viaje. En sus años de estudiante en la década de 1790 había copiado muchas acuarelas de John Robert Cozens de temas italianos y alpinos. En los años anteriores a 1802 Turner había explorado las más remotas y dramáticas regiones de Gran Bretaña, incluyendo los montañosos paisajes del Norte de Gales y el distrito de los Lagos, y en 1801, los románticos páramos de las Tierras Altas de Escocia (ver n.º 11). Por ello la oportunidad de visitar los Alpes le debió de resultar una tentación irresistible.

El libro de apuntes de «Grenoble», del que procede este estudio, estaba compuesto por dibujos realizados a lápiz negro y clarión sobre papel gris, sin utilización del color. A pesar del carácter aparentemente espontáneo de muchos de estos dibujos, no fueron siempre apuntes directos del natural. El estudio presente, por ejemplo, es el estadio intermedio de Turner en el desarrollo de un tema a partir de dos apuntes a lápiz (T.B.

LXXVII-17 reverso y 23 reverso) hasta la acuarela terminada, pintada para su amigo y protector, Walter Fawkes, en 1809 (Taft Museum, Cincinnati). En este dibujo, Turner ha centrado la composición en masas dramáticas a lápiz negro, en un sencillo pero potente esquema.

T.B. LXXIV-46

13

Saboya: Lago de Annecy (?)

Lápiz y piedra negra con toques de albayalde. Papel blanco, preparado con aguada gris
320 x 473

En el ángulo inferior izquierdo: «Annecy» (?)
1802

Entre los más impresionantes dibujos realizados por Turner durante su primer viaje al Continente, se cuentan los del libro de apuntes de *St. Gotthard* y *Mont Blanc*. Preparó las páginas de su libro de apuntes con una aguada gris, para conseguir los mismos efectos que había obtenido con los papeles coloreados, utilizados durante su viaje a Escocia en el verano de 1801. Joseph Farington anota en su diario que Turner le había mostrado los dibujos realizados en los Alpes: «Muchos de los bocetos estaban tomados del natural, pero terminados más tarde, una gran parte de ellos, con albayalde y lápiz negro.» Algunos dibujos fueron coloreados por Turner con tonos sombríos de verde y ocre y le sirvieron como ejemplos y modelos para que su clientela pudiera elegir los temas de los que querían acuarelas concluidas. Este dibujo, sin embargo, no es de los que fueron concluidos o desarrollados en otras composiciones. Es difícil saber en qué época de su viaje al Continente pasó Turner por Annecy, ya que él mismo desencuadró el libro de apuntes, perdiendo así las hojas su orden original.

T.B. LXXV-56



13

14

Ruinas de un castillo en lo alto de una ciudad

Acuarela
274 x 334
Ha. 1802-3 (?)

Esta acuarela puede relacionarse con la visita de Turner a los Alpes en 1802. El castillo se asemeja al de La Bâtiaz en Martigny, del cual Turner hizo estudios a lápiz en el libro de apuntes de *Grenoble*, pero puede ser otra fortaleza de aquella región o



15

16



de las cercanías de Saboya. Es difícil saber si Turner pensó en desarrollar esta acuarela posteriormente. Parece haber concebido el dibujo a la manera del paisaje clásico. Ruskin pensaba en este tipo de composición cuando dijo de Turner que «estaba todavía influido por las viejas reglas y las antiguas normas, tratando aún de domesticar a los Alpes como lo había hecho Richard Wilson». Sin embargo, una acuarela como ésta podía ser también considerada como precursora de las obras tardías de Turner en Suiza, porque tenía ya entonces la misma agudeza para copiar el detalle más significativo, la torre perfilada contra el cielo, y el sutil tratamiento de la luz jugando sobre el paisaje.

T.B. LXXX-F

15

Benson (?), cerca de Wallingford, a orillas del Támesis

Lápiz y acuarela
275 x 370
Ha. 1806

Esta acuarela pertenece a un libro de apuntes, encuadernado en rústica y cuyas hojas llevan una filigrana de 1797, pero posiblemente utilizado por Turner hacia 1806, que contenía cuarenta y ocho dibujos, muchos de ellos en color, realizados a lo largo del Támesis. Después de regresar del viaje que hizo por Francia y Suiza en 1802,

Turner pasó varios años intentando establecerse como el pintor joven más importante de ese período. En 1802 había sido elegido académico de número de la Royal Academy, y su creciente éxito estuvo marcado por una serie de cuadros al óleo, paisajes clásicos y dramáticos cuadros de historia, y un grupo de acuarelas basadas en los dibujos de los Alpes, que había hecho en 1802. Al mismo tiempo, sin embargo, continuó con su práctica de dibujar del natural, como fundamento de sus obras destinadas a exposiciones. Estudios como esta acuarela, con su frescura y espontaneidad, son característicos de los apuntes del natural que Turner hizo por esa época. Hacia 1804 alquiló una casa a orillas del Támesis, no lejos de Londres, y más tarde edificó otra cerca del río Twickenham, diseñada por él mismo. Muchos de sus dibujos del natural los hizo durante los ratos de descanso, cuando trabajaba en su estudio de Londres en los grandes lienzos destinados a las exposiciones.

T.B. XCV-13

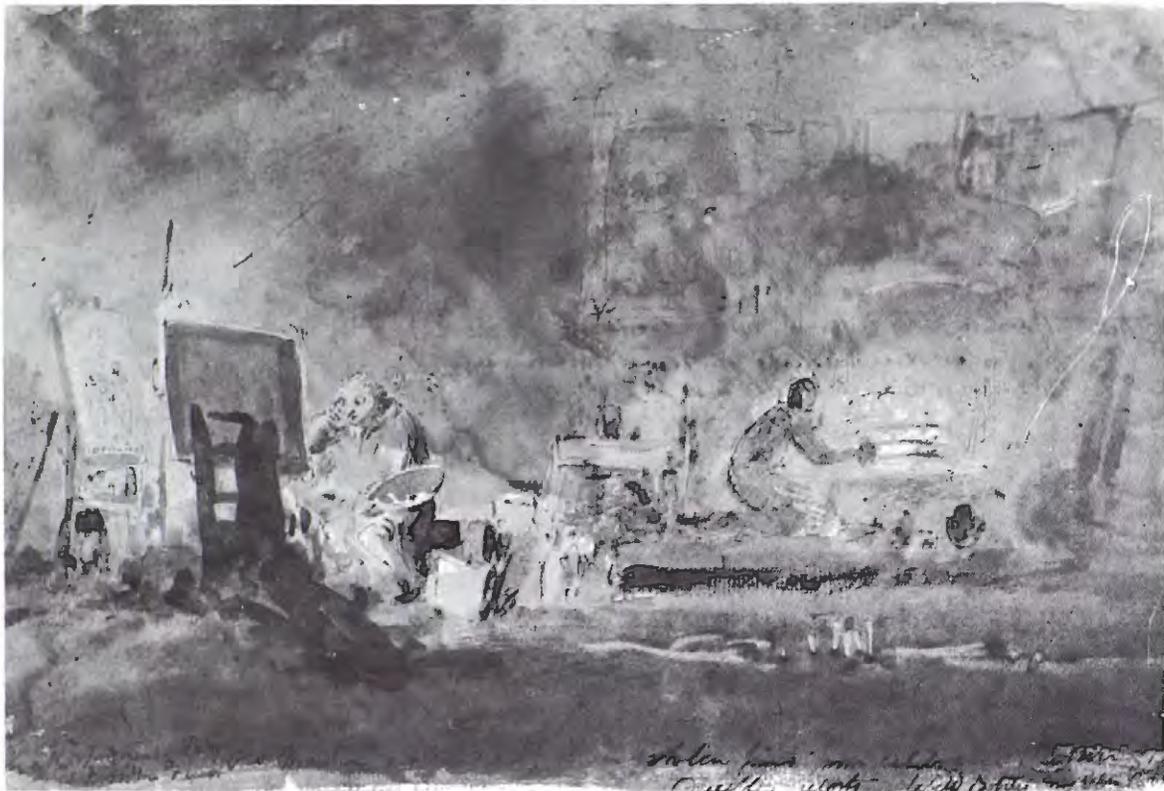
16

A orillas del Támesis

Acuarela
262 x 370
Ha. 1806

Igual que los dibujos anteriores, pertenece éste al libro de apuntes *De Reading a Walton*. Están





17

muy cerca tanto en su temática como en lo que a su tratamiento se refiere, a un grupo de bocetos al óleo realizados al aire libre, a lo largo de las márgenes del río (ha. 1806-7, Tate Gallery). Turner utilizó los árboles, los prados y el agua, salpicada ésta de pequeños barcos y flanqueada por algunos edificios, como material para realizar estudios directos y sencillos de la naturaleza. Su naturalismo es de un tipo con más frecuencia asociado a Constable, que estaba haciendo estudios similares por esa época, que con el propio Turner. Ponen de manifiesto estos estudios que el artista trabajaba en la técnica de la acuarela con una nueva confianza y libertad, consiguiendo muchos de los mismos efectos que en las pinturas al óleo.

T.B. XCV-45

17

El artista aficionado

Pluma y aguada de sepia, con toques de acuarela y raspaduras en la superficie.

185 x 303

Inscripción (anverso):

«Pictures either Judgement of Paris Forbidden Fruit

Old Masters scatter over y^e floor/

Stolen hints from celebrated Pictures

Phials Crucibles retorts./

Label'd bottels... varnish quiz/

(reverso):

«Pleas(d) with his Work he views

it o'er and o' ver/

And finds fresh Beauties

never seen before/

The Tyro mind another

Feast controuls/

.....
«The Master loves his art, the Tyro butter'd rolls»/.

(Cuadros, bien el «Juicio de Paris» bien «El fruto prohibido»/ cuadros antiguos por el suelo/ señales de cuadros famosos, redomas, crisoles, retortas/ botellas con etiquetas... barniz/» (reverso) «Encantado con su obra la mira una y otra vez/ y encuentra nuevas bellezas no descubiertas antes/. Al principiante le importa controlar otros festines.../ Al Maestro le gusta su arte, al principiante los panecillos con mantequilla.)

Ha. 1808

Pertenece a una pareja de dibujos que hizo Turner bajo la influencia de Davis Wilkie (1785-1841) y Hogarth; el otro dibujo (T.B. CXXI-A) era preparatorio para un cuadro, «La súplica del habitante de buhardillas», expuesto en la Royal Academy en 1809, que trata de un modo burlesco los problemas del poeta sin éxito (que habita en desvanes y buhardillas). Este tema no era frecuente en la obra de Turner, aunque en 1808 había expuesto un cuadro semejante, a la manera de la pintura de género de Wilkie, «La cuenta impagada». Aquí trata Turner al artista principiante, que con «imágenes robadas de cuadros antiguos» trata de sobrepasar a los grandes maestros. El orgullo por su obra, sin embargo, no puede transformar una pobre imitación en una obra de arte. El tema de Turner se convierte en un profundo examen de la verdadera naturaleza de la inspiración. Como ha señalado Andrew Wilton, este fue un tema importante para Turner; aunque era un maestro en pintura, era un novicio en poesía, que intentó escribir durante muchos años.

T.B. CXXI-B

Río con cascos de barcos y barcas de pesca

Acuarela
244 x 348
Ha. 1812-13

Se relaciona quizá con el viaje de Turner a Devonshire en el verano de 1813; el acantilado al fondo sugiere que se puede tratar de una vista del río Tamar. Sin embargo, puede relacionarse también con un grupo de marinas pintadas por Turner unos años antes, esencialmente formado por vistas del estuario del Támesis. El cuadro *«Pescando en el Blythe-Sand, con la marea alta»*. (Tate Gallery), expuesto en 1809, presenta semejanzas en la composición, como las repetidas líneas horizontales de la costa, el mar y la tierra en el fondo, rotas por los barcos en el centro.

En el pasado esta acuarela ha debido de ser expuesta a la luz de forma desigual, por lo que presenta una decoloración del papel en una zona, mientras que la otra mantiene mejor su primitivo color.

T.B. CXXI-F

Glauco y Escila

Pluma y tinta marrón, con toques de albayalde
233 x 278
Ha. 1816

Turner comenzó a trabajar en el *Liber Studiorum* en 1806, y pretendía que fuera un tratado visual sobre el arte del paisaje. Imitaba, tanto en el título como en la técnica, a la famosa serie de grabados de Richard Earlom sobre los dibujos del *Liber Veritatis* de Claudio de Lorena, publicados en la década de 1770. La alusión a Lorena en el título no carece de significado. Aunque algunos historiadores han querido ignorar la relación entre ambas publicaciones, no hay duda de que Turner habría asegurado que sí existía. Turner, sin embargo, tenía un propósito didáctico, ilustrar por medio de ejemplos adecuados las varias categorías en que se podía dividir la pintura de paisaje. Se publicó un frontispicio y setenta láminas entre 1807 y 1819. Cada serie llevaba el título: *«Liber Studiorum; Ilustrativo de las Composiciones de Paisaje, es decir, Histórico, Montañoso, Pastoral, Marino, Arquitectónico.»*

Había también una sexta categoría indicada en los grabados con las iniciales «E.P.», que han sido interpretadas de forma diversa, como «Epico Pastoral» o, como parece más probable, «Excelso Pastoral». Era en esta última categoría en la que Turner sigue más de cerca a Claudio de Lorena, y el presente dibujo está realizado claramente en este estilo. Por varias razones no se publicaron más grabados del *Liber* después de 1819, aunque cerca de veinte planchas habían sido comenzadas. El Legado Turner incluye muchos dibujos relacionados con este proyecto. Este dibujo, para el que la plancha se terminó de grabar pero no se imprimi-



mió, está basado en un dibujo de Lorena: «*El origen del coral*» (Liber Veritatis, 184), grabado por Earlom. Aunque muchos dibujos del *Liber Studiorum* fueron tomados de temas ya tratados anteriormente por Turner en otras técnicas, éste anticipa un óleo, «*Glauco y Escila*», expuesto en 1841. Glauco, una deidad marina, aparece como un tritón que persigue a Escila. La historia está basada en las «*Metamorfosis*» de Ovidio, y termina con la transformación de Escila en una peligrosa roca que lleva su nombre en la costa siciliana.

T.B. CXVIII-P

20

Crowhurst, Sussex

Pluma y tinta sepia, con toques de aguada sepia, realzado con albayalde
198 x 275
Ha. 1816

Aunque este tema fue grabado para el *Liber Studiorum* (hubiera sido el número 76), no fue

nunca publicado. Sólo existen cuatro pruebas de artista de esta plancha. De los grabados publicados, «*Hedging y Ditching*», 1812, que Turner describió con la letra «P», de «*Pastoral*», es el más cercano en el tema. El yermo pero bello paisaje invernal, en el que los campesinos talan y cortan los árboles mientras las mujeres recogen las ramas para el fuego, recuerda la dura *lucha* del hombre con la naturaleza durante el invierno. Turner fue especialmente sensible en sus relatos de campesinos trabajando, y en su cuadro «*Mañana de helada*», expuesto en 1813, es una de las primeras representaciones de principios del siglo XIX de las realidades de la vida rural durante el invierno. En paisajes como éste Turner extiende la intención del *Liber Studiorum* más allá de una simple emulación de Claudio de Lorena hasta una interpretación amplia del hombre y su entorno. La elección de Crowhurst para este dibujo fue probablemente resultado de su visita a Sussex en 1816, en relación con una serie de acuarelas preparatorias para grabados.

T.B. CXVIII-R



19



20

21



21

Paisaje con árboles y una ciudad o acueducto en la lejanía

Acuarela
209 x 263
Ha. 1820-30 (?)

No son seguros ni la fecha ni el propósito de este dibujo. Quizá pudo ser hecho como una idea tardía para un diseño del *Liber Studiorum*, ya que Turner trabajaba aún en dibujos para el *Liber Studiorum* hacia 1820, aunque el último grupo de grabados publicados fue de 1819. Sin embargo, puede que no se refiera a la serie del *Liber* y que sea de fecha posterior. La composición está claramente influenciada por los paisajes clásicos de Claudio de Lorena.

T.B. CXCVI-I

Valle de Pickering, Yorkshire (?)

Lápiz y acuarela
193 x 249
Ha. 1817

Esta acuarela ha sido tradicionalmente identificada con una vista del valle de Pickering en Yorkshire. Puede fecharse hacia 1817 por su semejanza en el tema y en la composición con un cuadro expuesto en 1818, «*El Castillo de Raby*», y por las acuarelas de paisajes detallados topográficamente, realizadas entre 1810 y 1820, sobre todo con un grupo de vistas de Sussex y una serie de composiciones de gran formato de temas de Yorkshire. Todas ellas comparten un mismo sentido amplio y panorámico del paisaje. En «*El Castillo de Raby*» aparece una cacería en primer término, como en esta acuarela. Aquí, un castillo no identificado se recorta contra la línea del cielo, pero no podemos saber si Turner hizo esta obra como «retrato» de una determinada casa de campo. Ciertamente el interés del espectador se centra sobre todo en el incidente del primer plano, en los cazadores que siguen a los perros colina arriba y en el jinete caído al cruzar el río.

T.B. CXXI-Q

El Támesis desde Richmond Hill

Lápiz y acuarela
188 x 272
Ha. 1818-19

Turner pintó varias veces la vista del Támesis desde Richmond Hill, mirando hacia el oeste. Ofrece exactamente el tipo de amplio panorama que le gustaba al artista. Una razón más para entender el interés sostenido de Turner en esta famosa vista es el hecho de que durante muchos años vivió en sus cercanías, donde había alquilado una casa cerca del río Isleworth hacia 1804; en 1807 compró un terreno en Twickenham, donde construyó una casa según sus propios diseños, llamada Solus Lodge (más tarde Sandycombe Lodge), en la que vivió muchos años con su padre. Aunque Turner vendió la casa en 1826, todavía permanece en pie, rodeada por otros palacetes de estilo eduardino. En esta acuarela Sandycombe Lodge hubiera estado justo a la derecha de la composición.

Esta acuarela pudo haber sido hecha en relación con un óleo de gran tamaño: «*Inglaterra: Richmond Hill, en el cumpleaños del Príncipe Regente*» (Tate Gallery), expuesto en 1819. Aunque el presente estudio es un reflejo directo y naturalista de





23

este panorama, la amplia ondulación del paisaje y el río en el centro, recuerdan los cuadros de Claudio de Lorena. Turner le rinde homenaje en un elaborado lienzo que muestra la vista de Richmond Hill al fondo, «*El harpa eolia de Thomson*», 1809 (Manchester City, Art Gallery), y el cuadro de 1819 presenta asimismo el estilo de Lorena. Una acuarela, pintada a principios de la década de 1820 (Wilton, 1979, n.º 518), está probablemente inspirada en el dibujo aquí expuesto.

T.B. CXCVII-B

24

A orillas del lago de Como

Acuarela
224 x 285
1819

La primera visita de Turner a Italia en el verano de 1819 fue el fin de un deseo largamente sentido. Desde finales del decenio de 1790, muchas de las obras más importantes se habían relacionado con el arte y el paisaje campesino, grandemente influenciado por el conocimiento de



24

Claudio de Lorena, Dughet y Salvator Rosa. Sir Thomas Lawrence (1769-1830), pintor de retratos y presidente de la Royal Academy, escribía desde Roma a Joseph Farington, que lo recoge en su diario en 1819, pidiéndole que animase a Turner a ir a Italia: «... la sutil armonía de esta atmósfera, que lo envuelve todo en su lechosa dulzura... sólo puede ser reflejada, según creo, por la belleza de sus (de Turner) matices...»

Turner pasaría los meses de agosto de 1819 a enero de 1820 en Italia, y la importancia que para él revistió este viaje se demuestra por la cantidad de estudios, que llenan diecinueve libros de apuntes.

Hay cientos de pequeños bocetos a lápiz, que apuntan minuciosamente cada faceta del paisaje, de la arquitectura; así como listas de lugares que visitar, y frases para aprender. Durante su estancia en Italia no hizo acuarelas terminadas, pero los estudios que realizó son extremadamente bellos y captan lo que Lawrence describió tan precisamente como «la sutil armonía de la atmósfera». Entre las primeras acuarelas que Turner hizo en Italia están las del libro de apuntes de *Como y Venecia*.

Lo delicado y sutil de la clara gama de colores que Turner empleó en esta primera serie de acuarelas, aparece en este estudio del lago de Como, en el que capta el juego de la luz sobre las montañas y en el agua.

T.B. CLXXXI-2

25

Vista sobre los tejados de una ciudad italiana (?)

Lápiz y acuarela
224 x 285
1819

Este dibujo procede del libro de apuntes de *Como y Venecia*, utilizado por Turner en las primeras semanas de su viaje a Italia. La ciudad no ha sido identificada, pero puede situarse en el norte de Italia, cerca de Como, Milán o Venecia. El alto punto de vista, con el primer plano sólo sumariamente indicado, para concentrar la atención en

las repetidas verticales del campanario, cúpulas y torres, es un recurso empleado a menudo por Turner.

T.B. CLXXX-3

26

Venecia: el Campanario de San Marcos y el Palacio Ducal

Acuarela
225 x 286
Ha. 1819

La primera visita de Turner a Venecia tuvo lugar en septiembre de 1819. Llegó a la ciudad después de visitar los lagos del norte de Italia (n.º 24), y parece que permaneció en Venecia durante dos semanas. Recogió sus impresiones en 80 pequeños dibujos a lápiz y en cuatro bellas acuarelas, de las que ésta es ejemplo. Turner evoca el es-

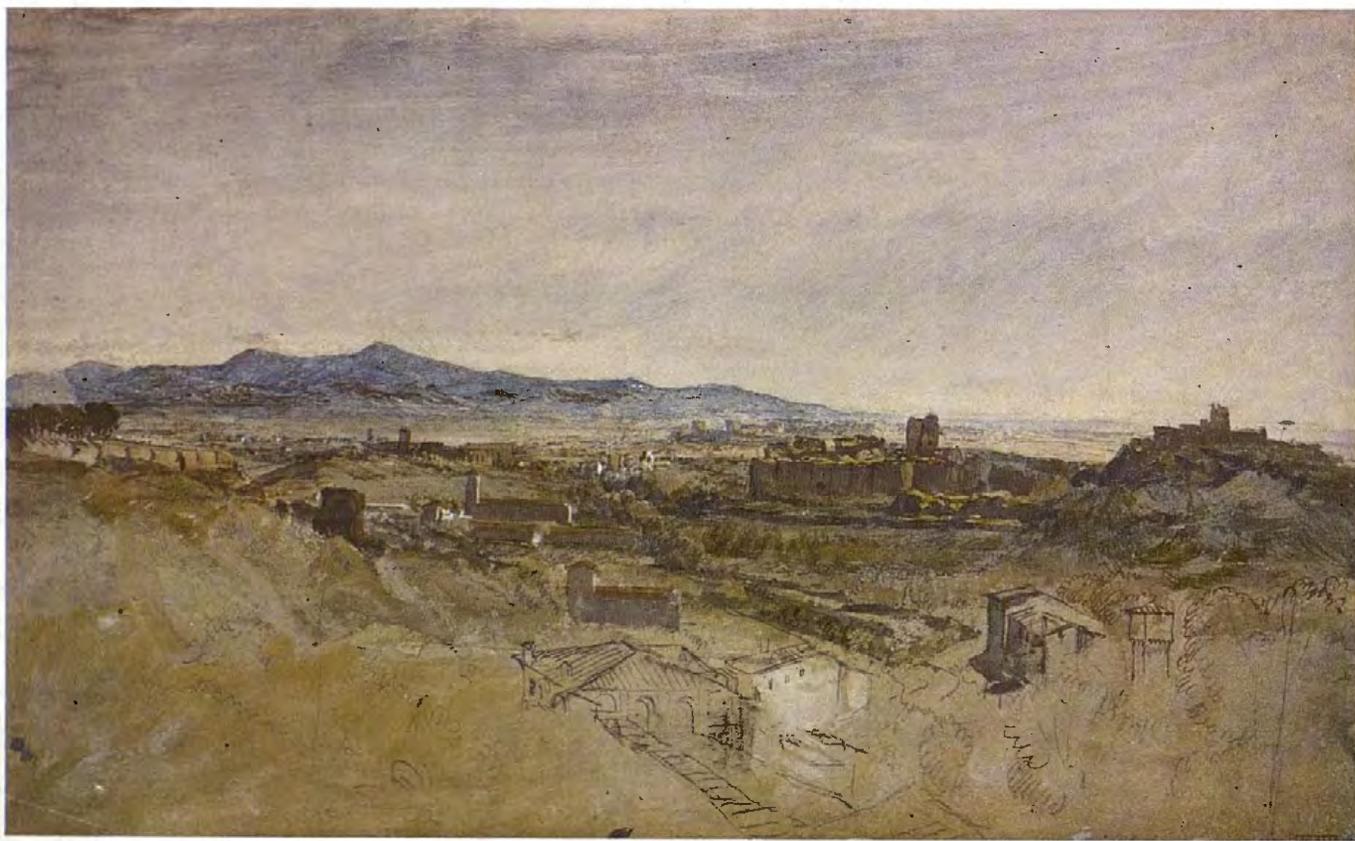
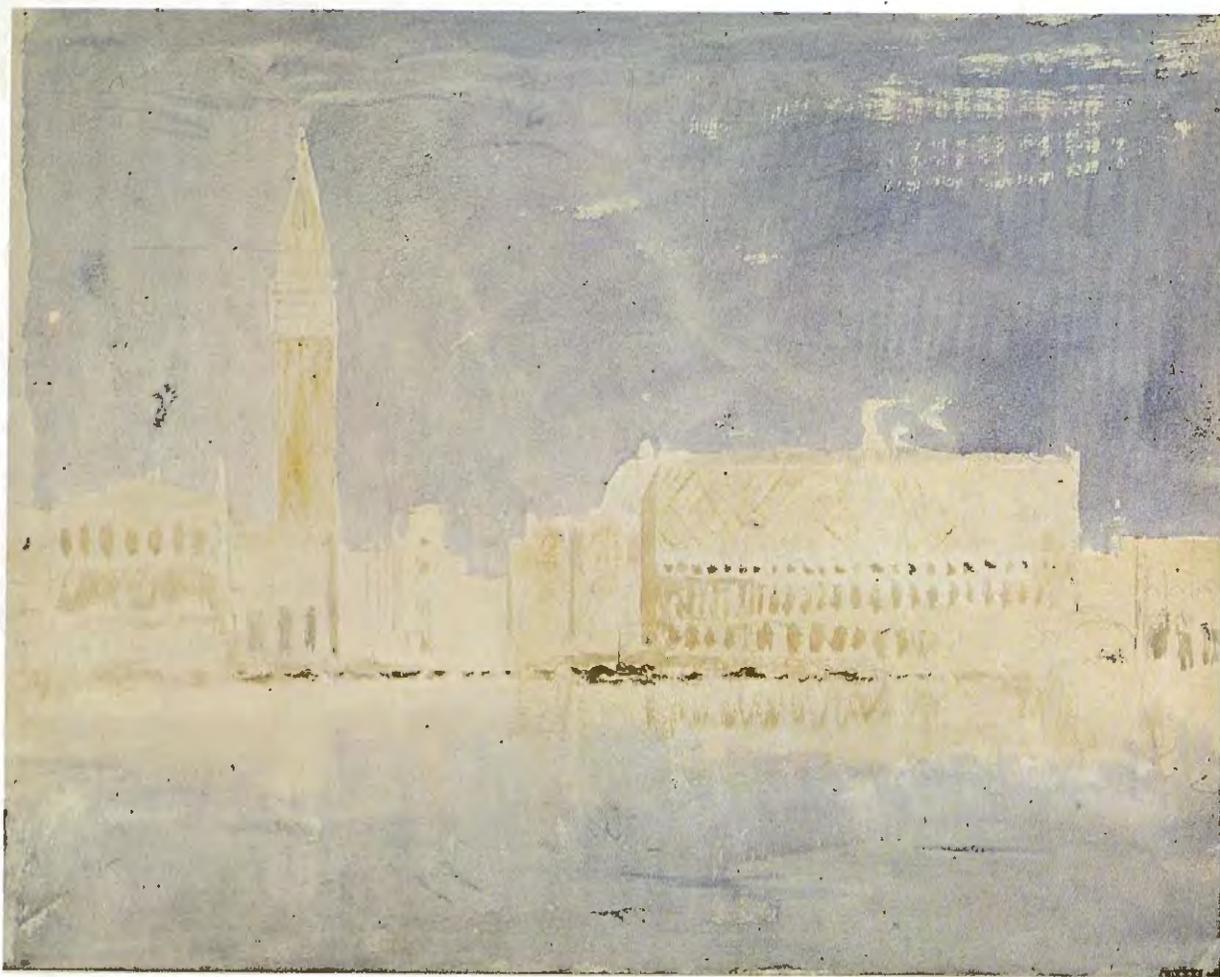
plendor de la arquitectura veneciana con las aguadas más delicadas y transparentes, permitiendo que la blancura del papel añada una nueva luminosidad. Este pequeño grupo de acuarelas, que se cuentan entre las más exquisitas y refinadas de todas las que hizo, anuncian la serie que pintaría de Venecia en los años 40. Inevitablemente el tema de ellas hace recordar la obra del más grande de los «vedutistas» venecianos del siglo XVIII, Canaletto, y no deja de tener importancia el que el primer óleo de Turner sobre Venecia, expuesto en la Royal Academy en 1833, incluyera esta vista al fondo, con un cuadro de Canaletto en el primer término.

Ruskin resumió así la primera visita de Turner a la ciudad: «En Venecia encontró libertad de espacio, brillantez de luz, variedad cromática, masiva sencillez de las formas.»

T.B. CLXXXI-7

25







27

Tívoli

Lápiz y acuarela
252 x 403
1819

Tívoli ha sido lugar favorito de los pintores desde mediados del siglo XVIII. El espectacular emplazamiento de la villa, señoreando las cascadas y las vistas de la campiña romana, atrajo a los pintores desde Claudio de Lorena y Dughet hasta nuestros días. Turner no fue una excepción y expuso una acuarela en la Royal Academy en 1818: «Paisaje: Una composición de Tívoli», pintada a la manera de Lorena e interpretación idealizada de un lugar que no había visitado aún. En 1819, ya en Tívoli, Turner llenaría un gran álbum de bocetos con estudios de las cascadas, riscos y templos, haciendo varios bocetos acuarelados de los que éste es un ejemplo. Está tomado desde un punto de vista que había sido familiar a Turner a partir de las pinturas de Richard Wilson (1714-1782), quien había visitado Roma en 1750 y pintado Tívoli desde el mismo sitio, aunque en un consciente estilo clásico. El boceto de Turner tiene una espontaneidad que deriva, en parte al menos, de su uso de la acuarela y del hecho de que no se trata de una obra completamente elaborada.

T.B. CLXXXVII-32

28

Roma: las Termas de Caracalla desde el Palatino

Lápiz, acuarela y gouache, con pluma y tinta sepia sobre papel blanco preparado con aguada gris
228 x 369
1819

Turner llegó a Roma en octubre de 1819 y, salvo una breve visita a Nápoles, permaneció en la ciudad hasta mediados de diciembre. Durante ese período realizó cerca de mil quinientos dibujos a lápiz de Roma y sus alrededores, muchos de ellos fueron sólo apuntes rápidos. Turner hizo también cuatro libros de apuntes con el papel preparado a aguada gris, semejantes a los empleados en Suiza en 1802. En éstos hizo casi doscientos cincuenta dibujos de mayor tamaño, de los que en unos cuarenta emplea las aguadas de color. Muchos de estos dibujos, a lápiz blando sobre papel teñido de gris, recuerdan a los realizados por Richard Wilson (1714?-1782), cuando visitó Roma a principios de la década de 1750, sobre todo a una serie dibujada para el segundo Conde de Darmouth, a quien Turner debió de conocer.

En esta acuarela, el punto de vista elegido por Turner es la colina del Palatino, hacia el sureste, donde se ven las Termas de Caracalla, con la puerta de San Sebastián detrás. A la derecha aparece el monasterio fortificado de Santa Balbina en el

Aventino, en el extremo izquierdo los pinos de Villa Mattei, y al fondo las colinas albanas. Como otros dibujos de la serie, el primer término está sumariamente realizado. Proviene de un libro de apuntes titulado por Turner, *Roma: C. estudios*, la «C» posiblemente indica «color».

T.B. CLXXXIX-8

29

Roma: la Basílica de Constantino y el Coliseo

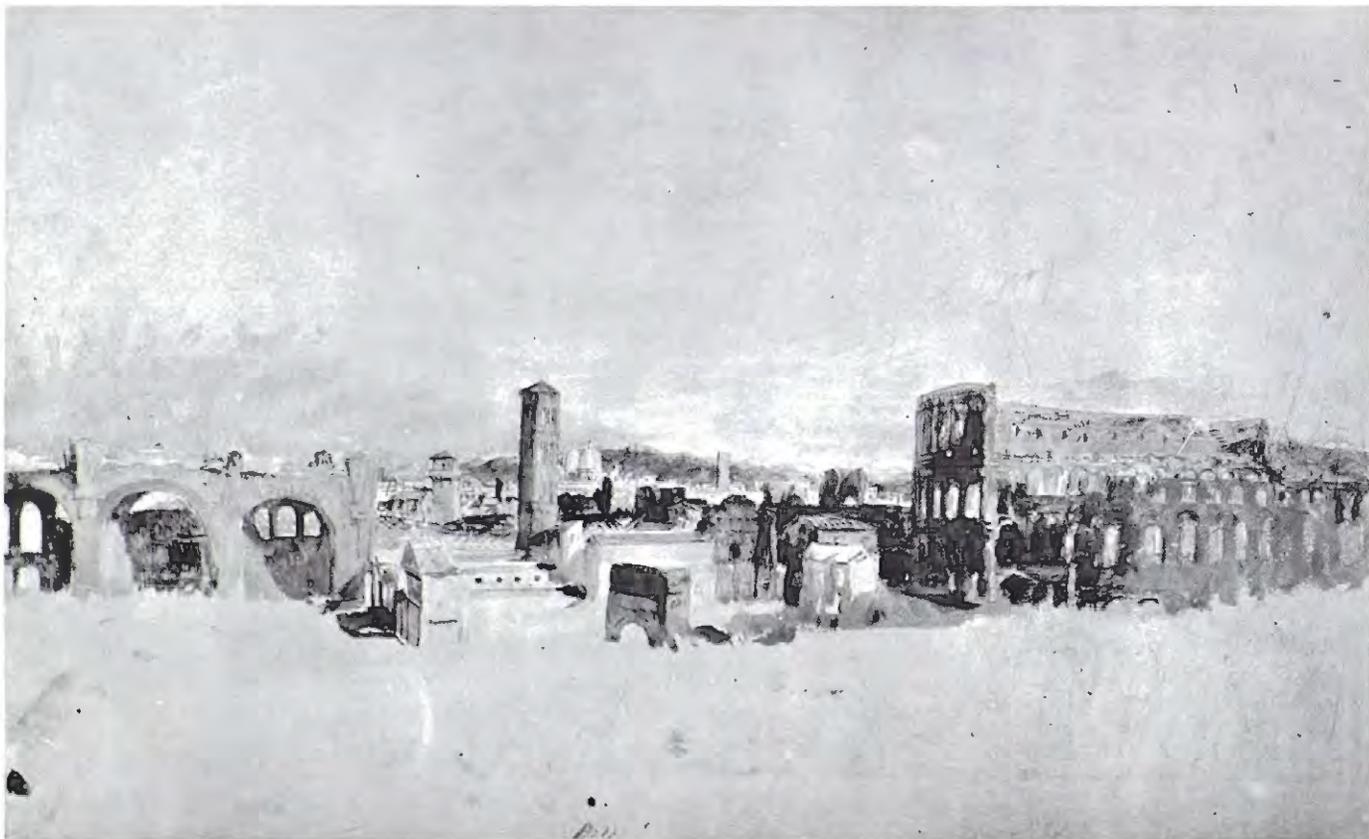
Lápiz, acuarela y gouache sobre papel blanco, preparado con aguada gris
228 x 368
1819

El modo de trabajo habitual de Turner en Roma parece haber sido el hacer al aire libre y copiando del natural numerosos dibujos a lápiz, a los que añadiría el color posteriormente, quizá por las tardes y en su estudio. Sin embargo, existe una referencia sobre los dibujos realizados por Turner en Italia, acompañado de un artista aficionado, R. J. Graves, que demuestra que hizo ocasionalmente obras en color al aire libre: «A veces... cuando habían elegido un punto de vista, al que volvían día tras día, Turner se contentaba

con hacer un dibujo del contorno de la escena, y luego, mientras Graves seguía con su propio trabajo, Turner se quedaba sin hacer nada, hasta que en un momento determinado, quizá al tercer día, exclamaba «¡aquí está!» y cogiendo los colores, trabajaba rápidamente hasta que había anotado en el papel los efectos determinados que él deseaba fijar en su memoria.»

En muchos aspectos los estudios romanos de Turner presentan características semejantes a las de los estudios del artista alemán Georg von Dillis, que estuvo en Roma el año anterior y anticipa en sus apuntes lo que Corot iba a pintar en la década de 1820, aunque con la diferencia de que Turner no hizo bocetos al óleo. Habría hecho experimentos de este tipo en un período anterior, pero poco a poco confió más en rápidos y sumarios apuntes a lápiz, en ligeras anotaciones a la acuarela, y sobre todo en su prodigiosa memoria. Es difícil saber si esta obra fue realizada al aire libre o no; su carácter inconcluso hace pensar que tal vez la hiciera del natural. Tomada desde los jardines Farnesio, la vista incluye, de izquierda a derecha, la Basílica de Constantino, la iglesia de Santa Francesca Romana, con su campanario románico, el Arco de Tito y el Coliseo.

T.B. CLXXXIX-20





30

30

Roma: el Templo de Minerva Médica

Lápiz, acuarela y gouache, sobre papel blanco, preparado con aguada gris
231 x 371
1819

Popularmente, aunque es incorrecto, conocido como el templo de Minerva Médica, el Ninfeo de Alejandro Severo fue tema favorito para los paisajistas del siglo XVIII. Como otras acuarelas del libro de apuntes titulado por Turner: *Roma: C. estudios*, ésta tiene una riqueza de matices y colores que se deben en parte al empleo del fondo de aguada gris. Ruskin pensó que éste fue uno de los pocos apuntes que Turner coloreó dibujando del

natural y no en las habitaciones que había alquilado en el Palacio Poli, cerca del Quirinal. Sin embargo, el «acueducto» que aparece al fondo es de hecho una interpretación errónea de las galerías del Muro Aurelio. Turner pudo cometer fácilmente este tipo de error al colorear el dibujo lejos del lugar. El que el artista no empleara el color directamente por regla general, parece desprenderse de los comentarios del hijo del arquitecto sir John Soane, que estaba en Italia por la misma época: «En Roma un joven aficionado a los pinceles pidió salir con el gran Turner a hacer acuarelas, él se quejó de que le llevaría demasiado tiempo utilizar la acuarela al aire libre, podía hacer 15 o 16 apuntes a lápiz por uno de color.»

T.B. CLXXXIX-35



31

31

Roma: desde los jardines de la iglesia de San Juan y San Pablo

Lápiz, acuarela, pluma y tinta marrón, sobre papel blanco, preparado con aguada gris
232 x 368
1819

Realizado en una técnica algo distinta a la de los tres estudios anteriores, Turner utilizó la pluma y la tinta para realzar los detalles del primer término. La vista ha sido tomada desde los jardines de la iglesia de San Juan y San Pablo, situada más allá del Coliseo y del acueducto del Acqua Claudia, que se distingue al fondo. El interés de Turner se concentra en los fragmentos de escultura antigua que yacen en el suelo, así como en los árboles invernales, despojados ya de sus hojas.

T.B. CLXXXIX-42

32

Paisaje con río: unión de los ríos Greta y Tees (?)

Lápiz y aguada gris oscura
189 x 232
Ha. 1822

Este dibujo y el siguiente son de una pequeña serie, toda en la misma técnica, de paisajes de ríos, posiblemente en Yorkshire. Dos de los papeles llevan una filigrana fechada en 1822, que puede tomarse como fecha aproximada de todo el grupo. El *Inventario* de Finberg de todo el Legado Turner recuerda una vieja identificación de este dibujo como una vista de la unión de los ríos Greta y Tees, cerca de Mortham Tower. La comparación con otra acuarela conservada en el Ashmolean Museum de Oxford (Wilton, 566) y otra, realizada hacia 1832 para ser grabada como frontispicio de las «Obras Poéticas» de Walter Scott, vol. IX (Wilton, 1.086), parecen indicar que esta



32

identificación es correcta. Es posible que Turner pensara utilizar este tema para un grabado a «mezzotinta» de los primeros años de la década de 1820, quizá para la serie de los «Ríos de Inglaterra» (ver n.º 33-35).

T.B. CCIII-N

33



33

Paisaje con un río

Lápiz y aguada gris
213 x 233
Ha. 1822

El dibujo tiene una filigrana fechada en 1822 y pertenece a la misma serie que el precedente. Probablemente presenta una vista de Yorkshire, quizá hacia el río Wharfe o el Greta, y pudo haber sido dibujado en la época en que Turner buscaba temas para posibles grabados a «mezzotinta».

T.B. CCIII-O



34

Rochester, a orillas del Medway

Acuarela
152 x 218
1822

Durante la década de 1820 Turner comenzó una serie de proyectos para ilustrar publicaciones de tipo topográfico, el más ambicioso de ellos iba a ser el de «Vistas pintorescas de Inglaterra y Gales» (1827-1838). Una serie de grabados a la «mezzotinta», sobre acuarelas de Turner, «Los Ríos de Inglaterra», publicada entre 1823 y 1827 por los hermanos William Bernard y George Cooke (con los que Turner ya había colaborado anteriormente), iba a ser en parte una demostración del uso de ésta técnica sobre plancha de acero; este proceso (recientemente desarrollado por el grabador Thomas Lupton) representaba un avance técnico sobre el antiguo sistema de imprimir con planchas de cobre, que se desgastaban pronto y producían un número limitado de buenas impresiones. Turner realizó 19 dibujos para esta pu-

blicación, que alquiló a un precio de 18 guineas cada uno. W. B. Cooke recordaba haber pagado este precio en 1822 por esta acuarela de Rochester; fue grabada por Lupton y publicada el 1 de enero de 1824.

Turner pintó Rochester varias veces. Aquí no concentra su interés en la ciudad, con su catedral y castillo, sino en el río y sus barcos. A principios del siglo XIX el Medway era todavía un río importante por su tráfico comercial, sus astilleros y sus tiendas. Turner muestra una gran variedad de oficios relacionados con el río, una barcaza del Támesis transporta heno, pequeñas barcas de remo, y en el centro de la composición, un barco prisión. Estos barcos, a menudo viejas naves de guerra, estaban permanentemente atracados; Turner incluye una cuerda con ropa lavada en la cubierta superior y un lienzo tendido en la inferior, que permitía la circulación del aire. Como hace a menudo, el artista ha elegido una escena matinal, con la luz reflejada sobre la superficie del agua y la ciudad emergiendo de la vaga neblina.

T.B. CCVIII-W

El Castillo de Arundel, a orillas del río Arun

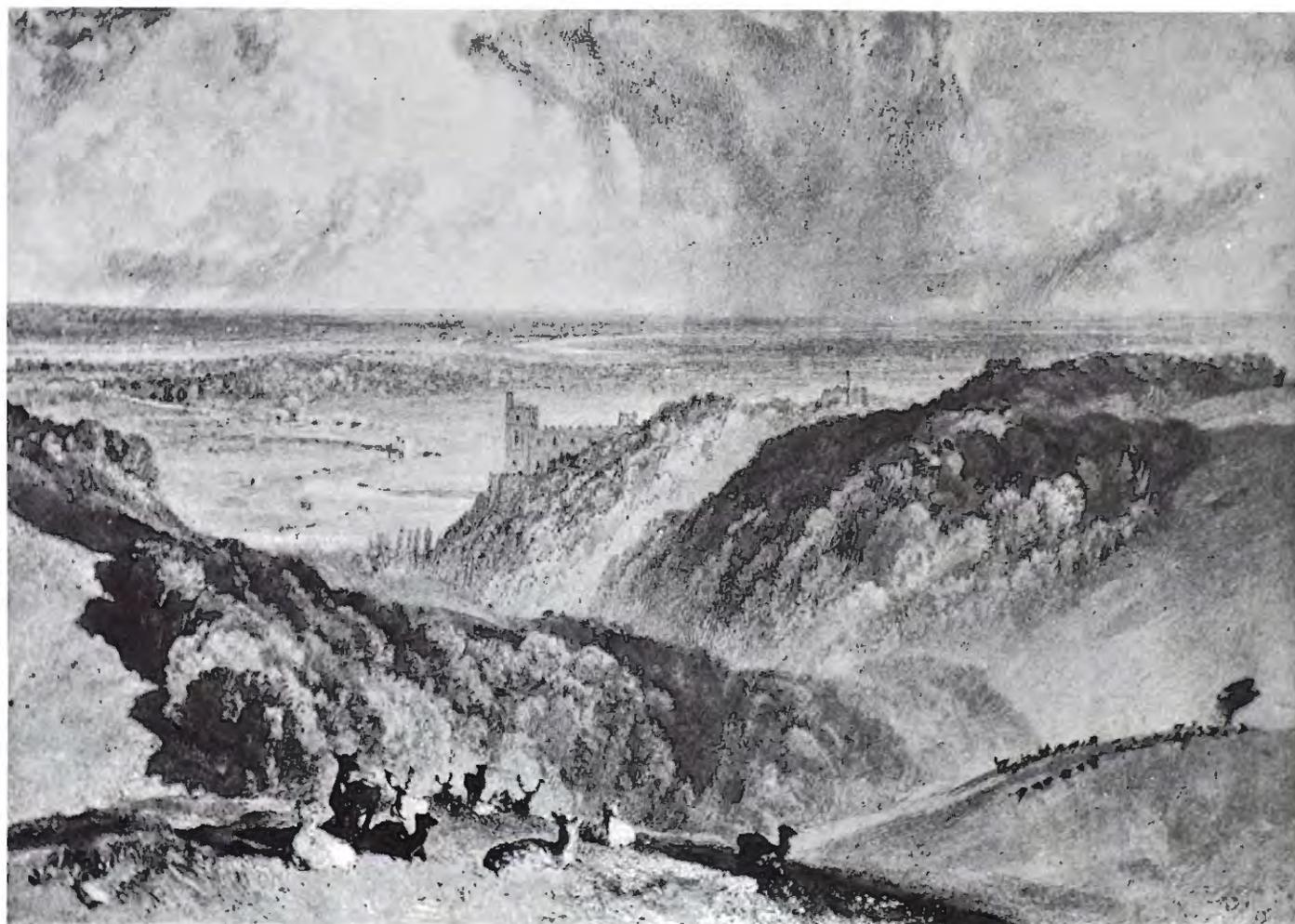
Acuarela
160 x 229
Ha. 1824

El Castillo de Arundel, en Sussex, la casa solariega de los Duques de Norfolk, aparece a lo lejos, con el parque en primer término. El río Arun serpentea a través del paisaje hacia la costa lejana, donde se pueden vislumbrar las torres de Martello, construidas en la época de las guerras napoleónicas. Este pintoresco escenario, con una famosa casa de campo en el centro de la composición y un rebaño de ciervos en primer término, es característico de muchas de las ilustraciones descriptivas de ese período, pero, como en cualquiera de los géneros de pintura tocados por

Turner, lo transformó en algo realmente notable. El asombroso grado de virtuosismo técnico que el artista alcanza en esta pequeña acuarela, es suficiente para diferenciarla de las obras de la mayor parte de los pintores contemporáneos de Turner. Basa aquí su composición en una serie de apuntes a lápiz realizados en una fecha anterior, los del libro de apuntes de *Brighton y Arundel* (T.B. CCX-68-70), pero en esta acuarela añade Turner sutiles y bellos efectos de luz. Un aguacero y su sombra barren el paisaje por la derecha, mientras el resto de la escena aparece iluminado por la luz del sol.

Esta acuarela fue grabada a «mezzotinta» por G. H. Phillips para los «Ríos de Inglaterra» y publicada el 1 de enero de 1827.

T.B. CCVIII-G





36

36

San Maurizio

Lápiz y acuarela; la viñeta de 175 x 216
El papel, 236 x 295
Ha. 1827

Samuel Rogers (1763-1855), banquero, coleccionista y poeta aficionado, había publicado su largo poema «Italia» en dos partes, la primera en 1822 y la segunda en 1828, pero ninguna de las dos obtuvo un gran éxito, y antes de que la segunda viera la luz Rogers había pensado ya en hacer una nueva edición con ilustraciones. Su deseo de asegurar a Turner como ilustrador le hizo ofrecerle una considerable suma de dinero por cada dibujo, pero Turner prefirió prestárselos, previo pago de una cantidad, para que le fueran luego devueltos. Gracias a una inscripción en la prueba del grabado de «San Maurizio» sabemos que el trabajo de las veinticinco ilustraciones había comenzado ya en 1827, y la serie estaba ya casi concluida antes de que Turner marchara a Roma a fines del verano de 1828. El libro se publicó en 1830 y tuvo un inmediato éxito. Entre sus muchos lectores se encontraba Ruskin, entonces de 13 años, que recuerda muchos años más tarde en «Praeterita»: «Este libro fue la primera oportunidad

que tuve de mirar cuidadosamente la obra de Turner, y había que atribuir a este regalo, con toda razón, la dirección entera de las energías de mi vida.»

Las primeras secciones de este poema transcurren en las regiones alpinas de Saboya y Suiza. Turner basó sus composiciones para estos cantos en dibujos realizados durante su viaje por Francia y Suiza en 1802 (los temas italianos estaban tomados de apuntes hechos durante su primera visita a Italia en 1819). Turner hizo un dibujo de San Maurizio en el libro de apuntes de Grenoble (T.B. LXXIV-78) y la ilustración está basada en un boceto a la acuarela (T.B. CCLXXX-1) que ilustra los versos siguientes:

«I entered where a key unlocks a kingdom.
The mountains closing, and the road, the river.
Filling the narrow pass».

(Entré donde una llave abre un reino; donde las montañas lo cierran, y el camino, y el río llenan el estrecho desfiladero.)

El crítico Charles Lamb evita cuidadosamente mencionar la poesía de Rogers, pero escribe: «Me gustan las decoraciones.»

T.B. CCLXXX-147

Lago de Como

Viñeta a lápiz y acuarela de 199 × 205 mm.

El papel de 238 × 203 mm.

Ha. 1827

De esta acuarela hizo un grabado Edward Goodall para ilustrar el poema «Italia» de Samuel Rogers. Turner visitó el Lago de Como en 1819, durante su primer viaje a Italia. Una de las acuarelas del lago, hechas entonces (n.º 24), figura en esta exposición. La viñeta sería la ilustración de un canto del poema en el que se describe el lago y sus alrededores. Cuando se publicó «Italia» en 1830, Ruskin recibió una copia como regalo por su trece cumpleaños y esta ilustración se convertiría en una de sus favoritas, constituyendo parte de sus primeras impresiones de los lagos de Italia, antes de verlos personalmente y despertando su admiración por la obra de Turner, que perduraría a lo largo de toda su vida.

T.B. CCLXXX-157



Tornaro

Viñeta a lápiz y acuarela, 191 x 183
 El papel, 288 x 240 mm.
 Ha. 1832

Se trata de una ilustración para el poema, «Human Life», de Samuel Rogers. La viñeta de Turner sería grabada por Robert Wallis. Este dibujo es uno de los más notables de las ilustraciones de Turner por la riqueza de su colorido y textura en una escala diminuta y muestra su más refinada técnica. Los delicados bordes de la acuarela se mezclan gradualmente con el blanco del papel, mientras los tonos se refuerzan poco a poco hacia el centro de la composición, iluminados en el centro por una adicional fuente de luz. Los tonos purpúreos repiten la descripción de Rogers:

The shepherd on Tornaro's misty brow,
 And the swart seaman, sailing far below,
 Not undelighted watch the morning ray
 Purpling the orient-till it breaks away
 And burns and blazes into glorious day!

(El pastor en la brumosa cumbre de Tornaro, y el atezado marinero, navegando abajo, admiran

deleitados el primer rayo de la mañana que convierte en púrpura el oriente, hasta que se quiebra y arde y resplandece en un glorioso día.)

T.B. CCLXXX-172

Colón: el amanecer del último día de viaje

Lápiz y acuarela, la viñeta de 115 x 109
 El papel 199 x 299
 Ha. 1832

Debido al éxito de la edición ilustrada por Turner de la «Italia» de Rogers, y como resultado de la amistad nacida entre el artista y el poeta durante esta colaboración, Turner comenzó un segundo encargo para ilustrar una serie de poemas de Rogers. Treinta y tres dibujos se grabaron en 1833 y el volumen se publicó en 1834. Como en el caso de «Italia». Turner accedió a prestar sus dibujos a los grabadores, mediante unos derechos pagados por Rogers, que le fueron devueltos más tarde.





Este dibujo, grabado por Edward Goodal, ilustra un pasaje del Canto VIII del último poema del volumen del «Viaje de Colón»:

«Chosen of Men! Twas thine, at noon of night,
First from the prow to hail the glimmering light;
«Pedro! Rodrigo! there methought it shone!

There —in the west! and now, alas, 'tis gone!—
—But mark and speak not, there it comes again!...

Oh! when will day reveal a world unknown?»

(Elegido entre los hombres!, fuiste tú, a medianoche, el primero desde la proa en saludar la vacilante luz; ¡Pedro! ¡Rodrigo! ¡allí me parece que ha brillado! ¡Allí, al oeste! y ahora, ¡ay! ¡ha desaparecido!, pero no habléis ni hagais señales ¡Allí aparece de nuevo! ¡Oh! ¿Traerá el nuevo día un mundo desconocido?)

T.B. CCLXXX-190

40

Colón desembarcando en América

Viñeta a lápiz y acuarela de 108 × 154 mm.

El papel, 186 × 256 mm.

Ha. 1832

Se trata de un dibujo preliminar para la acuarela que ilustraría el Canto IX, «El Nuevo Mundo», del poema de Samuel Rogers, «El Viaje de Colón». En este caso la composición ha sido realizada en una escala ligeramente mayor y comprende figuras en primer plano que serían posteriormente omitidas. La versión última fue dibujada con más detalle, los reflejos en el agua y los grupos de figuras en la costa estaban cuidadosamente representados.

T.B. CCLXXX-194

41

Colón desembarcando en América

Viñeta a lápiz y acuarela de 96 × 140 mm.

El papel de 182 × 244 mm.

Ha. 1832

Este dibujo sería el grabado por Edward Goodall para ilustrar el Canto IX del poema de Rogers «El viaje de Colón», en el que se describe su llegada al Nuevo Mundo:

Slowly, bare-headed, thro' the surf we bore
The sacred cross, and, kneeling, kissed the shore
But what a scene was there! Nymphs of romance,
Spring from the glades, and down the alleys peep,
The head-long rush, bounding from steep to steep'

(«Lentamente, con la cabeza descubierta, a través de las olas transportamos la Sagrada Cruz, y, arrodillándonos, besamos el suelo. ¡Qué escena aquélla! Ninfas de leyenda, jóvenes gráciles como Fauno, de vehementes miradas, surgían de los claros, y miraban furtivamente desde allí, después precipitadamente corrieron, saltando por el abrupto lugar».)

T.B. CCLXXX-191

60



40



41



42

42

Venecia: el puente de Rialto a la luz de la luna

Acuarela de 121 x 146 mm.
Papel, 239 x 306 mm.
Ha. 1832

La fuente de inspiración de esta acuarela puede hallarse en los bocetos a lápiz que Turner hizo en Venecia en 1819. El libro de bocetos *De Milán a Venecia* (T.B. CLXXV) incluye una serie de dibujos realizados a lo largo del Gran Canal, acercándose al puente de Rialto y mirando hacia atrás desde éste (n.ºs 73-84). Un dibujo preparatorio para esta acuarela figura en el Legado Turner con el número T.B. CCLXXX-108. La viñeta, que sería grabada por William Miller, constituye una ilustración del poema de Rogers «La vida humana», aunque la escena descrita es diurna, mientras la acuarela de Turner representa una fantasmal vista a la luz de la luna.

Now the sun shifts to Venice - to square
Glittering with light, all nations masking there,
With light reflected on the tremolous tide,
Where gondolas in gay confusion glide...

(Ahora el sol cambia a Venecia, haciendo brillar la plaza con la luz, enmascarando allí a todas las naciones, con la luz reflejada sobre la trémula marea, donde las góndolas se deslizan en alegre confusión...)

T.B. CCLXXX-196



43

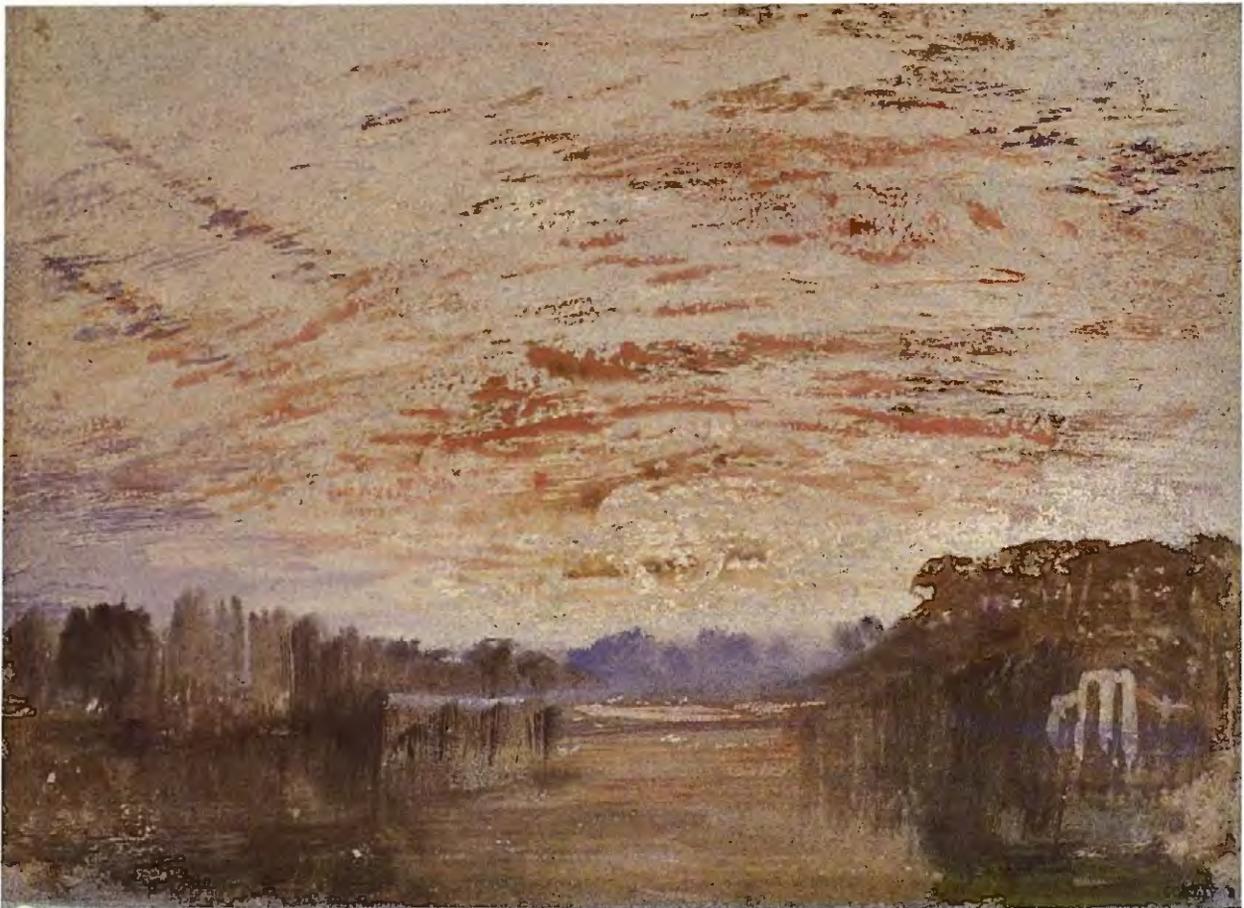
43

Datur Hora Quieti

Acuarela, la viñeta de 115 x 152 mm.
El papel de 244 x 308
Ha. 1832

Esta viñeta, que fue grabada por Edward Goodall, sería diseñada por Turner como un apéndice a los «Poemas» de Rogers. P. W. Clayden, biógrafo de Samuel Rogers, describió la influencia de las ilustraciones de Turner diciendo: «Uno de los más vivos recuerdos de mi juventud fue el despertar de un nuevo sentimiento por un mundo de belleza ideal, cuando me detenía en los encantadores paisajes de estas deliciosas páginas... siendo la más bella de todas la visión de la tarde al final del libro, bajo el título de "Datur Hora Quieti"... hay muchas personas cuyos recuerdos... armonizan con los míos, para quienes estos paisajes fueron una forma de educación, aprendiendo en ellos a admirar a Turner antes de que hubieran visto alguno de sus cuadros.» («Rogers and his Contemporaries», 1889, vol. II, p. 5).

T.B. CCLXXX-199



44

Petworth: puesta de sol sobre el lago

Gouache sobre papel azul
138 x 190
Ha. 1828-30

George Wyndham, tercer conde de Egremont (1751-1837), propietario de Petworth, fue uno de los más importantes mecenas y amigos de Turner. Era hombre generoso y despreocupado, protector de los artistas ingleses contemporáneos, cuyas obras coleccionaba con entusiasmo. Hacia 1802 compró el cuadro de Turner «*Barcos dirigiéndose a Anchorage*»; en 1813 poseía ya 15 lienzos del artista y a fines del decenio de 1820 le encargó un importante grupo de paisajes. Esta serie de catorce acuarelas procede de los 116 estudios de la casa y tierras de Petworth, todos ellos en papel azul de pequeño formato, cortado de hojas mayores. Su datación no es fácil. Utiliza una técnica semejante a la de los dibujos para los «*Ríos de Europa*» (n.ºs 33-35), en que trabajaba aproximadamente entre 1825 y 1835, y algunas de las vistas

inventariadas como «*Petworth*», pueden relacionarse con apuntes hechos en Francia. Se sabe que Turner estuvo en Petworth en agosto de 1827, y más tarde, entre diciembre de 1830 y enero del año siguiente. Se ha pensado que todos estos estudios debieron de ser hechos en un breve espacio de tiempo, quizá durante el transcurso de unos pocos días, pero hay diferencias de carácter y ambiente que podrían indicar que fueron realizados durante un período mayor de tiempo.

Esta vista del lago de Petworth se relaciona con cuadros de Turner del mismo tema (*Petworth*), cuyas primeras versiones debieron ser pintadas en Petworth en 1827.

T.B. CCXLIV-3

45

Petworth: cielo de atardecer sobre el lago, con una barca y una torre lejana

Gouache sobre papel azul (descolorido)
138 x 193
Ha. 1828-30

Aunque Turner se comprometió a pintar un grupo de paisajes que mostraran vistas del parque de Petworth (ha. 1828), no hay relación segura entre éstos y los estudios de temas similares realizados al gouache, pudiendo muy bien haber sido hechos en distintas épocas. Los estudios sobre papel azul de los campos de Petworth se hallan, en estilo y carácter, estrechamente relacionados con los dibujos que Turner hizo para su «Ríos de Europa», siendo probable que hubiera trabajado en ambos grupos a la vez.

T.B. CCXLIV-4

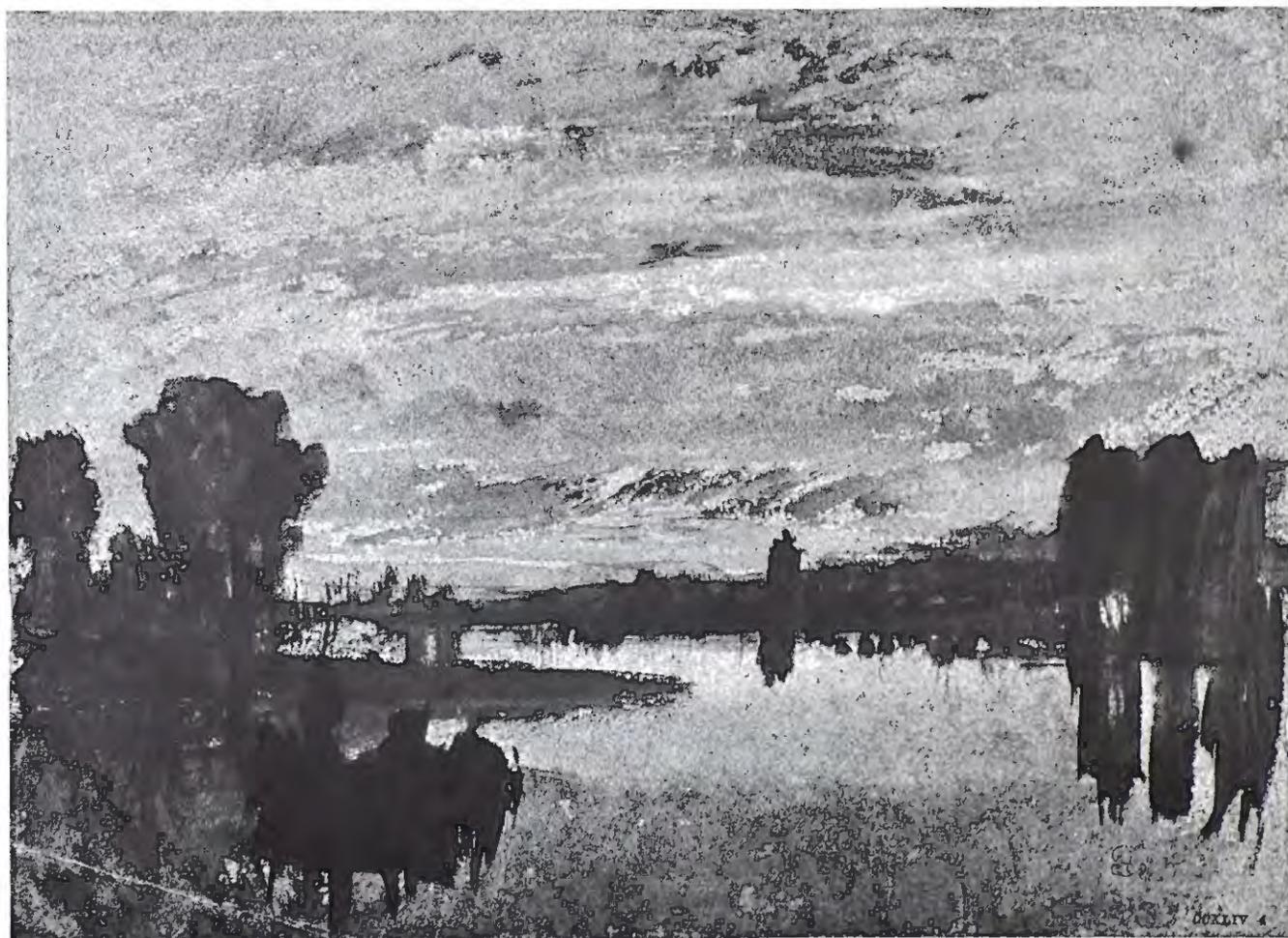
46

Petworth: crepúsculo sobre el lago

Gouache sobre papel azul
139 x 190
Ha. 1828-30

Este estudio ha sido descrito como una vista del lago de Petworth, pero mientras que las dos acuarelas anteriores son, sin duda, temas de Petworth, la identificación de éste es más difícil. Sin embargo, estilísticamente, está muy cerca de los otros estudios realizados sobre el parque de Petworth y es posible que Turner tuviera aquí más interés en captar los efímeros efectos de la luz de una puesta de sol con nubes, que por reflejar un paisaje determinado en todos sus detalles. Al igual que en otros dibujos hechos por Turner en papeles de color, como es el caso de los estudios venecianos realizados en papel marrón, el exceso de exposición a la luz ha ocasionado la decoloración del papel, lo que puede observarse, sobre todo,

45



en los bordes, ahora que puede verse toda la superficie del mismo.

T.B. CCXLIV-18

47

Petworth: la Galería de Pinturas

Lápiz, acuarela y gouache sobre papel azul
138 x 189
Ha. 1828-30

Esta acuarela muestra la Galería en la que lord Egremont había reunido su colección de pintura y escultura inglesa. En los años de 1820 hizo una serie de cambios en la Galería para mejorar la iluminación, las ventanas semicirculares que se ven a la izquierda fueron puestas en esta época. En este estudio Turner concentra su atención en el mármol colosal de Flaxman de «San Miguel luchando con Lucifer», cuya escala se agranda por el tamaño de las diminutas figuras al fondo. John Flaxman (1755-1826) era el escultor neoclásico inglés más importante del momento, admirado enormemente por todos sus contemporáneos europeos. «San Miguel», una de sus últimas obras, fue encargada por lord Egremont en 1819; un mode-



46

lo a tamaño natural se expuso en la Royal Academy en 1822 y la escultura llegó a Petworth tras la muerte del artista en 1826, donde se halla aún. Aunque el gusto moderno prefiere las obras más



47



48

pequeñas e íntimas de Flaxman, esta pieza heroica y de gran tamaño fue apreciada por un crítico contemporáneo, que reflejaba la opinión general de que «la concepción es épica, la agrupación grandiosa y la acción divina».

La admiración de Turner por esta obra se transparenta en el dibujo. El retrato de cuerpo entero en el muro izquierdo está aún en Petworth y es «Mrs. Robinson» por William Owen.

T.B. CCXLIV-13

48

Petworth: el Salón Blanco y Dorado

Acuarela y gouache sobre papel azul
134 x 190
Ha. 1828-30

Como en el estudio de la Biblioteca (n.º 49), Turner muestra el Salón Blanco y Dorado, uno de los más impresionantes de Petworth, sin figura alguna. En estos dibujos parece haber tenido interés por reflejar el aspecto de la casa. Las pinturas más grandes, al fondo, son retratos de Van Dyck, mientras las más pequeñas y rectangulares, que aparecen colgadas debajo, son probablemente de C. R. Leslie (1794-1859), amigo y biógrafo de John Constable, quien, a su vez, fue uno de los artistas invitados por lord Egremont. A diferencia de la disposición informal de los muebles en el de la Biblioteca, las sillas están aquí arrimadas a la pared, a la manera más formal de principios del siglo XVIII, sugiriendo con ello que se trata de una habitación de gala de la casa, raramente utilizada por la familia o sus huéspedes.

T.B. CCXLIV-14



65



49

49

Petworth: la Biblioteca

Acuarela y gouache sobre papel azul
141 x 190
Ha. 1828-30

La minuciosa observación de la identidad y posición de las pinturas y objetos, junto a la belleza de los efectos luminosos de interior que Turner consiguió en sus estudios de los interiores de Petworth, los hacen especialmente atractivos. La disposición de las pinturas y el mobiliario en esta vista de la Biblioteca es muy característica de la época: en lugar de la formalidad observada en «*El Salón Blanco y Dorado*» (n.º 48), los confortables y viejos sillones están dispuestos informalmente en el centro de la habitación.

T.B. CCXLIV-16

66

*Petworth: una habitación con varios personajes,
con estanterías y una cornucopia rococó*

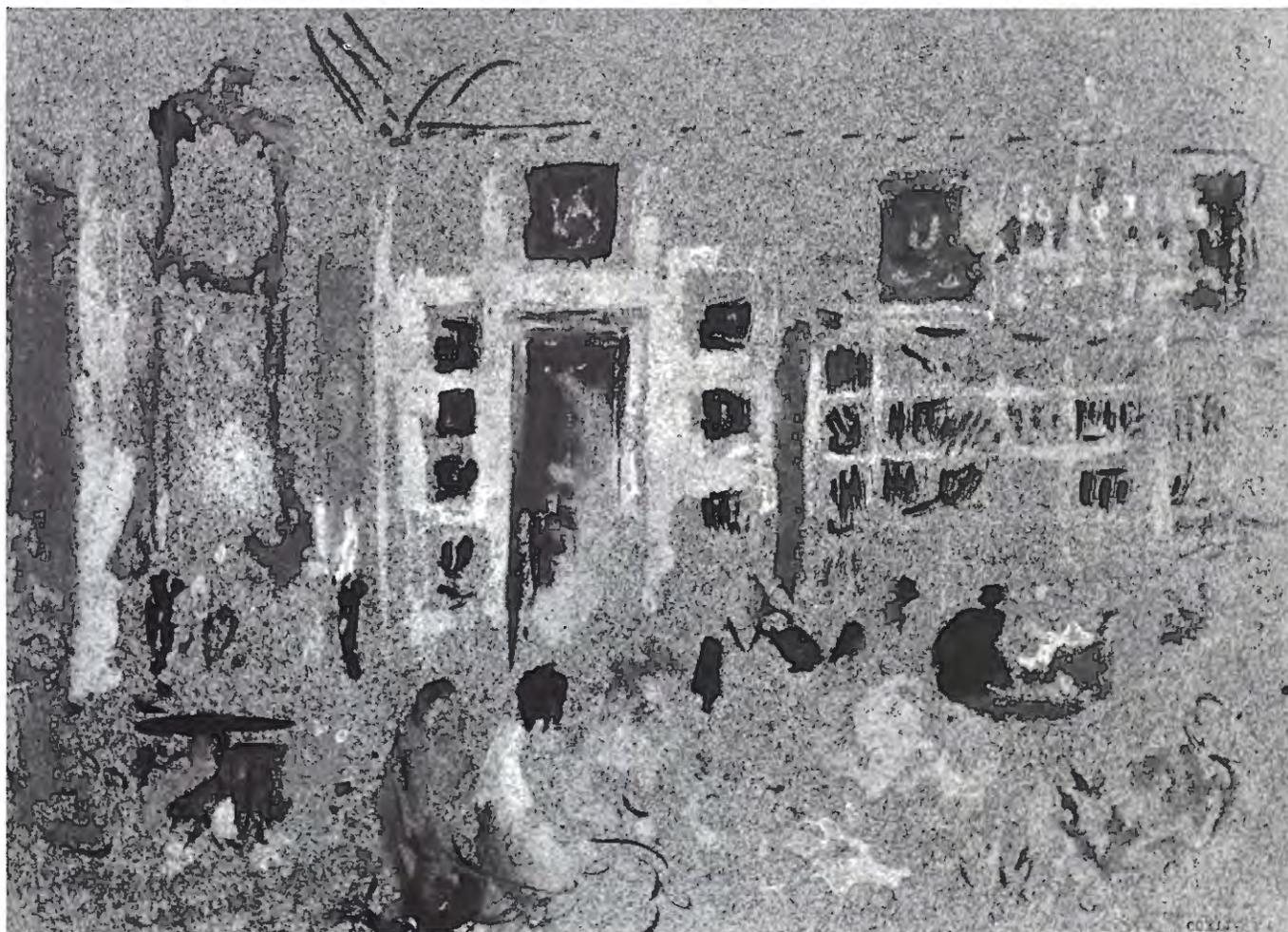
Acuarela con gouache sobre papel azul
139 x 194
Ha. 1828-30

La atmósfera del lugar de Petworth parece haber revelado la sociabilidad y el ingenio de Turner, a juzgar por el carácter de estos dibujos y por varias anécdotas relativas a sus visitas a la casa. Después de la muerte de su padre en 1829, fue huésped frecuente en Petworth y debió de disfrutar en el ambiente tranquilo de la mansión. Charles Greville en su «Diario» recuerda una visita a Petworth en diciembre de 1832, al día siguiente del ochenta cumpleaños de lord Egremont: «Odia las ceremonias, y no puede soportar el estar per-

sonalmente metido en ellas; le gusta que la gente vaya y venga a su antojo, y no hablen de sus idas y venidas y menos que se despidan de él... Lord Egremont ofrece una acogedora, aunque no refinada hospitalidad. La casa está necesitada de comodidades modernas, y los sirvientes son rústicos y zafios; pero todo es bueno, y tiene un aire de sólida y aristocrática grandeza».

Este estudio, en el que Turner utiliza el fondo azul del papel como tono medio entre el claro y el oscuro, está menos terminado que las vistas del Salón Blanco y Dorado o la Biblioteca, pero en este tipo de apuntes parece más interesado en captar la atmósfera de la habitación que su aspecto.

T.B. CCXLIV-24





51

51

Petworth: jugadores de chaquete

Acuarela y gouache sobre papel azul
140 x 193
Ha. 1828-30

Aunque en algunos interiores de Petworth parece que Turner se interesó por reproducir las salas más grandiosas (N.ºs 47 y 48), en otros sólo indicaría sumariamente los detalles arquitectónicos, dedicando más atención a los invitados. El estilo rápido y la calidad abocetada de dibujos como éste, tienen una espontaneidad y viveza que evocan inmediatamente la atmósfera de la mansión.

T.B. CCXLIV-27

52

Petworth: interior con un grupo que escucha a una mujer tocando el arpa

Acuarela y gouache sobre papel azul
138 x 188
Ha. 1828-30

Varios de los dibujos hechos por Turner en Petworth recogen conciertos dados en la mansión. Este recital parece haber tenido lugar al atardecer, pero no es posible saber si Turner hizo este boceto en el momento y del natural o posteriormente de memoria. A lo largo del decenio de 1830 pintó una serie de interiores de Petworth que, aunque de un carácter más dramático y mis-

terioso, constituyen una evolución desde los primeros estudios más ligeros. Entre estas pinturas al óleo figura una «Reunión musical» —aunque exista actualmente la duda de que represente un interior de Petworth—, que comparte el mismo tema que los estudios sobre papel azul. Turner mismo fue músico y tenía un gran interés en el tema.

T.B. CCXLIV-28

52





53

53

Petworth: hombre sentado a una mesa, examinando un libro

Acuarela y gouache sobre papel azul
138 x 189
Ha. 1828-30

Algunos de los dibujos realizados por Turner en Petworth muestran a artistas trabajando, a veces con caballetes montados en una habitación de la casa. Turner mismo hizo uso de la vieja Biblioteca, situada sobre la capilla, como de un estudio. Este dibujo muestra una figura, quizá un artista, hojeando un libro o un álbum en una mesa de la vieja Biblioteca. Otros artistas que frecuentaron la casa de lord Egremont, fueron George Jones (1786-1869), quien posteriormente sería uno de los albaceas de Turner; John Constable (1776-1837), y su biógrafo, el americano C. R. Leslie (1794-1859). Con todos estos artistas Egremont fue un magnífico anfitrión y su colección de pinturas antiguas y de artistas contemporáneos debió ser de gran interés para los pintores visitantes.

T.B. CCXLIV-29



54

54

Petworth: hombre en pie al lado de una consola

Acuarela y gouache sobre papel azul

138 x 189

Ha. 1828-30

Se trata de un boceto rápidamente trazado, en el que se vislumbran unas habitaciones a través de una puerta. El hombre en primer plano parece inclinarse para escribir sobre la mesa o quizá para hacer un dibujo. El vivo interés de Turner por lo que le rodeaba en Petworth no se manifestó más vivamente en ninguna de sus obras como en estos estudios, y el artista parece haber vagado libremente en torno a la casa y el parque, dibujando todo lo que llamaba su atención.

T.B. CCXLIV-30

70





55

55

Petworth: grupo de figuras alrededor de una mesa

Acuarela y gouache sobre papel azul
140 x 190 mm.
Ha. 1828-30

En este estudio Turner ha omitido cualquier descripción de la habitación en la que las figuras se hallan reunidas. El anciano sentado a la mesa puede ser lord Egremont. Poco antes de su muerte, en 1837, el cronista Greville evocaba la atmósfera de Petworth en su diario: «Le gustaba reunir allí a gente de la que estuviera seguro que no le iban a sacar de sus costumbres, especialmente aquellos que, conociendo sus excentricidades, admitieran los retazos de conversación que permitía su continuo movimiento de un lugar a otro... y era necesario adecuarse a sus peculiaridades, que eran totalmente incompatibles con la conversación... Nunca permanecía durante más de cinco minutos en el mismo lugar, y estaba continuamente yendo de la biblioteca a su dormitorio, o vagando por la casa en todas direcciones.

T.B. CCXLIV-38

56

Petworth: una mujer leyendo y un hombre recostado en un sofá

Acuarela y gouache sobre papel azul
138 x 189
Ha. 1828-30

Mientras un cierto número de dibujos que integran la serie de Petworth refleja la espléndida mansión (véanse n.ºs 47 y 48), otros estudios, como este característico ejemplo, son vivas representaciones de escenas domésticas. Tales dibujos, rápidamente trazados sin detenerse en innecesarios detalles, muestran ricos efectos de luz y brillantes colores. No se sabe con certeza si Turner tenía noticia ya por entonces de los pequeños interiores históricos, que pintaba por esos años R. P. Bonington (1802-28), pero ambos artistas comparten algo de la misma intensidad descriptiva.

El hombre que descansa en el sofá aparece también en otro dibujo de Petworth, cojo y con un bastón, y en otros varios, de nuevo en un sofá, escuchando aparentemente la conversación de sus invitados.

T.B. CCXLIV-77

*Petworth: mujer vestida de negro sentada en el
tocador ante el espejo*

Acuarela y gouache sobre papel azul

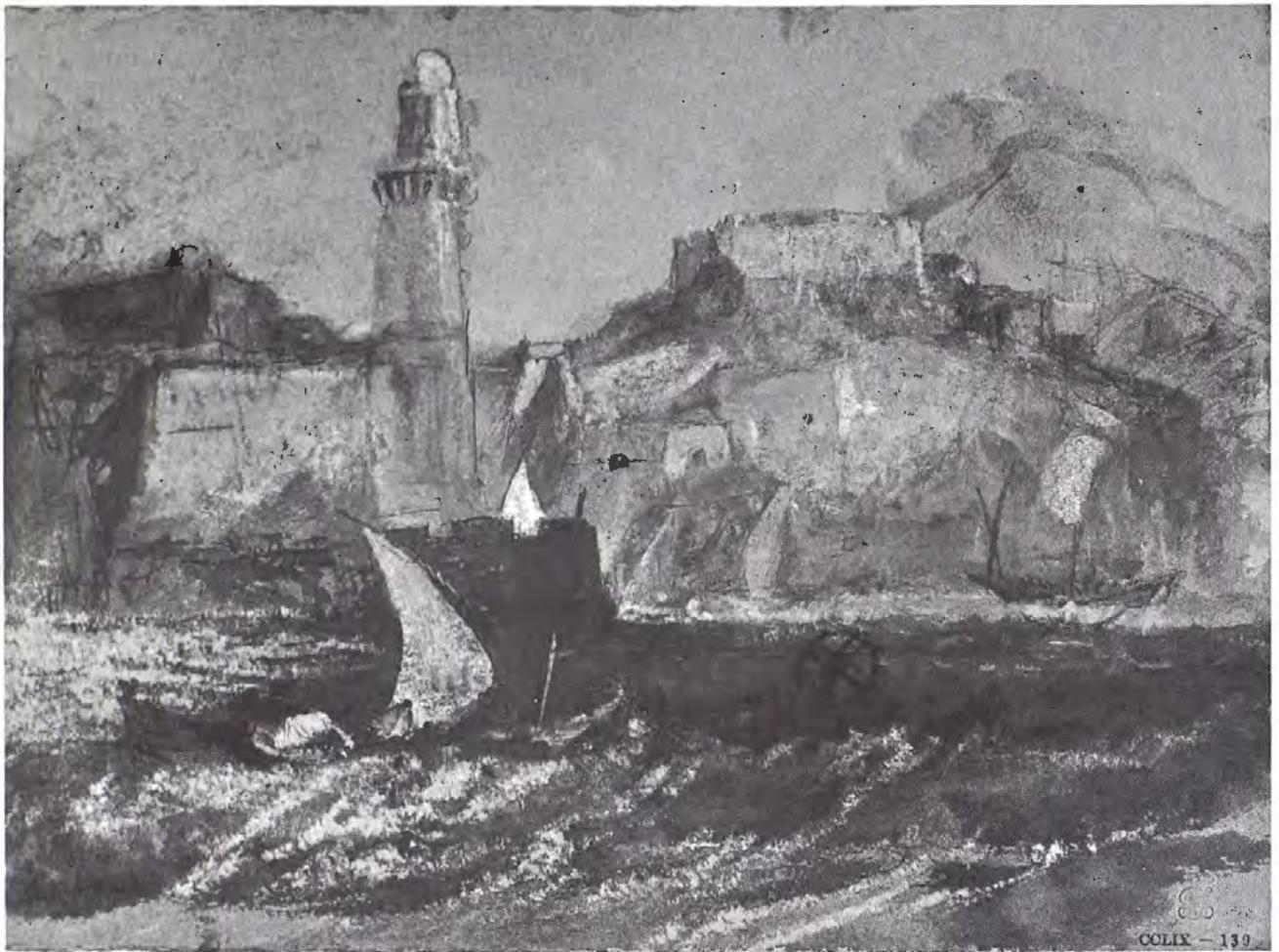
195 x 138

Ha. 1828-30

Este estudio tiene una composición semejante a la de un óleo de Turner de la Tate Gallery, «*Dos mujeres con una carta*», que ha sido fechado hacia 1835. Dibujos como éste —hay varios en la serie de Petworth—, reflejan el renovado interés de Turner por los temas figurativos entre los últimos años de la década de 1820 y los primeros de la siguiente. En 1831, lord Egremont adquirió el óleo de Turner, «*Jessica*», que se conserva en Petworth, una sola figura inspirada por Rembrandt. Este dibujo, con su halo misterioso, parece deber algo a las obras de Henry Fuseli (1741-1825), cuyos estudios de mujer, a menudo de espaldas y con exóticos tocados, pudo haber conocido.

T.B. CCXLIV-79





58

58

El faro de Marsella desde el mar

Lápiz y gouache, con algunas zonas raspadas, ligeros trazos de pluma. Papel gris
141 x 190
Ha. 1828-32

A fines del verano de 1828 Turner viajó a Italia por la ruta de París, Orleans y Clermont-Ferrand hacia el Sur de Francia, y de allí por la costa hasta Génova, para llegar a Roma en octubre. Desde allí escribió a un amigo en Inglaterra: «Dos meses casi para llegar hasta esta "Terra Pictura", y al trabajo; pero la largura del tiempo es mi

única falta. Debía de ver el sur de Francia, que casi me hizo desvanecer, ya que el calor era muy intenso, especialmente en Nismes (sic) y Avignon; y hasta que no me chapucé en el mar de Marsella, me sentía tan débil que nada salvo el cambio de escenario me impulsaba a continuar hacia mi lejana meta.»

Turner hizo probablemente esta acuarela tras su visita a Marsella. Su libro de apuntes de *Lyons y Marsella* (T.B. CCXXX), incluye una serie de bocetos a lápiz del puerto de Marsella. En técnica y estilo el presente dibujo se relaciona con la serie de los «Ríos de Francia».

T.B. CCLIX-139

Mónaco (?)

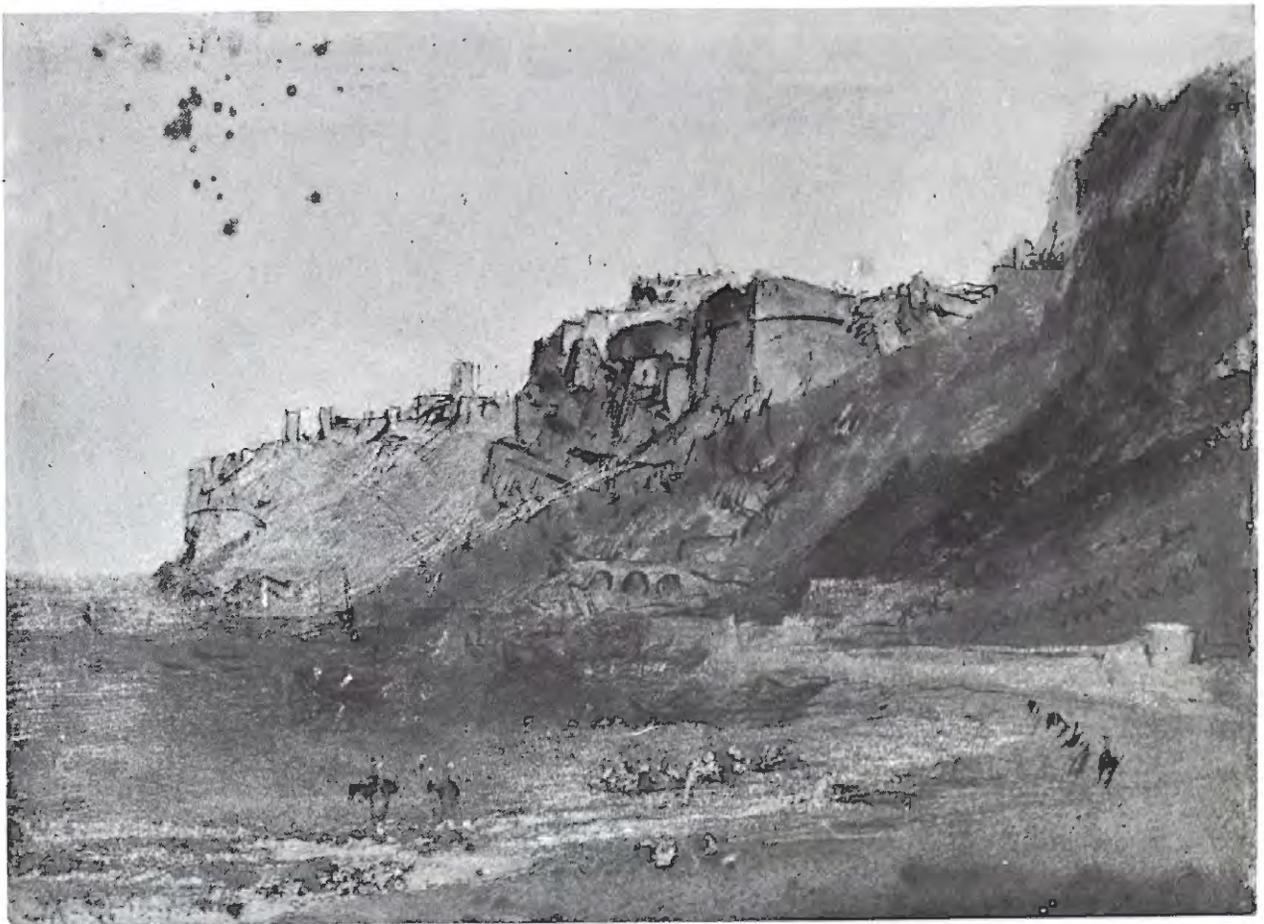
Gouache, pluma y tinta, con ligeras raspaduras, sobre papel azul.

141 x 189

Ha. 1828-32

Este dibujo puede ser una vista de Mónaco. En colorido es muy semejante al estudio anterior, una vista del faro de Marsella, realizado en fuertes y cálidos tonos rosáceos y purpúreos. Turner, generalmente, hizo series de estudios en color, empleando casi siempre la misma escala cromática, y esta serie concretamente parece compartir tanto la unidad de color como el tema: la dramática línea de la costa entre Marsella y Génova.

T.B. CCLIX-141





CCLIX — 142

60

60

Pueblo en un promontorio rocoso

Lápiz, gouache y toques de tinta sobre papel gris

140 x 186

Ha. 1828-32

Al igual que las dos acuarelas anteriores ésta es, probablemente, una vista de una aldea de la costa mediterránea de Francia o norte de Italia, hecha durante o poco antes del viaje de Turner a Roma, a finales del verano de 1828. En una carta dirigida, tras su llegada a Roma, a su condiscípulo de la Royal Academy, George Jones (1786-1869), escribía que: «Génova y toda la costa desde Niza a Spezia es notablemente áspera y hermosa.» En estudios como éste la maestría del color de Turner sabe captar la claridad de la luz y la brillantez de tonos del paisaje mediterráneo.

T.B. CCLIX-142

76

A orilla del Meuse

Acuarela y gouache, pluma y tinta
141 x 189
Ha. 1834

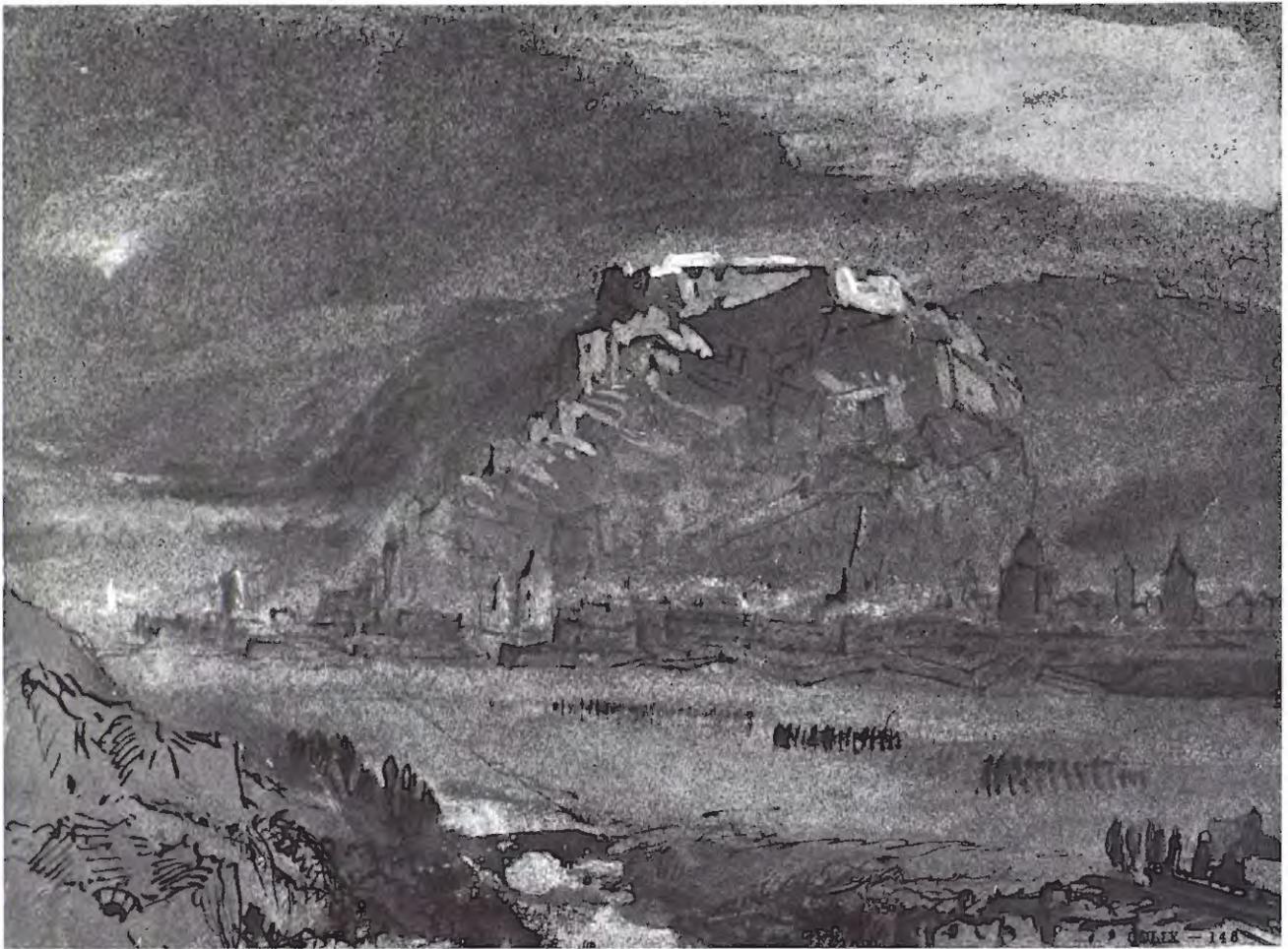
Entre los proyectos en los que Turner estaba ocupado a fines del decenio de 1820 y en los primeros años del siguiente, estaba la publicación llamada «Grandes ríos de Europa». En 1825 hizo un viaje por el Meuse y el Mosela y en 1826 por el Loira y el Sena. En junio de 1833 el editor Charles Heath anunció la publicación de una serie de volúmenes ilustrados con grabados sobre acuarelas de Turner, cada uno de un río diferente. El esquema incluía dibujos del Meuse y el Mosela, probablemente realizados durante su segunda visita en 1834, además de varios otros grandes ríos, que incluían el Danubio. Sólo tres volúmenes vieron la luz; en 1833 el «Loire» y en 1834 y 1835 dos más sobre el Sena. Estos libros llamados «Viajes Anuales» publicados por Heath con un

texto descriptivo, no estaban pensados como guías de viaje, sino como manuales para una audiencia de clase media. Aunque Heath no fue quien pensó en origen estos anuarios ilustrados, sí fue el principal promotor y encargó a varios artistas más el trabajar en otros volúmenes del mismo tipo. Por razones aún poco esclarecidas la serie de los «Grandes Ríos de Europa» quedó inconclusa, quizá desbordada por lo ambicioso del proyecto. Turner, sin embargo, había terminado varios cientos de estudios, muchos de los cuales pertenecen a su Legado. Aunque los de los ríos franceses han sido estudiados detalladamente, en los del Meuse y el Mosela están aún por identificar algunos de los lugares representados y es necesaria una clarificación de sus fechas.

Este dibujo parece describir una vista del Meuse, y se puede fechar probablemente hacia 1834, año en el que Turner hizo su segundo viaje a esta zona.

T.B. CCLIX-158





62

62

Namur, a orillas del Meuse

Gouache con pluma y tinta de color sobre papel azul

140 x 191

Ha. 1834

Cierto número de dibujos de Namur, situada en la confluencia de los ríos Meuse y Sambre, fueron hechos por Turner tanto en su primer viaje a lo largo del Meuse en 1825 como en su segunda visita en 1834. El libro de apuntes de *Spa, Dinant y Namur* (T.B. CCLXXXVII), realizado durante su segundo viaje, comprende muchos dibujos a pluma que Turner, probablemente, consultaría cuando hizo estos estudios al gouache. A través de su historia, Namur ocupó una posición estratégica y la fortaleza, que se alza muy por encima de la ciudad, como si surgiera de la propia roca, constituye un rasgo sobresaliente que cautivó sin duda la imaginación de Turner.

T.B. CCLIX-146

78

Namur, a orillas del Meuse

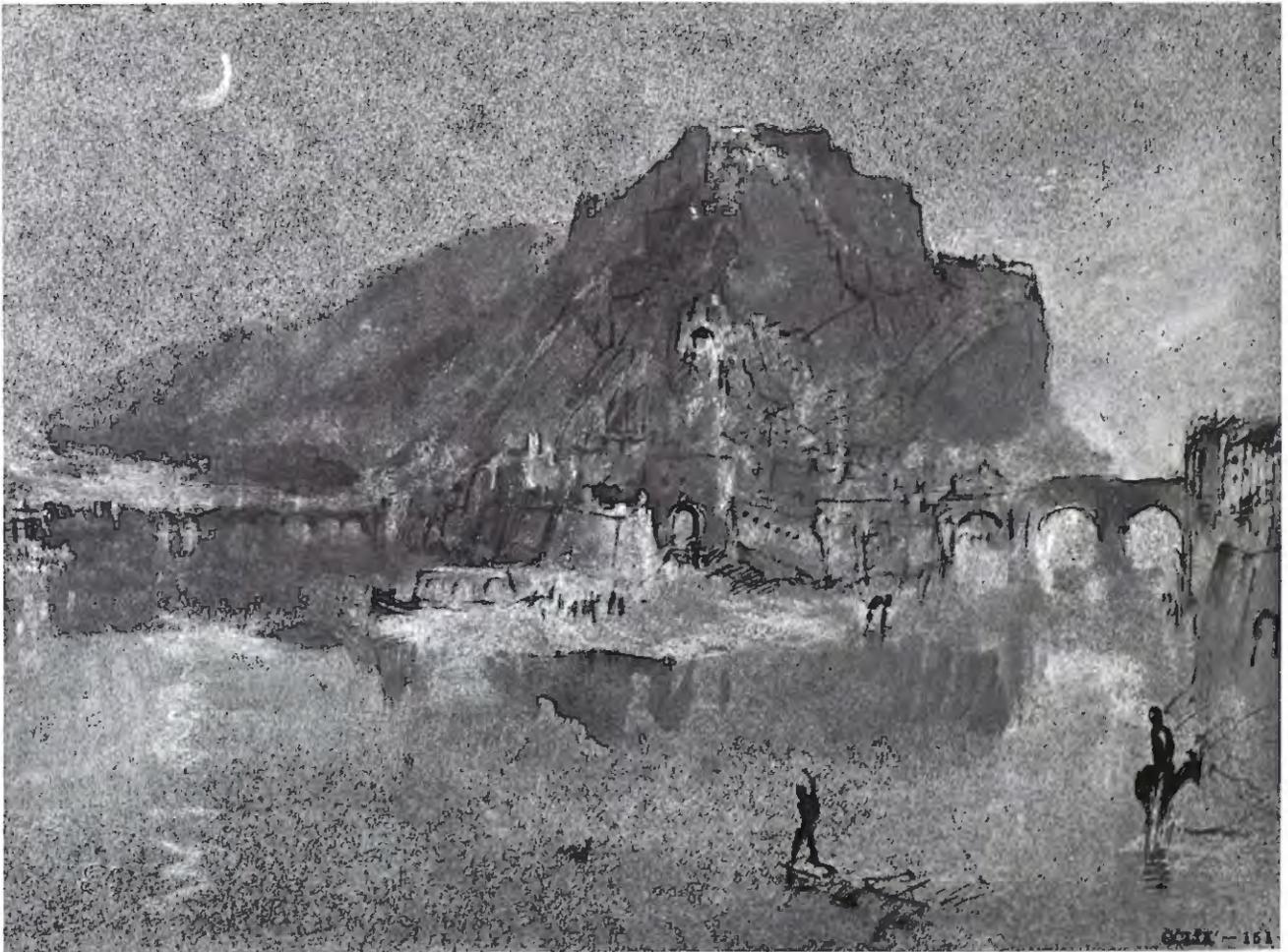
Gouache con pluma y tinta sobre papel azul

142 x 191

Ha. 1834

Este estudio de Namur muestra la fortaleza rocosa desde otro ángulo y bajo el destello de la luna creciente, mientras la luz dorada de la tarde empieza a desvanecerse. Turner utiliza papel azul, ligeramente coloreado, para representar tanto el cielo como el río. Un muchacho parece estar arrojando piedras al agua, observado por otro a caballo. Ni este dibujo ni la otra vista de Namur pueden haber sido hechas mucho después de 1835, cuando Turner abandonó el proyecto de «Los ríos de Europa».

T.B. CCLIX-151



Dinant, a orillas del Meuse (?)

Gouache con pluma y tinta sobre papel azul

141 x 192

Ha. 1834 (?)

Se ha sugerido que la ciudad de esta acuarela sea Dinant, una de las villas más pintorescas de la ribera del Meuse. El segundo viaje de Turner al Meuse y Mosela, con el que quizá haya que relacionar este estudio, fue en 1834, cuando trabajaba aún en el proyecto de los «Grandes ríos de Europa», que abandonó al parecer al año siguiente. El itinerario seguido por Turner en 1834 puede re-

construirse gracias a los libros de apuntes anotados con los nombres de los lugares a donde se dirigió y las distancias. Incluyen muchos apuntes rápidos a lápiz, algunos de ellos parecen haber sido hechos en coche, otros a bordo de una barca, que eran el más rápido y pintoresco modo de viajar río abajo. Hay, sin embargo, muchas dificultades a la hora de identificar con alguna precisión los lugares dibujados por Turner, sobre todo en los estudios finales tocados con gouache. La característica más llamativa de esta serie es la intensidad del color, que Turner maneja con excepcional virtuosismo.

T.B. CCLIX-160



CCLIX - 160



65

65

Cielo de atardecer

Acuarela
302 x 430
Ha. 1825-30

Muchas de las acuarelas del Legado Turner consisten simplemente en grandes zonas de aguadas o pinceladas de colores transparentes dadas sobre el papel, que generalmente se humedecía primero. Realmente no tienen precedentes ni paralelos en la obra de los artistas contemporáneos de Turner, y son aspectos de su continua experimentación artística. Sin embargo, aunque a menudo incluyen mínimas indicaciones de las formas, no son nunca puramente abstractas y se refieren siempre a dos elementos de la naturaleza que preocuparon al artista a todo lo largo de su vida: el agua y el cielo. También reflejan el tradicional interés del pintor de paisajes en crear efectos espaciales. Aunque algunas tienen una base en la realidad, por ejemplo Venecia o los lagos suizos, otras, como las del álbum de *Celajes* de hacia

1819, son estudios específicos de nubes en diferentes horas del día o bajo diversas condiciones atmosféricas. Muchas de estas acuarelas, sin embargo, parecen representar no tanto la observación del natural de efectos determinados, como el uso del color y los matices para recrear lo que la imaginación de Turner y su propio conocimiento de la óptica le decían que debía de ser la representación de un determinado efecto. Como sugiere ésta, tales acuarelas, casi con seguridad, no fueron tomadas del natural. Su aparente estado inconcluso y su temática dudosa hicieron que Finberg, que fue el primero en preparar un inventario de ellas, las describiera como «Color Beginnings» (Ideas de color). Las primeras obras de Turner de este tipo, tanto al óleo como en acuarela, se fechan en torno a 1800, pero la mayoría parecen pertenecer al período posterior a 1820. Es difícil determinar exactamente las fechas de tales estudios, pero poco a poco se han ido situando más exactamente en su producción.

T.B. CCLXIII-137



66

Paisaje con un castillo en la lejanía [El castillo de Tamworth, Warwickshire (?)]

Acuarela
307 x 485
ha. 1830

Hay muchas «ideas de color» semejantes en el Legado Turner, que son difíciles de fechar y relacionar con otras obras. Este ejemplo puede enlazar con un ambicioso proyecto del artista, las «Vistas pintorescas de Inglaterra y Gales», comenzado en los últimos años de la década de 1820 y primeros de la siguiente. Se pensaron ciento veinte grabados sobre acuarelas de Turner, aunque sólo noventa y seis fueron publicados, saliendo en series entre 1827 y 1838, divididas en veinticuatro grupos, que contenían cada uno cuatro grabados acompañados de un texto descriptivo. Comercialmente el proyecto fue un fracaso, aunque los dibujos (fueron expuestos algunos entre 1829, 1831 y 1833) y los grabados fueron muy apreciados por los críticos y los coleccionistas. Turner volcó todo su interés en esta serie, que refleja casi todos los aspectos de su preocupación por el paisaje natural y por el que presenta las huellas del hombre. El desarrollo de cada una de las acuarelas era un complicado proceso, durante el que a menudo tomaba datos de apuntes a lápiz realizados muchos años antes, haciendo generalmente un grupo de estudios similares a cada acuarela, como

en este caso, en los que establecía la estructura básica de la luz y la sombra para la composición final. Este estudio puede relacionarse con el del *Castillo de Tamworth* (en colección privada), de hacia 1830-31. Este castillo normando está situado en una colina que domina el río, con una iglesia a la derecha y un puente a la izquierda. La composición final es muy semejante en su esquema, incluso con el grupo de árboles en la parte izquierda, que parecen haber sido tomados de este estudio.

T.B. CCLXIII-146

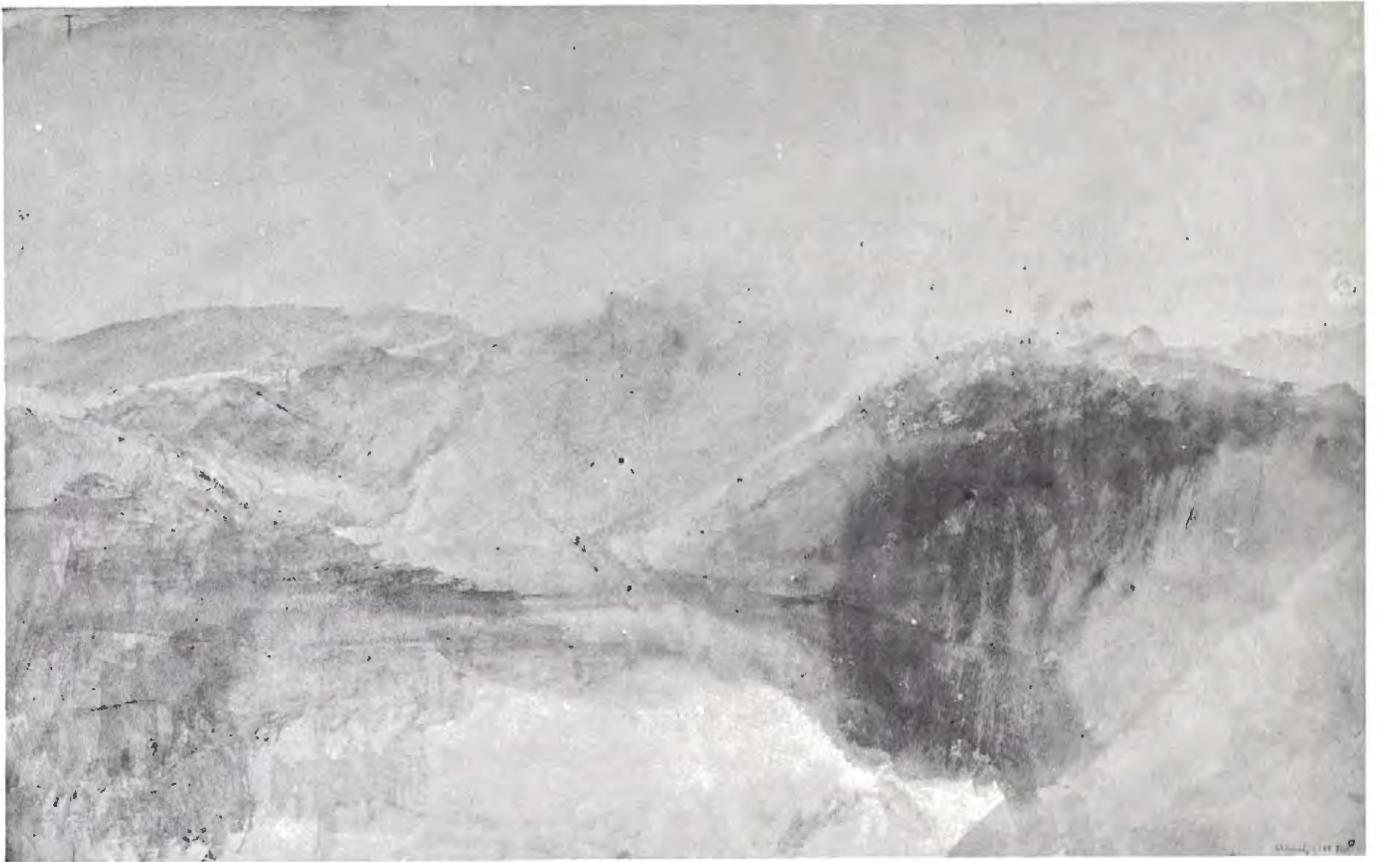
67

Río con orillas escarpadas

Lápiz y acuarela
299 x 463
ha. 1830 (?)

Quizá, como la acuarela anterior, se trata de un estudio relacionado con uno de la serie de «Vistas pintorescas de Inglaterra y Gales», aunque es difícil establecer con cual de ellos presenta mayores analogías. Puede también representar una primera idea para un tema que Turner no desarrolló con posterioridad.

T.B. CCLXIII-148



67



68

Paisaje clásico

Acuarela
304 x 489
Ha. 1830-35

Es ejemplo de una larga serie de estudios similares en tonos verdes y gris verdoso, que parecen referirse a temas del Continente, pero que probablemente Turner no desarrolló más allá de este primer estadio. Hay ejemplos paralelos en un número determinado de bocetos al óleo y en cuadros inconclusos de los últimos años de la década de 1820 y primeros de la siguiente, que podrían relacionarse con su segundo viaje a Italia en 1828-9. Quizá pensara realizar un grupo de acuarelas de vistas italianas.

T.B. CCLXIII-153

69

El Palacio de Buckingham (?)

Acuarela
293 x 441
ha. 1825-30

Como los números 6 y 11, este estudio se puede relacionar con uno de los temas de *Inglaterra y Gales*. Está próximo en la composición a «Hampton Court», grabado en 1829, que muestra el largo y achatado edificio, dese el Támesis. Sin embargo, se ha dicho que esta acuarela es del Palacio de Buckingham y que pudo ser el tema de una serie que no llegó nunca a concluirse. Ambos palacios, Hampton Court y Buckingham, tienen una fachada larga y plana, por lo que es comprensible la confusión en la identificación. El papel sobre el que está realizada la acuarela tiene una filigrana de 1825, y existe una segunda vista del edificio, bajo diferentes condiciones de luz, realizada originalmente en la misma hoja, pero separada desde hace muchos años. No hay evidencia de que Turner pensara hacer una acuarela del Palacio de Buckingham, pero puesto que incluyó en la serie otros palacios reales como Hampton Court y el Palacio de Windsor, pudo haberlo hecho.

T.B. CCLXIII-161





70

Arco iris

Acuarela
308 x 489

En el ángulo inferior derecho una inscripción ilegible en letra de Turner
ha. 1830

Aunque el aprendizaje de Turner fue el de un artista académico, él, sin embargo, tenía una desconfianza fundamental hacia los sistemas y teorías que no podía probar con la práctica: ¿podían tales reglas adecuarse o combinarse con sus propias experiencias y observaciones de artista? En ninguna parte está mejor expresada esta relación entre ideas «prestadas» y experiencia que en las conferen-

cias que dio entre 1811 y los primeros años del decenio de 1820 como Profesor de Perspectiva de la Royal Academy (indudablemente la dificultad para comprender a Turner es debida, al menos en parte, a la escasez de sus manuscritos y a lo ilegible de su escritura). Su máxima preocupación e interés era la Óptica, cuyo conocimiento consideró que era la clave de la maestría en la representación de la perspectiva aérea. Era ésta una ciencia de la que Turner tenía un amplio conocimiento y sobre la cual reflexionó profundamente. Parece que fue Turner el primero que comprendió, al menos en líneas generales, que los colores primarios de la luz y los colores primarios de los pigmentos no son iguales, de la luz son rojo, azul y verde y los de los pigmentos rojo, azul y amarillo. Los colores del arco iris los describe como «colores aéreos», y uno de los principales objetivos de sus obras tardías fue el trasladar en términos pictóricos los efectos cromáticos por él percibidos.

T.B. CCLXIII-174

71

Valle con un río entre montañas

Lápiz y acuarela.
240 x 378
1836 (?)

Andrew Wilton ha sugerido recientemente que esta acuarela puede ser una vista del valle de Chamonix, en la alta Saboya. Turner había visitado por primera vez esta región de Francia duran-

71





72

te su primer viaje al continente en 1802, cuando hizo una serie de dibujos (algunos concluidos más tarde a la acuarela) del valle y del Mont Blanc que domina esa zona. Esta acuarela, sin embargo, está probablemente relacionada con el viaje que hizo Turner acompañado de su amigo y mecenas H. A. J. Munro de Novar, a fines del verano de 1836. Juntos viajaron por Francia y Suiza hasta Turín, al norte de Italia, etapas que avivaron el interés de Turner por los temas de montañas. Munro se convertiría en un notable coleccionista de las acuarelas tardías del artista en Suiza. Al final de su viaje de 1836 Munro trató en vano de comprar todos los apuntes hechos por Turner en las semanas anteriores. Gracias a Munro se tiene la evidencia de que el artista trabajó al aire libre en acuarela, y no en su albergue o de regreso en Inglaterra. Hacia esta época Turner empezó a usar cada vez más unos libros de apuntes de gran tamaño y encuadernados en papel. Muy apropiados para trabajar directamente con la técnica de la acuarela.

T.B. CCCLXIV-4

72

Un valle en la montaña

Lápiz y acuarela
242 x 298
Ha. 1836

Esta hoja puede haber pertenecido a un libro de apuntes utilizado por Turner durante su viaje a Suiza y norte de Italia en 1836, realizado en compañía de su amigo y mecenas H. A. J. Munro de Novar. Ruskin, en su «Pintores Modernos», 1856, vol. IV, describió las dificultades que debía afrontar el artista al pintar montañas cubiertas de nieve,

un problema que Turner parece haber estudiado en esta ocasión: «Porque las rocas distantes de los picos más altos son, al darles la luz, más pálidas que el blanco del papel y su verdadero tamaño y relación con los objetos próximos no pueden ser percibidos a menos que sean pintados en los tonos más claros.» En esta acuarela Turner acentúa la blancura de las montañas nevadas con el uso de claras aguadas de azul pálido, rosa, verde y amarillo.

T.B. CCCXIV-30

73

Estudios de peces

Acuarela
222 x 314
Ha. 1835-40

Es uno de los varios estudios de peces realizados por Turner, a menudo como preparatorios para sus lienzos de tema marino. Ya hacia 1802, en su «*Venta de pescado en la playa*» (Butlin y Joll, 145), Turner había mostrado su virtuosismo en este tipo de cuadros de género. Otras acuarelas, tal vez pintadas en torno a 1820, son estudios detalladísimos de peces capturados por él. Este apunte, con sus amplias manchas de color, puede fecharse hacia mediados de la década de 1830 y se relaciona con uno de los más admirados cuadros de Turner, «*Esclavos arrojando por la borda a los muertos y moribundos, mientras se desencadena un tifón*», expuesto en 1840 (Boston, Museum of Fine Arts). El cuadro mostraba los horrores del comercio de esclavos y estaba inspirado en parte de un pasaje del libro de Thomas Clarkson: «Historia de la abolición del comercio de esclavos», publicado por primera vez en 1808 y más tarde en



73

1839. En él se describe un incidente acaecido en 1783 cuando el capitán de un barco negrero ordenó arrojar por la borda a los esclavos enfermos, porque el seguro sólo cubría a los «desaparecidos

en el mar» no a los muertos por enfermedad. En el primer plano de la composición los peces devoran el cuerpo de un esclavo ahogado.

T.B. CCCLIII-22

74

Venecia: entrada al Gran Canal

Lápiz y acuarela
222 x 321
1840

Turner visitó Venecia por primera vez en 1819 (ver n.º 26), pero no regresó a ella hasta la década de 1830. Parece razonablemente seguro que su siguiente visita tuvo lugar en 1833 (se creyó durante mucho tiempo que fue en 1835) y el último viaje documentado es en 1840. El Legado Turner incluye un gran número de acuarelas de temas venecianos relacionados con sus estancias en la ciudad en 1833 y 1840, pero el problema de su fecha no ha sido aún completamente resuelto. Sin embargo, se pueden agrupar en series que parecen tener unas mismas características y estar realizadas hacia el mismo momento. Las diferencias estilísticas distinguen a algunos de estos grupos, mientras que otros se pueden clasifi-

74





car por el tamaño y el tipo de papel. Los temas venecianos, aquí expuestos, parecen relacionarse todos con su viaje de 1840, aunque algunas acuarelas pudieron ser terminadas a su regreso a Inglaterra. Entre los dibujos de Venecia se encuentran algunas de las más asombrosas acuarelas que hizo Turner, y van desde las impresiones más evanescentes, conseguidas por medio de vaporosas aguadas (ver n.º 75) hasta el dramático empleo del gouache sobre papel gris o marrón (n.ºs 80-81), pero aunque la ciudad le inspirara una serie de mágicos lienzos, es desde luego sorprendente que no hiciera acuarelas plenamente concluidas de temas venecianos.

Esta acuarela está tomada desde San Giorgio Maggiore, con el Bacino delante, la Dogana y la Salute a la izquierda, y apenas esbozado en el centro, el Palacio Ducal.

T.B. CCCXV-4

75

Venecia: el Gran Canal, hacia la iglesia de la Salute

Lápiz y acuarela

223 x 318

Abajo, a la izquierda, BAIDI (?)

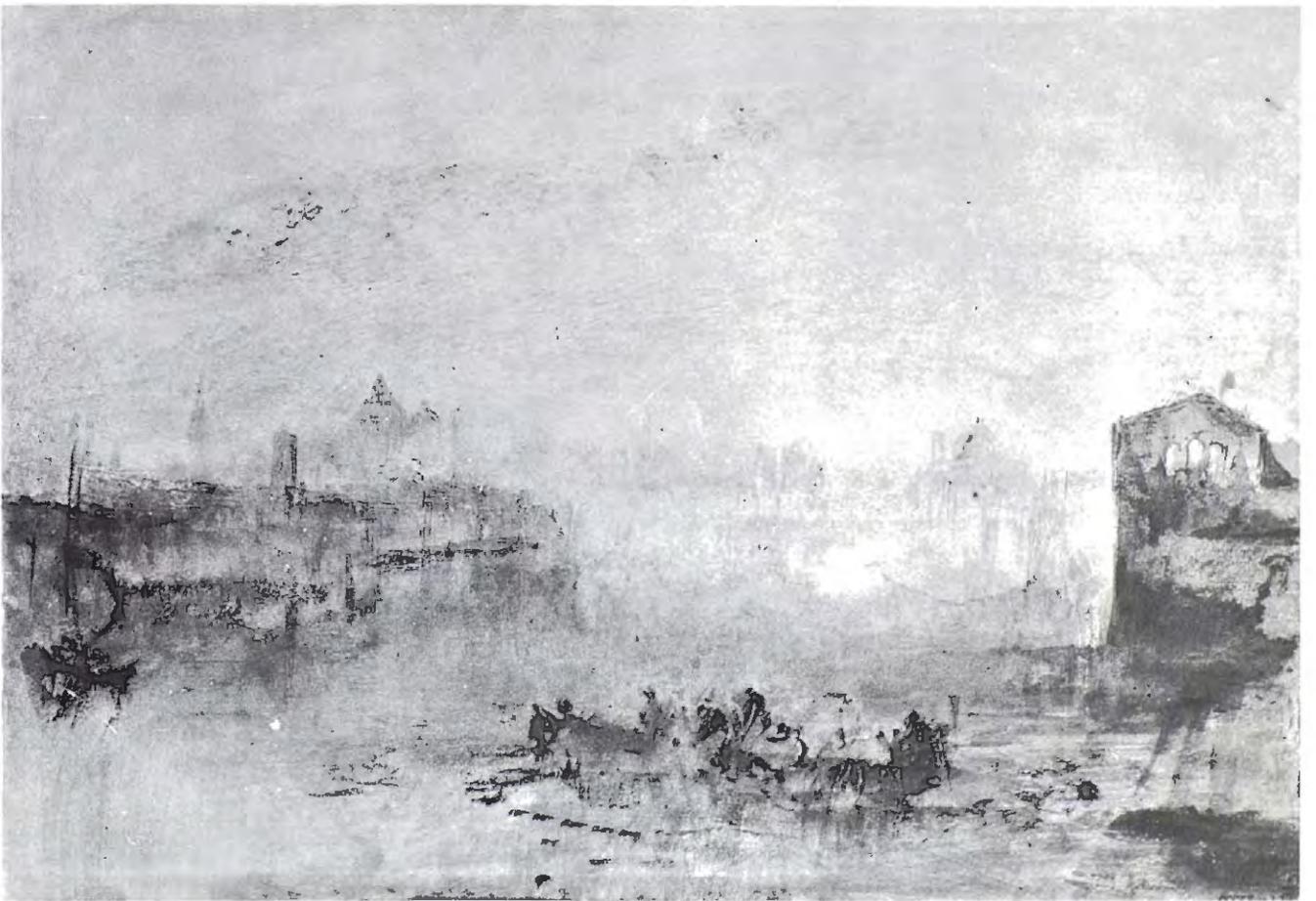
1840

Como otros estudios del mismo libro de apuntes, que lleva la filigrana de 1834, éste debe datar del viaje de Turner a Venecia en 1840. Sus acuarelas venecianas abarcan una amplia gama de carácter y colorido a la hora de captar la misteriosa esencia de la ciudad. En este caso, con sólo los más ligeros toques de pincel, Turner evoca los palacios que se alinean a lo largo del Gran Canal, dibujando con una seguridad que nos recuerda sus primeros ensayos de acuarelas de arquitecturas y topográficas. Esta misma vista ha sido pintada por Canaletto, y Turner conoció probablemente los grabados realizados por Antonio Visentino



76

77





78

sobre cuadros que Canaletto hizo del Gran Canal o quizá de una de las versiones originales, dado que existían varias en las colecciones inglesas. A distancia, las cúpulas y el campanario de Santa Maria della Salute se perfilan contra el cielo, y se ven los mástiles de los barcos en el Bacino: a la izquierda, el Palazzo Corner de Ca' Grande y a la extrema derecha, el ángulo del Palazzo Barbarigo. Ruskin observó el énfasis que Turner ponía en el contraste de materiales: los ladrillos y azulejos de color amarillento y rojizo y el mármol blanco que él consideró tan característico de Venecia.

T.B. CCCXV-6

76

Venecia: la punta della Dogana al atardecer

Acuarela
221 x 331
1840

La Dogana o Casa de la Aduana, que se alza a la entrada sur del Gran Canal, se divisa desde un punto situado enfrente de la iglesia de S. Giorgio Maggiore. La silueta de la iglesia de la Salute puede verse a la izquierda. En comparación con la acuarela anterior, en la que los edificios a lo largo

del Gran Canal han sido indicados con rápidas pinceladas de color sobre el papel, o con los dramáticos estudios al gouache (n.ºs 80-81), en ésta se pone de manifiesto el alcance de la reacción de Turner ante la ciudad, utilizando solamente las más delicadas manchas de color, sin ayuda alguna de pluma o lápiz, para evocar la luz y la atmósfera de la tarde.

T.B. CCCXV-17

77

Venecia: La Giudecca desde la Laguna

Acuarela y pluma
221 x 321
1840

Semejante en carácter y técnica a la *Entrada al Gran Canal* (N.º 74), la preocupación mayor de Turner en este estudio es el color y la luz. Al apuntar ligeramente los detalles del primer término, la barca con los pescadores está indicada sumariamente. La vista se dirige hacia el centro de la composición. El campanario y las cúpulas se resaltan con toques de una bellísima luz dorada, y el reflejo de los edificios en el agua aumenta el efecto resplandeciente.

T.B. CCCXV-12

Venecia: el Gran Canal hacia la Salute

Lápiz, acuarela y tiza sobre papel gris
191 x 279
1840

Entre los dibujos de Venecia existe una serie sobre papel gris, que había sido fechada en 1833, durante su viaje a la ciudad. Sin embargo, posteriormente se han fechado en 1840, por su relación con un grupo de vistas del Rhin realizadas hacia 1840 o poco después (T. B. CCCLXIV). Esta acuarela es en su carácter descriptivo cercana a la número 75, aunque en ella la Salute aparece a una distancia mayor. Turner hace uso del papel gris, de forma semejante a las vistas del Meuse y Mosela en papel azul (N.º 61). El dibujo original a lápiz se aprecia claramente, y sugiere que el estudio estaba tomado del natural y terminado más tarde con toques de aguada y tizas. No está tan concluido como el dibujo siguiente y puede muy bien ser un estudio sin terminar.

T.B. CCCXVII-25

Venecia: el Gran Canal hacia el puente de Rialto

Lápiz, acuarela y gouache, con pluma y tinta, sobre papel azul
195 x 281
1840

Como el dibujo precedente, éste forma parte de un grupo de veintiún estudios de Venecia, realizados sobre papel gris y fechados probablemente en 1840. Los experimentos de Turner con fondos de color para sus acuarelas se suceden a lo largo de toda su vida. Esta vista está tomada desde el Gran Canal hacia el puente de Rialto, con el campanario de la iglesia de San Juan Crisóstomo al fondo. El palacio a la derecha ha sido identificado como Casa Grimani, pero se trata posiblemente del Palacio Manin. Las acuarelas sobre papel gris tienen un carácter más descriptivo que las del libro de apuntes, T.B.CCCXV, o los realizados sobre papel marrón, que exploran el tema de la iluminación dramática y el claroscuro.

T.B. CCCXVII-27





80.

80

Venecia: interior de un teatro (?)

Acuarela y gouache sobre papel marrón
226 x 294
En el reverso: 1 (?)
1840

Este dibujo y el siguiente pertenecen a un grupo de estudios venecianos, realizados sobre papel marrón para experimentar efectos diversos de luz y sombra. Entre ellos hay algunos de escenas de interiores, una taberna, la habitación de Turner, escenas de teatro, y otros que muestran los grandes edificios de la ciudad, incluyendo la Piazzetta durante una tormenta con estallidos de relámpagos, la Salute iluminada por fuegos artificiales y vistas de canales a la luz de la luna. El papel de tonalidad oscura y la opacidad del gouache se adaptan perfectamente a estos temas, que fueron siempre interesantes para Turner. A fines del decenio de 1830 y en los primeros años del siguiente, pintó una serie de acuarelas y óleos en los que el fuego y los efectos de luz nocturna se convierten en el tema principal, entre ellos varios muestran el incendio que destruyó el antiguo Parlamento en 1834 (Turner fue testigo del hecho), y poco antes de ir a Venecia en 1840 expuso otros dos cuadros de iluminación dramática, «*La nave negrera*» (Boston, Museum of Fine Arts) y «*Cohe-tes y luces azules*» (Williamston, Massachusetts). El tema de esta acuarela no es seguro, pero parece representar una escena de una obra teatral. Es difícil asimismo determinar si estos estudios están tomados del natural o son recuerdos posteriores: la generalización de las formas, combinada con una cierta resolución en el tratamiento, sugieren que bien pudieron ser hechos en serie.

T.B. CCCXVIII-4

81

Venecia: vista a través de unos arcos, de un canal a la luz de la luna

Acuarela y gouache, con algo de clarión, sobre papel marrón
306 x 237
1840

Como las acuarelas anteriores, pertenece ésta a la serie de estudios sobre papel marrón que han sido fechados durante la visita de Turner a Venecia en 1840. En otros dibujos de la serie se hace un uso espectacular de los arcos para enmarcar edificios o, como en este caso, para hacer destacar especialmente la silueta de los mismos contra el cielo iluminado por la luna. Con sólo unos rápidos toques de gouache, Turner evoca los reflejos en la negra oscuridad de un canal.

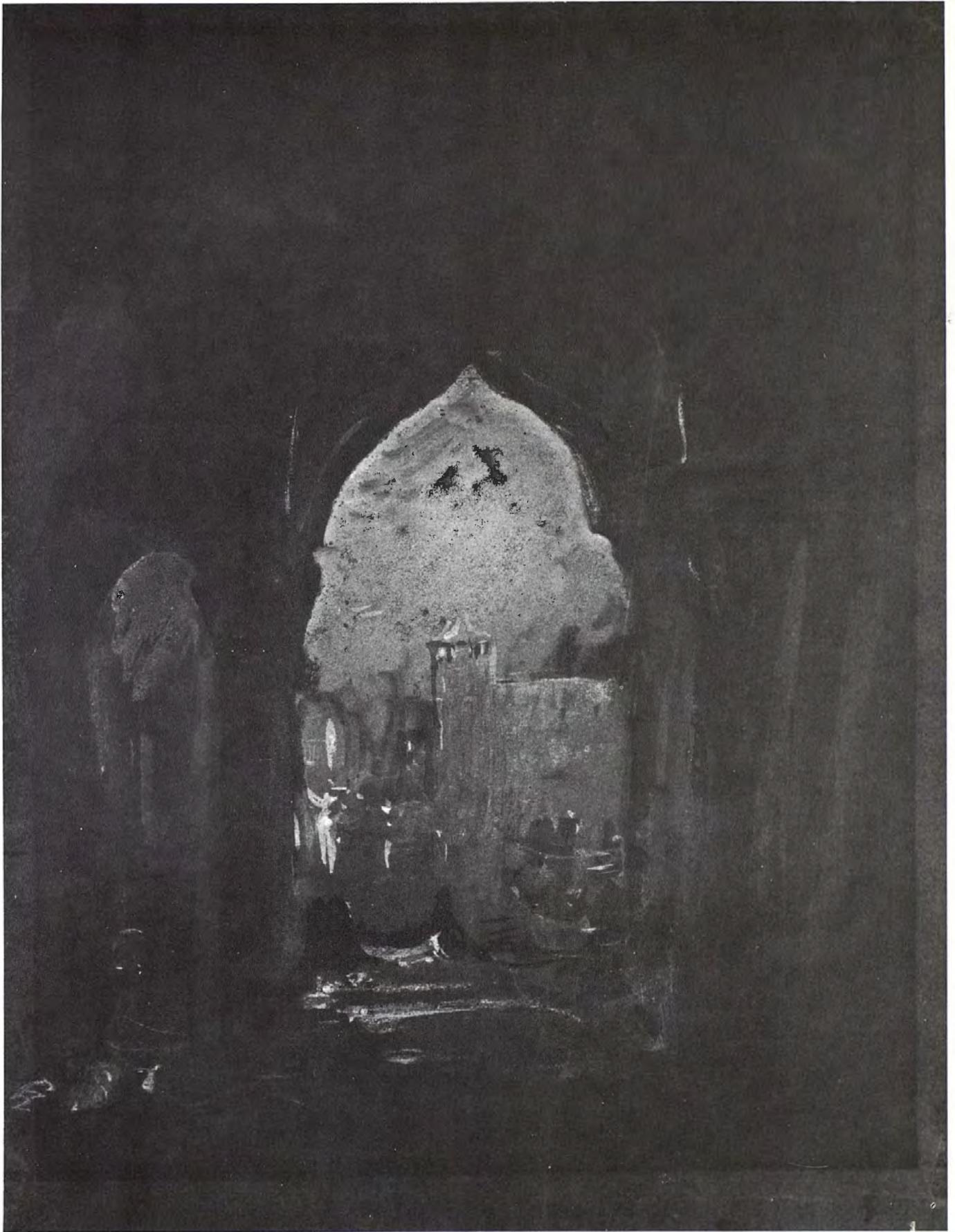
T.B. CCCXVIII-27

82

Venecia: atardecer

Acuarela
198 x 280
1840 (?)

Es esta una de las acuarelas menos conocidas de Turner, que puede fecharse probablemente hacia 1840, y quizá la razón sea que estaba separada de la mayoría de los estudios de Venecia del Legado e inventariada bajo el encabezamiento de «miscelánea». Un gran número de acuarelas reflejan ce-lajes de atardecer, y aquí utiliza sus más dramáticas combinaciones de colores, púrpura intenso, contrastado con tono de lila, amarillo pálido y toques de anaranjado y escarlata. El primer término





CCCLXIV-106

82

está realizado sumariamente, por lo que el acento recae en el cielo, que domina la composición. Es difícil determinar, y realmente no reviste demasiada importancia, qué edificio es el que ha querido incluir Turner, pero parece estar mirando desde la Dogana hacia el campanario de San Marcos, con el Palacio Ducal en el centro y San Jorge el Mayor en el extremo derecho.

T.B. CCCLXIV-106

83

Donaustauf a orillas del Danubio (?)

Lápiz y acuarela
212 x 276
ha. 1840

Turner, en su viaje de regreso de Venecia en el otoño de 1840, se dirigió a Munich y más tarde a Regensburg, a orillas del Danubio. Desde allí visitó Walhalla, el templo de inspiración dórica de la Fama, dedicado a los alemanes ilustres, diseñado por Leo von Klenze para Luis I de Baviera. La primera piedra había sido colocada en 1830, pero el edificio no fue terminado hasta 1842, por lo que Turner no pudo probablemente visitar su interior. En 1843 expuso en la Royal Academy un cuadro de gran tamaño, «La inauguración del Walhalla» (Tate Gallery), dedicado al rey de Ba-

viera, que más tarde, cuando fue mostrado en Munich en 1845, fue ridiculizado por los críticos alemanes. El libro de apuntes de Turner, «Danubio y Graz» (T.B. CCXCIX), refleja su visita a Donaustauf, a unos pocos kilómetros del Walhalla, y esta acuarela muestra probablemente el castillo de Donaustauf, sobre un picacho rocoso en el río. Las delicadas aguadas de color y el complicado contorno a lápiz son característicos de esta fecha.

T.B. CCCXL-2

83



94



84

84

Lausana

Lápiz, acuarela y pluma
235 x 332
1841

Turner visitó Lausana todos los veranos desde 1841 a 1844. Esta acuarela data, probablemente, de su estancia en dicha ciudad en 1841, cuando

hizo una serie de estudios de la misma y su emplazamiento a orillas del lago de Ginebra. La vista ha sido tomada mirando sobre la ciudad y el lago hacia el pico del «Dent d'Oche». En otra acuarela Turner pintó una vista similar con un funeral en primer término (T.B. CCCXXXIV-2). En esta ocasión, ha incluido un grupo de figuras a la izquierda de la composición, que parecen aproximarse al espectador.

T.B. CCCXXXV-27

85

El Lago Mayor, cerca de Magadino

Lápiz, acuarela y tizas de colores
220 x 270
ha. 1841

El estudio forma parte de un grupo de dibujos no relacionados entre sí, hechos sobre papeles de diferentes tamaños, que Turner guardaba dentro de las tapas de un libro de apuntes desechado. Esta acuarela puede fecharse hacia 1841, año en que visitó la zona norte del Lago Mayor. Tiene características comunes con otras acuarelas del mismo período, sobre todo en el elevado punto de vista y el amplio panorama, como en la de Lausana (N.º 84). Otro rasgo característico de las acuarelas tardías de Turner es la adición ocasional de to-

85



ques de tizas de colores que animan la superficie.

Magadino, que se ve en el centro a lo lejos, está situada en la punta nordeste del Lago. Un amenazador nubarrón tormentoso domina el cielo.

T.B. CCCXXXVII-28

86

Lago y montañas

Acuarela
235 x 338
ha. 1841

A. J. Finberg, que realizó el *Inventario* de los dibujos y acuarelas de Turner, lo creyó procedente del libro de apuntes de *Lausana*, de 1841; las hojas de este libro fueron desencuadradas e incluidas en la exposición preparada por Ruskin tras la muerte de Turner, por ello es difícil tener la certeza de que originalmente estuvieran unidas (lo que sucede con muchos de los libros de apuntes). Aunque la mayor parte de las acuarelas agrupadas en la serie T.B. CCCXXXIV son de Lausana y el Lago de Ginebra, algunas no lo son; ésta podría relacionarse con otro lago.

T.B. CCCXXXIV-14

87

Friburgo, Suiza

Lápiz, repasado a pluma y tinta roja
232 x 337
1841

Turner visitó Friburgo en 1841, haciendo algunos estudios de la ciudad, apiñada al fondo del cañón y rodeada de riscos rematados con torreonnes. El libro de apuntes del que fueron tomados éste y los dos siguientes dibujos contenía también unos estudios en color y cierto número de apuntes hechos sólo con los contornos a lápiz y realzados a pluma. Pese a los numerosos bocetos que realizó, Turner no hizo acuarelas muy acabadas de Friburgo. En dibujos de este tipo, sintió más interés por destacar la disposición de los edificios que por el sentido de la luz y el color. Especialmente sorprendentes son las siluetas de las torres y cúpulas de la ciudad y sus antiguas fortificaciones contrastando contra el cielo.

T.B. CCCXXXV-8

88

Friburgo, Suiza, la Torre Dorada

Lápiz y acuarela con pluma y tinta
234 x 332
1841

86



87



88



96



89



En contraste con el dibujo anterior, que muestra la ciudad de Friburgo desde un lugar del valle, en esta acuarela se destacan exclusivamente las torres que coronan las laderas del cañón. Turner consigue que el espectador se sienta casi como suspendido en el aire o encaramado a la cima de una escarpada roca. La torre que domina el centro de la composición constituye una verdadera marca de reconocimiento y aparece en varias acuarelas de Turner de Friburgo. Este estudio tiene un color más denso que los otros y utiliza menos la pluma en la definición de las formas.

T.B. CCCXXXV-12

89

Friburgo, Suiza

Lápiz y acuarela con pluma y tinta
234 x 336
1841

90



Vista desde las murallas que rodean Friburgo. Ruskin, que visitó el lugar en varias ocasiones, se sintió casi tan interesado por el espectacular emplazamiento de la ciudad como Turner. En «Los pintores modernos», IV, 1856, describiría con palabras las sensaciones que Turner dibuja en esta acuarela: «Lo más notable de la ciudad de Friburgo es el hecho de que todos sus muros constituyen una especie de flexible espina dorsal que avanza cautelosamente por los precipicios más a la manera de un gato que de murallas; y existe un sentimiento general de altura, fuerza y gracia en sus cinturones de torres y baluartes.»

T.B. CCXXXV-16

91



90

El desfiladero de Splügen

Lápiz negro, acuarela y pluma con tintas de colores
225 x 330
En el ángulo inferior derecho: «P. of of [sic] Splügen»
Ha. 1841

Turner hizo probablemente este estudio durante su viaje por Suiza en el verano de 1841. A su vuelta a Londres en octubre se puso en contacto con el marchante Thomas Griffith con la idea de hacer una serie de acuarelas concluidas sobre los estudios que había hecho durante el verano. Como resultado de este proyecto completó en 1842 un grupo de diez dibujos. Entre éstos había una vista del desfiladero de Splügen, descrito por Ruskin como «el más noble de los dibujos de los Alpes que Turner había hecho hasta enton-



97

ces», y comprado por H. A. J. Munro de Novar. La acuarela aquí expuesta no era un estudio para la composición final, que muestra el desfiladero desde un punto de vista diferente, pero es similar en la composición. Turner utiliza aquí uno de sus recursos favoritos para la perspectiva: el camino está trazado en el centro de la composición, con lo que el espectador se siente inmediatamente sumergido en el paisaje, mientras que las montañas se levantan a cada lado, con las cumbres ocultas a la vista, lo que aumenta su grandiosa escala.

T.B. CCCXXXVI-11

91

El Rigi al amanecer: estudio para el oscuro Rigi

Acuarela
228 x 322
En el reverso: «J. A. Munro Esq. 31»
Ha. 1842-44

A principios de la década de 1840 Turner regresó a Suiza cada verano. El lago de Lucerna le atraía especialmente y le inspiró algunas de sus más bellas acuarelas tardías. De las diez acuarelas terminadas de vistas de Suiza pintadas en 1842, seis muestran el lago de Lucerna y tres de ellas son vistas del Rigi, la montaña de forma característica que se enfrenta a Lucerna en la otra orilla del lago. Como Turner anotó en el reverso de este estudio, la acuarela terminada (en una colección privada), fue encargo de su amigo y mecenas H. A. J. Munro de Novar. Entre los apuntes de Turner hay docenas de estudios del Rigi, realizados con toda clase de luces y de condiciones climáticas que reflejan su cambiante apariencia en una extraordinaria secuencia de armonías cromáticas. Parece que Turner los pintó a lo largo de varios años, pues mientras algunos son estudios para acuarelas de 1842, otros están en papeles con la filigrana fechada en 1844. Su última visita a Lucerna fue en 1844, cuando a los sesenta y nueve años todavía hacía largas caminatas por las montañas, a pesar del mal tiempo.

94





El presente estudio muestra, como anotó Ruskin: «el amanecer de una deliciosa mañana de verano, un fragmento de una neblina fantástica que cuelga entre nosotros y la montaña». Fue pintado probablemente desde la posada Schwan, que estaba situada al borde del lago, con vistas hacia la parte norte del mismo y la montaña.

T.B. CCCLXIV-279

92

Thusis, en los Grisones, Suiza

Lápiz y acuarela con pluma y tinta
227 x 326
1843

Identificada hace algunos años como una vista de Thusis, en los Grisones, la ciudad se halla a media distancia, a la izquierda la entrada hacia la Vía Mala, con las ruinas de Hohenratien colocadas en lo más alto del risco sobre la garganta, y un puente, en el centro, atravesando el Rhin. Perteneció esta acuarela a un grupo hecho por Turner en 1843, aunque parece que no hizo composiciones acabadas a partir de este material. Técnicamente se halla relacionada esta obra con los estudios que Turner realizó en 1841 en Friburgo (n.ºs 87-89), en los que utilizó pluma y tinta para realzar los detalles. En este caso, sin embargo, las aguadas de color y las líneas a pluma son igualmente importantes.

T.B. CCCXXXVI-19

93

Lago de Como

Lápiz y acuarela
230 x 330
Ha. 1843

Aunque esta acuarela está tomada de un libro de bocetos fechado por su filigrana en 1839, fue probablemente realizada tras el viaje que Turner hizo por Suiza y el norte de Italia en 1843. El libro de bocetos comprende varias vistas del Splügen Pass, así como un grupo que Ruskin identificó como estudios del lago de Como. Esta acuarela, sin embargo, pudo muy bien no haber sido pintada directamente, tratando Turner de recrear el ambiente mediante el uso del color: amarillo claro y gris frío.

T.B. CCCXXXVIII-4

94

Lucerna (?): Atardecer

Acuarela
244 x 340
1843-44 (?)

El dramático colorido rosa y anaranjado de este estudio sugiere una fecha próxima a 1843 ó 1844. La torre y el puente que se vislumbran en el fondo hacen pensar en que pueda ser una vista de Lucerna, ciudad que Turner visitó en esos años. En algunos aspectos este estudio recuerda a las acuarelas venecianas sobre papel marrón, en las



95

que se interesa por los dramáticos efectos de luz intensa contra un cielo nocturno. Hay asimismo un eco de la reacción de Turner ante la obra de otro artista, John Martin (1789-1854), cuyos cuadros de desastres apocalípticos (incendios, inundaciones, diluvios), consiguieron una enorme respuesta popular. Tanto Turner como Martin estaban interesados por uno de los más importantes y esenciales temas románticos, la pequeñez del hombre ante las fuerzas de la naturaleza, aunque lo interpretaron de forma diversa. Martin produjo obras en las que es primordial lo espectacular, absurdo y extravagante, mientras que Turner consiguió una profunda comprensión de las relaciones entre el hombre y el universo.

T.B. CCCLXIV-31

95

Llanura vista desde las montañas

Acuarela con trazos de pluma
227 x 329
ha. 1844 (?)

Esta acuarela ha sido fechada hacia 1844, año de la última visita de Turner a Suiza. Finberg la describe como una vista del desfiladero de Faido, lo que probablemente es incorrecto. La vista panorámica sobre la llanura, tomada por Turner, desde un punto elevado, lo que es frecuente en sus obras, hace aumentar la escala de las montañas que dominan el paisaje.

T.B. CCCXXXVI-12

96

Heidelberg

Lápiz y acuarela
227 x 329
1844

Es uno de los dibujos del libro de apuntes utilizado por Turner en su último viaje a Suiza y Alemania, en el verano de 1844. Había visitado Heidelberg en ocasiones anteriores y realizó al menos dos acuarelas de la ciudad hacia 1840 (Wilton, 1.376, 1.377), pero fue durante su última estancia cuando hizo una serie de estudios que incluyen el presente dibujo. Si en Friburgo Turner había producido una serie de acuarelas en las que le interesó fundamentalmente la dramática disposición de la ciudad, en Heidelberg el artista parece fascinado por el castillo que domina los viejos y apiñados edificios sobre la orilla del río Neckar. Aquí utiliza unas ligerísimas aguadas sobre los trazos del lápiz negro, quizá dibujado del natural, para crear un efecto etéreo. Un lienzo (Tate Gallery) de Heidelberg, seguramente fechable en la misma época, presenta el castillo desde un lugar diferente, mirando desde el oeste, con el primer plano lleno de figuras vestidas con trajes antiguos, quizá alusivos a la efímera corte de la «Reina de Invierno», la hermana de Carlos I de Inglaterra, que casó con el Elector Palatino, aunque vivió la mayor parte de su vida en el exilio, después de perder la corona de Bohemia.

T.B. CCCLII-13



96

97

Ciudad a orillas del río Neckar (?)

Acuarela, pluma y tinta
229 x 329
ha. 1844 (?)

97



Se desconoce la ciudad representada en esta acuarela. Tanto esta como la siguiente proceden del libro de apuntes de *Heidelberg*, cuyas hojas tienen una filigrana fechable en 1844 y que parece haber sido usado por Turner durante su última visita a Suiza y Alemania a fines del verano de 1844. Turner había visitado Bellinzona en 1842 y 1843, pero no es probable que hubiera hecho estudios en un libro de apuntes utilizado al año siguiente. Estaba fascinado con las tres fortalezas que dominaban la ciudad, pero las agujas y cúpulas de las iglesias de esta acuarela sugieren más bien una vista de Alemania que de la Suiza italiana.

T.B. CCCLII-14



98

98

Ciudad junto a un río

Lápiz y acuarela
230 x 327
ha. 1844

Procede esta acuarela, como la anterior del libro de apuntes de *Heidelberg*, de 1844. En principio Turner había pretendido pasar más tiempo en Suiza durante el viaje de ese verano, pero, como más tarde escribió a un amigo: «Las lluvias vinieron muy pronto y no pude cruzar los Alpes, lo intenté dos veces, tuve que regresar con la chaqueta mojada y las botas desgastadas y después de haberlas hecho reparar me dirigí a algunos de los pequeños valles del Rin, que encontré más interesantes de lo que había esperado». Esta energía física en un hombre de sesenta y nueve años ayuda a comprender la enorme cantidad de dibujos y acuarelas que realizó durante este período.

T.B. CCCLII-16

99

Balleneros cociendo grasa de ballena

Acuarela, gouache y tizas de colores
221 x 331
Ha. 1845

Turner expuso cuatro cuadros de temas balleneros en la Royal Academy, dos en 1845 y dos en 1846. Esta acuarela representa el mismo tema que uno de los lienzos expuestos en 1846, «*Balleneros (cociendo grasa de ballena) bloqueados en Flaw Ice*» (Tate Gallery). La fuente de inspiración de



99

este cuadro fue un libro publicado en 1839, La Historia natural de la esperma de ballena, al que se hacía referencia en la ficha del catálogo del otro cuadro de ballenas de 1846. Sin embargo, se ha señalado que los balleneros del Ártico, a diferencia de los del Antártico, no cocían la esperma a bordo de los barcos. Turner pudo muy bien haber representado a los balleneros cociendo esperma sobre el hielo para deshelarlo. Aparte de la indudable fascinación que este tema ejerció en el artista, esta acuarela recuerda el creciente interés de Turner por los efectos dramáticos de luz. Aquí parece buscar el contraste entre la blanca frialdad del hielo y el resplandor del fuego de los balleneros con su torbellino de humo negro.

Se ha dicho que Turner debió de ver una ballena en la realidad en 1845, cuando atravesó Francia por última vez. Un dibujo en el Fitzwilliam Museum de Cambridge es un rápido apunte, con la inscripción «Huye», que parece proceder del mismo libro de apuntes (T.B. CCCLVII) que incluye otras acuarelas de ballenas debatiéndose en el mar.

T.B. CCCLIII-7

100

Puerto con barcos

Acuarela
239 x 314
Ha. 1845

Esta acuarela pertenece posiblemente a los últimos años de Turner. Es similar a una serie de estudios que realizó en Margate, en la costa del sur, donde estuvo en diferentes ocasiones, desde 1827 hasta 1846, con Mrs. Booth, quien más tarde se trasladó a Londres como ama de llaves de la casa de Chelsea, en la que Turner murió en 1851. Estos estudios son en su mayor parte recuerdos, más que observaciones del natural, de los efectos de luces y sombras sobre el mar y la línea de la costa. Parecen haber sido pintados hacia la misma época en que Turner trabajaba en cuadros con temas de la pesca de ballenas, expuestos en la Royal Academy en 1845 y 1846. Como en esta acuarela, Turner introduce, en varias otras, barcos de vapor y pequeñas lanchas pesqueras.

T.B. CCCLXIV-109

100



