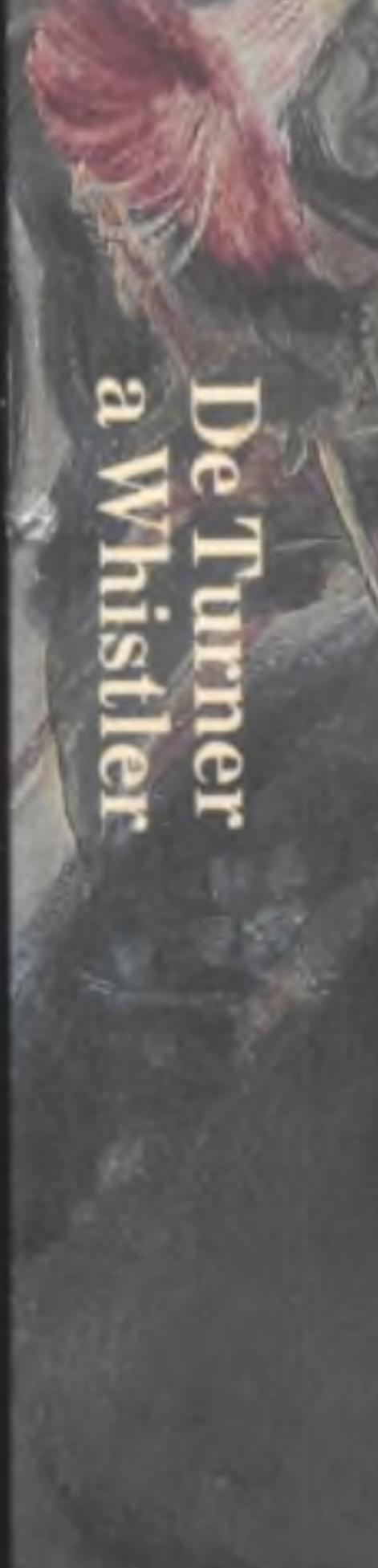


Pintura Victoriana

De
Turner
a
Whistler



P. Pintura Victoriana



De Turner
a Whistler

gerrit/odon

DD

Sig.: Lop/1126

Tít.: Pintura Victoriana : de Turner

Aut.:

Cód.: 1105038



Pintura Victoriana

De Turner a Whistler

EXPOSICION PATROCINADA POR



CON MOTIVO DE SU XXV ANIVERSARIO



60p/1126

Pintura Victoriana

De Turner a Whistler

Comité científico

Robin Hamlyn, Christoph Heilmann, Christopher Newall
y Julian Treuherz
con la colaboración para España de Juan J. Luna

Organizada por

The British Council
Museo del Prado, Madrid
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich



MUSEO DEL PRADO

Mayo-Julio, 1993

R. 71084

Principles of Victoria

By Thomas W. Wood

BAJO EL ALTO PATROCINIO DE

SUS MAJESTADES LOS REYES
DON JUAN CARLOS I Y DOÑA SOFÍA

Y

HER MAJESTY QUEEN ELIZABETH II

Constituye para mí un placer especial el poder presentar esta exposición de pintura victoriana, ya que en los últimos años el British Council ha colaborado estrechamente tanto con Madrid como con Munich para la realización de históricas exposiciones de arte británico. La primera de estas importantes exposiciones, *Zwei Jahrhunderte englische Malerei*, tuvo lugar en la Haus der Kunst en Munich (noviembre 1979-enero 1980) y la segunda, *Pintura Británica*, se presentó en el Museo del Prado en Madrid (octubre 1988-enero 1989) coincidiendo con la visita oficial de S. M. la Reina Elizabeth II a España en octubre de 1988.

El éxito de ambas exposiciones y sobre todo los amistosos contactos establecidos con nuestros colegas del Prado en Madrid y de las Bayerische Staatsgemäldesammlungen en Munich, han conducido de manera lógica y fructífera a esta aventura de colaboración.

La riqueza artística y literaria del período correspondiente al gobierno de la Reina Victoria (1837-1901) está ampliamente documentada y el principal movimiento artístico, el de los Pre-Rafaelitas de mediados del siglo XIX, ha alcanzado el reconoci-

miento a nivel internacional. Durante ese período Gran Bretaña, España y Alemania, mantenían una estrecha relación en materia de cultura, especialmente a través de las familias gobernantes, pero la variedad, popularidad y abundancia de estilos, así como las metas alcanzadas por la pintura victoriana, no son muy conocidas fuera de Gran Bretaña.

En la actualidad, el arte del siglo XIX en general, y la pintura victoriana en particular, están siendo objeto de una nueva e importante valoración. Confiamos que a través de esta hermosa y erudita exposición contribuiremos a ello, compartiendo este rico patrimonio con los amantes del arte de España y Alemania, así como con los del Reino Unido.

Felicito tanto a nuestros colegas españoles del Museo del Prado, especialmente a su Director Felipe V. Garín Llombart, como a nuestros colegas alemanes de las Bayerische Staatsgemäldesammlungen, especialmente al Dr. Heilmann y al Dr. Johann Georg, Prinz von Hohenzollern de la Neue Pinakothek, por la realización de esta bella exposición a la que deseo el mayor éxito posible en todo su periplo.

SIR MARTIN JACOMB
Presidente, The British Council

La Exposición de «Pintura Victoriana. De Turner a Whistler» se inscribe en el ciclo de valoración de la pintura del siglo XIX, española y europea, que lleva a cabo últimamente el Museo del Prado. Es, por otro lado, continuación natural de la Exposición de «Pintura Británica de Hogarth a Turner», celebrada también en el Prado en 1988 y como aquélla responde a una estrecha colaboración con el British Council. Para esta ocasión colecciones públicas y privadas de Gran Bretaña, también de otros países europeos aunque en menor medida, han cooperado generosamente una vez más para ofrecer al público español una muestra selecta y valiosa, de un arte genuino y característico, que contribuye a definir un período histórico del más alto nivel político, social y cultural en la Europa del siglo XIX. Reveladora desde el punto de vista estético de los valores del arte británico que floreció bajo la Reina Victoria, la Exposición tiene asimismo un riguroso carácter científico, por ello el esfuerzo realizado por todos los organizadores, habrá, sin duda, de ser bien recibido y apreciado por el público español, que no ha tenido muchas ocasiones de conocer directamente en nuestro país obras de los más notables artistas británicos de ese período.

España y Gran Bretaña mantuvieron vínculos importantes

y continuados, sobre todo en lo político y económico, en el siglo XIX, vínculos que históricamente llegan hasta nuestros días y se mantienen vivos en la actualidad, y no hay que olvidar que España se convirtió también en aquel período histórico en un país atractivo y visitado por artistas británicos, que encontraron en él ese carácter agreste y exótico, a veces con un punto de orientalismo tan atrayente en el siglo XIX.

La pintura victoriana es reflejo de una sociedad y una cultura muy diferentes a la nuestra, pero a través de la sensibilidad y la emoción artística, el público español enriquecerá evidentemente su conocimiento de lo británico, y todo conocimiento es acercamiento y fuente de nuevos vínculos para el presente y para el futuro.

El Ministerio de Cultura, y yo personalmente, deseamos expresar nuestro más profundo agradecimiento a cuantos han colaborado en llevar a término este ambicioso proyecto, muy especialmente a la Corona Británica que, junto con nuestros Reyes, aceptó el alto Patrocinio de esta Exposición en España, y colaboró con el préstamo excepcional de varias obras de la Colección Real. También al British Council, la prestigiosa institución oficial británica, que tan activamente difunde en España la cultura de su país.

JORDI SOLÉ TURA
Ministro de Cultura

La exposición que ahora se presenta en las salas del Museo del Prado «Pintura Victoriana. De Turner a Whistler» puede considerarse una continuación de la celebrada a fines de 1988, en esta misma sede, «De Hogarth a Turner» que, recorriendo la pintura inglesa del siglo XVIII, obtuvo un amplio reconocimiento público. En este caso, partiendo de Turner —de quien ya hubo además otra importante muestra en 1983— permite mostrar la obra de buena parte de los artistas activos en un período tan crucial para Inglaterra, y para Europa misma, como es el siglo XIX. Las diversas tendencias artísticas que se fueron sucediendo o superponiendo en Inglaterra a lo largo del extenso reinado de la Reina Victoria, son el testimonio y el reflejo de la tensión de una sociedad, que vivía entre el esplendor de su grandioso imperio y el surgimiento de la lucha de clases. Esta exposición será, estoy seguro, para el público español especialmente interesante, ya que le brinda la oportunidad de contemplar una pintura escasamente representada en nuestro país. Al mismo tiempo, a través de las páginas del presente catálogo diversos estudios, de indudable rigor, aproximan al lector hacia ese período artístico tan complejo como sugerente.

El amplio centenar de obras seleccionadas incluyen géneros como el retrato, el paisaje, los cuadros de historia, de asunto oriental, de caza, temas mitológicos o sociales, es decir, un amplio espectro que permite abordar un panorama amplio de lo que fue el gusto de la monarquía, de la aristocracia, pero especialmente de la burguesía, como nuevo y principal motor y mecenas del arte durante este decisivo período.

«Pintura Victoriana» es el resultado del esfuerzo conjunto de tres entidades: el British Council, la Neue Pinakothek de Munich y el Museo del Prado. La selección de las obras ha sido hecha por un comité científico integrado por tres especialistas ingleses, Julian Treuherz, Conservador del National Museum & Galleries on Merseyside, Christopher Newall y Robin Hamlyn, autores de ensayos en este catálogo, y con los que han

colaborado Christoph Heilmann, Conservador de la Neue Pinakothek, y Juan J. Luna, Jefe del Departamento de Pintura Francesa, Inglesa y Alemana del Museo del Prado, Comisario para España, que ha puesto su ilusión y entusiasmo en el éxito de su presentación en nuestro país. A todos ellos quiero expresar mi más sincero reconocimiento. Asimismo, expreso mi agradecimiento a los numerosos museos, instituciones y coleccionistas privados, sin cuya generosidad este proyecto no hubiera podido alcanzar su alta calidad artística y científica.

Al mismo tiempo quiero agradecer el esfuerzo organizativo realizado por el Departamento de Artes Visuales del British Council y quienes allí trabajaron y trabajaban, desde su antiguo Director, Henry Meyric Hughes, quien supo entender la importancia y el interés para España de la exposición, hasta ahora Directora, Muriel Wilson, y sus colaboradores, David Fuller, Jacqueline Ford y Sarah Walker. En España, Brian Vale, Director del British Council y Agregado Cultural, ha llevado adelante este proyecto, y Tim Pearce y su colaboradora María José Lorente, han sabido en todo momento agilizar las complicadas relaciones entre tantas y tan variadas instituciones y personas.

Exposición tan significativa no hubiera sido posible en nuestro país sin el patrocinio de MUSINI, cuyo Presidente, Álvaro Muñoz, mostró en todo momento un decidido apoyo al proyecto.

Mi agradecimiento también para Michael Pächt, productor del bello catálogo de la exposición. No será justo omitir el empeño y rigor de Manuela Mena, que ha mantenido durante varios años con constancia la voluntad de llevarla a buen término, así como la profesionalidad de Teresa Posada por su eficaz coordinación. Finalmente quiero expresar mi agradecimiento personal a M.^a Jesús Gonzalo, traductora del Museo del Prado, así como a todo el equipo del Museo, por su esfuerzo y dedicación a este proyecto.

FELIPE VICENTE GARÍN LLOMBART
Director del Museo del Prado

Durante 1993, se cumple el XXV Aniversario de la fundación de MUSINI, acontecimiento del que deseamos hacer partícipes a todos aquéllos que, a lo largo de estos años, se han relacionado con nuestra Empresa, dentro de un espíritu de sincera y recíproca colaboración.

Con tal motivo, MUSINI se complace en patrocinar esta Exposición sobre «Pintura Victoriana. De Turner a Whistler», entendiéndolo que, con ello, prestamos un servicio al conjunto de nuestra sociedad, cuya demanda cultural creciente siempre hemos pensado que debe ser atendida a través del mecenazgo empresarial.

De esta forma, intentamos ser fieles al mundo de relaciones internacionales en el que MUSINI, en gran medida, desarrolla su actividad y, al propio tiempo, facilitar al público español el conocimiento de una parcela de la pintura europea extraordinariamente interesante y de la que ha tenido muy pocas ocasiones de disfrutar.

Quiero agradecer al British Council su inestimable colaboración y, muy especialmente, al Museo Nacional del Prado, institución de la que debemos sentirnos orgullosos todos los españoles, la oportunidad o, más bien, el privilegio que supone poder patrocinar esta magnífica Exposición, así como la dedicación y esfuerzo de todos cuantos la han hecho posible.

ÁLVARO MUÑOZ
Presidente de MUSINI

La exposición que ahora se presenta en las salas del Museo del Prado «Pintura Victoriana. De Turner a Whistler» puede considerarse una continuación de la celebrada a fines de 1988, en esta misma sede, «De Hogarth a Turner» que, recorriendo la pintura inglesa del siglo XVIII, obtuvo un amplio reconocimiento público. En este caso, partiendo de Turner —de quien ya hubo además otra importante muestra en 1983— permite mostrar la obra de buena parte de los artistas activos en un período tan crucial para Inglaterra, y para Europa misma, como es el siglo XIX. Las diversas tendencias artísticas que se fueron sucediendo o superponiendo en Inglaterra a lo largo del extenso reinado de la Reina Victoria, son el testimonio y el reflejo de la tensión de una sociedad, que vivía entre el esplendor de su grandioso imperio y el surgimiento de la lucha de clases. Esta exposición será, estoy seguro, para el público español especialmente interesante, ya que le brinda la oportunidad de contemplar una pintura escasamente representada en nuestro país. Al mismo tiempo, a través de las páginas del presente catálogo diversos estudios, de indudable rigor, aproximan al lector hacia ese período artístico tan complejo como sugerente.

El amplio centenar de obras seleccionadas incluyen géneros como el retrato, el paisaje, los cuadros de historia, de asunto oriental, de caza, temas mitológicos o sociales, es decir, un amplio espectro que permite abordar un panorama amplio de lo que fue el gusto de la monarquía, de la aristocracia, pero especialmente de la burguesía, como nuevo y principal motor y mecenas del arte durante este decisivo período.

«Pintura Victoriana» es el resultado del esfuerzo conjunto de tres entidades: el British Council, la Neue Pinakothek de Munich y el Museo del Prado. La selección de las obras ha sido hecha por un comité científico integrado por tres especialistas ingleses, Julian Treuherz, Conservador del National Museum & Galleries on Merseyside, Christopher Newall y Robin Hamlyn, autores de ensayos en este catálogo, y con los que han

colaborado Christoph Heilmann, Conservador de la Neue Pinakothek, y Juan J. Luna, Jefe del Departamento de Pintura Francesa, Inglesa y Alemana del Museo del Prado, Comisario para España, que ha puesto su ilusión y entusiasmo en el éxito de su presentación en nuestro país. A todos ellos quiero expresar mi más sincero reconocimiento. Asimismo, expreso mi agradecimiento a los numerosos museos, instituciones y coleccionistas privados, sin cuya generosidad este proyecto no hubiera podido alcanzar su alta calidad artística y científica.

Al mismo tiempo quiero agradecer el esfuerzo organizativo realizado por el Departamento de Artes Visuales del British Council y quienes allí trabajaron y trabajaban, desde su antiguo Director, Henry Meyric Hughes, quien supo entender la importancia y el interés para España de la exposición, hasta ahora Directora, Muriel Wilson, y sus colaboradores, David Fuller, Jacqueline Ford y Sarah Walker. En España, Brian Vale, Director del British Council y Agregado Cultural, ha llevado adelante este proyecto, y Tim Pearce y su colaboradora María José Lorente, han sabido en todo momento agilizar las complicadas relaciones entre tantas y tan variadas instituciones y personas.

Exposición tan significativa no hubiera sido posible en nuestro país sin el patrocinio de MUSINI, cuyo Presidente, Álvaro Muñoz, mostró en todo momento un decidido apoyo al proyecto.

Mi agradecimiento también para Michael Pächt, productor del bello catálogo de la exposición. No será justo omitir el empeño y rigor de Manuela Mena, que ha mantenido durante varios años con constancia la voluntad de llevarla a buen término, así como la profesionalidad de Teresa Posada por su eficaz coordinación. Finalmente quiero expresar mi agradecimiento personal a M.^a Jesús Gonzalo, traductora del Museo del Prado, así como a todo el equipo del Museo, por su esfuerzo y dedicación a este proyecto.

FELIPE VICENTE GARÍN LLOMBART
Director del Museo del Prado

Durante 1993, se cumple el XXV Aniversario de la fundación de MUSINI, acontecimiento del que deseamos hacer partícipes a todos aquéllos que, a lo largo de estos años, se han relacionado con nuestra Empresa, dentro de un espíritu de sincera y recíproca colaboración.

Con tal motivo, MUSINI se complace en patrocinar esta Exposición sobre «Pintura Victoriana. De Turner a Whistler», entendiéndolo que, con ello, prestamos un servicio al conjunto de nuestra sociedad, cuya demanda cultural creciente siempre hemos pensado que debe ser atendida a través del mecenazgo empresarial.

De esta forma, intentamos ser fieles al mundo de relaciones internacionales en el que MUSINI, en gran medida, desarrolla su actividad y, al propio tiempo, facilitar al público español el conocimiento de una parcela de la pintura europea extraordinariamente interesante y de la que ha tenido muy pocas ocasiones de disfrutar.

Quiero agradecer al British Council su inestimable colaboración y, muy especialmente, al Museo Nacional del Prado, institución de la que debemos sentirnos orgullosos todos los españoles, la oportunidad o, más bien, el privilegio que supone poder patrocinar esta magnífica Exposición, así como la dedicación y esfuerzo de todos cuantos la han hecho posible.

ÁLVARO MUÑOZ
Presidente de MUSINI

JORDI SOLÉ TURA
Ministro de Cultura

FELIPE V. GARÍN LLOMBART
Director del Museo del Prado

MANUELA B. MENA MARQUÉS
Subdirectora General de Conservación e Investigación

INMACULADA CANET
Subdirectora General Gerente

JESÚS URREA
Adjunto al Director

JUAN J. LUNA
Jefe del Departamento de Pintura Inglesa, Francesa y Alemana

Patronato del Museo del Prado

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE
Vicepresidente y Presidente en funciones

JUAN ABELLÓ

JOSÉ M.ª ÁLVAREZ DEL MANZANO
Y LÓPEZ DEL HIERRO

GONZALO ANÉS ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN

PLÁCIDO ARANGO ARIAS

MIGUEL BELTRÁN LLORIS

ANDRÉS CARRETERO PÉREZ

JAIME CARVAJAL Y URQUIJO

JOSÉ M.ª DE AZCÁRATE RISTORI

FELIPE V. GARÍN LLOMBART

MANUEL GÓMEZ DE PABLOS

MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

JOAQUÍN LEGUINA HERRANZ

JOSÉ M.ª LUZÓN NOGUÉ

MANUELA B. MENA MARQUÉS

EDUARDO MENDOZA GARRIGA

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ

ENRIQUE RÚSPOLI MORENÉS

RODRIGO URÍA MERUÉNDANO

JUAN A. VÁZQUEZ DE PARGA

JOSÉ LUIS YUSTE GRIJALBA

Exposición organizada por



MUSEO DEL PRADO

BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN

Comisarios de la Exposición

JULIAN TREUHERZ

CHRISTOPHER NEWALL

ROBIN HAMLYN

CHRISTOPH HEILMANN

JUAN J. LUNA

Dirección de la Exposición

MURIEL WILSON

ANDREA ROSE

The British Council

Coordinación de la Exposición

TERESA POSADA KUBISSA

Museo del Prado

DAVID FULLER

JACQUELINE FORD

The British Council

Ayudante de Coordinación

SARAH WALKER

The British Council

Traducción del inglés

M.ª JESÚS GONZALO UGARTE

Museo del Prado

Gabinete de Prensa

PURA RAMOS

Museo del Prado

Montaje

MACARRÓN, S. A.

BRIGADA DEL MUSEO DEL PRADO:

JOSÉ M.ª ADEVA

ÁNGEL CAMPOS

JOSÉ LÓPEZ

MANUEL MONTERO

VICTORIANO MOYO

Transportes y embalajes

MOMART, Londres

HASENKAMP, Munich

T. T. I., S. A., Madrid

Seguros

BRITISH GOVERNMENT INDEMNITY

MUSINI, España

BAIN AND CLARKSON

ESTE CATÁLOGO HA SIDO EDITADO
CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN
«PINTURA VICTORIANA. DE TURNER A WHISTLER»
CELEBRADA EN EL MUSEO DEL PRADO
13 DE MAYO - 31 JULIO 1993

ESTA EXPOSICIÓN FUE MOSTRADA
EN LA NEUE PINAKOTHEK DE MUNICH
DEL 26. DE FEBRERO AL 2. MAYO 1993

La edición de este Catálogo ha sido
financiada por MUSINI, España



Diseño del Catálogo

MICHAEL PÄCHT

Munich

Fotomecánica

KARL DÖRFEL

Reproduktionsgesellschaft mbH

Munich

Fotocomposición

JULIO SOTO, Impresor, S. A.

Avda. de la Constitución, 202. Torrejón de Ardoz (Madrid)

Impresión y encuadernación

PASSAVIA DRUCKEREI GmbH

Passau

Portada:

D. G. Rossetti, *El cenador azul*, 1865

The Barber Institute of Fine Arts,
The University of Birmingham (cat. 65)

© THE BRITISH COUNCIL
MUSEO DEL PRADO
BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN
1993

© *De la edición alemana*

PRESTEL-VERLAG

Munich

1993

ISBN: 84-87317-22-7

Índice

<i>Julian Treuherz</i>	Introducción a la pintura victoriana	13
<i>Juan J. Luna</i>	La pintura de la era victoriana y España	19
<i>Christopher Newall</i>	La pintura victoriana y Europa	23
<i>Robin Hamlyn</i>	Secesión y regeneración: algunas academias de arte de Londres, 1837-1848	30
	Catálogo	39
	Autores de las fichas: <i>Robin Hamlyn, Christoph Heilmann, Juan J. Luna, Christopher Newall, Julian Treuherz</i>	
	Addenda	207
	Biografías	223
	Cronología	236
	Bibliografía	241
	Índice de obras	245



Introducción a la pintura victoriana

La Reina Victoria rigió los destinos de su pueblo durante 64 años, desde 1837 a 1901. Durante este período la sociedad de Gran Bretaña sufrió un tremendo cambio, pasando de ser predominantemente rural a urbana. La revolución industrial y el descomunal aumento de la población provocaron un crecimiento sin precedentes de las ciudades y de todos los núcleos urbanos, acarreando grandes problemas sociales y políticos; pero la expansión del comercio y de la industria crearon gran riqueza especialmente para las clases medias que aumentaron en número y en prosperidad. Sus miembros ganaron confianza en sí mismos y ampliaron sus aspiraciones culturales. Construyeron sólidas casas y las amueblaron con más lujo que antes, adoptando un estilo de vida más confortable. Se volvieron más cultos leyendo más libros y periódicos y fundaron instituciones culturales y sociales. Se habían creado las condiciones necesarias para el florecimiento del arte.

La clase media desempeñó un papel crucial en el desarrollo de la pintura victoriana; su riqueza transformó el modelo de coleccionismo y su gusto hizo variar el tipo de arte que se realizaba. En el siglo XVIII y a principios del XIX los terratenientes, la aristocracia y la alta burguesía tuvieron un papel relevante en el coleccionismo artístico. (En un país predominantemente protestante, la iglesia no fue nunca un comitente significativo y el fin de la monarquía absoluta en el siglo XVII supondría que, en adelante, el estado tendría poca participación en el mecenazgo de la pintura). Durante sus giras por Francia e Italia los miembros de la aristocracia terrateniente adquirían cuadros y esculturas destinadas a sus residencias campestres. Habían recibido una educación clásica y sus preferencias se inclinaban por los maestros antiguos del Renacimiento y del Barroco. Actuaban también como mecenas de los artistas británicos, pero los encargos que les hacían se limitaban a una restringida gama de temas, fundamentalmente retratos, paisajes y cacerías y sólo ocasionalmente pintura mitológica o de historia.

A principios del siglo XIX cambió el equilibrio de fuerzas económico y esta pauta empezó a desmoronarse. Cuando la Reina Victoria subió al trono la riqueza estaba pasando a manos de la burguesía formada por comerciantes y fabricantes: éstos se convirtieron en los principales mecenas de los artistas y en compradores de cuadros de géneros más diversos. Se hicieron coleccionistas de la obra de los pintores británicos modernos, prefiriendo la probada autenticidad de una firma conocida a los misterios de la expertización de los maestros antiguos; disfrutaban más con las historias reconocibles que con la alegoría remota o la oscura mitología clásica de la tradición europea. Las cualidades que estos nuevos patronos admiraban en una obra eran la narrativa, el detalle descriptivo y la caracterización. Querían un cuadro que contara una historia, y gustaban de los incidentes divertidos y de las moralejas sencillas y familiares. Estas tendencias provocaron la moda de las pinturas de género, escenas de la vida familiar cotidiana, que dominaban al principio el gusto victoriano. Eran principalmente cuadros de pequeño formato, adecuados para decorar las habitaciones de modestas dimensiones de las típicas villas rurales de la clase media que se estaban construyendo en la periferia de las ciudades.

En las décadas de 1830, 40 y 50 surgieron muchas colecciones de pinturas de género y narrativa reunidas por propietarios de fábricas y comerciantes, por ingenieros, por industriales del ramo de la fundición y de la manufactura del algodón. Hay una típica colección de la primera época victoriana que se puede estudiar en su totalidad; se trata de la de John Sheepshanks, un fabricante de prendas de lana de Leeds que hizo una fortuna suministrando uniformes al ejército británico durante la Guerra de la Independencia en España (1808-1814) (fig. 1). Esta colección, conservada en la residencia londinense de su propietario, fue donada al Victoria & Albert Museum, y comprende obras de Turner, Mulready, Leslie y Landseer, ricas en humor y en anécdotas.

El interés por lo narrativo se mantuvo a lo largo de todo el período. Se encuentra también en las colecciones de finales de la época victoriana, como la del propietario de refinerías de azúcar Sir Henry Tate, cuyos cuadros forman el núcleo de la Tate Gallery, o la de Thomas Holloway, fabricante de medica-



1 William Mulready, *Interior con un retrato de John Sheepshanks en su residencia de Old Bond Street, 1832*. Victoria & Albert Museum, Londres. El típico coleccionista de principios de la época victoriana con sus cuadros.

mentos, quien fundó el Royal Holloway College femenino (que en la actualidad forma parte de la Universidad de Londres) y lo dotó de la galería de pinturas que aún hoy se puede visitar. Pero el gusto burgués era más sofisticado de lo que podría parecer a través de este tipo de colecciones con sus cuadros de género, en parte triviales y anecdóticos. Los primeros mecenas de los Pre-Rafaelitas adquirieron sus cuadros cuando la mayoría de los coleccionistas los consideraban aún chocantes y difíciles. Entre los primeros compradores de este tipo de obras se encontraban hombres como Thomas Combe, director de la Oxford University Press, devoto seguidor del movimiento de la Alta Iglesia de Inglaterra y capaz de responder a la desgarradora visión, a la compleja iconografía y a la intensa espiritualidad de Holman Hunt y de Millais. (La colección subsiste en el Ashmolean Museum de Oxford). Los coleccionistas posteriores de obras de los Pre-Rafaelitas, como James Leathart, propietario de una factoría de plomo, en Newcastle, eran hombres de refinada sensibilidad. Y en las décadas de los 70 y 80, cuando artistas tan avanzados como Whistler, Moore y Rossetti dejaron a un lado lo narrativo y el detalle, sus obras fueron coleccionadas por mecenas cultivados como el naviero F. R. Leyland o el financiero Alexander Ionides, que eran también expertos en obras de los maestros antiguos así como en muebles y cerámica antigua y que hacían de sus casas santuarios dedicados al culto a la belleza (fig. 2).

También la burguesía tomaba parte en el intento de educar y de hacer progresar a las clases trabajadoras sometiéndolas a la influencia del arte y al refinamiento que su influjo les podría aportar. Los fabricantes e industriales locales dominaban los ayuntamientos de ciudades en expansión como Birmingham,

Liverpool, Leeds y Manchester. Bajo la influencia de su talante cívico, las décadas de los 70 y 80 principalmente asistieron a la fundación de nuevas galerías de arte públicas, administradas por los municipios, pero que estaban respaldadas por los legados y donaciones de dinero y obras de arte de procedencia particular.

El creciente dominio de la clase media alcanzó también a los artistas que se fueron viendo absorbidos por ella en lo relativo a su estilo de vida y sus puntos de vista. La Royal Academy, fundada en 1768, había hecho ya por mejorar la posición social de los pintores, pero a principios del siglo XIX éstos, con excepción de los más notables, seguían estando considerados apenas algo más que artesanos. El cuartel general de los artistas en Londres se encontraba en el Soho y en Tottenham Court Road, zonas relacionadas de siempre con la artesanía, los oficios artísticos y las tiendas pequeñas y la carrera de los artistas seguía dependiendo del capricho de los particulares adinerados. No existían estudios establecidos para la preparación de los artistas. Algunos se formaban como ayudantes de taller de los artistas profesionales, otros trabajaban como aprendices de los decoradores, y hasta la década de 1830 no se crearon escuelas de arte estatales. Incluso los estudiantes que tenían la suerte de asistir a la Escuela de la Royal Academy (independiente del gobierno) recibían una educación artística arcaica y ridícula.

Durante el mandato de la Reina Victoria, sin embargo, se creó un sistema de formación artística ajustado a unas normas establecidas. Dejaron de ser marginales y muchos de ellos se incorporaron a la respetable sociedad de la clase media. Sus ingresos se incrementaron al aumentar el precio de sus obras y al haber más demanda de cuadros. Abandonaron el centro



2 Salón de la casa de F. R. Leyland, en 49 Princes Gate, Londres. Además de los Rossettis que se ven aquí, Leyland poseía obras de Whistler y Burne-Jones.

de Londres para trasladar su residencia a barrios suburbanos habitados por la clase media, como Kensington, Bayswater y St. John's y al extenderse el ferrocarril, a Surrey y a Kent. Los artistas más prósperos se construyeron especialmente casas-estudio, en muchos casos amueblados lujosamente, para impresionar a los clientes y para poder pintar con buena luz y en las mejores condiciones. Muchas de estas casas se mantienen aún en la zona de Melbury Road en Kensington y alguna de ellas está abierta al público, como Leighton House con su salón árabe de azulejos y su gran estudio (fig. 3). El estado organizó un sistema centralizado de escuelas de arte con un modelo estructurado de exámenes y titulaciones, de las que se ocupó el South Kensington Museum durante gran parte del período y que más tarde pasaron a ser competencia de las autoridades municipales. Los artistas comenzaron a sentirse cada vez más parte de una profesión; sus carreras se veían marcadas por una serie de acontecimientos, como su primera participación en las exposiciones de la Royal Academy, la elección primero como ARA (miembro asociado) y después como RA (miembro de pleno derecho), las medallas y premios de academias europeas, etc., y en algunos casos, incluso el título de «Sir» o de «Par». Los artistas se beneficiaban también de la venta de los derechos de autor y de la producción de grabados en acero de sus obras. El invento de la plancha de acero y del electrotipo hizo posible la realización de gran número de estampas de cuadros populares, destinadas al mercado de masas (fig. 4). Algunos artistas crearon dinastías, extendiéndose su fama gracias a la creciente difusión de las exposiciones artísticas en periódicos y revistas y al desarrollo de revistas especializadas como el *Art Journal* y el *Studio*. Todos los años la Royal Academy elegía el «cuadro del año», que se convertía en el tema de conversación de los elegantes (fig. 5).

Las postrimerías del Romanticismo

El mandato de la Reina Victoria —el más largo de la monarquía británica— duró 64 años y en él los pintores presentaron una compleja variedad de estilos y de temas con muchas contrarrientes y contradicciones. Resulta difícil generalizar sobre la pintura victoriana por sus muy diferentes facetas: no se puede aplicar el calificativo de «Victoriano» para referirse a un solo estilo, sino únicamente a un período. Cuando la Reina Victoria subió al trono, muchos de los artistas pertenecientes al movimiento romántico seguían aún en activo trabajando con los temas cargados de emotividad que constituían la piedra angular del Romanticismo. Es frecuente encontrar imágenes de la inmensidad y del poder sobrehumano de las fuerzas de la naturaleza en las obras de J.M.W. Turner, David Cox y John Martin; el famoso *Rey de la Cañada* de Landseer es un ejemplo de la fascinación romántica por los paisajes salvajes y por la libertad de las fieras. Pero en la obra de los pintores más jóvenes la naturaleza aparecía amansada, domesticada y más convencional. Los pintores topográficos recorrían Europa y el Oriente Medio plasmando los paisajes pintorescos y la arquitectura. El paisaje se convirtió en un medio de descripción objetiva y en algunos casos en nada más que una evasión bonita y relajante para los espectadores de la clase media urbana.

Pintura de género

La domesticidad era también una característica de las obras de género rústico, muy populares en las décadas de los 30 y de los 40, en los que aparecían temas tales como labradores, campesinos, madres y niños, ferias rurales y tabernas. Este tipo de pintura procedía de las obras holandesas y flamencas del siglo XVII

y había sido resucitado por David Wilkie a principios del siglo XIX. Muchos temas se inspiraban también en la historia británica y en las novelas y obras teatrales. Los victorianos conocían bien su literatura nacional: Walter Scott, Charles Dickens y especialmente los escritores de la Restauración como Lawrence Sterne y Oliver Goldsmith. Estas obras reflejaban la educación literaria y religiosa de la clase media y encarnaban los valores del cristianismo, del trabajo duro, de la autosuperación, de la caridad, de la santidad del hogar y de la familia y el código moral del decoro victoriano; se evitaban los desnudos y los temas desagradables como la pobreza y la enfermedad, patentes en las ciudades en desarrollo. La mejor representación de la pintura de género de la primera época victoriana está en la obra de Mulready, viva y de gran percepción psicológica, pero para los artistas menos capacitados los detalles, el humor y la caracterización podrían suponer una limitación.

Como resultado, en la década de los 40, se criticaba mucho el bajo nivel de gusto, acusándolo de dar prioridad a la pintura de género. Mucha gente creía que el gobierno debía intervenir alentando un tipo de arte más noble, haciendo encargos públicos a los pintores siguiendo el ejemplo de otros países europeos. La oportunidad se presentó con la reconstrucción de las Casas del Parlamento, después del fuego de 1834 que destruyó el antiguo palacio de Westminster. Una Comisión Real, encabezada por el Príncipe Alberto, decidió que había que decorar el edificio del nuevo Parlamento con frescos representando escenas de la poesía y de la historia británicas: a tal efecto, en la década de 1840 se llevaron a cabo una serie de concursos para seleccionar a los artistas que se ocuparían de dicha decoración. La inexperiencia de los británicos con la pin-



3 La sala árabe, Leighton House, Londres. Muchos de los azulejos le fueron regalados a Leighton por su amigo, el viajero y explorador Sir Richard Burton.

tura al fresco y lo poco adecuado de este medio para el clima húmedo, fueron la causa de que, en general, el proyecto no fuera un éxito. Las excepciones fueron los trabajos de William Dyce y de Daniel Maclise, cuyas obras denotan una gran influencia de los Nazarenos, y que recuerdan que el proyecto de Westminster estaba inspirado en los relevantes murales históricos de Peter Cornelius y su escuela de Munich.

Los Pre-Rafaelitas

Otra manifestación del descontento del nivel artístico en la década de 1840 fue la formación de la Hermandad de los Pre-Rafaelitas en 1848. Este grupo de artistas jóvenes e idealistas estaba disconforme con la mayor parte de la pintura contemporánea, que consideraba trivial y rancia. Sin embargo, sus obras eran profundamente serias y representaban momentos de intenso sentimiento así como problemas morales o religiosos que, una veces, expresaban por medio de los episodios de sus libros favoritos y otras a través de temas tópicos con ambientación moderna. Al principio, su estilo se inspiraba en las obras sencillas, pero expresivas y llenas de colorido, de los primitivos italianos, de donde viene el nombre de «Pre-Rafaelitas» refiriéndose literalmente al arte del período anterior a Rafael que todos los especialistas, excepto los muy avanzados, consideraban aún «primitivo». Por ello las primeras obras de los Pre-

Rafaelitas presentaban gran variedad de color y eran deliberadamente torpes y angulares. Pronto, los miembros de la hermandad adoptaron un estilo más pulido y realista. Elemento importante en la formación del Pre-Rafaelismo fueron los escritos de John Ruskin que abogaba por el estudio directo y detallado de la naturaleza como imperativo moral; como respuesta a ello los Pre-Rafaelitas desarrollaron una manera de pintar el paisaje con pormenores microscópicos y un enfoque muy directo, para lo cual solían estudiarlo laboriosamente a pleno sol. Durante el período comprendido entre 1848 y 1853, los miembros de la Hermandad y sus seguidores trabajaban juntos, aprendiendo unos de otros, produciendo una obra que presentaba una unidad estilística. Pero pronto, se fue imponiendo el individualismo de cada artista a medida que se movían en diferentes direcciones: John Everett Millais se hizo pintor de temas populares en la Royal Academy, William Holman Hunt se fue a Oriente Medio en busca de escenarios auténticos para sus temas religiosos y Dante Gabriel Rossetti se abstrajo en un mundo de sueños creado por su imaginación. El estilo Pre-Rafaelita, de colores brillantes, agudos detalles y contornos duros, atrajo a muchos seguidores a finales de la década de los 50 y durante la de los 60. El Pre-Rafaelismo, con su intensidad y su determinación de ver las cosas de nuevo, constituía un reproche perpetuo hacia los seguros convencionalismos y los buenos modales de los pintores académicos.



4 William Macduff, *Shaftesbury o Perdido y hallado*, 1862. Colección particular. Dos golillos admiran los grabados en el escaparate de un conocido vendedor de estampas de Londres.



5 G. B. O'Neill, *Opinión Pública*, 1863. Leeds City Art Galleries.
Al fondo se ve al artista del cuadro de éxito.

El empeño de los Pre-Rafaelitas en tratar sólo temas serios, les llevó a representar los preceptos morales modernos ambientándolos en la época contemporánea, siguiendo el precedente de William Hogarth. También el pintor de la Royal Academy, William Powell Frith, adoptó este interés por la vida moderna, aunque de forma más superficial. Durante las décadas de los 50 y de los 60 pintó una serie de escenas panorámicas de la vida moderna abarrotadas de figuras, cuyo formato intentaba emular a la pintura de historia. Sus temas, la orilla del mar, las carreras de caballos y las estaciones de ferrocarril, tenían en común una fascinación por la multitud, llena de contrastes de clase y de carácter, expresando la variedad y la inestabilidad de la ciudad moderna. Otros pintores que se dedicaron a las escenas de la vida moderna en menor escala, solían mostrar una ingenua preocupación por las novedades de la época victoriana incluyendo en sus obras trenes y autobuses, miriñaques y chisteras y referencias a los acontecimientos de actualidad.

En la década de los 60 se inició la reacción contra la importancia del tema, el relato y el detalle, que ya venía anunciada por los temas medievales llenos de inventiva realizados por Rossetti a finales de la década de los 50, en los que se recreaba en el dibujo y rechazaba el espacio realista. Un grupo de pintores más jóvenes encabezados por Edward Burne-Jones, hicieron suyo el interés de Rossetti por el medievalismo, por la fantasía decorativa y por la *femme fatale*, y el Pre-Rafaelismo entró en una segunda fase. En lugar de realismo, colores brillantes y detalle, los Pre-Rafaelitas posteriores pintaban mundos imaginarios o legendarios, y empleaban el simbolismo, el color apagado y la aplicación decorativa de la línea, el dibujo y la textura, para crear un arte más de evocación poética que de descripción precisa.

Esteticismo y Clasicismo

Paralelo a esta tendencia surgió el Movimiento Estético, que alcanzó su apogeo en las décadas de los 70 y de los 80. Se basaba en la teoría francesa del arte por el arte importada a Gran Bretaña por el pintor Whistler, americano de nacimiento, quien había estudiado en París y mantuvo contacto durante toda su vida con la *avant-garde* parisina. El Esteticismo, en su primera fase, aparece en la pintura británica a mediados de la década de los 60, en obras de Whistler y de Albert Moore en las que las figuras femeninas envueltas en ropajes han sido dispuestas de forma decorativa para expresar un arte de formas puras, sin intención de contar una historia, ilustrar un tema o transmitir una lección moral. Entre los aspectos más importantes del Movimiento Estético, estaba su interés por las formas simplificadas, pronunciadas y planas del arte japonés; otro de los puntos sobresalientes era la analogía entre la pintura y la música, siguiendo la máxima del escritor Walter Pater, según la cual «Todo arte aspira constantemente a la condición de música». Whistler aplicó también la teoría del arte por el arte en sus paisajes y retratos. Tituló provocativamente el retrato de su madre *Adaptación en gris y negro* y denominaba con los términos musicales de «nocturnos» y «armonías» las cuidadosas combinaciones de forma, tono y color que evocan una escena determinada—casi siempre una brumosa o nocturna panorámica de Londres y del Támesis—, sin pretender hacer una descripción detallada. Esto escandalizó a los estamentos artísticos británicos que consideraron que estas obras estaban sin acabar; la controversia fue aireada en público durante el famoso caso de difamación de Whistler contra Ruskin que tuvo lugar en 1878, a raíz de que el crítico acusara al pintor de «arrojar un bote de pintura a la cara del público».

Una fuerte corriente de esteticismo atravesó uno de los movimientos más importantes que se produjeron en la última etapa de la pintura victoriana: el Clasicismo. Los pintores clasicistas victorianos volvieron la vista hacia el perfecto ideal de belleza que aparece en la escultura clásica y trataron de recrearlo para el siglo XIX. Al igual que Whistle dieron la espalda al realismo de la vida cotidiana, al detalle y a la anécdota. Sin desdeñar del todo la narrativa, pues resucitaron la pintura del mito y la leyenda griega, sus escenas clásicas no eran más que un pretexto para hacer un alarde de gracia armoniosa y de belleza. Muchas de las obras de Lord Frederic Leighton, quien estaba a la cabeza de esta tendencia, están situadas al mismo nivel de la tradición decorativa europea. Denotan un suntuoso sentido del color y sensibilidad ante la línea y el ritmo, que se hace patente sobre todo en su manera meliflua de tratar las telas; hasta Lawrence Alma-Tadema, en sus reconstrucciones detalladas de la vida del mundo antiguo fielmente basadas en los estudios arqueológicos, hacía gala de una pincelada exquisita y de su amor por los efectos bellos y fastuosos.

Influencias francesas

La tendencia idealista y clasicista del arte victoriano muy posterior se hace también patente en las obras de algunos paisajistas en las que el refinamiento, la selectividad y el talante poético predominan sobre el realismo. Entre los más influyentes se encontraba Frederick Walker conocido, junto con sus seguidores, como los «autores de idilios»; también entraban dentro de esta tendencia los paisajes de Georg Heming Mason y William Blake Richmond que habían estudiado en Italia con el pintor italiano Giovanni Costa. Pero en la década de 1880 una nueva forma de paisajismo se introducía en el arte británico procedente de Francia; en número cada vez mayor, acudían los estudiantes de arte británicos a formarse artísticamente o a pasar sus vacaciones pintando en Bretaña al aire libre. Rendían culto a Jules Bastien-Lepage y pronto los pintores británicos imitaron su amplia pincelada, su estilo tonal y hasta la luz gris y los sólidos tipos campesinos. Uno de los discípulos de Lepage, Stanhope Forbes, se estableció en el pueblo pesquero de Newlyn, en Cornualles, donde se desarrolló una colonia de artistas. Otros viajaron por las zonas rurales pintando escenas rústicas con un nuevo realismo. Los pintores de temas rurales con influencia francesa constituyeron el New English Art Club en 1876 en oposición a la conservadora Royal Academy, pero el NEAC fue pronto sustituido por un grupo más radical enca-

bezado por el antiguo discípulo de Whistler, Walter Sickert; éste, a través de sus contactos con los amigos de Whistler, Edgar Degas y Claude Monet, desarrolló un estilo sutil y original para representar temas urbanos de la clase baja, como escenas callejeras y de music-hall. Al mismo tiempo, otros pintores formados en Francia, entre los que se encontraban el amigo de Sickert, Wilson Steer, y el retratista americano John Singer Sargent, amigo de Monet, introdujeron en Gran Bretaña el estilo fluido y pictórico del Impresionismo francés.

Pobres y plutócratas

La Royal Academy del final de la época victoriana presentó una amplia gama de temas —clásicos, históricos y modernos— con una gran variedad de estilos. El emigrado francés James Tissot, introdujo un toque de distinción francés, muy a la moda, en sus cuadros de mujeres de vida alegre elegantemente vestidas, mientras que, en completo contraste, pintores como Frank Holl y Hubert Herkomer desafiando a los críticos que preferían imágenes de lujo y de belleza, representaban temas como la pobreza y el desempleo. Sus imágenes, deliberadamente llamativas y sensibleras, estaban destinadas a provocar en los espectadores de la clase media sentimientos de compasión y de culpabilidad y se basaban en las experiencias de los artistas como ilustradores del *Graphic*, una revista que publicaba reportajes sobre la vida de los pobres. Sin embargo no eran muchos los cuadros de realismo social que se pintaban y la mayoría de los pintores victorianos de la última etapa vivían de los retratos; pero también en este campo, la llegada de John Singer Sargent en la década de 1880 aportó nuevos bríos al arte británico, ya que con su parecido asombrosamente vivo hizo que el retrato británico pareciera de pronto estático y pasado de moda. Sus deslumbrantes representaciones de los últimos plutócratas victorianos resumen la opulencia y la seguridad en sí misma de que hacía gala la alta sociedad inglesa de finales de siglo.

Muchos pintores victorianos continuaban vivos en el siglo XX, sintiéndose cada vez más aislados de los artistas más jóvenes y de las nuevas tendencias. Con la llegada del Movimiento Moderno el arte victoriano fue objeto de mofa por literario y sentimental, y durante una buena parte de este siglo no ha sido tomado en serio, a pesar del interés demostrado por el estudio de otros aspectos de la cultura victoriana, sobre todo la literatura. Hoy sin embargo la pintura victoriana nos ofrece la oportunidad de estudiarla y de disfrutarla como un auténtico espejo de su tiempo.

La pintura de la era victoriana y España

El largo reinado de Victoria I de Gran Bretaña (1837-1901), cuya sola mención evoca ante la posteridad la idea de estabilidad y equilibrio, prosperidad y expansión colonial, industrialización y capitalismo, coincide con un período histórico español que se caracteriza precisamente por conceptos mucho menos positivos y situación general, en varios aspectos, opuesta al apoteósico esplendor del apogeo imperial británico que la «era victoriana» encarna.

Cuando la joven soberana sucede en 1837 a su tío Guillermo IV, en el reino español se vive la problemática minoría de edad de Isabel II. Gobierna su madre, María Cristina y ese año se promulga una constitución liberal, se consagra la desamortización de Mendizábal y la primera Guerra Carlista atiza las brasas de la discordia por doquier. Cuando aquella, en principio, muchacha inexperta fallece en Osborne, sesenta y cuatro años después, tras un reinado que constituye uno de los más largos registrados por la Historia, anciana y achacosa, casi concluyendo la Guerra de los Boers en Sudáfrica, hay otra regencia en España a cargo de otra María Cristina y pronto comenzará el ejercicio regio oficialmente Alfonso XIII, monarca que lo era desde su nacimiento en 1886, unos meses más tarde de haber muerto su padre.

Entre 1837 y 1901, el mundo hispano conoció varios reinados —Isabel II, Amadeo I, Alfonso XII— y diversas regencias, aparte de las mencionadas las de Espartero y en cierto modo las de Prim y Serrano. Hubo una república, que no llegó al año, con cuatro presidentes —Figueras, Pi y Margall, Salmerón y Castelar—, guerras civiles y guerras internacionales. Esmaltan esas décadas, revoluciones y golpes de estado, varias constituciones, algunos gobiernos provisionales, la pérdida de Cuba, Filipinas y Puerto Rico... También se podrían señalar numerosos y significativos acontecimientos favorables, pero en un tono menor que hace más lacerantes las comparaciones. De hecho aparecen unos contrastes verdaderamente marcados respecto del universo político y cultural del ámbito planetario dirigido desde Londres. Como es natural no se pudieron potenciar ni unidad de criterios ni propósitos comunes entre ambos países, dada su tremenda disparidad en todos los órdenes: Gran Bretaña acrecentaba sus posesiones en varios continentes y su prestigio fue en perpetuo ascenso; en España, el ocaso de un viejo imperio se acusaba duramente y su papel de potencia secundaria se hallaba en fase descendente.

Sin embargo ello no impidió las relaciones de buena vecindad entre ambos reinos, inauguradas en 1808 a partir de la cooperación militar ante un enemigo común tan destacado como Napoleón I. En realidad la «era victoriana» culmina en España en el siglo XX, con un acontecimiento muy significativo: el matrimonio, en 1906, de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg, princesa de la Gran Bretaña. Aunque hacía cinco años que la longeva soberana había desaparecido, esta nieta suya, nacida de Beatriz, la hija más joven, y que tanto la acompañó durante su dilatada viudez, supuso el postrer enlace que reforzó la gloriosa corona de «abuela de Europa» con que sus descendientes fueron, cada año que pasaba, ciñendo sus plateadas sienes.

Los contactos diplomáticos y comerciales entre Gran Bretaña y España pasaron por altibajos a lo largo de tan convulso siglo pero ya no estallaron guerras entre ambas. No obstante la influencia cultural británica sobre España fue bastante relativa y tan sólo se fijó sobre aspectos económicos en general e industriales en particular. No se puede hablar de una moda o unas inclinaciones que valorasen la gran aportación que Britania iba haciendo al mundo; en contrapartida se estimaba todo aquello que llegase de Francia o implicase una impronta gala.

Remotamente, pormenores y motivos de origen «inglés» puesto que éste era el término empleado, fueron aceptados por un mínimo estrato de la sociedad española, casi siempre exclusivo y prepotente en gran parte, vinculado al norte del reino y deseoso de singularizarse. A pesar de ello, tales propuestas no pasaron de epidérmicas, peculiaridad que tiene visos de ser resultado de un mal entendido orgullo, una cierta displicencia y una lamentable ignorancia.

El nexo de Londres con Madrid fue bastante débil, siendo más importante el mantenido con las áreas vizcaína —fundamentalmente Bilbao— y andaluza, y dentro de esta última el territorio gaditano con Cádiz, Jerez y el Puerto de Santa María.

En lo concerniente a las relaciones de carácter artístico y la creación de colecciones pictóricas de origen británico en España, ya hemos hecho alusión a sus complejidades en varias ocasiones¹. En consecuencia emplearemos párrafos y acotaciones precedentes, añadiendo informaciones complementarias cuando parezca pertinente. Sin embargo conviene señalar que los pintores españoles acudían a Italia y a París en busca de inspiración, sin interesarse por el mundo allí del Canal de la Mancha.

La pintura británica, hablando en propiedad puesto que la expresión inglesa es geográficamente errónea y culturalmente limitada —cuando también hay que mencionar las escuelas escocesa, irlandesa (e incluso galesa para algunos críticos)—, es relativamente poco conocida en España y, comparada su presencia con las de las otras grandes corrientes europeas, resulta escasa y se muestra, para el gran público español, con obras poco representativas. Tal situación es producto de una serie de razones que deben imputarse a las motivaciones estéticas de la propia escuela, poco frecuente en las colecciones fuera de las Islas Británicas, excepción hecha de los Estados Unidos de Norteamérica, e igualmente por causa de las relaciones políticas y las cuestiones religiosas que propiciaron un profundo abismo entre España y Gran Bretaña durante varios siglos.

Sánchez Cantón, que tanto interés tuvo en la obtención de lienzos británicos para el coleccionismo oficial español, refiriéndose al período decimonónico apostilló: «...Ello presenta caracteres de mayor extrañeza al recordar los numerosos emigrados españoles residentes durante largo tiempo en Londres, no todos ellos sin medios de fortuna, que, al regreso, pudieron haber comprado cuadros de artistas seguramente admirados. Además, varios pintores ingleses vinieron a España en el primer tercio del siglo XIX; y en el arte de Goya hay rasgos que proceden de la pintura inglesa por caminos mal explorados, aunque sepamos que poseía un retrato de William Pitt —quizá

el de J. Murphy que perteneció a Carderera, hoy en la Biblioteca Nacional—, y aunque supongamos que serían inglesas diversas estampas que no se especifican en el inventario de 1812.

La ausencia de obras inglesas en nuestras colecciones se deberá, acaso con mejor razón, al cultivo devoto, el de batallas, el de cacerías, el inanimado de bodegones, flores, frutas, dulces...»².

Como es natural, las opiniones contenidas en los dos últimos párrafos cabe matizarlas y aclarar sus puntos de vista. Efectivamente Goya presenta influencias británicas; no hay que olvidar su estancia en Andalucía en la última década del XVIII y sus encuentros con los conocidos de su gran amigo Sebastián Martínez, ni las colecciones pictóricas de éste y de aquéllos. Particularmente Cádiz fue un gran centro de colecciones y el puerto más importante de la Europa dieciochesca con su tridente de rutas, europea del norte, mediterránea y americana. No cabe la menor duda de que la primera de las tres propició numerosos contactos con el mundo británico. Además la presencia misma inglesa en este área fue determinante y se proyectó desde entonces hasta Jerez y Sevilla. Es muy probable que llegasen pinturas y muchos grabados, lo que parece atestiguado, incluso en la reducida documentación hasta ahora descubierta en textos y archivos. La propia colección de Sebastián Martínez, que por lo que se va sabiendo —gracias a las investigaciones de María Pemán— era el paradigma de un brillante tipo de coleccionismo finisecular (una parte fue vendida a los ingleses, al heredarla sus hijas) contaba con numerosísimos grabados británicos. No es de extrañar que tal moda se propagase al mundo peninsular hispano a lo largo del XIX por causa de su popularidad a efectos decorativos y su fácil transporte y difusión. El problema reside, como siempre, en el desinterés por la obra gráfica que, generalmente, nunca aparece diferenciada o especificada pieza por pieza en los inventarios de bienes con motivo de sucesiones, en ventas públicas o en descripciones de residencias aristocráticas y burguesas.

En lo que concierne a las escuelas británicas de pintura puede decirse que fueron desconocidas en el Continente hasta el siglo XIX y como resultado, es natural que no pueda hablarse en propiedad de interés hacia ellas en España, puesto que, salvo en contadas ocasiones, no ha habido una gran intención de conseguir una verdadera colección representativa de los logros de la escuela. Aunque, como mencionaba Sánchez Cantón, hubo artistas británicos en suelo hispano en el siglo XIX (de hecho comenzaron a llegar en la segunda mitad del XVIII) ello no supuso necesariamente un hito en las relaciones estéticas entre ambas escuelas, ni mucho menos en el plano del coleccionismo. Éste surgiría por otros motivos, y tal vez el proceso industrializador español decimonónico dio lugar a unas tímidas bases poco aprovechadas entonces.

Hasta el siglo XX en puridad no cabe mencionar una conducta decidida al respecto, encaminada a los primeros intentos para constituir colecciones; fue cuando se descubrió la escuela, mal llamada «inglesa», y algunas familias se inclinaron por sus lienzos. Así nació un impulso en ese sentido debido a la moda por todo lo inglés, el prestigio de la era victoriana y su fase eduardiana posterior, la boda de Alfonso XIII, el ambiente de la corte de Londres y la omnipresencia del imperio británico en todo el planeta, así como el interés de varias personalidades del mundo del arte, que con su ejemplo arrastraron a otros coleccionistas.

Conviene subrayar el papel que en la primera mitad del siglo XX desempeñaron el retratista, pintor oficial y director del Museo del Prado, Álvarez de Sotomayor, estéticamente inclinado a la escuela inglesa propiamente dicha, lo que refleja su producción como autor de lienzos con efigies de alta sociedad,

el profesor Sánchez Cantón³, subdirector y más tarde director del Museo del Prado, el coleccionista Lázaro Galdiano y el Duque de Alba. Curiosamente, tanto el Museo del Prado como los Duques de Alba han proseguido esta política de adquisiciones de cuadros británicos y a ellos —y también a coleccionistas aislados actuales— se debe la entrada en España de piezas interesantes que ayudan a completar el panorama artístico de tan interesante escuela. Bien cabe señalar, por tanto, que son en ambos casos colecciones formadas a lo largo del siglo XX, al igual que la de Lázaro Galdiano⁴. La existencia anterior de algunos —muy pocos— lienzos británicos en uno u otro, tanto en el edificio que levantó Villanueva como en el Palacio de Liria⁵, es anecdótica y sin peso específico; realmente las adquisiciones son resultado de una inteligente política llevada a cabo durante el presente siglo.

Esta continuidad lleva a considerar la fase siguiente del coleccionismo español, del que aquéllos son adalides. En la segunda mitad del siglo XX y como resultado de la crisis económica británica posterior a la Segunda Guerra Mundial, que lanzó sobre el mercado muchas obras, fueron bastantes los coleccionistas, junto con anticuarios y decoradores, que acudieron a la Isla a fin de adquirir un tipo de obras como aquellas que todavía ofrecían la posibilidad de ser compradas a precios razonables, ante la progresiva subida espectacular de las pinturas de otras escuelas. En consecuencia varios anticuarios de Madrid y Barcelona se dedicaron a importar cuadros de segunda categoría —algunos de primera, sin duda— aptos para ser incluidos en las decoraciones de las casas que el relativo desarrollo económico español permitía construir, ampliar, mejorar o renovar.

Sin embargo en todo lo concerniente a la pintura del período victoriano, de precio indudablemente muy accesible hasta fechas recientes —puesto que su valoración estética y la elevación de su cotización han acontecido en los últimos años—, aun cuando se hayan producido entradas de piezas en España, raras son las que revelan el pincel de grandes maestros⁶. Por lo general son algunos de sus temas los que han atraído la atención: paisajes, escenas de interior, ambientes urbanos, algunos retratos, animales —en especial todo lo relacionado con la equitación— y poco más. Los asuntos de carácter clásico, las narraciones históricas, las alegorías complejas y el diversificado mundo, sugestivo y misterioso de los Pre-Rafaelitas no parecen haber encontrado gracia ante los ojos del coleccionista español, aunque existan las típicas excepciones que confirman la regla.

En cambio, algo que se desdeña, o cuando menos no se le confiere la importancia y el respeto debidos, es el arte de la miniatura, en el que rayaron a gran altura sus cultivadores en Gran Bretaña, siguiendo la remota tradición que dio tan prodigiosos frutos en el siglo XVI y en los siguientes. La miniatura británica de la era victoriana aparece presente en bastantes colecciones españolas, con obras destacadas pertenecientes a autores no menos significativos. Curiosamente, dada la variedad de dimensiones del género, aun dentro de sus reducidos tamaños, algunos ejemplares podrían pasar por pequeños cuadros —independientemente del soporte y las técnicas— y situarse en puesto de honor al lado de obras distintivas del período. En consecuencia este apartado supone un campo de experiencias tan amplio como multipolar, en el que la investigación actual debería intervenir a fin de establecer, en la medida de lo posible su cuantía numérica y su importancia cualitativa.

Regresando de nuevo al terreno de la pintura propiamente dicha, conviene subrayar que la colección más importante de España —la Colección Real, dividida a comienzos del XIX entre el Prado y los palacios e instituciones dependientes de la corona— no ha tenido prácticamente piezas británicas de este gé-

nero. Sin embargo, hay que constatar que pasadas las grandes tormentas de comienzos del XIX y fundado ya el Museo del Prado, las Colecciones Reales se enriquecieron con obras británicas de la era victoriana: los retratos de la Reina Victoria y de su marido, el Príncipe Alberto, algunos bodegones y varios cuadros de animales, con los cuales ya se entra en la pintura británica del siglo XX, cuyo análisis escapa, por razón natural, de estas páginas⁷.

Después de haber esbozado en unas cuantas líneas, y de manera aun superficial, la idea del coleccionismo de pintura victoriana en España, y aun a sabiendas de que todavía queda mucho por decir, es necesario entrar en una recapitulación sumaria de las obras artísticas que han formado o forman parte de algunos de los conjuntos indicados o que surgen aisladamente de colecciones que han tratado esa estética de manera marginal. A la vez se procurará añadir otros datos que sugieran algo de las relaciones artísticas entre Gran Bretaña y España, así como detalles espigados en textos, archivos y repertorios documentales.

De tan largo y peculiar período no cabe la menor duda que hay obras en España, tal vez en mayor número de lo que comúnmente se cree, pero, debido a las circunstancias aludidas en los párrafos anteriores, las más interesantes todavía no han aparecido en exposiciones o en ventas; por el contrario, infinidad de piezas mediocres lo hacen frecuentemente. Sin embargo, se puede comenzar a establecer un pequeño repertorio que cuenta con los ya citados asuntos de la más variada índole: paisaje, retrato, género, temas deportivos y de animales, etc. Además en estos años, e incluso antes, y desde luego después, muchos autores británicos viajaron a España en busca de inspiración, movidos por el exotismo y la moda romántica, después de las campañas napoleónicas, deseosos de nuevos ambientes o fascinados por la pintura española, que debido a su éxodo de la Península se conocía cada vez más en toda Europa, por causa de los saqueos de la invasión francesa, las ventas subsiguientes y la desbandada artística del proceso desamortizador hispano. Ésta en su calidad de escuela prestigiosa, y casi inesperada, dio lugar a influencias nada desdeñables en los artistas de la Isla, en particular merced a riqueza de facetas que ofrecían autores como Velázquez, Ribera o Murillo. Incluso, Goya, más a través de los grabados que de las pinturas, ejerció también cierto grado de especial embrujo sobre determinados autores británicos.

Precisamente, uno de los más reputados pintores del primer cuarto del XIX, Sir David Wilkie (1785-1841), retratista y autor de escenas de género, visitó España entre 1817 y 1818; de su mano hay una pequeña efigie de su hermana *Lady Laking Lea*, perteneciente a una colección privada santanderina. Otro pintor, viajero y conocedor de España, sobre cuyos pintores tuvo cierta influencia, cuando menos en la corriente romántica, fue David Roberts (1794-1864). Estuvo en la península Ibérica entre 1833 y 1836 y legó a la posteridad una amplísima producción compuesta por óleos, acuarelas y litografías. El Prado posee cuatro lienzos: *El castillo de Alcalá de Guadaíra* y *La Torre del Oro de Sevilla*, firmada en 1833, ambas obras compradas en 1943, y una obra posterior a su salida de España, tocada en su espíritu por la fantasía de la evocación: *Interior de la mezquita de Córdoba*, de 1838, que se adquirió en 1980⁸. A ellos se suma la que llegó al Prado en 1991 con el tema *La celebración de la Santa Cruz*. Otros dos lienzos conocidos existen en el coleccionismo privado —*Interior de iglesia* (Madrid) y *El interior de una catedral española* (Barcelona)—, aunque sin duda debe haber más en paradero ignorado.

De un conocido paisajista y retratista, John Linnell (1792-1882) hay en propiedad particular un pequeño *Retrato de hombre con barba*, característico de su gusto por la precisión en formato

reducido. F. Gandy, autor poco estudiado, firma un *Retrato de dama*, en colección privada madrileña que refleja la moda retratística de Lawrence, algún tiempo después de su muerte. Un desconocido William Fletcher es autor de dos lienzos, con retratos de familia, en la colección de los Duques de Alba: *Las hijas de C. Swainson, Esq.* y *Los nietos de C. Swainson, Esq.* Ambos cuadros son agradables y decorativos, testimoniando a la perfección el ambiente refinado del segundo tercio del siglo XIX en Gran Bretaña. También hay una interesante obra en el Palacio de Liria del pintor de los políticos británicos, Eden Upton Eddis (1812-1901), que muestra a un muchacho *Reginal Hargreave*, vestido para el deporte, con la prestancia adecuada que no impide la captación de la gracia juvenil.

Al tratar el género de las efigies decimonónicas británicas, de las que existen infinidad de cuadros anónimos en las colecciones españolas, hay que hacer hincapié en el papel desempeñado por los retratistas escoceses. De Sir Daniel Mac Nee (1806-1882) se conoce en una colección del norte de España, un singular *Retrato de caballero*. En la misma casa existe un delicioso *Muchacho vestido con capa corta* de Sir John Watson Gordon (1788-1864), autor que firma también un lienzo del Museo el Prado en 1828, *Retrato de caballero*, que entró por donación de Manuel de Arpe y Retamino, en 1958. También de John Phillip (1817-1867), que aunque nació en Aberdeen es conocido como «Spanish Phillip» por causa de sus éxitos pintando temas españoles, que supo captar en sus tres viajes a España en 1851, 1856 y 1860, el Prado posee el *Retrato de Don Gonzalo de Vilches, I Conde de Vilches*, que entró al Museo con el legado del Conde de La Cimera⁹. Curiosamente Phillip estuvo acompañado en su segundo viaje por Richard Ansdell (1815-1885), autor de pinturas con asuntos animalísticos y temas deportivos. Nació en Liverpool y regresó de nuevo a España, ya solo, en 1857. La colección de los Duques de Alba guarda de su ejecutoria un singular *Caballero* que reviste interés por el tema en sí y por el autor que lo llevó a cabo.

El concepto del retrato y el ambiente de las aristocráticas cacerías británicas se funden a la perfección en la obra de Sir Francis Grant (1803-1878), autor de moda en la alta sociedad victoriana. El coleccionismo privado español conserva dos obras suyas de gran interés: *Retrato de Sir Hugh Seymour Blane, Bt.*, que se expuso en la Royal Academy en 1836 y un gran lienzo pintado para el Conde de Chesterfield, *The Meeting of the Royal Staghounds at Ascot Heath*, cuyo título y asunto responden al más exquisito espíritu británico de estos años, dentro del estamento privilegiado de la alta sociedad. Del norteamericano britanizado Whistler, el Museo Thyssen-Bornemisza exhibe un retrato *Rosa y Oro. La Napolitana*, de 1897¹⁰.

Como es natural, la pintura deportiva y de ambiente hípico tan tradicional, tuvo numerosos cultivadores en esta época. Aparecen así obras de autores desconocidos —o no indicados en los repertorios al uso— como Deffrey, Cordrey o Albert Clark, en el coleccionismo privado, al lado de pintores cuya biografía y producción son del dominio público, o cuando menos resultan familiares para los investigadores. La Casa de Alba y otras colecciones poseen cuadros de James Pollard (1792-1867), que ilustran la vida de la época como *La Diligencia Leeds-Londres*, *Una diligencia o Escena hípica*; y de John E. Ferneley (1782-1862), el famoso pintor de asuntos ecuestres, entre los que destacan *Escena de caballos*, *Charles Lamb a caballo en Hyde Park*, *Los niños Ferneley*, *Caballo blanco* de 1837, e incluso una obra del hijo del anterior, Claude Lorraine Ferneley (1822-1891), *El caballo Carmee en Melton Mowbray*, de 1869.

Son muchas las colecciones que guardan cuadros de este estilo; los temas hípicos han sido y son muy populares y sería tan largo como enojoso establecer aquí el inventario de toda la

producción británica existente en casas de particulares e incluso instituciones dedicadas a este tipo de deportes relacionados con los equinos. A título de ejemplo pueden citarse todavía algunos cuadros más, propiedad de la Casa de Alba, por lo general de reciente adquisición, como bastantes de los ya mencionados. De Joseph Clark (1834-1912) hay dos lienzos con imágenes de corceles; de John Marshall, que pintó obras de este estilo entre 1881 y 1896, puede contemplarse un interesante caballo; análogamente de Horatio Henry Couldery, que pintó entre 1861 y 1893, se ven varios cuadritos con animales domésticos.

No se ha mencionado el estilo de los Pre-Rafaelitas porque es prácticamente inexistente en la Península; únicamente un espléndido tríptico de Burne-Jones (1833-1898) cuelga de las paredes de una singular residencia de un súbdito norteamericano en la provincia de Cádiz.

Por último pueden citarse tres autores cuyos nombres están unidos al Museo del Prado. Del pintor de panoramas marítimos y paisajes portuarios, Edwin Hayes (1820-1904) hay una magnífica *Marina* que entró con el legado Arpe y Retamino en 1962¹¹. Hace poco más de un siglo, en 1887, se recibió un prodigioso lienzo de Sir Lawrence Alma-Tadema con una denominada *Escena pompeyana* o también *La siesta*, firmada y fechada en 1868, donado por Ernesto Gambart¹². Y para concluir, cabe mencionar al pintor norteamericano, nacido en Florencia, que tanto contribuyó con sus pinceles a recuperar el espíritu del «gran estilo» en el retrato cortesano y burgués de alta sociedad, con amplísima clientela británica, John Singer Sargent (1856-1925), que visitó cierto tiempo España y fue copista en el Museo del Prado¹³. De este autor son muy interesantes dos piezas que el Museo Thyssen-Bornemisza¹⁴ exhibe desde 1992 en Madrid. Una evoca la vida de Sargent en Italia, particularmente en Venecia, *Vendedora de cebollas* y la otra el distante mundo de la alta aristocracia británica, *La duquesa de Sutherland*. Análogamente, en una colección privada catalana se conserva un boceto de figura para una de sus composiciones más célebres.

Según puede colegirse de los párrafos anteriores, todas las informaciones presentadas son una mínima parte, cuando menos en lo concerniente al siglo XIX, de lo que podría ponerse de manifiesto en realidad, después del necesario trabajo más completo y al que se hubiese dedicado el tiempo adecuado. No

obstante —nunca se dirá suficiente—, estas líneas vienen a ser el prólogo de ese estudio futuro, que sin duda y a no tardar, habrá que llevar a cabo en breve plazo.

En consecuencia, y según todos los datos expuestos en los párrafos precedentes, puede asegurarse que el tópico de la inexistencia de pintura del período victoriano en las colecciones españolas debe quedar relegado al limbo de las inexactitudes, producto de la carencia de investigaciones históricas. Con ello no se pretende fijar la idea de que estas páginas son el resumen de las pinturas existentes ni mucho menos; únicamente se ha buscado reflejar algo de lo que se encuentra en los lugares de más fácil acceso, al pertenecer a colecciones públicas o semipúblicas, debido a haber figurado las piezas precisas en exposiciones o ventas, por causa de circunstancias singulares que nos han puesto sobre la pista de algunas o gracias a la posibilidad de tener ocasión de visitar propiedades de particulares.

En general hay un grupo considerable de lienzos de autor desconocido pertenecientes a todo el siglo XIX, que se encuentran en colecciones privadas y públicas de Madrid, Barcelona, Bilbao, San Sebastián, Santander, Sevilla, Murcia, Málaga, Valencia, La Coruña, Cáceres y Cádiz, entre otros lugares. En muchos casos sus cartelas ostentan atribuciones a nombres de prestigio; otras veces aparecen como «escuela de» o simplemente «anónimo inglés». Por lo general más que responder al deseo de coleccionar, son resultado de un interés por la decoración y poco más, ya que son cuadros agradables y de «buen tono». Han llegado por herencia, compra reciente —a lo largo del siglo casi siempre—, por pura casualidad al adquirir una casa ya montada (a veces a un personaje anglosajón residente en España) o al encontrarse en el mercado de arte, nacional o internacional, un lote de piezas a buen precio, entre las que iba alguna obra de este tipo.

Con todo, los años futuros traerán el descubrimiento de bastantes más obras —téngase en cuenta que en estas páginas no se ha hecho mención expresa de autores poco conocidos, obras a la acuarela (que son abundantísimas), dibujos o grabados— por lo que, tal y como se indicó al comienzo de este trabajo, estos párrafos quedan como una introducción al estado de la cuestión, ya emprendido su estudio en el Catálogo de 1988, mencionado párrafos atrás.

1 Luna, J. J.: «Guía actualizada del Prado». Madrid 1984 (última edición 1993).
Idem.: «Pintura británica 1500-1820», *Sunima Artis*, vol. XXXIII. Madrid 1988.
Idem.: «El coleccionismo de pintura británica en España», en catálogo de la exposición «Pintura británica de Hogarth a Turner», Museo del Prado. Madrid 1988.

2 Sánchez Cantón, F. J.: «Retratos ingleses en el Museo del Prado», *Goya*, n.º 24.1958, pp. 342 y ss.

3 Vid. nota anterior 2.

4 Camón Aznar, J.: «Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano». Madrid 1967.

5 Barcia y Pavón, A. M.: «Catálogo de la Colección de Pinturas del Exmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba». Madrid 1911.

6 Catálogos de «Subasta Durán», «Ansorena», «Fernando Durán», etc.

7 Son muy pocas obras en realidad que, además, aparecen casi ocultas por la gran masa de pintura decimonónica que guardan los palacios reales españoles.

8 Vid. nota anterior 1 «Guía actualizada...», p. 321.

9 Vid. nota anterior 1 (1984).

10 Álvarez Lopera, J.: «Maestros modernos del Museo Thyssen-Bornemisza». Madrid 1992, p. 28.

11 Sánchez Cantón, F. J.: *A.E.A.*, 1962, p. 320, nota 4.

12 Puente, J. de la: «Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Pintura del siglo XIX». Madrid 1985, p. 24.

13 Luna, J. J.: «John Singer Sargent y el Museo del Prado», *Historia* 16, n.º 146, junio 1988, pp. 100-106.

14 Vid. nota anterior 10, pp. 123 y ss.

La pintura victoriana y Europa

En 1884 el escritor francés Ernest Chesneau llegó a la conclusión de que la mayoría de los principales pintores ingleses del momento se mostraban indiferentes hacia los movimientos artísticos europeos contemporáneos. En su opinión, sus talleres estaban tan cerrados como si tuvieran delante una parte de la Gran Muralla China. «Ils refont, mais à rebours, le blocus continental. Ils ont mis en interdit l'art européen. Ils sont et veulent demeurer Anglais»¹. Esta afirmación nos proporciona una generalización básica, que es que se puede considerar a la pintura británica de entonces como independiente de las escuelas de arte continentales. Los artistas británicos, en su mayor parte, se preocupaban poco de los nuevos estilos y estéticas que explotaban sus contemporáneos del Continente. Por el contrario, en las exposiciones públicas del Continente era raro ver pinturas británicas; y cuando se veían, como en el «Salon des Anglais» de 1824 y en las tres exposiciones universales de París de 1855, 1867 y 1878, la sensación que causaban sólo servía para demostrar el grado de divergencia, pues si bien por un lado eran aplaudidas por su brillante colorido y por la simplicidad e ingenuidad de su interpretación, por el otro eran objeto de mofa por torpes y faltas de sofisticación.

Teniendo en cuenta este estado de cosas, vale la pena considerar la manera en que algunos artistas británicos emprendieron tradiciones artísticas europeas y recibieron la influencia directa del estilo contemporáneo o de las posturas estéticas del otro lado del Canal de la Mancha. ¿A qué aspectos del arte europeo se adhirieron los pintores británicos durante las casi seis décadas de la época victoriana y cuáles ignoraron?

El talante de la época victoriana, en sus comienzos, tenía algo que impulsaba a la gente a buscar una forma de arte destinada fundamentalmente a ser edificante para la mayor parte de la población. Esa clase de pintura —sobre temas heroicos, históricos y mitológicos— conocida generalmente por los espectadores contemporáneos como *Gran Arte*, no había prosperado en la década de 1830. Hubo dos pintores británicos que lucharon contra viento y marea para elevar el nivel de la escuela de arte indígena; se trataba del trágico Benjamin Robert Haydon, quien con el tiempo se sintió arrastrado al suicidio ante la oposición que encontró su estilo ambicioso, y de David Scott cuyo éxito fue sólo marginal. Sus esfuerzos se redujeron a nada; los artistas británicos y aquellos que podían influir en el gusto de la gente preferían buscar en el extranjero ejemplos de este arte moralmente edificante.

Primera mitad del siglo: mirando a Alemania

En la Inglaterra de mediados del siglo XIX se sentía una fuerte admiración por los logros filosóficos y culturales de la moderna Alemania. El *Art Union* describía a los pintores alemanes del momento como «ciertamente los grandes artistas de Europa» cuyos éxitos «se debían quizás a esa aplicada atención, propia de la mente alemana... capaz de dedicar a un objeto tanto tiempo y tanta diligencia. En el arte... encuentra refugio y consuelo la intensa racionalidad de lo alemán»². La escuela de los Nazarenos —un grupo de artistas católicos alemanes que se es-

tablecieron en Roma durante los primeros años del siglo XIX— sirvió de ejemplo apremiante para varios artistas británicos, especialmente para el pintor escocés William Dyce que entró en contacto con ellos durante dos viajes que efectuó a Roma, en 1825 y 1827-28. Establó íntima amistad con Johann Friedrich Overbeck, con el que compartía una intensa admiración por el arte de Perugino y de Rafael (patente en las obras de Overbeck, como en su *Cristo con María y Marta* (fig. 1) o en la *Lamentación por Cristo Muerto* de Dyce (1835; National Gallery of Scotland, Edimburgo). La seriedad e intensidad de la pintura de Dyce, así como la claridad cromática y compositiva patente en sus obras, despertaron el interés del Príncipe Consorte, quien vio en ellas virtudes derivadas de la escuela alemana.

Bajo la influencia de los Nazarenos, se encontraba también John Rogers Herbert, que al convertirse al catolicismo en 1840 empezó a cultivar temas bíblicos, adoptando la calidad lumínica y la calidad devocional del arte nazareno para la representación de sus temas figurativos; mientras que en las obras de Daniel Maclise se puede apreciar el legado de la simplicidad formal defendida por los Nazarenos. En su juventud, Ford Madox Brown viajó por Europa estudiando las diferentes es-



1 Johann Friedrich Overbeck, *Cristo con Marta y María*, 1812-16. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlín.

cuelas pictóricas, tanto históricas como contemporáneas. En 1845 llegó a Roma donde aún vivían algunos Nazarenos. Su estilo pictórico sufrió entonces un cambio que fue descrito sarcásticamente por Holman Hunt como un acercamiento al de «Overbeck y otros, que se dedicaban a imitar todas las inmadureces y limitaciones infantiles de los quattrocentistas alemanes e italianos»³. Las obras que Brown concibió o realizó en Roma, como *Simientes y frutos de la poesía inglesa* (1845; Ashmolean Museum, Oxford), aunque tienen una intención didáctica y están cuidadosamente construidas en lo referente al tema, están también imbuidas de movimiento y de cierto grado de luz natural y en este sentido representan una progresión de los arcaísmos conscientes de los Nazarenos. A través de Brown los principios de la pintura nazarena fueron transmitidos a la Hermandad de los Pre-Rafaelitas. Ruskin comparó desfavorablemente a los Nazarenos con los Pre-Rafaelitas proclamando a estos últimos «los únicos pintores figurativos vivientes de esta época»⁴. Sin embargo lo que sí heredaron los Pre-Rafaelitas de los Nazarenos fue la actitud mental que atribuía a la práctica de la pintura, o a la contemplación de obras de arte, una intención moral mayor que la mera gratificación visual, idea que estaba en total acuerdo con la filosofía estética de Ruskin.

En la década de 1840 se produjo una controversia sobre cómo debía decorarse el reconstruido Palacio de Westminster. Se constituyó un comité parlamentario para solicitar la opinión de expertos como William Dyce y Charles Eastlake (posteriormente presidente de la Royal Academy y director de la National Gallery). En términos generales, se admitió que había que aprender del arte contemporáneo alemán tanto en lo relativo a técnica como a iconografía. Además se acordó que el estilo predominante en la decoración fuera vagamente rafaelesco —según lo entendían los Nazarenos— con preferencia sobre las tendencias deliberada o tímidamente medievales. Se celebró una serie de concursos con el fin de seleccionar a un grupo de artistas capacitados para representar el tipo de tema histórico exigido y aptos para trabajar en la escala que el edificio requería.

Overbeck y Peter von Cornelius merecían una especial consideración por parte de los responsables del proyecto de Westminster: A.W.N. Pugin, al frente de la decoración pictórica del edificio, buscaba pintores «que siguieran los pasos del gran Overbeck»⁵. En el otoño de 1841 convencieron a Cornelius de que se trasladara a Londres para asesorar sobre los problemas técnicos. Según parece el Príncipe Consorte esperaba que su compatriota pudiera llevar a cabo una serie de frescos en Westminster; sin embargo, la respuesta de Cornelius, según testimonio de Ford Madox Brown, sirvió para recordar al comité que había que tomar en consideración a los artistas británicos: «¿qué necesidad tienen Vds. de que venga Cornelius a pintar sus paredes cuando cuentan con el Sr. Dyce?»⁶. También fue consultado Julius Schnorr von Carolsfeld; para él los pintores alemanes estaban mejor preparados para esa tarea pero compartía la opinión de Cornelius de que, aunque así fuera, habría que buscar artistas británicos para la obra, «en primer lugar porque, en cualquier caso, lo que aporten correspondería a la cultura artística nacional de Inglaterra, y en segundo lugar porque esta empresa, que abre perspectivas totalmente nuevas en el campo del arte, tendría tan incalculable influencia en el desarrollo de la prometedora generación de vuestros artistas más jóvenes, que sería realmente una gran pérdida para vuestro país que se les negara esta oportunidad de hacer algo grande»⁷.

Los artistas nazarenos requeridos para asesorar y colaborar, se mostraron juiciosos, a la vez que magnánimos, al preferir no involucrarse demasiado en el proyecto. La técnica del fresco, que el comité de selección consideraba especialmente ade-

cuada para edificios públicos, presentaba grandes dificultades en las condiciones de humedad y de oscuridad del Palacio de Westminster. Charles West Cope y Daniel Maclise se trasladaron a Munich para que Cornelius y otros les enseñaran esa técnica, a pesar de lo cual sus obras de Westminster no han sobre-



2 «The Alarming Spread of the German School in Art», *Punch*, 1846, vol. X, p. 145.

vivido en buenas condiciones. Pese a los esfuerzos y buenos propósitos de los organizadores, a finales de la década de 1850, había un clima general de disgusto hacia las decoraciones de Westminster, a la vez que se expresaba un creciente resentimiento hacia la influencia de los artistas alemanes y de sus concepciones. La revista *Punch* que solía ser el fiel reflejo de la opinión pública, ilustró «la alarmante propagación en el arte de la escuela alemana», publicando unas caricaturas que mostraban «el rostro enmarcado por serpientes en lugar de cabellos, grollas inflamadas en lugar de ojos, y penachos de estopa en lugar de bigote» que constituyen las características principales de la escuela de dibujo alemana»⁸ (fig. 2).

Segunda mitad del siglo: Francia como ejemplo

A partir de mediados de siglo, los pintores británicos que aspiraban a un estilo artístico más elevado y universal, se orientaban hacia Francia en lugar de Alemania. Y ello a pesar de que la mayoría de los ingleses consideraban a Francia políticamente inestable, postura que probablemente desvirtuaba la apreciación del nivel cultural de ese país. Elizabeth Eastlake, esposa del ya mencionado miembro del comité encargado de la decoración de Westminster, emitió mordazmente su condena en 1861: «El arte francés se encuentra hoy en tal estado que ni los ojos más ilustrados ni siquiera los más indulgentes, lo encuentran placentero»⁹. Edward Armitage estaba de aprendiz del pintor de historia parisino Paul Delaroche y tomó parte en la decoración del *Hémicide* de la École des Beaux-Arts; el cartón *Invasión de Britania por César*, que presentó en 1841 al primer concurso de Westminster, fue tildado de anormalmente francés, hasta el punto de que algunos acusaron a Armitage de haberse apropiado de una de las composiciones de su maestro. Durante los últimos años de la década de 1850, un número creciente de artistas británicos se matriculó en estudios y escuelas parisienses para completar su educación artística, mientras que otros realizaban frecuentes visitas a la capital francesa para estudiar las obras expuestas en el Salón o en los talleres de los artistas. Frederic Leighton, quien había vivido anteriormente en Francfort, donde fue discípulo de Edward von Steinle y

donde recibió las tardías influencias de los Nazarenos, y después en Roma donde entró en contacto con artistas jóvenes de todas las nacionalidades, se trasladó a París en 1855, ciudad en la que se quedó tres años. En Francia, entró en contacto con una galaxia de artistas clasicistas, todos ellos influidos vagamente por Ingres, y entre los que se encontraban William Bouguereau, Joseph Nicolas Robert-Fleury y Alexandre Cabanel. De ellos aprendió a dominar la coreografía de las «grandes machines» por medio de dibujos de figuras desnudas y envueltas en túnicas. Sin embargo Leighton, como Armitage, padeció los prejuicios de sus compatriotas hacia un estilo pictórico influido por el ejemplo francés, especialmente cuando expuso *El Triunfo de la Música* (en paradero desconocido) en la Royal Academy en 1856.

El número de visitantes ingleses a Francia fue creciendo gradualmente y la influencia de la pintura francesa —especialmente de la pintura francesa clasicista— se hizo más pronunciada. Edward John Poynter se trasladó a París a ver la Exposición Universal de 1855 y decidió quedarse en la ciudad —donde permaneció hasta 1859— como discípulo de Charles Gleyre. Su estilo académico posterior —superficialmente análogo al de Leighton— denotaría la influencia de esta formación. Incluso los pintores que se encontraban en la órbita de los Pre-Rafaelitas —que compartían la opinión de que el método tradicional de crear una composición, por medio de dibujos preparatorios y de bocetos, hacía perder la intensidad de la expresión— se sintieron en algunos casos atraídos por las obras de artistas cuyos intereses se centraban en el alarde retórico. En el otoño de 1849 Dante Gabriel Rossetti visitó París, en compañía de Holman Hunt; describió las obras que más admiración despertaron en él, entre las que se encontraban las de Delaroche, Robert-Fleury, Scheffer e Ingres; descartó sin embargo a Delacroix excepto por dos obras que le pareció mostraban «una especie de genio salvaje». De todas las obras que vio en París sus preferidas fueron los murales bíblicos de la iglesia de Saint-Germain-des-Près, realizados por Hippolyte Flandrin y que le parecieron «¡Maravillosos! ¡Maravillosos!»¹⁰. Aun teniendo en cuenta la exhuberancia propia de la juventud, resulta obvio que Rossetti y Hunt quedaron impresionados por el imponente

tamaño y la grandeza de concepción de lo que vieron, cualidades que echaban de menos en el arte inglés.

Muchos paisajistas ingleses de los años 50 y 60 dependían en cierto grado de la teoría de «fidelidad a la naturaleza» explorada por John Ruskin en *Modern Painters*, cuyos cinco volúmenes fueron publicados entre 1843 y 1860. Se esforzaban por repetir el rostro de la naturaleza con detalles minuciosos, por medio de una técnica depurada y un intenso color local. A decir verdad, sin embargo, varios artistas volvieron a una mayor evocación de la formas del paisaje, tratando de representar los efectos envolventes de la luz, o de transmitir la sensación de solidez y de grandeza. Cada vez era mayor la conciencia de una tradición europea de bocetos al óleo, que prescindía de la línea y de la representación caligráfica en favor de la aplicación sensual del color. Su representante más conocido era Jean-Baptiste Camille Corot quien empezó a atraer la atención de la prensa inglesa a finales de la década de 1860, aunque al principio, sus colores mugrientos desazonaban a la opinión más conservadora («para poner el color, los pintores como Corot restregaban sus temas con suciedad»)¹¹. Cuatro años más tarde Corot se va ganando la confianza de sus seguidores británicos: «Il parait que ma peinture s'acclimate en Angleterre: vive la joie!»¹² Leighton fue uno de los primeros en valorar a Corot en Inglaterra, decorando un salón de su casa con una serie de obras del pintor francés y emulando su técnica en sus propios bocetos y estudios en color de paisajes.

El pintor italiano Giovanni Costa, con quien Leighton había entablado una duradera amistad durante los años de convivencia en Roma, tuvo una fuerte repercusión en el paisaje de mediados del período victoriano, y otra vez en favor de un tipo de paisaje más clásico y generalizado, que respondía a intereses más estéticos que documentales. George Heming Mason fue el primer pintor inglés que se inspiró en la visión del paisaje de Costa. Trabajaron juntos, primero en la campiña romana y más tarde en el Staffordshire natal de Mason, y en ambos lugares trataron de describir las cualidades míticas y poéticas del paisaje. Costa se convirtió en un héroe para las más joven generación de pintores ingleses —los nacidos hacia mediados de siglo— para quienes sus ideas venían a representar un escape de lo que



3 Jules Breton, *El final del día*, conocido en la actualidad como *El regreso de las espigadoras*, 1859. Musée d'Orsay, París.

parecían los prosaicos objetivos de la escuela indígena de paisaje, y entre los que se contaban Walter Crane y William Blake Richmond. En 1781 el *Art Journal*, al analizar la exposición estival de la Royal Academy, percibía un nuevo espíritu en el extranjero «cuya idea clave fundamental podría estar en la obra pseudo-clásica del Sr. Richmond», una sala casi entera exhibiendo «obras que diez o veinte años atrás habrían sido simplemente rechazadas en cualquier exposición de Londres. La excentricidad de estas obras las deja fuera del término Pre-Rafaelitas. De hecho, al pasar de moda el Pre-Rafaelismo, se



4 John Singer Sargent, *Retrato de Emilie Auguste Carolus-Duran*, 1879. The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.

forma una escuela nueva, selecta y también pequeña... la hermandad abraza sentimientos comunes de veneración por la antigüedad, de afecto por la Italia moderna; hacen suyos el clima del sur, los trajes, el sol, hasta un cierto estilo *dolce far niente*, con una actitud general de sibaritismo para la que Arte y Esteticismo son la única razón de la existencia». En conclusión, el crítico aprobaba lo que veía como «una oportuna protesta contra el naturalismo vulgar, el realismo ordinario, aplaudido por las multitudes inculcas que acuden en tropel a nuestras exposiciones de Londres»¹³.

Mason se interesaba también por el paisajismo francés contemporáneo; se trasladó a París desde Roma con el fin de visitar la Exposición Universal de 1855, donde admiró de manera especial las obras de Antoine Hébert y de Gabriel-Alexandre Decamps. Pudo ser Costa quien fomentara en Mason el interés por la escuela de pintores de Barbizon, con la que él mismo estaba en contacto; la crítica comentó ampliamente que, a pesar de que tanto Mason como Charles Daubigny se basaban en una minuciosa observación para la composición de sus temas, cada

uno tenía luego su manera de suavizar y abstraer las formas de la naturaleza¹⁴. Mason y Fred Walker —otro pintor inglés de paisajes figurativos— visitaron París en 1863; Philip Hermogenes Calderon contaba la reacción de este último ante los cuadros expuestos en el Palacio de Luxemburgo: «Pasó rápidamente ante las celebridades habituales —el gran Couture, el gran Müller, e incluso el Delacroix— pero se quedó clavado ante *El final del día* de Jules Breton (fig. 3) que observó atentamente, y evidentemente el cuadro produjo en él una honda impresión»¹⁵. Walker y Mason, figuras centrales de la llamada escuela idílica de paisajistas ingleses, encontraron en las obras de Breton las virtudes clásicas de equilibrio compositivo —alcanzado por la colocación cuidadosa de figuras esculturales en un paisaje abierto combinado con los recuerdos más conmovedores y el talante poético de un tema fundamentalmente eterno.

El movimiento estético inglés estaba en deuda con la literatura francesa, especialmente con Théophile Gautier, cuya novela *Mademoiselle de Maupin* (1835-36) sentaba en su prólogo las bases del principio del «arte por el arte», ideas que volvió a plantear frecuentemente en sus poemas y críticas hasta la década de 1850. Era una nueva forma de pensar en el arte, especialmente emocionante para los miembros de la escuela británica para quienes, durante mucho tiempo, la pintura tenía fundamentalmente la misión de documentar y de narrar. Leighton y James Whistler (ambos se establecieron en Londres a principios de la década de 1860 después de haber vivido en París) ocuparon un lugar preeminente en transmitir a los círculos artísticos británicos un nuevo concepto global de los objetivos del arte. La idea de que la pintura pudiera estar al servicio de intereses formales más que morales o didácticos, y de que la conjunción armoniosa del color y la elegancia de la línea fueran más importantes que la exactitud de la representación, condujo a un estilo artístico lujoso y sensual por un lado y melancólico y poético por otro, que era más una llamada a las emociones del espectador que a su necesidad de información pictórica.

Discrepancias en torno a estilos y técnicas

Casi todos los pintores británicos encontraban detestable el tipo de realismo que los pintores franceses más avanzados exploraban en la década de 1860. Rossetti regresó a París en el otoño de 1863 y recorrió la ciudad acompañado por Théodore Fantin-Latour. Encontró los cuadros de Manet «simples garbatos en su mayoría [aunque el artista parecía] ser una de las luces de la nueva escuela. Courbet, [quien le pareció] que encabezada el movimiento, no es mucho mejor». A la vista de esta patente escasez de talento Rossetti creyó que los pintores ingleses debían encaminarse hacia un estilo de pintura que estuviera al servicio de intereses estéticos más elevados: «Vale la pena que los pintores ingleses intenten hacer algo ahora, ya que la nueva escuela francesa no es más que putrefacción y descomposición»¹⁶. La predisposición de los británicos contra el realismo francés seguía manifestándose de vez en cuando: Pointer quien, a raíz de ser nombrado, en 1870, Profesor de la cátedra «Slade» en el University College, había alcanzado una posición influyente, hizo burla del «concepto de belleza ideal [que no era tal] que se encontraría buscándolo en la naturaleza». Mientras, por otro lado, censuraba a los realistas por haber pintado «naturaleza sin idealizar»: «Casi siempre echan mano de lo desagradable o de lo horrible cuando buscan temas con un placer cínico tan típico de ellos como su sensibilidad falsa y ampulosa»¹⁷. Con los ánimos más calmados un miembro del New English Art Club llamado Thornton aceptó que la desaprobación pública a la que se enfrentaban sus compañeros se debía, en parte, a haber asistido a escuelas de arte en Francia,

«ya que para los británicos chapados a la antigua, el término 'francés' en la pintura seguía teniendo connotaciones de 'lubricidad', derramamiento de sangre y búsqueda de lo 'feo'»¹⁸.

En el curso de su carrera Whistler pasó de un tipo de realismo, inspirado principalmente en la obra de los artistas franceses con los que estaba en contacto, a una forma de hacer elegante y evocadora, aparentemente transitoria en la sutileza de su talante y sin embargo clásica en sus cualidades estéticas de autosuficiencia y eternidad. Se distanció de la brillantez cromática y de los efectos del impresionismo francés, para volver a la teoría de su primer maestro, Charles Gleyre quien mantenía que «le noir d'ivoire est la base des tons»¹⁹. Además estudió el tratamiento dado por los maestros antiguos a la pintura figurativa y de paisaje, sintiéndose especialmente impresionado por la pintura de Hals, Watteau y Velázquez, y por el dibujo de Ingres. Basándose en su experiencia de estos maestros, trató de buscar la línea y el tono adecuados para sus composiciones. En una carta dirigida a Fantin-Latour, Whistler lamentaba el tiempo perdido siguiendo los dictados del realismo francés: «¡Oh! ¿Por qué no fui discípulo de Ingres?... Qué maestro habría sido. Con qué seguridad nos habría guiado. Dibujando ¡por Zeus! El color, el color es vicio»²⁰.

Para muchos otros, las clases de pintura francesa, tal como se recibían en los estudios parisinos, tendrían que ver con la representación de la forma en una escala de tonos, teniendo como ejemplo a los maestros españoles y holandeses. Emile Auguste Carolus-Duran (fig. 4), a cuyo taller acudían muchos estudiantes ingleses y americanos, concibió un sistema de enseñanza por medio del cual las formas de la naturaleza quedaban reducidas a un patrón de toques monocromos —«les valeurs»— que el estudiante aprendía a aplicar en el lienzo «au premier coup». John Singer Sargent recordaba las recomendaciones del maestro: «Cherchez la demi-teinte; mettez quelques accents, et puis les lumières»²¹. El nombre de Velázquez era invocado constantemente.

La calidad de lo «pictórico» no era una característica notable del arte victoriano. Desde la década de 1830 a la de 1870, muchos pintores hicieron gala de demasiada seriedad al pretender la representación edificante o informativa de un tema en concreto que dejara lugar a la libertad de estilo, o de demasiada inseguridad sobre las posibilidades técnicas del método académico de crear obras terminadas partiendo de bocetos o de estudios que les permitiera una mayor expresión interpretativa. Pero sólo cuando los artistas británicos (y americanos) sintieron la necesidad de perfeccionar y utilizar sus conocimientos del dibujo y de la técnica para describir las propiedades de los materiales y la caída de la luz, empezó el arte británico a colmar las esperanzas de las diferentes escuelas de arte europeas y, hasta cierto punto, a converger con ellas.

Si bien en los primeros años del período victoriano se había tenido la sensación de que el punto flaco del arte británico radicaba en su incapacidad de enfocar temas de alto contenido moral y espiritual, y de que era en este campo en el que los pintores tenían que buscar ideas e inspiración en Europa, en los últimos años de dicho período —digamos desde 1880 hasta el fin del siglo— los británicos llegaron a apreciar las enseñanzas de la escuela continental como un medio de representar con mayor autenticidad las dificultades de la vida. Hubo dos artistas franceses —Jean-François Millet y Jules Bastien-Lepage, conocidos por sus representaciones de la vida campesina en la campiña francesa —especialmente admirados y emulados por los pintores británicos. En 1872 el marchante francés Durand-Ruel expuso en Dowdeswell's Gallery obras del primero, entre las que se encontraba *El Angelus* (1857-59; Musée d'Orsay), mientras que, en 1880, *El almiar* de Bastien-Lepage (fig. 5) causaba sensación en la Grosvenor Gallery. En 1881 se publicaba la primera de una sucesión de biografías de los dos artistas en lengua inglesa²². Muchos de los pintores que se habían unido al New English Art Club (fundado en 1886 especialmente para los artistas que habían estudiado en Francia y con vínculos france-



5 Jules Bastien-Lepage, *El almiar*, 1877. Musée d'Orsay, París.

ses tan fuertes que en un principio se pensó llamarlo *The Society of Anglo-French Painters*)²³ consideraban a Millet y a Bastien-Lepage los pintores más grandes de la época; George Clausen, por ejemplo, los ensalzaba a ambos aunque por motivos distintos: «Si comparamos la obra [de Millet] con la de Bastien-Lepage... encontramos que Millet sigue siendo el maestro, aunque como pintor, Bastien-Lepage era incomparablemente más capaz y más diestro... No, como Millet, que hacía todo por la expresión, sino pintando por conseguir el efecto real de la gente al aire libre, con la luz y el auténtico color de la naturaleza»²⁴. Para Clausen, como para los muchos otros que imitaban la técnica de pincelada quebrada característica de Bastien y que le seguían en el estudio de temas campesinos, «había llevado la representación literal al límite» y debería figurar entre los mejores exponentes del arte moderno»²⁵.

Nadie en Francia consideraba a Bastien-Lepage un auténtico impresionista; ni sus compatriotas le situaban entre los pintores más avanzados de la época. Muchos se unían a Degas (que apodaba a Bastien el «Bouguereau del naturalismo»)²⁶ para burlarse de él por tímido y amanerado. Hasta en Inglaterra aumentaba el número de los que ponían en duda los valores fundamentales del arte de Bastien-Lepage; Walter Sickert, por ejemplo, se lo preguntaba en 1891: «Si, uniéndonos a la moderna y gigantesca conspiración de tolerancia, llamamos a Bastien-Lepage maestro, ¿qué términos nos quedan para referirnos a [Charles] Keene y Millet, a Whistler y a Degas?»²⁷. Y sin embargo era el héroe de un movimiento de la pintura victoriana tardía que ha llegado a conocerse como Impre-



6 Edgar Degas, *La copa de ajeno*, 1876. Musée d'Orsay, París.

sionismo Británico y que era en sí mismo un fenómeno relacionado sólo someramente con los precursores franceses de este estilo.

A los artistas más avanzados, especialmente aquellos que estaban en contacto con Whistler, la obra de Degas llegó a parecerles la piedra de toque de la modernidad. Sickert fue presentado al pintor francés por Whistler en 1883 y llegó a conocerle bien en 1885. Fue una amistad especialmente significativa porque tanto la obra posterior de Whistler, que ejercería una gran influencia, como la de sus compañeros del grupo conocido como los Impresionistas de Londres, tenían mucho que agradecer al ejemplo de Degas. En 1886 Georges Moore se dio cuenta de que la fama de Degas estaba todavía en una etapa ascendente: «Pasarán otros diez años antes de que todos reconozcan que Degas es uno de los artistas más grandes que el mundo haya conocido»²⁸. En 1889 Sickert encabezó una campaña para elegir a Degas miembro del comité del *New English Art Club*, movimiento al que se opusieron, con éxito, los impresionistas británicos más conservadores²⁹.

Redescubrimiento de las tradiciones autóctonas

Por un tiempo, el deseo de imitar o de emular los estilos pictóricos franceses pareció que iba a acabar con el espíritu del arte británico. Los críticos franceses se encontraban entre los que mostraban su preocupación por la escuela indígena y se lamentaban por la pérdida de las características que constituía la quintaesencia de la misma —brillantez cromática y candidez de los temas— que sus predecesores habían sido, de hecho, los primeros en reconocer y analizar. En 1888, cuatro años después de la publicación de *The English School of Painting* en el que, como ya hemos visto, Ernest Chesneau declaraba la individualidad del arte británico, el autor del libro vio motivos para describir la pintura británica como «seriamente amenazada en su mejor, y ciertamente menos disputado, calificativo merecedor de alta estima entre las naciones artísticas, es decir en esa originalidad que le otorgó la rara y envidiable distinción de ser una verdadera escuela nacional»³⁰. George Moore expresó la misma preocupación de que la escuela británica estuviera siendo absorbida por un estilo artístico más amplio y más suave: «Los más jóvenes practican un arte del que se ha suprimido lo nacional. Lo inglés subsiste en los pintores mayores y aunque la representación suele ser inadecuada, los cuadros ingleses resultan más agradables que el arte mecánico que ha saltado desde París a toda Europa, borrando las peculiaridades nacionales y las diferencias de mentalidad»³¹. Hasta Degas se alarmó ante el curso que había tomado el arte británico, quejándose a Moore de lo que él consideraba un exceso de dependencia de la formación francesa por parte de los jóvenes pintores británicos: «Estoy decepcionado con vuestra escuela inglesa; parece haber perdido gran parte de la ingenuidad que la caracterizaba... y sin la cual el arte es inútil. Venís aquí y aprendéis a dibujar copiando desnudos y adquirís los trucos de la pintura francesa profesional (*la bonne peinture*) y cuando regresáis a vuestro país no sois ni carne, ni pescado»³².

En la década de 1890, seguía tan marcada como siempre la polaridad existente entre los que creían en una escuela de pintores británica aislada, dependiente de las tradiciones artísticas autóctonas y adaptada a los convencionalismos estéticos nativos, en contraposición con algo más cosmopolita e inspirado en las ideas artísticas vigentes en el Continente. El Impresionismo, tanto el doméstico como el importado, era visto como una plaga para el arte británico por figuras tan destacadas como William Holman Hunt y Edward Burne-Jones; para el primero era preciso «prevenir al mundo que el peligro que amenaza al

arte moderno, y que puede conducir nada menos que a su extinción, radica en el «Impresionismo»³³, mientras que el último comentaba con un amigo lo defraudado que estaba «de ver el futuro de la pintura orientándose en esa dirección. Tan contraria a todo lo que he deseado e imaginado»³⁴. Walter Crane orquestó una batalla contra un estilo que para él era superficial; en 1892, cuando *La copa de ajeno* de Degas (fig. 6) salió a subasta en Christie's y fue a continuación expuesto en las Grafton Galleries, contribuyó al alboroto general de sentimientos a favor y en contra del cuadro, declarándolo no apto para ser expuesto públicamente. Por el contrario, Whistler reanudó el contacto con varios pintores franceses que había conocido en la década de 1850 —Monet, Toulouse-Lautrec y Degas entre otros—. Les invitó a exponer sus obras en la Royal Society of British Artists, organismo que dirigió durante algún tiempo en la década de 1880, y más tarde en la International Society, a cuya fundación contribuyó en 1898. Además, recomendaba sus obras y su estilo pictórico a los numerosos pintores más jóvenes que le consideraban el dirigente de los artistas.

Al caer el siglo, la escuela de artistas británica, pareció redescubrir sus tradiciones autóctonas. Se intentó establecer un terreno común entre las tensiones divergentes existentes entre el arte británico y el arte europeo, especialmente cuando en el New English Art Club se colgaron juntas obras de Claude Monet y de Holman Hunt. A mucha gente le pareció que eran como el día y la noche, pero uno de los periodistas captó el sentido de la maniobra y reconoció que «después de todo, las obras están bien armonizadas y son la feliz solución a los problemas en su aspecto real»³⁵. Se reavivó el interés por los Pre-Rafaelitas y se publicaron las autobiografías de los protagonistas así como la historia del movimiento; y los pintores británicos de las generaciones más jóvenes adoptaron una téc-

nica minuciosa y esmerada. En 1895 Lucien Pissarro describía el fracaso del estilo impresionista internacional, según lo que había visto en el New English Art Club: «Los antiguos alumnos de la Academia Julian de París, que presumen de ser los campeones del Impresionismo, carecen de talento y están perdiendo terreno rápidamente, diezmados por el grupo Vale [centrado alrededor de Charles Ricketts y Charles Shannon] seguidor de una especie de neo-Pre-Rafaelismo»³⁶. Durante su vejez, Burne-Jones cayó en un estado de desaliento ante la situación del arte moderno y en una ocasión fue sacado de ese pesimismo por la visita de dos jóvenes artistas de Birmingham —Joseph Southall y Arthur Gaskin— que buscaban para sus acuarelas y pinturas al temple la elegancia de la línea y que se preocupaban, como él, del buen terminado de sus obras.

Este informe, nada completo, sobre la deuda contraída por la pintura victoriana con las escuelas continentales contemporáneas, sugiere ciertos patrones consecuentes. Los artistas británicos buscaban en los ejemplos y experiencia europeos —durante los primeros años del período victoriano en Alemania y más tarde en Francia— ideas nuevas y más sofisticadas sobre los fines y usos estéticos de las obras de arte. Así trataban de compensar lo que se daban cuenta eran sus propias limitaciones artísticas y las insuficiencias o inexperiencia de su escuela. En la mayoría de los casos la influencia del modelo europeo solía ser efímera, a medida que los métodos y expectativas autóctonas se reafirmaban. Contemplando la forma en que algunos artistas asimilaban la influencia continental, aunque al propio tiempo la transformaban en algo distinto del prototipo adoptado, o ante su rechazo de los métodos europeos en favor de un enfoque más en consonancia con la escuela tradicional y autóctona, se podría llegar a establecer el carácter y a evaluar los logros de la pintura británica del período.

- 1 (Restablecen, aunque al revés, el bloqueo continental. Han puesto en entredicho el arte europeo. Son y quieren seguir siendo ingleses). Ernst Chesneau, *La Peinture Anglaise*. París (1884), p. 173.
- 2 *AJ*, 1839, p. 136.
- 3 William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 vols. Londres 1905, vol. I, p. 122.
- 4 John Ruskin, *The Works of John Ruskin*. Londres 1903-12, vol. XXXVI, p. 309.
- 5 Augustus Welby Northcote Pugin, *Contrasts*, 2.^a edic. 1841, p. 12.
- 6 Ford Madox Hueffer, *Ford Madox Brown. A record of his Life and Work*. Londres 1896, p. 36.
- 7 Carta a Charles Eastlake, 23 febrero 1842; citada por Keith Andrews, *The Nazarenes*, 1964, p. 85.
- 8 *Punch*, 1846, vol. X, p. 145.
- 9 Elizabeth Eastlake, *Journals and Correspondence of Lady Eastlake*, 2 vols., 1895, vol. II, p. 159.
- 10 Oswald Doughty y J. R. Wahl, *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, 4 vols., 1965-67, vol. I, pp. 65-66.
- 11 *AJ*, 1867, p. 169.
- 12 Etienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses Oeuvres*, 1905, p. 279.
- 13 *AJ*, 1871, pp. 176-177.
- 14 Ver Rosalind Billingham, *George Heming Mason*, catálogo de la exposición celebrada en Stoke-on-Trent Museum and Art Gallery, 1982, sin paginar.
- 15 John George Marks, *Life and Letters of Frederic Walker, A.R.A.*, 1896, p. 37.
- 16 Doughty y Wahl, ver nota 10, vol. II, p. 527.
- 17 Edward John Poynter, en su conferencia «Hints on the Formation of a Style», *Lectures on Art*, 3.^a edic. 1885, p. 119.

- 18 Alfred Thorton, *Fifty Years of the New English Art Club*, 1935, p. 6.
- 19 (El negro marfil es la base de todos los tonos). E. R. y J. Pennell, *The Life of James McNeill Whistler*, 2 vols., 1908, vol. I, p. 50n.
- 20 *AJ*, 1906, p. 9.
- 21 (Buscad la media tinta; subrayad algunos puntos y después añadid las luces). Stanley Olson, *John Singer Sargent*, 1986, p. 39.
- 22 Alfred Sensier, *Jean-François Millet, 1881*; André Theuriet, *Jules Bastien-Lepage and his Art. A Memoir*, 1892, y Julia Cartwright, *Jean-François Millet, his Life and Letters*, 1896.
- 23 Alfred Thorton, ver nota 18, 1935, p. 3.
- 24 George Clausen, *Six Lectures on Painting, 1904*, pp. 106-107.
- 25 George Clausen: «Jules Bastien-Lepage as Artist», en André Theuriet, *Jules Bastien-Lepage and his Art*, op. cit. 22, pp. 111 y 126.
- 26 Douglas Cooper, *The Courtauld Collection*, 1954, p. 34.
- 27 Walter Sickert, «Modern Realism in Painting», en André Theuriet, *Jules Bastien-Lepage and his Art*, op. cit. 22, p. 143.
- 28 George Moore, «Half a Dozen Enthusiasts», en *The Bat*, 25 mayo 1886.
- 29 Anna Greutzner, «Great Britain and Ireland - Two reactions to French Painting in England», en *Post-Impressionism*, catálogo de la exposición en la Royal Academy, Londres 1979-80, p. 180.
- 30 *Magazine of Art*, 1888, p. 25.
- 31 George Moore, en *Modern Painting*, 1893, p. 105.
- 32 George Moore, en *The Hawk*, 24 diciembre 1889.
- 33 William Holman Hunt, op. cit. 3, vol. 2, p. 490.
- 34 Transcripción inédita de las conversaciones de Burne-Jones con Thomas Matthews Rooke, National Art Library, Victoria & Albert Museum, Londres.
- 35 *Manchester Courier*, 7 abril 1900.
- 36 Dennis Farr, en *English Art 1870-1940*, 1978, p. 45.

Robin Hamlyn

Secesión y regeneración: algunas academias de arte de Londres, 1837-1848

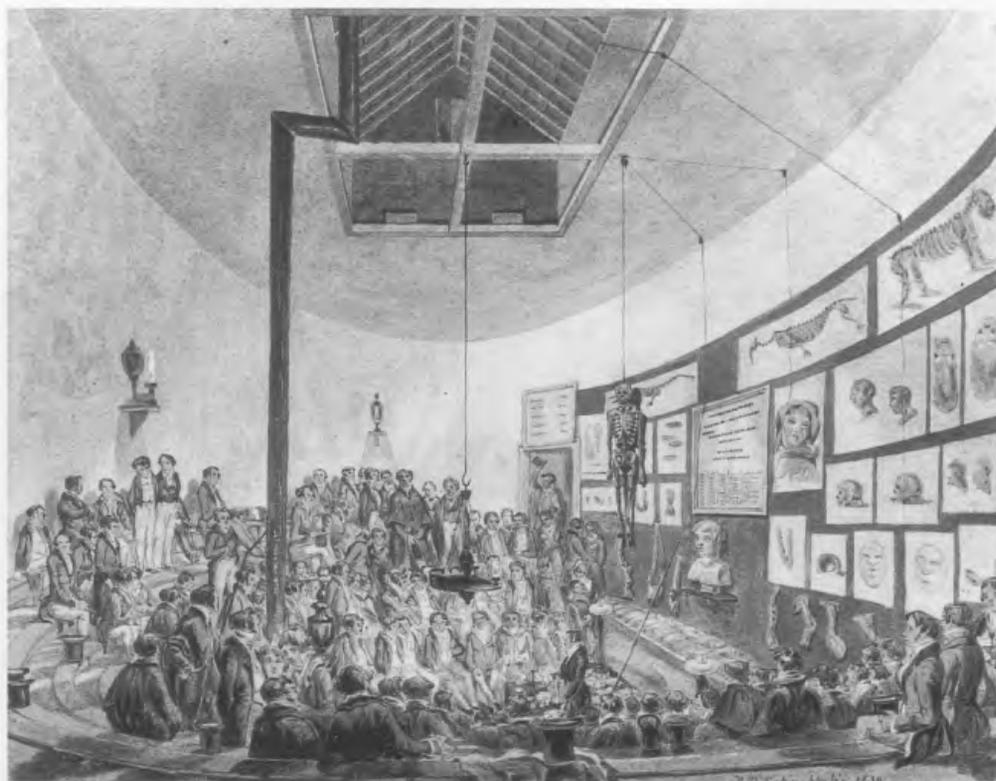
Monopolio de la Royal Academy

Desde su fundación en 1768 hasta la mitad del siglo XIX, la Royal Academy of Arts de Londres fue el organismo más importante de su género en Gran Bretaña. Contribuyó, de manera única, a formar el gusto y a estimular el mecenazgo de las bellas artes para lo que contaba con el prestigio de sus sucesivos Presidentes —empezando por Sir Joshua Reynolds—, de sus Académicos electos, de su Escuela, de sus conferencias y de su exposición anual de pintura y escultura. Su traslado, en 1837, a un flamante edificio neoclásico, que compartía con la nueva sede de la National Gallery¹, pareció fortalecer su papel. En ese preciso momento de su historia, cuando el ya anciano Rey Guillermo IV, en uno de sus últimos compromisos públicos, visitaba la exposición estival de arte moderno, acompañado por la entonces Princesa Victoria, que pronto sería reina, no debió de resultar difícil para los Académicos y sus estudiantes dar por supuesto que la Royal Academy seguiría siendo siempre el hogar natural de una escuela nacional de pintura y escultura y que continuaría con su labor de semillero de futuras generaciones de grandes artistas. Hasta su emplazamiento debió de parecer especialmente propicio: en la parte norte de la plaza, de reciente trazado, conmemorativa de la gran victoria naval del Almirante Nelson sobre los franceses en Trafalgar, en 1805, y contigua a un museo de obras de aquellos maestros antiguos cuyo ejemplo había servido de guía a la Royal Academy desde sus inicios.

Naturalmente, el tema de esta exposición, la pintura victoriana, debe impulsar al organizador o al observador a escarbar, siquiera un poco, bajo la piel de la Royal Academy tal como se mostraba en aquel portentoso día de abril de 1837 cuando el anciano monarca y la futura reina recorrieron sus salas; cuando Guillermo IV, al entregar las llaves del nuevo edificio al Presidente, Sir Martin Archer Shee, decía «que no podía ponerlas en mejores manos»². De hecho, el éxito cosechado hasta ese momento por la Royal Academy procedía, en gran parte, del virtual monopolio del que había gozado hasta ese momento bajo la protección de una Carta Real. En 1837, para bastantes críticos, una de sus actuaciones más inaceptables fue la facilidad con la que, siendo una sociedad cultural privada independiente, se había trasladado a una sede construída a costa de los contribuyentes. Sin embargo, y volviendo al tema de esta exposición, aunque en Londres había una o dos escuelas de arte privadas a las que acudían los maestros de dibujo residentes o en tránsito en la ciudad y sus alrededores, sólo había una auténtica escuela de arte: la de la Royal Academy. En ella, los aspirantes a artistas aprendían a dibujar de moldes de escayola y del natural y asistían a conferencias sobre pintura, perspectiva y arquitectura, siempre bajo la supervisión de reconocidas figuras de la profesión. Existían en Londres otras sociedades artísticas —entre las que destacaban la Society of Painters in Water Colours (fundada en 1804), la British Institution (fundada en 1805), la Society of British Artists (fundada en 1823) y la New Society of Painters in Water Colours (fundada en 1831)— todas ellas



1 Johan Zoffany, *El Doctor William Hunter dando una conferencia en la Royal Academy*, h. 1772. Royal College of Physicians, Londres.



2 R. B. Schnebbelie, *John Gregory Smith dando una conferencia en el Hunterian Anatomy Theatre, Windmill Street, London, 1839*. Mercado de Arte, Londres, 1991.

con sus propias salas de exposición; pero era únicamente en la Royal Academy donde la enseñanza, combinada con la competitividad emuladora que su exposición anual despertaba en los artistas, quedaban unidas de forma inextricable bajo el mismo techo.

La crítica contra la Royal Academy

Pero con este monopolio llegó el exceso de confianza e inevitablemente, se produjo el acoso de la Royal Academy. Ello acrecentó la fragmentación gradual de las estructuras «oficiales», en cuanto a enseñanza, exposiciones y estética, que hacia mediados de la década de 1800 habían sido válidos durante casi un siglo en Gran Bretaña. Esta ruptura del orden establecido, que prepara el terreno para el posterior surgimiento de la «modernidad», y cuyos primeros signos aparecen a finales de la década de 1830 y al principio de la de 1840, constituye uno de los aspectos más misteriosos del mundo del arte victoriano. Ello se debe a que sus pormenores permanecen aún relativamente inexplorados y en cualquier caso, en lo que se refiere al arte británico, es frecuente enfocarla haciendo hincapié en la aparición supuestamente súbita de la hermandad de los Pre-Rafaelitas —entre los que se encontraban D. G. Rossetti, J. E. Millais y W. Holman Hunt— en 1848. Además esta «ruptura» estaba constituida por diferentes hechos dispersos que tuvieron lugar a lo largo de varios años por lo que no es fácil seguir su pista.

La Royal Academy no ha estado en ningún momento libre de ataques, ya sea desde fuera o desde dentro de sus propias filas. Sin embargo, resulta difícil encontrar un precedente al comportamiento que tuvieron en 1835 dos jóvenes de dieciocho años cuyo deseo era llegar a ser artistas. George Frederic Watts³, que se había matriculado en la escuela de la Royal Academy en abril de 1835, la abandonó enseguida porque, como dijo más tarde «no se enseñaba nada»; su biógrafo escribiría

que Watts asistió «sólo lo justo para darse cuenta de que podía aprender lo mismo en su propio estudio»⁴. Edward Armitage⁵, que se matriculó en la Royal Academy al mismo tiempo que Watts, asistió también apenas a las clases antes de abandonarlas en 1836 para ir a estudiar al *atelier* parisino del pintor de historia francés Paul Delaroche⁶.

Considerando que muchos de los repetidos ataques a la Royal Academy se fundaban sin lugar a dudas en lo que su Secretario Henry Howard describiría en 1836 como «desengaños personales»⁷, el rechazo de Armitage y Watts podía deberse sólo a una experiencia personal —quizás, también, a rumores— y a nada más. Habían identificado acertadamente los puntos flacos de los que la propia Royal Academy era consciente, pero que parecía incapaz de rectificar pese a haber sido aireados públicamente en varias ocasiones. Casi todo el problema se encontraba en la propia esencia del programa de enseñanza, a saber, en la importancia del dibujo. Por eso, el Presidente de la Royal Academy, al dirigirse a los estudiantes en 1825, creyó necesario recordarles la necesidad de «una atención constante hacia la corrección y pureza del dibujo»⁸; cuatro años más tarde volvió sobre el tema, exhortando a los estudiantes a dedicarse «más al estudio del dibujo» y llegando hasta el punto de enseñarles un cartón del nazareno Friedrich Overbeck (1789-1869) como «lección de extraordinaria fidelidad y simplicidad, en los detalles de la figura humana, que en tiempos anteriores eran la prueba de una gran calidad»⁹. El siguiente Presidente, Martin Archer Shee, tuvo que reiterar la misma advertencia en 1834¹⁰. En 1834 Henry Howard, catedrático de Pintura, tuvo que hacer constar que «la escuela inglesa no se ha distinguido nunca por el alto nivel de esta cualidad [el dibujo] y... en la actualidad... es menos apreciada que nunca»¹¹. Por si éste no fuera suficiente motivo de preocupación, el mismo comité parlamentario que recibía la declaración de Howard en 1836, tuvo que escuchar no sólo que la escuela de la Royal Academy se encontraba en situación de gran incompetencia, sino que también era un he-

cho que durante la década de 1824-1834, de las trescientas conferencias que estaban programadas, sólo se llegaron a celebrar ciento ochenta y nueve a cargo de los catedráticos de Anatomía, Perspectiva, Arquitectura, Escultura y Pintura¹². Resulta fácil esbozar la diferencia entre lo que la Royal Academy podía ofrecer por aquel entonces a sus estudiantes y el programa seguido por Armitage durante los tres años que pasó en París. Ar-



3 Charles Landseer, *Cadáver en el Hunterian Theatre, Windmill Street, 1815?* Wellcome Institute Library, Londres.

mitage dedicaba diariamente cuatro horas al «trabajo realmente duro» dibujando y pintando bajo la mirada atenta de su maestro Delaroche y después, por la noche, continuaba con dos horas más de estudio en la *École des Beaux Arts*. En París, como en Londres, el estudio del modelo vivo era fundamental para aprender la disciplina del dibujo — «la columna vertebral de toda gran obra»¹³; pero en París un estudiante tan joven como Armitage podía optar por dibujar modelos tanto femeninos como masculinos— con tal de que dibujara bien. Por el contrario, en la Royal Academy, las conveniencias requerían que para asistir a las clases de figuras femeninas los estudiantes tuvieran un mínimo de veinte años (o que estuvieran casados)¹⁴. En el *atelier* de Delaroche el modelo posaba con luz natural, por la mañana, durante cuatro horas seguidas¹⁵ mientras que en la Royal Academy el modelo posaba por las tardes, sólo durante dos horas¹⁶ a la luz mortecina del atardecer o con luz de gas. Con Delaroche, para reproducir correctamente el cuerpo humano (ajustándose estrictamente a la realidad) se recurría a la confrontación en el estudio del modelo vivo, vaciado de figuras antiguas y el esqueleto humano¹⁷. En un tiempo, la Royal Academy había sondeado meticulosamente esta relación entre lo real y lo ideal, como se deduce de la versión que hace Zoffany de una conferencia de anatomía pronunciada allí en la década de 1770 (fig. 1). Pero por la década de 1830, otras instituciones, como el Hunterian Theatre of Anatomy de Windmill Street (en funcionamiento desde alrededor de 1815), encabezaban este área de estudio (fig. 2) y brindaban a artistas y a estudiantes de dibujo la oportunidad de realizar o de estudiar disecciones (fig. 3)¹⁸. En el *atelier* parisino, la pintura del natural era parte del programa de estudios, pero sólo después de «tener una buena y sólida base» en dibujo y de que el propio Maestro aprobara los resultados¹⁹. Esta práctica aparecía de forma intermitente en el curriculum de la Royal Academy, pero no era fomentada de manera activa²⁰.

El descarado desdén hacia el sistema inglés de formación artística mostrado por Armitage y Watts cuando decidieron prescindir de él al principio de su carrera quedó justificado

triunfalmente cuando, en 1843, ganaron dos de los tres primeros premios en el concurso de bocetos para los frescos del nuevo Palacio de Westminster²¹. El éxito de Armitage, que presentó un cartón dinámico y complejo sobre la *Invasión de Britania por César* (dibujado en París e imbuido del espíritu de los cuadros de historia de Delaroche) sirvió para recordar de forma eficaz al público de su país que para alcanzar el éxito en el Gran Arte era esencial tener una buena base en dibujo y composición; a pesar de las pretensiones de la Royal Academy era justamente en este campo en el que se habían quedado atrás los artistas nativos que se habían formado en ella. Todo esto tocó la fibra sensible de los estamentos artísticos como lo demuestra el rumor infundado —que se extendió rápidamente— de que había sido Delaroche, y no Armitage, el autor de cartón ganador²².

Sin lugar a dudas Armitage y Watts fueron las jóvenes promesas del día. Menos sensacional, pero a la larga quizás más significativo, fue el papel desempeñado en la configuración de la futura trayectoria del arte británico por otros artistas también formados en el extranjero: todos ellos, al regresar, montaron escuelas a semejanza del *atelier* en el que habían estudiado. En el balance final estos artistas no aparecen como grandes figuras pero, a su manera, sus escuelas de arte fueron rivales potenciales de la Royal Academy. Si bien nunca llegaron a desbancarla de su influencia absoluta, estas escuelas conocieron una prosperidad, que aunque efímera, deja entrever que era grande el descontento hacia la Royal Academy y lo que ella representaba; ofrecían además una tribuna alternativa para celebrar debates sobre las artes, favoreciendo la creación de un clima de cambio gradual al que rápidamente se adaptó la Royal Academy en la línea de todas las instituciones británicas cuando se sienten amenazadas. Estos hombres desafiaron a la Royal Academy en su propio terreno: la importancia del estudio de la figura humana en relación con la pintura de historia; y al hacerlo fueron cam-



4 James Sant, *El estudio (Autorretrato)*, 1843-44. National Portrait Gallery, Londres.

biando paulatinamente la visión generalizada del artista como una figura romántica y solitaria (fig. 4) por la de un hombre que colaboraba cada vez más con sus colegas y amigos para conseguir sus objetivos.

Alternativa siguiendo el ejemplo francés: los talleres

Otro artista pionero en la decisión de estudiar en el extranjero, quien más tarde ganaría un premio en el concurso de frescos de 1843 ya mencionado, fue John Zephaniah Bell (1794-1883). Matriculado en la Royal Academy en 1817, no estaba satisfecho con la enseñanza del dibujo y decidió marcharse a París. Allí se matriculó en la École des Beaux-Arts y en el estudio del pintor de historia Barón Antoine Jean Gros (1771-1835; fig. 5) en 1821²³, casualmente por la época en que el pintor R. P. Bonington (1802-1828), inglés de nacimiento, abandonaba el *atelier*²⁴. Bell se quedó con Gros hasta 1824 más o menos. Pocos años más tarde, en 1830, James Matthews Leigh (1808-1860), discípulo de William Etty, viajó también a París donde además de estudiar con otro pintor de historia, Louis Hersent (1777-1860), se propuso crear un *atelier* con profesores franceses para estudiantes británicos²⁵. Finalmente, durante el período de 1836-1837 en que sabemos que estaba exponiendo sus obras en el Salón, Charles Lucy (1814-1873) asistía también a la École des Beaux-Arts y era discípulo de Delaroche (que había heredado el *atelier* de Gros a la muerte de éste) hasta que volvió a matricularse en la Royal Academy en diciembre de 1837²⁶.

Lo que estos hombres, y algunos más, harían fue contribuir a un proceso de democratización en la enseñanza del arte y del diseño. Éste es un tema demasiado complicado para tratarlo sin ninguna profundidad en este artículo; el asunto se politizó y fue todo un proceso que recibió indudablemente un nuevo impulso en 1848, el «Año de las Revoluciones», en el que, naturalmente, se fundó la hermandad de los Pre-Rafaelitas. Sus ini-

cios se encuentran en el establecimiento de la Government School of Design en Londres en 1836. Como su nombre indica, esta escuela estaba dedicada a la enseñanza del diseño ornamental aplicado a la industria. Al igual que en la Royal Academy había clases para dibujar copiando modelos antiguos (utilizando moldes de escayola de las estatuas clásicas) y del natural. En la School of Design se subrayaba la importancia de la línea y de la técnica en el dibujo y se insistía en la necesidad de estudiar atentamente y de reproducir con exactitud los objetos naturales (como por ejemplo las flores y las hojas) ya que constituían una importante fuente ornamental; todo esto unido a la alta cualificación de sus profesores, puso pronto de relieve las deficiencias de la Royal Academy en este campo. Además, la preocupación de la escuela por colocar el diseño —dibujo y ornamento— en el comercio y en la industria, llevaba inevitablemente a que una gran proporción de sus estudiantes procedieran de la clase artesana.

Con el tiempo, los *ateliers* montados por Leigh, Bell y Lucy pasaron a ser simplemente escuelas preparatorias para la Royal Academy y después se desvanecieron. Pero indudablemente una de las razones de su nacimiento fue que el arte del dibujo aplicado al diseño industrial en lugar de a las bellas artes, como hasta ahora, abría a los artesanos nuevas posibilidades de ganarse la vida como diseñadores o profesores. A este respecto, sus fundadores respondían a una demanda que había surgido por la School of Design. Al mismo tiempo, Leigh, Bell y Lucy, cuya preparación se ajustaba en parte a la tradición académica, conocían demasiado bien el fracaso de la Royal Academy como institución docente, en cierto modo agravado por el éxito obtenido por los artistas formados en el extranjero en el concurso de Westminster de 1843.

La alternativa que ofrecían era realmente radical. Al revés que en la escuela de la Royal Academy, para ser admitido en estos *ateliers* privados no se requería una carta de recomenda-



5 Auguste Massé, *El estudio del Barón Gros*, 1830. Musée Marmottan, París.

ción de algún Académico o de algún otro ciudadano respetable; no había que pasar ningún período de prueba oficial antes de ser admitido en las clases de dibujo; además, en todos estos *ateliers* se daban clases tanto para hombres como para mujeres. Había que pagar una cuota —mientras que la Royal Academy era gratis—, pero de vez en cuando se impartían clases gratuitas²⁷. Estas escuelas estaban abiertas durante todo el día, a lo largo de casi toda, o toda, la semana. Allí se podía asistir a conferencias sobre anatomía y perspectiva; las prácticas de dibujo y pintura eran supervisadas por un maestro y el modelo vivo posaba durante las horas de luz solar. En una ciudad que hasta ahora carecía de clases del natural y donde, por lo tanto, había escasez de modelos con experiencia, estas clases fueron pronto frecuentadas tanto por los artistas profesionales como por los estudiantes.

La longeva academia de Leigh

Así, mientras el *atelier anglais* con base en París con el que soñaba Leigh se quedaba en nada, a finales de 1840, a la muerte de Henry Sass —propietario de la principal academia privada de arte de Londres— se apresuró a establecer sus propias clases de «Dibujo y Pintura»²⁸. De forma significativa para el futuro, más adelante pasó a ser «maestro de modelado» en la School of Design, puesto al que renunció en 1843²⁹. En 1849 Leigh trasladó sus clases al mismo corazón del barrio de los artistas en Londres, en Newman Street, en las cercanías de Oxford Street, creando una escuela que llegó a ser la más conocida y duradera de todas estas academias de Londres, perdurando hasta el si-



6 Samuel Butler, *Día de descanso del Sr. Heatherley: Un incidente en la vida del estudio*, 1874. Tate Gallery, Londres.

glo XX bajo el nombre de Heatherley's Art School (fig. 6). Estaba abierta todo el día desde la seis de la mañana hasta las seis de la tarde, y luego desde las siete hasta las diez de la noche³⁰: «Disponía de una buena sala con moldes de obras de la antigüedad y modelos vivos, desnudos y con túnicas; se distribuían temas de composición entre los estudiantes y luego se hacía la crítica de estas composiciones»³¹. Esta escuela concedía gran importancia a la pintura reflejando, en parte, la preocupación inglesa por lo «pictórico»³²; pero el interés de Leigh en ello, unido al fomento de la competitividad entre sus estudiantes cuando trataban los problemas de la técnica compositiva, tenía mucho que ver con los *concours de compositions* que formaban parte del programa de los *ateliers* franceses y con los galardones *Prix de Rome*, por los que Leigh debió de pasar durante su estancia en París en la década de 1830. El planteamiento no era muy inglés, aunque es interesante reseñar que, la Royal Academy había probado el mismo sistema brevemente cuando muchos años antes exigía a los estudiantes aspirantes a la Medalla de Oro de la pintura de historia que terminaran el boceto al óleo de su composición en el plazo de cinco horas desde el momento en que el tema les fue dado³³. Pero a pesar de esta insistencia en el pictoricismo, en una clara desviación de las normas académicas, Leigh «solía insistir en la importancia del 'tono' sobre el 'color' y de la 'intención' sobre la 'ejecución'»³⁴. La firme preocupación de concretar en el proceso creativo las cualidades alusivas del «tono» constituía una forma intelectual de abordar la pintura que raramente se refleja en las conferencias de la Royal Academy de esa época; además, la falta de continuidad entre los maestros de la escuela de la Royal Academy, hacía que estos temas fueran más susceptibles de una consideración momentánea que de un seguimiento consecuente. Por el contrario, Leigh adoptó un método práctico de abordar estos puntos. El boceto de composición —la *esquisse peinte* que era una disciplina tan importante en los *ateliers* franceses— era sobre todo un medio de estimular a los estudiantes a formular sus ideas en el momento de la inspiración, en una amalgama espontánea e inextricable de color, composición y pincelada. Leigh hacía que sus alumnos le enseñaran sus obras antes de presentarlas a las exposiciones de Londres, y les ofrecía sus críticas y sus sugerencias para mejorarlas.

Las artes decorativas ganan categoría

En 1846, antes de que Leigh se instalara en Newman Street, Charles Lucy y J. Z. Bell establecían sus *ateliers* en Londres, casi al mismo tiempo. Les movían, en parte, las expectativas de los artistas jóvenes respondiendo a la continuada determinación del Gobierno de encargar pinturas y esculturas para el nuevo Palacio de Westminster y en consecuencia queriendo aprender anatomía y perspectiva y solicitando el acceso a las clases del natural. El hecho de que los dos hombres actuaran al mismo tiempo tenía también que ver con el súbito y dramático éxodo de un grupo de estudiantes de la Government School of Design. Esto ocurrió en el verano de 1845 y fue la primera revolución en una escuela de arte de Gran Bretaña. Sucedió cuando un grupo de estudiantes, todos ellos dibujantes entusiastas y competentes, se matricularon en un curso bien encauzado sobre pintura del natural supervisado por el Profesor Adjunto de la Royal Academy J. R. Herbert (1810-1890). Herbert hizo todo lo posible por poner de relieve las deficiencias del programa de la Government School, ante las protestas de los estudiantes, pero como las autoridades comprendieron que estaban más dedicados a las bellas artes que al diseño, a estos estudiantes se les consideró como un foco de desunión y fueron posteriormente suspendidos mientras que Herbert dimitía. En



7 Grabador anónimo, *The Free Exhibition Gallery, Knightsbridge, 1848.*
Del *Illustrated London News*, 29 julio 1848, p. 61.

octubre, bajo la dirección de J. M. Leigh, se reagruparon en la academia privada «The General Practical School of Design for Artists, Designers and Amateurs» en la que, por primera vez, convivieron las bellas artes y la artes decorativas.

Como ya se ha dicho, Lucy había sido discípulo de Delaroche en París. Su propio *atelier*, o «Academy for the Study of the Living Model and for General Instruction in Historical Art... dirigido con arreglo a los más estrictos principios continentales»³⁵ tenía claramente sus raíces en esta experiencia francesa; pero sus comienzos tenían también algo que ver con la manera en que, hacia 1844, Lucy se encontró trabajando junto a otros artistas en un «taller-nido»³⁶ en Tudor Lodge, al norte de Londres. Este *atelier* fue el primer hogar de Ford Madox Brown a su llegada a Inglaterra en el verano de 1844; a pesar de que sólo permaneció un año en él, antes de marcharse a Italia, en 1845, y de que no encontraba el ambiente propicio para trabajar bien, su formidable presencia artística, de corte continental de pies a cabeza, debió de contribuir al empeño de Lucy de establecer en Londres una escuela de arte reformista. Lucy inauguró su *atelier*, en noviembre de 1846: estaba abierto tres días a la semana, desde las ocho de la mañana hasta mediodía y desde las seis hasta las ocho de la tarde. Durante dos horas por la tarde se abría una clase sólo para «señoras». Se decía que los cursos de Lucy, que evidentemente rellenaban las lagunas existentes en el programa de la Royal Academy, «se referían especialmente al *Gran Arte*» y se componían «principalmente de dibujo y pintura copiando de modelos vivos, con alguna que otra disertación sobre anatomía»³⁷. A través de un informe aparecido en la revista *Art-Union* de diciembre 1846³⁸ sabemos que, junto con el estudio del desnudo, Lucy concedía especial relevancia al estudio y arreglo de las vestiduras «para dar más interés pictó-

rico... que el que generalmente se otorga a la simple figura desnuda». A principios de 1847, Lucy había dispuesto que John Marshall, auxiliar de anatomía en un hospital general con facultad de medicina, viniera a dar un curso de seis conferencias en su estudio. El planteamiento de Marshall, tratando detalladamente las partes del cuerpo por separado, contrastaba con el método corriente de enseñar anatomía a los artistas, que se centraba más en los efectos generales que los movimientos de los huesos y músculos producían el aspecto exterior del cuerpo humano³⁹.

J. Z. Bell, al igual que J. M. Leigh, estuvo implicado durante algún tiempo con los Government Schools of Design: fue Director de la Manchester School of Design desde 1837 hasta su dimisión en 1843. Ésta se produjo por la misma razón que J. R. Herbert dejó la London School dos años después: se restó importancia a los cursos de pintura del natural en el programa docente. Y de la misma manera que harían los estudiantes de Londres, los discípulos de Bell se reagruparon para continuar sus estudios fuera de la escuela. El *atelier* de Bell, que se inauguró en Londres en noviembre de 1846, reflejaba sin duda alguna que el artista era consciente, y más después de los acontecimientos en Manchester y Londres, de la necesidad de un sistema estructurado para la enseñanza del arte y del diseño, que la Royal Academy no podía o no quería implantar. Además, como también ocurría con Charles Lucy, Bell, que había ganado un premio en el concurso de Westminster de 1843, seguía aspirando a ganar el proyecto del Palacio de Westminster que aún estaba en marcha; un *atelier* encajaba bien con estas ambiciones. Poco se sabe de la escuela de Bell; se hizo poca publicidad de la misma y parece que, al poco tiempo de su apertura, fue trasladada del barro de los artistas donde se instaló en

un principio, aunque se sabe que en 1848 seguía aún en activo⁴⁰. En el momento de su inauguración fue calificada, y no con mucha exactitud por lo que hemos visto, como «la única escuela de arte donde se enseña a los estudiantes a dibujar de modelos vivos desvestidos». El modelo posaba durante las horas de luz natural, pero se diría que, a diferencia de las academias de Lucy y de Leigh, la anatomía, en principio, no formaba parte del plan de estudios⁴¹.

Estos *ateliers* pueden ser estrechamente identificados con determinadas personas, por lo que resultan de lo más adecuado para centrarse en este estudio necesariamente breve. Pero es preciso mencionar al menos otras dos escuelas para hacer hincapié en la rápida expansión de ese tipo de centros durante el corto período que nos ocupa.

Los artistas por una libre política de bellas artes

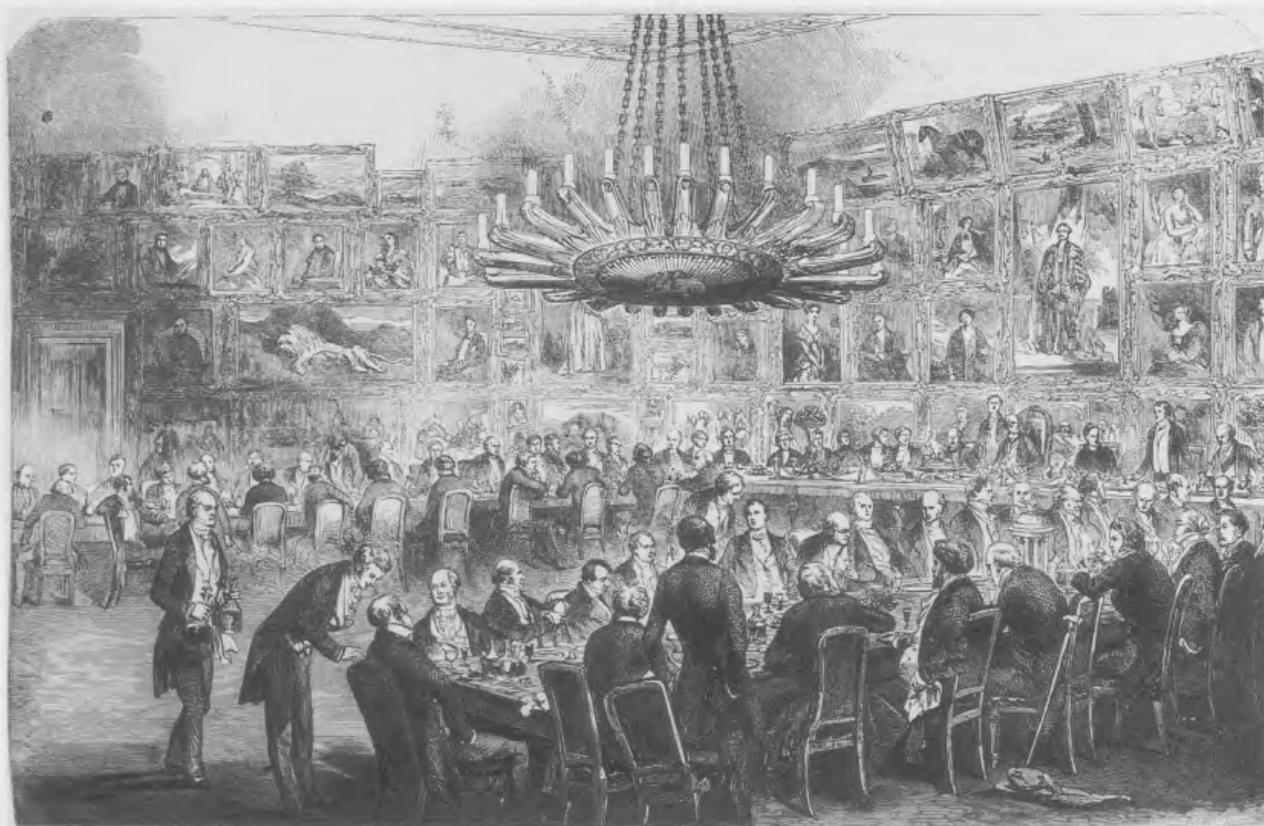
En octubre de 1847 abrió su escuela de arte la Society of British Artists, que hasta el momento era sólo un centro de exposiciones. Su oferta (según sus folletos informativos) era en términos generales igual que la de la Royal Academy aunque se jactaba de disponer de una «escuela de anatomía»⁴², y durante los dos años de su existencia ofreció conferencias sobre temas especializados como la geología⁴³ y la filosofía del color⁴⁴.

Más interesante aún fue la metamorfosis sufrida también por la «General Practical School of Art» de Leigh, situada en el curioso número 18 1/2 de Madox Street, cerca de Oxford Street. En marzo de 1846 fue ampliada con una «escuela dedicada únicamente al estudio académico» dirigida por el retratista Lowes Dickinson (1819-1900)⁴⁵. A principios de 1848, el establecimiento fue reorganizado de nuevo (incluyendo clases para mu-

jer) y Charles Lucy pasó a ser profesor de dibujo y pintura⁴⁶ en el mismo mientras continuaba con su propio *atelier*⁴⁷.

La llegada de Lucy a Madox Street permite descubrir los comienzos de una de esas coaliciones de artistas que evolucionaban gradualmente, formadas en circunstancias especialmente favorables, y que preparaban el camino para el surgimiento del Pre-Rafaelismo «oficial» con su preocupación articulada por expresar «ideas auténticas»⁴⁸, término que recuerda sobre todo la importancia que J. M. Leigh confería a la «intención» sobre la «ejecución». El ejemplo más claro de paralelismo a este movimiento es el Cyclographic Club. Se trataba de un club de dibujo, activo entre marzo y septiembre de 1848, entre cuyos miembros se encontraban D. G. Rossetti, Holman Hunt y J. E. Millais, quienes más tarde fundarían la Hermandad de los Pre-Rafaelitas, así como Richard Burchett (1815-1875) cabecilla de los rebeldes de la School of Design quien, por medio de Leigh, estaba también vinculado al 18 1/2 de Madox Street⁴⁹. Entre los amigos de los tiempos de Tudor Lodge que Lucy introdujo en Madox Street estaban Ford Madox Brown y el pintor de historia formado en Munich William Cave Thomas (1820-h. 1884)⁵⁰.

Esta estimulante corriente subterránea de actividad artística manaba, en realidad, de las laderas del Parnaso que era la Royal Academy. Pero aparte de los sucesivos concursos del Palacio de Westminster, que eran bastantes selectivos, no tenía ninguna salida clara. Para aquellos que se veían arrastrados por ella, la respuesta lógica al problema sería una nueva exposición pública. La «Institution for the Free Exhibition of Modern Art», inicialmente propuesta en 1847, inauguró su primera exposición en el verano de 1848. Estaba dirigida por un «Consejo de Administración» (fig. 7) —compuesto en su mayoría de artistas



8 H. Vizetelly (grabador), *El banquete en la Royal Academy, 5 mayo 1849*.
Del *Illustrated London News*, 26 mayo 1849, p. 353.

cuyas obras habían sido rechazadas en las exposiciones de la Royal Academy— y se basaba en el principio totalmente democrático de que los artistas pudieran alquilar un espacio en la pared donde colgar sus obras como quisieran; a decir verdad, el efecto de conjunto de esta exposición debía de resultar bastante deprimente en comparación con el esplendor de las que en aquel momento se celebraban en la Royal Academy (fig. 8). Los objetivos de la institución eran facilitar «en la medida de lo posible» «Libertad para el artista, seguridad de poder exponer sus obras y mejoramiento del gusto público», proponiendo abrir la exposición al público de forma gratuita para apoyar este último punto. Un régimen tan liberal en las artes era un perfecto contrapunto al radicalismo político que barría Europa en aquel momento y que en Londres, con la gran manifestación *Cartista* de abril de 1848, pareció amenazar momentáneamente a la existencia misma del Gobierno. Otro dato de cómo respondía el Consejo de Administración del Instituto a esos tiempos radicales que corrían, era su confianza en contar con la presencia de ejemplos de las «Artes Industriales» en futuras exposiciones, alianza entre las bellas artes y las artes decorativas que ya ha sido tratada superficialmente más arriba⁵¹.

Entre los participantes en esta primera exposición «Libre» se encontraban J. Z. Bell, Charles Lucy y Ford Madox Brown; y en la segunda, de 1849, D. G. Rossetti decidió exponer su primer óleo importante, y la primera obra que ostentaba las iniciales «P.R.B.» (Pre-Raphaelite Brotherhood): *La adolescencia de la Virgen María* (fig. 9). Los Pre-Rafaelitas representados por Rossetti, y su gran aliado de la hermandad W. H. Deverell, volvieron a exponer su obra en el mismo foro (aunque había sido rebautizado como National Institution) en 1850, pero esta exposición «alternativa» no cumplió sus promesas. La Royal Academy que había educado a J. E. Millais —el estudiante más joven de su historia y a la sazón dirigente de los Pre-Rafaelitas—, impuso una vez más su influencia, no sólo aceptando todos los años sus cuadros a la exposición, sino también estando a punto de elegirle Miembro asociado en 1852⁵². Holman Hunt estaba dispuesto a una ruptura con la Royal Academy y escribió a Ford Madox Brown que «mucho antes de que tú, Gabriel [Rossetti] y yo seamos elegidos miembros asociados... será necesario que consideremos si preferimos tener nuestros cuadros colga-



9 Dante Gabriel Rossetti, *La adolescencia de la Virgen María*, 1848-49. Tate Gallery, Londres.

dos fuera de la vista en esa institución o tomar las medidas necesarias para que estén mejor expuestos en otra parte»⁵³. Al final, no pasó nada y hasta que en 1877 se inauguró la Grosvenor Gallery, de propiedad privada, la *avant-garde* inglesa no encontró una auténtica alternativa a la Royal Academy.

1 Y donde la National Gallery sigue estando hasta hoy.
 2 C. R. Leslie, *Autobiographical Recollections*, 2 vols., Londres 1860, vol. II, p. 235.
 3 Ver cat. n.º 70 y biografía.
 4 M. S. Watts, *George Frederic Watts, The Annals of an Artist's Life*, 3 vols., Londres 1912, vol. I, p. 25.
 5 Ver cat. n.º 38 y biografía.
 6 Watts, *op. cit.* 4, p. 44; *Art Journal*, 1863, p. 177.
 7 *Minutes of Evidence before the Select Committee on Arts and Principles of Design*, Parte II, 26 julio 1836, par. 1136, p. 178.
 8 «Address to the Students of the Royal Academy...», 10 diciembre 1825, en *Library of The Fine Arts*, vol. I, n.º 2, p. 184 (marzo 1831).
 9 Consignado por Sir David Wilkie en una carta a Andrew Geddes, 8 diciembre 1829; A. Cunningham, *The Life of Sir David Wilkie*, 3 vols., Londres 1843, vol. III, pp. 28-29.
 10 Sir Martin Archer Shee, *Address to the Students of the Royal Academy*, Londres, 1834, p. 1.
 11 Consignado en *The Athenaeum*, 11 marzo 1843, p. 238.
 12 Ver nota 8; *Report*, p. VII; *Minutes* (ver nota 7), 21 junio 1836, par. 665, p. 58.
 13 E. Armitage, *Lectures on Painting delivered to the Students of the Royal Academy*, Londres 1883, p. 114.

14 *Royal Academy of Arts in London, Laws Relating to The School, The Library and The Students*, Londres 1814, p. 11 (y años siguientes).
 15 Armitage, ver nota 13, p. 115.
 16 Ver nota 14 (reglas de la RA), p. 11; así era todavía en 1848, para lo cual ver *Art-Union*, 1 enero 1848, p. 19.
 17 Declaración de Armitage ante los miembros de la comisión encargada de investigar la situación de la Royal Academy; *Report*, 1863, *Minutes* (ver nota 7), par. 5060, p. 544.
 18 *Athenaeum*, 10 marzo 1838, p. 188.
 19 Armitage, ver nota 13, p. 115.
 20 En 1817, por ejemplo, se hacía constar que algunos artistas «pintaban en blanco y negro (o) en colores naturales de los modelos vivos» (*Annals of the Fine Arts*, n.º VI, vol. II, p. 332) mientras que hacia 1848 se afirmaba que «no se permitía a los artistas pintar copiando modelos vivos» (*Art-Union*, 1 enero 1848, p. 19). En 1843 Henry Howard, Profesor de Pintura de la Royal Academy, había amonestado por «una costumbre que... se ha hecho muy frecuente en los últimos tiempos... de dejar a un lado el carboncillo demasiado alegremente, para utilizar los colores al óleo que resultan más seductores» en el estudio de los modelos vivos (*Athenaeum*, 11 marzo 1843, p. 238). Por el contrario, el siguiente Profesor de Pintura, C. R. Leslie, creía que «los artistas

- jóvenes pasaban demasiado tiempo dibujando antes de empezar a pintar. Me gustaría... que empezaran a pintar pronto, para acostumar sus ojos a la realidad del color» (recogido por Richard Redgrave en *Richard Redgrave, A Memoir*. Londres 1891, p. 54).
- 21 Para lo cual ver Maclise, cat. n.º 26.
- 22 *Art-Union*, agosto 1843, p. 210.
- 23 En relación con Bellver Helen Smailes, *John Zephaniah Bell 1794-1883*. Edimburgo 1990.
- 24 M. R. Pointon, *The Bonington Circle, English Watercolour and Anglo-French Landscape 1790-1855*. Brighton 1985, p. 73.
- 25 Dennis Farr, *William Etty*. Londres 1958, p. 55; declaraciones de Leigh ante el *Select Committee on Arts and Principles of Design 1836: Minutes* (ver nota 7), par. 183, p. 150.
- 26 *Art Journal*, 1873, p. 208.
- 27 Como en el caso de Leigh; ver G. A. Storey, *Sketches from Memory*, p. 98.
- 28 Anuncio en el *Times*, 28 enero 1841.
- 29 *Schools of Design, 3rd. Report 1843-44*. Londres 1845 (566), XXI, p. 108.
- 30 H. S. Marks, *Pen and Pencil Sketches*, 2 vols. Londres 1894, vol. I, p. 22.
- 31 Tom Taylor, *English Painters of the Present Day*. Londres 1871, p. 39.
- 32 Ver por ejemplo W.W. Fenn, «Our Living Artists: Philip Hermogenes Calderon, RA», en *Magazine of Art*, 1878-79, p. 196.
- 33 Royal Academy, *Council Minutes*, vol. IV, 14 noviembre 1807.
- 34 D.W. Wynfield, citado en Tom Taylor (ver nota 31).
- 35 *Athenaeum*, 3 octubre 1846, p. 1009.
- 36 F. M. Hueffer, *Ford Madox Brown, A Record of his Life and Work*. Londres 1896, p. 38.
- 37 *Athenaeum*, 31 octubre 1846, p. 1005.
- 38 p. 335.
- 39 Anuncio en el *Builder*, 30 enero 1847; Marshall se hizo íntimo de los Pre-Rafaelitas.
- 40 *Art-Union*, 1 enero 1848, p. 20.
- 41 *Spectator*, 21 noviembre 1846, p. 4122.
- 42 *Art-Union*, noviembre 1847, pp. 389-90.
- 43 *Art-Union*, febrero 1848, p. 40.
- 44 *Times*, 13 enero 1849.
- 45 *Art-Union*, marzo 1846, p. 99.
- 46 Anuncio en el *Athenaeum*, 25 diciembre 1847.
- 47 Anuncio en el *Builder*, 18 noviembre 1848.
- 48 W. M. Rossetti, ed., *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*, 2 vols. Londres 1895, vol. I, p. 135.
- 49 En relación con el Cyclographic Club, ver W. E. Fredeman, ed., *The P.R.B. Journal together with other Pre-Raphaelite Documents*. Oxford 1975, pp. 108-112.
- 50 Virginia Surtees, ed., *The Diary of Ford Madox Brown* (10 enero 1848), New Haven y Londres 1981.
- 51 Introducción del catálogo de la exposición, 1848.
- 52 Por defecto de forma el nombramiento se produjo en 1853.
- 53 Hueffer, ver nota 36, p. 87.

Catálogo

Abreviaturas de las Instituciones citadas

ARA	=	Asociado de la Royal Academy
ARWS	=	Asociado de la Royal Water-Colour Society
BFAC	=	Burlington Fine Arts Club
GG	=	Grosvenor Gallery
NEAC	=	New English Art Club
NG	=	New Gallery
NWCS	=	New Water-Colour Society (Institute of Painters in Water-Colour)
OWCS	=	Old Water-Colour Society (Society of Painters in Water-Colour)
RA	=	Royal Academy
SBA	=	Society of British Artists

Abreviaturas de revistas

AJ	=	The Art Journal
Ath	=	The Athenaeum
AU	=	The Art Union
CH	=	Cornhill Magazine
Mofa	=	Magazine of Art
PMG	=	Pall Mall Gazette
QR	=	Quarterly Review
SR	=	Saturday Review

Iniciales de los autores

RH	=	Robin Hamlyn
CH	=	Christoph Heilmann
CSN	=	Christopher Newall
JBT	=	Julian Treuherz
JJL	=	Juan José Luna

Catalogación

Exp.	=	Exposición
Bib.	=	Bibliografía
áng.	=	Ángulo
sup.	=	Superior
inf.	=	Inferior
dcho.	=	Derecho
izdo.	=	Izquierdo
p.	=	Página

Los números 4, 6, 7 (Winterhalter), 25 (Dyce), 71, 72 (Burne-Jones) y 92 (Brett) no figuran en la exposición.

SIR EDWIN LANDSEER
(1803-1873)

- 1 *La Reina Victoria y el Príncipe Alberto en el baile de disfraces*, 1842-46

Óleo sobre lienzo, 142,6 × 111,8 cm
Sin firmar

1.ª Exp.: RA 1874 (211)

Royal Collection, Buckingham Palace, Londres

Bib.: Filadelfia, 1981 (109)

Esta obra fue encargada por la Reina Victoria para conmemorar un baile de disfraces que se celebró en el Palacio de Buckingham, Londres, el 12 de mayo de 1842. Victoria iba vestida de Reina Philippa († 1369) y su esposo Alberto, de Eduardo III († 1377). La elección por parte de la real pareja de este período y de estos trajes en concreto como tema del baile, vinculaba firmemente la Corte victoriana con las aspiraciones caballerescas y los ideales de la Inglaterra y de la Europa medievales. Este tema bien pudo estar inspirado por la serie de ocho cuadros, realizados por Benjamin West para el Castillo de Windsor en 1786-89, que representaban con bastante exactitud episodios del reinado de Eduardo III.

Por la manera en que los diseños de los trajes de los personajes más destacados se ajustaban cuidadosamente a la investigación histórica, el baile era realmente el reflejo de

la búsqueda de autenticidad que había caracterizado los esfuerzos de los pintores de historia desde la época de West. Entre las conmemoraciones victorianas de la Edad Media, predecesoras de la fiesta de disfraces, la más notable fue el Torneo de Eglinton de 1839 que, junto con el baile (y el cuadro de Landseer), constituyen un recordatorio de que el posterior medievalismo ideológico de los Pre-Rafaelitas tenía sus raíces en un enfoque anterior, más pintoresco y romántico, de la Edad Media.

Landseer comenzó a pintar los bocetos de Victoria y Alberto para este cuadro en mayo de 1842 y el diario de la reina, de junio, menciona que posaron para él disfrazados. El pintor, una de cuyas características era la inseguridad en sí mismo, tuvo problemas para terminar el encargo y el cuadro no salió de su estudio hasta agosto de 1846. RH

SIR FRANCIS GRANT (1803-1878)

- 2 *La Reina Victoria a caballo*, 1843-45

Óleo sobre lienzo, 34,3 × 29,8 cm
Sin firmar

Royal Collection, Windsor Castle

Es probable que Grant fuera recomendado a la Reina Victoria por su Primer Ministro, Lord Melbourne, a quien el artista había retratado. Su obra *La Reina Victoria cabalgando con sus caballeros* (1840, Colección Real), en la cual aparece la reina acompañada de Lord Melbourne, fue un gran éxito. A principios de la década de 1840 la reina insistió en recurrir a él como retratista, encargándole estudios de sus hijos para regalárselos a amigos y familiares.

Hacia 1843 le encargaron a Grant un retrato ecuestre de la reina de gran formato. Su primer proyecto, que procedía descaradamente del ejemplo de Van Dyck y que representaba a la reina montada a caballo y avanzando hacia el espectador, enfadó a Edwin Landseer a quien habían encargado el mismo retrato en 1838 y que tenía pro-

blemas con él. Para complacer a Landseer, Grant volvió a empezar y en esta ocasión su representación de la reina montada en un caballo en corbeta con las tropas haciendo la instrucción y una vista del Castillo de Windsor en la distancia, era una adaptación del retrato ecuestre del *Conde Duque de Olivares* de Velázquez (Prado, Madrid). En un principio la reina quedó satisfecha; el cuadro, a tamaño natural, fue expuesto en la Royal Academy en 1846 y en la actualidad se encuentra en el Christ's Hospital School. A pesar de ello, tanto ella como su esposo estaban cada vez más descontentos de los pintores ingleses en general y de Grant en especial. En 1842 Franz Xaver Winterhalter fue presentado a la reina, y este acontecimiento provocó el virtual cese de los encargos de retratos a artistas ingleses por parte de la familia real. CSN

SIR FRANCIS GRANT (1803-1878)

- 3 *El Príncipe Alberto*, 1843-45

Óleo sobre lienzo, 45,1 × 35,6 cm
Sin firmar

Royal Collection, Windsor Castle

El Príncipe Alberto, segundo hijo de Ernest, Duque de Saxe-Coburg-Gotha, se casó con su prima, la Reina Victoria, en 1840. Desempeñó un papel muy influyente dentro de la vida pública, como mecenas de las artes y encabezando la organización de la Gran Exposición de 1851, que marcó la primacía mundial de Gran Bretaña como nación industrial y comerciante. El príncipe era el asesor de la Reina Victoria en materia artística y fomentaba la adquisición de obras de artistas británicos y alemanes contemporáneos, estimulando así la carrera de los artistas de su agrado. (Ver ficha cat. 2).

Este cuadro, concebido como pareja del retrato ecuestre de la reina, muestra al príncipe con uniforme de mariscal de campo del Ejército Británico, luciendo el lazo de la Orden de la Jarretera. En el cuadro a tamaño natural (RA 1846, Christ's Hospital School; ver Ormond 1973, vol. II, lám. 17), ejecutado a partir de este boceto, la figura y el caballo son más pequeños en relación con el formato del conjunto; igualmente, las columnas que aparecen al fondo a la izquierda del boceto han sido incluidas dentro de un impresionante pórtico a través del cual el príncipe parece haber conducido el caballo gris que se dispone a montar. CSN



1 Sir Edwin Landseer, *La Reina Victoria y el Príncipe Alberto en el Baile de Disfraces*, 1842-46



2 Sir Francis Grant, *La Reina Victoria a caballo*, 1843-45



3 Sir Francis Grant, *El Príncipe Alberto*, 1843-45

FRANZ XAVER WINTERHALTER
(1805-1873)

- 4 *Marie-Louise Victoria,
Duquesa de Kent,
nacida Princesa de
Sachsen-Coburg-Saalfeld*, 1843
Óleo sobre lienzo, 241 × 145 cm
Firmado áng. inf. dcho.:
E. X. Winterhalter 1843
Hessische Hausstiftung, Museum
Schloß Fasanerie bei Fulda
Bib.: Londres 1987c, p. 33

Se trata de una de las hermanas del Príncipe Leopoldo de Sachsen-Coburg (más tarde Leopoldo I de Bélgica). Casada con Karl Emich, Príncipe de Leiningen, al morir éste contrajo matrimonio en 1818 con Eduardo, Duque de Kent, cuarto hijo del Rey Jorge IV, del que enviudó en 1820. La duquesa tenía dos hijos de su primer matrimonio. El 24 de mayo de 1819 dio a luz a su hija Victoria, que el 21 de junio de 1837 subiría al trono al morir su tío, el Rey Guillermo IV. Las intrigas y las influencias de Sir John Conroy, consejero de la duquesa, provocaron un distanciamiento entre madre e hija, que quedaría más tarde zanjado gracias a los esfuerzos mediadores del Príncipe consorte, Alberto. El inventario realizado por Franz Wild, de los cuadros de Winterhalter, recoge un retrato de la Duquesa de Kent, de cuerpo entero y a tamaño natural, realizado también en 1843, y que se encuentra en la Royal Collection. En la misma colección figura otro retrato de medio cuerpo fechado en 1849 (Londres 1987c, n.º 91, 154).

Característico del tipo de retratos de Winterhalter, basados en Horace Vernet, es, junto con el colorido, la perspectiva baja que, desde la reivindicación por Sir Josua Reynolds de la *grand manner*, seguía distinguiendo todavía en la primera mitad del siglo XIX los retratos de personajes de alto rango.

CH



4 Franz Xaver Winterhalter, *Marie-Louise Victoria, Duquesa de Kent, nacida Princesa de Sachsen-Coburg-Saalfeld*, 1843

FRANZ XAVER WINTERHALTER
(1805-1873)

- 5 *Victoria, Princesa Real,
futura de Prusia emperatriz*, 1856
Óleo sobre lienzo, 37,5 × 50 cm
Firmado parte inf. izda.: Winterhalter
1856

Hessische Hausstiftung, Museum
Schloß Fasanerie bei Fulda
Bib.: H. Biehn, *Schloss Friedrichshof,
Kunstführer*, n.º 974, Munich y
Zurich 1975, p. 23 (repr. color);
E. Herzog, *Meisterwerke in Schloss
Fasanerie*, Fulda 1979, p. 68, 141
(repr. color); *Dictionary of British
Portraiture*, ed. R. Ormond y M.
Rogers, vol. 3, Londres 1981, p. 213

FRANZ XAVER WINTERHALTER

- 6 *El Príncipe heredero Federico
Guillermo de Prusia*, 1857
Óleo sobre lienzo, 43,5 × 53,5 cm
Firmado áng. inf. izdo.:
Winterhalter London 1857

Hessische Hausstiftung, Museum
Schloß Fasanerie bei Fulda
Bib.: Scheele 1977, p. 119

FRANZ XAVER WINTERHALTER

- 7 *Albert Edward, Príncipe de Gales*,
1859
Óleo sobre lienzo, 40,5 × 31 cm
Firmado sobre el marco (con letras
marcadas a fuego): *The Prince of
Wales*. By F. Winterhalter
Hessische Hausstiftung, Museum
Schloß Fasanerie bei Fulda
Bib.: Londres 1987c (43)

La hija mayor de la Reina Victoria, «Vicky» (1840-1901), aparece retratada por Winterhalter en este boceto al óleo, con motivo de su primer *drawing room*, es decir, de su primera aparición oficial en una fiesta de la Corte, cuando apenas contaba dieciséis años de edad. Por tanto, este boceto para retrato fue realizado un año antes del retrato de busto de su prometido, el Príncipe heredero Federico (cat. 6) y de su propio retrato como novia, en figura de tres cuartos (Royal Collection). Ambos fueron realizados asimismo por Winterhalter, que a lo largo de veinticinco años retrató a la princesa real muchas veces: de niña (1842), luego en 1849 junto con sus hermanas las Princesas Alicia, Elena y Luisa, en 1862 con su marido y sus dos hijos, el Príncipe Guillermo y la Princesa Victoria, y finalmente en 1867 otra vez como pareja del retrato de su marido, el Príncipe heredero Federico. Todos estos retratos, a excepción de esta última pareja (en paradero descono-

Nos muestra al Príncipe heredero Federico Guillermo de Prusia, de perfil mirando hacia la derecha, a la edad de veintiséis años, poco antes de su boda el 25 de enero de 1858 con la Princesa Victoria. «Fritz» había llegado por primera vez a Londres con sus padres en 1851, con motivo de la inauguración de la Exposición Universal. Allí conoció a la Princesa Victoria («Vicky»), que tenía entonces diez años, pero cuya desarrollada personalidad le impresionó profundamente. Quedó fascinado por el Príncipe consorte Alberto y sus claras ideas acerca de una Alemania liberal. Éste, por su parte, tenía la esperanza de ganar al príncipe heredero y a su madre la Reina Augusta, nacida Princesa de Sachsen-Weimar, para su política liberal, cuya meta era una Alemania unida. En 1855 fue el príncipe heredero de visita al castillo de Balmoral,

El Príncipe de Gales (1841-1910), Rey Eduardo VII desde 1901, aparece representado a la edad de dieciocho años con el uniforme de teniente coronel de la Guardia de Granaderos con la banda. Una versión, de igual tamaño y también de media figura, pintada para la Reina Victoria, firmada y fechada en 1859, colgaba en su dormitorio del Palacio de Buckingham. En 1859 Winterhalter recibió por dos veces 30 £ por un boceto y por una cabeza al óleo del príncipe. El 2 de julio de 1859 la reina escribió a su hija mayor, la Princesa Real Victoria (desde el 25 de enero de 1858 casada con el Príncipe heredero prusiano Federico) contándole que Winterhalter había realizado una serie de «deliciosos bocetos», entre ellos uno del Príncipe de Gales. Poco antes ya le había contado en otra carta que Eduardo había crecido un poco y que poco a poco se le iba poniendo la nariz típica de los Coburg, un poco aguileña; pero que

cido), se encuentran en la Royal Collection (Londres 1987c, n.º 75, 150, 280, 362).

La esmerada educación de la Princesa Victoria estuvo fuertemente influida por su padre, el Príncipe consorte Alberto, que alentó su interés por el arte y la historia, y del que recibió sus principios liberales. Al igual que sus padres, a los que toda su vida estuvo estrechamente unida, tuvo un matrimonio feliz. Su tragedia fue el que su marido, de ideas liberales similares a las suyas, heredó muy tarde, y ya enfermo de muerte, el trono de su padre, el Emperador Guillermo I, por lo que sólo llegó a reinar noventa y nueve días. Ello le impidió llevar a cabo cualquier intento de reforma de la política militar y conservadora de la Corte berlinesa, especialmente de la de Bismarck. La relación de la Princesa Victoria con su hijo Guillermo II fue siempre tensa, por lo que los últimos diez años de su vida los pasó retirada en el Palacio de Friedrichshof, que ella misma se había hecho edificar. CH

con la intención de prometerse a la Princesa Victoria. El compromiso fue aceptado por todos, con la condición de que la boda se celebrase después de la confirmación de la Princesa Victoria. Esos años los empleó el Príncipe Alberto en preparar a su hija para el papel de esposa del heredero prusiano. Después de la boda en la Capilla Real en St. James' Palace, la joven princesa heredera fue recibida enfáticamente en Berlín, especialmente por los grandes patriotas de la Guerra de Liberación, como Ernst Moritz Arndt, que tenían puestas sus esperanzas en un enriquecimiento cultural como consecuencia de las ideas liberales inglesas. La militarista Corte prusiana temía, sin embargo, los cambios hacia una monarquía constitucional e hizo fracasar todos los intentos de liberalismo impulsados por la Reina Augusta o por los Príncipes herederos. CH

desgraciadamente seguía teniendo la barbilla corta; que Winterhalter estaba terminando un boceto de gran parecido.

Probablemente el citado boceto de la cabeza fue pintado para su hermana Victoria, mientras que el resto sería terminado por otra mano, ya que este boceto, al contrario del de la reina, no fue firmado. Quizá el retrato fue completado, siguiendo el modelo de Winterhalter, por un cierto W. Corden, que en noviembre de 1859 recibió cinco guineas. Al morir el Emperador Federico la Princesa Victoria se llevó este retrato junto con otros a su retiro del Palacio de Friedrichshof. El que Corden hubiera copiado todo el retrato de Winterhalter, tal y como se dice en el catálogo de la exposición arriba citado, no es muy creíble teniendo en cuenta la calidad de la cabeza y la factura. La intervención directa de Winterhalter está confirmada por la firma en el marco. CH



5 Franz Xaver Winterhalter, *Victoria, Princesa Real, futura de Prusia emperatriz*, 1856



6 Franz Xaver Winterhalter, *El Príncipe heredero Federico Guillermo de Prusia*, 1857



7 Franz Xaver Winterhalter, *Albert Edward, Príncipe de Gales*, 1859



8 Carl Haag, *John MacKenzie, uno de los guardabosques del Príncipe Alberto, con el ciervo que ha matado el Príncipe, 1853*



9 Sir Edwin Landseer, *El rey de la cañada*, 1850-51

CARL HAAG (1820-1915)

- 8 *John MacKenzie, uno de los guardabosques del Príncipe Alberto, con el ciervo que ha matado el Príncipe*, 1853

Acuarela sobre papel, 350 × 501 mm
Sin firmar

Royal Library, Windsor Castle

Bib.: Millar 1985

El primer viaje de la Reina Victoria y del Príncipe Alberto a Escocia tuvo lugar en 1842, pero hasta septiembre de 1848 no visitaron la finca de Balmoral situada en el noreste, cerca de Aberdeen, que adquirirían en 1852. Balmoral fue pronto el retiro preferido por la familia real para pasar sus vacaciones y frecuentemente eran invitados artistas, entre los que se contaban Edwin Landseer y Carl Haag, con la misión de plasmar el paisaje circundante y los episodios de la vida de los soberanos y de los habitantes de aquellas tierras altas.

El diario de la reina, así como la agenda de Haag, nos proporcionan un informe detallado del trabajo que el artista llevó a cabo para la reina y su consorte en los años posteriores a su primer viaje a Inglaterra y después a Balmoral en 1853. En aquella ocasión traía una recomendación del hermanastro de la reina, Príncipe Carlos de Leiningen. Haag se

veía obligado a trabajar a gran velocidad, pues la real pareja seguía sus progresos muy de cerca. Muchos de sus bocetos y acuarelas terminadas ensalzaban las proezas del príncipe en la pesca o, como en este caso, en la caza del ciervo. Para algunas de sus obras contaba con la ayuda de calotipos realizados especialmente para él. Esta acuarela, que tiene cierto carácter fotográfico, muestra la pieza cobrada por el Príncipe Alberto en Loch Wemyss el 11 de octubre de 1853.

La técnica de la acuarela propia de Haag, de gran riqueza cromática y textura densa, era muy distinta del método «mojado» típico de la escuela de acuarelistas ingleses. Para conseguir el efecto deseado, desarrollaba una elaborada secuencia de aguadas y matizados, produciendo toques de luz mediante la aplicación de un papel secante en las zonas de color húmedo y mediante el raspado. RH

SIR EDWIN LANDSEER
(1803-1873)

- 9 *El rey de la cañada*, 1850-51

Óleo sobre lienzo, 163,8 × 168,9 cm
Sin firmar

1.ª Exp.: RA 1851 (112)

United Distillers, Edimburgo

Bib.: Filadelfia, 1981 (124)

Landseer realizó su primera visita a Escocia en 1824. Por aquella época la riqueza salvaje y romántica de la vida y paisaje de las tierras altas era conocida en toda Europa a través de las novelas y poemas de Sir Walter Scott (1771-1832), entre cuyos admiradores se contaban Goethe y Schubert. Landseer encontró en Escocia un inagotable caudal de temas y por ello volvía allí año tras año. *El rey de la cañada* es el resultado de uno de esos viajes y responde al encargo que le hizo el gobierno de una serie de cuadros destinados a un salón del nuevo Palacio de Westminster. Este cuadro denota una perspectiva baja, lo que indica que iba destinado a un emplazamiento alto de la sala, aunque nunca llegó a colgarse. En lugar de ello, Landseer lo expuso en la

Royal Academy, sin título, pero acompañado de unos versos procedentes de *Legends of Glenorchay*, en los que se describía cómo, al alba, «El rey de la cañada.../vigilaba la escena con penetrante mirada/olfateando la fragancia del aire».

El *Rey* es probablemente el cuadro más conocido de Landseer no sólo por ser una imagen de sorprendente y heroica franqueza, sino porque en 1852 se publicó una estampa del mismo. Además, desde 1916 pertenece a una firma de destilerías de whisky escocés. La consumada suavidad de Landseer con el pincel, que le dio la fama, queda bien patente en la ejecución de la piel del venado y en la delicada transparencia argéntea de la bruma que se va levantando a lo lejos. RH

JOSEPH MALLORD WILLIAM
TURNER (1775-1851)

- 10 *Venecia: El Arsenal*, 1840

Acuarela sobre papel, 242 × 307 mm
Sin firmar

1.ª Exp.: National Gallery, Londres 1877

Tate Gallery, Londres

Bib.: Stainton 1986

En 1840 Turner efectuó su tercera y última (y más larga) visita a Venecia, donde permaneció en la ciudad dos semanas, a finales del verano. Durante su estancia realizó gran cantidad de estudios a la acuarela de los canales —aunque no llevó a cabo ninguna obra «terminada»; el resultado son unos bocetos de mágica belleza. Estos bocetos, que no siempre constituyen los puntos de partida reales para los óleos sobre Venecia que Turner presentó en la Royal Academy durante el período 1840-46, fueron decisivos para volver a despertar su interés en las posibilidades estéticas (y comerciales) que ofrecían los temas venecianos.

Era típico de Turner el continuar descubriendo nuevas vistas de Venecia a los sesenta y cinco años. El Arsenal se encontraba en la zona oriental menos conocida de la ciudad y había sido plasmado por los artistas en muy escasas ocasiones —siendo probablemente el cuadro de Canaletto *El Puente del Arsenal* (1732) la obra más conocida sobre el tema (Woburn Abbey, Bedfordshire). El asunto, sin embargo, se ajustaba a las mil maravillas a los sentimientos pesimistas de Turner sobre la ciudad y sus glorias transi-

torias. El Arsenal, en el que antaño había astilleros, fundiciones y polvorines, estuvo en el núcleo mismo de los efectivos comerciales y militares de la República Veneciana desde el principio del siglo XII hasta 1797 en que fue conquistado por Napoleón. Constituía, por tanto, el poderoso símbolo del auge y caída de una gran ciudad y esto debió de ser la razón que impulsó a Turner a dibujarlo. Los escarpados muros de cálido color del Arsenal de Turner, semejantes a acantilados, evocan una percepción realmente sublime de la máquina de guerra que albergaron en su interior. En *The Stones of Venice*, John Ruskin escribía que en esta acuarela Turner había conseguido que los muros de ladrillo «ardieran en fuego espiritual». El dramatismo y sensación de enclaustramiento que transmite esta obra de Turner tienen quizá que ver con las depresivas perspectivas de prisiones de Piranesi. Pero también parece que el artista vuelve la vista hacia las acuarelas italianas realizadas por su distinguido predecesor J. R. Cozens (1752-97) en la década de 1770, en las cuales se ha empleado una perspectiva baja similar para conseguir el efecto dramático. R. H.



10 Joseph Mallord William Turner, *Venecia: El Arsenal*, 1840

JOSEPH MALLORD WILLIAM
TURNER (1775-1851)

11 *Constanza*, 1842

Acuarela y *gouache* con pluma y color
sobre lápiz negro y papel raspado,
307 × 464 mm
Sin firmar

York City Art Gallery

Bib.: Ruskin 1903-12, vol. 13

Entre agosto y octubre de 1841 Turner, gran viajero, estuvo en Suiza visitando Lucerna, Zurich y Constanza. Al invierno siguiente mostró a su marchante Thomas Griffith los productos de este viaje, quince «estudios de muestra» a la acuarela, al tiempo que proponía desarrollar diez de los temas si Griffith encontraba compradores para ellos. *Constanza*, que con el tiempo fue adquirido por John Ruskin, era uno de estos diez temas y estaba basado en un «estudio de muestra» que se encuentra actualmente en la Tate Gallery.

La calculada intención de Turner de «reabrir» la tienda (para emplear la expresión de Ruskin) con una serie tan importante de acuarelas es una señal manifiesta de su suma profesionalidad y de su deseo de demostrar sus facultades como pintor, tanto de acuarelas como de óleo. Detrás de esto parece encontrarse el descontento de Turner por la poca productividad de sus dos viajes anteriores al Continente —a Suiza en 1836 y

a Venecia en 1840—, ya que los hermosos estudios que le inspiraron no culminaron en acuarelas terminadas.

La página del cuaderno de «estudios de muestra» de la que procede *Constanza* es absolutamente espontánea. Tiene algunos trazos rápidos a lápiz sobre los cuales se han aplicado extensas aguadas ligeras con el papel humedecido; las figuras del segundo término y algunas partes del primer plano han sido esbozadas rápidamente con pigmentos más oscuros aplicados con un pincel más fino y seco. El colorido es prácticamente el mismo en las dos obras, aunque resulta más cálido en el cuadro terminado. Por eso, también, Turner adoptó una perspectiva más alta, reduciendo la escala de las figuras que aparecen en primer término y haciéndolas mucho más elaboradas para crear una viñeta muy concurrida sobre la vida lacustre. De esta manera imprime a la obra el espíritu de humanidad que es la base de su arte.

RH



11 Joseph Mallord William Turner, *Constanza*, 1842

JOSEPH MALLORD WILLIAM
TURNER (1775-1851)

12 *Ostende*, 1844

Óleo sobre lienzo, 91,8 × 122,3 cm
1.ª Exp.: RA 1844

Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Munich, Neue Pinakothek

Bib.: Heilmann 1976, p. 221 y ss;
M. Butlin y E. Joll 1977, p. 231 (407);
Wilton 1979 (P 407)

Cuando en 1844 *Ostende* fue expuesto en la Royal Academy la crítica lo elogió por su «efecto general». Poco después el cuadro pasó a la colección del mecenas y amigo de Turner, Munro of Novar.

Con frecuencia aparece en los cuadernos de apuntes de Turner la entrada al puerto de Ostende con la silueta de la ciudad, con anotaciones de los distintos efectos lumínicos. El cuadro acabado parece la suma de estas impresiones. Nos muestra la entrada protegida por dos malecones, así como el intento que realizan dos botes por encontrar allí protección. En ello no podemos dejar de reconocer la polaridad del acontecimiento dramático, que determina todo el cuadro: movimiento y contramovimiento están captados con gran realismo tanto desde el punto de vista atmosférico como de los objetos. La relación de las nubes y la luz, la tormenta y el movimiento del mar, el barco y el hombre, nos muestran el detallado estudio que Turner hace de las zonas costeras, así como de las relaciones y de las condiciones de vida allí imperantes.

El tema del mar ocupó a Turner durante toda su vida desde que en 1796 expusiera por primera vez en la Royal Academy su *Pescadores en el mar*. El tópico romántico del mar como símbolo de eternidad o de totalidad, así como el del barco como barca de la vida tuvieron para Turner en principio menos importancia, como punto de partida para este tema, que su unión profunda y espontánea con el fenómeno natural del mar, que tradujo siempre de forma poética y contemplativa. Él mismo habla de la importancia de las figuras en el efecto general del cuadro, en una carta fechada el 22 de octubre de 1841. En nuestro cuadro (así como en el entonces también expuesto *Lluvia, vapor y velocidad*) curiosamente las figuras aparecen, en parte, en actitud de total desesperación, en parte en actitud de total indiferencia. La actitud pasiva del pescador sobre el muelle nos habla de la pasión de Turner por este deporte. Según Thornbury, Turner podía llegar a olvidarse del mundo circundante, de un mundo del que él creía que no guardaba más que falsa esperanza.

CH



12 Joseph Mallord William Turner, *Ostende*, 1844

DAVID COX (1783-1859)

13 *El tren nocturno*, h. 1849

Acuarela, con técnica de raspado, sobre papel, 273 × 368 mm
Sin firmar

Birmingham Museums and Art Gallery

Bib.: Birmingham 1983 (79)

La rápida expansión del ferrocarril por toda Gran Bretaña a partir de la década de 1830 fue el síntoma, a la vez que uno de los principales ingredientes, de la transformación de la nación en una de las mayores potencias industriales del mundo hacia mediados de siglo. Las grandes proezas en el campo de la ingeniería unidas al ferrocarril constituyeron el marchamo del espíritu de empresa y del ingenio británicos y, en el más amplio sentido, del progreso (ver Danby, cat. 16). Como medio de transporte tuvo una considerable repercusión sobre la vida de la gente corriente (ver Frith, cat. 37). Para los pintores de paisajes, por ejemplo, el ferrocarril supuso el acceso a lugares de las Islas Británicas poco conocidos hasta entonces; para algunos artistas, como David Cox o Thomas Webster (cat. 36), supuso que podían vivir en el campo sin perder el contacto con la corriente principal.

Curiosamente, y teniendo en cuenta que vivía a las afueras de Birmingham, «el taller del mundo», Cox apenas contemplaba en su trabajo el tema de la industrialización. Sin embargo, inspirado por la obra de J. M. W. Turner *Lluvia, vapor y velocidad*, expuesta en 1844 (National Gallery, Londres), presentó, en 1845, su obra *Sol, viento y lluvia*, que representa un tren de vapor, en la lejanía, atravesando un paisaje rural (Aberdeen). Volvió sobre el mismo tema en la obra que estamos contemplando, relacionada con una acuarela terminada, de mayor formato, expuesta en 1849 (Leeds). Sus tonos nocturnos, oscuros, el contraste entre el fuego (procedente de la máquina) y la luz de la luna, y los caballos asustados, constituyen motivos que tienen hondas raíces en la idea de lo «Sublime» del siglo XVIII. Así que volviendo la vista atrás la obra constituye una nota claramente elegiaca. RH

WILLIAM J. MULLER (1812-1845)

14 *Escalera rocosa en Tlos*, 1844

Acuarela sobre papel, 347 × 537 mm
Firmado parte inferior derecha:

Tloss/Lycia. W. Muller

1.ª Exp.: Londres, Graphic Society 1845?

Tate Gallery, Londres

Bib.: Bristol 1991 (161)

La inquietud y la energía de Muller en su labor artística resulta evidente no sólo por su inmensa producción de acuarelas, realizadas con gran vigor, sino también por los numerosos viajes que realizó durante su corta carrera. Entre 1834 y 1844 visitó Francia, Suiza, Italia, Egipto, Grecia y Turquía. En su último viaje a Turquía se unió al arqueólogo Charles Fellows, que estaba haciendo excavaciones en el enclave clásico de Licia, en la zona del valle del Xantos. Desde allí realizó una excursión, en enero de 1844, a la antigua ciudad de Tlos, rica en vestigios griegos y que gozaba de un espléndido emplazamiento sobre una colina.

Muller estaba entusiasmado, y con razón, ante las posibilidades pictóricas que le ofrecía este lugar en especial: era el primer artista profesional que visitaba estas zonas salvajes y remotas del Asia Menor y,

siempre a la búsqueda de novedades, percibió inmediatamente los medios que aportaba para cautivar al público de regreso a casa. Por aquel entonces escribía que, una vez que había empezado a hacer bocetos en Tlos «sintió ese placer que sólo pueden entender los que han viajado para alcanzar la meta deseada, a medida que veía como un tema totalmente nuevo se iba desarrollando gradualmente sobre el papel».

Las obras de Muller, de brillante espontaneidad, descollaban hasta en una escuela de pintura a la acuarela de tan larga trayectoria como la inglesa. *La escalera rocosa*, de gran economía de colores y amparándose en el blanco del papel para sugerir el brillo del sol sobre la roca, refleja en cierta manera que Muller se vio obligado a economizar los pigmentos durante su larga ausencia de Inglaterra: pero ello viene a añadirse al natural virtuosismo de su técnica. RH

JOHN MARTIN (1789-1854)

15 *Josué explorando la tierra de Canán*, 1851

Acuarela y gouache, 356 × 737 mm
Firmado y fechado áng. inf. izdo.:
J. Martin 1851

Manx National Heritage, Douglas, Isla de Man

Bib.: Feaver 1975

Esta acuarela ilustra el cap. 13, vers. 17-27 del Libro de los *Números* del Antiguo Testamento. Por orden de Yahvé, Moisés envía a Josué y a otros jefes de las tribus de Israel para que exploren Canán, la Tierra Prometida. Como prueba de la riqueza de la tierra los espías trajeron a Moisés un racimo de uvas y otras frutas (izquierda de la composición).

La fama de Martin como pintor de espectaculares paisajes históricos de gran formato se remonta a la década de 1820 aunque, posteriormente, la edad y la delicada salud le llevaron a dedicarse a obras más pequeñas. Frecuentemente se repiten en su obra las figuras diminutas y solitarias mirando hacia un terreno vasto y escarpado, como vemos en este cuadro. Pero hacia finales de la década de 1840 este tipo de visiones poéticas, que recordaban la idea de lo «Sublime» del siglo XVIII, resultaban cada

vez más anacrónicas. Con la esmerada ejecución de este paisaje montañoso, Martin da un ejemplo de lo que para él era correcto bajo el punto de vista geológico basándose en una técnica muy experimentada y no en la acuciente necesidad de estudiar directamente de la naturaleza que presidía la obra de los Pre-Rafaelitas.

Teniendo en cuenta la fecha y el tema de este cuadro no hay duda de que Martin lo concibió como pareja de la acuarela del mismo tamaño «Dibujo para un cuadro grande de *Moisés mirando hacia la tierra prometida*», que presentó en 1851 (actualmente en paradero desconocido). Aunque a este cuadro se le conoce generalmente con el título mencionado arriba, la pequeña figura arrodillada que se percibe a media distancia a la derecha podría representar a Moisés, en cuyo caso sería más correcto titularlo *Josué a su regreso de Canán*. RH



13 David Cox, *El tren nocturno*, h. 1849



14 William J. Muller, *Escalera rocosa en Tlos*, 1844



15 John Martin, *Josué explorando la tierra de Canán*, 1851

- FRANCIS DANBY (1793-1861)
- 16 *Calma chicha - Ocaso en la Ensenada de Exmouth*, 1855
Óleo sobre lienzo, 77,4 x 107 cm
Firmado áng. inf. dcho.:
F. Danby
1.ª Exp.: RA 1855 (563)
Royal Albert Memorial Museum,
Exeter
Bib.: Bristol 1988 (41)

Como su título indica, este cuadro de Danby es de gran precisión topográfica. Al mismo tiempo, en el centro de la composición el autor ha yuxtapuesto, de forma consciente, un velero de tres mástiles con la torre de una estación de bombeo que abastecía de aire comprimido a uno de los más aventurados experimentos de la ingeniería ferroviaria, el «Ferrocarril Atmosférico», de I. K. Brunel.

Los puntos en común existentes entre el cuadro de Danby y las anteriores reflexiones de J. M. W. Turner sobre el progreso son quizá obvios: el viejo barco de guerra que el moderno buque de vapor remolca, a la caída del sol, hacia el desguace, en *El combatiente temerario* de 1839, o la locomotora de vapor que cruza velozmente el acueducto por encima del labrador en *Lluvia, vapor y velocidad* de 1844 (ambos en la

National Gallery de Londres). Danby, pintor de historia como Turner, habría adoptado de forma natural este tipo de simbolismo y, a este respecto, *Calma chicha* encaja en la tradición británica de pintura de paisaje histórico.

Sigue siendo un cuadro no sólo extraordinariamente bello, sino además ricamente sugerente. Invita a la comparación con las marinas de gran intensidad psicológica de C. D. Friedrich (1774-1840) e incluso con los luministas americanos contemporáneos (por ejemplo, la obra de Fitzhugh Lane, 1804-1865). En la interpretación sosegada y onírica de su tema, el cuadro de Danby parece estar en la propia línea divisoria entre el concepto turneriano, de gran carga física, del paisaje poético y los modernos paisajes «estéticos» de las décadas de 1860 y 1870.

RH

- JOHN LINNELL (1792-1882)
- 17 *Bajo el espino*, 1853
Óleo sobre lienzo, 94,3 x 140,2 cm
Firmado y fechado áng. inf. dcho.:
J. Linnell 1853
1.ª Exp.: RA 1853 (1083)
City of Aberdeen Art Gallery and
Museum Collections
Bib.: Cambridge 1982

En 1853 Linnell escribía que «la misión del arte debería consistir en crear percepciones espirituales; y para ello hay que utilizar todo el poder de imitación, la destreza en el dibujo, el coloreado y la expresión». Esta filosofía constituía los cimientos de su forma de enfocar la representación del paisaje y, si bien lo transformaba en un «paisaje poético» o «ideal», quedaba sin embargo fuertemente enraizado en la creencia de que el paisajista tenía siempre que ir directo a la naturaleza para inspirarse. Esta necesidad de «ser fiel a la naturaleza» combinada con su profundo fervor religioso, hizo que, ya desde el comienzo de su carrera, Linnell encontrara en el paisaje la prueba de la existencia de Dios: por eso sus obras están imbuidas de un significado alegórico. En principio esto vinculó a Linnell con los exponentes del arte del paisaje británico como J. M. W. Turner (cat. 10, 11, 12) y John Constable (1776-1837), pero después

la intensidad de su creencia le llevó a la comunión con las ideas de sus amigos visionarios William Blake (1757-1827) y Samuel Palmer (cat. 18). Blake escribió que «todo efecto natural procede de una causa espiritual y no natural».

Después de 1851, Linnell abandonó Londres para irse a vivir entre las colinas suavemente arboladas de Surrey, llevando a niveles altísimos su percepción personal y única del paisaje pastoral inglés. *Bajo el espino* es una obra característica de su visión posterior de la vida rural, bíblica y ricamente alusiva, que se refleja estrechamente en todas sus partes, aunque no pertenece a ningún sitio determinado. El toque melancólico del caramillo del pastor evoca un pasado inglés pre-industrial, casi virgiliano. El atractivo de este tema perdurable es probablemente la causa de que los cuadros de Linnell fueran muy buscados por los coleccionistas en vida del pintor.

RH

- SAMUEL PALMER (1805-1881)
- 18 *El sereno*, h. 1864
Acuarela y gouache sobre papel,
170 x 237 mm
Firmado áng. inf. izdo.: S. Palmer
The Trustees of the Cecil Higgins Art
Gallery, Bedford
Bib.: Lister 1988 (M19)

Este cuadro ilustra unas líneas del poema de John Milton «El Penseroso», publicado por primera vez en 1645, que describe «...el hechizo adormecedor del Sereno/Bendice las puertas para librarlas de todo mal durante la noche». Un sereno era un vigilante que cantaba las horas.

Palmer, pintor visionario, llevaba pensando en ilustrar los poemas de Milton «El Penseroso» y «L'Allegro» desde la década de 1840, pero hasta la década de 1860 no se sintió preparado para ponerse a ello. Hacia 1865 había convenido con su patrón, I. R. Valpy, realizar ocho grandes acuarelas inspiradas por los textos de Milton. Antes de ello ya había realizado varios estudios preliminares, entre los que se encontraba «El Sereno». Esta obra en concreto era posiblemente uno de los «bocetos de trabajo» que Palmer mencionaba a Valpy en octubre de

1864: hay marcas de cuadrícula y varias notas sobre colores en los márgenes de la imagen, lo que hace pensar que fue el punto de partida para la gran acuarela en la que aún estaba trabajando en el momento de su muerte.

Con el fin de captar el lenguaje pastoral de Milton, Palmer incorporó a estas acuarelas material procedente de sus estudios de la naturaleza, así como detalles que, según sus palabras, «se metieron en el juego sin que él los buscara». El paisaje resultante, altamente poético, en el que la escurridiza realidad aparece imbuida de un fuerte sentido de divina energía creadora, puede ser comparado al arte de John Linnell (cat. 17). En su conjunto, la serie de Palmer sobre Milton marca un gran florecimiento decisivo de la tradición pastoral en la pintura inglesa de acuarelas.

RM



16 Francis Danby, *Calma chicha - Ocaso en la Ensenada de Exmouth*, 1855



17 John Linnell, *Bajo el espino*, 1853



18 Samuel Palmer, *El sereno*, h. 1864



19 William Mulready, *Un interior: el estudio del artista*, 1839



20 Sir David Wilkie, *La novia en su tocador el día de la boda*, 1836-38

WILLIAM MULREADY (1786-1863)

- 19 *Un interior: el estudio del artista*, 1839

Lápiz negro, sanguina y clarión sobre papel, 387 × 348 mm
Sin firmar

Manchester City Art Galleries

Bib.: Heleniak 1980

En una época en que el pictoricismo puro estaba considerado como uno de los puntos fuertes de la escuela británica, Mulready sobresalía no sólo como un pintor muy bueno, sino como un excelente dibujante. Para Mulready, como para Wilkie (cat. 20), el prelude de un cuadro al óleo terminado se componía de una serie de trazos a lápiz, tinta o clarión de sus diferentes partes. Este cartón, del mismo tamaño que el cuadro con el mismo tema que se expuso en la Royal Academy en 1840, es característico del control y sensibilidad con que reunía esas partes antes de pasarlas al lienzo o a la tabla. Los métodos de Mulready eran objeto de gran admiración en el ámbito de la Royal Academy, donde la técnica del dibujo estaba tradicionalmente subordinada a las que se requerían para el manejo del color y de la pintura. Mulready era un asiduo «visitante» de las clases donde había

modelos vivos, y su alto grado de calidad artística, así como su forma disciplinada de estudiar el modelo, ejercieron sin duda una influencia formativa sobre una generación de artistas más jóvenes, entre los que se encontraban los futuros Pre-Rafaelitas.

El cuadro (en paradero desconocido) para el que se realizó este cartón desarrollaba el tema del amor y del cortejo amoroso que ya aparecía en algunas obras anteriores de Mulready. *El estudio del artista* parece ser la pareja de *El soneto* de 1839 (Londres, Victoria & Albert Museum), que representa a una joven promesa de la literatura esperando que su amada exprese su aprobación a su trabajo. En la obra que estamos viendo aparecen unidos el artista, su esposa y su hijo recién nacido (tema del cuadro que está en el caballete); el arte y la vida, unidos de forma inextricable, constituyen el propio medio de estudio del pintor. RH

SIR DAVID WILKIE (1785-1841)

- 20 *La novia en su tocador el día de la boda*, 1836-38

Óleo sobre lienzo, 97,2 × 122,6 cm
Firmado y fechado áng. inf. izdo.:
David Wilkie ft London: 1838
1.ª Exp.: RA 1838 (201)

National Galleries of Scotland,
Edinburgo

Bib.: New Haven 1987 (41)

Wilkie fue uno de los pocos artistas británicos, activos durante la primera mitad del siglo XIX, que consiguió un auténtico reconocimiento a nivel europeo, que se inició cuando el Rey de Baviera adquirió su obra *La lectura del testamento* en 1820 (Munich, Neue Pinakothek).

La novia en su tocador fue encargada en 1836 por el comerciante vienés Rudolf Arthaber, quien la tuvo en su residencia veraniega de Döbling entre 1838-68.

Wilkie se sintió encantado y orgulloso de tener la oportunidad de estar representado en una colección vienesa y eligió un tema que, según escribió, «era nuevo, de carácter agradable y de interés general que pudiera entenderse en todos los países». Siguiendo su costumbre Wilkie, uno de los mejores dibujantes de su época, realizó varios di-

bujos preparatorios, del natural, para las figuras del cuadro. La realización de la obra le llevó unos dieciocho meses, pues tuvo que interrumpirla ante el encargo de la Reina Victoria de que la retratara presidiendo su primer Consejo de Ministros después de acceder al trono en junio de 1837.

La novia es un claro ejemplo de las facultades de Wilkie para la narrativa, el pictoricismo y la explotación del sentimentalismo, que le hicieron ser el mejor pintor de género de Gran Bretaña durante casi treinta años. La historia descrita en el cuadro se lee fácilmente, aunque en ella subyace un tema más serio basado en una variación de «Las Siete edades del hombre» de Shakespeare. El deseo de Wilkie de pintar en el futuro temas más elevados de llevó a Tierra Santa en 1840. RH

CHARLES ROBERT LESLIE
(1794-1859)

- 21 *Feria de Fairlop*, 1840-41

Óleo sobre lienzo, 99 × 142 cm
Sin firmar
1.ª Exp.: RA 1841 (95)

His Grace the Duke of Norfolk

Bib.: Leslie 1860

Desde que llegó a Inglaterra, Leslie, de la misma manera que su mentor Benjamin West (1738-1820), se sintió atraído por el paisaje y por los temas cotidianos. Su primera obra importante en este género fue *Londinenses acampados* (Londres, Geffrye Museum), que se expuso en 1820. Según el propio Leslie representaba a «gente de la clase media» merendando en Epping Forest, al norte de Londres.

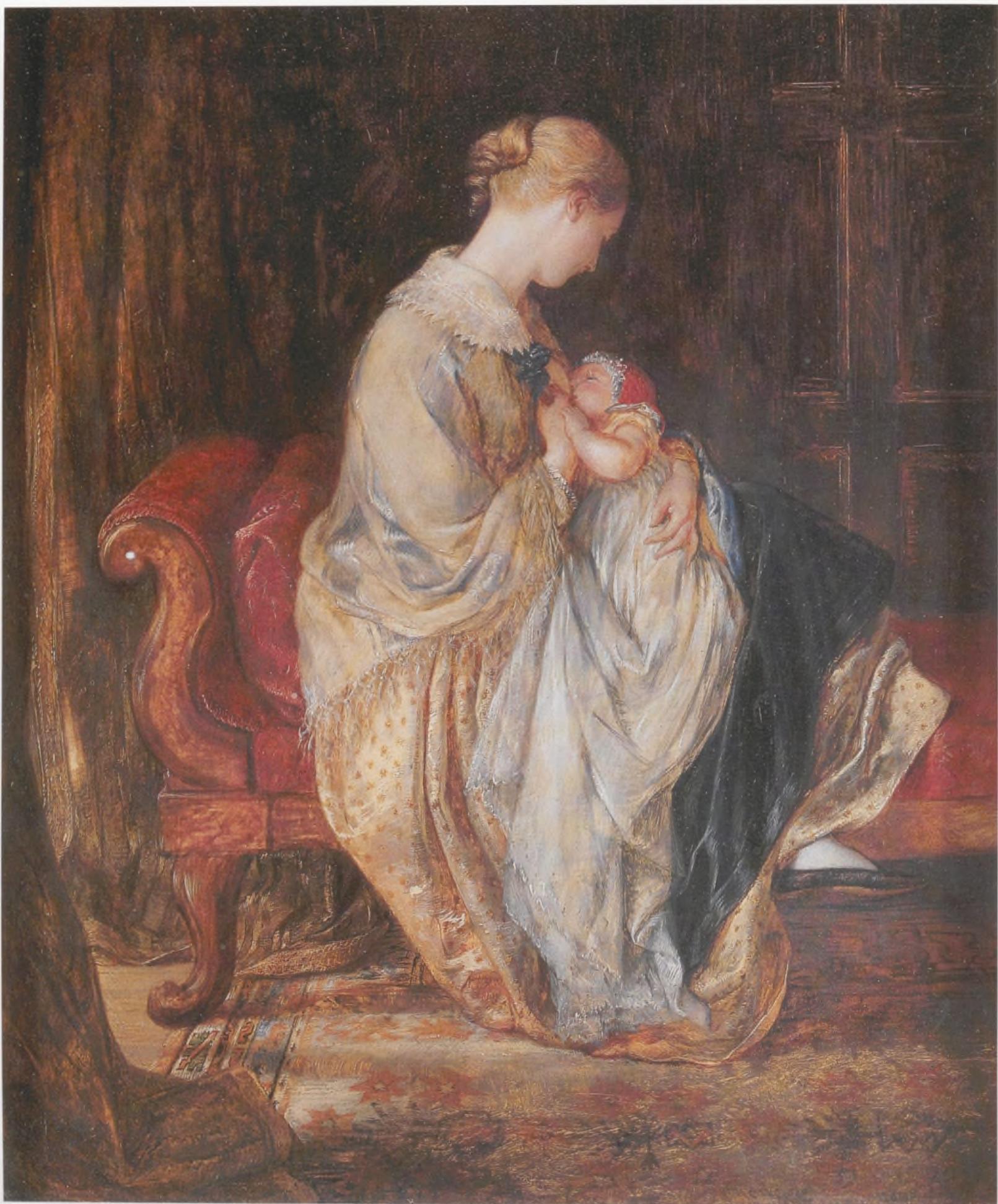
Este cuadro no encontró comprador. Más tarde Leslie lamentaría que su éxito como pintor de género literario le impidiera pintar otros temas modernos. Gracias a la prosperidad que alcanzó en su madurez pudo volver a dedicarse a lo que le gustaba; además, en el caso de la *Feria de Fairlop* le espoleaba el deseo de rendir homenaje a su querido amigo, el gran paisajista John Constable (1776-1837). *Fairlop*, que representa también una escena en Epping Forest,

es el paisaje más grande de Leslie y, en cierto sentido, constituye la contrapartida visual a sus *Memoirs* de Constable que aparecieron en 1842.

La influencia de Constable queda sobre todo patente en el cielo de esta obra, aunque el toque seco que se observa en toda ella es también reflejo de la técnica de la época tardía de Constable. Como es característico en Leslie, en esta obra ha retratado a su familia y amigos; el niño que aparece en primer término es el futuro miembro de la Royal Academy George Dunlop Leslie. La *Feria de Fairlop* es un prelude de las obras de Frith *Arenas de Ramsgate* y en consecuencia de *La estación* (ver cat. 37). Es indudable que cuando un artista respetado por todos como Leslie exponía este tema de la vida moderna, estaba brindando un modelo tanto a Frith como, en cierta medida, a los Pre-Rafaelitas. RH



21 Charles Robert Leslie, *Feria de Fairlop*, 1840-41



22 Charles West Cope, *La joven madre*, 1845



23 William Mulready, *Eligiendo el traje de novia*, 1845

- CHARLES WEST COPE (1811-1890)
- 22 *La joven madre*, 1845
 Óleo sobre lienzo, pintado sobre preparación de yeso, 30,5 × 25,4 cm
 Firmado y fechado áng. inf. dcho.:
 C. W. Cope 1845
 1.ª Exp.: RA 1846 (102)
 The Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum, Londres
 Bib.: Parkinson 1990, p. 46

Cope realizó muchos estudios y pinturas en formato de gabinete con temas maternos domésticos utilizando como modelos a su esposa y a sus hijos. Se pudo seguir la pista de *La joven madre* hasta la exposición de la Royal Academy de 1846, donde fue adquirido por el coleccionista John Sheepshanks, amigo del padre de Cope. Parece que estuvo bien situado en la exposición de la Academy, pues el propio Cope reconocía que «estaba bien colgado en la esquina de la sala grande» (Cope 1891, p. 165). El *Athenaeum* consignaba el sentimiento de orgullo maternal que emanaba del cuadro: «Dentro de su sencillez y falta de presunción, está lleno del amable refinamiento que surge del pincel

mientras el artista expresa sin afectación los sentimientos de ternura que le inspira la madre que, con amor maternal, mantiene a su hijo abrazado mientras le da de mamar». (Ath. 1846, p. 504). El cuadro participó en la Exposición Universal de París de 1855 con el título de *Une mère et son enfant* junto con otra obra del mismo tema perteneciente también a la Sheepshanks Collection.

Cope pertenecía a la religión católica y en consecuencia estaba familiarizado con la iconografía tradicional de la Virgen con su Hijo, lo que quizá le atrajo hacia un tema poco habitual en la pintura victoriana que sentía cierto pudor en representar la intimidad de ese tipo de escenas. CSN

- WILLIAM MULREADY (1786-1863)
- 23 *Eligiendo el traje de novia*, 1845
 Óleo sobre lienzo, 52,9 × 44,7 cm
 Sin firmar
 1.ª Exp.: RA 1846 (140)
 The Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum, Londres
 Bib.: Heleniak 1980

Este tema está sacado del primer capítulo de la novela *El Vicario de Wakefield* de Oliver Goldsmith, publicada por primera vez en 1766 y reeditada en varias ocasiones. Mulready basó este cuadro en una ilustración que había hecho para una edición del libro realizada en 1843. La novela es una mezcla de humor, amable ironía y moraleja que, junto con su evocación pintoresca de la vida rural del siglo XVIII, hicieron de ella una obra muy popular y, en consecuencia, una atractiva fuente de temas para los pintores de género literario. La escena representada por Mulready corresponde a la descripción que el Vicario hace en la novela de su forma de enfocar el matrimonio «escogiendo a mi esposa, como ella haría con su traje de novia, no por su bello aspecto brillante, sino por otras cualidades como su buen resultado».

Mulready era único para interpretar un relato con agudeza y creatividad. La mirada escrutadora del Vicario mientras estudia el rostro de su futura esposa, buscando detalles reveladores de algún rasgo de su carácter desconocido para él, es un buen ejemplo de la habilidad del artista para transmitir al espectador las intenciones de sus protagonistas.

Al contrario que muchos de sus contemporáneos, Mulready era un dibujante meticuloso. El trabajo preparatorio para esta obra incluye un cartón detallado, similar en estilo y técnica, al *Estudio del artista* (cat. 19). La pureza de sus colores y el alto grado de terminación de sus obras son un claro anticipo del enfoque de los Pre-Rafaelitas. De hecho, Mulready simpatizaba mucho con las aspiraciones y métodos de la Hermandad de los Pre-Rafaelitas, algunos de cuyos miembros habían sido alumnos suyos en la Royal Academy. RH

- SIR JOSEPH NOEL PATON (1821-1901)
- 24 *La reconciliación de Oberon y Titania*, 1847
 Óleo sobre lienzo, 76,2 × 122,6 cm
 Firmado y fechado áng. inf. izdo.:
 J. Noel Paton/feb 1847
 1.ª Exp.: RSA 1847 (362)
 National Galleries of Scotland, Edimburgo

La obra de Paton representa el comienzo de la escena I, acto IV del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Oberon y Titania aparecen en medio de un enjambre de hadas y de duendes; está amaneciendo y dentro de un momento Puck avisará de que la alondra mañanera está cantando para indicar a las hadas que ha llegado el momento de desaparecer dejando que los amantes humanos Lisandro y Hermia sean descubiertos por sus familias.

La primera incursión de Paton en la pintura fantástica fue *La niña entre Oberon y Titania* expuesta en la Royal Scottish Academy en 1846 y que quedó en poder de dicha institución como trabajo para la obtención del diploma. Al año siguiente expuso *La reconciliación* junto con la obra *Puck y las hadas*, mientras que en 1850 presentó una segunda versión de la *Riña entre Oberon y Titania* (National Gallery of Scotland). Hubo otros pintores victorianos que trata-

ron temas fantásticos shakesperianos, como Daniel Maclise y Edwin Lanseer, quien en 1847 pintó *Titania y Bottom* como parte de una serie de temas de Shakespeare, por encargo del ingeniero Isambard Kingdom Brunel. J. E. Millais introdujo un nuevo grado de realismo en el género fantástico con la obra *Ferdinand atraído a la trampa por Ariel*, inspirada en *La tempestad* (1849-50, colección Makins). Uno o dos años más tarde Richard Dadd pintaría su extraordinaria *Contradicción: Oberon y Titania* (1854-58, colección particular).

En 1847 *La reconciliación de Oberon y Titania* de Paton se expuso en dos ocasiones, primero en la Royal Scottish Academy de Edimburgo y después en el concurso del Palacio de Westminster. El Rey de Bélgica admiró el cuadro en Londres y quiso adquirirlo, pero ya había sido comprado por la Royal Academy para sus propias colecciones. CSN



24 Sir Joseph Noel Paton, *La reconciliación de Oberon y Titania*, 1847

WILLIAM DYCE (1806-1864)

- 25 *Jacob y Raquel*, 1853
Óleo sobre lienzo, 58,4 × 57 cm
1.ª Exp.: RA 1853
Hamburger Kunsthalle
Bib.: Londres 1964 (28, 56); Krafft y Schumann 1969, cat. p. 55; Pointon 1979, p. 119 y sg.; Lister 1989 (55)

El cuadro llegó, junto con otros dos, en 1886 a la Hamburger Kunsthalle procedente de la Schwabeschen Sammlung de pintura inglesa contemporánea. Está representado el primer encuentro fatal entre Jacob y Raquel, que llevaba el rebaño de su padre a la fuente (Gén. 29, 9-12). La honesta postura contrasta con el abrazo apasionado de Jacob, que de este modo expresa su repentino amor por la hija de Labán.

Junto con la versión del tema realizada por Rafael en la Logia del Vaticano, es famosa la versión del siglo XVI obra de Palma el Viejo (Gemäldegalerie, Dresden), en la

DANIEL MACLISE (1806-1870)

- 26 *El Espíritu de la Caballería*, h. 1845
Óleo sobre lienzo, 125,7 × 89,5 cm
Sin firmar
1.ª Exp.: Westminster Hall, 1845 (43)
Sheffield City Art Galleries
Bib.: Londres 1972 (91)

A raíz de la destrucción del Palacio de Westminster por el incendio de 1834, y durante su reconstrucción, que se inició en 1840 en estilo neogótico, el gobierno del momento consideró que todo el proyecto debería ser utilizado como medio de promocionar el «Gran Arte» en Gran Bretaña.

WILLIAM DYCE (1806-1864)

- 27 *Neptuno entregando a Britania el Imperio de los Mares*, 1847
Óleo sobre papel pegado a tabla, 31,7 × 48,9 cm
Sin firmar
1.ª Exp.: RA 1847 (42)
The Forbes Magazine Collection, Nueva York
Bib.: Nueva York 1975, pp. 40, 148; Pointon 1979, pp. 93-5, 201

que indudablemente se inspiró Joseph Führich para su cuadro del Belvedere, en Viena (fechado en 1836). En principio no podemos confirmar si fue éste o el boceto de Julius Schnorr para su serie de ilustraciones de la Biblia el punto de partida para el cuadro de Dyce, y con el que había tenido contacto en dos ocasiones: en Roma en 1827 y en Munich en 1837.

En la composición de Dyce, centrada en la joven pareja, se ha resaltado el impulso emocional amoroso, para lo cual un colorido oscuro y brillante sobre el fondo claro evita armónicamente cualquier tono estridente.

Una versión primera con las figuras de tres cuartos (70,4 × 91,1) se encuentra según Carter (Londres, 1964) y Howoldt (amable información) en el Leicester Museum and Art Gallery; fue expuesta en la Royal Academy de Londres en 1850, con lo que con justicia se señalaron las connotaciones autobiográficas con William Dyce, que se había podido casar ese mismo año, tras una larga espera. El cuadro inmediata-

Pensando en los precedentes renacentistas, se decidió que el interior del nuevo edificio iría decorado con frescos. Los artistas aprovecharon ávidamente esta oportunidad para poder lucirse en el campo de la pintura de historia o «el Gran Estilo» que hasta ahora les había sido negada. Los recientes éxitos conseguidos por los Nazarenos en Roma, y por Peter von Cornelius en Munich con su dominio de esta difícil técnica, constituían un acicate más para los artistas británicos.

Maclise fue uno de los seis pintores invitados a presentar sus bocetos de los frescos propuestos para Westminster en 1845 y este óleo que estamos contemplando forma parte del trabajo presentado. En 1846 le encargaron que realizara la versión más

Éste es el boceto del fresco de gran formato de Osborne House, residencia veraniega de la Reina Victoria y del Príncipe Alberto en la Isla de Wight. Dyce recibió el encargo en agosto de 1846: propuso un tema de Boccaccio, pero sus reales patronos consideraron que resultaría más apropiada una alegoría de la supremacía marítima británica. En la obra aparece Britania acompañada de unas figuras que representan los logros industriales, agrícolas e intelectuales británicos. Mercurio, en la parte superior central, va a entregar a Britania la corona ofrecida por Neptuno. Con él se encuentra su esposa Anfitrite, unos tritones haciendo sonar sus caracolas y unas nereidas que ofrecen las riquezas del mar.

Las reina «recibió amablemente» este boceto en enero de 1847. Dyce consigné que

mente alabado por todos, contaba con el Príncipe consorte Alberto y con el Tesorero Real William Gladstone entre sus admiradores, por lo que Dyce permitió al joven William Holman Hunt hacer una copia, hoy todavía en paradero desconocido.

El propio Dyce pintó en 1851 una réplica más pequeña (firmada y fechada), que se encuentra en la St. Lawrence Church, Knodishall, Suffolk (amable comunicación de Jenns Holwoldt). Para la versión de 1853 con las figuras de cuerpo entero hay un dibujo a pluma en la Aberdeen Art Gallery, que Howoldt considera que es el boceto para el cuadro de Hamburgo (Londres, 1964), y yo también, puesto que algunos detalles (el odre colgado del cinturón, las palmeras del fondo) recuerdan todavía a las versiones, con figuras no del todo de cuerpo entero, de 1850 y 1851, mientras que el conjunto de la composición, con figuras de cuerpo entero, sólo se aparta en detalles del cuadro de Hamburgo. No se sabe nada sobre el paradero de otra versión, con figuras en tres cuartos. CH

grande en el cartón correspondiente y al año siguiente terminaba los frescos propiamente dichos. La propuesta de Maclise presentaba una fuerte influencia del mayor especialista en frescos de Inglaterra, William Dyce, aunque antes de iniciar el trabajo estudió a fondo el «Hémicycle» de Delaroche en París. Sin embargo, la naturaleza alegórica de la composición de Maclise y su forma compleja de entretrejer prototipos medievales y renacentistas tiene obviamente mucho de la obra de Johann Friedrich Overbeck y de Philipp Veit en Francfort. El fresco definitivo se conserva en la actualidad, aunque su colorido resulta más plano que el del presente óleo y existen muchos detalles diferentes en ambas obras. RH

«al príncipe le pareció bastante desnudo, aunque la reina no dijo nada» (C. W. Cope, *Reminiscences*, 1891, p. 167-168). Entre agosto y octubre de 1847 Dyce permaneció en Osborne pintando el fresco definitivo, por el que le pagaron £ 800. La composición procede de la *Galatea* de Rafael (Farnesina, Roma) y del *Triunfo de Neptuno y Anfitrite*.

Dyce colaboraba con el Príncipe Alberto en el restablecimiento de la pintura al fresco en Inglaterra, basándose en los precedentes del Renacimiento y de los Nazarenos en Roma y en Munich. El príncipe era el presidente de la Comisión Real encargada de supervisar la decoración del Palacio de Westminster, donde Dyce llevó a cabo sus mejores frescos. JBT



25 William Dyce, *Jacob y Raquel*, 1853



26 Daniel Maclise, *El espíritu de la Caballería*, h. 1845



27 William Dyce, *Neptuno entregando a Britania el Imperio de los Mares*, 1847

EDWARD MATTHEW WARD
(1816-1879)

- 28 *Lord Clarendon cae en desgracia después de su última entrevista con el Rey Carlos II*, 1861

Óleo sobre lienzo, 66,2 x 91,6 cm
Firmado y fechado áng. inf. izdo.:
E. M. Ward, R.A./1861
Sheffield City Art Galleries
Bib.: Dafforne 1879

Edward Hyde, primer Conde de Clarendon (1609-1674), era Lord High Chancellor (Presidente de la Cámara de los Lores) con uno de los reyes más pintorescos y pródigos de la historia de Inglaterra: Carlos II. El general abandono por parte del monarca de los asuntos nacionales, junto con los efectos de la guerra anglo-holandesa y las intrigas cortesanas en su contra, llevaron a Clarendon a dimitir el 30 de agosto de 1667. En el cuadro de Ward se ve a Clarendon abandonando el palacio real en Whitehall. El rey, que ha salido antes que él al finalizar la entrevista, aparece a la izquierda pavoneándose en el jardín. Su postura recuerda el estilo de los retratos de la época, dentro de la clase de alusión que los pintores de historia gustaban de hacer. Los cortesanos observan la escena claramente encantados de la dimisión de Clarendon.

Ward se especializó en temas literarios e históricos, siguiendo los pasos de C. R. Leslie (cat. 21). Fue, junto con W. P. Frith

(cat. 33, 37), uno de los pintores más populares de estos temas durante las décadas centrales del siglo XIX. Este cuadro concretamente es una versión, a medio formato, del que fue expuesto en la Royal Academy en 1846. En aquel momento, un crítico describió el original como «de lo mejor de la exposición».

A falta de todo tipo de mecenazgo oficial para el «gran arte», muchos artistas descubrieron que la representación más doméstica de los temas históricos, incorporándoles elementos anecdóticos como en este caso, hallaba una favorable acogida entre los comitentes particulares con sentimientos patrióticos. Las obras de Ward, sobre todo, alcanzaron un gran éxito, ya que la riqueza de la paleta del pintor y la destreza de su técnica resultaban ideales para plasmar los efectos de las sedas y los encajes. Este tipo de técnica era característica del «chapoteo» contra el que se rebelaron los Pre-Rafaelitas. RH

EDWARD HENRY CORBOULD
(1815-1905)

- 29 *El Rey Arturo encarga a las monjas la custodia de Ginebra*, 1865

Acuarela y gouache, 570 x 441 mm
Firmado y fechado parte inf. central:
EDWARD HENRY CORBOULD
Feby 10th 1865
1.ª Exp.: Institute of Painters in Water Colours, Verano 1865 (348)
Royal Library, Windsor Castle

El tema de esta acuarela procede del poema de Tennyson «Ginebra» que compone la penúltima parte de la serie *Idylls of the King*, que narra la historia del Rey Arturo y su Reina Ginebra. A raíz de su adulterio con Sir Lancelot, Ginebra se retiró a un convento donde su identidad permaneció desconocida hasta el momento de la visita del Rey Arturo para perdonarla y después para abandonarla para siempre. Esta obra recoge el momento en que Ginebra, desde la ventana de su celda, mira al Rey Arturo montado a caballo, esperando una última mirada de él: «Si pudiera ver su cara sin ser

vista,/Y hele aquí, montado en su caballo ante la puerta/Y cerca de él las monjas tristes portando una luz/Estaban, y les encargó que a la reina/custodiaran y albergaran para siempre».

«Ginebra», «Enid», «Vivien» y «Elaine», poemas que fueron reunidos en *Idylls of the King*, se publicaron por primera vez en 1859, encontrando una respuesta entusiasta por parte del público en general. La Reina Victoria y especialmente el Príncipe Consorte admiraban los poemas de Tennyson y es muy probable que Corbould pintara esta acuarela a petición del príncipe. CSN

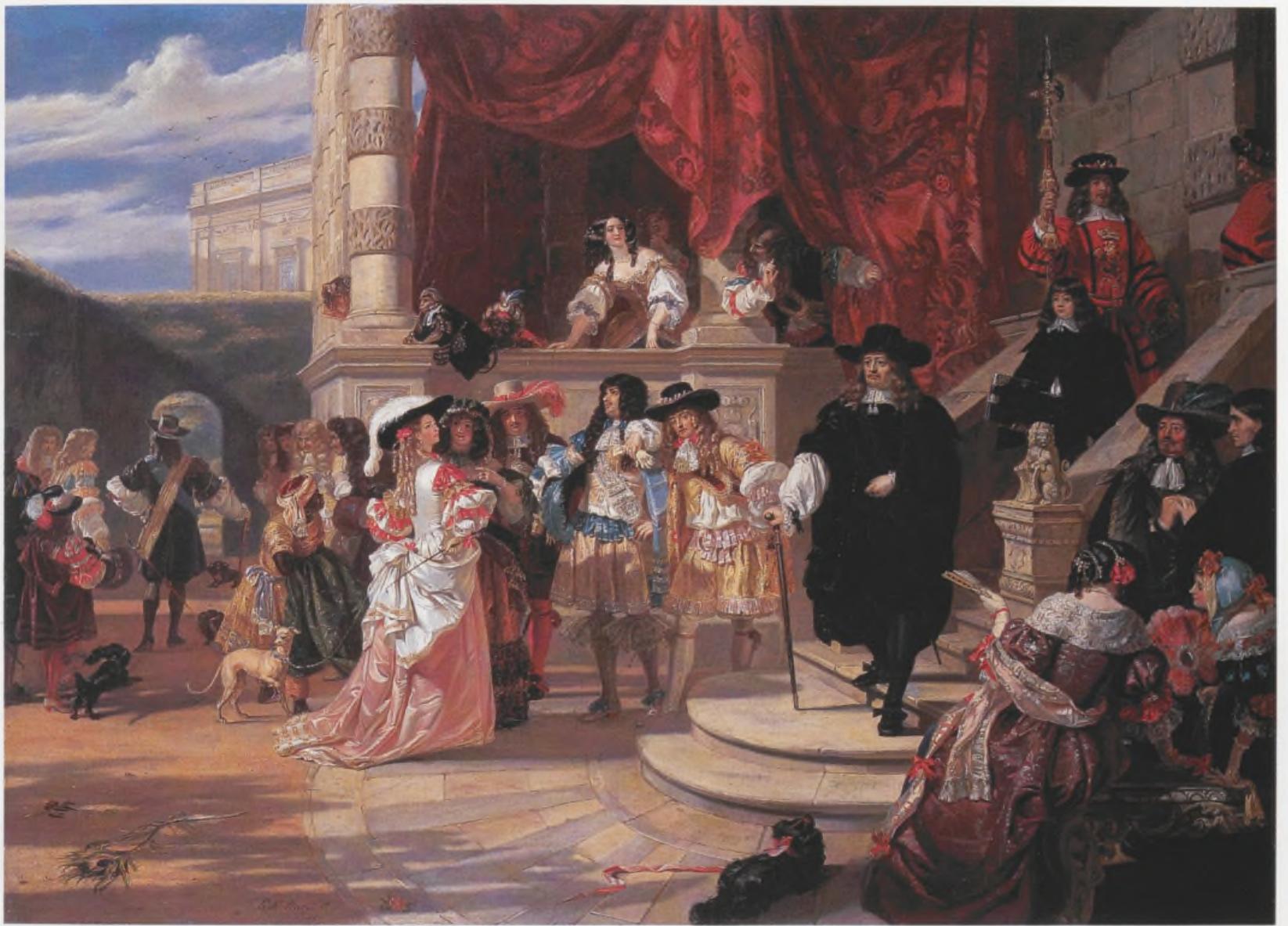
PAUL FALCONER POOLE
(1807-1879)

- 30 *Una escena de «La Tempestad»*, 1856

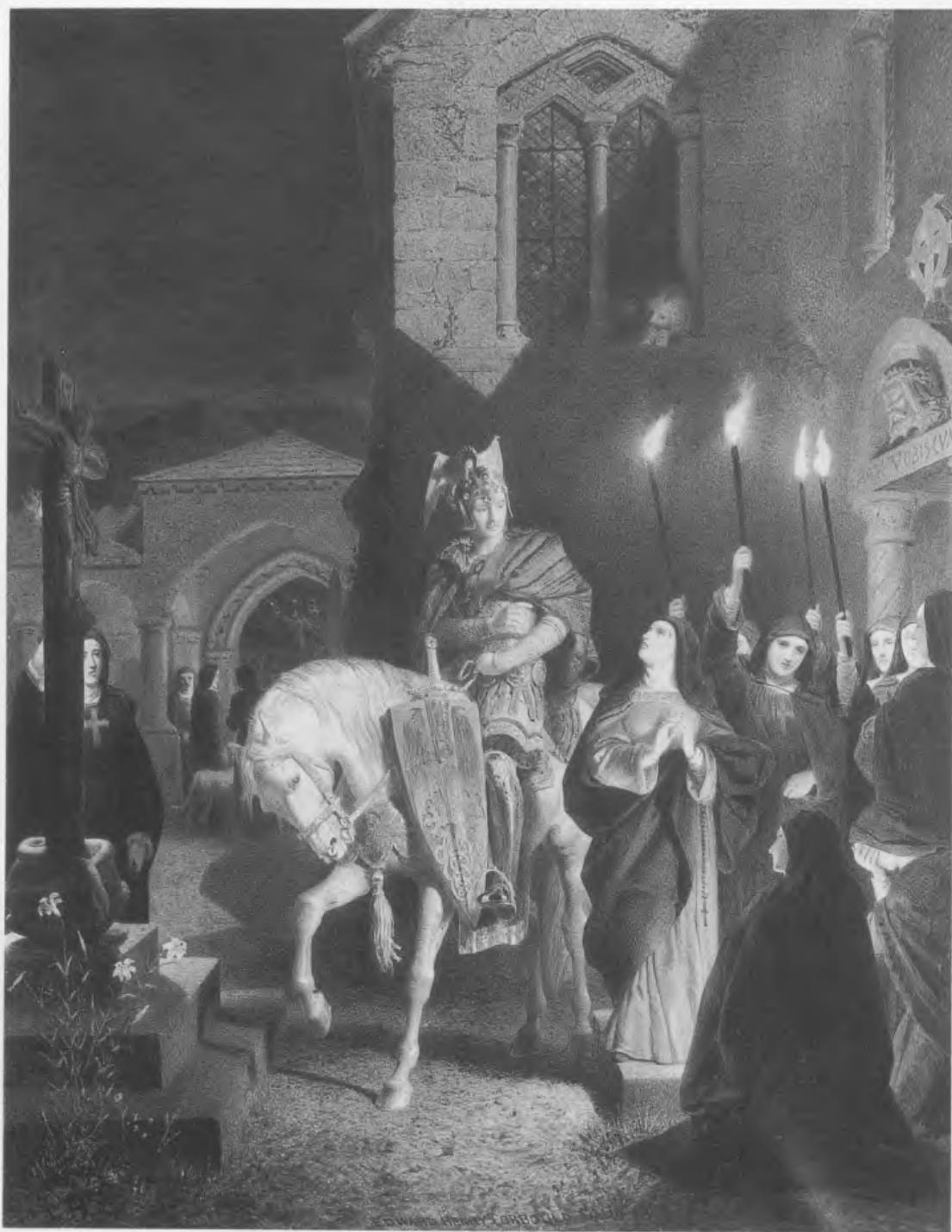
Óleo sobre lienzo, 88,8 x 97,8 cm
Firmado y fechado ángulo inferior derecho: P. F. Poole 1856
The Forbes Magazine Collection,
Nueva York
Bib.: Altick 1985, fig. 249;
Montgomery 1985, n.º 51

Esta escena representa la escena de *La Tempestad* de Shakespeare correspondiente al momento en que el espíritu de Ariel evita el asesinato del Rey Alonso a manos de Sebastián y de Antonio. En la exposición de 1849 de la Royal Academy Poole presentó un tríptico con tres escenas de *La Tempestad* que figuraban en el catálogo de la exposición con *Fernando declarando su amor a Miranda*, *La Conspiración de Sebastián y de Antonio y Alonso descubre a Fernando y a Miranda a la entrada de la cueva, jugando al ajedrez*.

Según el *Art Journal* (1849, pp. 172-173), el tríptico era «una obra de considerable magnitud... Las figuras, el cielo y todos los componentes tienen una gran fuerza cromática y el modelado resulta sumamente contundente, pero el dibujo presenta algunas peculiaridades que hacen daño a la vista». El tríptico completo se conoce a través de un pequeño estudio al óleo, perteneciente igualmente a la Forbes Magazine Collection: la tabla central es similar, aunque no idéntica, a la presente obra. JBT



28 Edward Matthew Ward, *Lord Clarendon cae en desgracia después de su última entrevista con el Rey Carlos II*, 1861



29 Edward Henry Corbould, *El Rey Arturo encarga a las monjas la custodia de Ginebra*, 1865



30 Paul Falconer Poole, *Una escena de «La Tempestad»*, 1856

- RICHARD DADD (1817-1886)
- 31 *Retrato de Sir Alexander Morison*,
1852

Óleo sobre lienzo, 51,1 × 61,3 cm
Firmado y fechado áng. inf. izdo.:
Richard Dadd 1852

Scottish National Portrait Gallery,
Edimburgo

El personaje del presente retrato, Sir Alexander Morison, era un médico visitante del Bethlem Hospital donde Dadd fue recluido después del asesinato de su padre. Se tomó un interés especial por Dadd, facilitándole materiales para pintar y dinero a cambio de sus obras. En consecuencia, es probable que este retrato fuera un encargo de Morison al artista.

Los retratos que hizo Dadd de los doctores que le atendían en Bethlem y en Broadmoor constituyen una extraordinaria desviación de los convencionalismos de los retratos de la mitad del período victoriano; quizá este experimento sólo fue posible gracias al aislamiento de las modas artísticas del momento en que vivía Dadd. En todos ellos el personaje mira impasiblemente, aunque con compasión humana, hacia el espectador, abandonando toda pretensión de grandilocuencia o de pompa en favor de una cándida exploración de la fisonomía. El

artista, con intensa percepción, dota a sus retratos de un fuerte sentido del carácter que les hace comparables, en cierto sentido, a los que pintaban los Pre-Rafaelitas en la década de 1850 (p. e., el retrato de William Michael Rossetti realizado por Ford Madox Brown, cat. 46).

El fondo del presente retrato representa el Estuario de Forth, cerca de Edimburgo, zona de Escocia de la que procedía Morison. Dadd tenía una memoria visual extraordinaria y es muy posible que hubiera reconstruido el paisaje basándose en sus recuerdos de hacía once años. Sin embargo, también es posible que contara con la ayuda de fotografías o dibujos de Newhaven; ciertamente, tenía o había tenido acceso a la serie de fotografías realizadas en 1845 por D. D. Hill y Robert Adamson a las pescadoras de Newhaven, de donde proceden las dos figuras que aparecen en segundo término.

CSN



31 Richard Dadd, *Retrato de Sir Alexander Morison*, 1852

ROBERT SCOTT LAUDER
(1803-1869)

32 *Retrato de David Roberts, 1839-40*

Óleo sobre lienzo, 133 × 101,5 cm

Sin firmar

1.ª Exp.: RA 1840 (169)

Scottish National Portrait Gallery,
Edimburgo

Bib.: Edimburgo 1983, n.º 21

Este retrato fue pintado durante el invierno de 1839-40 cuando tanto el artista como el modelo acababan de regresar del extranjero; Lauder había permanecido en Italia y Alemania desde 1833-38 y Roberts, por su parte, había regresado en julio de 1839 de un viaje de once meses realizando bocetos por Egipto, Siria y Tierra Santa. Los dos pintores escoceses se encontraron viviendo en calles vecinas, al lado de Fitzroy Square en Bloomsbury, y reanudaron una amistad que se había iniciado veinte años antes en su Edimburgo natal y que mantendría durante toda la década de 1850.

El 13 de febrero de 1840 Roberts escribía a David Ramsay Hay, común amigo de Roberts y de Lauder y comitente del retrato, dándole cuenta de la terminación de la obra: «Hoy he tenido la última sesión con Lauder —por supuesto, yo no puedo decir nada del parecido, pero teniendo en cuenta lo que permite la metamorfosis de un traje oriental, me dicen que es bueno—. Está realizado con una pincelada suelta y, según Lauder, atrevida, y creo que hará un buen papel en la Exposición [de la Royal Academy]» (Edimburgo 1983, p. 58). En esta etapa de su carrera Lauder era un prolífico retratista y parece haberse especializado en la representación de artistas amigos. Sin

embargo, ninguno de ellos se puede comparar en cuanto al deslumbrante empleo del color y a la riqueza de la textura con el retrato de Roberts, obra que por sí misma justifica que se considere al artista como el mejor colorista entre los pintores escoceses de mediados de siglo.

Es evidente que los pintorescos atavíos traídos por Roberts de Oriente Medio estimularon a Lauder a pintar un retrato romántico y exótico de su amigo. De hecho, Roberts había adoptado las vestiduras orientales por razones prácticas, ya que el Cónsul británico en El Cairo le había informado que «para poder visitar las diferentes mezquitas y que me dejen sólo pintando, debo adoptar el traje turco. En consecuencia, hoy me he comprado un traje y mañana me tengo que despojar de mis bigotes —esto es muy serio, pero he hecho un viaje demasiado largo para preocuparme de fruslerías—» (carta fechada el 2 de enero de 1839, National Library of Scotland). Roberts había quedado bastante complacido con su aspecto, comentando que su «cara redonda y no particularmente expresiva» y su apariencia corriente sufrían tal transformación al cambiar de traje que «ni mi querida anciana madre me reconocería» (National Gallery of Scotland, *Annual Report*, 1980, p. 39).

CSN



32 Robert Scott Lauder, *Retrato de David Roberts*, 1839-40

WILLIAM POWELL FRITH
(1819-1909)

33 *El palco de la Ópera*, 1855

Óleo sobre lienzo, 34,9 × 45 cm

Sin firmar

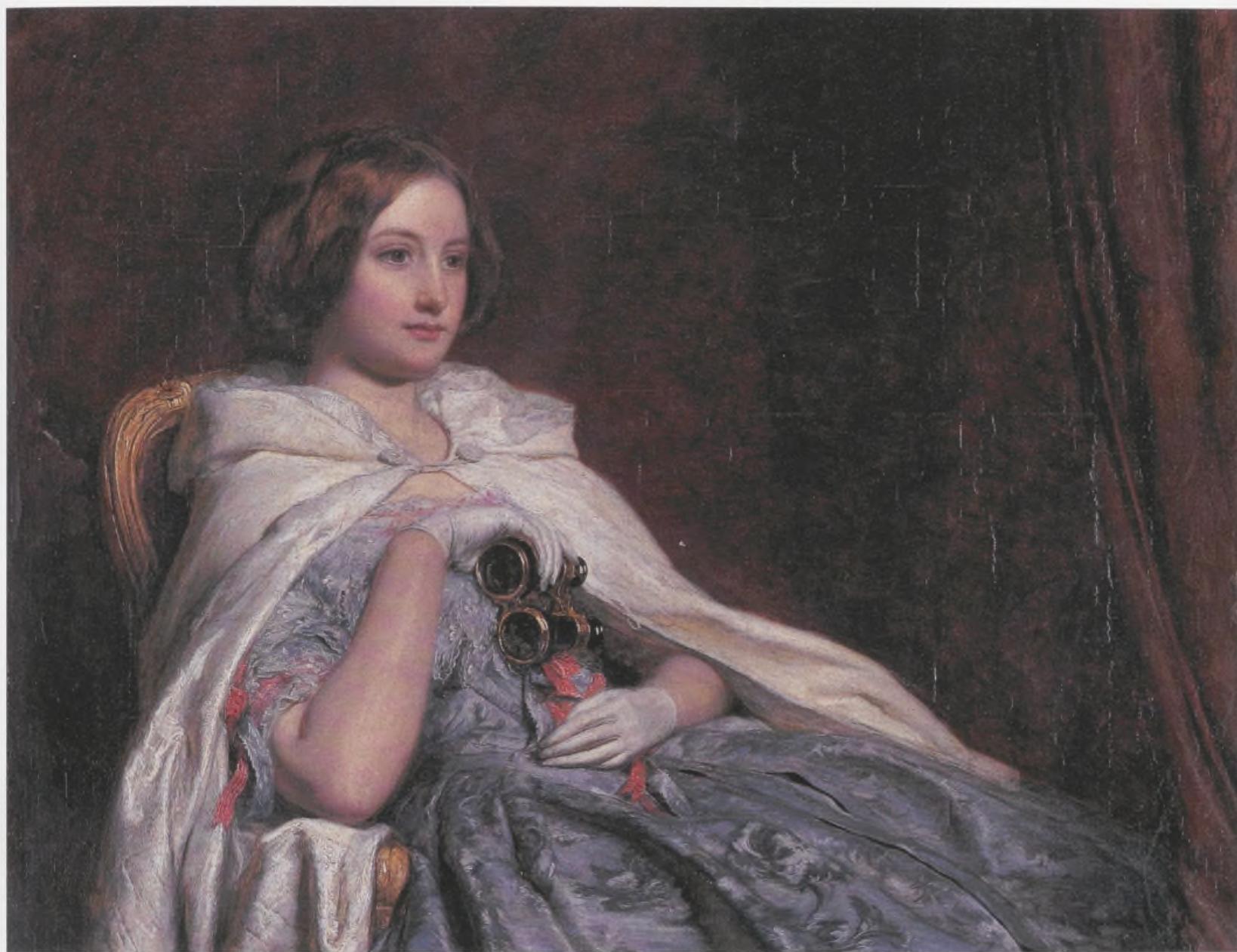
1.ª Exp.: RA 1855 (305)

Harris Museum and Art Gallery,
Preston

Bib.: Frith 1887, p. 264

El 3 de mayo de 1855 Frith consignaba en su diario que «La reina ha venido a la Royal Academy. El Príncipe Alberto ha pedido que me presenten a él y me ha felicitado por *El palco de la Ópera*». Los pequeños cuadros representando figuras femeninas de medio cuerpo, elegantemente ataviadas, eran llamados *Keepsake* por los grabados similares que aparecían en los libros ilustrados de ficción y de poesía como *The Keepsake* o *The Book of Beauty*, que se publicaban en las décadas de 1830 y 1840. En muchos de ellos aparecían figuras con trajes históricos o disfraces, pero igual que en sus cuadros de gran formato, Frith adoptó los temas modernos en los más pequeños, en los que hay escenas de la vida cotidiana como un niño arrodillado para

rezar, un sirviente ofreciendo una bandeja con una botella de vino y un barrendero ayudando a una señora a cruzar la calle. El tema de la muchacha en la ópera puede haber estado inspirado en *Anticipación* (1851, que también se encuentra en Preston y que es igualmente conocido como *La capa para ir a la Ópera*), obra del amigo de Frith, Augustus Egg, en la cual la muchacha está representada leyendo el programa de *Le Prophète* de Meyerbeer. Ambas obras pertenecían a un típico coleccionista de la primera etapa del período victoriano, Richard Newsham, un abogado de Preston que desde 1820 a 1870 visitó todos los años la Royal Academy haciéndose con una colección de obras que donó a su ciudad natal en 1883. JBT



33 William Powell Frith, *El palco de la Ópera*, 1855

WILLIAM MAW EGLEY
(1826-1916)

34 *El mundo del autobús en Londres*,
1859

Óleo sobre lienzo, 44,8 × 41,9 cm
Firmado áng. inf. izdo.: W Maw Egley
Fechado áng. inf. dcho.: 1859
1.ª Exp.: BI 1859 (318)
Tate Gallery, Londres
Bib.: Wood 1976

El tremendo éxito cosechado en 1858 en la Royal Academy por *El Día del Derby*, de Frith, obra de gran formato teniendo como tema la vida moderna, impulsó a otros artistas a buscar una fórmula similar. Egley, que era amigo de Frith y que además estaba en contacto con los Pre-Rafaelitas, fue de los primeros en localizar otra escena londinense capaz de interesar al público asiduo de las exposiciones de la Royal Academy tanto como el Día del Derby.

El cuadro, que representa el interior de un autobús, fue expuesto en la exposición de febrero de 1859. Egley, siempre metódico, pasó un día y medio haciendo dibujos preliminares para *El mundo del autobús* y cuarenta y cuatro días para terminar el lienzo. Empleó modelos de estudio (e indudablemente aficionados) para las figuras y visi-

tó el taller de un fabricante de carruajes para pintar el interior del autobús. En el jardín de Egley se construyó también una tosca maqueta de este interior. Pintó la vista exterior de la parte trasera del autobús del natural en una calle cercana a su estudio.

Aunque el cuadro se vendió en la exposición por £ 80, los comentarios de la prensa fueron diversos, lo que probablemente explica que durante el resto de su carrera Egley tendiera a exponer temas literarios más seguros. *El mundo del autobús* fue el único cuadro importante de Egley con un tema de vida moderna. El *Art Journal* de 1859, en su crítica, describía la obra como «dolorosamente auténtica», mientras que el semanario *Illustrated London News* aseguraba a Egley el éxito, publicando un grabado sobre madera de la misma. RH



34 William Maw Egley, *El mundo del autobús en Londres*, 1859

- ABRAHAM SOLOMON (1824-1862)
- 35 *Contraste*, 1855
Óleo sobre lienzo, 105 × 151 cm
Firmado y fechado áng. inf. izdo.:
A. Solomon 1855
1.^a Exp.: RA 1855 (355)
Colección particular
Bib.: Londres 1985b (15)

La primera vez que este cuadro apareció en una exposición iba acompañado de las siguientes líneas procedentes de un poema anónimo: «¿Vendrá alguna vez la fortuna a manos llenas?.../Así son los pobres, con salud; así son los ricos,/Que tienen abundancia y no disfrutan de ella.»

Solomon se hizo famoso por sus temas literarios y de historia. Sin embargo, hacia la década de 1850, exploraba las posibilidades de las escenas de la vida moderna, como lo hacían sus contemporáneos W. P. Frith (cat. 37) y W. M. Egleby (cat. 34). Solía representar incidentes de tipo doméstico y en algunos casos, como en *Contraste*, ponía una nota de seriedad. Invariablemente reproducía con esmero las figuras, trajes y fondos confiriendo gran realismo a escenas que parecen más imaginarias que sacadas de la vida misma.

En *Contraste* vemos a una inglesa acomodada, confinada a una silla de ruedas por causa de alguna enfermedad, en las playas de Boulogne, un balneario francés popular entre los viajeros ingleses. Tiene de todo —ropa buena, un marido pendiente de ella y hasta dotes artísticas—, menos salud. El tema del cuadro lo aporta el contraste entre la mezcla de curiosidad y piedad con que la miran las pescadoras pobres, pero rebosantes de salud, y la indiferencia que la niña estudiosa de la derecha y el niño del cangrejo de la izquierda denotan hacia ella y sus tristezas. En su composición y en el suave planteamiento del tema de la felicidad y del descontento, *Contraste* se hace eco de la popular obra de Frith *Vida a la orilla del mar* (Playa de Ramsgate), que se expuso con gran éxito en la Royal Academy en 1854 (Londres, S. M. la Reina Isabel II). RH



35 Abraham Solomon, *Contraste*, 1855

THOMAS WEBSTER (1800-1886)

36 *Cochinillo asado*, 1862

Óleo sobre lienzo, 72,4 × 118,7 cm
Firmado y fechado áng. inf. dcho.:
T. W. 1862 (iniciales en monograma)
1.ª Exp.: RA 1862 (142)
Sheffield City Art Galleries
Bib.: Wolverhampton 1977 (72)

Desde principios de la década de 1830, Webster se especializó en la pintura de obras en las cuales los niños eran los personajes principales. Al contrario que William Mulready, que también pintaba escenas de la in-

fancia, pero que las dotaba de un serio peso moral al representar las acciones de los niños como anticipo de las preocupaciones de los adultos, Webster hacía hincapié en el lado humorístico de la vida juvenil. Su afortunada recreación de este tema a lo largo de los años refleja la preocupación del siglo XIX por las virtudes domésticas que hoy consideramos como la quintaesencia del espíritu victoriano. Sin embargo, en el fondo, el tema de Webster tiene sus raíces en las obras holandesas del siglo XVII de artistas como Jan Steen. Es indudable que muchos de los efectos técnicos de Webster proceden de estos maestros holandeses, y concretamente, en esta obra, el juego de luz que emana de una sola fuente a través del espacio.

Cochinillo asado es una de las obras de mayor tamaño de Webster y también de las que más éxito alcanzaron. Cuando se ex-

puso en la Royal Academy iba acompañada de una cita procedente del ensayo de Charles Lamb «Una disertación sobre el cochinillo asado», de 1821, en la que se describen con agudeza las bellezas de dicho plato y se le considera como el manjar de los manjares. En el cuadro de Webster se ve el interior de la casa de un próspero granjero, justo antes del almuerzo. Cuando en el horno familiar no cabía la pieza de carne se mandaba a asar en la panadería del pueblo. La escena recoge el momento de la llegada del panadero, que se ve por la ventana, con la fuente del asado en la cabeza, mientras la familia le observa expectante.

Este cuadro fue un encargo de uno de los comitentes más importantes del momento, Joseph Gillott, de Birmingham, que había hecho fortuna fabricando plumillas de acero. RH

WILLIAM POWELL FRITH
(1819-1909)

37 *La Estación*, 1860-62

Óleo sobre lienzo, 166,7 × 256,4 cm
Firmado y fechado áng. inf. dcho.:
W. P. Frith fec' 1862
1.ª Exp.: Flatow's Gallery, Haymarket,
Londres 1862
Royal Holloway, University of
London
Bib.: Frith 1887, pp. 327-35; Leeds
1978 (15); Chapel 1982, pp. 87-91

Frith nos muestra el andén de la estación de Paddington, Londres, atestada de gente antes de la salida del tren. A la izquierda una familia corre para alcanzar el convoy, seguida de un mozo que lleva el carro cargado de equipaje hasta los topes. A la derecha de este grupo una madre se inclina para besar a su hijo en presencia del padre, del hermano mayor, de la hermana y del hermano pequeño; estas figuras son retratos de Frith, su esposa e hijos. El niño a quien besan lleva un palo de cricket en la mano y es probable que él y su hermano sean enviados internos al colegio. En el grupo central aparece un viajero extranjero con su esposa discutiendo la tarifa con un cochero; el modelo para el

extranjero fue un conde veneciano, refugiado político del imperio austríaco, que daba clases de italiano a las hijas de Frith. Al lado hay un grupo de invitados a una boda despidiéndose de los novios. Más a la derecha se produce la detención de un delincuente que estaba a punto de escaparse. Para realizar las figuras con sombrero de copa que portan unas esposas y un mandamiento judicial tomó como modelos a dos famosos detectives de la policía de Londres, Michael Haydon y James Brett.

Frith encargó a Samuel Fry que sacara fotografías del interior de la estación, de las máquinas y de los vagones, y contrató al pintor de arquitecturas William Scott Morton para que pintara el fondo de la estación propiamente dicha. Sin embargo, en su *Autobiografía* Frith proclama haber pintado del natural todos los detalles de *La Estación*.

La figura que aparece charlando con el maquinista, detrás a la izquierda, corresponde al marchante de arte Louis Victor Flatow, comitente del cuadro. El artista comenzó a hacer los numerosos estudios para la obra en agosto de 1860. El 10 de septiembre firmaba un contrato por el que vendía a Flatow el cuadro terminado, el boceto original y los derechos de autor por un total de £ 4.500 pagaderas en plazos trimestrales de £ 500 hasta la terminación del cuadro, momento en que se liquidaría la suma pendiente. Éste era un precio extremadamente alto para esa época, aunque no es el más alto que se conoce. Se dice que Flatow sacó £ 30.000 por *La Estación*, pero la verdad es que Frith hubiera sacado menos si lo hubiera vendido por su cuenta. El cuadro quedó terminado en marzo de 1862. En un principio, Frith conservó el derecho a exponerlo, pero

pronto se lo vendió también a Flatow por £ 750 más. No fue expuesto en la Royal Academy, sino en la galería particular de Flatow en Haymarket, donde en siete semanas lo vieron 21.150 visitantes de pago, y a continuación el cuadro fue expuesto por las diferentes provincias. Esta exposición individual iba destinada a vender suscripciones para el grabado de la obra, que fue hecho por Francis Holl (padre del pintor Frank Holl) y publicado en 1862 por Henry Graves en una edición de 3.050 ejemplares. Se conocen tres réplicas de la obra al óleo, todas ellas firmadas por Frith; dos de ellas son probablemente obra de Marcus Stone, a quien Frith contrató para realizar dos copias del cuadro, una de ellas destinada probablemente al grabador.

La Estación es la tercera, y mayor, de las obras de Frith que representa una escena panorámica de la multitud con trajes a la moda. Aunque en un principio estos temas eran tachados de vulgares, en la década de 1860 tanto los críticos como el público en general de Gran Bretaña los aceptaban por considerarlos espejos de la época. «El Sr. Frith contribuye a hacer para nuestra época lo que Hogarth hizo para la suya» escribía el *Times* (19 abril 1862, p. 5). Entre el grupo de pintores victorianos de temas urbanos que gustaban de representar escenas relacionadas con el ferrocarril se encontraban, además de Frith, Abraham Solomon, Augustus Egg y en Europa Daumier, Monet y Menzel. Los temas que representaba Frith en las décadas de los cincuenta y de los sesenta —el ferrocarril, la orilla del mar, las carreras de caballos y la ópera— se anticipaban a las escenas de la vida moderna que en los setenta y los ochenta pintarían los impresionistas franceses. JBT



36 Thomas Webster, *Cochinillo asado*, 1862



37 William Powell Frith, *La estación*, 1860-62



38 Edward Armitage, *El campo de batalla de Inkerman*, 1855



39 William Simpson, *La Guardia regresa de Crimea, julio 1856*, 1856

- EDWARD ARMITAGE (1817-1896)
 38 *El campo de batalla de Inkerman, 1855*
 Clarión sobre lienzo, 81,3 × 121,9 cm
 Firmado áng. inf. izdo.:
 E. Armitage./Inkerman
 Colección particular
 Bib.: Londres 1989b (3)

La Batalla de Inkerman, que tuvo lugar en noviembre de 1854, fue una de las más sangrientas de la guerra de Crimea. Esta contienda, que duró desde marzo 1854

hasta abril 1856, estuvo dominada por el asedio de la base naval rusa de Sebastopol llevado a cabo por las fuerzas aliadas franco-británicas y que duró todo un año. La batalla de Inkerman se produjo durante este asedio al tratar los rusos de romper las líneas británicas.

Gracias a la presencia de periodistas y fotógrafos en Crimea, el público británico entró en contacto con algunas de las crueles realidades de una guerra, de una manera que no se había producido nunca. Los horrores del campo de batalla y la ineficiencia del Ministerio de la Guerra Británico para dirigir la campaña contrastaban con la convicción patriótica popular de la victoria definitiva. La guerra fue fuente de inspiración para escritores y artistas. Para estos últimos, suponía poner a prueba la ya asentada sinceridad con la que se trataban los temas de la vida moderna y que había

quedado fijada anteriormente por los Pre-Rafaelitas como una de sus metas. La obra de F. M. Brown *Esperando* (cat. 45) fue una de las primeras imágenes que apareció sobre el tema. Los marchantes encargaron específicamente a algunos artistas que fueran a Crimea. Armitage fue uno de ellos, como lo fue William Simpson (cat. 39), y estuvo allí en 1855. Realizó varios bocetos in situ que luego utilizó para hacer grandes escenas panorámicas de batallas que expuso en Londres en 1856. *El campo de batalla de Inkerman* denota una reacción más intensa y personal ante la guerra y ante la vista de los cuerpos de los soldados sobresaliendo de entre la nieve fundida por el sol primaveral. En este sombrío lienzo gris resulta doloroso el contraste entre la muerte, con la marcha de las almas simbolizadas por las mariposas y la vida que regresa con el nacimiento de las flores. RH

- WILLIAM SIMPSON (1823-1899)
 39 *La Guardia regresa de Crimea, julio 1856, 1856*
 Acuarela sobre papel, 307 × 455 mm
 Firmado y fechado áng. inf. izdo.:
 Wm. Simpson/July 1856
 Royal Library, Windsor Castle
 Bib.: Miller and Dawney, 1970 (2340)

En 1854 el editor de estampas Colnaghi envió a Simpson a Crimea con la misión de hacer la crónica del curso de la guerra contra Rusia. Se convirtió así en el primer pintor de campaña británico y se publicaron muchos de sus dibujos como litografías. Simpson tenía una buena preparación en dibujo de paisajes topográficos, por lo que resultaba muy adecuado para la tarea de tomar nota de los acontecimientos con destino a sus compatriotas. Al mismo tiempo, era capaz de ilustrar la auténtica tragedia de la guerra, es decir, su impacto en el individuo. Su acuarela *Verano en Crimea* de 1857 (Londres, British Museum) muestra los escombros de un campo de batalla mientras en primer término «una mariposa revoloteando sobre una bomba candente» evoca la suerte del soldado raso.

El talante de *Verano* es discutible. Como las otras obras inspiradas en la campaña de

Crimea (p.e., cat. 38, 45), o la obra del mismo período, muy distinta pero igualmente realista, *El Picapedrero* de Wallis (cat. 49), muestra hasta qué punto había arraigado la idea Pre-Rafaelita de emplear el arte para «llevar buenos pensamientos a la mente de los hombres» (J. E. Millais) y la esperanza de que así fuese.

La Reina Victoria y el Príncipe Alberto estaban profundamente afectados por la guerra de Crimea y por las espantosas condiciones por las que estaba pasando el ejército. La entrada triunfal en Londres de los regimientos de la Guardia que habían estado en el frente tuvo lugar el 5 de julio de 1856. La visión que dio Simpson de las celebraciones del ejército victorioso en el exterior del Palacio de Buckingham, iluminando la escena con un sol glorioso, consiguió enmascarar la terrible realidad de veinte mil británicos muertos en acción. RH

- WILLIAM HOLMAN HUNT
 (1827-1910)
 40 *La fuga de Magdalena y Porfirio aprovechando la embriaguez de los asistentes a la fiesta (La Víspera de Sta. Inés), 1848*
 Óleo sobre lienzo, 78,75 × 114,3 cm
 Firmado áng. inf. dcho.:
 WILLIAM H. HUNT
 1.ª Exp.: RA 1848 (804)
 Guildhall Art Gallery, Corporation of London
 Bib.: Liverpool 1969 (9); Londres 1984b (9)

El tema procede del poema de John Keats *La Víspera de Sta. Inés* (1819), basado en la leyenda que dice que la víspera de Sta. Inés las jóvenes pueden vislumbrar a su futuro esposo. Porfirio se acerca a Magdalena durante la fiesta de la Víspera de Santa Inés y los dos enamorados se escapan:

Se deslizan, como fantasmas, por el vasto salón;
 Como fantasmas, hacia el portón de hierro, se deslizan;

Donde, cuan largo es, yace inquieto el portero
 Con una enorme garrafa vacía al lado.

El sabueso alerta se levanta y se sacude,
 Pero su ojo sagaz reconoce a un amigo;
 Suavemente, uno a uno, los cerrojos se corren
 Las cadenas se callan sobre las piedras gastadas:
 La llave gira, y la puerta se queja sobre sus goznes.

Hunt había descubierto la poesía de Keats en 1847. Este cuadro denota también la influencia del libro de Ruskin *Modern Painters*, que había leído recientemente. La seriedad de la moraleja queda patente en el contraste entre el amor sagrado y el débil libertinaje. Una gran parte de los detalles han

sido pintados después de una observación directa. Como Hunt estudiaba en la escuela de la Royal Academy durante el día, la mayor parte de la obra fue realizada a la luz de las velas, por lo que existen ciertas discrepancias en cuanto a la dirección de algunas de las sombras. Hunt tuvo que terminar el cuadro apresuradamente para que le diera tiempo a presentarlo en la Royal Academy y Millais le ayudó en algunos detalles. Algunos elementos de la composición parecen proceder de los bosquejos de las ilustraciones de Mortiz Retzsch para el *Fausto* de Goethe. Durante su exposición en la Royal Academy en 1848 la obra despertó la admiración de Dante Gabriel Rossetti, que acababa de realizar las ilustraciones para *La Belle Dame sans Merci*, de Keats. Entre los dos artistas surgió una amistad que culminaría con la fundación, ese mismo año, de la Hermandad de los Pre-Rafaelitas. Este cuadro es la primera obra importante de Hunt y constituye el germen de algunas de las ideas de la futura Hermandad. JBT



40 William Holman Hunt, *La fuga de Magdalena y Porfirio aprovechando la embriaguez de los asistentes a la fiesta (La Víspera de Santa Inés)*, 1848

SIR JOHN EVERETT MILLAIS
(1829-1896)

41 *La profanación de los restos de la
Reina Matilda*, 1849

Pluma y tinta, 229 × 429 mm
Firmado y fechado áng. inf. dcho.:
J. E. MILLAIS 1849/PRB
(iniciales en monograma)
Tate Gallery, Londres
Bib.: Bolton 1979 (13); Londres
1984b (165)

Este extraordinario dibujo es una muestra del Pre-Rafaelismo en su fase más temprana, radical y conscientemente primitiva. Millais adoptó deliberadamente el estilo angular, de rostros amanerados y movimientos agitados, aunque podía trabajar con un estilo más elegante; demostraba así su rechazo hacia el tipo de dibujo que enseñaban en la Royal Academy y su deseo de retroceder al período anterior a Rafael (de ahí el término de «Pre-Rafaelita»); la iglesia románica y los muros medievales que constituyen el decorado demuestran que Millais conocía los cánones de belleza del pre-Renacimiento. La linealidad de la composición y las sombras bien definidas recuerdan el estilo «perfilado» de algunos grabadores alemanes como Moritz Retzsch, cuya obra estaba muy extendi-

da por Gran Bretaña. El tema procede del libro de Agnes Strickland *Vidas de las Reinas de Inglaterra* (1840-1848). En 1562 los calvinistas tomaron la ciudad de Caen, donde estaban enterrados Guillermo el Conquistador, Rey de Inglaterra, y su esposa la Reina Matilda de Flandes. Saquearon la iglesia de la Santísima Trinidad y profanaron la tumba de la Reina Matilda. Uno de los invasores arrebató un anillo de oro de un dedo del cadáver y se lo ofreció a la aterrorizada abadesa. La elección de este tema no es habitual en Millais y pudiera tener relación con la polémica del momento sobre el Movimiento Eclesiológico que pretendía volver a implantar en la Iglesia de Inglaterra el uso de objetos preciosos y rituales, de imágenes sagradas y de vestiduras. JBT



41 Sir John Everett Millais, *La profanación de los restos de la Reina Matilda*, 1849

ROBERT BRAITHWAITE
MARTINEAU (1826-1869)

42 *Kit recibe clases de escritura*, 1851-52

Óleo sobre lienzo, 52,1 × 70,5 cm
Firmado y fechado áng. inf. dcho.:
RBM 1852 (iniciales en monograma)
1.ª Exp.: RA 1852 (1286)
Tate Gallery, Londres
Bib.: Hunt 1905

Este cuadro está inspirado en un paisaje del capítulo 3 de la novela de Charles Dickens *The Old Curiosity Shop*, publicado en 1840-41. La heroína de la historia es «la pequeña Nell», que vivía con su anciano abuelo, propietario de una lóbrega tienda en Londres. Dos veces por semana daba clases al honrado Kit Nubbles, su joven admirador y camarada. Cuando deshaucieron a Nell y a su abuelo, la lealtad de Kit y su amor por la muchachita es un tema reiterativo en esta historia de Dickens. Estos sentimientos le condujeron hasta el lecho de muerte de Nell, aunque demasiado tarde para vivir con ella sus últimos momentos. El destino de la «pequeña Nell» embargó la imaginación de los lectores de Dickens y la descripción de su muerte, siendo aún una niña, es una de las escenas más conmovedoras de la literatura inglesa.

Es probable que Martineau se sintiera atraído por *The Old Curiosity Shop* a causa de la popularidad del mismo. El cuadro que Holman Hunt había presentado en 1846 sobre un episodio del mismo libro

pudo ser la causa de que Martineau propusiera a Hunt que le aceptara como discípulo, aunque cuando se unió a él, a principios de 1852, ya había empezado a trabajar la *Clase de Kit*. Para ambientar el escenario de la tienda de antigüedades Martineau representó un interior sobrecargado, lo que hizo con una rigurosidad genuinamente Pre-Rafaelita que ni la propia novela proporcionaba. El simbolismo de los objetos anticipa de manera conmovedora el trágico destino de Nell: Kit rescatará de la tienda la jaula con el pardillo y se lo llevará a Nell cuando consiga encontrarla; la Crucifixión representada en la vidriera es un adelanto de los sufrimientos que Nell y su abuelo soportarán en el futuro, mientras que el ángel que se ve dentro de la urna prefigura su muerte. La intensidad religiosa de estas dos últimas referencias refleja la influencia de Hunt.

Esta obra es la primera que expuso Martineau y fue adquirida por £ 50, por C. E. Mudie, fundador de una popular biblioteca pública.

RH



42 Robert Braithwaite Martineau, *Kit recibe clases de escritura*, 1851-52

SIR JOHN EVERETT MILLAIS
(1829-1896)

43 *La muchacha ciega*, 1854-56

Óleo sobre lienzo, 82 × 60,8 cm

Firmado y fechado áng. inf. dcho.:

J. Millais 1856 (iniciales en monograma)

1.ª Exp.: RA 1856 (586)

Birmingham Museums and Art
Gallery

Bib.: Londres 1967 (51); Londres
1984b (69)

La muchacha ciega está sentada en medio de un paisaje de belleza aún más conmovedora, puesto que no puede verlo. Su ceguera se hace más patente por el gesto de su compañera, que se vuelve a mirar el doble arco iris, y por la mariposa posada en su manto. Los otros sentidos de la niña —el tacto, el gusto y el oído— aparecen evocados por detalles como el instrumento musical, las flores silvestres, la textura áspera de las ropas y sus manos, una de ellas palpando una brizna de hierba y la otra agarrada a la de su lazarillo. Millais ha conseguido transmitir la frescura de la hierba mojada por la lluvia, que Ruskin observó aprobatoriamente.

Millais pintó el paisaje en 1854 en Wilchelsea, Sussex. Terminó algunos detalles en Perth, Escocia, donde al principio utilizó a Effie, su esposa, como modelo de la ciegucecita; pero a Effie no le gustaba posar al sol, por lo que Millais buscó modelos lo-

cales y volvió a pintar el rostro. En un principio los dos arco iris presentaban los colores en el mismo orden pero, mientras la obra estaba expuesta en la royal Academy, el *Art Journal* (1856, p. 236) publicó una carta consignando el error, por lo que Millais rectificó el cuadro.

La muchacha ciega está entre las numerosas obras Pre-Rafaelitas —tanto pinturas al óleo como dibujos— que representan temas de la vida moderna. Ford Madox Brown lo calificó de «pintura religiosa y de las gloriosas» (Millais 1899, i, p. 240), tomando probablemente al arco iris como símbolo de promesa divina. *Hojas de otoño* (RA 1856, Manchester City Art Gallery) es una imagen poética que deja entrever la transitoriedad de la mundanal belleza y, como ella, *La muchacha ciega* es una obra profundamente seria a cuya figura principal ha conferido Millais la expresión sosegada de una madonna.

JBT



43 Sir John Everett Millais, *La muchacha ciega*, 1854-56



44 Dante Gabriel Rossetti, *Retrato de Elizabeth Siddal, leyendo*, 1854



45 Ford Madox Brown, *Espera: Al amor de una chimenea inglesa*, 1854-55

DANTE GABRIEL ROSSETTI
(1828-1882)

- 44 *Retrato de Elizabeth Siddal, leyendo*, 1854

Lápiz negro, pluma y tinta china,
238 × 286 mm

Firmado y fechado: Hastings/June 2.
1854

1.ª Exp.: BFAC 1883 (119)

The Syndics of the Fitzwilliam
Museum, Cambridge

Bib.: Surtees 1971, vol. I, p. 190, vol.
II, p. 427

La primavera y el verano de 1854 sorprendieron a Rossetti sumido en un estado de desaliento, sin rumbo en lo relativo a su pintura, y corto de dinero. Su amante, Lizzy Siddal, se había trasladado a Hastings, en la costa del Canal de la Mancha en Sussex, huyendo del calor y del aire viciado de la ciudad; Rossetti fue a visitarla y durante su estancia —del 3 de mayo hasta finales de junio— realizó este dibujo. Elizabeth aparece sentada en un sillón de inválido mirando con los párpados entornados el libro que tiene en el regazo.

El rostro y la figura de Lizzy se convirtieron en motivo principal de las obras de Rossetti, desde 1850 hasta su muerte en 1862. F. M. Brown comentaba la absoluta dependencia que su amigo tenía de Lizzy a

la que describía en 1854: «se la ve más delgada y más cadavérica y más bella y más desmadejada que nunca; una auténtica artista, una mujer sin igual durante mucho tiempo. Gabriel sigue como siempre, difuso e inconsecuente en su trabajo. Dibujando maravillosos y deliciosos Guggums (nombre cariñoso que Rossetti daba a Lizzy), uno detrás de otro, todos con una estimulante frescura, todos con el sello de la inmortalidad». Un año después Rossetti enseñó a Brown «Un cajón lleno de “Guggums”»; Dios sabe cuántos hay... es como una monomanía. Muchos de ellos son de una belleza inigualable». (Rossetti 1899, pp. 19, 40). Estos dibujos de Rossetti dejan ver el dominio que la triste y frágil belleza de Lizzy tenía sobre él.

CSN

FORD MADDOX BROWN (1821-1893)

- 45 *Espera: Al amor de una chimenea inglesa en 1854-55*

Óleo sobre tabla, 30,5 × 20 cm

Firmado y fechado áng. inf. izdo.:

Ford Maddox Brown/55

1.ª Exp.: Exposición Universal, París
1855

Trustees of the National Museums
and Galleries on Merseyside (Walker
Art Gallery, Liverpool)

Bib.: Bennett 1986, p. 28

A finales de los años cuarenta y a principios de los cincuenta Brown pintó varios temas domésticos de madres con niños, confiriéndoles un intenso sentimiento y una dimensión espiritual con connotaciones de la Virgen y el Niño.

Espera puede catalogarse entre ellos, pero es el primer cuadro del artista sobre un tema de la vida moderna. Lo empezó en 1851-52 como estudio para una obra que expuso en la Royal Academy en 1853 y luego lo retomó y lo modificó en 1854-55. En aquel momento Inglaterra estaba involucrada en la guerra de Crimea y Brown cambió el tema para representar a la esposa de un oficial pensando en él y esperando su regreso. Repintó la mesa para incluir el retrato en miniatura de un solda-

do de uniforme y algunas cartas. Utilizó como modelos a su segunda esposa Emma y a su hija Catherine, nacida en 1850; los Pre-Rafaelitas solían utilizar familiares y amigos en lugar de modelos profesionales, lo que confería mayor naturalidad a sus obras. Los objetos cotidianos de la habitación y los distintos efectos lumínicos de la lámpara y del fuego están representados con minuciosidad y delicadeza. La interpretación general, la elección de un interior corriente de la clase media, y especialmente la postura sin idealizar del bebé, demuestran la aguda percepción que tiene Brown de la realidad. En este cuadro resulta notable la ausencia de sentimentalismo imperante en las obras contemporáneas de madres con bebés.

JBT

FORD MADDOX BROWN

- 46 *William Michael Rossetti, pintado a la luz de una lámpara*, 1856

Óleo sobre tabla, 24,1 × 23,5 cm

Firmado y fechado áng. sup. dcho.:

To FMLR 1856 FMB

(iniciales en monograma)

1.ª Exp.: Exposición de los Pre-Rafaelitas,
Russell Place, Londres 1857 (17)

Wightwick Manor, Mander
Collection (The National Trust)

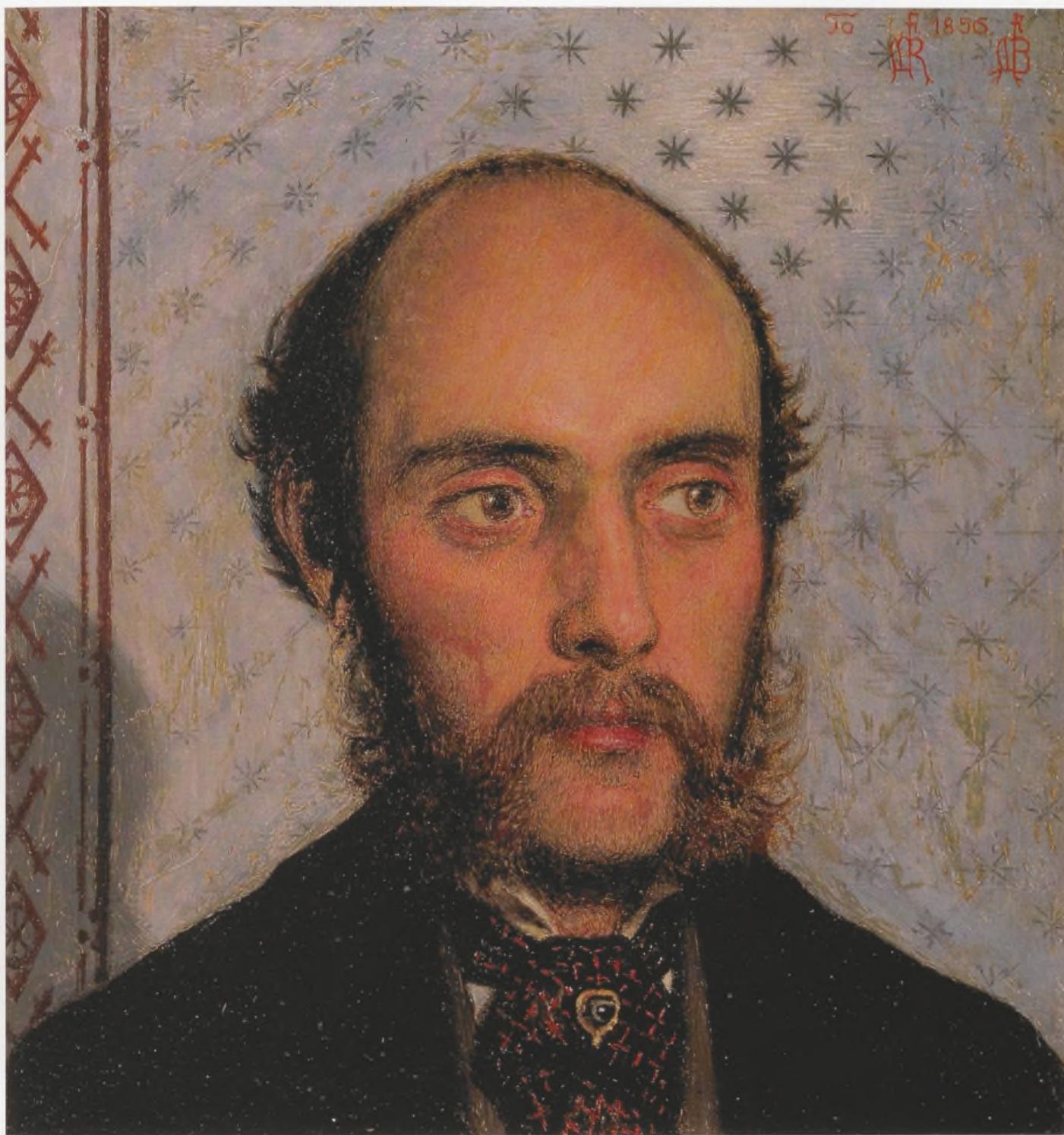
Bib.: Londres 1984b (81)

William Michael Rossetti (1829-1919), hermano menor de Dante Gabriel, era callado, discreto y formal, contrastando con el temperamento latino, imaginativo y voluble de su hermano. De 1845 a 1894 trabajó como funcionario del fisco. A pesar de no ser pintor, era miembro de la Hermandad de los Pre-Rafaelitas desde su fundación en 1848 y fue el editor de su efímero periódico *The Germ* (de enero a abril de 1850). Escribió varios libros sobre su hermano y sobre el movimiento Pre-Rafaelita, publicó críticas de arte, hizo la reseña de los libros del momento y preparó edicio-

nes de los poemas de Whitman, Shelley y Blake.

William Michael tenía veintisiete años cuando fue retratado. Según el diario del artista, el cuadro fue realizado entre octubre de 1856 y mayo de 1857, en el domicilio de Brown, en Fortress Terrace, Kentish Town, al norte de Londres. Se pintó con luz artificial, pues el trabajo de William sólo le permitía posar por la tarde; la luminosidad de la luz eléctrica, la sombra de detrás y el papel pintado como fondo a la cabeza, intensifican la sensación de intimidad y candor, característico de los retratos de Brown.

JBT



46 Ford Madox Brown, *William Michael Rossetti, pintado a la luz de una lámpara*, 1856

WILLIAM SHAKESPEARE BURTON
(1824-1916)

47 *Un caballero herido*, 1855-56

Óleo sobre lienzo, 88,9 × 104,1 cm
Sin firmar

1.ª Exp.: RA 1856 (413)

Guildhall Art Gallery, Corporation of
London

Bib.: Londres 1984b (71)

De todos los acontecimientos representados por los pintores de historia victorianos, el más frecuente era la Guerra Civil, popularizada a principios de siglo por las novelas de Sir Walter Scott. Esta obra cuenta un episodio imaginario de la Guerra Civil donde la compasión humana deja a un lado los prejuicios sectarios. Un correo realista ha sido atacado y abandonado a la muerte; la brecha en el muro indica la ruta que han tomado sus asaltantes. Unos puritanos que se dirigen a una reunión le han encontrado. El hombre se niega a prestar ayuda, pero la mujer se conmueve y le atiende. El sobrio traje del puritano y su enorme biblia contrastan con las ropas chillonas y los naipes desperdigados del caballero. La tela de araña entre la espada, el árbol y las zarzas sugieren que el caballero yace en el lugar

desde hace algún tiempo, y la mariposa posada en la espada rota representa que su alma le abandona.

El cuadro, empezado a finales del verano de 1855, está inspirado probablemente en *El Realista Proscrito* de Millais (RA 1853, colección particular) que representa a una joven puritana escondiendo a su caballero amado en un árbol hueco. Burton ha pintado con la delicadeza propia de los Pre-Rafaelitas el fondo de paisaje, probablemente procedente de estudios realizados en Loseley Park, cerca de Guildford; excavó una profunda fosa donde se introdujo con su caballete para poder examinar de cerca los helechos y las zarzas. Ruskin, en 1856, ensalzó esta minuciosidad calificándola de «magistral» (Ruskin 1903-12, tomo XIV, p. 66). JBT

FREDERIC JAMES SHIELDS
(1833-1911)

48 *Uno de los guardianes de nuestro pan*, 1866

Acuarela, 392 × 576 mm

Sin firmar

1.ª Exp.: OWCS Verano 1866 (259)

Manchester City Art Galleries

Bib.: Mills 1912 pp. 108-110;

Manchester 1987 (25)

Esta acuarela maravillosamente terminada denota que el artista estudió cuidadosamente la técnica de los Pre-Rafaelitas. La empezó en el invierno de 1865-66 en Porlock, en Somersetshire, donde observó pequeños que tenían que espantar a los pájaros del trigo recién molido, permaneciendo todo el día a la interperie incluso cuando el tiempo era muy riguroso; por esta labor les pagaban un salario miserable. Armados de carracas de madera, permanecían sentados en toscos refugios, al calor de un hornillo diminuto. En su diario correspondiente a 1866 Shields consignaba que pasó tres días sentado en un campo de surcos cubierto por la nieve, soportan-

do el frío helador junto a su pequeña modelo.

En muchas acuarelas de Shields aparecen niños campesinos en diferentes actividades como recogiendo acebo o practicando juegos regionales. El patetismo del tema y su preocupación por la explotación laboral infantil hicieron distinta a esta obra, recordando *El Picapedrero* de Henry Wallis (cat. 49). El título de Shields, además de describir la ocupación de la niña, implica a todos los espectadores en su situación, y fue censurado por el *Times* (9 de mayo 1866) como de «dudoso gusto», aunque el mismo crítico ensalzaba la acuarela tanto por su técnica como por su sensibilidad. JBT

HENRY WALLIS (1830-1916)

49 *El Picapedrero*, 1857-58

Óleo sobre lienzo, 65,4 × 78,7 cm

Firmado y fechado parte inf. dcha.:

HW 1857 (iniciales en monograma)

1.ª Exp.: RA 1858 (562)

Birmingham Museums and Art
Gallery

Bib.: Londres 1984b (92)

Este cuadro fue expuesto sin título, aunque llevaba inscrito en el marco la primera línea del poema de Alfred Tennyson «A Dirge» (Un canto funerario) (1830) «Ya está hecha tu larga tarea cotidiana». El catálogo de la exposición reproducía también una larga cita del libro de Thomas Carlyle *Sartor Resartus* de 1834, incluyendo las líneas «¡Hermano maltratado! Por nosotros se encorvó tu espalda, por nosotros se deformaron tus miembros y tus dedos antes rectos...». El tema de Wallis procede directamente de una escena familiar en las zonas rurales donde, según la injusta Ley de Pobres, los indigentes eran colocados a romper piedras para arreglar las carreteras, a cambio de cama y comida.

El Picapedrero es una obra pesimista y que da qué pensar, en la que Wallis intensifica el sentido trágico situando la figura inmóvil en un paisaje que se va oscureciendo al estar próxima la noche. El cuadro refleja la

creciente preocupación de la sociedad por los problemas sociales: en éste se cuestionaría «el estado de salud de Inglaterra» que aflora con frecuencia en las novelas contemporáneas, especialmente en las de Charles Dickens. Un crítico de arte vio claramente en *El Picapedrero* la prueba de la tendencia del arte a despertar el interés de los ricos por la vida de la «época actual».

Wallis había estudiado en París a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta y la franqueza del «Picapedrero» lleva el sello del arte realista francés más que del inglés. *Los Picapedreros* de Gustave Courbet, presentado en el Salón de París de 1850-51 y de nuevo en París en 1853, es un modelo evidente (destruido). *Un rincón de su taller*, obra ligeramente anterior de Octave Tassaert, presentada en el Salón de 1849 (París, Louvre), representa a un artista que ha sido despedido, en una actitud muy similar al picapedrero de Wallis. RH



47 William Shakespeare Burton, *Un caballero herido*, 1855-56



48 Frederic James Shields, *Uno de los guardianes de nuestro pan*, 1866



49 Henry Wallis, *El picapedrero*, 1857-58

- WILLIAM DYCE (1806-1864)
- 50 *Cristo Varón de Dolores*, 1860
Óleo sobre cartón-piedra, 34,9 × 48,4 cm
Sin firmar
1.ª Exp.: RA 1860 (122)
National Gallery of Scotland,
Edimburgo
Bib.: Pointon 1979, pp. 161, 194;
Londres 1984b (109)

El amigo de Dyce, John Keble, eminente clérigo y protagonista del movimiento de la Alta Iglesia Anglicana, con quien Dyce tenía una estrecha relación, escribió unas líneas que aparecían en el marco de este cuadro, así como en el catálogo de la Royal Academy. El breve texto hace referencia al ayuno de Cristo y a sus tentaciones durante los cuarenta días y cuarenta noches que permaneció en el desierto; Dyce podía estar pensando en el episodio descrito en Mateo 4, 3-4: «Y acercándose el tentador le dijo: Si eres hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en pan. Pero él respondió diciendo: No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios».

En lugar de describir a Cristo como el Varón de Dolores tradicional mostrando

sus heridas, Dyce lo pinta meditando en el desierto, representado en un desolado paisaje escocés. Las rocas y las piedras, que se ajustan a la exactitud geológica recomendada por Ruskin, recuerdan el reto que para la Biblia y especialmente para el mito de la creación supusieron los descubrimientos victorianos sobre el origen geológico del universo. Dyce eligió deliberadamente un paisaje pedregoso y desértico en lugar de un emplazamiento bíblico. Creía en un Cristo contemporáneo y lo presentaba en un escenario real, como una persona real con la que el espectador podía identificarse. Encontramos esta misma intensificación del sentido de la realidad en varias obras religiosas y de género realizadas por Dyce a finales de los años cincuenta.

JBT



50 William Dyce, *Cristo Varón de Dolores*, 1860

WILLIAM HOLMAN HUNT
(1827-1910)

- 51 *Dunas de Fairlight - Sol en el mar*,
1852-58

Óleo sobre lienzo, 22,7 × 31 cm
Firmado áng. inf. izdo.: Whh/Fairlight
(iniciales en monograma)
1.ª Exp.: Gambart, French Gallery,
Exposición de Invierno 1858 (71)
Colección particular
Bib.: Londres 1984b (52)

Este paisaje de Fairlight, cerca de Hastings en la costa de Sussex, ha sido observado con la fidelidad a la naturaleza propia de los Pre-Rafaelitas: Hunt ha reproducido con minuciosidad el violento contraste entre el mar reluciente bajo la luz del sol y la tierra sombría. Cuando el cuadro fue expuesto en 1858, los críticos tildaron de poco naturales estos asombrosos efectos de luz que, por otra parte, son característicos de la costa de Sussex. Y sin embargo, el cuadro no es sólo una transcripción literal. A la izquierda Hunt ha incluido un palo que alguien ha lanzado y que el perro de la derecha corre a recoger. Gracias a este ardid tan poco ortodoxo la escena pasa de ser un sencillo paisaje pastoral a la representación

de un momento efímero, con una presencia humana que no se ve y sugiriendo sentimientos humanos como el buen humor y la diversión.

Hunt estuvo en Fairlight en 1852 para pintar *Nuestras costas inglesas* (rebautizado más tarde *Ovejas descarriadas* RA 1853, Tate Gallery). Hunt empezó *Dunas de Fairlight* en el otoño de 1852 con la intención de pagar con él a su dentista, pero no lo terminó hasta que regresó a Fairlight en 1858, también en otoño, para acabarlo. Los padres del discípulo de Hunt, Robert Braithwaite Martineau, vivían en Fairlight y tenían un perro llamado César; en su autobiografía Hunt menciona que les encantaba tirarle palos.

JBT



51 William Holman Hunt, *Dunas de Failight - Sol en el mar*, 1852-58

WILLIAM HOLMAN HUNT
(1827-1910)

52 *Isla de Asparagus*, 1860

Acuarela con lápiz negro, 200 × 260 mm
Sin firmar
1.ª Exp.: Fine Art Society, Londres
1886 (30)
Colección particular, Londres
Bib.: Londres 1984b (232)

WILLIAM HENRY HUNT
(1790-1864)

53 *El polluelo muerto de John Ruskin*,
1861

Acuarela y gouache sobre papel,
108 × 154 mm
Firmado áng. inf. dcho.: W. Hunt
1.ª Exp.: OWSC 1861 (258)
Trustees of the National Museums
and Galleries on Merseyside (Walker
Art Gallery, Liverpool)
Bib.: Witt 1982, p. 54 (653)

MYLES BIRKET FOSTER
(1825-1899)

54 *El camino verde (Camino cerca de
Dorking)*, h. 1884

Acuarela, 447 × 345 mm
Firmado áng. inf. izdo.:
BF (iniciales en monograma)
1.ª Exp.: OWCS 1884 (9)
The Trustees of the Royal Water-
Colour Society, The Diploma
Collection, Londres

Esta vista de la costa de Cornualles, cerca de Kynance Cove, fue pintada en septiembre de 1860 en el curso de una gira a pie por Devon y Cornualles que Hunt realizó en compañía del pintor Val Prinsep, el escultor Thomas Woolner y los escritores Alfred Tennyson y Francis Turner Palgrave. Para Hunt se trataba de un viaje de vacaciones y las acuarelas de ese tiempo fueron pintadas por su propio placer más que para venderlas. Junto con *Dunas de*

Ruskin recomendaba a los estudiantes la obra de Hunt alegando que: «Sólo uno o dos Pre-Rafaelitas y William Hunt, de la Old Water Colour Society serían modelos de fiar en vuestra formación; y de fiar, sólo William Hunt, porque los Pre-Rafaelitas están más o menos afectados por el entusiasmo y por diferentes y malsanos estados de ánimo y del intelecto; pero el viejo William Hunt... es tan bueno como los venecianos, hasta donde llega, y lo que es más, es casi tan inimitable como ellos». (Ruskin 1903-12, volumen 16, p. 315).

En 1859 Ruskin convenció a Hunt para que hiciera una serie de dibujos de naturaleza muerta para colgarlos en las principales escuelas de arte y que los estudiantes pudieran copiarlos y aprender de ellos. El primero de estos dibujos realizados por Hunt representaba una concha de caracol y un ra-

Aunque Birket Foster era algo mayor que los demás paisajistas que adoptaron los principios del Pre-Rafaelismo, no empezó a exponer hasta finales de la década de 1850, por la época en que dejó el grabado y la ilustración para dedicarse plenamente a la pintura de acuarela. Las obras que presentó en la Old Water-Colour Society, de 1860 en adelante, denotaban un brillante cromatismo y un excelente detalle, características que compartía con los Pre-Rafaelitas.

Como en el caso de muchos otros acuarelistas de paisaje de los años sesenta, Foster empleaba una técnica basada en el uso del gouache —conseguir un color más opaco mezclando blanco de China con el pigmento, en agua—. Sus composiciones resultaban densas, con profusión de detalles y profundidad de color y de tono. En lugar de seguir el método iniciado por los acua-

Fairlight (cat. 51), *Isla Asparagus* muestra el interés de Hunt por la luz del sol en el agua y por los brillantes efectos cromáticos al aire libre. Según contaba el artista en sus cartas, pintó esta acuarela sentado encima del acantilado. Una ráfaga de viento le llevó el papel y lo arrastró hacia el mar, pero se quedó enganchado en unas matas al borde del mismo acantilado y Hunt consiguió alcanzarlo con ayuda de su paraguas. JBT

mito de acebo y fue regalado a la Manchester School of Art. Esta acuarela que contemplamos formaba también parte de dicha serie, así como *Setas: Estudio de rosa-gris* y *Sardinas: Estudio de oro*. Cuando el *Polluelo muerto* fue expuesto en la Fine Art Society, junto con al menos otros dos de la serie, Ruskin escribió: «Estos fueron realizados por el anciano pintor, con toda amabilidad y atención, a mi petición, para que yo pudiera usarlos como modelos de trabajo en las escuelas de arte del país. Sin embargo, ni la amabilidad ni la atención bastaban para que pudieran hacer un buen trabajo dirigido por otra mente; y acabé por abandonar el proyecto» (Ruskin 1903-12, volumen 14, p. 441). Como muchos otros colegas, Hunt se sintió frustrado por la propensión de Ruskin a hacer incesantes encargos a los artistas para sus propios fines. CSN

relistas ingleses del siglo XVIII y de principios del siglo XIX, consistente en la aplicación de aguadas de color translúcido, Foster prefirió seguir los pasos de W. H. Hunt y de J. F. Lewis, creando sus temas partiendo de texturas de minucioso punteado.

A pesar de lo moderno de esta técnica, Foster era básicamente un artista chapado a la antigua, si se compara, por ejemplo, con su contemporáneo G. P. Boyce (cat. 57). Sus primeros paisajes revelan una especial predilección por temas enmarcados por árboles y por perspectivas vertiginosas y contaban con muchas de las fórmulas del paisajismo Romántico, y desde luego denotan la influencia de los pintores holandeses, como Ruisdael y Hobbema. Más adelante introdujo los elementos familiares de construcciones rústicas y niños jugando, como en este caso, que le hicieron muy popular en su época. CSN



52 William Holman Hunt, *Isla de Asparagus*, 1860



53 William Henry Hunt, *El polluelo muerto de John Ruskin*, 1861



54 Myles Birket Foster, *El camino verde (Camino cerca de Dorking)*, h. 1884

JOHN RUSKIN (1819-1900)

- 55 *Estudio de rocas y helechos, Crossmount, Perthshire, 1847*
Pluma, tinta y acuarelas, 323 × 465 mm
Sin firmar
Abbot Hall Art Gallery, Kendal, Cumbria

El estilo temprano de los dibujos de Ruskin procede de la preparación que, de joven, recibió de Copley Fielding y J. D. Harding, dos acuarelistas catalogados como convencionales y más bien pasados de moda. Más tarde se vio sorprendido por las obras de David Roberts y J. M. W. Turner, que copió e imitó. Durante la década de 1840, Ruskin consiguió una síntesis de estas influencias haciendo su propio estilo característico. Durante el verano y el otoño de 1847, en Escocia, Ruskin se sintió cada vez más absorbido por la estructura fundamental del mundo físico y por la manera en que los ritmos, plantillas y formas que se pueden observar en el conjunto de los paisajes revelan tanto su origen geológico como la evolución de las formas por la erosión y la descomposición. Para este estudio

Ruskin ha dibujado desde muy cerca un tema que por sí mismo no tiene ningún atractivo pictórico, ya que es sencillamente una parte del terreno de un bosque sometida al tipo de investigación que un científico aplicaría a un ejemplar botánico o mineralógico. Ruskin acataba así los principios de «fidelidad a la naturaleza» que había establecido en su libro *Modern Painters I*. En un paisaje memorable suplicaba a los artistas que «fueran a la Naturaleza con sinceridad en el corazón, caminando con ella laboriosa y confiadamente, sin otro pensamiento que desentrañar su significado de la mejor manera y recordando sus instrucciones; sin rechazar nada, sin elegir nada; creyendo que todas las cosas son oportunas y buenas y regocijándose siempre en la verdad» (Ruskin 1903-12, vol. 3, p. 624). CSN

JOHN WILLIAM INCHBOLD (1830-1888)

- 56 *La Capilla, Bolton, 1853*
Óleo sobre lienzo, 50 × 68,4 cm
Firmado y fechado áng. inf. izdo.: J. W. Inchbold 53
1.ª Exp.: RA 1853 (489)
Northampton Museums and Art Gallery
Bib.: Staley 1973, p. 112-113

En el catálogo de la exposición de la Royal Academy de 1853, este cuadro aparecía con los siguientes versos de *The White Doe of Rylstone*, de Wordsworth «Naturaleza que todo lo mitiga y lo pule/Siempre atareada haciendo curaciones». El cuadro tiene relación con los versos al representar su escenario, aunque no ilustra el tema del poema situado en la Abadía de Bolton, en la zona del West Riding, en Yorkshire, donde transcurrió la infancia de Inchbold. El pintor descubrió, quizá, a Wordsworth leyendo *Modern Painters* donde, entre otras referencias al poeta, Ruskin decía: «De todos los poetas modernos, es el que tiene la mirada más penetrante para lo profundo y esencial de la naturaleza» (Ruskin 1903-12, vol. 3, p. 307). A los ojos de Ruskin, Wordsworth se había anticipado a la búsqueda

de la «fidelidad a la naturaleza de los Pre-Rafaelitas».

La capilla de Bolton muestra los pilares de la nave del edificio cubiertos de maleza y de líquenes. La composición está cerrada en el centro sin indicaciones del resto de la topografía. Representa la primera incursión de Inchbold en la técnica Pre-Rafaelita pura (aparte de su *Estudio* expuesto en la Royal Academy en 1852 y perdido, que según W. M. Rossetti era también un ejemplo de paisaje Pre-Rafaelita) y es un ejercicio perfecto de observación precisa de las formas y colores de la vegetación y de las superficies de las piedras. En 1855 Inchbold presentó un segundo cuadro con el mismo tema, *At Bolton* (Leeds City Art Gallery), en el que aparecía la cierva de la historia bajo una arcada gótica. CSN

GEORGE PRICE BOYCE (1826-1897)

- 57 *En Binsey, cerca de Oxford, 1862*
Acuarela, 370 × 540 mm
Firmado y fechado parte inf. dcha.: G. P. Boyce Janr 1862
1.ª Exp.: OWCS 1864 (106)
The Trustees of the Cecil Higgins Art Gallery, Bedford
Bib.: Londres 1987a

A finales del verano de 1862 Boyce estuvo en Binsey, a orillas del Támesis, cerca de Oxford. Allí pintó esta acuarela, que muestra los tejados de un granero y de una granja y un palomar al fondo de dos hileras de setos (entre las que va un camino) y cuyo follaje llena la parte superior de la composición. En primer término, unas pintadas picotean la hierba y a la derecha una muchacha juega con un niño al pie de un manzano. El ángulo de visión es típico en las acuarelas de Boyce: hay superposición de los principales elementos de la composición, lo que impide ver el paisaje circundante. La acuarela tiene un dibujo denso en toda su superficie; el detalle y la intensidad

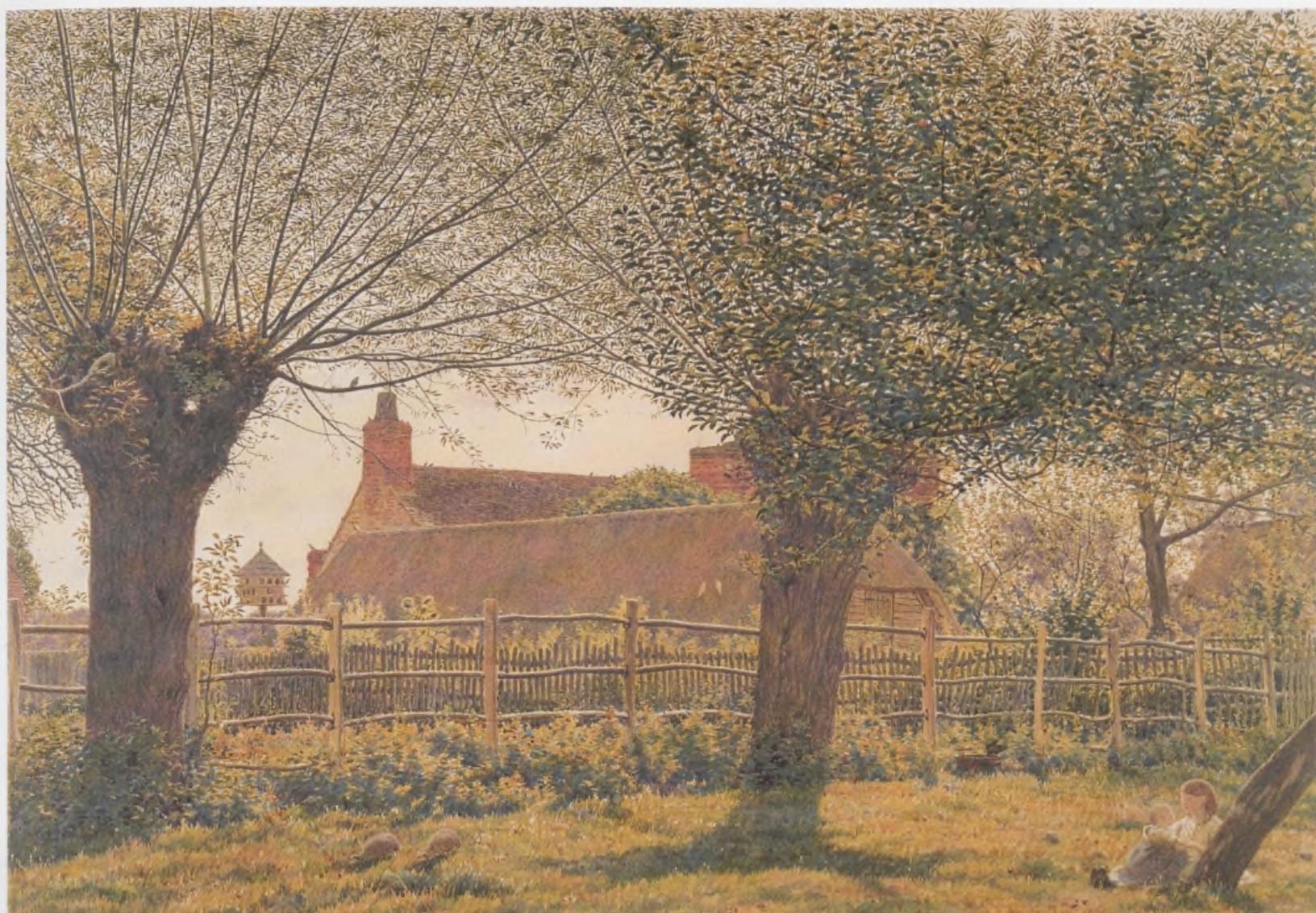
del color se mantienen hasta los mismos bordes; y da la sensación de que la vista forma parte de un panorama mucho más extenso, aunque no se vea. El artista no trata de componer o de regular el escenario, sino que lo reproduce como lo ve, con total objetividad y sin preocuparse de sus valores pictóricos. *En Binsey* fue expuesto en 1864 en la Old Water-Colour Society y según el *Art Journal* «Boyce demuestra tener un ojo único para la naturaleza, que en su profunda emoción no se atreve a cambiar ni siquiera a componer. El arte de este artista, que acaba de ser nombrado miembro asociado de la OWCS, no tiene arte» (AJ, 1864, p. 171). CSN



55 John Ruskin, *Estudio de rocas y helechos*, Crossmount, Perthshire, 1847



56 John William Inchbold, *La capilla, Bolton*, 1853



57 George Price Boyce, *En Binsey, cerca de Oxford*, 1862

ALFRED WILLIAM HUNT
(1830-1896)

- 58 *Castillo de Eltz*, h. 1859
Acuarela, 460 x 600 mm
Sin firmar
1.ª Exp.: OWCS 1863 (151)
Colección particular

DANIEL ALEXANDER WILLIAMSON
(1823-1903)

- 59 *El conejo asustado, Warton Crag*,
h. 1861-64
Óleo sobre lienzo, 26,4 x 38,9 cm
Firmado parte inf. dcha.:
DAW (iniciales en monograma)
Williamson Art Gallery and Museum,
Birkenhead, Wirral
Bib.: Staley 1973, p. 148-49

CHARLES NAPIER HEMY
(1841-1917)

- 60 *Entre los guijarros en Clovelly*, 1864
Óleo sobre lienzo, 43,5 x 72,1 cm
Firmado y fechado parte inf. dcha.:
CNH 1864 (iniciales en monograma)
1.ª Exp.: RA 1864 (426)
Laing Art Gallery, Newcastle upon
Tyne (Tyne and Wear Museums)
Bib.: Newcastle 1984 (10); Newcastle
1989 (41)

Es casi seguro que Hunt pintó *El Castillo de Eltz* situado en Eltzbach und Mosel, en el verano de 1859, en el curso del viaje que él y su futura esposa Margaret —preocupados por su pérdida de visión— realizaron a Alemania para consultar al oculista Hofrath de Leeuwe, establecido en Grafrath, cerca de Düsseldorf. Aprovecharon la ocasión para descubrir la zona de los valles del Rhin y del Mosela. Hunt quizá se sintió impulsado a visitar Eltz a la vista de la obra de Turner, de 1844, en la que el castillo ha sido tomado desde abajo y no desde arriba como ha hecho Hunt. Esta acuarela fue presentada en la Old Water-Colour Society en 1863 y según el *Art Journal* pertenecía «a la nueva escuela de paisaje, una escuela en la que se trabajan laboriosamente los detalles que se han ido reuniendo durante el es-

En esta obra Williamson recoge el preciso momento en que una niña y un muchacho, que lleva un haz de leña, espantan a un conejo. El pintor sorprende a los chicos sin reaccionar mientras que la imagen del conejo ha quedado congelada para siempre, con el animal saltando al emprender la huida. La escena tiene un curioso carácter de instantánea que puede ser debido a que el artista trabajaba a través de fotografías y no de una directa observación de la naturaleza.

En cierto sentido, Williamson se había quedado atrás en la gran evolución de la pintura de paisaje contemporánea. *El conejo asustado* está en la línea de los paisajes Pre-Rafaelitas de diez años atrás y puede que inspirado en ellos. Holman Hunt, por

Esta fue la primera obra expuesta por Hemy en la Royal Academy. Es una vista de una plaza rocosa, que sorprende por su frescura y agudeza Pre-Rafaelitas, siendo un ejemplo aislado de este estilo dentro de la obra del pintor. La intensidad y precisión de observación, la brillante luz solar proyectando marcadas sombras, la cuidadosa representación de cada piedra y el muchacho absorto en su tarea: todo ello revela la influencia de Ruskin y de los paisajes de Brett, Hunt y Dyce. El cuadro deja patente el fuerte influjo que Ruskin ejerció sobre los jóvenes pintores con su forma de enfocar el paisaje. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta

tudio al aire libre». El *Castillo de Eltz*, concretamente, fue visto como «la minuciosa transcripción de una escena, tan difícil que sólo un gran virtuosismo era capaz de librarla de la confusión» (AJ, 1863, p. 119).

A pesar de los detalles hechos por medio de punteado y del color local de obras como el *Castillo de Eltz*, se llegó a considerar a Hunt como el conservador de un tipo de paisajismo implantado por Turner. Según Edmund Gosse, el paisaje de Turner «se basa en el supuesto de que no podemos pintar la naturaleza como es, ni siquiera como la vemos, sino que debemos organizarla, componerla e interpretarla. Turner no pretendía la veracidad del hecho, sino la del efecto». Para él «Hunt era el único representante vivo de la tradición de Turner». (Gosse 1884, pp. 4-5, 13.) CSN

ejemplo, en *Dunas de Fairlight* (cat. 51) representaba a un perro corriendo para recoger un palo suspendido en el aire, aunque no hay indicaciones de quién lo ha tirado ni de dónde va a caer. Durante la década de 1860 la mayoría de los paisajistas trataban de conferir a sus obras un sentido de universalidad y de eternidad, evitando los temas muy específicos y los detalles en favor de una mayor percepción de la atmósfera y de la sensación del incesante flujo de la naturaleza. El propio Williamson, un par de años después de pintar esta obra, buscaría un enfoque más subjetivo del paisaje, llegando con el tiempo a representarlo de forma totalmente abstracta y eterna. CSN

muchos de estos pintores, que más tarde se darían a conocer por obras de otro estilo, y entre los que se podía mencionar a Frederic Leighton, Albert Moore y su hermano Henry Moore, estuvieron durante algún tiempo dominados por el Pre-Rafaelismo antes de adoptar el estilo de su obra de madurez.

Hemy visitó la Exposición Internacional de Londres de 1862, donde pudo haber estudiado los paisajes Pre-Rafaelitas. Quizá también tuvo acceso a la colección particular de James Leathart, propietario de una factoría de plomo de Newcastle, quien adquiriría cuadros Pre-Rafaelitas asesorado por Bell Scott, profesor de Hemy. JBT



58 Alfred William Hunt, *Castillo de Eltz*, h. 1859



59 Daniel Alexander Williamson, *El conejo asustado*, Warton Crag, h. 1861-64



60 Charles Napier Hemy, *Entre los guijaros en Clovelly*, 1864

DANTE GABRIEL ROSSETTI
(1828-1882)

- 61 *Paolo y Francesca de Rimini*, 1855
Acuarela, 254 × 449 mm
Inscrito parte inf. izda.: quanti dolci
pensier quanto disio
Inscrito parte inf. dcha.: meno costoro
al doloro passo
Inscrito parte sup. centro: o lasso!
1.ª Exp.: BFAC 1883 (13)
Tate Gallery, Londres
Bib.: Surtees 1981, vol. I, p. 190;
Londres 1984b, p. 278

SIR EDWARD BURNE-JONES
(1833-1898)

- 62 *Las vírgenes prudentes y las necias*,
1859 o 1860
Pluma, tinta y aguada gris, 50 × 61 cm
Sin firmar
1.ª Exp.: NG 1892-93, Exposición de
las obras de Edward Burne-Jones
(155)
Colección particular, Londres
Bib.: Londres 1984b, p. 288-89

DANTE GABRIEL ROSSETTI
(1828-1882)

- 63 *Sir Lancelot en la cámara de la reina*,
1857
Pluma y tinta negra y sepia sobre
papel, 280 × 370 mm
Firmado y fechado parte inf. dcha.:
DGR Oxford/1857 (iniciales en
monograma)
1.ª Exp.: BFAC 1883 (14)
Birmingham Museums and Art
Gallery
Bib.: Surtees 1981, vol. I, p. 54;
Londres 1973, p. 45

En 1855 Rossetti salió de la inercia y de la apatía que le habían embargado el año anterior. Le alentó el interés de Ruskin por sus dibujos y acuarelas y por primera vez halló un mercado inmediato para sus cuadros. En el otoño de 1855 tenía entre manos cinco acuarelas, con temas bíblicos y literarios, encargadas casi todas por Ruskin. Sin embargo, *Paolo y Francesca* fue realizado de un tirón, porque Rossetti creyó que era un tema de fácil venta y necesitaba dinero para enviárselo a Lizzy y a un compañero que se encontraban desamparados en París. F. M. Brown contaba así la situación: «Gabriel, al ver que no podría terminar pronto ninguno de los cuadros que tenía en el caballete, empezó uno nuevo en tres partes, *Francesca de Rimini*; trabajó día y noche, lo terminó en una semana, Ruskin le pagó 35

Al principio de su carrera Burne-Jones llevó a cabo numerosos dibujos muy elaborados, no concebidos como estudios, sino como obras terminadas; *Las vírgenes* es el de mayor formato y el mejor de ellos. Está basado en la parábola de las diez vírgenes (Mateo 25); las prudentes, que habían tomado aceite para sus lámparas entran con el esposo en las bodas, mientras que las necias se quedan fuera del reino de los cielos.

Al mismo tiempo que Burne-Jones realizaba esta obra, Rossetti creaba un dibujo similar a pluma y tinta, también sobre un tema bíblico: *María Magdalena a la puerta de Simón el Fariseo* (Fitzwilliam Museum); el contacto y el intercambio de ideas existentes entre ambos artistas queda patente por las similitudes estilísticas y compositivas de las dos obras y porque Burne-Jones en-

En 1857 la Hermandad de los Pre-Rafaelitas se deshizo completamente; cada uno de ellos siguió su propio camino y los objetivos comunes que les habían mantenido unidos se tornaron en motivo de discordia. En 1856, sin embargo, E. Burne-Jones entró en contacto con Rossetti y una nueva fraternidad de artistas surgió en los años siguientes. Cuando, en 1857, Rossetti se hizo cargo de pintar los murales del nuevo salón de Debates del edificio de la Oxford University Union, sus nuevos acólitos se ofrecieron a ayudarlo; en el proyecto tomaron parte Burne-Jones y William Morris, así como Arthur Hughes, Valentine Prinsep, John Hungerford Pollen y Spencer Stanhope. Se eligieron los temas de *La Morte d'Arthur* de Malory y los

guineas por él y se puso en camino para sacar del apuro a sus amigos... Así es cómo trabaja Gabriel cuando hace falta» (Rossetti 1899, pp. 46-47). La historia de Paolo y Francesca procede del Canto V del *Infierno* de Dante. La composición se divide en tres partes: la de la izquierda representa a Francesca y a su cuñado Paolo besándose; en el centro aparecen Dante y Virgilio; a la derecha, los amantes son arrastrados por el fuego del infierno después de haber muerto a manos de Sigismondo Malatesta, esposo de Francesca y hermano de Paolo. En los bordes de la composición aparecen citas del texto original. La composición, a modo de viñetas, permitió a Rossetti tratar el tema con gran simplicidad; cada episodio está completo en sí mismo, pero enlaza con los demás. CSN

carna a la figura de Cristo en el dibujo de Rossetti.

Sin embargo, el dibujo de Burne-Jones denota la tendencia del pintor hacia un modelado más denso y más abstracto y a evocar el tema elegido de manera más simbólica que psicológica. Ruskin era la otra influencia que Burne-Jones recibía por aquel tiempo; en *The Elements of Drawing* (1857), así como en las clases que impartía en el Working Men's College, hacía que los estudiantes copiaran los grabados de Durero y que practicasen la composición con modelos de líneas y de punteado, exactamente las técnicas empleadas en este dibujo. En la carrera de Burne-Jones esta obra es el punto de partida desde la tendencia medievalizante de su obra temprana, hacia los objetivos más formales y clásicos que se plantea más adelante. CSN

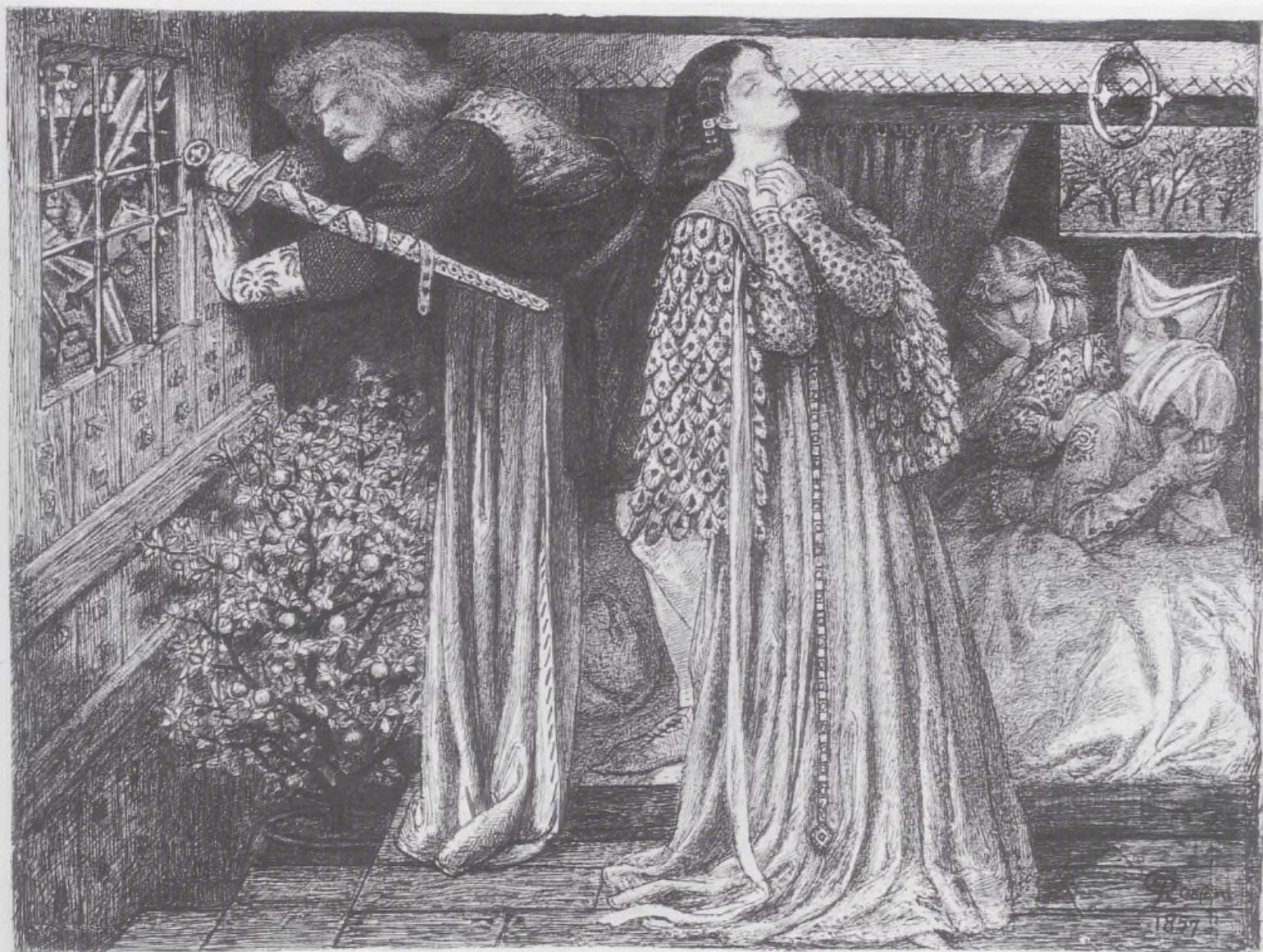
pintores se repartieron los diez paños de pared. Rossetti se quedó con dos partes, pero sólo trabajó en una de sus composiciones, *La visión del Santo Grial por Sir Lancelot*, y ésta incluso quedó inacabada. Su segundo tema, *El encuentro del Santo Grial*, no pasó de los bocetos iniciales. El tema que vemos constituía un tercer proyecto, pero nunca llegó a realizarse. Rossetti indicó el tema del dibujo en una inscripción en letras doradas en las partes superior e inferior del marco: «De cómo Sir Lancelot fue sorprendido en la cámara de la reina y de cómo Sir Agravaire y Sir Mordred vinieron con doce caballeros para darle muerte». La Reina Ginebra aparece a punto de desmayarse ante la inminente muerte de Sir Lancelot. CSN



61 Dante Gabriel Rossetti, *Paolo y Francesca de Rimini*, 1855



62 Sir Edward Burne-Jones, *Las vírgenes prudentes y las necias*, 1859 o 1860



63 Dante Gabriel Rossetti, *Sir Lancelot en la cámara de la reina*, 1857

ARTHUR HUGHES (1832-1915)
64 *La fisura en el laúd*, 1862
Óleo sobre lienzo, terminado en
medio punto en parte superior,
55,2 × 92,7 cm
Firmado áng. inf. dcho.: Arthur Hughes
1.ª Exp.: RA 1862 (129)
Tullie House, City Museum and Art
Gallery, Carlisle
Bib.: Cardiff 1971 (6); Newcastle
1989 (50)

El título hace referencia a la canción de
Merlín y Vivien en *Idylls of the King* (1859)
de Tennyson:

En Amor, si el Amor es Amor si nos une el Amor,
Fe y falta de fe nunca igual fuerza son:
Pues falta de fe en algo es buscar la fe en todo.
Es como la pequeña fisura en el laúd,
Que poco a poco la música enmudece,
Y lentamente el silencio total hace.
La pequeña fisura en el laúd de un amante
O la pequeña maca en la fruta cortada
Pudriéndola por dentro hasta desmoronarla
No la conserves: déjala marchar
¿Pero se irá? dime, amor, di que no
y no confíes en mí nada, o confía plenamente

Existe una versión más pequeña de esta
composición titulada *Enid y Geraint* (colec-
ción particular), con dos figuras, que de-
muestra que estas obras no son ilustraciones
precisas, sino evocaciones libres de talante
poético. El tema del amor desgraciado, el
escenario del paisaje y el uso del color para
dar realce a la intensidad emocional estaban
presentes en las obras de Hughes de am-
bientación moderna, de la década de 1850,
pero la romántica fantasía medieval y las
bellas damas melancólicas tocando instru-
mentos musicales denotan la influencia de
Rossetti. La obra fue adquirida en la Royal
Academy por James Leathart, propietario
de una factoría de plomo en Newcastle e
importante coleccionista de obras de los
Pre-Rafaelitas.

JBT

N. del T.: En inglés se dice que hay «una fisura
en el laúd» para indicar una desavenencia y éste
es el sentido que hay que dar al título del cua-
dro.



64 Arthur Hughes, *La fisura en el laúd*, 1862

DANTE GABRIEL ROSSETTI
(1828-1882)

65 *El cenador azul*, 1865

Óleo sobre lienzo, 82,4 × 69,2 cm
Firmado y fechado áng. inf. dcho.:
DGR/1865 (iniciales en monograma)
1.ª Exp.: RA 1883 (303)

The Barber Institute of Fine Arts, The
University of Birmingham

Bib.: Surtees 1981, vol. I, p. 102;
Londres 1984b, p. 209-10

En abril de 1865 Rossetti escribía a F. M. Brown: «He empezado un cuadro al óleo todo azul, para Gambart, y se llamará *El cenador azul*» (Rossetti 1965-67, vol. 2, p. 552). La modelo fue Fanny Cornforth, amante de Rossetti durante largo tiempo: lleva una rica capa verde forrada de piel blanca; el fondo de la composición es un diseño de azulejos orientales azules, con flores de pasión y enredaderas a cada lado —que simbolizan las relaciones amorosas existentes entre el artista y la modelo— y en la parte inferior un ramillete de aciano como emblema de Fanny, porque hace alusión a su apellido. Sus manos pulsan las cuerdas de un instrumento musical.

Las características de la composición —retrato de medio cuerpo de una bella y voluptuosa dama que mira desde el cuadro como dándose cuenta de que es objeto de

deseo— derivan de *Bocca Baciata* (1859, Boston Museum of Fine Arts), obra en la que el artista había empezado a tantear con el mismo formato y el mismo talante. El pintor evita el detalle narrativo, acatando los preceptos del movimiento estético, cuyo punto principal era «el arte por el arte», introducido en los círculos artísticos ingleses un par de años antes por Whistler, Leighton y otros pintores que habían vivido en París: en vez de ello utiliza el genio pictórico y el simbolismo para crear el efecto. «No hay nada que sugiera el tema, el tiempo o el lugar. Una vez que hemos asumido esto, el esplendor intelectual y puramente artístico del cuadro empieza a desarrollarse», decía el crítico F. G. Stephens (*The Athenaeum* 1865, pp. 545-46).
CSN

N. del T.: Aciano en inglés es *comflower*.



65 Dante Gabriel Rossetti, *El cenador azul*, 1865

FREDERICK SANDYS (1829-1904)

66 *La orgullosa Maisie*, 1867

Dibujo a clarión, 438 × 338 mm

Sin firmar

The Board of Trustees of the Victoria
& Albert Museum, Londres

Bib.: Brighton 1974 (142)

En 1867-68 Sandys llevó a cabo una serie de excelentes dibujos de cabezas femeninas, similares en cuanto a tipo y a formato a los cuadros cargados de erotismo realizados por Rossetti en la década de 1860 (cat. 65). Algunos de ellos, como *Rojo, rosa y blanco* (Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio) y la *Sombra del amor* (varias versiones en colecciones privadas) no se ajustaban a ningún tema concreto, mientras que otros como *La orgullosa Maisie* proceden ostensiblemente de una fuente literaria. Probablemente todos estos dibujos representan el rostro y sobre todo el cabello de Mary Jones, la amante de Sandys. En *Rojo, rosa y blanco* aparece de frente, con flores entremezcladas en la exuberante mata de sus cabellos. En *La sombra del amor* y en *La orgullosa Maisie* aparece de perfil con los bucles cayendo en cascada sobre sus hombros;

en el primero mordisquea una flor mientras que en el segundo, enfadada o afligida, muerde un mechón de su pelo.

La orgullosa Maisie procede del poema del mismo nombre, que figura al final del capítulo XL de la novela de Walter Scott *The Heart of Midlothian*: la elección de este tema para un dibujo tiene quizá un significado autobiográfico para el pintor. El poema cuenta que una joven se pasea por el bosque y pregunta a un pájaro cuándo encontrará marido: «Dime tú, lindo pájaro/¿Cuándo me casaré?» y la respuesta tenebrosa es «Cuando seis nobles caballeros/a la iglesia te lleven». Estas palabras significaban quizá para Sandys el eco de la triste situación de Mary, pues, aunque tuvieron muchos hijos, nunca pudieron casarse, a causa del anterior matrimonio de él.

CSN



SIR JOHN EVERETT MILLAIS
(1829-1896)

67 *Recuerdo de Velázquez*, 1868

Óleo sobre lienzo, 103 × 82 cm
Firmado y fechado áng. inf. dcho.:
JEM/1868 (iniciales en monograma)
1.ª Exp.: RA 1868 (632)
Royal Academy of Arts, Londres
Bib.: Millais 1899, vol. 2, p. 14-15;
Londres 1981b, p. 36

Esta niña vestida a la española, sosteniendo una rama con una naranja, forma parte de la serie de sentimentales cuadros de niñas que empezó con *Mi primer sermón* (RA 1863, Guildhall Art Gallery) y que proporcionaron a Millais un enorme éxito popular. La riqueza de la técnica de esta obra, tan distinta de las de la época Pre-Rafaelita de Millais, muestra la aparición del estilo tardío del pintor; de mediados a finales de los años sesenta su pincelada se hace más suelta y fluida, con más abundancia de empaste, y mayor libertad y viveza, basándose en el estudio de los maestros antiguos, sobre todo Tiziano y Velázquez. A finales

del siglo XIX el culto de Velázquez se asocia sobre todo con Whistler, Manet y Sargent; la obra de Whistler *Al piano*, expuesta en la Royal Academy en 1860, fue comparada con Velázquez por el crítico del *Times*. Se sabe que Millais admiró este cuadro, pero él conocía también la obra de Velázquez a través de las copias de los retratos del artista español realizadas por su amigo, el pintor escocés John Phillip, que había estado en España en los años cincuenta. Millais pudo también haber visto las obras de Velázquez en la exposición de arte español organizada por la British Institution en 1864.

JBT



67 Sir John Everett Millais, *Recuerdo de Velázquez*, 1868

FREDERIC, LORD LEIGHTON
(1830-1896)

68 *Horas doradas*, h. 1864

Óleo sobre lienzo, 86,4 × 132,1 cm

Sin firmar

1.ª Exp.: RA 1864 (293)

The Christie Chattels Trust

Bib.: Manchester 1978, p. 105-106

Las tres obras expuestas por Leighton en 1864 en la Royal Academy representaban las principales tendencias de su desarrollo artístico hasta ese momento. *Dante en el exilio* (colección particular) y *Orfeo y Euridice* (Leighton House) eran sobre todo obras de época medieval y mitológica, respectivamente. La concepción de *Horas doradas*, sin embargo, era más moderna, con dominio de la línea y el color y del estado de ánimo sobre la narrativa. El cuadro se ajustaba así a los principios del movimiento estético para el cual el arte se justificaba por sí mismo sin necesidad de contar una historia o tener una misión documental.

Para la disposición artística de elaborados sistemas de simetría y asimetría, Leighton aplicaba ciertas fórmulas compositivas procedentes de su estudio de los

maestros renacentistas y barrocos. En *Horas doradas* las dos figuras de medio cuerpo mantienen el equilibrio de tamaño y de contorno a ambos lados del cuadro. El centro de la composición queda marcado por el borde del clavicordio, los ricos tejidos y el espacio entre las cabezas. La intensidad de la luz ha sido cuidadosamente graduada: el vestido de la joven resplandece sobre un fondo oscuro mientras la hornacina dorada enmarca los oscuros cabellos del músico.

La pareja, embelesada por la música, constituye una escena de gran sutileza. La intimidad que se entrevé procede de una larga tradición pictórica europea, iniciada por Giorgione, Tiziano y Vermeer, según la cual la música es una metáfora de seducción y erotismo. CSN

SIR EDWARD BURNE-JONES
(1833-1898)

69 *Estudio de cabeza femenina para «Las Sirenas»*, 1895

Lápiz negro sobre papel, 360 × 320 mm

Firmado, inscrito y fechado en áng.

inf. dcho.: EB-J/1895/for the picture of/the SIRENS

Birmingham Museums and Art Gallery

Al final de su carrera Burne-Jones empezaba más cuadros de los que podía terminar y tenía el estudio atestado de obras inacabadas; retomaba algunas y abandonaba otras según su estado de ánimo o las exigencias de sus clientes. Sin embargo, seguían bullendo en su cabeza nuevas ideas y realizó muchos dibujos para composiciones que no pasaron de ser un sueño. En 1592 escribía a su comitente Frederick Leyland: «Estoy planeando un cuadro no muy grande, pero muy bonito. Es una especie de país de las sirenas, no sé ni cuándo ni dónde, no de las sirenas griegas, sino de cualquier sirena, que

en cualquier lugar haga de señuelo para llevar al hombre a la destrucción». (Burne-Jones, 1904, vol. II, p. 222). El proyecto no llegó a cuajar, pero nunca lo abandonó completamente como lo demuestra este dibujo. Burne-Jones realizó muchos dibujos de este tipo que en realidad eran obras terminadas más que preparatorias, como ocurre con *Las Vírgenes prudentes y las necias* (cat. 62). Sus últimos años estuvo absorbido por cierto tipo de belleza femenina etérea; le gustaba dibujar muchachas tristes o pensativas con ojos grandes, profundos y expresivos, y largas melenas. CSN

GEORGE FREDERIC WATTS
(1817-1904)

70 *Paolo y Francesca*, 1872-84

Óleo sobre lienzo, 152,5 × 129,5 cm

Sin firmar

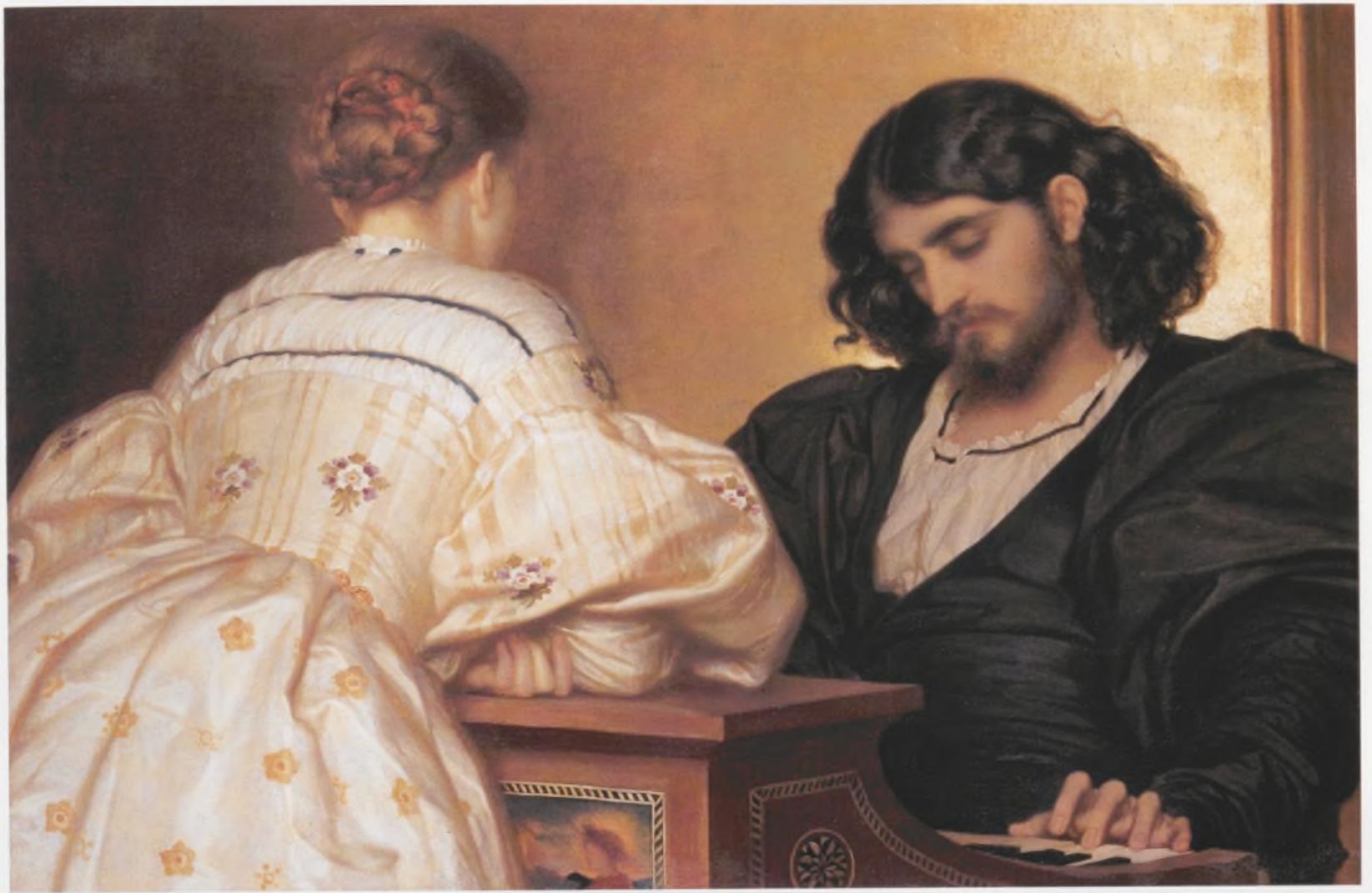
1.ª Exp.: GG 1879 (73)

Trustees of the Watts Gallery,
Compton, Guildford

Bib.: Manchester 1978, p. 86-87

A Watts le atraía la historia de Paolo y Francesca, sacada del Canto V del *Infierno* de Dante, desde los años que pasó en Florencia en 1843-47. Por entonces pintó un fresco (actualmente en el Victoria & Albert Museum, Londres) sobre el beso ilícito entre Paolo Malatesta y la esposa de su hermano Francesca da Rimini. La presente composición representa a la pareja abrazada entre las llamas del infierno, como eterno castigo por enamorarse. Las primeras obras de Watts con escenas de Dante debieron de animar a D. G. Rossetti a hacer su propia versión del tema (cat. 61).

Watts solía trabajar intermitentemente en sus obras durante varios años y es el sistema seguido en esta composición. Según la viuda del artista, lo terminó hacia 1875 y lo expuso en 1879; sin embargo, entre 1882 y su participación en 1884 en la exposición Watts del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, fue ampliamente repintado. La densa y gruesa textura de la pintura, la dinámica turbulenta de las telas agitadas por el viento y la coloración lúgubre y cadavérica se combinan para dar a esta obra de Watts un efecto verdaderamente siniestro. CSN



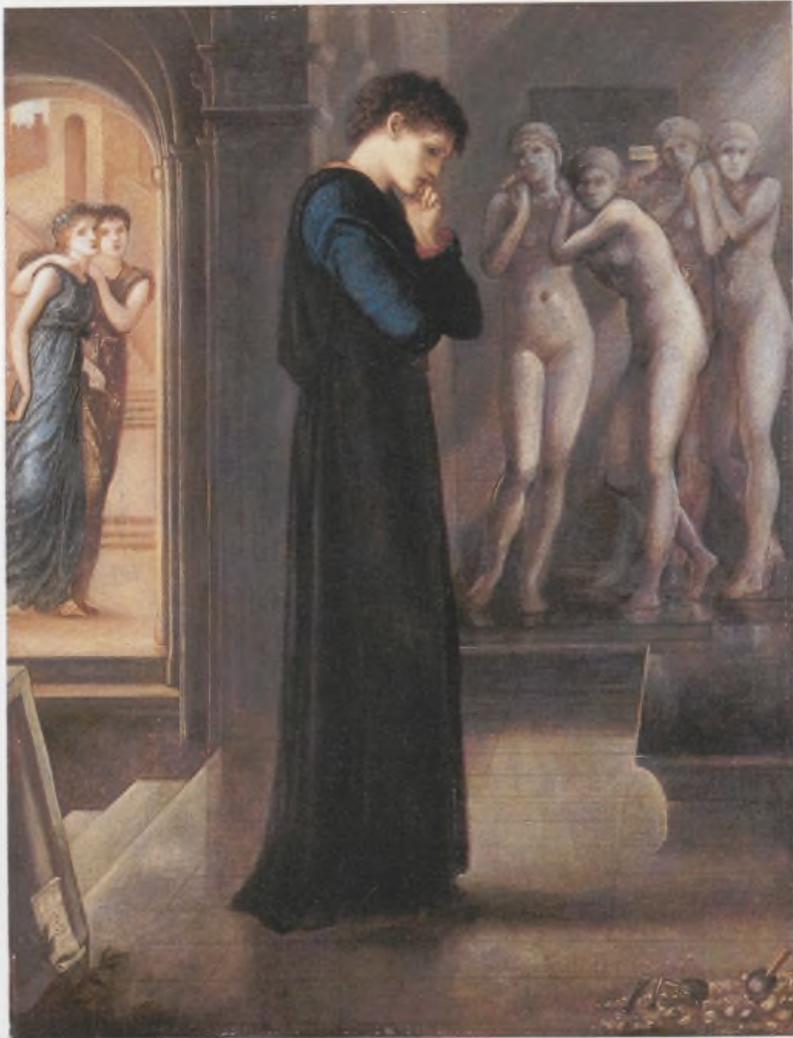
68 Frederic, Lord Leighton, *Horas doradas*, h. 1864



69 Sir Edward Burne-Jones, *Estudio de cabeza femenina para «Las Sirenas»*, 1895



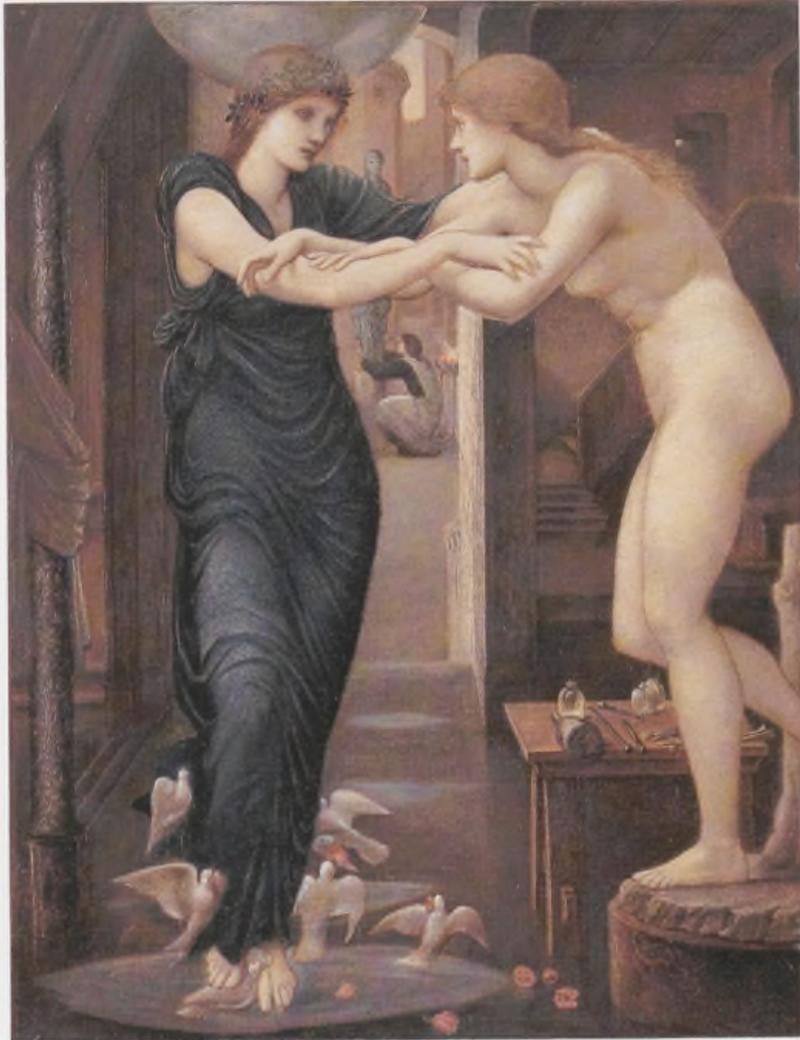
70 George Frederic Watts, *Paolo y Francesca*, 1872-84



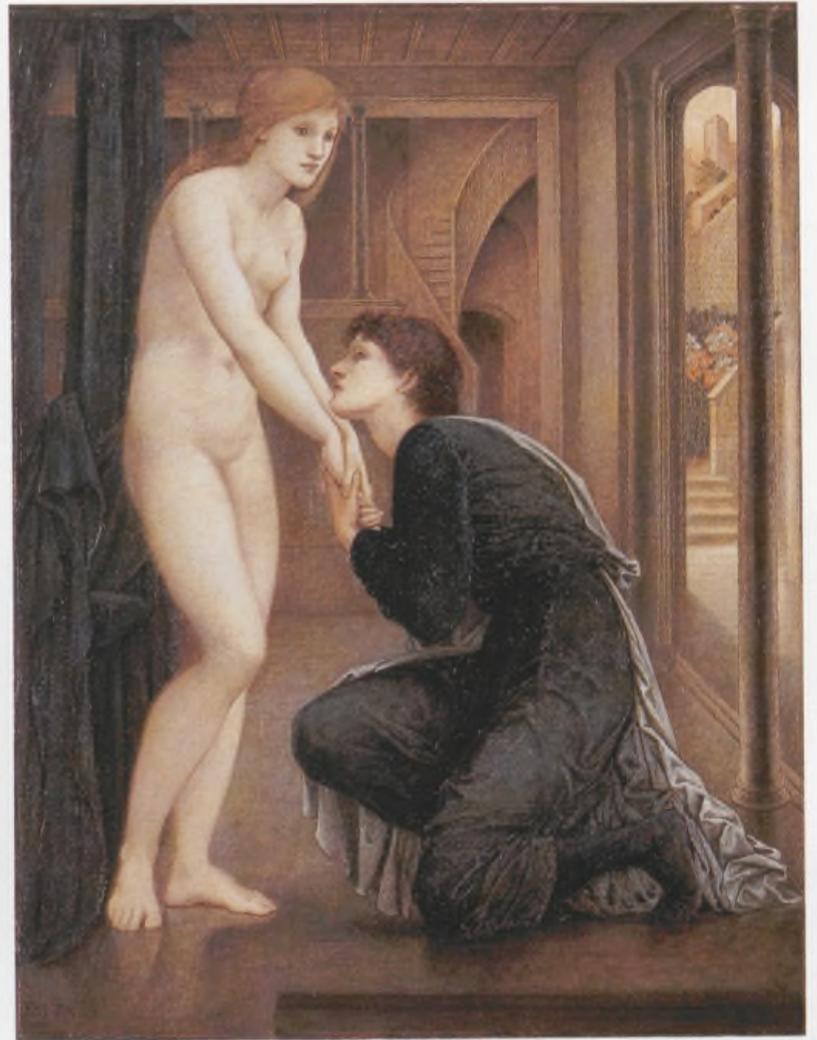
El corazón desea



La mano se contiene



La divinidad inflama



El alma consigue

SIR EDWARD BURNE-JONES
(1833-1898)

71 *Serie de Pigmalión*, 1868-70

El corazón desea (fdo. áng. inf. izdo.:
EB-J/18/68)

La mano se contiene (fdo. áng. inf.
dcho.: EB-J)

La divinidad inflama (fdo. áng. inf.
dcho.: EB-J/1870)

El alma consigue (fdo. áng. inf. izdo.:
EB-J/1870)

Todas ellas, óleo sobre lienzo, 66 × 51 cm

Colección particular

A finales de la década de 1860 Burne-Jones tendía hacia un clasicismo abstracto en sus obras; en general, mantenía la función tradicional de contar una historia, aunque de manera más sofisticada que sus contemporáneos, basando su interpretación en la evocación del estado de ánimo, así como en indicios circunstanciales y en detalles. Burne-Jones solucionó el problema de contar historias a través del arte mientras ilustraba los poemas épicos *The Earthly Paradise*, de su amigo William Morris. Entre 1865-1867 Burne-Jones realizó una serie de dibujos para ilustrar la leyenda de Pigmalión según el poema de Morris *Pigmalión y la estatua*, de donde proceden estas secuencias (ver Roma 1986, p. 163).

Burne-Jones era un hombre sensible y emotivo cuyas obras revelan su estado de ánimo. En 1868 se enamoró de María Zambaco y su relación duró hasta 1871 coincidiendo con la realización de esta serie (que dicho sea de paso, fue pintada para la madre de María, Euphrosyne Cassavetti).

La serie de Pigmalión puede ser considerada autobiográfica: no hay muchos detalles de su relación con María, pero según sus amigos y contemporáneos existía una lucha entre su resistencia a comprometerse por un lado —debido en parte a su timidez y quizá a un sentimiento de fidelidad hacia su esposa Georgiana— y la emoción física y mental que despertaba en él, por el otro. Con el tiempo descubriría —como el legendario Pigmalión— que la mujer que consideraba obra suya era en realidad un ser ardiente y tempestuoso lleno de exigencias que él no podía cumplir. Para Burne-Jones la historia de Pigmalión, más que la expresión de una fantasía erótica (que así era para los escritores, pintores y escultores victorianos) era el equivalente de su dolorosa situación personal.

Burne-Jones realizó una versión de mayor formato de esta serie, que expuso en 1879 en la Grosvenor Gallery y que se conserva actualmente en el Birmingham City Museum and Art Gallery. CSN

SIR EDWARD BURNE-JONES

72 *La cabeza siniestra*, 1887

Óleo sobre lienzo, 155 × 130 cm

1.ª Exp.: Grosvenor Gallery 1887

Staatsgalerie Stuttgart

Bib.: Bell 1898, p. 64; Löcher 1973;

Metken 1974, p. 117 ss.; Roma

1986 (69)

Ésta es la bien conocida escena y cuadro final del ciclo de Perseo, en el que Burne-Jones empezara a trabajar en 1875 por encargo de Arthur James Balfour, futuro Primer Ministro inglés, para la decoración de su salón en el n.º 4 de Carlton Gardens. Al mismo tiempo, esta serie debe de ser relacionada con las ilustraciones de Burne-Jones a *The Doom of King Arcisius*, una narración en verso del *Earthly Paradise* de William Morris.

A base de innumerables estudios preparatorios, realizados la mayoría a lápiz, aunque también con *gouache* o con otras técnicas, el artista concibió, a lo largo de diversos períodos, ocho escenas para ocho paredes, dedicadas a la leyenda más querida en Inglaterra desde el Romanticismo. Se han conservado completas las versiones en témpera, de gran formato (Art Gallery, Southampton). Asimismo, estaba previsto un marco con decoración de hojas de acanto, como se puede ver en un esquema compositivo realizado con *gouache* (Tate Gallery,

Londres). Burne-Jones pasó a la versión definitiva solamente cinco de las ocho escenas —y esto sólo parcialmente—, con las que quiso lograr el efecto del fresco o del temple, pero utilizando goma arábiga.

La leyenda de Perseo, descrita ya por Ovidio (*Metamorfosis*, IV-V), representa para Burne-Jones, al igual que la leyenda de San Jorge o el Ariosto Ruggiero, el mito de la liberación. Con la ayuda de los dioses el héroe Perseo puede llevar a término la tarea que le ha sido impuesta, el cortar la cabeza a la Medusa, cuya visión petrificaba a todo aquél que la miraba directamente. En el camino de vuelta libera y se enamora de Andrómeda, ofrecida a un monstruo marino y, como prueba de su procedencia divina, le muestra la siniestra cabeza de la Medusa, reflejada en el agua del pozo. Misteriosos pensamientos se reflejan especialmente en la expresión del rostro y en el gesto de la mano. Elementos como el manzano y el pozo están sacados de representaciones medievales. CH



72 Sir Edward Burne-Jones, *La cabeza siniestra*, 1887

- ROBERT BATEMAN (1842-1922)
- 73 *El caballero muerto*, h. 1870
Acuarela, 280 × 390 mm
Sin firma
Robin de Beaumont
Bib.: Newall 1987, p. 103-106;
Londres 1989b, p. 84

Esta acuarela representa a un caballero tendido en un claro del bosque al lado de un estanque alimentado por un arroyo; los árboles no dejan pasar la luz del sol; al lado del cadáver —que parece flotar sobre la hierba— se sienta su fiel perro. No hay ningún indicio sobre las causas de esta trágica escena, pero los elementos y el carácter de la composición intrigan al espectador y le inquietan.

Este tema relaciona a Bateman con la segunda fase del Pre-Rafaelismo, que se inició a finales de la década de 1860 de la mano de D. G. Rossetti y E. Burne-Jones. Ambos exploraron los temas medievales, en algunos casos ilustrando textos de autores

como Chaucer, Malory o Tennyson, y en otros casos evocando, más que documentando, la Edad Media.

El caballero muerto —sin fecha ni identificado con ninguna de las obras expuestas por Bateman— puede verse como una muestra del tipo de acuarela realizada por el artista a finales de los sesenta y en los setenta, y que le representaban en la Dudley Gallery entre 1865 y 1874. En la crónica sobre la exposición de Dudley de 1869 el *Art Journal* decía: «El estilo de Dudley, tanto en la pintura del paisaje como en la figurativa, es un poco peculiar... en su mayor parte hay... más ensoñaciones que precisiones y suciedad en lugar de sentimiento» (AJ, 1869, p. 81). CSN



73 Robert Bateman, *El caballero muerto*, h. 1870

GEORGE JOHN PINWELL
(1842-1875)

- 74 *La promesa de Gilbert à Becket*,
conocido también como
La doncella sarracena, 1872

Lápiz, acuarela y *gouache* sobre papel,
579 × 1094 mm

Firmado y fechado en áng. inf. izdo.:
G J Pinwell 1872

1.ª Exp.: OWCS 1872 (127)

Trustees of the National Museums
and Galleries on Merseyside (Lady
Lever Art Gallery, Port Sunlight)

Bib.: Newall 1987, pp. 88-90

Esta acuarela se basa en la leyenda de Gilbert à Becket, un cruzado inglés prisionero en Tierra Santa. La hija de su captor sarraceno se apiadó de él, le llevaba comida y finalmente le ayudó a escapar, enamorándose de él. Desconsolada por su partida decidió seguirle a Inglaterra y después de un largo y solitario viaje, sin hablar inglés ni saber dónde vivía su amado, consiguió dar con él recorriendo las calles de Londres gritando su nombre.

Pinwell nos muestra a la decidida muchacha rodeada de ingleses; algunos la miran con curiosidad y simpatía mientras otros se burlan de ella y la atormentan. Con sutileza y control psicológico el autor ha orquestado alrededor de la desolada figura las diferentes reacciones que ésta suscita. La escena está iluminada con una luz lóbrega con tintes de verde, marrón y gris que transmiten al tema un sentimiento de monotonía y de desolación.

Según los críticos contemporáneos, tanto Pinwell como Walker habían heredado de los Pre-Rafaelitas el uso del detalle y del color. Uno de ellos decía: «El estilo de Pinwell es tan Pre-Rafaelita como el del propio Walker, y casi más, y además es lo que nunca fue Walker, Pre-Rafaelita de corazón, y siente la atracción casi enfermiza por la belleza que caracteriza a la escuela» (Birmingham 1895).

CSN



74 George John Pinwell, *La promessa de Gilbert à Becket (La doncella sarracena)*, 1872

JOHN MELHUIH STRUDWICK
(1849-1937)

75 *Isabella*, 1879

Témpera con dorado sobre lienzo,
99 × 58,5 cm

Sin firmar

1.ª Exp.: GG 1879 (40)

Trustees of the De Morgan Foundation

Bib.: Kolsteren 1988, p. 5, n.º 7;

Londres 1989c (44)

El tema procede del poema de John Keats de 1820 *Isabella and the pot of Basil*, que recrea una historia del escritor italiano del siglo XIV Boccaccio. Isabella se enamoró de Lorenzo, un pobre aprendiz que trabajaba para sus hermanos, ricos mercaderes florentinos. Éstos consideraron que la relación no era adecuada para el rango de su hermana, mataron a Lorenzo y le enterraron en secreto. Isabella descubrió el cuerpo y lo desenterró. Le cortó la cabeza que enterró en una maceta de albahaca que regaba con sus lágrimas. Los hermanos robaron la maceta e Isabella murió de pena.

Strudwick representa a Isabella llevándose la mano al corazón, ante el macetero vacío, mientras por la ventana se ve a los hermanos llevándose la planta. La joven está en una sala ricamente amueblada, que recuerda el Renacimiento italiano, pero que procede de las acuarelas de Rossetti de finales de la década de 1850. La figura denota el culto que los Pre-Rafaelitas de la segunda generación rendían a Botticelli. Las imágenes sensuales y románticas evocadas por Keats, en general no apreciadas a mediados del siglo XIX, ejercían un atractivo especial para los Pre-Rafaelitas de la primera generación. Una de las obras tempranas de Millais (*Isabella*, RA 1849, Walker Art Gallery, Liverpool) representaba un episodio del mismo poema, mientras que Helman Hunt había utilizado un poema de Keats mucho antes (cat. 40).

JBT



75 John Melhuish Strudwick, *Isabella*, 1879

JOHN WILLIAM WATERHOUSE
(1849-1917)

- 76 *La belle dame sans merci*, 1893
Óleo sobre lienzo, 110,5 × 81 cm
Firmado parte inf. izda.:
J. W. Waterhouse 1893
1.ª Exp.: RA 1893 (149)
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Bib.: Hobson 1980, p. 74-77 (97);
Darmstadt 1979 (115); Raimund
Borgmeier (ed.): *Die englische
Literatur in Text und Darstellung*,
Stuttgart 1983, vol. I, p. 160 (Keats-
Gedicht, dt.)

ALBERT JOSEPH MOORE
(1841-1893)

- 77 *Granadas*, 1866
Óleo sobre lienzo, 25,4 × 35,6 cm
Firmado áng. sup. dcho.:
AM (iniciales en monograma)
1.ª Exp.: RA 1866 (194)
Guildhall Art Gallery, Corporation of
London
Bib.: Newcastle 1972 (12)

ALBERT JOSEPH MOORE
(1841-1893)

- 78 *Bayas rojas*, h. 1884
Óleo sobre lienzo, 47,6 × 116,8 cm
Firmado en áng. inf. izdo. con un antema
1.ª Exp.: Grosvenor Gallery 1884 (158)
Colección particular
Bib.: Manchester 1978 (81)

El cuadro tiene como tema el poema de John Keats de igual título, en el que se canta el destino de un caballero que, después de ser seducido y engañado por una hechicera niña-mujer, vaga sin destino, lívido y solitario, por el mundo. En el poema de Keats, de título muy en consonancia con la sensualidad del poeta, se dice:

«En los prados una dama encontré/de belleza total —criatura irreal/de largos cabellos y ligeros pies/y de ojos salvajes al mirar/... Me llevó a su gruta encantada/y allí lloró y suspiró transida de dolor/y allí sus ojos salvajes, salvajes, yo cerré/con cuatro besos/... Vi lívidos reyes y príncipes/guerreros cegados, todos mortalmente pálidos/Gritaban: "La belle dame sans merci"/te ha hechizado.»

La poesía de Keats, de una temática cargada de fantasía sensual y romántica, había inspirado ya a la primera generación de Pre-Rafaelitas: a Holman Hunt en su obra de juventud *La Víspera de Sta. Inés* (cat. 40)

Granadas sirvió para consolidar lo que el arte de Moore prometía en la Exposición de la Royal Academy de 1865 con su obra *El asiento de mármol* (en paradero desconocido). En él aparecían tres muchachas reclinadas en un banco de mármol y estaba inspirado directamente por los mármoles de Elgin que Moore había estudiado en el British Museum. La misma inspiración clásica resulta patente en *Granadas*, con las tres figuras dispuestas a manera de friso y los cuidadosos pliegues de sus ropas.

Con este pequeño cuadro y otros de la misma época, Moore alcanzó objetivos importantes, ejerciendo su influencia sobre numerosos pintores, sobre todo Whistler. Al volver a la fuente misma del arte académico, las estatuas clásicas, consiguió devolverles

Como en casi todas sus composiciones, Moore ha puesto el título a su obra por un pequeño detalle de la misma —las bayas en el jarrón— y no por lo que parece ser el tema obvio: una joven leyendo. Moore emplea esa treta para hacer hincapié en la falta de tema principal en sus cuadros y en su interés por atraer al espectador, más por el dibujo, el color y el estilo pictórico propiamente dichos, que por el relato.

Según A. L. Baldry, primer biógrafo de Moore, su esfuerzo por alcanzar un ideal «estético» abstracto estaba firmemente enraizado en la observación de la naturaleza. De hecho, la cara de la muchacha de *Bayas rojas* está claramente copiada del na-

o a Millais en *Isabella* (1849) o a Rossetti, que entre 1848 y 1855 realizó dibujos para *La belle dame sans merci* (amable indicación de J. Treuherz). Una influencia parecida tuvo Keats en la siguiente generación de Pre-Rafaelitas: entre otros, Walter Crane había pintado en 1884 el mismo tema que Waterhouse, Strudwick en 1879 el mismo que Millais (cat. 75). Aparte de para Rossetti y Burne-Jones, el tema de la *femme fatale* jugó para esta y la siguiente generación un papel especial, teniendo asimismo gran efecto en los representantes del simbolismo europeo, tanto en las artes plásticas como en la literatura. Enlazando claramente con Burne-Jones, Waterhouse realiza aquí su característico modelo femenino por medio de una atenta observación psicológica, con lo que la materialidad realista y la fantasía mantienen la representación en un tenso suspense. CH

por medio del óleo algo de su eternidad; en esta obra late un espíritu similar al de *Ode on a Grecian Urn* de Keats (1819). Es obvio que este efecto se debe, en gran parte, a la blanca marmórea del cuadro, pero también radica en la manera con que Moore enfrenta al espectador con la necesidad de buscar un relato que, digamos, se ha perdido. A falta de él, el tema sólo queda definido por las granadas que hay en el frutero sobre el aparador: su color se lo cuenta a los ojos. La obra sin relato de Moore, enraizada en un ideal clásico, señala la progresión lógica desde *Hojas de otoño* 1856 (Manchester City Art Galleries) concebida por J. E. Millais como «un cuadro lleno de belleza y sin tema», o desde *Canción sin palabras*, 1861, de Leighton (Tate Gallery, Londres). RH

tural, y además el peinado, el arco firme de las cejas, la nariz recta, la línea de los labios y el corte de la mandíbula revelan que Moore ha querido que el retrato se parezca sutilmente a un busto clásico. Baldry relata que para conseguir el efecto del encaje blanco sobre fondo oscuro Moore estudió el parpadeo de la luz filtrándose entre las ramas y las hojas de los árboles.

Moore relacionaba su arte con el del mundo clásico adoptando para su firma la forma de antema, un ornamento basado en la madreselva, que se encuentra en la arquitectura griega y que en este cuadro destaca sobre el tono dorado de la tela. RH



76 John William Waterhouse, *La Belle Dame sans merci*, 1893



77 Albert Joseph Moore; *Granadas*, 1866



78 Albert Joseph Moore, *Bayas rojas*, h. 1884



79 John Phillip, *La Lotería Nacional - Lectura de los números*, 1861-66



80 John Frederick Lewis, *Chismorreos de interior en El Cairo - Escena en un harén*, 1873

JOHN PHILLIP (1817-1867)

79 *La Lotería Nacional - Lectura de los números*, 1861-66

Óleo sobre lienzo, 131,3 x 170,3 cm
Sin firmar

1.ª Exp.: Agnews, Londres, 1867

City of Aberdeen Art Gallery and
Museum Collections

Bib.: Dafforne 1877

La exposición anual de la Royal Academy era la más importante de su género en Gran Bretaña durante casi todo el siglo XIX. En su ruedo los artistas construían o tiraban por tierra su fama. Se creaba una gran competencia entre los expositores que trataban de captar la atención del público emulando y superando a sus colegas, siempre a la búsqueda de temas nuevos. Muchos viajaban al extranjero para plasmar imágenes pintorescas y llenas de colorido: la escuela británica del siglo XIX se caracteriza por los numerosos artistas que viajaron por Europa y Oriente, como Turner, Wilkie, Solomon y Müller.

El primer viaje de Phillip al extranjero fue a Sevilla, en el invierno de 1851-52. Pudo deberse a su delicada salud, pero también a que el gran David Wilkie, su paisano escocés, había estado en España en 1827-28.

Las obras de Velázquez y Murillo y el colorido y vivacidad de la vida española y de sus paisajes urbanos proporcionaron a Phillip el estímulo que necesitaba para afianzar su fama. Se sintió identificado con los temas españoles realizando dos viajes más a la Península, en 1856-57 y después en 1860-61 con una estancia de seis meses en Sevilla. Por aquella época terminó los pequeños bocetos al óleo para este cuadro y para su pareja *Comprando los billetes*, al tiempo que empezaba a trabajar en los lienzos de mayor tamaño.

La Lotería Nacional, con su rica composición y su espléndido colorido, es una obra típica del estilo maduro de Phillip. En ella queda también patente su refinamiento para la narrativa, en este caso entremezclando las imágenes de alegría y de desesperación, que constituyen el relato. RH

JOHN FREDERICK LEWIS
(1805-1876)

80 *Chismorreos de interior en El Cairo - Escena en un harén*, 1873

Óleo sobre tabla, 30,4 x 20,2 cm

Firmado y fechado en parte izda. inf.:

J. F. Lewis R.A./1873

1.ª Exp.: RA 1874 (352)

Whitworth Art Gallery, Universidad
de Manchester

Bib.: Lewis 1978, p. 98; Sweetman
1988, p. 131-135

Lewis vivió durante diez años en El Cairo (1841-51) y a su regreso pintó temas del Oriente Medio, entre los que había varias escenas de harén. El harén con sus insinuaciones de decadencia y de indulgencia sexual, atraía la atención de Occidente que tenía un concepto lascivo del lujo y la barbarie de Oriente. *Chismorreos de interior* muestra a una mujer recostada en un sofá ofreciendo un collar de perlas a otra mujer que se coloca unos pendientes ante el espejo. El tema carece del interés narrativo de algunas obras anteriores de Lewis y recuerda más a las composiciones de Albert Moore (cat. 77 y 78) con sus elegantes féminas creando armonía estética de forma y de color. Algunos motivos del cuadro, como la reflexión en el espejo, hablan de los años que Lewis pasó en España, su in-

terés por el arte español y holandés y la copia que realizó de *Las Meninas* de Velázquez. Los tejidos árabes y la *mashrabiya* (celosía) recuerdan la fascinación del artista por los ornamentos árabes, patente en sus litografías de la Alhambra (1835). La compleja red de reflejos entrecruzados creados por la entrada diagonal de la luz a través de la celosía da realce a los ya de por sí complicados efectos. La técnica pictórica de Lewis, tanto en la acuarela como, en este caso, en el óleo, utiliza un delicado punteado y un colorido propio de gemas para conseguir una brillantez similar a la de los Pre-Rafaelitas; pero su evolución se produjo de forma independiente ya que, durante su permanencia en El Cairo, Lewis tuvo pocos contactos con Gran Bretaña. JBT

JAMES ABBOTT MCNEILL
WHISTLER (1834-1903)

81 *Nocturno: Negro y Oro - La rueda de fuego*, h. 1872-77

Óleo sobre lienzo, 54,3 x 76,2 cm

Sin firmar

1.ª Exp.: Grosvenor Gallery 1883 (115)

Tate Gallery, Londres

Bib.: Young 1980 (169)

Whistler, como Henry Wallis, se formó en el estudio parisiense del académico liberal Charles Gleyre (1808-1874). A primera vista sólo se percibe una tenue relación entre los dos artistas, pero comparando esta obra con *El picapedrero* (cat. 49) se aprecian los valores inculcados por Gleyre a sus discípulos. Hacía hincapié, sobre todo, en la sinceridad y la originalidad, recalando el significado del propio hecho de pintar en la evolución de un cuadro. Para Whistler, la principal influencia venía de la paleta oscura, con predominio de negro y gris, de Gleyre. Más adelante, los valores tonales que esta combinación de colores dictaba se convertirían en manos de Whistler en el principal ingrediente de sus «Nocturnos».

El primero de los «Nocturnos» del Támesis (grupo al que pertenece esta obra) data de 1871. Ya con anterioridad había utilizado los términos musicales para titular

sus obras, aplicando el de «Sinfonía» a varios retratos. Esta insistencia en las cualidades líricas y abstractas de su pintura, abandonando el contenido narrativo en favor de características puramente «estéticas», encontró paralelismos en la obra de Frederic, Lord Leighton (cat. 68, 85) y de Albert Moore (cat. 77, 78), y califica a Whistler como uno de los impulsores del «Movimiento Estético».

En un principio, Whistler no expuso *La rueda de fuego*, sino su pareja *Nocturno en Negro y Oro: El cohete* (Detroit), óleo de la misma fecha y aún más encantador, que fue presentado en la Grosvenor Gallery de Londres en 1875. Esta obra provocó un ataque de Ruskin que acusó al artista de «tirar un bote de pintura al rostro del público». El asunto desencadenó una guerra de difamaciones que arruinó a Whistler y que desacreditó al gran crítico. RH



81 James Abbott McNeill Whistler, *Nocturno: Negro y Oro - La rueda de fuego*, h. 1872-77

SIR LAWRENCE ALMA-TADEMA
(1836-1912)

- 82 *Fidias y el friso del Partenón*, 1868
Óleo sobre tabla, 72,4 × 109,2 cm
Firmado en áng. sup. dcho. y fechado:
L Alma Tadema 69/Alma Tadema
1.ª Exp.: Bruselas 1869
Birmingham Museums & Art Gallery
Bib.: Swanson 1990 (104)

El cuadro representa al escultor griego Fidias delante del friso de las Panateas que acaba de terminar, frente a Pericles y su amante Asfasia. Alma-Tadema utilizó como fuente las *Vidas* de Plutarco; en la vida de Pericles se cuenta que nombró a Fidias vigilante general de la construcción de edificios públicos y sagrados, haciéndole responsable de las esculturas del Partenón. Tadema ha representado el mármol coloreado, como referencia a la controversia surgida durante el siglo XIX sobre el empleo del color en la escultura y arquitectura griegas. En 1854 Owen Jones supervisó una reconstrucción coloreada del friso del Partenón en el Patio Griego del Palacio de Cristal de Sydenham. Es posible que Tadema conociera el Patio Griego cuando estuvo en Londres en 1862

viendo los mármoles Elgin en el Museo Británico. Probablemente visitó también la Exposición Internacional de Londres que incluía a *La Venus coloreada* de John Gibson (Walter Art Gallery, Liverpool) que pretendía recrear el colorido griego en una estatua moderna.

Los artistas, los coleccionistas y la vida artística del mundo clásico eran el motivo habitual de las obras de Alma-Tadema; pero a pesar de su habilidad para evocar la vida cotidiana de la antigüedad, lo que hacía era trasladar anacrónicamente las costumbres victorianas a escenarios clásicos; un crítico comparó *Fidias y el friso del Partenón* a la inauguración de una exposición en los tiempos modernos (*Portfolio*, 1890, pp. 89-90). JBT

WALTER CRANE (1845-1915)

- 83 *Diana*, 1881
Acuarela y gouache, 342 × 248 mm
Firmado en áng. inf. izdo.:
WC (iniciales en monograma)
1.ª Exp.: Dudley Gallery, 1881 (379)
Colección particular, EE.UU.
Bib.: Newall 1987, p. 105-107

Crane pintó su primera acuarela de la diosa Diana (en paradero desconocido) durante su luna de miel en Roma, en 1872, inspirándose en Uccello para la representación de la figura desnuda junto a un estanque del bosque. La acuarela que estamos viendo muestra a Diana Cazadora conduciendo a sus seguidores a las profundidades del bosque. Los árboles fascinaban a Crane y despertaban su imaginación; empezó su carrera profesional con una serie de ilustraciones para *The New Forest: Its History and Its Scenery* de Capel Wise. Más tarde las acuarelas de Burne-Jones ejercieron una poderosa influencia sobre él y sobre sus colegas de la Dudley Gal-

lery: «dejan entrever un mundo mágico de idilios y de poesía imaginada... un mundo crepuscular de bosques misteriosos y oscuros, arroyos encantados, praderas de blanda hierba cuajada de flores encendidas, velado por una luz difuminada y mística» (Crane 1907, p. 84). Esta acuarela es seguramente la que se expuso en el verano de 1881 en la Dudley Gallery bajo el título *Diana, un día de caza*.

Como muchos de sus contemporáneos, Crane firmaba sus obras con un monograma: sus iniciales entrelazadas con una grulla y la fecha. CSN

N. del T.: Grulla en inglés es *crane*.

SIR EDWARD JOHN POYNTER
(1836-1919)

- 84 *Andrómeda*, 1869
Óleo sobre lienzo, 51 × 35,8 cm
Firmado áng. inf. dcho.: 18 EJP 69
(iniciales en monograma)
1.ª Exp.: RA 1870 (137)
Colección particular

En enero de 1869 Poynter fue elegido miembro asociado de la Royal Academy a raíz del éxito alcanzado por sus dos cuadros arqueológicos de historia, *Israel en Egipto* (RA 1867, colección Guildhall) y *La catapultilla* (RA 1868, Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne). Empezó entonces a tratar los temas mitológicos, que ganaban adeptos entre los pintores más avanzados, sobre todo los que habían estudiado en el Continente en 1869. Poynter presentó en la Royal Academy su *Proserpina*, diosa del mundo infernal, y al año siguiente *Andrómeda*, desnuda y encadenada a una roca esperando su destino como víctima de un monstruo espantoso.

La figura desnuda revela que Poynter estudió largamente a los maestros antiguos. «El chal arrastrado por el viento recuerda las vestiduras de la *Ariadna* de Tiziano; el cuadro proclama su consanguinidad con la escuela veneciana; está inspirado en Tintoretto, el más grande de los venecianos» consignaba el *Art Journal* (1870, p. 165). El *contrapposto* atormentado de la figura de *Andrómeda* tiene una fuente más cercana en *Leda y el Cisne* de Leonardo. Más tarde Poynter volvió a utilizar esta composición para su obra de mayor formato *Perseo y Andrómeda* (RA 1872, destruido) que formaba parte de una serie mitológica encargada por el Conde de Wharnclyffe. CSN



82 Sir Lawrence Alma-Tadema, *Fidias y el friso del Partenón*, 1868



83 Walter Crane, *Diana*, 1881



84 Sir Edward John Poynter, *Andr6meda*, 1869

FREDERIC, LORD LEIGHTON
(1830-1896)

- 85 *Muchachas griegas jugando a la pelota*, h. 1889

Óleo sobre lienzo, 114 × 197 cm

Sin firmar

1.ª Exp.: RA 1889 (300)

The Dick Institute, Kilmarnock

Bib.: Newall 1990, p. 118-121

En esta obra Leighton pretendía la unidad y el compromiso psicológico de los elementos figurativos de un tema puramente decorativo. A la derecha una joven estatuaría se recupera del esfuerzo tras lanzar una pelota que su compañera trata de alcanzar, a la izquierda. Leighton expresa el movimiento de las figuras a través de sus ropas; el movimiento serpenteante de la tela que ondea alrededor de la lanzadora indica que está recobrando el equilibrio, mientras que la receptora parece elevarse en una crisálida de tejidos en forma de cometa.

Esta obra fue concebida como una composición mucho más dramática y di-

námica, representando una competición encarnizada y el primitivo estudio de Leighton denota un vigor barroco (ver Newall 1990, p. 120). Sin embargo, durante la gestación del cuadro, el artista dejó a las figuras en zonas separadas, aunque equilibradas, de la obra, reservando el centro de la composición a un paisaje cristalino, con un mar inspirado en el Mediterráneo y una costa montañosa. El efecto de las figuras estatuarías contra el fondo panorámico impresiona, pero no invita: da la sensación de un decorado teatral y no de una confrontación con protagonistas reales. CSN

GEORGE HEMING MASON
(1818-1872)

- 86 *Viento en el Wold*, 1862 o 1863

Óleo sobre lienzo, 21 × 41 cm

Sin firmar

1.ª Exp.: BFAC 1873 (29)

Colección particular, Londres

Bib.: Stoke-on-Trent 1989, p. 15

Esta composición, con una muchacha conduciendo dos terneras a través de un paisaje abierto y barrido por el viento, es la primera reacción de Mason ante su Staffordshire natal, a su regreso de Italia, en 1858. Su amigo, el paisajista italiano Giovanni Costa, le había inculcado que el amor del artista por su patria se refleja en sus obras (Agresti 1904, p. 213). Costa se felicitaba de haber convencido a Mason para adoptar los temas ingleses: «No percibía las bellezas idílicas de su país ni sentía su fascinación, lo que forma parte de la creación artística. Al verlo otra vez conmigo se le han abierto los ojos» (Costa 1927, p. 98).

Hay dos versiones del *Viento en el Wold*. Esta debió ser la primera y data o bien de 1862 (como indica la inscripción del marco original) o de 1863 (la fecha que se le atribuyó en la exposición póstuma de las obras de Mason celebrada en el Burglington Fine Arts Club). Frederic Leighton le encargó un cuadro mayor con prácticamente el mismo tema (titulado *Viento en los Wolds*, Tate Gallery, Londres) que sólo se diferencia en la composición de los elementos del paisaje y en que denota una mayor seguridad, ya que la protagonista aparece vuelta hacia el espectador. CSN

N. del T.: «wold» zona característica del Yorkshire.

JOHN WILLIAM NORTH
(1842-1924)

- 87 *Halsway Court, Somerset*, conocido también como *La vieja bolera*, 1865

Acuarela y gouache, 330 × 447,5 mm

Firmado y fechado áng. inf. izdo.: N/65

1.ª Exp.: Dudley Gallery 1867

Robin de Beaumont

Bib.: Newall 1987, p. 84-88

Esta acuarela muestra la fachada sur de Halsway Manor (Halsway Court), en el oeste de Somerset, la casa donde North y varios amigos permanecieron entre 1860 y 1868. Halsway fue construido en el siglo XV como pabellón de caza para el Cardenal Beaufort, hermanastro de Enrique IV. North descubrió el lugar durante una excursión a las colinas de Quantock en compañía de Edward Whymper, y se quedó extasiado no sólo por la casa, romántica, con sus almenas y sus gárgolas, sino por la paz y belleza de sus alrededores.

Las características de Halsway, junto con el contorno de las colinas de Quantock, aparecen en muchos dibujos en blanco y

negro de North, de la década de 1860; por ejemplo, en los grabados para ilustrar los poemas de Jean Ingelow que realizó por encargo de los hermanos Dalziel (publicados en 1867). Cada vez pintaba más paisajes a la acuarela y en ellos tendía a conservar la composición rectilínea, la densidad de conjunto y la minuciosidad de sus dibujos para ilustraciones. Conseguía la riqueza y calidez cromáticas por medio de gouaches opacas. Cuando esta obra fue presentada en la *Dudley Gallery* en 1867, el *Art Journal* ensalzó «su gran calidad» y encontró el «color especialmente excelente», aunque consideró que «el opaco se ha empleado sin medida» (AJ 1867, p. 88). CSN



85 Frederic, Lord Leighton, *Muchachas griegas jugando a la pelota*, h. 1889



86 George Heming Mason, *Viento en el Wold*, 1862 o 1863



87 John William North, *Halsway Court, Somerset (La vieja bolera)*, 1865

- RICHARD REDGRAVE (1804-1888)
 88 *Dulce verano - Ovejas en Wotton Meadows*, 1869
 Óleo sobre lienzo, 21,5 × 34,5 cm
 Firmado y fechado en áng. inf. izdo.:
 Richard Redgrave 1869
 The Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum, Londres
 Bib.: Londres 1988 (116)

- FREDERICK WALKER (1840-1875)
 89 *Un aficionado*, conocido también como *Cocheo y coles*, 1870
 Acuarela y gouache, 177 × 253 mm
 Firmado parte inferior centro: F. W.
 1.ª Exp.: OWCS 1870-71 (379)
 Trustees of the British Museum
 Bib.: Londres 1985c, p. 80; Newall 1987, p. 84-86

- GEORGE SAMUEL ELGOOD (1851-1943)
 90 *Rosas y clavellinas, Levens Hall, Westmorland*, 1892
 Acuarela, 320 × 500 mm
 Firmado y fechado parte inf. dcha.:
 Geo: S: Elgood 1892
 Colección particular

Casi todos los pintores de éxito del siglo XIX hacían también paisajes, bien como estudios, por placer o, en algunos casos, para ser expuestos. En las clases de la Royal Academy se insistía sobre la primacía de la pintura al óleo sobre el dibujo y se obligaba a estudiar del natural; esto estimulaba la producción de este tipo de obras, al tiempo que se extendía el deseo de emular a las principales figuras del progresismo como Turner.

Redgrave fue nombrado académico por su éxito como pintor de género. Al principio ya había mostrado cierto interés por el paisaje que, más adelante, llegaría a ser la nota dominante de su producción. Como Webster, Linnell y Palmer, buscó la renovación de su arte huyendo de Londres: a partir de 1856

Walker pintó esta acuarela en Bisham, Berkshire, un pueblo a orillas del Támesis, a finales del verano de 1870. Un par de meses después la presentó en la exposición de invierno de la Old Water-Colour Society, donde su naturalismo ingenuo llamó la atención del *Art Journal*:

«*Un aficionado* pilla desprevenido al espectador; el tema no tiene nada que ver con las Bellas Artes, pues se refiere únicamente a un campo de coles. Un anciano con paso vacilante examina su abundante cosecha con el entusiasmo de un aficionado. Es bien sabido que de una fruslería se puede hacer un buen cuadro» (AJ, 1987, p. 25).

J. W. North descubrió el método de trabajo de su amigo: «Walker pintaba di-

El trazado de los jardines de Levens Hall, en Westmorland, en la parte más meridional del distrito de English Lake, se debe a un diseñador francés (a pesar de su estilo holandés), y fue realizado a principios del siglo XVIII. Senderos entrecruzados separan los arriates cubiertos de rosas y clavellinas y plantas herbáceas, bordeados de setos de boj. Sobresalen las formas ornamentales y fantásticas de los arbustos recortados artísticamente que han dado fama al jardín, con sus animales y figuras, o las piezas de ajedrez gigantes, tallados en los tejos y en el boj.

Los pintores de finales del período victoriano adaptaban la técnica de la acuarela a una amplia variedad de fines artísticos. Algunos como E. J. Poynter y J. S. Sargent, la practicaban como un vehículo para relajarse y experimentar; otros, entre los que se encontraban muchos artistas profesionales

pasaba los veranos en una casa de campo de Abingee, Surrey, donde pintó *Dulce verano*.

En cierta manera, el planteamiento que Redgrave hacía del paisaje se anticipó a los Pre-Rafaelitas y a su seguidor John Ruskin. Su recomendación en 1846 de «hacer cuidadosos y elaborados dibujos del natural» ya venía siendo desde 1842 su punto de mira cuando daba clases a los futuros estudiantes de la Royal Academy. Redgrave pintó todos sus paisajes in situ, aunque mucha de su aparente realidad se debe a una técnica más bien mecánica. Como Linnell y Palmer o antes que ellos John Constable, eran, en palabras del propio Redgrave, «las pasiones de la mente del artista unidas al efecto de la Naturaleza» las que en el fondo le aconsejaban. RH

rectamente del natural, sin hacer bocetos. Su ideal era que su obra fuera evocadora; pero no omitía nada, lo pintaba todo con detalle y después lo borraba en parte. Esto se notaba sobre todo en los paisajes a la acuarela en los que frecuentemente llegaba a una etapa de gran elaboración en el dibujo, para borrarlo, y así quedaba una sensación de evocación y de suavidad» (Marks, p. 169). Para Walker la composición era «el arte de conservar lo que se ve por casualidad» (Phillips, p. 72). Así, deliberadamente, Walker proporciona la fugaz visión de los escenarios rústicos, muy atmosféricos y evocadores con personajes que no son conscientes de la presencia del pintor, y cuyas preocupaciones despertaban irremisiblemente el interés del espectador. CSN

—y éste es el caso de Elgood— verán en la acuarela, durante mucho tiempo relegada a un lugar inferior y menos prestigioso dentro del contexto artístico, el medio ideal para representar la luminosidad e intensidad del color de los temas de paisaje. Obras como ésta pueden ser consideradas como intrínsecamente inglesas; no revelan el conocimiento, y menos aún la influencia de ninguna escuela pictórica europea, sino que son el fruto de una tradición topográfica indígena de siglos que daba más importancia a la representación informativa y auténtica que a la demostración de las dotes artísticas.

Elgood colaboró con la famosa jardinera e historiadora de jardines Gertrude Jekyll en la realización del libro *Some English Gardens* (1904), una de cuyas láminas corresponde a *Rosas y clavellinas*. CSN



88 Richard Redgrave, *Dulce verano - Ovejas en Wotton Meadows*, 1869



89 Frederick Walker, *Un aficionado o Cochero y coles*, 1870



90 George Samuel Elgood, *Rosas y clavellinas*, *Levens Hall, Westmorland*, 1892

SIR WILLIAM BLAKE RICHMOND
(1842-1921)

- 91 *La llanura de Pisa, desde Volterra*,
1892

Óleo sobre lienzo, 39,4 × 59,7 cm
Firmado áng. inf. izdo.: WBR 1892
1.ª Exp.: NG 1895 (135)

Colección particular (Londres)

Bib.: York 1989 n.º 74

El paisaje de Italia constituyó una fuente de deleite para Richmond desde su primera visita a ese país en 1859. A partir de ese momento, siempre que tenía la oportunidad, pintaba temas de paisajes en Italia; estas obras variaban en tamaño y en pretensiones y van desde la monumentalidad de *Cerca de Via Reggio, donde se encontró el cuerpo de Shelley* (1875, Manchester City Art Galleries) a la espontaneidad y el lirismo de los numerosos bocetos al óleo que realizó sobre tablas de pequeño formato. Tendía a simplificar y generalizar las formas de la naturaleza y prefería los paisajes panorámicos y los horizontes lejanos al detalle de los primeros planos. Sus paisajes no estaban poblados por campesinos de carne y hueso, sino que en ellos moraban los recuerdos de sucesos míticos; esta visión procedía de su panteísmo innato y de su conocimiento de la literatura antigua.

Richmond comentó con Olivia Rossetti Agresti que todo el mérito que pudiera tener en la pintura del paisaje «se debía sobre todo, a la temprana influencia de Giovanni Costa» (Agresti 1904, p. 132). Fue uno de los artistas que se reunieron en Roma en el invierno de 1883-84 para reconocer a Costa como el máximo dirigente de la escuela Etrusca, hermandad independiente de paisajistas ingleses, americanos e italianos. Richmond mantuvo el contacto con Costa hasta los últimos años de la vida del pintor italiano y le iba a ver a Bocca d'Arno, en la costa toscana, donde todos los años desde 1885 pasaba Costa el verano y el otoño. Bien pudo pintar este cuadro durante alguna de estas estancias, con la vista desde las colinas de Volterra hacia Liorna y la costa. CSN

JOHN BRETT (1831-1902)

- 92 *Verano nacarado*, 1892

Óleo sobre lienzo, 104,1 × 213,4 cm
Firmado parte inf. izda.: John Brett 1892
1.ª Exp.: RA 1893 (153)

The Forbes Magazine Collection,
Nueva York

Bib.: Nueva York 1975, p. 24

Verano nacarado ofrece una vista distante de un remolcador a vapor tirando de un velero, escoltados por otro barco. La acción correspondiente a este tema se refleja en un diálogo que se incluía en el catálogo de su primera exposición en la Royal Academy: «Patrón del velero: ¡Preparados para soltar amarras! Capitán del remolcador: ¡Arriando! Timonel del guardacostas: ¡Vía libre compañeros; en buen rumbo!».

Turner era el pintor que más admiraba Brett: el tema, y en menor grado el simbolismo de esta obra, estaban inspirados por el «*Temeraire*» de combate de Turner (National Gallery, Londres). A la izquierda dos barcos con remeros; en el horizonte se vislumbran otros barcos; a la derecha el contorno de la costa montañosa. El crítico del

Magazine of Art resaltó la perspectiva aérea y el color de esta obra: «En *Verano nacarado*, el señor Brett vuelve al triunfo del *Reino de Britania* (Tate Gallery) y su mayor mérito no radica en el amplio mar magníficamente desarrollado, sino en la extraordinaria cantidad de luz que ha metido en el cuadro» (M. of A., 1893, p. 256). Las dos obras son de gran formato, pero han sido pintadas con minuciosidad; la intención de ambas es hacer sentir la luz y la gama de colores luminosos que se observan en el cielo y en el mar.

Brett conservó esta obra hasta su muerte con especial cariño. La prestó a la sección de pintura británica de la *Exposition Universelle* de París de 1900 donde obtuvo una medalla de plata. CSN

HENRY MOORE (1831-1895)

- 93 *Arran*, 1894

Óleo sobre lienzo, 30,5 × 54,7 cm
Firmado y fechado áng. inf. dcho.:
H. Moore 1894

Manchester City Art Galleries

El cuadro de Moore representa la montañosa isla de Arran en la costa oeste de Escocia, vista al otro lado de una franja de agua (que puede ser el estuario del Clyde en el lado este de Arran o el estrecho de Kilbrannan que separa Arran de la península de Kintyre, al oeste). Moore realizó esta obra pocos meses antes de su muerte.

Al final de su carrera Moore solía hacer bocetos del mar desde la borda de un yate o de un vapor propiedad de algún conocido suyo, o a veces desde barcos de pasajeros. Así podía estudiar los efectos de la luz y de la atmósfera sin distracciones ni interrupciones en la perspectiva: el mar picado

llega hasta el borde inferior de la composición y no hay ninguna indicación del punto de vista del espectador.

Moore y John Brett tenían fama de ser los mejores pintores de marinas de Inglaterra de la época. Ambos realizaron bocetos llenos de vida del mar y del cielo que después, en su estudio, transformaban en obras más terminadas y generalmente de mayor formato. De los dos, Moore era quizá el más amante de los experimentos; le gustaban especialmente las tormentas en el mar y concibió una técnica de pintura al óleo vigorosa y muy empastada para reproducir las características físicas de la escena. CSN



91 Sir William Blake Richmond, *La llanura de Pisa, desde Volterra*, 1892



92 John Brett, *Verano nacarado*, 1892



93 Henry Moore, *Arran*, 1894

STANHOPE FORBES (1845-1947)

94 *Una calle en Bretaña*, 1881

Óleo sobre lienzo, 104,2 × 76 cm
Firmado, fechado e inscrito áng. inf.
izdo.: STANHOPE A FORBES/à Cancale
1881

1.ª Exp.: RA 1882 (464)

Trustees of the National Museums
and Galleries on Merseyside (Walker
Art Gallery, Liverpool)

Bib.: Newlyn 1979 (1)

Este cuadro fue pintado entre julio y octubre de 1881 en Cancale, en Bretaña, donde Forbes pasaba el verano después de trabajar en el taller de Bonnat en París. Ésta es una de las primeras obras, de un pintor inglés, que denota la influencia del artista francés Jules Bastien-Lepage, cuyo estilo dominaba a la más joven generación de paisajistas ingleses en la década de 1880. La pincelada gruesa, la figura femenina del primer término, los toscos trajes campesinos, así como la preocupación por los valores tonales, son características del pintor francés que el inglés hizo suyas. En una carta a su madre (17 julio 1881), el artista describía esta obra: «Por la tarde estoy pintando a otra

niña, afortunadamente a la sombra, con una vieja calle al fondo y gente en sus tareas. Es un tema muy bueno...». El modelo era probablemente una niña del pueblo llamada Désirée. Una vez terminado el cuadro Forbes escribía desde París: «Me temo que no va a ser bien acogido por el público británico, pues presenta algunas peculiaridades». Probablemente pensaba en la disparidad de las proporciones entre las figuras del primer término y del fondo, o en la tonalidad azul predominante. No consiguió venderse en la Royal Academy, pero fue expuesto en Liverpool, donde lo adquirió la Walker Art Gallery, lo que, según el propio Forbes, marcó un hito en su carrera. JBT

ELIZABETH FORBES

(de soltera ARMSTRONG) (1859-1912)

95 *Una joven pescadora de Zandvoort*, 1884

Óleo sobre lienzo, 66 × 52 cm
Firmado áng. sup. izdo.:

EAF (iniciales en monograma)

The Council of Management of
Newlyn Orion Galleries, Ltd.
Penzance

Bib.: Londres 1985c (49)

Elizabeth Armstrong, que así se llamaba entonces, estudió en Nueva York con profesores formados en Europa que conocían muy de cerca el realismo y la técnica de Jean François Millet (1814-1875) y de Jules Bastien-Lepage (1848-1884). En 1884 viajó a Zandvoort en Holanda, donde se unió a su antiguo profesor, William Merrit Chase (1849-1916).

Zandvoort era una pequeña ciudad en la costa del mar del Norte, cerca de Haarlem, donde había una floreciente comunidad artística, atraída por la novedad de los escenarios y por los pintorescos atavíos de sus habitantes. Según la propia Elizabeth Armstrong, «trabajando mucho, casi siempre en los antiguos asilos donde Chase... ha encontrado temas fascinantes». En este viaje realizó varios dibujos de interiores domésticos con figuras que más tarde serían la base

de una excelente serie de grabados a punta seca, al estilo whistleriano, algunos de los cuales se expusieron en Londres. Este cuadro data de la misma época y también fue hecho en un asilo.

La vital influencia que Bastien-Lepage tuvo en el desarrollo artístico de Elizabeth Armstrong queda patente en las dos visitas de la pintora a las comunidades «primitivas» rurales de Pont-Aven y Zandvoort, en sus representaciones de la gente corriente, *in situ*, como en este caso, así como en su pincelada más concentrada en el tono que en la línea. Muchos artistas ingleses habían seguido el mismo camino que ella, como Stanhope Forbes (cat. 94), con quien Elizabeth se casó más adelante. Ambos fueron figuras destacadas de la escuela de pintores establecida en el «Pont-Aven inglés», el pueblo de pescadores de Newlyn en Cornualles. RH

SIR JAMES GUTHRIE (1859-1930)

96 *Compañeros de escuela*, 1884

Óleo sobre lienzo, 118 × 91,3 cm
Firmado y fechado áng. inf. izdo.:

JAMES GUTHRIE 1884

1.ª Exp.: Glasgow Institute 1886 (349)
Museum voor Schone Kunsten, Gante

Bib.: Billcliffe 1985, p. 120-122

Guthrie pintó este cuadro en Cockburnspath, en Berwickshire —colonia veraniega de los artistas de Glasgow a principios de la década de 1880—, donde vivió desde 1883 a 1885. La influencia de Bastien-Lepage queda patente en el alto horizonte, en la audaz colocación de las figuras, en la gruesa pincelada que imita la suya, en las letras de molde de la firma y en el aspecto tosco y rústico de los niños. En 1885 un crítico escocés decía que *Compañeros de escuela* «era la obra más perfecta de Guthrie» (*The Bailie*, 14 enero 1885).

En 1885 la Royal Academy rechazó la obra que fue expuesta finalmente en el Glas-

gow Institute en 1886. La obra de los «Glasgow Boys» fue expuesta por primera vez en Londres en 1887, en el New English Art Club, constituido como oposición a la Royal Academy. Sin embargo, los artistas de Glasgow tuvieron poco impacto en Londres hasta 1890, en que la Grosvenor Gallery dedicó una sección de su exposición a su obra. A través de los visitantes alemanes que la vieron, los «Glasgow Boys» recibieron invitaciones para exponer en Munich y en otras ciudades europeas y consiguieron fama internacional. *Compañeros de escuela* se expuso en el Salón de Gante de 1892, donde la adquirió el Museo de Gante. JBT



94 Stanhope Forbes, *Una calle en Bretaña*, 1881



95 Elizabeth Forbes (de soltera Armstrong), *Una joven pescadora de Zandvoort*, 1884



96 Sir James Guthrie, *Compañeros de escuela*, 1884

FRANK BRAMLEY (1857-1915)
97 *¡Dominó!*, 1886
Óleo sobre lienzo, 91,5 × 114 cm
Firmado áng. inf. izdo.: Frank Bramley
1.ª Exp.: RA 1886 (491)
City of Cork Vocational Education
Committee (Crawford Art Gallery,
Cork)
Bib.: Londres 1985c (39)

Este cuadro pintado en Newlyn representa a dos muchachas jugando al dominó en una habitación encalada en una casa típica del pueblo. En este caso, la obra no está basada en la vida de los pescadores ni en un relato sentimental, temas habituales en la escuela de Newlyn, como la obra más conocida de Bramley *Amanecer sin esperanza* (RA 1889, Tate Gallery). Los vestidos de las muchachas de *¡Dominó!* las sitúan en la clase media; el colorido ha sido limitado deliberadamente, predominando los blancos crema, los tonos marfil y los amarillos; se han estilizado cuidadosamente las líneas del mantel, del vestido blanco y de las blancas telas que se salen del cesto para

contribuir a la armonía decorativa. La obra es un ensayo de esteticismo sin tema, una composición de formas, color y tono, del tipo de obras promovidas por Whistler (cat. 110, 111), pero pintada con la técnica de Bastien-Lepage. Un crítico (*Magazine of Art* 1886, pp. 443-44) se refirió a su «intrépida pincelada» y a «sus efectos de fuerza extraordinaria». *¡Dominó!* es uno de los muchos derivados de la *Sinfonía en Blanco n.º 3* de Whistler (1865-67, Barber Institute Birmingham) que representa a unas muchachas vestidas de blanco holgazaneando en un interior. Esta obra es el equivalente naturalista de las muchachas clásicas decorativas de Albert Moore (cat. 77, 78). JBT



97 Frank Bramley, *iDominól*, 1886



98 Walter Osborne, *Mañana de octubre*, 1885



99 Philip Wilson Steer, *Jugando a las tabas, Walberswick*, h. 1888-89

WALTER OSBORNE (1859-1903)

98 *Mañana de octubre*, 1885

Óleo sobre lienzo, 71,5 × 91 cm
Firmado y fechado áng. inf. izdo.:
Walter Osborne 1885
1.ª Exp.: probablemente NEAC 1887 (79)
Guildhall Art Gallery, Corporation of
London
Bib.: Dublín 1983 (18)

Esta obra fue pintada en Walberswick, en la costa de Suffolk, donde el artista trabajó al poco de regresar de Bretaña. Durante mediados de los años ochenta, Osborne viajó por la campiña inglesa, pasando los veranos y los otoños trabajando al aire libre; se alojaba en posadas baratas en los pueblecitos de Oxfordshire, Berkshire, Hampshire y en la costa de Suffolk y a veces trabajaba junto a amigos como Blandford Fletcher y Edward Stott. *Mañana de octubre* es notable por su brillantez, por su colorido propio de piedras preciosas y por su precisa transcripción de la at-

mósfera y del detalle. La influencia de Bastien-Lepage se percibe en la muchacha que está de pie, así como en los matices grises y beige y en las gruesas pinceladas de las figuras y del malecón. Pero la independencia estilística de Osborne se hace patente en los guijarros, pintados como pequeñas manchas de color con una técnica semejante al Divisionismo. Wilson Steer conoció a Osborne en Walberswick en la década de 1880 y un poco después empezó a aplicar en sus obras (cat. 99) un puntillismo que puede compararse al de Osborne. JBT

PHILIP WILSON STEER
(1860-1942)

99 *Jugando a las tabas*, Walberswick,
h. 1888-89

Óleo sobre lienzo, 61 × 76,2 cm
Firmado áng. inf. izdo.: PW Steer
1.ª Exp.: Goupil Gallery, Londres,
Diciembre 1889, *London Impressionists*
(35)
Ipswich Borough Council Museums
and Galleries
Bib.: Laughton 1971, cat. 46, pp. 17-20,
27-28; Cambridge 1986 (8)

En esta obra, pintada en Walberswick, en la costa de Suffolk, Steer experimenta con las ideas aprendidas del arte francés. Los pequeños toques de color recuerdan al puntillismo de Seurat, pero la técnica más suelta de las figuras y las pinceladas onduladas del mar están más próximas a Monet. La perspectiva alta y la niña tumbada proceden de la obra de Degas *Baños de mar; nena peinada por su niñera* (h. 1876-77, National Gallery, Londres), cuya litografía se publicó en 1889. Steer pudo haber visto las obras de Seurat, Monet y Degas tanto en París como en Londres y a raíz de ello entrar en contacto con Seurat, ya que fue invitado a exponer en Bruselas con la sociedad vanguardista belga *Les XX* en 1889 y 1991. Sin embargo, Steer no se adhirió

al puntillismo de forma rigurosa, ya que él pensaba que el estilo surgía de manera natural según el tema. Empleó los toques de color para representar los guijarros de la playa y los numerosos bocetos y óleos realizados en Walberswick en 1888-89 muestran bruscos cambios de estado de ánimo y de estilo. El cuadro tomó parte en la exposición de los *London Impressionists* de 1889, grupo de artistas encabezados por Walter Sickert, que promocionaba en Gran Bretaña la pintura francesa más avanzada. El propio Sickert admiró *Jugando a las tabas* alabando la «penetración del mundo infantil» de Steer (*The Whirlwind*, 12 julio 1890); muchas obras de Steer de esa época captan el carácter delicado de los adolescentes. JBT

JOHN SINGER SARGENT
(1856-1925)

100 *En un jardín*, conocido también
como *En el huerto*, h. 1886

Óleo sobre lienzo, 61 × 73,7 cm
Sin firmar
Colección particular
Bib.: Leeds 1979, p. 38; Olson,
Adelson y Osmond 1986, p. 100

Durante su juventud en París, Sargent era amigo de los pintores impresionistas Claude Monet, Camille Pissarro y August Renoir; mantuvo el contacto con Monet incluso después de su traslado a Inglaterra y en 1887 le fue a visitar a Giverny. La sencillez del tema, así como las quebradas texturas y el brillo de los colores del prisma de esta obra, que pudiera ser una vista de Cotswolds, cerca de Broadway, donde Sargent pasó mucho tiempo hasta 1887, revelan una poderosa influencia del Impresionismo francés.

Edmund Gosse, quien coincidió con Sargent en Broadway, contaba cómo pintaba los paisajes: «Solía aparecer, con un gran caballete, avanzaba un poco y de repente se plantaba en ningún sitio en especial, detrás de un cobertizo, frente a un muro, en medio del campo... Los otros pintores se extrañaban de que Sargent no "eligiera"

nunca una perspectiva, pero él explicaba que... aspiraba a adquirir el hábito de reproducir con precisión lo que viera, sin hacer antes el más mínimo "arreglo" de los detalles» (Charteris 1931, p. 77).

En Inglaterra, Sargent estaba considerado como el principal defensor y practicante del Impresionismo; fue miembro fundador del New English Art Club en 1886, y al año siguiente su *Clavel, lirio, lirio, rosa* (RA 1887, Tate Gallery) recibió una calurosa acogida. Sargent se había ido adaptando gradualmente a los convencionalismos estéticos ingleses; puede que le gustara el apodo de «archi-apóstol de la escuela de la mancha y de la mota» (AJ 1887, p. 248), pero en cierto sentido el estilo de este cuadro tan elogiado era un retroceso hacia el estado de ánimo, la tonalidad y el «arreglo» en detrimento de la espontaneidad y franqueza. CSN



100 John Singer Sargent, *En un jardín o En el huerto*, h. 1886

WALTER RICHARD SICKERT
(1860-1942)

101 *El viejo teatro de Bedford*, 1894-95

Óleo sobre lienzo, 76,3 × 60,5 cm
Firmado en áng. inf. dcho.: Sickert
1.ª Exp.: New English Art Club,
Invierno 1895 (73)

Trustees of the National Museums
and Galleries on Merseyside (Walker
Art Gallery, Liverpool)

Bib.: Londres 1992 (16)

Sickert empezó a pintar interiores de music-hall en 1887 inspirado por los temas teatrales y de café-concierto de Degas. Era un tema nuevo en el arte británico. El primer maestro de Sickert, Whistler, había pintado actores con los trajes de escena, pero nunca los teatros en sí. Los cuadros de music-hall de Sickert, de finales de los ochenta, fueron tachados de vulgares; el music-hall era lugar de entretenimiento de la clase obrera, frecuentado por artesanos y comerciantes, y contaba con la oposición de los reformistas de la clase media por el consumo de bebidas alcohólicas en ellos: el teatro de Bedford, construido en 1861, estaba anejo a una taberna de Camden Town. Por los años noventa se había quedado anticuado en comparación con las nuevas salas del West End de Londres, pero Sickert prefería el ambiente sórdido y la arquitectura de las antiguas salas y explotaba el con-

traste de la florida decoración con el público chabacano.

Este cuadro se llamó al principio *El chico que amo está arriba en el gallinero*, por la popular canción interpretada por varias estrellas de variedades como Marie Lloyd y Dot Hetherington; esta última aparece en el escenario, señalando hacia el «gallinero» en la obra *La pequeña Dot Hetherington y el Music-hall Bedford* (colección particular) que pudiera ser la pareja de *El viejo teatro Bedford*. Es la primera obra de Sickert que se centra en el público sin mostrar el escenario. Por medio de irregulares manchones de pintura sutilmente matizada, Sickert exploraba el efecto de la luz de las candilejas en los rostros y en los dorados adornos de escayola. La perspectiva ascendente y el uso del espejo le permitieron crear una composición original y misteriosa en su concepción espacial.

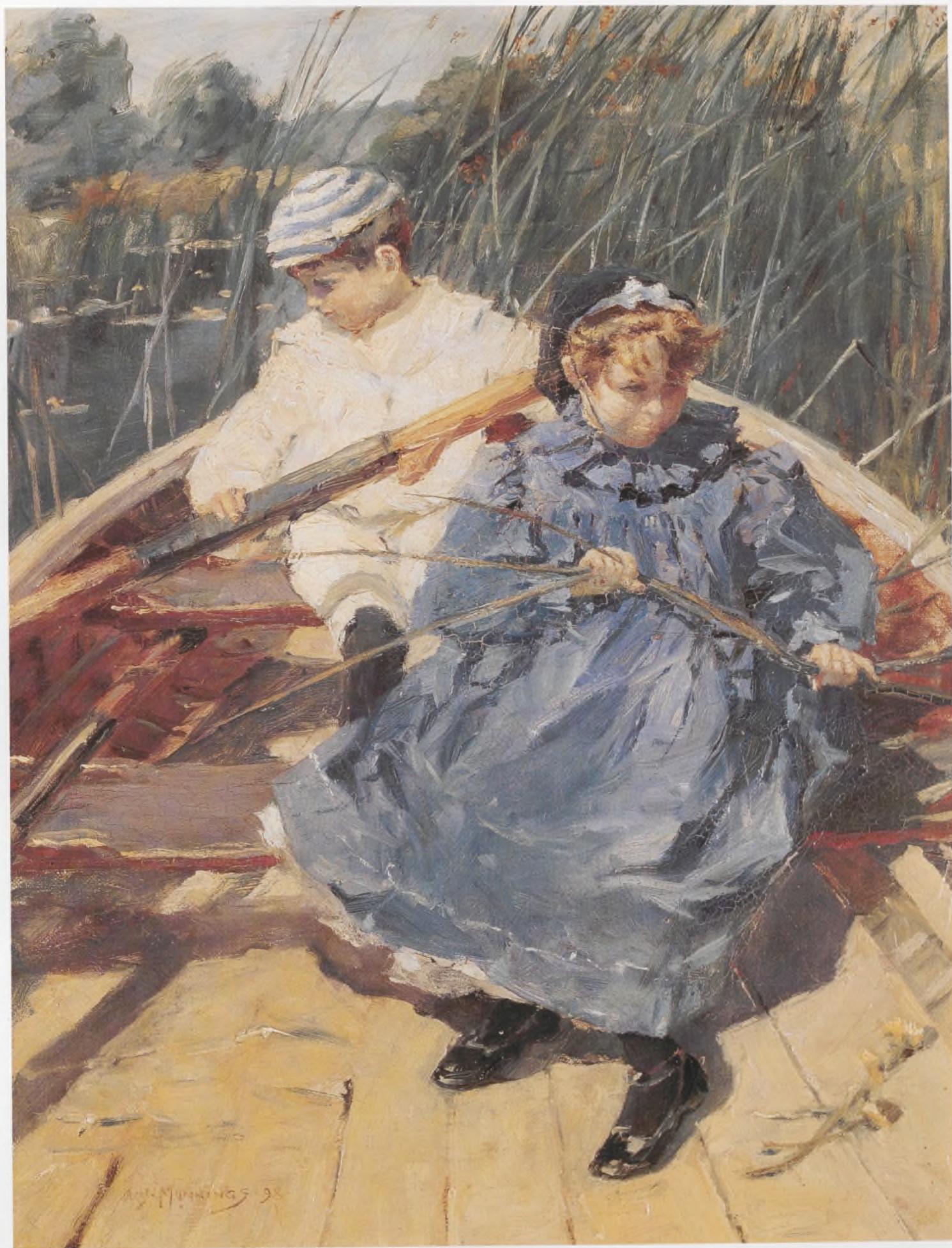
JBT



101 Walter Richard Sickert, *El viejo teatro de Bedford*, 1894-95



102 Sir George Clausen, *Espantando pájaros: marzo 1896*, 1896



103 Sir Alfred Munnings, *Encallados*, 1898

SIR GEORGE CLAUSEN
(1852-1944)

102 *Espantando pájaros: marzo 1896, 1896*

Óleo sobre lienzo, 100,5 × 125,5 cm
Firmado y fecha áng. inf. dcho.:
G. Clausen 1896
1.ª Exp.: RA 1896 (21)
Harris Museum and Art Gallery,
Preston
Bib.: Bradford 1980 (81)

El cuadro representa a un chico que, armado de unas carracas de madera, espanta a los pájaros del grano recién molido, tema que ya había tratado Frederic Shields con anterioridad (cat. 48). La luz, el color y el movimiento de esta obra representan un cambio del estilo de los años ochenta, cuando la influencia de Bastien-Lepage estaba en su punto culminante. Clausen dejó a un lado el modelado sólido y las pinceladas decididas para aplicar una técnica suelta y briosa y efectos de luz más variados destinados a captar la atmósfera según las horas del día y las estaciones. Clausen era un gran admirador de los pasteles de Degas, lo que le decidió a experi-

mentar con la misma técnica; ello repercutió sobre su técnica al óleo, permitiéndole conseguir efectos iridescentes por yuxtaposición de pinceladas de diferentes colores. Los críticos calificaron de «feo» y de «vulgar» al niño de *Espantando pájaros* (*Times* 25 mayo 1896, p. 4; *Athenaeum* 23 mayo 1896, p. 88). El tipo de figura, envuelta en pesadas ropas campesinas, procede de Bastien-Lepage, pero Clausen ha captado al muchacho en movimiento. La figura transmite el placer de la vida al aire libre y alude a la alegría del trabajo y a la santidad de la rutina de los campesinos que expresaba Millet, a quien Clausen admiraba mucho. JBT

SIR ALFRED MUNNINGS
(1878-1959)

103 *Encallados, 1898*

Óleo sobre lienzo, 45,7 × 35,6 cm
Firmado parte inf. izda.:
A. J. Munnings 1898
1.ª Exp.: RA 1899 (817)
Bristol Museums and Art Gallery
Bib.: Manchester 1986 (2)

Esta es una de las dos obras con las que Munnings debutó en la Royal Academy en 1899, aunque en realidad fue pintada en 1898, cuando aún era estudiante de arte. El tema le fue inspirado por un cuadro de autor desconocido que Munnings había visto en Amsterdam, en marzo de 1898, y que había descrito como: «Una niña vestida de azul claro, con un gorro de punto negro, y sentada en una duna de arena». Al poco tiempo vio a su prima vestida de forma similar y decidió pintarla, junto con su hermano, eligiendo como escenario una barca. El tema surgió por casualidad al quedarse la barca atrapada en las orillas del río y Munnings lo plasmó en su cuadro, acudiendo al lugar durante tres mañanas.

Encallados fue indudablemente concebido con el mismo afecto que se refleja en otros cuadros victorianos con escenas de la infancia, como por ejemplo los de Thomas Webster (cat. 36). Técnicamente, la obra representa lo que se enseñaba en las escuelas de arte en la década de los noventa: una pincelada de brillante ejecución influida por el elegante John Singer Sargent (cat. 100, 111) y su realización *en plein air* inspirada, sin duda, por la escuela de paisaje contemporánea y especialmente por los miembros del New English Art Club. Munnings era producto de la tradición británica de pintura figurativa que continuó dominando el mundo del arte hasta bien entrado el siglo XX. Como presidente de la Royal Academy, en 1949, atacaba al «Arte Moderno» calificándolo de «fraude afectado». RH

JAMES TISSOT (1836-1902)

104 *En el Támesis, 1876*

Óleo sobre lienzo, 72,5 × 118 cm
Firmado parte inf. dcha.: J. J. Tissot
1.ª Exp.: RA 1876 (113)
Wakefield Museums, Galleries and
Castles
Bib.: Wentworth 1984, pp. 88, 94,
107-109; Londres 1984b (81)

Tissot empezó a amar a los barcos durante su infancia en Nantes, y solía pintar escenas de género a bordo o en evocadores escenarios ribereños, inspiradas en las obras tempranas de Whistler en Londres. *En el Támesis* ilustra el importante papel que los convencionalismos victorianos tuvieron en la pintura. El cuadro representa a dos señoritas sin «carabina» acompañadas de un marino, con champán y una cesta de excursión; el tema fue considerado poco respetable y recibió severas críticas. Para el *Athenaeum* el cuadro era «deliberadamente vulgar de los pies a la cabeza» y las señoras «feas y ordinarias» (13 mayo 1876, p. 670). El *Spectator* dijo que «no se podía negar que se trataba de damas parisinas» (27 mayo 1876, p. 682) y el *Graphic* escribía

que «resulta muy sugerente, digamos más francés que inglés, ¿verdad? (13 mayo 1876, p. 471). Las obras de Tissot sobre actos sociales elegantes solían ser criticadas por falta de contenido moral. En una ocasión Ruskin se refirió a ellas como «simples fotografías en color de la sociedad vulgar» (Ruskin, 1903-12, vol. 7, p. 161). Tissot realizó más adelante la obra similar *Astilleros de Portsmouth* (Tate Gallery, Londres) que fue mejor acogida; se hizo de ella un grabado al aguafuerte titulado *Mi corazón se divide entre las dos* y representa a un soldado escocés, a bordo de un barco, acompañado de dos señoras, a una de las cuales hace la corte mientras la otra pone mala cara. Al fondo se ve el barco de Lord Nelson *The Victory*. JBT



104 James Tissot, *En el Támesis*, 1876

EDITH HAYLLAR (1860-1948)
105 *Chaparrón de verano*, 1893
Óleo sobre tabla, 53,3 × 43,2 cm
Firmado y fechado parte inf. izda.:
EDITH HAYLLAR 1883
1.ª Exp.: RA 1883 (420)
The Forbes Magazine Collection,
Nueva York
Bib.: Nueva York 1975 (22)

Este cuadro representa un partido de tenis interrumpido por la lluvia, que los jugadores aprovechan para tomar un refresco; el escenario es «Castle Priory», la casa familiar de Hayllar en Wallingford, Berkshire, con vistas sobre el Támesis. Los interiores de esta casa aparecen repetidamente en los cuadros de Edith y de su hermana Jessica. Los temas favoritos de Edith eran los deportes y entretenimientos como el navegar o la caza, pero prefería representar a los personajes cuando, una vez terminada su actividad, disfrutaban del descanso. La obra de Edith se caracteriza por una cuidadosa representación de los detalles, como las jarras y vasos que hay sobre las mesas y la luz procedente de la ventana que ilumina a las figuras a través del arco. En la época victoriana se realizaban numerosos cuadros de este tipo que constituyen auténticos documentos de la forma de vida y de los pasatiempos de la clase media de aquel período. JBT



105 Edith Hayllar, *Chaparrón de verano*, 1893



106 Sir Hubert von Herkomer, *Tiempos difíciles*, 1885, 1885



107 Frank Holl, *Se han ido*, 1877



SIR HUBERT VON HERKOMER
(1849-1914)

106 *Tiempos difíciles 1885, 1885*

Óleo sobre lienzo, 86,5 × 112 cm
Firmado áng. inf. izdo.: H H 85
1.ª Exp.: RA 1885 (1142)
Manchester City Art Galleries
Bib.: Edwards 1984, pp. 258-272;
Manchester 1987 (82)

FRANK HOLL (1845-1888)

107 *Se han ido, 1877*

Óleo sobre tabla, 54 × 46,5 cm
Firmado parte inf. izda.: Frank Holl
1.ª Exp.: Tooth's Gallery, Londres,
Invierno 1877?
The Trustees of the Geffrye Museum,
Londres
Bib.: Manchester 1987 (69)

GEORGE FREDERIC WATTS
(1817-1904)

108 *Retrato de Thomas Carlyle, 1868-77*

Óleo sobre lienzo, 66 × 53,3 cm
1.ª Exp.: GG, Exposición de Invierno,
1882, *Collection of the Works of G. F.
Watts* (125)
National Portrait Gallery, Londres
Bib.: Ormond 1973, vol. 1, pp. 88-
90; vol. 2, pp. 155, 157

Herkomer pintó este cuadro durante el duro invierno de 1885 que dejó sin trabajo a miles de agricultores; aunque el lugar es real, Coldharbour Lane en Bushey, Hertfordshire, la escena ha sido manipulada deliberadamente. Los modelos que posaron para Herkomer en actitud de desaliento fueron un labrador llamado James Quarry y su familia. El hombre sin trabajo mira a la lejanía con una expresión ambigua de esperanza e impotencia, mientras su esposa, con la mirada baja, es la viva estampa del sufrimiento. La carretera serpenteante atrae la mirada hacia el interior del cuadro simbolizando el futuro. La perspectiva distorsionada de esta obra encuentra similitudes en *Recuerdo del jardín de Etten* (1988, Ermitage, San Petersburgo) de Vincent

El grabado de este tema de Holl apareció por primera vez el 19 febrero 1876 en el *Graphic*, describiéndolo como la partida de emigrantes en el tren de las 9,15 h. con destino a Liverpool, en 1875. Los hombres van a buscar trabajo dejando atrás a las mujeres y a los hijos. En 1877 Holl volvió a utilizar el tema para un cuadro al óleo de gran formato (en paradero desconocido); la obra que estamos viendo es una versión pequeña de aquél.

La obra despertó la admiración por su «sentimiento» y se dijo que estaba «cargada de emoción» (*Times* 1 diciembre 1877) y que «conmovía el corazón de la humanidad» (*Art Journal* 1878, p. 16). Vincent van Gogh admiraba la obra, que sólo conocía a través del grabado, y escribía en una de sus cartas que la mujer con el niño le recorda-

George Frederic Watts comenzó su serie de retratos de los personajes más importantes de su época —conocidos por «The Hall of Fame» (el Salón de la Fama)— durante la guerra de Crimea (1854-56). Fue el propio pintor quien buscó a sus modelos, en algunos casos porque les conocía personalmente y en otros convenciéndoles de que su retrato debería figurar en su galería de héroes nacionales. La colección aumentó considerablemente a mediados y a finales de la década de 1860 y durante los años ochenta el pintor inició una nueva campaña de «reclutamiento» de modelos. En 1895 Watts regalaba la mayoría de estas obras a la National Portrait Gallery.

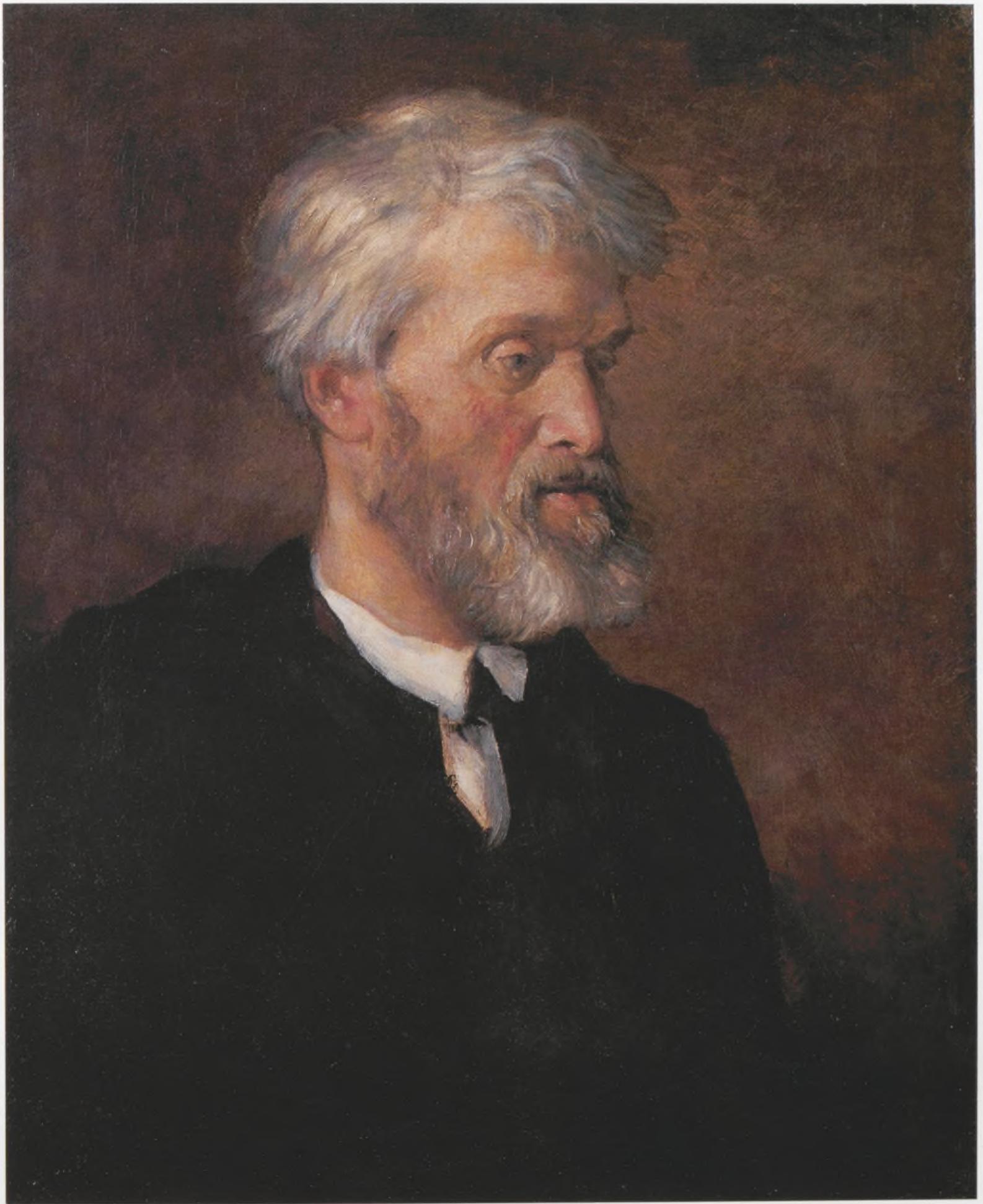
El ensayista e historiador Thomas Carlyle, autor de numerosos libros desde *The French Revolution* y *Frederick the Great* hasta *Sartor Resartus*, estaba considerado

van Gogh, que era gran admirador de Herkomen y coleccionista de sus ilustraciones. *Tiempos difíciles 1885* —cuyo título hace referencia a la novela de Dickens de 1845, actualizándola— procede de los episodios rurales de G. F. Watts y Frederick Walker, a quienes Herkomer admiraba. La composición recuerda a la del *Descanso en la huida a Egipto*, mientras que la esposa hace pensar en la Caridad que se suele representar bajo la forma de una mujer con dos niños. El artista combina la iconografía tradicional con un tema contemporáneo y el momento histórico concreto con un mensaje universal eterno, en el equivalente moderno de la pintura de historia clásica y mitológica de finales del siglo XVIII y principios del XIX. JBT

ba a Sien, la prostituta con la que vivía desde 1882. Van Gogh se aficionó al arte contemporáneo británico durante los años que pasó en Londres entre 1873-76. A su regreso a Holanda reunió una extensa colección de grabados sobre madera ingleses (que se conservan en el Museo Van Gogh, Amsterdam) entre los que se encuentra una copia de *Se han ido*.

Desde su fundación en 1869, la revista *Graphic* aconsejaba a los artistas que colaboraban con ella que dibujaran escenas de la pobreza de la clase obrera. Entre las obras de Holl hay un hijo ilegítimo abandonado por su madre, una casa de empeños y el interior de la prisión de Newgate. Como otros pintores victorianos, trató el tema de la emigración que constituyó uno de los grandes acontecimientos sociales de la época. JBT

como el intelectual británico más importante de su época; había transmitido al público de habla inglesa muchos de los conceptos filosóficos europeos, ejerciendo así una profunda influencia sobre el pensamiento y talante de su tiempo. Watts trabajó en este retrato durante nueve años. A Carlyle no le gustaba que le retrataran y se enfadaba cuando tenía que perder tiempo posando. Cuando, finalmente, las diferentes versiones del cuadro estuvieron acabadas, Carlyle se quejó a su hermano de que Watts le había representado como «un obrero loco», añadiendo: «Decididamente es el retrato más insufrible que me han hecho, un charlatán con mirada delirante y llena de violencia, torpeza, atrocidad y estupidez, sin que me haya sido posible encontrar ningún parecido con mis rasgos» (Ormond 173, p. 89). CSN



108 George Frederic Watts, *Retrato de Thomas Carlyle*, 1868-77

JAMES ABBOTT MCNEILL
WHISTLER (1834-1903)

109 *Adaptación en amarillo y gris: Effie Deans*, h. 1876

Óleo sobre lienzo, 194 × 93 cm
Firmado áng. inf. izdo.: she sunk her head upon her hand/and remained seemingly/unconscious as a statue/The Heart of Midlothian/Walter Scott
1.^a Exp.: Edinburgh International Exhibition, 1886
Rijksmuseum, Amsterdam
Bib.: Young 1980 (183)

JAMES ABBOTT MCNEILL
WHISTLER

110 *La Srta. Rosalind Birnie Philip, de pie*, h. 1897

Óleo sobre tabla, 23,4 × 13,7 cm
Sin firmar
Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, Legado Birnie Philip
Bib.: Hopkinson 1990

JOHN SINGER SARGENT
(1856-1925)

111 *La familia Sitwell*, 1900

Óleo sobre lienzo, 179 × 193 cm
Firmado parte inf. izda.: John S. Sargent
Sir Reresby Sitwell Bt
Bib.: Ormond 1970, p. 251-252

La modelo de este cuadro es Maud Franklin, que empezó a posar para él a principios de la década de 1870 y de quien hizo bellos retratos. Fue su amante hasta que el artista contrajo matrimonio en 1888 y de esta relación nacieron dos hijas.

Hay constancia de que, por la época del sonado proceso de difamación Whistler-Ruskin, en noviembre de 1878, Whistler describía dos retratos bastante parecidos de Maud Franklin (uno de ellos *Adaptación en negro y marrón: La chaqueta de piel*, Massachusetts, Worcester Art Museum) como «mis propias impresiones. Me dedico a su estudio. Supongo que sólo gustarán a quienes entiendan el tema...». La composición y el tema de *Effie Deans*, inspirada ostensiblemente en la heroína de la novela de Walter

Rosalind Birnie Philip (1873-1958) era la hija menor del escultor John Birnie Philip y cuñada de Whistler. Cuando la esposa del pintor murió en 1896, Rosalind se hizo cargo de la casa y Whistler la llamaba cariñosamente «el Alcalde», «el General» y, como se enteraba de todo lo que pasaba en el barrio, «la agente de policía de Chelsea». Este cuadro, pintado en el apartamento de Whistler en París, transmite un enteneceador sentido de su eficiencia doméstica y sin embargo enérgica. Rosalind, junto con una de sus hermanas, Ethel, eran las modelos de retrato favoritas de Whistler.

Durante las décadas de 1880 y 1890 Whistler realizó numerosos cuadros al óleo de pequeño formato, entre los que había marinas, vistas de fachadas de tiendas urbanas y retratos. Casi siempre estaban pintados sobre tabla con una imprimación gris, como en este caso, lo que confiere al cuadro una tonalidad subyacente plateada.

En este retrato de grupo están representados Sir George y Lady Sitwell con sus tres hijos, Edith, Osbert y Sacheverell. Sir George, en una carta de junio 1889, comentaba el trabajo que le había costado convencer a Sargent para que pintara a su familia: «Creo que he quedado con Sargent para el año que viene, pero "puede que me dé esquinazo". Sargent... sólo acepta pintar en su estudio de Londres, no quiere ni oír hablar de retratar al grupo al aire libre, y vamos a complacerle. Es evidente que no voy a tener lo que quiero, que es un retrato de grupo que diga algo y cuente su propia historia y que haga de pareja del Copley (*Los niños Sitwell*, pintados en 1787). Por otro lado, Sargent es un gran artista y, si todo va bien, tendré lo mejor de esta época» (Ormond 1970, p. 252). El cuadro se realizó en

Scott *The Heart of Midlothian* (1818), recalca el carácter experimental de esta obra. De hecho, el título y la cita de Scott que figura en el cuadro parecen ser fruto de una idea posterior. En esta obra, en contraste con *La chaqueta de piel* en la que Maud aparece elegantemente vestida a la moda actual, Whistler la representa con un chal y vestido largo: prefiere las posibilidades que le ofrece el traje histórico a las de cualquier episodio quasi-histórico, para crear efectos abstractos.

El formato estrecho y vertical de este retrato, su juego de tonalidades frías y su pincelada enérgica son característicos del estilo maduro de Whistler y reflejan la profunda admiración del artista hacia Velázquez, que se remonta a sus años de estudiante en París en la década de 1850. RH

Por su tamaño y carácter íntimo presentan afinidades con los aguafuertes y con las litografías a la manera negra de Whistler, aunque los interiores están relacionados con las obras de los *Intimistas* franceses contemporáneos, Pierre Bonnard y Edouard Vuillard. El carácter y la técnica de estas obras de Whistler influirían sobre sus seguidores, especialmente sobre Walter Sickert, quien se convertiría en su ayudante en 1882.

De la misma manera que las obras tardías de Turner, estos óleos de pequeño formato demuestran un control total de la técnica, así como la preocupación del artista por captar la esencia del tema, lo que ocurre invariablemente en la obra de madurez de todos los grandes pintores. En esta diminuta figura de cuerpo entero Whistler mantiene la misma pincelada amplia y atrevida que aplica en sus retratos de tamaño natural (cat. 109). RH

el estudio de Sargent en Chelsea; los muebles, las alfombras y los juguetes de los niños fueron llevados desde Renishaw, residencia de los Sitwell en Derbyshire.

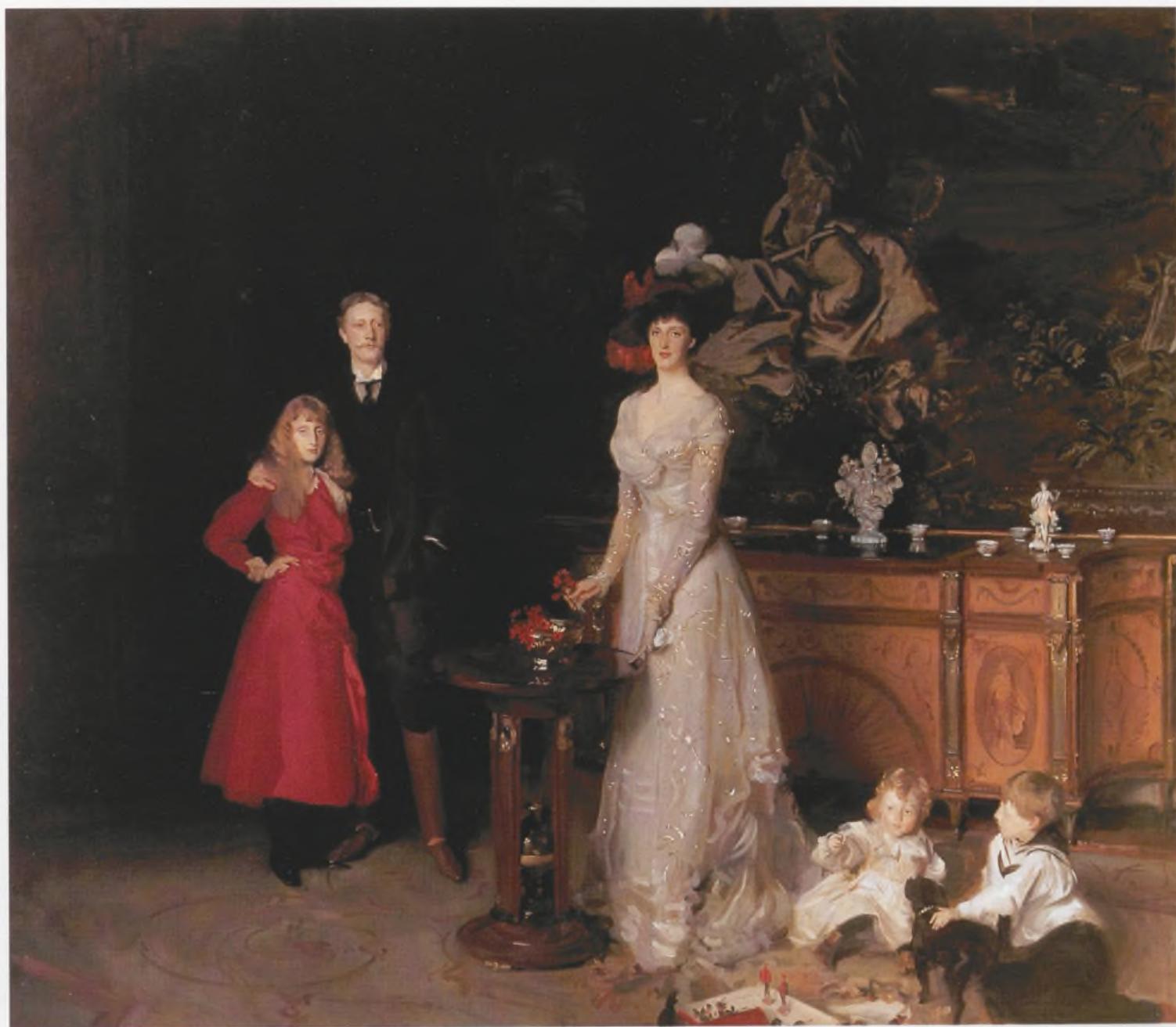
El formato de *La familia Sitwell*, así como la escala de las figuras, fue convenido de antemano para que se ajustara al cuadro de Copley. Probablemente Sargent estaba excitado ante la idea de realizar un cuadro que hiciera pareja con un retrato realizado por un pintor americano afincado en Inglaterra. Durante los primeros años de su práctica como retratista en Londres se había hecho famoso como comentarista agudo y acerbo; sin embargo, este retrato de familia presenta un excelente equilibrio de visión psicológica y de adecuación social que fueron del agrado tanto del retratista como del retratado. CSN



109 James Abbott McNeill Whistler, *Adaptación en amarillo y gris: Effie Deans*, h. 1876



110 James Abbott McNeill Whistler, *La Srtta. Rosalind Birnie Philip, de pie, h. 1897*



111 John Singer Sargent, *La familia Sitwell*, 1900



Addenda

DAVID ROBERTS
(1796-1864)

1 *Interior de la Mezquita de Córdoba,*
1838

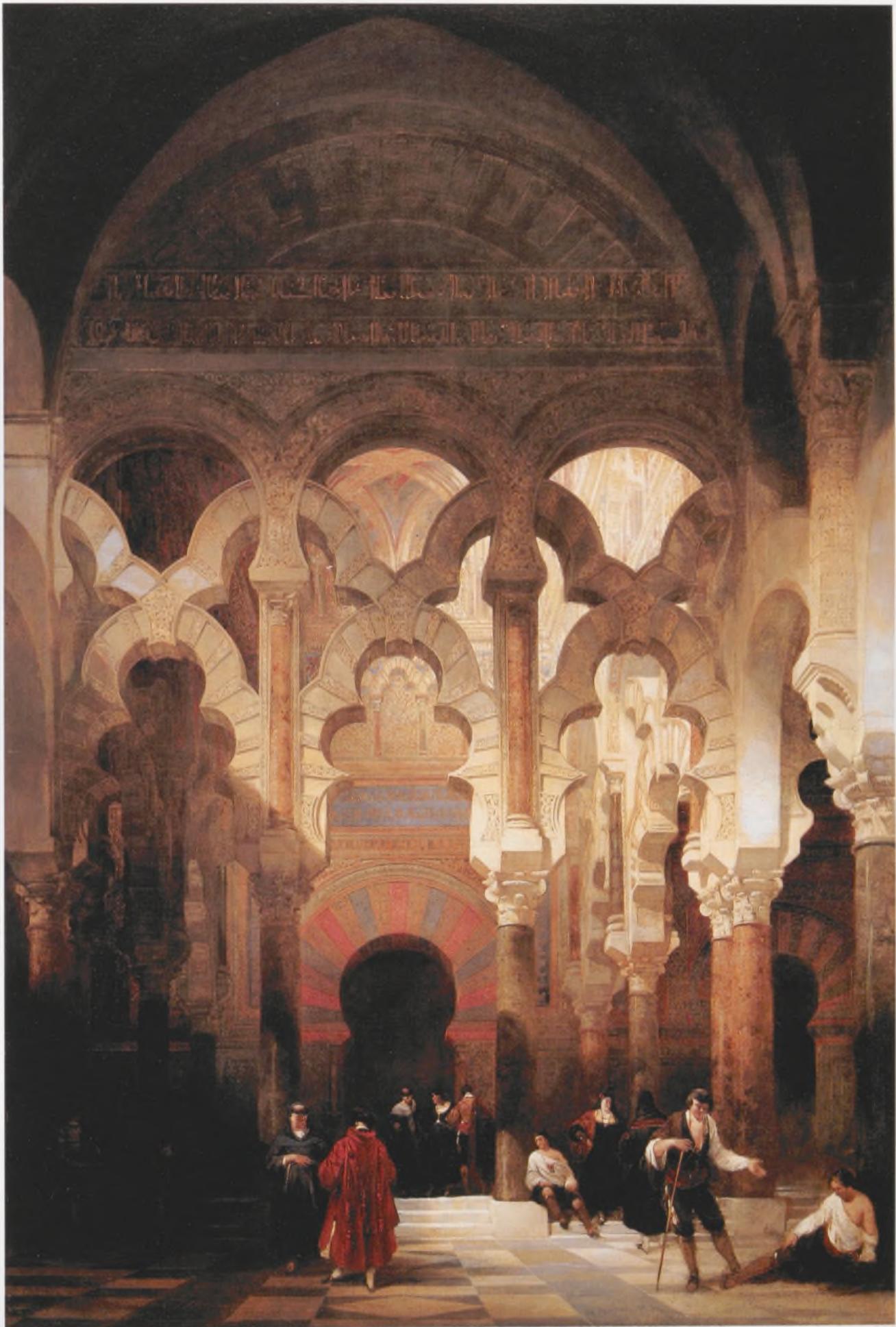
Óleo sobre lienzo, 138 × 93 cm

Museo del Prado n.º 6160

Bib.: Puente 1981, n.º 16; Luna 1988,
p. 77

El área inmediata al mihrab de la gran mezquita-aljama de Córdoba, dentro de su tercera ampliación, mandada hacer en el siglo X, por el Califa Alhaqem II, suscita la creación pictórica que protagoniza el presente lienzo. El artista escocés firmó y fechó el cuadro «David Roberts, 1838». Partiendo de dibujos previos, que sin duda realizó dos o tres años antes, durante sus viajes por España, elaboró este excelente trabajo de interpretación pintoresca de un ámbito exótico, cargado de «color local», misterioso y romántico, según la moda de entonces. Frailes, mendigos, damas y caballeros pertenecen a un momento histórico impreciso —tal vez mediados del siglo XVII— y poseen un aire italoespañol tan teatral como inverosímil, respondiendo con su presencia a la necesidad de poblar el escenario y resaltar por contraste de dimensiones el colosalismo de la arquitectura y la fastuosidad del entorno monumental. Luces y sombras, colores y pormenores se integran en un todo singular y forzado que reinventa las proporciones de los elementos constructivos, estimulando la grandilocuencia del mensaje en aras de ofrecer un tema atractivo ante los ojos de una clientela que desconoce la realidad intrínseca del lugar escogido e imagina fantasías de épocas periclitadas. El cuadro se compró en 1980 figurando en la exposición «Adquisiciones de 1978 a 1981» del Museo del Prado.

JJL



1 David Roberts, *Interior de la Mezquita de Córdoba*, 1838

SIR LAWRENCE ALMA-TADEMA
(1836-1912)

2 *Escena pompeyana (La siesta)*, 1868

Óleo sobre lienzo, 130 x 360 cm
Firmado y fechado áng. inf. izdo: L. Alma
Tadema 68

Museo del Prado n.º 3996

Bib.: Puente 1985, p. 24; Luna 1988,
p. 81

El cuadro muestra una escena de carácter doméstico, al modo en que la imagina el autor de acuerdo con sus ideas acerca del mundo de la antigüedad clásica. Sobre un lecho estrecho, del tipo triclinio, aparece un anciano recostado y un joven tumbado, ambos en cómodas posturas que les permiten apreciar la belleza de la muchacha que aparece de perfil interpretando música con una flauta doble. Tanto los atuendos como la ambientación pretenden la consecución de una atmósfera de espíritu griego, rigurosamente fiel a los motivos y ropajes que los descubrimientos arqueológicos ofrecían a mediados del siglo XIX. Ante ellos se advierte una mesa sobre la que se ven distintos elementos que conforman con habilidad una delicada composición de naturaleza muerta: rosas, uvas, dos ritones de oro, una escultura de Afrodita, vista de espaldas, de plata, y un alto jarro pintado. La precisión en los detalles, el dominio del cromatismo que se advierte, la perfecta adecuación de una técnica propiciadora de una superficie poco menos que esmaltada y la seguridad en el dibujo, todo ello unido a la elegante concepción del asunto, convierten a la pieza en una auténtica obra maestra, plenamente distintiva de la producción del pintor y característica de su admirable buen gusto, según las ideas imperantes en su tiempo.

El cuadro fue donado al Museo del Prado el 1 de octubre de 1887 por el diplomático español Ernesto Gambart, Cónsul de España en Niza.



2 Sir Lawrence Alma-Tadema, *Escena pompeyana (La siesta)*, 1868

SIR EDWARD BURNE-JONES
(1833-1898)

3 *El Peregrino a la puerta de la Ociosidad*,
1874-92

Óleo sobre lienzo, 96 × 131 cm

Firmado con iniciales y fechado en
parte inf. izda.: EBJ 1874/1884

1.ª Exp.: Glasgow, *International Exhibition*,
1888 (31)

Artemis Group

El Peregrino a la puerta de la Ociosidad es la primera de una trilogía de obras basadas en el *Romaunt of the Rose* de Chaucer; las otras dos se titulan *El Amor guiando al Peregrino* (Tate Gallery, Londres) y *El corazón de la rosa* (Artemis Londres). Este cuadro representa al Peregrino conducido a presencia de la Ociosidad, encarnada por una joven vestida de verde y sentada bajo un arco de rosas silvestres. El Peregrino resiste a la tentación que representa esta figura seductora; en la segunda parte el Peregrino, aún guiado por el Amor, intenta abrirse camino a través de un matorral de espinas; el cuadro final representa al Peregrino alcanzando su ansiado destino: la rosa. También en esta ocasión, como en la serie de Pígalión, Burne-Jones presenta un relato en un ciclo de imágenes independientes.

Burne-Jones trabajó en esta trilogía, de forma intermitente, desde la década de 1870 hasta el final de su vida. En 1872, junto con William Morris, diseñó el proyecto

para entelar las paredes de Rounton Grange en Yorkshire, propiedad de la familia Bell con los temas de *The Romaunt of the Rose*. (Los bordados terminados se conservan actualmente en el William Morris Museum de Walthamstow). La composición de las tres obras se ajusta bastante a ese diseño original. Ésta que estamos viendo se empezó en 1874, quedó prácticamente terminada diez años más tarde, pero en 1892 el artista volvió a trabajar en ella. Las otras dos obras de la serie fueron también iniciadas en la década de 1870; *El Amor guiando al Peregrino* no se terminó hasta 1897 y fue la última obra rematada por Burne-Jones. La serie fue desmembrada ya en vida del artista; esta obra, junto con *El corazón de la rosa*, fue adquirida por el conocido coleccionista de obras Pre-Rafaelitas William Connall, mientras que *El Amor guiando al Peregrino* permaneció en el estudio del artista hasta la muerte de éste.

CSN



3 Sir Edward Burne-Jones, *El Peregrino a la puerta de la Ociosidad*, 1874-1892

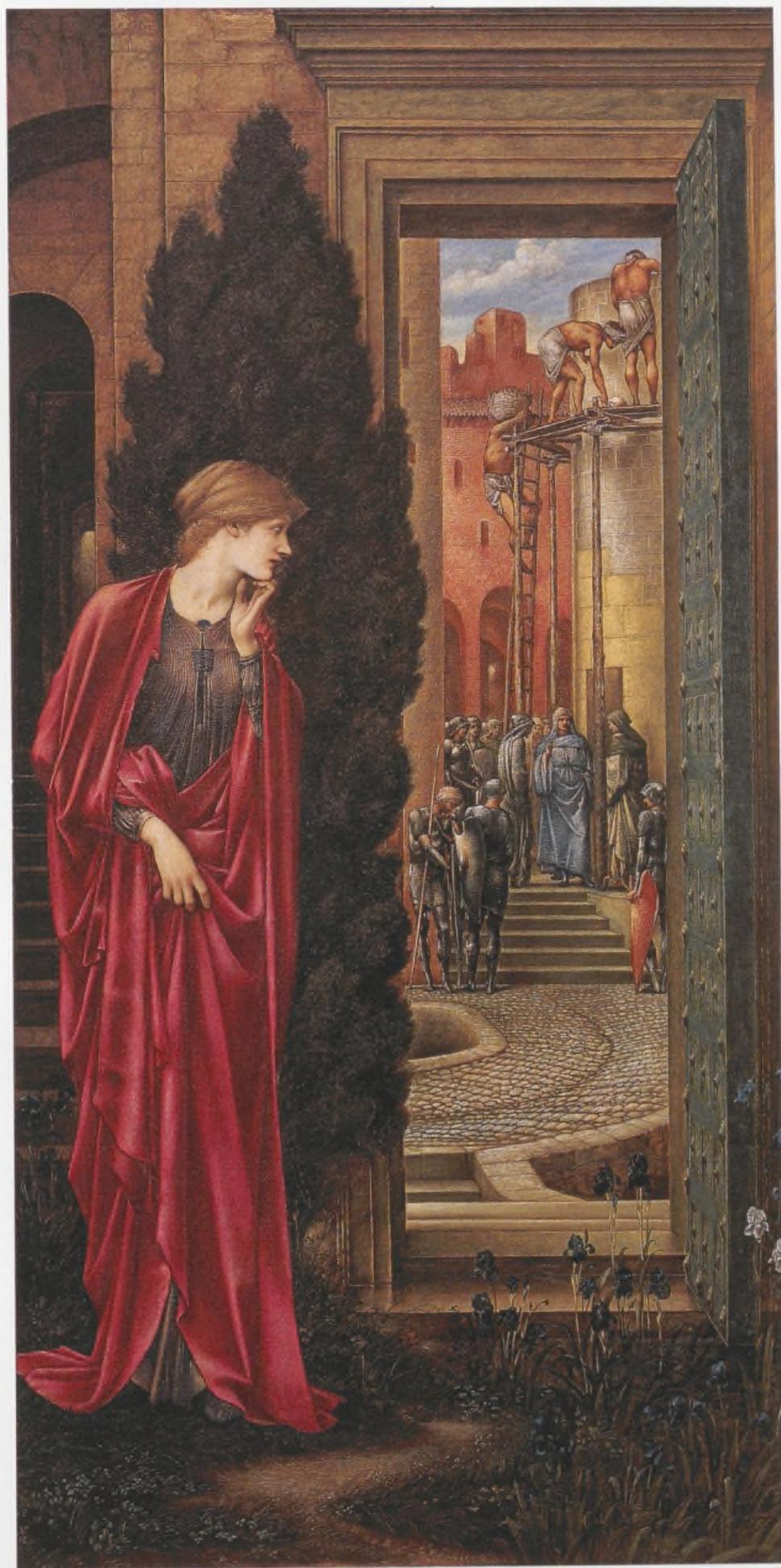
SIR EDWARD BURNE-JONES
(1833-1898)

- 4 *Danae y la torre de bronce*, 1887-1888
Óleo sobre lienzo, 231 × 113 cm
Sin firmar
1.ª Exp.: New Gallery 1988 (54)
Glasgow Museums, Art Gallery and
Museum Kelvingrove
Bib.: Londres 1975 (177)

John Ruskin describió a Burne-Jones como «maestro de la enérgica verdad de los mitos» en la conferencia de la Cátedra Slade que dedicó al artista en 1883. La mitología griega tenía un gran ascendiente sobre la imaginación de Burne-Jones: sus cuadros de temas mitológicos exploran las angustias psicológicas y sexuales de una manera desgarradora y muy personal. Acrisio, Rey de Argos, tenía a su hija Danae prisionera en una torre de bronce para evitar que se cumpliera el oráculo según el cual la joven tendría un hijo que causaría su muerte. Mientras estaba encarcelada se le apareció Zeus en una lluvia de oro y a su debido tiempo dio a luz a un hijo —Perseo—. El propio Burne-Jones tenía una hija —Margaret— a la que quería profundamente y la elección del tema —con un padre que trata de restringir la sexualidad de su hija— es quizás el reflejo de su propio estado de ánimo al ver a Margaret crecer, casarse e independizarse.

Burne-Jones estudió a Mantegna, Signorelli y Miguel Ángel durante sus dos visitas a Italia en 1871 y 1873 y su obra de las décadas de 1870 y 1880 denota la influencia que estos maestros ejercieron sobre él. Las formas atenuadas de este cuadro y la densidad del croquis, tienen algo del sabor del arte italiano del siglo XV. Característico de las obras de Burne-Jones en ese período es la inclusión de una vista, en un espacio cerrado y separado, dentro de la composición: en este caso la construcción de la torre de bronce. Este mismo tema fue tratado por el amigo de Burne-Jones, William Morris, en *The Earthly Paradise*.

Danae y la torre de bronce fue adquirida el año de su primera exposición —1888— por William Connall, el mismo coleccionista que adquiriría más adelante *El Peregrino a la puerta de la Ociosidad* también de Burne-Jones. CSN



4 Sir Edward Burne-Jones, *Danae y la torre de bronce*, 1887-1888

SIR EDWARD BURNE-JONES
(1833-1898)

5 *El baño de Venus*, 1888

Acuarela, 1310 × 460 mm

1.ª Exp.: Glasgow Institute 1888

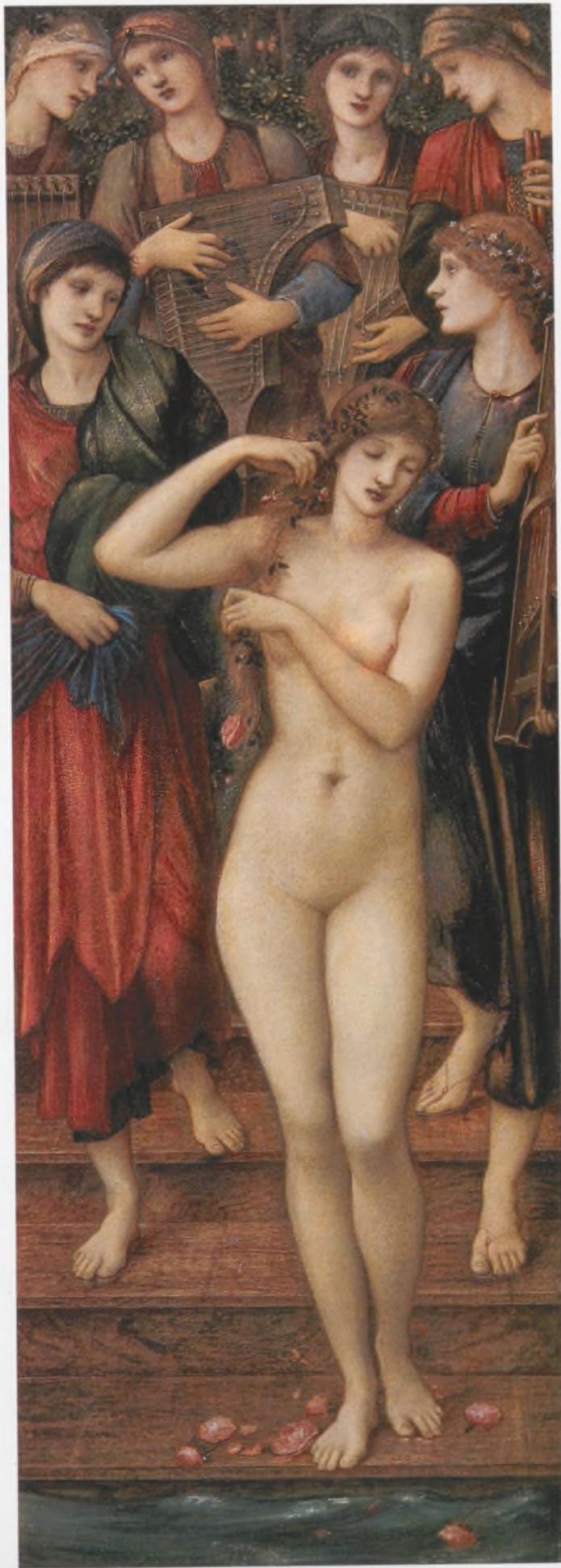
Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa

Bib.: Bell 1898, pp. 15, 51, 65 repr. opp.
p. 50; Harrison and Waters 1975, p. 84

El tema está sacado de la historia de Cupido y Psique del poema de William Morris *The Earthly Paradise*. A mediados de la década de 1860 Burne-Jones realizó varios dibujos destinados a una edición ilustrada de dicha obra, que finalmente se publicó sin ilustraciones. Sin embargo el poema le suministró a Burne-Jones muchos de los temas de su trabajo posterior, incluyendo este cuadro, en el que aparece Venus, rodeada de sus doncellas, descendiendo por los escalones de mármol que la conducen al baño.

Al contrario que muchas de las obras de las últimas etapas de Burne-Jones, que transmiten una cierta tensión psicológica, ésta es una composición, puramente decorativa, de formas y de color. Entre las obras del autor, que también se ciñen a la máxima del Movimiento Estético de «el arte por el arte», destacan *El espejo de Venus* (1875, Gulbenkian Museum) y *La escalera dorada* (1880 Tate Gallery). Características de la obra tardía de Burne-Jones son las figuras del fondo, apiñadas en un espacio llano con el fin de dar realce al trazado de la superficie, así como la fuerte influencia de Botticelli en el estilo de las mismas. La acuarela se inició en 1873, pero no se terminó hasta 1888. El artista solía trabajar en sus obras de forma intermitente y en algunos casos tardaba años en terminarlas. En la Birmingham City Art Gallery se conserva un dibujo de una de las figuras de esta obra que, en un principio, perteneció a William Connal.

JBT



5 Sir Edward Burne-Jones, *El baño de Venus*, 1888

EDWIN HAYES
(1819-1904)

6 *Marina*, 1884

Óleo sobre lienzo, 90 × 151 cm

Firmado: E. Hayes RHA

Museo del Prado n.º 3050

Bib.: Sánchez Cantón 1962, p. 320;

Fernández Bayton 1969, p. 30;

Luna 1988, p. 80

Varios navíos luchan con el oleaje en medio de una fuerte marejada mientras se aproximan a la costa. A la izquierda del lienzo un muelle, que avanza en dirección a aguas profundas, sugiere tanto el amarradero posible como la peligrosa probabilidad de estrellarse contra sus irregulares bordes. El artista semeja familiarizado con el ambiente náutico, cuya atmósfera y circunstancias capta con habilidad y verosimilitud. Contribuyen al efectismo del conjunto las luces y las tonalidades armonizadas con acierto y eficacia. Conviene subrayar que se advierte fielmente representado el esfuerzo de los marineros por gobernar el velero del primer plano, cuyas dificultades son palpables. No cabe extrañeza alguna ante el elevado nivel cualitativo en términos técnicos y expresivos de esta pintura, en razón de la consumada pericia de Hayes al enfrentarse con asuntos del mismo tipo, en los que fue extraordinariamente experto. El cuadro entró en el Prado por donación de Manuel de Arpe y Retamino en noviembre de 1962, figurando en la exposición «Principales adquisiciones 1958-1968», con motivo del ciento cincuenta aniversario de la inauguración del Museo en 1969.

JJL



6 Edwin Hayes, *Marina*, 1884

JOHN PHILLIP
(1817-1867)

7 *Gonzalo de Vilches,*
Primer Conde de Vilches

Óleo sobre lienzo, 75 x 64 cm
Museo del Prado n.º 2887
Catálogo 1972; Luna 1984/1993,
p. 320; Luna 1988, p. 78

Gonzalo José de Vilches y Parga nació en La Coruña en 1808 y contrajo matrimonio en 1839 con Amelia de Llano y Dotres (1821-1874), escritora de novelas y mujer de gran belleza. Fue diplomático, recibió de Isabel II el título de conde de Vilches en 1848 y falleció en 1879, reinando ya Alfonso XII. Aparece tomado de algo menos de medio cuerpo y viste camisa abierta de gran cuello, chaleco, y se cubre con amplio manto rojo. Su rostro posee un aire inconfundiblemente romántico y el peinado y las patillas contribuyen a cierto aspecto entre popular y aristocrático. Detrás del modelo un pedestal muestra una láurea en la que se inscribe un desdibujado blasón a la izquierda, mientras la derecha se abre a una imprecisa atmósfera paisajística nubosa. Tradicionalmente se ha atribuido al autor sin que exista una prueba documental para ello, a excepción del análisis estilístico, siempre complejo en materia de retratos. En consecuencia, a la hora de fijar la autografía de Phillip hay que proceder con naturales cautelas no obstante coincidir la edad del efigiado y las circunstancias estéticas de la pieza con el momento en que el escocés se encontraba en España y las fórmulas pictóricas que seguía mantener concomitancias con las aquí expresadas. Entró en el Museo del Prado por legado del Conde de la Cámara en 1944.

JJL



7 John Phillip, *Gonzalo de Vilches, Primer Conde de Vilches*



Biografías

SIR LAWRENCE ALMA-TADEMA (1836-1912)

Era hijo de un notario de Dronrijp, cerca de Leeuwarden, Frisia. Estudió en la Academia de Amberes de 1852-57. En 1859 fue discípulo de Hendrik Leys. Sus primeras obras consistían en escenas de la historia de los merovingios y de los francos. En 1862 visitó Londres y sus museos y a su regreso se dedicó a pintar escenas egipcias. Se casó en 1863 y pasó su luna de miel en Italia, donde se despertó su interés por la antigüedad clásica, especialmente en Pompeya y en Herculano. En 1864 conoció al marchante belga Ernest Gambart, quien expuso sus obras en Bruselas y en Londres; se trasladó a Bruselas en 1865 y a Londres en 1870, después de la muerte de su primera mujer. En 1871 se volvió a casar con la artista Laura Epps. Tadema hacía complejas y detalladas reconstrucciones de la vida cotidiana en los tiempos clásicos, basadas en sus amplios conocimientos de la arquitectura, el arte y la arqueología de la antigüedad. Alcanzó gran éxito entre los comitentes británicos. Residió sucesivamente en dos casas-estudio de Londres que decoró primorosamente como palacios pompeyanos. Pintó también retratos y diseñó espectaculares decorados de teatro. En 1876 fue nombrado asociado de la Royal Academy, en 1879 Académico de número y en 1905 fue condecorado con la Orden del Mérito. JBT

Bib.: Sheffield 1976; Swanson 1990

EDWARD ARMITAGE (1817-1896)

Nació en Londres en el seno de una familia procedente de Yorkshire. Su padre se oponía a que siguiera la carrera artística como profesional pero, a pesar de ello, en 1836, se matriculó como alumno de Paul Delaroche en París. En 1838 colaboró con su maestro en la realización del mural del hemicíclio de la École des Beaux-Arts. En el concurso de 1842 para la decoración del Palacio de Westminster presentó el cartón *Julio César desembarcando en Britania*, con el que consiguió uno de los primeros premios de £ 300, aunque corrió el rumor de que Delaroche le había ayudado en la realización del mismo. Fue galardonado también en el segundo y en el tercer concurso de Westminster, en 1845, por un cartón titulado *El espíritu de la religión*, y en 1847 por el óleo *La batalla de Meeanee*, obra que posteriormente fue adquirida por la reina. Durante mediados de la década de 1840 seguía viviendo en París. Celebró su primera exposición en la Royal Academy en 1848 y posteriormente se convirtió en un asiduo participante de las exposiciones estivales. En 1852 terminó el fresco *El Padre Támesis y sus afluentes* del Palacio de Westminster. En 1855 viajó a Crimea por encargo del marchante Ernest Gambart; en la primavera siguiente expuso en la French Gallery dos temas militares, *La Guardia en Inkermann* y *La carga de la Caballería en Balaklava*. Su obra de 1858, *Reintegración* (Leeds City Art Gallery), representaba la sublevación de la India en términos alegóricos. Entre sus obras posteriores se encuentran temas basados en el Antiguo y en el Nuevo Testamento. En 1867 fue nombrado asociado de la Royal Academy y en 1872 fue elegido miembro

de número; fue profesor en la escuela de la Royal Academy e instituyó un premio anual para temas de historia. CSN

Bib.: Dafforne 1863, pp. 177-80; AJ 1896, p. 220

ROBERT BATEMAN (1842-1922)

Era hijo de un horticultor y se crió en Staffordshire. El pintor de marinas E. W. Cooke, con quien el joven Bateman realizó un viaje a España y a Venecia, fue quien le animó a pintar. En 1865 ingresó en la escuela de la Royal Academy. En 1865 celebró su primera exposición en la Dudley Gallery, donde llegó a ser considerado como la figura principal de un grupo de artistas que un crítico burlón apodó «La Escuela de Poesía-sin Gramática» (Crane 1907, p. 87). El tono verde predominante en las obras de Bateman y su tendencia a la melancolía proceden de las acuarelas que Burne-Jones presentó en la Old Water-Colour Society durante la década de 1860. En la década de 1870 Bateman adoptó un estilo pictórico deliberadamente arcaico; sus temas figurativos estaban basados en un modelo quattrocentista indeterminado, de gran pureza de detalles y de composición, al que sin embargo imprimía un carácter misterioso y alejado del mundo. Entre las obras que expuso en la Royal Academy, entre 1871-89, se encontraban *El loro de Bethesda* (Yale Center for British Art) y la *Resurrección de Samuel* (en paradero desconocido); entre 1882-88 expuso también sus obras en la Grosvenor Gallery, destacando varios floreros y algunos temas arquitectónicos italianos. Bateman no dependía del arte como medio de vida, lo que quizá explica la ecléctica variedad de los temas que pintaba. CSN

Bib.: Taylor 1966; Kavanagh 1989

GEORGE PRICE BOYCE (1826-1897)

Era hijo de un prestamista de Londres. Trabajó como aprendiz de un arquitecto, pero su encuentro con David Cox en 1849 le decidió a dedicarse a la pintura de paisajes a la acuarela. A principios de la década de 1850 entró en contacto directo con el círculo de los Pre-Rafaelitas. Conoció a Holman Hunt y a Millais y entabló íntima amistad con D. G. Rossetti. Durante la década de 1850 y al comienzo de la de 1860 la pintura de Boyce se ajustaba a los principios de los Pre-Rafaelitas, prestando especial atención a las formas de la naturaleza y representando el paisaje con detalles meticulosos y gran cromatismo. Por consejo de Ruskin, empezó a dibujar arquitecturas. En algunos casos adoptaba un estilo más suelto y atmosférico dibujando vistas de paisajes urbanos de noche que preconizaban los nocturnos de Whistler. Aunque pasó temporadas en el campo y en el extranjero, vivió principalmente en Londres. Al principio de su carrera expuso sus obras en la Royal Academy; en 1864 fue nombrado asociado de la Old Water-Colour Society. Era un hombre sociable y gregario y de 1851 a 1875 escribió un diario que constituye una fuente de información sobre la vida artística contemporánea. CSN

Bib.: Surtees 1980; Londres 1987

FRANK BRAMLEY (1857-1915)

Nació en Lincolnshire. Estudió en la Lincoln School of Art y en la Academia de Amberes. A principios de los años ochenta visitó Venecia y en 1884 expuso escenas venecianas en la Royal Academy. En el invierno de 1884-85 trasladó su residencia a Newlyn, en Cornualles. Aunque había recibido la influencia del naturalismo de Bastien-Lepage, las principales obras realizadas en Newlyn durante la década de los ochenta no eran escenas al aire libre, sino interiores como el *Día de Primas* (1885, Tate Gallery) y *Dominó* (cat. 97). En sus trágicas representaciones de mujeres de luto quedó patente su creciente dependencia de la sensibilidad y de la narrativa, siendo su mejor exponente *Amanecer sin esperanza* (RA 1888, Tate Gallery). En la década de 1890 Bramley continuó con este mismo estilo, pintando *Para ellos es el reino de los cielos* (RA 1891, Auckland), que representa el cortejo funerario de un niño por el muelle. Las últimas obras de Bramley son de factura más suelta y los temas son nostálgicos, utilizando mucho las flores como elemento decorativo. En 1895 abandonó Newlyn para instalarse finalmente en Grassmere en el distrito de Lake, donde continuó pintando temas rústicos. Fue también autor de retratos. Murió en Londres después de una prolongada enfermedad. JBT

Bib.: Londres 1985c

JOHN BRETT (1831-1902)

Era hijo de un veterinario militar de Bletchingly, en Surrey. En 1851 estudió dibujo como discípulo de J. D. Harding. En 1853 ingresó en la escuela de la Royal Academy. Su primera intención era dedicarse a la pintura figurativa como lo demuestran las primeras obras que expuso en la Royal Academy compuestas por retratos y temas de género. La obra de Ruskin *Modern Painters IV* (subtitulada «De la belleza de la montaña») le inspiró el deseo de visitar los Alpes. Conoció a J. W. Inchbold cuya obra, de minuciosos detalles, le indujo a adoptar los principios de los Pre-Rafaelitas en la pintura de paisajes. Bajo la supervisión de Ruskin llevó a cabo *El valle de Aosta* (RA 1859, colección particular). En la década de 1850 continuó pintando temas figurativos, entre los que destacan *El picapedrero* (RA 1858, Walker Art Gallery, Liverpool) y *El cortador de setos* (RA 1860, colección particular). Con el tiempo, las connotaciones humanas fueron desapareciendo de sus paisajes para dar paso a una interpretación casi científica, tendencia que ya anticipaba Ruskin al describir *El valle de Aosta* como «Obra de un espejo y no de un hombre» (Ruskin 1903-12, vol. 14, p. 237). Más tarde, Brett se dedicó casi exclusivamente a los temas costeros y marineros. En 1880 la Fundación Chantrey adquirió su obra *El reino de Britania* (Tate Gallery) y al año siguiente fue nombrado miembro asociado de la Royal Academy. Se mandó construir una casa —que incluso tenía un observatorio astronómico— en Putney, al suroeste de Londres. CSN

Bib.: Staley 1973, pp. 124-37; Bendiner 1985, pp. 47-63.

FORD MADOX BROWN (1821-1893)

Nació en Calais, pero su padre era inglés. Estudió arte en Brujas, Gante y Amberes y residió en París de 1840-43. Sus obras tempranas están realizadas con un estilo oscuro y amanerado que denota la influencia del estudio de los maestros antiguos en el Louvre y de la pintura francesa contemporánea. En 1844 se trasladó a Londres y participó, sin éxito, en los concursos para los murales de Westminster. Entre 1845-46 realizó viajes a Basilea, Milán, Florencia y Roma. Bajo la influencia de Holbein y de los Nazarenos, Brown adoptó un cromatismo brillante, hasta luminoso, y una composición clara. A principios de 1848 conoció a Rossetti, a quien dio clases, y a través de él entró en contacto con la Hermandad de los Pre-Rafaelitas, fundada en otoño de 1848. Pintó temas literarios e históricos, pero lo mejor de sus obras son sus paisajes intensos y dos escenas de la vida moderna: *Adiós a Inglaterra* (1855, Birmingham) y *Trabajo* (1852-65, Manchester). A finales de la década de los cincuenta se dedicó al diseño de muebles y entre 1861 y 1875 realizó cartones para vidrieras para la empresa Marshall, Faulkner & Co. Sus últimas obras, entre las que se encuentran los murales históricos del Ayuntamiento de Manchester, realizadas entre 1878-93, denotan un estilo abierto y decorativo.

JBT

Bib.: Liverpool 1964; Surtees 1981; Watkinson & Newman 1990

SIR EDWARD BURNE-JONES (1833-1898)

Era hijo de un fabricante de marcos de Birmingham. Se educó en la King Edward's School y en 1853 ingresó en el Exeter College de Oxford. Abandonó su propósito de dedicarse a la Iglesia decidiéndose por la profesión artística. En 1856 conoció a D. G. Rossetti, quien le estuvo dando clases particulares: al año siguiente Burne-Jones colaboró con Rossetti en la decoración mural de la Oxford Union. Se dedicó a la realización de diseños para vidrieras, muebles y artes decorativas. En 1859 efectuó su primera visita a Italia, país al que regresó en 1862 en compañía de Ruskin. Los temas mitológicos que expuso en la Old Water-Colour Society encontraron la oposición de la mayoría por lo que, en 1870, presentó su dimisión como miembro de dicha institución. Siguió un período de aislamiento hasta que, en 1877, sus obras causaron sensación en la primera exposición de la Grosvenor Gallery. En 1871 y en 1873 realizó nuevos viajes a Italia, donde estudió las obras de Miguel Ángel y de Mantegna que ejercerían, ambos, gran influencia sobre su estilo posterior. En 1887 dejó la Grosvenor Gallery pasándose a la New Gallery. Los temas de las obras de Burne-Jones —literarios, mitológicos, bíblicos— revelan el espíritu de su cultura. Muchas de sus obras tardías son de gran tamaño y necesitaba largos períodos para realizarlas, como por ejemplo la serie sobre «La rosa del brezo» (expuesta en 1890, Buscot Park, Oxon) o su cuadro *El Rey Arturo en Avalon* (1881-98, Museo de Arte, Ponce, Puerto Rico). Burne-Jones era un hombre amable y tímido que no buscaba la celebridad y que, la mayor parte del tiempo, vivió de forma sencilla con su esposa Georgiana en «The Grange» en el distrito londinense de Fulham y en su casa de campo en Rotingdean, en Sussex.

CSN

Bib.: Burne-Jones 1904; Harrison & Waters 1973; Fitzgerald 1975; Londres 1975; Lago 1981; Londres 1984; Roma 1986.

WILLIAM SHAKESPEARE BURTON (1824-1916)

Este artista, hijo de un autor teatral, nació en Londres. Estudió en la Government School of Design y, a partir de 1846, en la escuela de la Royal Academy, donde celebró su primera exposición en 1846. En 1851 ganó la Medalla de Oro de la escuela de la Royal Academy para pintura de historia, y a principios de la década de los cincuenta estuvo exponiendo obras con ese tema en dicha institución. En 1857 su salud se debilitó, a lo que contribuyó que la Royal Academy rechazara su obra *La Magdalena de Londres* (en paradero desconocido), que representa a una prostituta orando en la puerta de una iglesia en la que no se atreve a entrar, tema inspirado en los cuadros de mujeres perdidas de los Pre-Rafaelitas. En 1865, después de la muerte de su primera mujer, se volvió a casar y vivió en Italia de 1868 a 1876 dejándose arrastrar hacia la oscuridad. A su regreso a Londres, la Royal Academy volvió a rechazar sus obras y en 1882 sufrió otra recaída en su estado de salud, volviendo a la pintura de género y religiosa en 1889. Con excepción de la obra tardía *La ingratitude del mundo*, que representa una cabeza de Cristo al estilo simbolista, la única obra suya por la que se le recuerda es *Un caballero herido* (cat. 47).

JBT

Bib.: Dibdin 1897; Londres 1984b, p. 29

SIR GEORGE CLAUSEN (1852-1944)

Nació en Londres en el seno de una familia cuyo padre, artista, era de origen danés. Recibió su primera preparación en una empresa de decoradores y estudió en South Kensington. En 1875 visitó Holanda y Bélgica y expuso escenas holandesas influido por la escuela de La Haya. A finales de la década de los setenta pintaba temas de interiores y de ambiente moderno bajo la influencia de Tissot y de Whistler. Visitó París y en 1882 Bretaña. Durante los años ochenta pintaba muchachas campesinas y agricultores con un estilo que denotaba la influencia de Bastien-Lepage. En 1876 fue miembro fundador del New English Art Club. Su obra *Los picapedreros* (NEAC 1877, Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne) ganó la segunda medalla en la Exposición de París de 1889. En 1891 empezó a exponer en la Royal Academy, siendo nombrado asociado en 1895 y académico de número en 1908. En los años noventa mostró una nueva preocupación por la luz y por el movimiento y pintó una notable serie de almiarés y de interiores de graneros oscuros. A partir de 1903 fue destacado catedrático de pintura de la Royal Academy y participó como pintor de campaña en la Primera Guerra Mundial. En 1927 fue distinguido con el título de Sir por la realización de un mural de historia en la Cámara de los Comunes, pero siguió pintando paisaje hasta sus últimos años.

JBT

Bib.: Bradford 1980

CHARLES WEST COPE (1811-1890)

Este pintor, hijo de un acuarelista de paisaje, nació en Leeds y se educó en la Grammar School de su villa natal. Más tarde se matriculó en la escuela de Sass en Londres y posteriormente ingresó en la escuela de la Royal Academy. Entre 1833-35 residió en Italia, donde prosiguió sus estudios. En 1833 empezó a exponer sus obras en la Royal Academy, principalmente temas de historia y shakesperianos. Tomó parte en el concurso de 1843 para la decoración del Palacio de Westminster, ganando un premio de £ 300 con su cartón *El juicio por jurado*. Estudió en Italia la técnica de la pintura al fresco antes de iniciar la realización de una serie de ocho temas históricos, con esta técnica, con destino a las

Casas del Parlamento. En 1848 el Príncipe Consorte le encargó un cuadro al óleo sobre *La muerte del Cardenal Wolsey* para decorar Osborne (en ese mismo año Cope pasó a ser académico de número). Sus cuadros de mujeres y niños tenían un carácter más íntimo y estaban basados, según el *Art Journal*, «en el círculo de los miembros más allegados de la propia familia del Sr. Cope» (Dafforne 1869, p. 179). Cope profesaba la religión católica romana, lo que pudo haber influido a la hora de elegir sus temas. Alcanzó una posición destacada en los estamentos artísticos de mediados del período victoriano, siendo nombrado catedrático de pintura de la Royal Academy en 1867.

CSN

Bib.: Dafforne 1869; Cope 1891

EDWARD HENRY CORBOULD (1815-1905)

Nació en Londres en el seno de una familia donde tanto el padre como el abuelo eran artistas. Estudió en la escuela de Sass y más tarde en la escuela de la Royal Academy. Expuso sus obras en la Royal Academy desde 1835 a 1845 y después de forma intermitente hasta 1874; también de vez en cuando presentó sus obras en la British Institution y en la Society of British Artists. Sin embargo, es conocido principalmente por los varios centenares de acuarelas sobre temas bíblicos, históricos y literarios, que expuso en la New Water-Colour Society a partir de 1837. Corbould era uno de los principales exponentes de un tipo de pintura a la acuarela —de técnica elaborada y de temas ambiciosos— que reivindicaba ser tratada de la misma manera que la pintura al óleo. En 1842 el Príncipe Consorte adquirió su acuarela *La mujer sorprendida en adulterio* y en los años siguientes la colección real se vio incrementada con muchas acuarelas de Corbould. En abril de 1852 Corbould aceptó el cargo de instructor de dibujo y pintura a la acuarela de los niños de la Familia Real, tarea que siguió desempeñando al menos hasta 1866. Las princesas reales Victoria, Alicia y Luisa aprendieron a dibujar con un estilo que se ajustaba estrechamente al de Corbould.

CSN

Bib.: AJ, 1864, p. 98; Roberts 1987

DAVID COX (1783-1859)

Este pintor, hijo de un herrero, nació en Birmingham. Se colocó como aprendiz de un miniaturista y más adelante trabajó pintando decorados teatrales. Se trasladó a Londres donde, entre 1804-08, tomó lecciones de John Varley. A partir de 1805 empezó a exponer en la Royal Academy y fue también por esa fecha cuando inició sus expediciones pictóricas a las montañas galesas. En 1812 fue elegido miembro asociado de la Society of Painters in Water-Colour, ingresando al año siguiente como miembro de pleno derecho. A partir de entonces participó casi todos los años en las exposiciones de dicha institución. En 1813 publicó el *Treatise on Landscape Painting*, primero de una serie de textos teóricos y prácticos sobre dibujo y pintura. Durante casi toda la década de 1830 se dedicó a la pintura de paisajes a la acuarela, persiguiendo efectos de amplitud y de atmósfera que conseguía utilizando la acuarela pura sobre papel de grano grueso. Se ocupó también de ilustrar libros topográficos y de viajes. En 1839 tomó clases de pintura al óleo de W. I. Muller utilizando esta técnica en gran parte de sus obras de los años cuarenta, incluyendo las que fueron expuestas en la Royal Academy. Vivió en Londres hasta 1841, fecha en la que regresó a Birmingham. Durante sus últimos años pasaba gran parte del verano en Bettwsy-Coed, al Norte de Gales, donde hacía bocetos y cuadros del paisaje montañoso. Estaba rodeado por muchos paisajistas más jóvenes y entre

otros se encontraban A. W. Hunt y G. P. Boyce, que también toman parte en esta exposición; durante los años que precedieron al desarrollo del estilo paisajista de los Pre-Rafaelitas, Cox fue el acuarelista de paisajes más eminente e influyente del momento. CSN

Bib.: Birmingham 1983

WALTER CRANE (1845-1915)

Nació en Liverpool. Su padre, retratista fracasado, decidió trasladarse con su familia a Londres donde, en 1859, Crane entró a trabajar como aprendiz del grabador W. J. Linton; así empezó una larga carrera como ilustrador y diseñador de artes decorativas. Su carrera como pintor se inició en 1862 con *La dama de Shalott* (Yale Center for British Art). A partir de 1866 expuso sus obras en la Dudley Gallery, formando parte de un grupo de artistas encabezados por Robert Bateman, que seguían la influencia de Burne-Jones. Terminó los decorados sobre *Cupido y Psique* (Birmingham Museum and Art Gallery) que George Howard había encargado anteriormente a Burne-Jones con destino a su casa londinense. De 1871-73 visitó Italia conociendo al pintor Giovanni Costa, quien le aconsejó conferir mayor simplicidad y tonalidad a los temas de sus paisajes. Crane era socialista y creía que «la decadencia del arte corresponde a su transformación en formas portátiles de propiedad privada, o en material para la especulación comercial» (Crane 1892, p. 16). Es el autor de una serie de obras al óleo, portentosamente simbólicas, como *El puente de la vida* (GG 1884, colección particular) y *El segador* (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe). CSN

Bib.: Crane 1907; Spencer 1975; Manchester 1989.

RICHARD DADD (1817-1886)

Nació en Chatlam, en el condado de Kent y se educó en el King's School de Rochester. En 1834 su familia se trasladó a Londres y en 1837 se matriculó en la escuela de la Royal Academy. A finales de la década de 1830 se unió al grupo de artistas conocidos como «The Clique», al que también pertenecían John Phillip y W. P. Frith. A partir de 1837 expuso temas de historia y shakesperianos en la Society of British Artists y a partir de 1839 en la British Institution y en la Royal Academy. En 1842 acompañó a Sir Thomas Phillips a Constantinopla y a Tierra Santa en calidad de delineante y topógrafo. En 1843 participó en el concurso de Westminster presentando el cartón *San Jorge y el Dragón* (en paradero desconocido). Más adelante perdió la razón y en agosto de 1843 mató a su padre, siendo arrestado poco después y confinado en el Hospital Bethlem. Allí le animaron a reanudar la pintura y empezó pintando paisajes de memoria para lanzarse después a pintar óleos complicados y con detalles microscópicos, el más famoso de los cuales es *El prodigio del mágico leñador* (hacia 1855-64, Tate Gallery, Londres). En 1863 fue trasladado al nuevo manicomio penal del estado, en Broadmoor, donde pasó los veintitrés años que le quedaban de vida en el olvido casi completo. CSN

Bib.: Greysmith 1973; Allderidge 1974; Londres 1974.

FRANCIS DANBY (1793-1861)

Nació en Common, Killinick, en Irlanda. Hijo de un terrateniente. Estudió en la escuela de dibujo de la Dublin Society y expuso por vez primera una obra —un paisaje— en Dublín, en 1811. Gracias a

la venta del cuadro pudo viajar a Londres ese mismo año. En 1913 se instaló en Bristol, después de conocer el éxito como retratista y de contraer matrimonio. Bristol contaba con una floreciente escuela de artistas profesionales y aficionados, algunos de los cuales ejercieron su influencia sobre Danby. Su primera exposición en Londres tuvo lugar en la British Institution en 1820. En 1824 se trasladó a Londres dejando tras de sí un montón de deudas. Expuso el óleo *Puesta de sol en el mar después de una tormenta* (City of Bristol Museum and Art Gallery) que evoca con dureza las repercusiones de un naufragio, todo ello bajo un sol de un rojo sangre, obra que demostraba la influencia de *La balsa de Medusa* de T. Géricault. *Puesta de sol* alcanzó un gran éxito y fue seguida de *La partida de Israel de Egipto* (Harris Museum, Preston), un tema sublime, con paralelismo con John Martin. En el verano de 1825 fue elegido miembro asociado de la Royal Academy. En 1829, al no conseguir ser admitido como académico de número y agobiado por la crisis económica y conyugal, decidió trasladarse a Europa: Brujas, París, Coblenza y después, hacia mayo de 1831, Suiza. En enero de 1832 se instaló en Ginebra, sin dinero. Entre 1836-38 vivió en París y en 1837 volvió a exponer en la Royal Academy. Regresó a Londres hacia 1839. En 1846 se trasladó a Exmouth, donde permaneció hasta su muerte. Durante este tiempo siguió exponiendo con regularidad en la Royal Academy y de estos últimos años son unos excelentes estudios de paisajes al óleo, de pequeño formato, realizados al aire libre, que reflejan el nuevo estado de sosiego por el que atraviesa el artista. RH

Bib.: Bristol 1988

WILLIAM DYCE (1806-1864)

Era hijo de un profesor de medicina de Aberdeen y estudió medicina y teología en el Marishal College de su ciudad natal. En 1825 ingresó en la escuela de la Royal Academy, pero poco después salió para Roma en el primero de los cuatro viajes que haría a dicha ciudad y que le proporcionarían un profundo conocimiento del arte del Renacimiento italiano. En el curso de su segunda visita, en 1827, conoció a Overbeck, que ejercería una influencia decisiva en su desarrollo. Las primeras obras de Dyce a la manera arcaica datan de mediados de los años treinta y constituyen los primeros ejemplos de este estilo en la pintura británica. Dyce, que era también autor de retratos, se hizo profesor y especialista en pedagogía artística. De 1838 a 1844 fue superintendente de las Government Schools of Design de Londres y a partir de 1848 desempeñó el cargo de catedrático de bellas artes en el King's College, Londres. En 1844 fue nombrado asociado de la Royal Academy y en 1848 miembro de número. Desde 1847 hasta su muerte se dedicó fundamentalmente a la pintura de frescos en el Palacio de Westminster. Dyce era miembro devoto de la Alta Iglesia Anglicana, llegando a ser una autoridad en liturgia, teología y música religiosa antigua. Fue uno de los primeros en apoyar a los Pre-Rafaelitas y sus obras posteriores son composiciones de paisaje microscópicamente detalladas. JBT

Bib.: Pointon 1979

WILLIAM MAW EGLEY (1826-1916)

Era hijo de un miniaturista de retratos del mismo nombre. Manifestó un temprano interés por los temas históricos presentando al concurso de la Art Union de 1844 el cartón titulado *Wulstan, Obispo de Worcester, predicando en contra de la costumbre de los antiguos anglosajones de vender a sus hijos como esclavos a los irlandeses*. Se dedicó a la pintura de temas lite-

rarios incluyendo escenas de las obras de Shakespeare y Molière. Sin embargo, hacia 1855 adoptó los temas de género con ambientación moderna, estilo que se había puesto de moda y cuyo mejor exponente era Frith, amigo y colaborador de Egley. Entre su obra, amplia y desigual, destacan por su calidad y ambición *El mundo del autobús en Londres* (cat. 34) y *Saludos, abundancia* (1862, colección particular) que representa a un grupo de labradores celebrando el éxito de la cosecha. Egley consignó en sus libros que había trabajado noventa y dos días en esta última obra, recibiendo £ 200 por ella, lo que indica que calculaba cuidadosamente el tiempo que invertía en su arte. Aún así, cada una de sus obras denota una observación directa y una autenticidad que hacen de ellas un registro de todo lo que acontecía en la época. En otras ocasiones Egley utilizó los poemas de Tennyson o de Elizabeth Browning como pretextos para sus escenas de la vida contemporánea en las que desaparece la sensación de proximidad. Egley expuso sus obras frecuentemente en la Royal Academy, 1843-98, y en algunos casos en la British Institution; sin embargo, parece que la crítica nunca le trató bien ni llegó a alcanzar ningún tipo de reconocimiento académico. CSN

Bib.: Reynolds 1966, pp. 96, 109, 111; Parkinson 1990, pp. 78.81.

GEORGE SAMUEL ELGOOD (1851-1943)

Nació en Leicester y estudió en la School of Art de su ciudad natal. Se trasladó a Londres para ingresar en la South Kensington School y estudiar dibujo arquitectónico. Como necesitaba ganarse la vida para mantener a su familia, Elgood se vio obligado a ser un pintor «dominguero» hasta la década de 1880, en que se vio libre para seguir su carrera como artista profesional. Pasaba gran parte de su tiempo recorriendo las zonas rurales en busca de casas antiguas sin restaurar y de paisajes como modelos para sus acuarelas. Realizó frecuentes salidas al extranjero, a Italia en muchas ocasiones, pero también a España y a Francia. Gradualmente se fue dedicando casi exclusivamente a los temas de jardín en los que estaba muy versado tanto en lo que se refería a la práctica de la jardinería como a la historia del jardín. En 1881, Elgood fue elegido miembro del Royal Institute of Painters in Water-Colour, donde expondría sus obras con regularidad; en 1893 participó en la primera de las doce exposiciones individuales que se celebraron en la Fine Art Society. Durante los años posteriores vivió la mayor parte del tiempo en su casa de Kent, aunque siguió viajando para pintar hasta poco antes de su muerte, que le acació a los noventa y dos años. CSN

Bib.: Newall 1987; Hobhouse & Wood, 1991

ELIZABETH FORBES (DE SOLTERA, ARMSTRONG) (1859-1912)

Nació en Ottawa, Canadá, y era hija única de un funcionario del gobierno canadiense. Viajó a Londres donde siguió unos breves cursos en las South Kensington Schools, antes de regresar al Canadá. Hacia 1877 se trasladó a los Estados Unidos uniéndose a la Art Student's League de Nueva York, donde tuvo como maestros a artistas de formación europea que habían recibido las influencias del realismo de Millet y de Bastien-Lepage. Fue después a estudiar a Munich y después, de 1883-85, a Londres, donde residió. En 1884 se trasladó a Zandvoort, Holanda. Allí pintó varios cuadros y también dibujos que denotan el conocimiento de las obras de Whistler y Sickert, artistas con los que entabló relaciones de amistad. En 1885 se estableció con su madre en el pueblo costero de Newlyn, en Cornwall, donde conoció a su futuro esposo, Stanhope Forbes,

que era miembro de una colonia de pintores que se estaba desarrollando en esa localidad, y con quien contrajo matrimonio en 1889. Sus paisajes de Bretaña y Holanda, tomados del natural, siguen el estilo de Bastien-Lepage. Elizabeth Forbes tenía el don de saber representar a los niños (especialmente en interiores, como por ejemplo, *Se acabó la escuela*, 1889, Ayuntamiento de Penzance, Cornualles) y celebró dos exposiciones con este tema en 1900 y 1904. Tanto sus cuadros como sus aguafuertes son de una considerable y equilibrada calidad. RH

Bib.: Birch 1906

STANHOPE FORBES (1857-1947)

Nació en Dublín. Tanto su padre como su tío James Staats Forbes —coleccionista de pintura moderna— eran directores de la compañía del ferrocarril. Forbes estudió en la Lambeth School of Art y en la escuela de la Royal Academy, donde expuso un retrato en 1878. En 1880 se trasladó a París para proseguir sus estudios y pasó varios veranos en Bretaña pintando al aire libre, exponiendo sus temas bretones en la Royal Academy en 1882 y 83. En 1884 estuvo por primera vez en el pueblo pesquero de Newlyn, Cornualles, donde estableció su residencia, pintando temas de la vida del pueblo con un estilo que denotaba una gran influencia de Bastien-Lepage. Su obra *Subasta de pescado en una playa de Cornualles* (RA 1885, Plymouth Art Gallery) le valió el reconocimiento como principal exponente de la escuela de Newlyn. En 1886 fue miembro fundador del New English Art Club, aunque desaprobaba sus tendencias más progresistas: su inclinación por la narrativa y el sentimentalismo le hicieron ponerse del lado de la Royal Academy. En 1892 fue elegido miembro asociado de la Royal Academy y en 1918 miembro de número. En 1899 abrió la Newlyn School of Painting junto con su esposa, la pintora Elizabeth Armstrong. JBT

Bib.: Newlyn 1979; Londres 1985c

MYLES BIRKET FOSTER (1825-1899)

Nació en North Shields en Northumberland y se trasladó con su familia a Londres en 1830. De 1841-46 trabajó como aprendiz de grabador con Ebenezer Landells. Más tarde se fue especializando en la realización de diseños originales para ilustraciones. Recibió numerosos encargos para ilustrar libros, como por ejemplo, en 1859, *Pictures of English Landscape* (1863) de los Hermanos Dalziel. A partir del final de la década de 1850 se dedicó a la pintura de paisajes, exponiendo sus óleos y acuarelas en la Royal Academy; en 1860 ingresó como asociado en la Old Water-Colour Society y fue nombrado miembro de pleno derecho en 1862. Algunos de sus temas eran recreaciones en color de vistas que con anterioridad había realizado como ilustraciones. Efectuó varios viajes por el Continente, incluyendo una visita al Rhin en 1852 y a Venecia en 1868. Las imágenes pastorales de Foster —con una campiña sin corromper por la mugre urbana o por la amenaza de la industrialización— se hicieron muy populares entre los coleccionistas de arte contemporáneo. Foster fue uno de los pocos acuarelistas de la época victoriana que se hizo rico con su arte. Se construyó una espléndida casa en Witley, en Surrey, en la que tenía una extensa colección de obras de arte contemporáneas. CSN

Bib.: Dafforne 1871; Glasson 1933-34; Engen 1979

WILLIAM POWELL FRITH (1819-1909)

Nació cerca de Ripon, en Yorkshire, pero se trasladó con su familia a Harrogate, donde su padre

adquirió una hostería elegante. Estudió en Londres en la escuela de Sass y, a partir de 1837, en la escuela de la Royal Academy. Ingresó en el «Clique», una sociedad privada de jóvenes pintores. En 1838 expuso por primera vez en la British Institution y en 1840 en la Royal Academy, en cuyas exposiciones participaría con regularidad a partir de entonces. Fue nombrado miembro asociado de la Royal Academy en 1845 y miembro de número en 1852. Las primeras obras de Frith se basaban en relatos literarios e históricos, pero alcanzó la fama con los temas de ambientación moderna. Expuso una serie de escenas contemporáneas de muchedumbre como *Playa de Ramsgate* (RA 1854, Colección Real), *El Día del Derby* (RA 1858, Tate Gallery) y *La estación* (1862, cat. 37) que fueron muy difundidas por medio de grabados que le proporcionaron a Frith lucrativos derechos de autor. Pintó también, en pequeño formato, temas modernos, retratos de grupo y moralejas hogarthianas. Su estilo se volvió cada vez más rígido y se hizo famoso como archi-conservador. Esposo y padre, alcanzó una posición respetable en sociedad, aunque también tenía una amante con quien tuvo siete hijos más y con quien contrajo matrimonio a la muerte de su esposa. JBT

Bib.: Frith 1887

SIR FRANCIS GRANT (1803-1878)

Grant era hijo de un terrateniente de Perthshire, en Escocia y se educó en Harrow. Sus primeras obras son temas de caza en formato de gabinete. Su primer gran éxito fue *La Reina Victoria cabalgando con sus caballeros* (1840, Colección Real). Perfeccionó un tipo de retrato impresionante, de gran formato, al que solía incorporar elementos ecuestres, que recibió el favor de los hacendados de la Inglaterra de mediados del período victoriano. Grant fue una figura destacada de la vida artística de esa época; en 1842 ingresó como asociado en la Royal Academy, en 1851 fue elegido académico y en 1865 fue nombrado presidente. Como tal era un influyente defensor de la tradición retratística autóctona, y estaba considerado como el justo sucesor de Sir Joshua Reynolds y Sir Thomas Lawrence. Para la Reina Victoria su nombramiento como presidente de la Royal Academy iba contra los intereses del arte contemporáneo, pues «hace alarde de no haber estado nunca en Italia ni haber estudiado a los maestros antiguos. Indudablemente tiene mucho talento, pero es talento de aficionado». (Carta a Earl Russell, 15 febrero 1866; Archivos Reales.) En realidad, los cuadros de Grant revelan su asimilación intuitiva de un gran estilo retratístico procedente de Van Dyck y de Velázquez. CSN

Bib.: Wills 1988

SIR JAMES GUTHRIE (1859-1930)

Nació en Greenock, Escocia. Era hijo de un clérigo y empezó a estudiar leyes en la Universidad de Glasgow, aunque abandonó su carrera para dedicarse al arte. El pintor de historia John Pettie le aconsejó que no estudiara en París y al principio se dedicó a pintar temas de época. Aprendió a pintar paisaje trabajando al aire libre con sus amigos E. A. Walton y Joseph Crawhall, primero en Rosneath, cerca de Glasgow, en 1879, y luego en Brig O'Turk en los Trossachs, en 1881. En 1882 pintaba en Crowland, Lincolnshire, y luego en Coburnspath, Berwickshire, donde residió entre 1883-85. Sus temas rurales como *A los pastos nuevos* (1882-83, Aberdeen Art Gallery) tenían una gran influencia de Bastien-Lepage. En 1885 regresó a Glasgow convirtiéndose en el retratista preferido de la clase dirigente. En 1888-89 se dedicó durante corto tiempo

a pintar al pastel temas rurales e interiores de la clase media de buen tono. Probó con el Impresionismo, pero regresó después al retrato. En 1889 fue elegido asociado de la Royal Scottish Academy convirtiéndose en presidente en 1902. JBT

Bib.: Billcliffe 1985

CARL HAAG (1820-1915)

Nació en Erlangen, Baviera, un 20 de abril. Estudió en Nuremberg en la Escuela Politécnica y en la Escuela de Bellas Artes, y asimismo, en Munich, inspirándose en las obras de Cornelius, Kaulbach y Rottmann, consiguiendo fama como retratista de la aristocracia. Viajó a Bruselas y en 1847 se trasladó a Londres, donde asistió a los cursos de la escuela de la Royal Academy. En 1850 fue elegido asociado de la Society of Painters in Water-Colour y a partir de entonces se dedicó casi exclusivamente a las acuarelas. En 1852 estuvo estudiando en Roma; en 1853 ingresó como miembro de la Water-Colour Society y ese mismo año fue invitado por la Reina Victoria al Castillo de Balmoral, en Escocia, donde realizó varios cuadros de la Familia Real. Después de visitar Dalmacia, Montenegro, Venecia y Munich, inició un largo viaje a Egipto, Palestina y Siria con el pintor Frederick Goodall viviendo con las tribus del desierto. En 1863 volvió a Balmoral para pintar un retrato póstumo del Príncipe Alberto y en 1864 regresó otra vez, desde Alemania, para pintar más «queridos recuerdos» para la Reina Victoria. Sin embargo, la protección real se acabó en 1868 cuando, a raíz de una discusión por los derechos de autor de sus acuarelas, la reina le consideró un avaro. En 1864, Haag había adquirido Roter Turm, en Oberwesel, donde vivió hasta su muerte. Su técnica, de una especial riqueza y solidez conseguidas a través de una cuidadosa elaboración de los tonos y de los colores, deja la producción de Haag fuera de la tradición acuarelista inglesa. Sin embargo, sus obras encierran una gran sinceridad que atrajo la atención de la Reina Victoria. La propia Reina, dotada acuarelista, copió numerosas obras suyas. RH

Bib.: Miller 1985

EDITH HAYLLAR (1860-1948)

Tanto el padre de Edith, James Hayllar, como sus hermanas Jessica, Kate y Mary, eran pintores, aunque James fue el único que recibió una preparación profesional en la escuela de la Royal Academy; las hijas recibieron la formación a través de su padre. James pintó temas históricos y literarios y más adelante escenas de la vida pueblerina. Las hermanas que más talento tenían eran Edith y Jessica, quienes registraron con meticuloso detalle la rutina social cotidiana de su caótica casa de campo, Castle Priory, Wallingford, Berkshire. Aunque aficionadas, alcanzaron un alto nivel de competencia. Edith expuso sus obras en las exposiciones de Londres de los años ochenta y noventa pero hacia 1900 contrajo matrimonio, abandonando la pintura. Nunca volvió a hablar de su carrera artística y su nieta no se enteró de que había sido pintora hasta después de su muerte. JBT

Bib.: Wood 1974

CHARLES NAPIER HEMY (1841-1917)

Nació en Newcastle upon Tyne. Su padre era profesor de música y emigró a Australia con su familia en 1850, aunque regresó en 1852. Hemy achacaba su amor al mar a estas largas travesías. En 1852 ingresó en la Government School of Design de

Newcastle, cuyo director era el pintor Pre-Rafaelita William Bell Scott (1811-1891). En 1855-56 pasó un año en un colegio católico y en 1856 se fue al mar en contra de los deseos de su padre. En 1861 ingresó en un monasterio dominico cerca de Lyon. En 1862 regresó a Gran Bretaña y expuso sus escenas costeras. En 1865 trabajó durante una corta temporada dibujando en el taller de vidrieras de Morris, Marshall, Faulkner & Co., y entabló amistad con Burne-Jones. Durante el período de 1867-69 fue discípulo del Barón Hendrik Leys en Amberes, pintando temas religiosos y escenas flamencas del siglo XVI. En 1869 se estableció en Londres, donde pintó vistas del Támesis bajo la influencia de Whistler y Tissot. Visitó Oporto en 1880 y Venecia en 1881. En 1881 se trasladó a Falmouth, donde pintó marinas llenas de vida con un estilo libre, pero convencionalmente realista. Fue elegido miembro asociado de la Royal Academy en 1898 y académico de número en 1911. JBT

Bib.: Newcastle 1984

SIR HUBERT VON HERKOMER (1849-1914)

Nació en Waal, Baviera. Su padre era un tallista de madera que emigró a América en 1851 regresando al cabo de seis años a Europa y estableciéndose en Southampton. Herkomer asistió a la Southampton School of Art, después estudió durante un corto período en la Academia de Munich y por último en la Escuela de Arte del South Kensington Museum en Londres. Desde 1870 trabajó para el *Graphic* dibujando ilustraciones sobre la vida de la clase obrera. Esta labor constituyó la base de sus primeras obras socio-realistas como *La última asamblea* (RA 1875, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight), y *Anochecer* (RA 1878, Walker Art Gallery, Liverpool). Expuso también temas campesinos bávaros, pintados durante sus visitas regulares a Alemania, y escenas rurales británicas. Durante la última parte de su carrera, la principal fuente de ingresos de Herkomer procedía de la gran profusión de retratos que le encargaban. En 1883 se mandó construir una casa en Bushey, Hertfordshire, diseñada por el arquitecto americano H. H. Richardson, a la que puso el nombre de «Lululaund» por su segunda esposa. Fundó la Bushey School of Art, a cuyo frente estuvo desde 1883 a 1904. Fue profesor, practicó con esmaltes de color, compuso música, fue actor y cineasta pionero. Fue nombrado miembro asociado de la Royal Academy en 1879 y académico de número en 1890. Fue condecorado tanto en Alemania y como en Gran Bretaña. JBT

Bib.: Edwards 1984; Manchester 1987; Landsberg am Lech 1988.

FRANK HOLL (1845-1888)

Nació en Londres en el seno de una familia de artistas. Estudió en la Escuela de la Royal Academy donde expuso sus obras desde 1864. Su primer éxito fue *El Señor nos lo dió y el Señor se lo ha llevado* (RA 1869, Guildhall, Londres), que representa una familia cuyo padre ha muerto. La Reina Victoria, que acababa de enviudar, admiró esta obra y le encargó el siguiente trabajo *No llegan noticias del mar* (RA 1871, Colección Real), que representa a la mujer de un pescador temiendo por la seguridad de su esposo. En 1871 empezó a trabajar para el *Graphic* haciendo ilustraciones sobre la vida de la clase obrera en Londres. Presentó varios óleos con temas similares pintando también funerales rurales y escenas de dolor maternal bajo la influencia de Josef Israels, así como soldados y tiernas escenas de niños, inspiradas por su hija Nina. En 1878 volvió al retrato con enorme éxito, teniendo como modelos a John Bright, W. E. Gladstone, Earl Spencer

y Millais, entre otros. La fama de Holl como retratista eclipsó su obra realista social, pero era una tarea muy absorbente y la tensión que le producía contribuyó a su temprana muerte. JBT

Bib.: Reynolds 1912; Manchester 1987, pp. 73-82

ARTHUR HUGHES (1832-1915)

Nació en Londres y estudió en la School of Design, Somerset House, y en la escuela de la Royal Academy. La primera obra que expuso en la Royal Academy (1849) fue un desnudo convencional, pero en 1850 se convirtió al Pre-Rafaelismo después de leer *The Gem* y expuso su primera obra Pre-Rafaelita *Ophelia* (Manchester City Art Gallery) en la Royal Academy en 1852. Se hizo amigo de Millais, quien ejerció una profunda influencia sobre él. En los años 1850 y a primeros de los sesenta expuso una serie de temas de ambientación moderna, exquisitamente pintados, utilizando un cromatismo intensamente encendido y expresando un sentimiento de ternura íntima. Entre sus obras había escenas de amores desgraciados como *Amor de abril* (RA 1856, Tate Gallery) y muchos temas de niños. Se dedicó también a la ilustración de libros infantiles. En 1857 participó en el proyecto Rossetti para decorar la Oxford Union con murales sobre el Rey Arturo y comenzó a pintar temas medievales (cat. 64). En 1852 visitó Italia. A partir de mediados de los sesenta su estilo empezó a perder la intensidad y el sentido íntimo de su obra temprana. JBT

Bib.: Gibson 1970; Cardiff 1971; Londres 1984b

ALFRED WILLIAM HUNT (1830-1896)

Hunt, hijo de un pintor de paisajes, nació en Liverpool. Se educó en la Liverpool Collegiate School, estudió a los clásicos en Oxford y posteriormente formó parte del Corpus Christi College. Al principio estuvo bajo la influencia de David Cox, pero a mediados de los años 1850 se adhirió a los principios de los Pre-Rafaelitas. Ruskin definía las obras de Hunt como «una unión del acabado más sutil y la observación de la naturaleza con una auténtica fuerza de composición poco común». (Ruskin 1903-12, vol. 15, pp. 50 y 51.) Las obras de Hunt pertenecientes a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta denotan un minucioso detalle y una gran riqueza cromática y se componen principalmente de vistas de Gales y del norte de Inglaterra y en algunos casos de Europa. Trataba, cada vez más, de plasmar los efectos atmosféricos, reduciendo la gama cromática en sus composiciones e ideando técnicas para sugerir la luz nebulosa de los paisajes estivales a la media luz de la mañana o de la tarde. A partir de 1854 expuso sus obras de forma intermitente en la Royal Academy, aunque varias de ellas le fueron rechazadas. En 1862 ingresó como asociado en la Old Water-Colour Society. A partir de 1865 Hunt vivió en Campden Hill, en Kensington, pero pasaba todos los veranos y otoños trabajando en el campo. CSN

Bib.: Marillier 1904; Hunt 1924-25; Staley 1973, pp. 144-7

WILLIAM HENRY HUNT (1790-1864)

Nació en Covent Garden, Londres. A pesar de la oposición familiar, entró a trabajar como aprendiz del acuarelista John Varley. En 1808 ingresó en la escuela de la Royal Academy asistiendo al mismo tiempo a las clases organizadas por el Dr. Monro. Entre sus primeras obras se encuentran óleos y dibujos con aguada de paisajes y temas arquitectóni-

cos. A partir de 1807 expuso sus obras en la Royal Academy con regularidad. En 1824 fue elegido asociado de la Old Water-Colour Society y dos años más tarde fue nombrado miembro. Abandonó totalmente la pintura al óleo para dedicarse a la acuarela. Se sentía cada vez más atraído por los bodegones, así como por los temas de género e interiores con figuras, que revelaban su interés por los efectos de la iluminación artificial. Adoptó una técnica basada en el blanco de China mezclado con pigmentos para producir una pintura opaca conocida como *gouache*. Alcanzó altas cotas en la minuciosidad del detalle y la luminosidad cromática que hicieron las delicias de sus admiradores de mediados del período victoriano. En la década de 1840 Hunt se dedicó a realizar dibujos procedentes de la metódica observación de flores, follaje, bayas, frutas y sobre todo de nidos y huevos de pájaros, especialización que le valió el mote de «Bird's Nest Hunt» (Nido de Pájaros Hunt). Ruskin admiraba la obra de Hunt, reconociendo en ella una sinceridad que preconizaba los principios de los Pre-Rafaelitas. CSN

Bib.: Stephens 1934-35; Witt 1982

WILLIAM HOLMAN HUNT (1827-1910)

Nació en Londres. Era hijo del director de unos almacenes y su primera ocupación fue como oficinista. En 1844 ingresó en la escuela de la Royal Academy, donde conoció a Millais y a Rossetti con quien fundó la Hermandad de los Pre-Rafaelitas en 1848. Expuso obras literarias y religiosas en las que utilizaba el simbolismo y el minucioso estudio de la naturaleza para expresar las verdades morales. En 1854 realizó un viaje a Palestina que sería la primera de varias visitas destinadas a pintar escenas de la Biblia en decorados auténticos. Fue reconocido como el pintor religioso más importante de la época, gracias a obras como *El chivo expiatorio* (RA 1856, Lady Lever Art Gallery), *Jesús hallado en el templo* (exp. 1860, Birmingham Art Gallery), *La sombra de la muerte* (exp. 1873, Manchester City Art Gallery) y el *Triunfo de los inocentes* (exp. 1887, Walker Art Gallery, Liverpool). Fue también autor de paisajes, retratos y temas inspirados en las obras de Keats y Tennyson. La fama de Hunt se extendió gracias a la réplica de *La luz del mundo* (original en la RA 1854, Keble College, Oxford; réplica comenzada en 1899, Catedral de San Pablo, Londres), pintada con la ayuda de los miembros de su taller a causa de su pérdida de visión, y que fue expuesta por todas las colonias. En 1903 le fue concedida la Orden del Mérito. JBT

Bib.: Liverpool 1969; Londres 1984b

JOHN WILLIAM INCHBOLD (1830-1888)

Nació en Leeds. Era hijo de un editor de periódicos y fue enviado a Londres para estudiar litografía. Estudió la pintura a la acuarela como discípulo de Louis Haghe e ingresó en la escuela de la Royal Academy. En 1849 y 1850 expuso sus bocetos en la Society of British Artists y en 1851 en la Royal Academy. La obra de estilo Pre-Rafaelita más antigua que se conserva es *La Capilla, Bolton* (cat. 56). W. M. Rossetti describía a Inchbold como «quizá el más grande de los paisajistas estrictamente Pre-Rafaelitas», apuntando que «Ruskin le dedicaba grandes elogios» (Staley 1973, p. 117., n. 19). *El lago de Lucerna* (1857, Victoria & Albert Museum, Londres) representa la plenitud del estilo paisajístico Pre-Rafaelita de Inchbold. Más adelante se sintió atraído por los efectos de la atmósfera y de la media luz y fue uno de los primeros en explorar las posibilidades poéticas de las vistas de ciudades al crepúsculo: su obra *Venecia*

desde los jardines públicos (colección particular) preconiza el estado de ánimo de los nocturnos de Whistler. Inchbold no alcanzó el reconocimiento del público en general y dependía de un pequeño círculo de comitentes y amigos. Era un hombre desarraigado y sin estabilidad económica y pasó en Suiza la mayor parte de los últimos diez años de su vida. CSN

Bib.: Staley 1973, pp. 111-123

SIR EDWIN LANDSEER (1803-1873)

Nació en Londres en el seno de una familia dedicada al arte: su padre, John Landseer, era grabador y escribía sobre temas de arte y sus hermanos Charles y Thomas eligieron también la carrera artística. Edwin empezó a dibujar a la edad de cinco años y en 1815 la Society of Arts le concedió una medalla de plata por su dibujo de un perro. El mismo año participó por primera vez en las exposiciones de la Royal Academy y empezó a estudiar «Arte Noble» en una academia privada dirigida por el pintor de historia Benjamin Robert Haydon, donde estudió anatomía y practicó disecciones. En 1816 ingresó en la escuela de la Royal Academy, donde pronto resultó obvio que su talento era uno de los más prodigiosos desde los tiempos de Turner. Consolidó su posición a la cabeza de los pintores de animales del momento, debido, en parte, a la influencia de la obra de Franz Snyders. En 1824 realizó su primer viaje a Escocia, donde halló la inspiración para su tema favorito, el ciervo. Aquí en los años treinta realizó una serie de paisajes *plein-air* que constituyen pequeñas obras maestras del arte romántico. En 1836 recibió su primer encargo de la futura Reina Victoria. Tanto la Familia Real como sus animales (vivos o cazados por el Príncipe Alberto) fueron frecuentemente retratados por Landseer. En 1850 fue distinguido con el título de Sir. Las primitivas aspiraciones de Landseer a ser pintor de historia, casi siempre sofocadas por su facilidad con el pincel y por la seducción de la vida en la alta sociedad, quedan patentes en algunas de sus obras de gran formato que rayan en la grandeza, como *El rey de la cañada* (cat. 9) y especialmente *El hombre propone y Dios dispone* de 1863-64 (Royal Holloway College, Egham). Sus obras más conocidas son quizá los leones de bronce que modeló para la base de la Columna de Nelson en Trafalgar Square, hacia 1865. El alcoholismo y la manía depresiva le persiguieron durante sus años finales. RH

Bib.: Filadelfia 1981

ROBERT SCOTT LAUDER (1803-1869)

Nació en Edimburgo. A pesar de la oposición de su padre, curtidor de profesión, a su afición por el arte, asistió a las exposiciones de las obras de los artistas escoceses que se celebraban en el estudio de Sir Henry Raeburn entre 1809 y 1816. Entabló amistad con el pintor David Roberts. En 1822 ingresó en la Trustees' Academy. En 1824 se trasladó a Londres, donde iba al British Museum a dibujar copiando los Mármoles Elgin. En 1829 ingresó como miembro de la Scottish Academy. Entre 1833-38 estuvo en Italia estudiando las obras de arte mientras se ganaba la vida haciendo retratos. Le impresionaron sobre todo las obras de Miguel Ángel, Tiziano y Giorgione, así como las de Rubens, que conoció en el curso de su visita a Munich y a Colonia. Más tarde vivió en Londres, donde pintó temas bíblicos, literarios y de historia, así como retratos, participando en el concurso del Palacio de Westminster de 1847 con dos temas bíblicos; sin embargo, era más conocido por los temas inspirados en las novelas de Walter Scott. En

1852 regresó a Edimburgo, donde fue nombrado Director de la Trustees' Academy. Entre sus alumnos se encontraban W. Q. Orchardson y William McTaggart. CSN

Bib.: Edimburgo 1983

FREDERIC, LORD LEIGHTON (1830-1896)

Nació en Scarborough. El padre era médico y la familia pasaba largas temporadas en el Continente. En 1842-43 asistió a la Berliner Kunstakademie y en 1845-46 a la Accademia di Belle Arti en Florencia. En 1846 la familia se estableció en Frankfurt y Leighton entró como discípulo de Edward von Steinle. En esa ciudad pintó su primera obra maestra, *La Virgen de Cimabue llevada en procesión por las calles de Florencia* (RA 1855, Colección Real). Entre 1855-58 vivió en París, donde hizo suyo el principio del «arte por el arte». En 1859 se estableció en Londres, sintiéndose despreciado por los estamentos artísticos, aunque tampoco se encontraba a gusto con los Pre-Rafaelitas. El éxito de *Dante en el exilio* (RA 1864, colección particular) y de *Horas donadas* (cat. 68) le llevaron a ser elegido asociado de la Royal Academy en 1864. En 1868 pasó a ser académico de número y diez años más tarde era nombrado presidente de la Royal Academy. Cada vez se inclinaba más por los temas clásicos y cuasi históricos, y por los temas mitológicos como *El regreso de Perséfone* (Leeds City Art Gallery). Pero sus obras tardías más notables son evocaciones abstractas del estado de ánimo, como *Ardiente junio* (Museo de Arte, Ponce, Puerto Rico). CSN

Bib.: Barrington 1906; Ormond 1975; Manchester 1978; Newall 1990

CHARLES ROBERT LESLIE (1794-1859)

Nació en Clerkenwell, Londres. Su padre era americano de origen escocés y entre 1793-99 estuvo ejerciendo en Londres su oficio de relojero, para luego regresar a Filadelfia, donde C. R. Leslie recibió su primera formación artística. En 1811, la Pennsylvania Academy of the Fine Arts le pagó sus estudios en Europa. Llegó a Londres en diciembre de 1811, uniéndose al círculo de pintores de historia americanos entre los que se encontraban Benjamin West y Washington Allston. En 1813 ingresó en la escuela de la Royal Academy, pintando retratos y, bajo la influencia de West, cuadros de historia. En 1816 pintó *El asesinato de Rutland* (Filadelfia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts), un lienzo grande, sombrío y lleno de influencias que es un buen exponente de su trabajo de aquel período. El éxito de Willie con los temas de género de pequeño formato contribuyó a hacerle cambiar su trayectoria; su primera obra importante en este campo fue *Sancho Panza y la Duquesa*, de 1824 (Petworth House, Sussex), una ilustración de la obra de Cervantes, realizada con buen gusto, ingenio y pictoricismo. El éxito de Leslie como pintor de temas literarios se basaba en que a la hora de representar a los personajes prescindía de la caricatura, ateniéndose a su perspicaz observación de las costumbres de las personas de carne y hueso. En 1826 fue nombrado académico de número de la Royal Academy. Realizó algunos retratos oficiales, que no fueron enteramente afortunados, como *La Reina Victoria recibiendo el juramento en su coronación* (1838-43, Colección Real). Leslie es quizá más recordado en la actualidad como el primer biógrafo de su amigo, el paisajista John Constable: *Memorias de la vida de John Constable* (1843). Sus obras están bien representadas en la colección del Victoria & Albert Museum. RH

Bib.: Leslie 1860

JOHN FREDERICK LEWIS (1805-76)

Nació en Londres. Su padre y su tío eran artistas y recibió su primera formación con su padre, trabajando después como ayudante en el taller de Sir Thomas Lawrence. Sus primeras obras eran cuadros de animales, pero abandonó este campo porque no quería competir con su amigo de la infancia Landseer. Se dedicó entonces a la acuarela, plasmando vistas pintorescas con figuras ataviadas con trajes típicos de Escocia, Suiza, Italia y especialmente España, país que visitó de 1832 a 1834. En 1835 publicó *Lithographic Sketches and Drawings of the Alhambra*. En 1837 viajó a París, Roma, Grecia, Constantinopla y Egipto, país al que regresó para vivir en El Cairo de 1841 a 1851, adoptando el traje nativo. Durante su estancia realizó numerosos dibujos y acuarelas sobre la vida de Oriente Medio; en 1850 envió a Londres la acuarela *El harén* (colección particular), que causó sensación por su brillante técnica y lo atrevido de su tema. En 1851 regresó a Londres y presentó sus obras sobre Oriente Medio realizadas con un estilo de gran riqueza cromática y de minucioso detalle. En 1857 fue elegido Presidente de la Old Water-Colour Society, pero dimitió en 1858 pasándose a la técnica del óleo, más provechosa. Fue nombrado miembro asociado de la Royal Academy en 1859 y académico de número en 1865. JBT

Bib.: Lewis 1978, Sweetman 1988, pp. 131-135

JOHN LINNELL (1792-1882)

Nació en Londres. Era hijo del fabricante de marcos James Linnell y sobrino del fabricante de muebles John Linnell. Copiaba los grabados de las obras de George Morland para venderlos y entre 1804-5 entró a trabajar como aprendiz del acuarelista John Varley, por consejo de William Mulready. En 1805 ingresó, a prueba, en la escuela de la Royal Academy. En 1806, y siguiendo instrucciones de Mulready, salía acompañado de William Henry Hunt a pintar al aire libre en las orillas del Támesis, en la zona rural de Twickenham (hay ejemplos de estas obras en la Tate Gallery, Londres). En 1809 la British Institution le otorgó el premio de paisaje y en 1810 ganó una medalla al modelado de relieves en la Royal Academy. En 1811 llegó a ser maestro de dibujo. Ese mismo año se produjo su conversión de la Iglesia Anglicana a la Bautista, lo que le aportó una nueva forma de entender el paisaje. El principio artístico de «fidelidad a la naturaleza» cobró nueva intensidad ante la creencia de que el paisaje era una prueba de la existencia de Dios. En 1813 fue a Gales en su primer viaje importante para hacer bocetos. En 1818 conoció a William Blake y entre ellos floreció una intensa amistad. Expuso sus retratos en la Royal Academy, aunque sus solicitudes sucesivas de ingreso como asociado de dicha institución fueron rechazadas. En 1822 conoció a Samuel Palmer y en 1828 visitó Shorham, residencia de este último y de los «Antiguos», para hacer bocetos de la naturaleza. Durante la década de 1800 pasó gran parte de su tiempo copiando por encargo obras de los maestros antiguos con destino a los grabadores. En 1839 presentó *Los discípulos en el camino de Emaús* (1834-38; Ashmolean Museum, Oxford), un paisaje poético con tema bíblico. Su obra *Noé: la víspera del diluvio* (Cleveland Museum of Art, Ohio) presentada en la Royal Academy en 1848 constituyó un gran éxito de crítica y situó a Linnell como un nuevo valor de la pintura de paisaje inglesa, con un realismo que contrastaba fuertemente con las dificultades que presentaban las posteriores pinturas «vaporesas» de Turner. Linnell se vio alentado a desarrollar una nueva visión del paisaje pastoral, en el cual únicamente la naturaleza está imbuida de un senti-

miento religioso. En 1849 adquirió un terreno en Redhill, Surrey, y se hizo construir una casa a la que se trasladó con su familia. Ese mismo año se produjo su intervención a favor de los Pre-Rafaelitas. Ganó la Medalla de Oro de la Exposición Universal de París, de 1855, con su óleo *Camino forestal* (Liverpool, Sudley House). En 1875 celebró en Londres su primera exposición individual, que fue una muestra del gran éxito profesional y comercial que le acompañó desde mediados de la década de 1840. RH

Bib.: Cambridge 1982

DANIEL MACLISE (1806-1870)

Nació en Cork, Irlanda, hijo de un atesano. En 1822 se matriculó en la escuela de arte recién establecida en su ciudad natal. En 1825 realizó varios bocetos del famoso novelista Sir Walter Scott (British Museum, Londres) y el éxito de los mismos le animó a dedicarse al retrato. En 1828 ingresó en la escuela de la Royal Academy, donde celebró su primera exposición en 1829; en 1831 ganó la Medalla de Oro en pintura de historia. Durante este período realizó un gran número de retratos. Era un excelente dibujante y un acuarelista cuidadoso. Durante la década de 1830 empezó a destacar por su habilidad para orquestar complejos grupos de figuras en lienzos de grandes dimensiones (p.e., *Feliz Navidad en el salón del Barón*, 1838, National Gallery of Ireland, Dublin). En 1840 fue nombrado miembro de la Royal Academy. Por aquella época ya habían quedado bien patentadas las características de Maclise: uso de colores claros y chillones y aplicación dramática del claroscuro, que parecía proceder del arte contemporáneo alemán, pero que se desarrollaba independientemente de él. Si denotaba, sin embargo, la influencia de los bocetos del pintor alemán Moris Retsch, evidente p.e. en *Escena de Hamlet* (RA 1842, Tate Gallery, Londres). Desde principios de la década de 1840 estuvo trabajando en los frescos para la reconstrucción del Palacio de Westminster, destacando el enorme *Encuentro entre Wellington y Blücher* y la *Muerte de Nelson* (conservados). Murió a consecuencia de una neumonía y está enterrado en el importante cementerio victoriano de Kensal Green, Londres. RH

Bib.: Londres 1972

JOHN MARTIN (1789-1854)

Nació cerca de Haydon Bridge, en Northumberland, y en 1803 ingresó como aprendiz de un fabricante de carruajes en Newcastle-upon-Tyne. En 1806 se trasladó a Londres y trabajó como pintor de porcelanas. Más tarde entró en el taller de un conocido pintor de cristal. En 1810 presentó su primera obra a la Royal Academy, pero fue rechazada. En 1812 presentó *Sadak en busca de las aguas de Oblivion* (réplica, Southampton Art Gallery). Esta obra constituyó su primer éxito y la diminuta figura de un hombre agobiado por un escarpado paisaje volcánico sirvió para demostrar su habilidad para manipular el paisaje y llegar al gusto del público por medio de lo sublime. Su lienzo de gran formato *Josué ordenando al sol mantenerse inmóvil sobre Gibeon* expuesto en 1816 (United Grand Lodge of England, Londres) denotaba una clara influencia del *Aníbal atravesando los Alpes* realizado por Turner en 1812 (Tate Gallery, Londres), mientras que a su vez ejerció influencia sobre Danby. Con la espectacular *Fiesta de Baltasar* de 1821 (colección particular, Londres), en la cual explotaba su facilidad para la perspectiva, Martin alcanzó su mayor éxito. A partir de entonces dedicó gran parte de su carrera a la realización y publicación de estampas, espe-

cialmente grabados al humo, entre las que se encuentran algunas obras maestras. Dedicó los últimos años de su vida a los tres grandes cuadros con su visionaria versión del *Juicio final* (Tate Gallery, Londres). Murió en la Isla de Man. RH

Bib.: Feaver 1975; Londres 1989c; York 1992.

ROBERT BRAITHWAITE MARTINEAU (1826-1869)

Nació en Londres, donde se educó en la University College School. Empezó la carrera de Leyes, pero hacia 1846 la abandonó para dedicarse a la pintura. Estudió en la escuela de dibujo de Cary y más tarde se matriculó en la de la Royal Academy donde, en 1851, obtuvo una medalla por dibujar copiando de antigüedades. Entabló amistad con William Holman Hunt, de quien tomó lecciones de pintura. Ambos artistas compartieron sucesivos talleres en Londres desde 1851, hasta que Martineau contrajo matrimonio en 1865. Martineau se movía en la periferia del círculo de los Pre-Rafaelitas, tomando parte en las actividades sociales del grupo y posando como modelo en algunas ocasiones (como la figura del «ricachón» que aparece a caballo en la obra de Ford Madox Brown *Trabajo*) y adoptando un estilo pictórico derivado del de la Hermandad. Entre 1852 y 1869 presentó once obras en la Royal Academy, siendo las más populares *Kit recibe clases de escritura* (cat. 42) y *El último capítulo* (RA 1863, Birmingham Museum and Art Gallery). En 1862 Martineau presentó a la Exposición Universal su lienzo titulado *El último día en el viejo hogar* (Tate Gallery, Londres) que representa a una familia obligada a vender y a abandonar su vivienda confortable por culpa del libertinaje del cabeza de familia. Murió joven a consecuencia de unas fiebres reumáticas. CSN

Bib.: AJ 1869, p. 117

GEORGE HEMING MASON (1818-1872)

Nació en Fenton Park, cerca de Stoke-on-Trent en el seno de una familia de alfareros. En 1843 se fue a vivir a Roma para estudiar pintura. A partir de 1852 realizó excursiones a la campiña romana para hacer bocetos en compañía del pintor italiano Giovanni Costa. En 1853 conoció a F. Leighton, que a la sazón vivía en Roma. Empezó a captar el interés de los comitentes ingleses con obras como *Arando en la Campagna* (RA 1857, Walker Art Gallery, Liverpool). En 1858 regresó a Inglaterra, instalándose en Staffordshire, donde le sobrevinieron problemas económicos además de sufrir una depresión y de resentirse seriamente su salud. Costa y Leighton le visitaron y le animaron a pintar, y gradualmente fue adaptando el tipo de paisaje panorámico que había concebido en Italia a temas rurales ingleses. Mason dependía económicamente de un círculo de amigos y admiradores, que se sentían atraídos por la sutileza de carácter de sus obras. Cuadros como *Sinfonía pastoral* (RA 1869, colección particular) y *La luna de la cosecha* (RA 1872, Tate Gallery, Londres) le valieron el ser considerado como uno de los pintores estéticamente más avanzados del momento. CSN

Bib.: Stoke-on-Trent 1982 y 1989

SIR JOHN EVERETT MILLAIS (1829-1896)

Nació en el seno de una antigua familia de Jersey. En 1840 ingresó en la escuela de la Royal Academy, siendo el alumno más joven de la historia de la misma, donde ganó dos medallas y conoció a Holman Hunt. En 1848 fue miembro fundador de la Hermandad de los Pre-Rafaelitas. Sus primeras

obras Pre-Rafaelitas denotan un estilo asombrosamente angular, de brillante cromatismo, con un creciente uso del detalle naturalista, como p. e. *Ophelia* (1852, Tate Gallery). *El hugonote* (1852, colección particular) es el primero de numerosos cuadros sobre amores desgraciados que le hicieron alcanzar la popularidad y que le llevaron a ser elegido miembro asociado de la Royal Academy. Mientras pintaba el retrato de Ruskin en 1853, Millais se enamoró de la esposa del crítico, Effie, que se divorció para casarse con él en 1855. A finales de la década de los sesenta el estilo de Millais se hizo más suelto y más rico. Entre sus obras posteriores se encuentran cuadros sentimentales de muchachas bonitas, temas de historia, desolados paisajes escoceses y retratos. Se convirtió en un hombre riquísimo y famoso. En 1885 le hicieron Baronet y en 1896 se convirtió en presidente de la Royal Academy, muriendo a finales del mismo año y recibiendo sepultura en la catedral de San Pablo. JBT

Bib.: Millais 1899; Londres 1967

ALBERT JOSEPH MOORE (1841-1893)

Nació en York en el seno de una familia de pintores: su padre William Moore y su hermano mayor Henry Moore. Se educó en York y aprendió pintura y dibujo con su padre y hermanos. Estudió durante corto tiempo en la York School of Design; más tarde se trasladó a Londres para terminar su educación, en la escuela de la Royal Academy. Dibujó temas de paisaje a la manera de los Pre-Rafaelitas. A partir de 1857 expuso sus obras en la Royal Academy y entre las primeras que presentó se encontraba una serie con temas del Antiguo Testamento de la que destaca *El sacrificio de Elías* (1865; Bury Art Gallery). A principios de la década de 1860 realizó proyectos de decoración y pinturas murales; el fresco *Las cuatro estaciones* (en paradero desconocido) de 1864, fue el inicio de su paso de los temas narrativos a los decorativos. Al año siguiente, el clasicismo de su obra *El asieno de mármol* (en paradero desconocido) atrajo la atención de James Whistler; siguió una amistad y durante unos cinco años sus obras fueron muy aínas. Desde finales de la década de 1860 hasta la de 1880 Moore realizó una serie de obras que constituyen la quintaesencia del Movimiento Estético inglés: figuras femeninas del tipo griego, con vestiduras sueltas y de gran riqueza escultórica, aparecen dedicadas a pasatiempos agradables o completamente pasivas. Justo al final de su carrera empezó a experimentar con temas de mayor carga emotiva. Moore no llegó a alcanzar una situación sobresaliente en la vida artística. La Royal Academy nunca apreció verdaderamente sus obras, por lo que él prefería la Grosvenor Gallery, donde expuso casi todos los años desde 1877 a 1888. CSN

Bib.: Baldry 1894; Robertson 1931; Newcastle 1972; Manchester 1978; York 1980

HENRY MOORE (1831-1895)

Nació en York y aprendió a dibujar con su padre el pintor William Moore. Estudió en la York School of Design desde 1851 hasta 1853, fecha en que se trasladó a Londres y se matriculó en la escuela de la Royal Academy. Pintaba paisaje con un estilo mimucioso y de brillante cromatismo similar al de los Pre-Rafaelitas. En 1856 presentó en la exposición de la Royal Academy *Un prado suizo en junio* (en paradero desconocido), que mereció las exageradas alabanzas de Ruskin. A finales de la década de 1850 se sentía cada vez más atraído por los temas costeros. Más tarde, y hasta el final de su carrera, pintó marinas compuestas casi completamen-

te a base de luz y de color, y de los efectos atmosféricos que se pueden observar en el mar abierto y en el cielo. Moore era un expositor prolífico de las principales galerías de Londres y fue nombrado miembro de la Society of British Artists y de la Old Water-Colour Society. Desde 1853 a 1895 tomó parte en todas las exposiciones anuales de la Royal Academy y enviaba obras con regularidad al Salón de París. Moore vivía en Londres, pero realizaba numerosas expediciones pictóricas por su país y por el extranjero en cualquier época del año. CSN

Bib.: Londres 1980

WILLIAM J. MULLER (1812-1845)

Nació en Bristol, aunque su padre era un emigrado de origen prusiano. Sus primeras manifestaciones artísticas fueron dibujos de su pintoresca ciudad natal y de sus alrededores, especialmente de la garganta del Avon. En 1833 participó por primera vez en la exposición de la Royal Academy. En 1834-35 realizó su primer viaje al extranjero —visitando los Países Bajos, Alemania e Italia— en compañía del acuarelista George Fripp (1813-96). A su regreso a Bristol envió a las exposiciones de Londres las obras inspiradas por sus viajes continentales. En 1838 viajó a Grecia y a Egipto y a su regreso se trasladó a Londres. Su virtuosismo, tanto en la pintura al óleo como en las acuarelas, le valió el reconocimiento general, especialmente de sus compañeros pintores. A partir de entonces, y hasta su muerte, expuso anualmente sus obras en la Royal Academy y en otras instituciones. En 1843 formó parte de una expedición gubernamental a Turquía para documentar los lugares arqueológicos. Realizó un gran número de acuarelas, algunas de las cuales se sitúan entre las mejores de su género por su técnica fluida, su rico cromatismo y su espontaneidad de visión. A su regreso, su salud empezó a debilitarse y murió a la temprana edad de treinta y tres años, en su ciudad natal. RH

Bib.: Bristol 1991

WILLIAM MULREADY (1786-1863)

Nació en Ennis, County Clare, Irlanda. Su padre era comerciante y se trasladó con su familia a Londres. A pesar de su origen humilde le educaron bien y su padre le alentaba a leer. Estudió dibujo como discípulo del escultor Thomas Banks y en 1800 fue admitido en la escuela de la Royal Academy. Fue discípulo del acuarelista John Varley, mientras se ganaba la vida enseñando dibujo. En 1804 empezó a exponer sus paisajes pintorescos en la Royal Academy, primero acuarelas y luego óleos; aconsejado por Varley (al igual que Linnell) en 1806 empezó a pintar al óleo en *plein-air*, como lo hacían por la misma época Turner y Constable. A estos dibujos y acuarelas de paisaje añadió los temas de género en 1808: *El sonajero* (Tate Gallery, Londres) es su primer tema doméstico, con los niños como protagonistas, en escenarios interiores o exteriores cuidadosamente observados y reproducidos con sensibilidad. Esta obra denota la influencia de los maestros holandeses del siglo XVII, a través de las obras de Wilkie, aunque demuestra una interpretación más intelectualizada de la escena y del espacio que Wilkie. En 1807-8 se dedicó también a ilustrar libros infantiles. En 1815 fue nombrado asociado de la Royal Academy y en 1816 miembro académico de pleno derecho. El mismo año presentó *La pelea interrumpida* (Victoria & Albert Museum, Londres) que describe un conflicto infantil con tal intensidad que conduce inmediatamente a una interpretación más trascendental, situándola como «tema moral moderno» que repetiría una y otra vez. El estilo de Mulready se caracte-

terizaba por su gran esmero pintando, dibujando e interpretando. Para llegar a una obra terminada solía hacer numerosos estudios preparatorios. A partir de la década de 1840 realizó un gran número de excelentes dibujos de desnudos. Fue, junto con Wilkie, uno de los escasos grandes dibujantes británicos del siglo XIX. El Victoria & Albert Museum conserva la mejor y más completa selección de su obra. RH

Bib.: Heleniak 1980; Pointon 1986

ALFRED MUNNINGS (1878-1959)

Nació en Suffolk. Entre 1893-98 trabajaba para un litógrafo de Norwich al tiempo que estudiaba pintura en la Norwich School of Art. Más tarde se trasladó a París. Adoptó un estilo de pintura de paisaje fluido e impresionista, tratando la luz con una técnica especial. En 1917-18 estuvo con la Brigada de Caballería canadiense como pintor de campaña oficial. Consiguó su primer éxito notable como pintor de retratos ecuestres con el del General Seeley, oficial al mando del ejército canadiense en Francia, retrato presentado en la Royal Academy en 1919. Se produjo entonces un aluvión de encargos de obras similares y de temas de caza; con el tiempo se convertiría en el pintor de caballos más conocido de todo el siglo XX. Expuso en la Royal Academy desde 1898, siendo nombrado asociado en 1919 y académico de número en 1925. De 1944 a 1949 fue presidente de dicha institución, viéndose obligado a dimitir después de haber lanzado un virulento ataque contra el arte moderno. Despreciaba a los artistas defensores de la vanguardia, especialmente a Picasso. CSN

Bib.: Munnings 1950, 1951 y 1952; Manchester 1986.

JOHN WILLIAM NORTH (1842-1924)

Nació en Brixton, al sur de Londres, donde su padre se dedicaba al comercio de paños. En 1860 entró como aprendiz del grabador de madera J. W. Whympster y entre 1862-66 trabajó como ilustrador para los Hnos. Dalziel. Se hizo famoso por su sensibilidad en la interpretación de paisajes con la técnica del grabado en madera en blanco y negro. En 1860 efectuó su primera visita a Somerset; desde entonces hasta 1868 North y sus amigos Fred Walker y G. J. Pinvell pasaron repetidas temporadas en Halsway Manor, una gran casa al borde de las colinas de Quantock. Desde finales de la década de 1860 estuvo exponiendo sus obras en la Dudley Gallery hasta 1871, fecha de su nombramiento como miembro asociado de la Old Water-Colour Society y donde expondría ya con regularidad. A partir de 1869 expuso sus obras en la Royal Academy de forma intermitente, siendo elegido asociado en 1893. A finales de siglo, Herkomer y otros ensalzaban a North como el único destacado exponente de la escuela idílica de paisajistas. Las obras posteriores de North, entre las que se cuentan *El sol de invierno* (1891, Tate Gallery) y *El viejo petal* (1892, Southampton Art Gallery) fueron muy admiradas y ejercieron gran influencia sobre la siguiente generación de paisajistas. CSN

Bib. Marks 1896; Alexander 1927-28

WALTER OSBORNE (1859-1903)

Nació en Dublín en el seno de una familia relacionada con el arte, pues su padre era pintor de animales. A partir de 1876 estudió en la escuela de la Royal Hibernian Academy, donde consiguió varios premios, entre ellos una importante beca que le permitió ir a estudiar en Europa. De 1881-83

asistió a la Academia de Amberes. Estuvo pintando al aire libre en Bretaña en 1883 y a finales de los ochenta en diferentes lugares de Inglaterra. Aunque denota la influencia de Bastien-Lepage su obra de ese período hace gala de una mayor sutileza de tono y de una técnica más libre que la de muchos pintores de *plein-air* ingleses. Osborne expuso sus obras en la Royal Hibernian Academy, Dublín, a partir de 1877, en la Royal Academy de 1886 y en el New English Art Club de 1887. Asumió un papel cada vez más activo en la vida artística de Dublín; en 1883 fue nombrado asociado de la Royal Hibernian Academy, en 1886 miembro de pleno derecho y en 1892 dejó de efectuar sus regulares excursiones pictóricas a Inglaterra. En Dublín empezó a hacer retratos con un estilo que denotaba las influencias de Sargent y Whistler. Pintó también paisajes en los alrededores de la capital y vistas atmosféricas de las calles y mercados de la misma. Estaba reconocido como el mejor retratista de Dublín y en 1900 le otorgaron el título de «Sir», que rechazó. En 1903 murió de neumonía, a los cuarenta y tres años. JBT

Bib.: Dublín 1983

SAMUEL PALMER (1805-1881)

Nació en Newington, cerca de Londres. Era el hijo mayor de un librero y su abuelo materno era banquero. Tuvo una esmerada educación literaria y desde 1818 recibió clases de dibujo de William Waite, un acuarelista poco importante. En 1819, cuando contaba catorce años de edad, la British Institution y la Royal Academy aceptaron exponer sus paisajes, uno de los cuales fue adquirido, con lo que Palmer fue tachado de «niño prodigio». También en 1819 vio por primera vez una obra de Turner reconociendo su valentía. En 1822 conoció a John Linnell y por medio de él a John Varley, a Mulready y a William Blake. De la mano de Linnell, Palmer conoció la obra de Durero y de otros maestros medievales alemanes e italianos: la intensidad religiosa de estas obras ejerció una profunda influencia sobre él, aunque aún mucho más directa sería la influencia de Blake.

Los dibujos sepia realizados por Palmer en este período (ejemplos en el British Museum y en el Ashmolean Museum de Oxford) reflejan una visión del paisaje remozada por el contacto con Blake: es observado con minuciosidad y plasmado con gran fidelidad y riqueza a pequeña escala. Por aquella época Palmer y un pequeño grupo de artistas jóvenes —conocido como los «Antiguos»—, entre los que se encontraban Edward Calvert y George Richmond, se reunieron alrededor de Blake trasladándose en 1826 a Shoreham, Kent, donde encontraron nueva inspiración para sus obras. Palmer realizó algunas de sus obras más notables, como *A la salida de la misa vespertina* (Tate Gallery) y *Las esquiladoras* de 1833-34 (colección particular). En 1837 contrajo matrimonio con la hija de Linnell y realizó por Italia su viaje de luna de miel, que duró dos años. La luz italiana y el paisaje clásico dulcificaron la intensidad de su visión y, respectivamente, le suministraron motivos más bien convencionales. A cambio, sus cuadros no le proporcionaban lo suficiente para vivir y se veía obligado a dar clases de dibujo. En 1853 fue elegido miembro de la Fitching Society. En 1861 se trasladó a Reigate, Surrey, donde permaneció el resto de su vida. Entre los cuadros de ese período destacan las ilustraciones a las obras de Milton *L'Allegro e Il Penseroso*. Al año siguiente de la muerte de Palmer se celebró en Londres una exposición conmemorativa de su obra, que sirvió para confirmar que sus mejores paisajes poéticos ocupan un lugar prominente entre las obras más originales de la escuela británica. RH

Bib.: Palmer 1892; Lister 1988

SIR JOSEPH NOEL PATON (1821-1901)

Nació en Dunfermline, Escocia, y su familia le estimuló a pintar y a dibujar desde pequeño. En 1843 se trasladó a Londres para dibujar en el British Museum y estudiar en la escuela de la Royal Academy. Presentó el cartón titulado *El espíritu de la religión* al concurso de Westminster de 1845, y los cuadros *Cristo llevando la Cruz* y *La reconciliación de Oberon y Titania* (cat. 24) al segundo concurso de 1847, ganando un premio en ambas ocasiones. Hacia 1857 se estableció en Edimburgo. Estuvo en contacto con los pintores Pre-Rafaelitas y algunas de sus obras como *The Bluidie Tryste* (1855, Glasgow Museum and Art Gallery) denotan una especial influencia de Millais. Paton trató una amplia gama de temas, desde las escenas de cuentos, de la literatura, o temas religiosos y simbólicos, hasta temas de la vida moderna (*Hogar e In Memoriam*, p. e., fueron inspirados por la guerra de Crimea y la rebelión de la India, respectivamente), pasando por las obras religiosas y simbólicas. Desde 1844 hasta su muerte presentó regularmente sus obras en la Royal Scottish Academy, donde ingresó como asociado en 1847 y como miembro en 1850. De 1856 a 1883 envió también sus obras a la Royal Academy. En 1865 fue nombrado pintor de Su Majestad en Escocia y al año siguiente fue distinguido como «Sir».

CSN

Bib.: Gray 1881; Story 1895

JOHN PHILLIP (1817-1867)

Nació en Aberdeen, Escocia. Era hijo de un zapatero y entró como aprendiz de un pintor de brocha gorda, pero en 1834 se trasladó a Londres. Realizó sus primeras obras a la manera de David Wilkie, convirtiéndose después en discípulo del pintor de género Thomas Musgrave Joy. Ingresó en la escuela de la Royal Academy en 1837 al mismo tiempo que formaba parte de la «Clique», grupo en el que también estaban Richard Dadd, Augustus Egg y W. P. Frith. Expuso por primera vez en la Royal Academy en 1838 y al año siguiente regresó a Aberdeen para pintar retratos y obras de género. En 1846 se trasladó a Londres. En 1851 realizó su primera visita a España, viviendo en Sevilla, y a su regreso a Londres presentó sus temas españoles con bastante éxito. Regresó a España en 1856. En 1859 fue nombrado miembro de pleno derecho de la Royal Academy. En 1860 realizó su tercer y último viaje a España, visitando Madrid, Toledo y Sevilla, y dedicándose sobre todo al estudio de Velázquez.

Phillip presentó insistentemente sus temas españoles después de su primer viaje a España, por lo que se le conocía como «Spanish Phillip». Estos temas constituían una considerable novedad por aquella época y Phillip aportó a su interpretación pintoresca de los mismos no sólo su gran capacidad de narrativa, sino también su enorme fuerza colorista. Aparte del *Escritor de cartas de Sevilla* de 1853 (Colección Real), que pretendía claramente adoptar los métodos Pre-Rafaelitas, la obra de Phillip se caracteriza por una rica paleta y gran pictoricismo. Tenía una visión sobre todo anecdótica y alegre de la vida española que era un reflejo de su propio carácter cariñoso y de su sentido del humor. En 1866 realizó un viaje a Italia y murió en Londres al año siguiente. Sus obras se conservan en Edimburgo y en Aberdeen.

RH

Bib.: Dafforne 1877; Aberdeen 1967

GEORGE JOHN PINWELL (1842-1875)

Nació en Wycombe, en Buckinghamshire. Era hijo de un constructor y cuando aún era un mu-

chacho se empleó como diseñador para una empresa de bordados. Más tarde estudió en St. Martin's Lane School of Art y en la escuela de Heatherley. Hacia 1863 ingresó como diseñador de ilustraciones en el taller de grabados sobre madera de J. W. Whymper, donde también trabajaba como aprendiz J. W. North, con quien entabló amistad. Más tarde fue contratado como ilustrador por los Hnos. Dalziel. Las ilustraciones de Pinwell, North y Walker aparecieron juntas en varias publicaciones entre las que se encontraban *Wayside Poems and Poems by Jean Ingelow*. Realizó versiones a la acuarela y en algunos casos al óleo de temas que ya habían sido publicados como ilustraciones. Le gustaban en especial los temas figurativos con mucha gente —generalmente basados en leyendas o hechos de la historia popular— situados en escenarios de paisaje, o los estudios de una sola figura en interiores domésticos. Desde 1865 expuso sus obras en la Dudley Gallery hasta 1869, fecha en que fue elegido asociado de la Old Water-Colour Society. A causa de su delicada salud, pasó la mayor parte de 1874 en el norte de África, muriendo de tuberculosis en septiembre de 1875.

CSN

Bib.: Williamson 1900

PAUL FALCONER POOLE (1807-1879)

Nació en Bristol. Era hijo de un tendero y fue un pintor autodidacta, por lo que con frecuencia solían criticarle sus defectos en el dibujo. Su primera exposición en la Royal Academy fue en 1830, pero no volvió a presentar sus obras en dicha institución hasta 1837; la razón fue su temporal retirada de la sociedad a causa de un escándalo matrimonial, en el que estaba involucrada la esposa de Francis Danby, con la que se casaría más tarde. Se hizo famoso de la noche a la mañana al presentar en la exposición de la Royal Academy de 1843 su sensacional obra *Solomon Eagle exhortando a la gente al arrepentimiento durante la plaga de 1665* (Sheffield City Art Gallery). En 1845 expuso unos frescos en Westminster Hall y ganó un premio en el concurso de Westminster de 1847. Produjo, con fines comerciales, incontables obras sin ningún valor representando a sonrientes figuras femeninas con traje campesino; sin embargo, alcanzó la fama con grandes composiciones figurativas de temas de historia, bíblicos y literarios, enmarcados en paisajes poéticos iluminados de forma teatral. Poole llevó el ideal ambicioso del Arte Noble, de principios del siglo XIX a la era victoriana. Cuando murió, el gusto por ese romanticismo de pura cepa se había desvanecido y su fama estaba en declive.

JBT

Bib.: Bristol 1973, pp. 30-39, 235-236; Leeds 1978, pp. 78-79

EDWARD JOHN POYNTER (1836-1919)

Nació en París, aunque su padre, arquitecto, era inglés. En 1853-54 visitó Roma, donde conoció a F. Leighton, cuya obra e ideas sobre arte ejercerían sobre él una influencia profunda y duradera. En Londres, estudió en la escuela de Leigh y desde 1855 en la escuela de la Royal Academy. Pasó una larga temporada en París, 1855-59, primero trabajando en el estudio de Gleyre y después en la École des Beaux-Arts; se unió al círculo de pintores anglo-parlantes de que habla George du Maurier en su novela *Tribby* (1894). En 1860 se estableció en Londres y en 1861 participó por primera vez en las exposiciones de la Royal Academy. Poynter llegaría a ser uno de los principales pintores de su tiempo de temas históricos, neo-clásicos y de género en escenarios antiguos. En 1869 fue nombrado asociado de la Royal Academy, en

1876 miembro de pleno derecho y en 1896 presidente de dicha institución. Fue titular de la cátedra «Slade» en el University College de Londres y director de la escuela de arte del South Kensington Museum. De 1894 a 1906 fue director de la National Gallery.

CSN

Bib.: Dafforne 1877; AJ 1903, pp. 187-192

RICHARD REDGRAVE (1804-1888)

Nació y se crió en Londres. Al principio trabajó con su padre —un oscuro hombre de negocios—, pero en 1826 ingresó en la escuela de la Royal Academy mientras se ganaba la vida dando clases de dibujo. Al principio de su carrera pintaba temas de género e históricos en la línea de los de C. R. Leslie y Charles West Cope, este último gran amigo suyo. En la década de 1830 realizaba también paisajes e interiores. Participó en el concurso de Westminster de 1843 presentando el cartón titulado *Lealtad*. A principios de los años cuarenta se inició en los temas de la vida moderna que le valieron el reconocimiento como pintor, cuyos protagonistas solían ser miembros de la clase media con problemas económicos y entre los que destacan *La hija del caballero venido a menos* (RA 1840, en paradero desconocido) y el *Pobre profesor* (1845, Shipley Art Gallery Gateshead). En 1840 fue nombrado asociado de la Royal Academy y en 1851 miembro de pleno derecho. En 1847 Redgrave fue nombrado director de la Government School of Design, pudiendo dedicar desde entonces poco tiempo a pintar. Además, fue nombrado «Inspector de los cuadros de la reina» y a él se debe el primer catálogo moderno de la Colección Real. Junto con su hermano Samuel recopiló un inapreciable índice biográfico de la pintura británica, titulado *A century of Painters of the English School* que vio la luz en 1866, editado en dos volúmenes. A partir de finales de la década de 1860 solía pasar los meses de verano en su casa de campo cerca de Abinger, en Surrey, lo que le permitió volver a dedicarse a la pintura, ahora realizando paisajes de los bosques y prados de los North Downs.

CSN

Bib.: AJ 1850, pp. 48-49; AJ 1859, pp. 205-207; Londres 1988; Parkinson 1990, pp. 236-249

WILLIAM BLAKE RICHMOND (1842-1921)

Nació en Londres. Hijo del pintor y dibujante George Richmond, debe su nombre al amigo y mentor de su padre, William Blake. Era ahijado de Samuel Palmer y se crió en el círculo artístico conocido como «los Antiguos». En 1857 ingresó en la escuela de la Royal Academy. En 1859 realizó el primero de numerosos viajes a Italia, donde le impresionaron sobre todo las obras de Miguel Ángel y de Tintoretto. De 1861 en adelante presentó sus obras en las exposiciones de la Royal Academy. Vivió en Roma entre 1865-69 estudiando la pintura al fresco y pintando paisajes en la campiña romana. Llegó a ser uno de los principales expositores de la Grosvenor Gallery, donde presentó una serie de temas mitológicos y religiosos entre los que destacan *Electra en la tumba de Agamenón* (GG 1877; en paradero desconocido) y *Las vírgenes prudentes y las necias* (GG 1881; colección particular). Fue un prolífico retratista, especialidad con la que se ganaba la vida. En 1879 sustituyó a Ruskin como titular de la cátedra «Slade» de Bellas Artes en Oxford. A pesar de que durante los años en que dependía de la Grosvenor Gallery, abandonó casi totalmente su relación con la Royal Academy, fue nombrado asociado de la misma en 1888 y miembro de pleno derecho en 1895.

CSN

Bib.: Lascelles 1902; Stirling 1926; Stoke-on-Trent 1989

DANTE GABRIEL ROSSETTI (1828-1882)

Nació en Londres. Su padre era un refugiado político italiano que más tarde ingresó en el King's College como profesor de italiano. En 1841 se matriculó en la escuela de dibujo de Sass, pasando la mayor parte del tiempo leyendo y dibujando ilustraciones literarias. En 1844 ingresó en la escuela de la Royal Academy; en 1848, y durante un corto período de tiempo fue discípulo de F. M. Brown. El mismo año montó un estudio con Holman Hunt y para el otoño fue uno de los miembros fundadores de la Hermandad de los Pre-Rafaelitas. Sus obras *La Adolescencia de María Virgen* (1849, fig. 9, p. 37) y *Ecce Ancilla Domini!* (1849-50), ambas en la Tate Gallery, fueron su primera realización poniendo en práctica los principios establecidos por el grupo. Durante la década de 1850 Rossetti empezó a pintar a la acuarela, consiguiendo efectos de gran riqueza cromática y composiciones densas y muy elaboradas con temas procedentes de la literatura, especialmente de las obras de Dante y de *La Mort d'Arthur* de Malory. Desde 1857 mantuvo una estrecha amistad con E. Burne-Jones y trabajaron juntos en los murales de la Oxford Union. A raíz de la muerte de Lizzy Siddal, su modelo desde hacía muchos años y con la que había contraído matrimonio en 1860, acacida en 1862 por una sobredosis de láudano, Rossetti se trasladó a Tudor House, en Chelsea, donde llevó una existencia bohemia. Su nuevo interés por las imágenes exuberantes y eróticas queda patente en obras como *Bocca Bacciata* (1859, Boston Museum of Fine Arts). En 1869 fueron exhumados los restos de Lizzy para extraer del ataúd el manuscrito con los poemas de Rossetti, que se publicaron al año siguiente. Fue aislándose cada vez más de sus amigos y compañeros artistas y padeció una serie de trastornos físicos y neurosis, muriendo en Birchington-on-Sea, en Kent. CSN

Bib.: Doughty 1949; Rossetti 1965-67; Londres 1973; Londres 1984b

JOHN RUSKIN (1819-1900)

Nació en Londres, pero se crió en Denmark Hill, Surrey, donde su padre trabajaba como comerciante de vinos. Recibió una educación rigurosa a la que siguió su ingreso en la Iglesia de Cristo, Oxford. Se propuso defender e interpretar la pintura de Turner y su visión del paisaje, en los dos primeros volúmenes de *Modern Painters* (publicados en 1843 y 1846). El mensaje de «fidelidad a la naturaleza», que es la base de esta monumental empresa (el tercero y cuarto volúmenes se publicaron en 1856 y el quinto en 1860), fue captado por una generación de paisajistas que estaban alejándose de los convencionalismos de lo pintoresco. Asumió la defensa de Millais y de Holman Hunt por medio de cartas a *The Times* y de un panfleto titulado *Pre-Rafaelismo* (1851). A partir de 1854 y durante varios años mantuvo estrecho contacto con D. G. Rossetti y en la década de 1860 «apadrinó» a E. Burne-Jones de forma similar. Fue profesor del Working Men's College y autor del manual de enseñanza *The Elements of Drawing* (1857). A finales de la década de 1850 tuvo una crisis de fe y rechazó la finalidad puramente estética o formal del arte, por considerarla irrelevante para los problemas sociales y económicos que constituían su creciente preocupación. En la década de 1870 Ruskin buscó las vías prácticas que permitieran utilizar el arte como medio de educar e informar a un amplio público. En 1870 fue designado para ocupar la cátedra «Slade» de arte en Oxford, fundando una escuela de dibujo a la que donó numerosos dibujos de Turner de su propia colección. En 1871 fundó la «Guilda de San Jorge», un proyecto protosocialista de vida en cooperativa cuyo mayor éxito fue la creación de un museo de arte en Sheffield. El

órgano de esta Guilda fue «Fors Clavigera» (1871-74), una serie de cartas mensuales dirigidas a los trabajadores, en las que Ruskin planteaba cuestiones sobre arquitectura, historia natural y pintura. Siempre propenso a la depresión, Ruskin sufrió de enajenación mental en los últimos años. Su última obra fue su autobiografía inacabada *Praeterita* (1885-89) y durante la última década de su vida se retiró al aislamiento de su casa en Brantwood on Coniston Water en el Lake District. CSN

Bib.: Ruskin 1903-12; Walton 1972, Sheffield 1983; Hilton 1985.

FREDERICK SANDYS (1829-1904)

Nació en Norwich. Era hijo de un tintorero y llegó a ser maestro de dibujo y pintor. Se educó en la Norwich Grammar School y en la Government School of Design de la misma ciudad. Se trasladó a Londres h. 1851, año en que celebró su primera exposición en la Royal Academy. Al principio trabajaba principalmente como ilustrador. Realizó una parodia de la obra de Millais *Sir Isumbras vadeando el río*, representando a Ruskin como un burro, en cuya grupa se aferran Millais, Hunt y Rossetti, composición que hizo que surgiera la amistad entre Sandys y Rossetti. A finales de la década de 1850 y durante los años sesenta se dedicó a pintar temas bíblicos, mitológicos y literarios, basados frecuentemente en retratos femeninos o en estudios de figuras del tipo introducido por Rossetti. Como dibujante de retratos, Sandys se hizo con una considerable clientela recibiendo sobre todo el favor de los hombres y mujeres que apoyaban el Movimiento Estético. Sus dibujos eran registros fisonómicos de minuciosa exactitud, al tiempo que expresaban un gran sentido de la personalidad. Durante algún tiempo vivió con Rossetti en Tudor House, en Chelsea. Más tarde instaló su propio hogar con su amante Mary Jones, con quien tuvo muchos hijos. CSN

Bib.: Brighton 1973; Londres 1984b

JOHN SINGER SARGENT (1856-1925)

Nació en Florencia en el seno de una familia americana, pasando la mayor parte de su infancia viajando por Europa. Asistió a la Accademia di Belle Arti en Florencia, trasladándose a continuación a París para matricularse como discípulo de Carolus-Duran y también de la École des Beaux-Arts. Su retrato de Madame Gautreau, titulado *Madame X* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York) provocó el escándalo en el Salón de 1884 y a consecuencia de ello Sargent decidió trasladarse a Londres. En la exposición de 1887 de la Royal Academy presentó *Carnación, Lirio, Lirio, Rosa* (Tate Gallery, Londres), que causó sensación y que fue adquirido por la Fundación Chantrey. Durante la década de 1890 Sargent alcanzó la fama como el mejor retratista de la época: «el Van Dyck de nuestro tiempo», como le describía Rodin. Se convirtió en destacada figura de la vida artística inglesa, exponiendo anualmente en la Royal Academy y enviando sus acuarelas a la Royal Water-Colour Society. Hacia 1910 Sargent se cansó del retrato y prefería los temas de paisaje. De 1890-1910 trabajó en un proyecto de decoración de la Biblioteca Pública de Boston. Fue pintor de campaña oficial en la Primera Guerra Mundial. CSN

Bib.: Ormond 1970; Leeds 1979; Olson 1986

FREDERIC JAMES SHIELDS (1833-1911)

Nació en Hartlepool y se crió en un ambiente de pobreza extrema. Asistía a clases nocturnas en Lon-

dres y en Manchester donde se instaló hacia 1848, pero tenía que ganarse la vida haciendo trabajos en serie para grabadores publicitarios. Alcanzó el éxito local en Manchester con acuarelas de niños. Recibió las influencias de los Pre-Rafaelitas, cuyas obras conoció en la exposición de Tesoros Artísticos de Manchester de 1857. Su técnica de la acuarela se volvió más minuciosa y se inspiró en los grabados en madera Pre-Rafaelitas para realizar las ilustraciones a la obra de Defoe *La plaga de Londres*, que expresan la ferviente fe cristiana del artista. En 1864 entabló amistad con Rossetti y con Madox Brown. En 1875 se trasladó a Londres. Su estilo figurativo se hizo más suelto, y empezó a diseñar vidrieras y mosaicos. Su última obra fue una ambiciosa serie de murales (1888-1910) —para la Capilla de la Ascensión, Bayswater, Londres (destruidos)— por encargo de la piadosa señora de Russell Gurney. Hacían gala de una espiritualidad exagerada y amanerada procedente del temperamento nervioso y reprimido de Shields. JBT

Bib.: Shields 1891; Mills 1912

WALTER RICHARD SICKERT (1860-1942)

Nació en Munich, pero su padre, un artista danés, emigró a Inglaterra en 1869. Después de una corta carrera como actor, Sickert ingresó en la Slade School of Art de Londres en 1881, que pronto abandonó para convertirse en discípulo y ayudante del taller de Whistler. Sus primeras obras siguen el estilo whistleriano que cambia bajo la influencia de Degas y del arte francés para hacerse más rico, más suelto y más estructurado. En 1887 empezó a pintar temas londinenses, vistas y retratos. En 1888 se unió al New English Art Club poniéndose a la cabeza de la facción progresista del mismo, que en 1889 organizó la exposición «Los impresionistas de Londres». En 1895 visitó Venecia y entre 1898 y 1905 vivió en Dieppe, desde donde realizó más viajes a Venecia. En esta ciudad, en 1903-4, pintó escenas de interiores humildes con figuras, un tema que adaptaría al regresar a Londres en 1905. A partir de 1907 su estudio fue el punto de mira para un círculo de artistas más jóvenes conocidos como Camden Town Group. Sus obras posteriores se componen de paisajes y de vistas urbanas, pero también de cuadros narrativos, retratos y temas teatrales, frecuentemente basados en fotografías y en ilustraciones del siglo XX. JBT

Bib.: Baron 1973; Londres 1992

WILLIAM SIMPSON (1823-1899)

Nació en Glasgow, Escocia, en el seno de una familia muy humilde. Hizo trabajos litográficos tanto en su ciudad natal como en Londres, a donde llegó en 1851. En 1854, al estallar la guerra de Crimea, los editores Colnaghi le mandaron trasladarse al frente para registrar las acciones militares, por lo que pasó a ser conocido como el primer artista de guerra —aunque no es exactamente así— y durante toda su vida le llamaron «Simpson el de Crimea». El realismo de sus acuarelas de guerra, publicadas en 1855/56 en *Times* como litografías, y sus reportajes, tuvieron junto con las fotografías de Roger Fentons gran influencia en la opinión pública sobre la guerra de Crimea. Por aquella época estuvo en contacto con la Reina Victoria, surgiendo una perdurable amistad entre ambos. A raíz de la Rebelión de los Cipayos, en 1859 se trasladó a la India, donde permaneció hasta 1862, efectuando numerosos viajes en los que además de dibujar y pintar realizaba investigaciones arqueológicas, arquitectónicas e históricas. En este tiempo pintó más de 250 acuarelas, algunas de las cuales publicó en 1867 bajo el epígrafe *India Ancient and Modern*. Se convirtió en el «ar-

tista especial» del semanario *Illustrated London News* realizando numerosos viajes: Persia, Abisinia, Egipto y Jerusalén. Documentó la apertura del Canal de Suez; en 1870 la contienda franco-prusiana y en 1871 la Comuna de París; en 1872-73 viajó por la India, China, Japón y América; en 1875-76 por la India; en 1877, Micenas y Troya como testigo de las excavaciones de Schliemann; 1878-79, documentó la guerra afgana. Sus acuarelas topográficas presentan con frecuencia perspectivas atrevidas y suelen estar llenas de detalles gráficos plasmados con una paleta brillante. RH

Bib.: Simpson 1903; Londres 1987b

ABRAHAM SOLOMON (1824-1862)

Nació en Londres en el seno de una familia judía cuyo padre era sombrerero. Sus hermanos Rebecca y Simeón se dedicaron también a la pintura. De muchacho estudió arte en la escuela de Sass y en 1839 ingresó en la de la Royal Academy, donde sus dibujos consiguieron algunas Medallas de Plata. Los temas de sus primeras obras proceden de las novelas y poemas de George Crabbe, Walter Scott y Oliver Goldsmith. En 1854 presentó la pareja de cuadros *Primera Clase-Encuentro* y *Segunda Clase-Despedida* (National Gallery of Canada, Ottawa y National Gallery of Australia, Canberra, respectivamente) que constituyen su primera incursión en los temas de la vida moderna, a los que daba una nota moralizante. *Esperando el veredicto* (RA 1857, Tate Gallery) e *Inocente* (RA 1859, Tate Gallery) son el punto culminante de esta incursión. Para James Dafforne, el artista era «adicto a los contrastes pictóricos» (Dafforne 1862, p. 75), pues Solomon tenía predilección por temas en los que el contenido moral dependía de las circunstancias o condiciones. Su obra ¡*Ahogado!* ¡*Ahogado!* (RA 1860, en paradero desconocido) evidencia una mayor preocupación por las cuestiones sociales. Solomon consiguió una próspera situación económica gracias a la venta de los grabados procedentes de las obras que, desde 1841, presentó anualmente en la Royal Academy. En 1862 fue elegido miembro asociado de la Royal Academy. El mismo año murió demasiado joven a consecuencia de una enfermedad cardíaca. CSN

Bib.: Dafforne 1862; Londres 1985

PHILIP WILSON STEER (1860-1942)

Nació en Birkenhead y era hijo de un pintor. En 1878-81 estudió en el College of Art de Gloucester, después en South Kensington durante una corta temporada y entre 1882-84 en París. En 1883 participó en la exposición de la Royal Academy y en 1884 en el Salón de París, pero en 1886 se convirtió en miembro fundador del New English Art Club. A mediados de la década de los ochenta estuvo pintando en Etaples, en Calais y en Walberswick, en Suffolk. Su técnica fluida y su audaz simplificación denotan la influencia de Whistler, pero sus escenas costeras de finales de los ochenta y principio de los noventa tienen un tratamiento mucho más libre y se encuentran entre las primeras obras británicas que manifiestan el conocimiento del Impresionismo francés. A principios de la década de 1890 realizó varios retratos intimistas y whistlerianos de Rose Pettigrew. En 1893 se convirtió en destacado profesor de la Slade School of Art, Londres, y por aquella época empezó a adoptar una forma más tradicional de abordar el paisaje, pintando magníficas vistas clásicas bajo la influencia de Turner y de Constable. Acusó también un cambio de estilo en sus retratos y temas figurativos demostrando un nuevo interés por el siglo XVIII y realizó numerosas acuarelas en tonos pálidos y delicados. JBT

Bib.: Laughton 1971; Cambridge 1986

JOHN MELHUIH STRUDWICK (1849-1937)

Nació en Clapham, al sur de Londres, y estudió arte en South Kensington y en la escuela de la Royal Academy donde no fue un alumno aventajado. A principios de los años setenta ingresó como ayudante en el taller de Spencer Stanhope, amigo y seguidor de Burne-Jones, y después en el del propio Burne-Jones, quien ejercería la mayor influencia en su obra. Strudwick sólo participó en una ocasión en las exposiciones de la Royal Academy. Desde 1877 expuso sus obras en la Grosvenor Gallery y luego, a partir de 1888, en la New Gallery. Su obra carece de la intensidad emocional compulsiva de Burne-Jones, pero comparte la visión melancólica y onírica de su maestro. Strudwick pintaba figuras delgadas y encorvadas tocando instrumentos musicales o representando alegorías clásicas sobre lo efímero del tiempo y la nostalgia por el amor y la juventud. Su producción es pequeña y cambió poco de estilo a lo largo de los años. Recibió la favorable acogida de George Bernard Shaw, a la sazón crítico de arte (*Art Journal* 1891), pero a pesar del apoyo de unos cuantos patronos que le eran fieles, su obra no se ajustaba a las modas que prevalecían en el mundo artístico. Aparentemente dejó de pintar en 1909. JBT

Bib.: Kolsteren 1988; Londres 1989b

JAMES TISSOT (1836-1902)

Nació en Nantes en el seno de una familia acomodada y su verdadero nombre es Jacques-Joseph Tissot. Estudió en la École des Beaux-Arts en París, donde conoció a Whistler y a Degas. Expuso escenas flamencas del siglo XV a la manera de Henri Leys, así como retratos y temas de ambientación moderna y a partir de mediados de los años sesenta escenas de enamorados vestidos a la moda del Directorio. En 1864 tomó parte por primera vez en las exposiciones de la Royal Academy. Entre 1869-77 dibujó caricaturas para la revista inglesa *Vanity Fair*. A la caída de la Comuna de París se trasladó a Londres alcanzando el éxito en la Royal Academy con una serie de cuadros sobre los acontecimientos sociales de moda, como *Muy temprano* (RA 1873, Guildhall Art Gallery, Londres), *Baile a bordo* (RA 1874, Tate Gallery) y *¡Chitón!* (RA 1875, Manchester City Art Gallery). Participó en las exposiciones de la Grosvenor Gallery en 1877-79 con pinturas y aguafuertes. Hacia 1875 se fue a vivir con la señora Kathleen Newton, divorciada, que aparece en muchos de sus cuadros sobre los jardines y las calles de Londres. A la muerte de su pareja, regresó a París en 1882. Después de su conversión religiosa viajó a Palestina para dibujar ilustraciones para la Biblia. Murió cerca de Besançon. JBT

Bib.: Londres 1984c; Wentworth 1984

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (1775-1851)

Nació en Covent Garden, Londres. Era el hijo mayor de un barbero y de pequeño se dedicaba a copiar grabados. En diciembre de 1789 fue admitido en la Royal Academy y por la misma época fue discípulo del dibujante arquitectónico Thomas Malton. Participó por primera vez en las exposiciones de la Royal Academy en 1790, con una acuarela. Toda su carrera está jalonada de interrupciones debidas a sus giras destinadas a tomar apuntes y hacer bocetos. La primera de estas giras fue a Bristol en 1791 y luego a Gales en 1792. En 1793 recibió un galardón de la Society of Arts. En 1796 expuso sus primeras obras al óleo en la Royal Academy. Hasta entonces la obra de Turner se centra-

ba en acuarelas topográficas, una forma de arte muy extendida que él proyectó a niveles más altos no sólo técnicamente, sino por la escala en que él las realizaba. En 1799 fue nombrado miembro asociado de la Royal Academy y en 1802 miembro de pleno derecho. Ese mismo año realizó su primer viaje al Continente: Francia y Suiza.

Por entonces Turner constituía una fuerza dominante en el arte británico, teniendo como único objetivo desafiar a los maestros antiguos en su propio terreno, con una obra tras otra: a Claudio de Lorena y a Cuyp en los paisajes; a Claudio de Lorena y a Poussin en los cuadros de historia; a W. Van de Velde y a Ruysdael en las marinas. En 1807 comenzó a publicar su propia clasificación de paisaje, el *Liber Studiorum* en una serie de estampas grabadas al aguafuerte por él mismo. El mismo año fue nombrado catedrático de perspectiva en la Royal Academy. En 1811 se publica *The Southern Coast*, primera serie de grabados topográficos de sus acuarelas. En 1812 expone al óleo *Anibal cruzando los Alpes* (Tate Gallery, Londres), una obra brillante en la que representa, de manera totalmente original, el torbellino arrollador de una tormenta de nieve. En 1820 hace su primera visita a Italia, incluyendo Roma y Venecia. En 1825 gira por Holanda, el Rhin y Bélgica; en 1826 por Francia; en 1828-9, segunda visita a Italia. La luz italiana obligó a Turner a adoptar una paleta más brillante que, combinada con una técnica más suelta, producían obras cada vez más «impresionistas», únicas en su época, como se puede apreciar en las obras pintadas y expuestas a raíz de su viaje de 1833 a Venecia. A principios de la década de 1840 Turner volvió varias veces a Suiza, realizando una serie de bocetos de brillante cromatismo y numerosas acuarelas terminadas. Estas obras alcanzan el punto culminante del estilo topográfico practicado al principio por Turner, en lo que se refiere a la identificación del lugar, por medio de la asociación personal e histórica. Su técnica de pintura al óleo sufrió una transformación paralela, aunque las obras que nos permiten calibrar mejor el proceso, p.e., *Castillo de Norham* (Tate Gallery, Londres) no estaban destinadas a ser expuestas públicamente. En su testamento, Turner, consciente de su categoría, cedió a su país un legado: innumerables cuadernos de dibujos, y cuadros acabados e inacabados. Su obra se encuentra casi en su totalidad en la Tate Gallery y la National Gallery, de Londres. RH

Bib.: Gage 1987; Londres 1991-92

FREDERICK WALKER (1840-1875)

Nació en Marylebone, Londres. Su padre era joyero. Asistió a las clases nocturnas de la escuela de Leigh y más tarde ingresó en la escuela de la Royal Academy; acudía también al British Museum para dibujar las esculturas antiguas. En 1858-60 estuvo de aprendiz de J. W. Whympers diseñando ilustraciones para grabado en madera. Más tarde trabajó como ilustrador para los Hnos. Dalziel. Progresivamente se fue dedicando a la pintura prefiriendo los temas domésticos y de género que en muchos casos estaban inspirados directamente por su trabajo como grabador. Desarrolló un tipo característico de paisaje pastoral, y más tarde introdujo un elemento simbólico en su pintura, especialmente en sus lienzos de gran formato como *El puerto del refugio* (RA 1872, Tate Gallery). Realizó algunos viajes al extranjero, dos veces a Venecia y una vez a Argelia, donde esperaba que su salud se restableciera. Murió de tuberculosis a los treinta y cinco años. Había alcanzado una notable posición en la vida artística contemporánea, tanto como miembro de la Old Water-Colour Society que como asociado de la Royal Academy. Se le consideró como el principal exponente de una escuela

de artistas, conocida como los «autores de idilios», de la que formaron también parte J. W. North y G. H. Mason. CSN

Bib.: Phillips 1894; Birmingham 1895; Marks 1896

HENRY WALLIS (1830-1916)

Nació en Londres un 21 de febrero. Estudió en la Cary's Academy y en 1848 fue admitido a prueba en la Royal Academy. A continuación estudió en París, en el atelier de M. G. Gleyres y en la Académie des Beaux-Arts. La obra maestra de Wallis *El picapedrero*, 1858 (cat. 49), tenía sin lugar a dudas la influencia de la pintura realista francesa que el pintor habría conocido durante ese período. Celebró su primera exposición en 1853 en la Royal Manchester Institution y al año siguiente en Londres en la British Institution. Por aquella época estaba en el círculo de la Hermandad de los Pre-Rafaelitas y su óleo de pequeño formato *La muerte de Chatterton*, presentado en la Royal Academy en 1856 (Tate Gallery, Londres), es una de las realizaciones supremas del Pre-Rafaelismo y la obra más famosa de Wallis. Después de *El picapedrero*, Wallis tuvo muy poca repercusión como pintor, debido en parte a que había heredado cierta suma de dinero que le permitía vivir sin depender del arte. Entre 1854-77 expuso treinta y cinco obras en la Royal Academy y ochenta y una en la Old Water-Colour Society. En su madurez viajó pintando por Italia, Sicilia y Egipto y se convirtió en un notable coleccionista de cerámica. RH

Bib.: Londres 1984

EDWARD MATTHEW WARD (1816-1879)

Nació en Londres, hijo de un empleado de banco. En 1834 ingresó en la escuela de la Royal Academy. Más tarde se trasladó a Roma, donde permaneció entre 1836-39 estudiando en las escuelas de dibujo y copiando las obras de los maestros antiguos y donde ejerció de ayudante del pintor neoclásico Filippo Agricola. Durante el viaje de regreso se detuvo en Venecia, París y Munich, ciudad en la que estudió la técnica de la pintura al fresco como discípulo de Peter von Cornelius. En el concurso de Westminster de 1843 presentó el cartón *Boadicea*. Unos diez años después, le encargaron decorar un corredor de la Cámara de los Comunes con una serie de ocho pinturas de historia, incluyendo la *Ejecución de Montrose* y el *Sueño de Argyll*. Ward tenía una especial predilección por los temas históricos franceses; entre las primeras de las numerosas obras que presentó en la Royal Academy y en la British Institution se encontraba *Napoleón en la prisión de Niza* (BI 1841, en paradero desconocido), que fue adquirida por el Duque de Wellington. Más tarde, su obra *La Familia Real francesa en la prisión del Temple* (RA 1851, colección particular) atrajo la atención de la Reina Victoria, que se quedó muy contrariada al comprobar que ya había sido vendida. En 1846 fue nombrado asociado de la Royal Academy y miembro de pleno derecho en 1855. Su esposa Henriette, nieta del paisajista romántico James Ward, era también pintora de historia. Su hijo, Sir Leslie Ward, quien utilizaba el seudónimo de «Spy» (Espía), fue un conocido retratista y caricaturista. CSN

Bib.: AJ 1855, pp. 45-48; AJ 1879, pp. 72-73.

JOHN WILLIAM WATERHOUSE (1849-1917)

Nació en Roma; era hijo de un pintor inglés poco conocido. Estudió en la escuela de la Royal Academy, institución en la que presentó sus obras desde 1874, aunque más adelante expone tam-

bién en las Grosvenor Galleries y en las New Galleries. Sus primeras obras fueron temas de género italianos modernos, pero más tarde se dedicó a las escenas clásicas de la vida cotidiana, al estilo de Alma-Tadema, que alcanzaron gran éxito y fueron adquiridas por los principales coleccionistas privados y museos. Esta fase culminó con *Marianne* (RA 1887, Forbes Magazine Collection), que consiguió una medalla en la Exposición de París de 1889 y que se expuso también en Chicago en 1893 y en Bruselas en 1897. Con *La dama de Shalott* (RA 1888, Tate Gallery) adoptó las *femmes fatales* de los Pre-Rafaelitas y un estilo figurativo basado en Burne-Jones, aunque combinado con una técnica vigorosa semejante a la de Bastien-Lepage (*Hilas y las Ninfas*; RA 1897, Manchester City Art Gallery). En 1895 fue nombrado miembro de la Royal Academy, donde impartió clases. Pintó algunos retratos y hasta su muerte siguió poniendo escenas exuberantes y místicas de hechiceras y de míticas heroínas. JBT

Bib.: Hobson 1980

GEORGE FREDERIC WATTS (1817-1904)

Nació en Londres. Hijo de un fabricante de pianos, su salud era bastante delicada, por lo que recibió una educación escasa. En 1835 ingresó en la escuela de la Royal Academy, estudió escultura antigua en el British Museum y en 1837 empezó a exponer en la Royal Academy. En el concurso del Palacio de Westminster de 1843 presentó el cartón *Caractacus llevado en triunfo por las calles de Roma*, que obtuvo uno de los premios; el dinero que ganó le permitió viajar a Florencia, donde vivió durante cuatro años. En Italia estudió las obras de los pintores del Renacimiento, especialmente Tiziano y Miguel Ángel. Watts, de vuelta a Londres, frecuentó el salón literario y artístico establecido por la señora Prinsep en Little Holland, House. De 1850 en adelante pintó temas bíblicos monumentales, así como alegorías sobre la condición humana. En la década de 1850 recibió encargos para realizar frescos en varios edificios públicos e iglesias. En la década de 1860 se dedicó a la escultura; sus dos obras más conocidas son *Energía física* (Jardines de Kensington) y la estatua que representa a Tennyson de pie, en Lincoln. Vivió en Kensington, al lado de Leighton, y más tarde en Limmerslease, cerca de Guildford, donde su casa se conserva como museo de sus obras. CSN

Bib.: Watts 1912; Blunt 1975; Manchester 1978

THOMAS WEBSTER (1800-1886)

Nació en Pimlico, Londres; era hijo de un miembro de la casa del Rey Jorge III. Cantaba en el coro de la Real Capilla teniendo ante sí la carrera musical, pero en octubre de 1821 ingresó en la escuela de la Royal Academy. La primera obra que presentó en la Royal Academy, en 1823, era un retrato de grupo, pues los jóvenes pintores solían dedicarse al retrato, ya que era un medio seguro de ganarse la vida. En 1825 expuso en la Society of British Artists un cuadro de género, representando unos niños jugando, que llamó la atención de un público más amplio. Sus temas, el formato de sus cuadros y su técnica pictórica atrajeron a la nueva generación de comitentes de la clase media. Éstos gustaban de los cuadros que representaban «escenas de la vida familiar» siguiendo la línea de las preferencias del momento por el arte holandés del siglo XVII. Webster dedicó la mayor parte de su carrera a pintar niños y el creciente éxito le llevó a repetir los motivos. En 1840 pasó a ser asociado de la Royal Academy y en 1846 miembro de pleno derecho.

En 1857, Webster se unió a un grupo de artistas que vivían en el pueblo de Cranbrook, Kent, que llegarían a ser conocidos como la «Colonia de Cranbrook». Sus temas, generalmente enmarcados en casas de campo locales, reproducidas fielmente por los artistas, evocan algunas veces a Hooch o a Terborch. De manera poco habitual, Webster renunció a su sillón de Académico diez años antes de morir. RH

Bib.: Wolverhampton 1977

JAMES ABBOTT MCNEILL WHISTLER (1834-1903)

Nació en Lowell, Massachusetts. Estuvo en la Academia Militar de West Point y más tarde trabajó en la vigilancia costera de los Estados Unidos. En 1855 se trasladó a Francia. En 1856 ingresó en el estudio de Charles Gleyre. En 1858 conoció a Henri Fantin-Latour y a Gustave Courbet, adoptando el estilo realista de este último. En 1859 se trasladó a Londres, instalándose en Chelsea, donde pintaría sus primeros temas figurativos como *La muchacha blanca* (1862, National Gallery of Art, Washington DC). En 1866 realizó un viaje a Valparaíso, que parece haber inspirado sus primeros «Nocturnos»: en una monocromía de azules, verdes y grises. Por esta época se inclina cada vez más por las composiciones figurativas, de serenidad clásica, sin asociación narrativa, similares a las de su amigo Albert Moore; al mismo tiempo estudiaba arte oriental e incorporaba a sus obras accesorios exóticos. Desde principios de la década de 1870 Whistler se dedicó al retrato, destacando entre sus obras maestras *Adaptación en gris y negro n.º 1: la madre del artista* (1872, Musée d'Orsay, París). Fue un exquisito decorador, destacando la Sala del Pavo Real en la casa de su patrono F. R. Leyland. Se sintió ofendido por el trato que la Royal Academy dio a sus obras y pasó a exponerlas en la Grosvenor Gallery. Sufrió una crisis personal al arruinarse por la campaña de difamación que llevó a cabo con éxito contra Ruskin, quien de forma calumniosa había arremetido contra su obra *Nocturno en negro y oro: el cohete* (h. 1874; Detroit Institute of Arts), en la primera exposición de la Grosvenor Gallery en 1877. Whistler tuvo que vender la casa que E. W. Godwin acababa de terminarle, y retirarse a Venecia, donde realizó una serie de aguafuertes. Durante las décadas de 1880 y 1890 Whistler fue considerado como el mejor exponente del arte moderno británico y reverenciado tanto en su país como en el extranjero. CSN

Bib.: Whistler 1890; Pennell 1908; Sutton 1966; Young 1980; Curpy 1984

SIR DAVID WILKIE (1785-1841)

Tercer hijo del ministro de la iglesia de Fife, Escocia. A los catorce años empezó a estudiar en la Trustees' Academy de Edimburgo, teniendo como maestro a John Graham. En la Academia se otorgaba gran importancia al dibujo e influido por artistas como Rembrandt, Teniers y Ostade, pintó temas escoceses y retratos antes de trasladarse a Londres en 1805, donde participa por primera vez en las exposiciones de la Royal Academy. Un coleccionista describe *Los políticos del pueblo* de 1805 (colección particular) —otro tema escocés— como poseedor «de la vivacidad de Teniers y el humor de Hogarth». Estas cualidades, su fuerza narrativa y su pureza pictórica cambiaron, en palabras del pintor B. R. Haydon (1786-1846), «todo el sistema del arte al estilo doméstico». Constituyó un gran éxito y Wilkie se hizo «famoso de la noche a la mañana». Las obras como *El violinista ciego*, 1806 (Tate Gallery, Londres), *El día de pagar el alquiler*, 1807 (colección particular),

El dedo cortado, 1809, y *El festival del pueblo*, 1811 (Tate Gallery) siguieron esta línea. Sirvieron como modelo a otros artistas, como a Leslie, y confirieron a la escuela de pintura británica una identidad bien definida que no había conseguido encontrar anteriormente a través del «Gran estilo» por el que abogaba Sir Joshua Reynolds (1723-92). Wilkie fue nombrado asociado de la Royal Academy en 1809 y académico de número en 1811. En 1814 visitó París, en 1816 Bélgica y Holanda y en 1817 Escocia. Luis I de Baviera le encargó la realización de *La lectura del testamento* (expuesta en 1820, Neue Pinakothek, Munich). El Duque de Wellington le encargó pintar un cuadro para celebrar la victoria sobre Napoleón en Waterloo y realizó *Los pensionistas de Chelsea leyendo el despacho de Waterloo*, expuesto en 1822 (Apsley House, Londres), cuya composición planteó primero disponiendo figuritas en una caja. En 1822 estuvo en Edimburgo —igual que Turner— para consignar la visita de estado de Jorge IV a Escocia. A finales de 1824 tuvo una depresión nerviosa y viajó por Italia, Alemania y España para recuperarse. A su regreso su estilo era más libre, atrevido, amanerado y menos logrado. En 1835 realizó un viaje a Irlanda que culminó con otro cuadro con pretensiones de grandeza histórica. En 1840 partió para Egipto y Tierra Santa para recoger nuevo material y con claros deseos de proyectar su arte a nuevas esferas. Desgraciadamente murió de una infección de estómago durante el viaje de regreso y sus restos fueron lanzados al mar. El pesar por su muerte encontró su sobrecogedora expresión en *Paz-Entierro en el mar* (1842, Tate Gallery) de Turner. RH

Bib.: Cunningham 1843; New Haven 1987

DANIEL ALEXANDER WILLIAMSON (1823-1903)

Nació en Liverpool en el seno de una familia de artistas. Entró a trabajar como aprendiz de un ebanista, pero más tarde se pasó a la pintura. En 1847 se trasladó a Peckham en las afueras del sur de Londres. Asistió a las clases con modelos vivos en la escuela de Leigh. En 1853 empezó a exponer en la Royal Academy retratos y paisajes con ganado. En 1861 regresó al norte, viviendo en primer lugar en Warton-in-Carnforth y después en Broughton-in-Furness, ambos pueblos en los límites del distrito de English Lake. A principios de la década de 1860 los paisajes de Williamson denotan un brillante cromatismo y una técnica elaborada. Sin embargo, a partir de mediados de la década buscaba efectos más generalizados y atmosféricos, utilizando a veces acuarelas para captar las características etéreas de la atmósfera y de la luz y experimentando una técnica consistente en mojar el soporte para que los colores se mezclaran y se combinaran. Expuso intermitentemente en la Royal Academy, la Dudley Gallery y la Liverpool Academy. Contaba con los encargos de los coleccionistas del noroeste. No era un pintor conocido a nivel general, aunque contaba con la admiración de sus compañeros pintores como G. F. Watts, Jozef Israels y Whistler, que reconocía la originalidad de las obras de Williamson invitándole a exponer con la International Society en 1898. CSN

Bib.: Marillier 1904, pp. 234-40; Stanley 1973, pp. 147-149

FRANZ XAVER WINTERHALTER (1805-1873)

Nació en Menzenschwand, en la Selva Negra. Se formó como grabador en Breisgau (Freiburg) y en la Academia de Munich con Stieler. En 1828, como profesor de dibujo en la Corte de Karlsruhe, recibió sus primeros encargos para realizar una serie de retratos oficiales, entre ellos el de la pareja ducal. Después de una estancia en Roma (1832-34) fue nombrado Pintor de Corte. Ese mismo año se trasladó a París, donde estableció su residencia, expuso en el «Salon» de 1835 y retrató a miembros de la familia real —asimismo, a los reyes belgas—. En 1842 pintó por primera vez en Buckingham Palace y en Windsor: en los quince años siguientes realizó numerosos retratos de la Reina Victoria, del Príncipe Alberto y de sus hijos. Junto con Eduard Magnus viajó en 1852 por España, y retrató a la Reina Isabel II. Desde 1853 se sucedieron los encargos para retratar a Napoleón III, y a la Emperatriz Eugenia, así como a la familia del zar. De 1864 son sus famosos retratos de la Emperatriz Isabel de Austria. Galardonado con altas condecoraciones y distinciones, volvió a Karlsruhe en 1871. Murió de tifus en Frankfurt en 1873. Ese mismo año se celebraron exposiciones homenaje en el Kunstverein de Frankfurt y en la Kunsthalle de Baden. Con sus retratos tocó fin la larga tradición europea del retrato oficial, que él llevó a su punto álgido. CH

Biografía y Bibliografía (Addenda)

DAVID ROBERTS (1796-1864)

Nació en Stockbridge, cerca de Edimburgo (Escocia) el 24 de octubre de 1796. Es uno de los grandes pintores románticos y fue célebre merced a sus excelentes vistas de países europeos y lugares exóticos, tratadas en general con un carácter fantástico que no excluye la fidelidad a los detalles reales de los motivos y panoramas. Se inició como autor de decoraciones de teatro y en este tipo de tareas trabajaba ya en 1822 en el Pantheon de su ciudad natal y en el Royal Theatre de Glasgow. En ese año se trasladó a Londres donde se ocupó de similares labores en el Drury Lane Theatre. En 1824 viajó por Normandía interesándose por la arquitectura gótica de sus comarcas y poblaciones. Pintó, dibujó y muchas de sus creaciones fueron grabadas alcanzando una enorme difusión. Viajero consumado, recorrió Europa y estuvo en España largo tiempo, desde 1832, visitando varias regiones y tomando innumerables notas artísticas acerca de ellas. Pasó por Madrid, Córdoba, Granada, Málaga, Cádiz, Jerez y Sevilla, cruzando el estrecho de Gibraltar para conocer Tánger. También realizó itinerarios por Egipto, Siria, Palestina y la actual Jordania. Su producción fue recogida en series litográficas que le dieron enorme celebridad: *Picturesque Sketches in Spain during the years 1832 y 1833* y *Views in the Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt and Nubia*. Desde 1839 fue asociado de la Royal Academy londinense y dos años más tarde era

ya académico. Su obra ejerció una enorme influencia coetánea y posterior, dejando una fuerte impronta en el estilo del pintor español Jenaro Pérez Villaamil. Murió en Londres el 25 de noviembre de 1864 y los fondos de su estudio se vendieron en mayo del año siguiente en Christie's. JJJ

EDWIN HAYES (1819-1904)

Artista nacido en Bristol, el 7 de junio de 1819 de padre irlandés. Fue muy joven a Irlanda y estudió en la Academia de Dublín. Se especializó en pintura dedicada a temas navales, preferentemente paisajes marítimos con profusión de embarcaciones de todo tipo, demostrando una gran facilidad, probable resultado de haber nacido en un puerto y conocer el medio a la perfección. Expuso en múltiples ocasiones en la Royal Academy de Londres, desde 1855 hasta su muerte, indicio tanto de su maestría como de su precocidad por lo temprano de tales tareas, que siempre culminó con éxito. Empleó la acuarela en el pequeño formato, pero también hizo un excepcional uso del óleo creando espectaculares composiciones que le granjearon el éxito y el respeto de artistas y clientes. Sus obras pertenecen hoy a distintos museos del mundo, particularmente de Gran Bretaña y Australia. Fue miembro de numerosas instituciones académicas, especialmente de la Royal Hibernian Academy —lo que acusa frecuentemente su

firma al lado de la cual aparecen las siglas R. H. A.— y del Institute of Oil Painters. Falleció el 7 de noviembre de 1904 y la venta de los fondos de su estudio tuvo lugar en Christie's en enero de 1905. Su hijo Claude Hayes (1852-1922) también fue pintor, experto en paisajes y retratos. JJJ

Fernández Bayton, G.: *Catálogo Principales Adquisiciones 1958-1968*. Museo del Prado, 1969.

Sánchez Cantón, F. J.: *Adquisiciones del Museo del Prado 1956-1962*. A. E. A., 1962.

Luna, J. J.: «El coleccionismo de pintura británica en España», en *Cat. Exp. Pintura Británica de Hogarth a Turner*. Museo del Prado. Madrid 1988, pp. 48-84.

Puente, J. de la: *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Pintura del siglo XIX*. Madrid 1985.

Puente, J. de la: *Adquisiciones de 1978 a 1981*. Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Madrid 1981.

Luna, J. J.: *Guía actualizada del Museo del Prado*. Madrid 1984 (reed. 1993).

Luna, J. J.: *Catálogo de las Pinturas del Museo del Prado*. Madrid 1972.

Cronología

POLÍTICA Y CIENCIA	ARTE
<p>24 mayo: nace la Reina Victoria Revueltas sociales en Manchester Restricciones en la libertad de prensa y de reunión El primer barco de vapor cruza el Atlántico</p>	<p>1819 Nace Ruskin Senefelder <i>Manual de la litografía</i> Primer viaje de Turner a Italia Se inaugura el Museo del Prado Muere Maella</p>
<p>Jorge V se convierte en rey de Gran Bretaña y de Hannover España: sublevación de Riego. Comienza el Trienio Liberal Ampère descubre el principio de la corriente alterna</p>	<p>1820 Estancia de Géricault en Inglaterra (hasta 1822) Shelley: <i>Prometeo desencadenado</i></p>
<p>Muere Napoleón I Comienzo de la Guerra de Independencia griega Faraday descubre el motor eléctrico</p>	<p>1821 Nace Ford Madox Brown Muere Keats</p>
<p>Proclamación de la doctrina de Monroe en Estados Unidos de Norteamérica España: Fernando VII reinstaura el Absolutismo</p>	<p>1823 Royal Pavilion, en Brighton, obra de Nash Old Colonial Office del Banco de Inglaterra, obra de Soane Comienza la construcción del Museo Británico, obra de Smirke</p>
<p>Los sindicatos vuelven a ser permitidos en Gran Bretaña Culmina la independencia de América respecto de España</p>	<p>1824 Renovación del Castillo de Windsor en estilo neogótico Constable expone en el Salón de París Muere Lord Byron</p>
	<p>1825 Corot expone por primera vez en el Salón de París Dyce entra en Italia en contacto con los Nazarenos</p>
<p>Tratado de Londres sobre la autonomía griega</p>	<p>1827 Finalización de Regent Street, proyectada por Nash Nace Holman Hunt Muere Blake Muere Beethoven</p>
	<p>1828 Nace Dante Gabriel Rossetti Exposición de obras de Turner en Roma Muere Goya</p>
<p>Se permite en Gran Bretaña a los católicos acceder a cargos políticos</p>	<p>1829 Nace Millais</p>
<p>Revolución de julio en Francia. Reinado de Felipe I Revueltas sociales en diversas ciudades europeas España: nace la futura Isabel II Inauguración del ferrocarril Manchester-Liverpool</p>	<p>1830 Nace Lord Leighton Fundación de la Escuela de Barbizon Disolución de los Nazarenos en Roma Delacroix: <i>La libertad guiando al pueblo</i> Primera publicación de caricaturas de Daumier</p>
	<p>1831 Muere Hegel</p>
<p>Proclamación de la Pragmática en Inglaterra España: proclama de D. Carlos en contra de la sucesión al trono de su sobrina Isabel</p>	<p>1832 Nace Manet Muere Goethe Muere Scott</p>
<p>España: muere Fernando VII. Inicio del reinado de Isabel II Gauß y Weber descubren el telégrafo electromagnético</p>	<p>1833 Nace Burne-Jones</p>

POLÍTICA Y CIENCIA		ARTE
Alianza entre Inglaterra, Francia, España y Portugal para defender el Liberalismo España: I Guerra Carlista. Promulgación del Estatuto Real	1834	Nace William Morris Nace Whistler Nace Palmaroli
	1836	Comienza la construcción del puente de hierro, el Clifton-Bridge, en Bristol Barry gana el concurso para la nueva construcción del Parlamento de Londres en estilo neogótico Nace Mariano Fortuny
Accede al trono de Gran Bretaña e Irlanda la Reina Victoria España: nueva Constitución. Desamortización de Mendizábal Morse descubre el telégrafo por hilo	1837	Muere Constable Se funda el Museo de la Trinidad, en Madrid
«Guerra del opio» en China (hasta 1842) España: Convenio de Vergara	1839	Daguerre y Fox Talbot desarrollan la fotografía
10 febrero: boda de la Reina Victoria y el Príncipe Alberto de Sachsen-Coburg-Gotha	1840	Nace Monet Nace Rodin Muere C. D. Friedrich Inauguración de la National Gallery de Londres
Nace el heredero inglés, el Príncipe Eduardo España: regencia de Espartero	1841	Winterhalter es llamado para trabajar en la Corte de Inglaterra Se funda <i>Punch</i> Nace Felipe Pedrell
Crisis económica y revueltas en Inglaterra	1842	Mendelssohn-Bartholdy dedica a la Reina Victoria la <i>Sinfonía escocesa</i>
Aparece <i>The Economist</i> , publicación del comercio libre Primera oficina de telégrafos en Inglaterra	1843	Ruskin: <i>Modern Painters</i>
España: comienza la Década Moderada	1844	Turner: <i>Lluvia, vapor y velocidad: el Great Western Railway</i>
Mala cosecha y hambre en Irlanda España: nueva Constitución	1845	Ford Madox Brown entra en contacto con los Nazarenos en Roma Dyce estudia en Alemania los frescos de Cornelius Muere Alenza Nace Aureliano de Beruete
	1846	Dyce comienza los frescos en el Parlamento de Londres
Revueltas en París, Berlín y otras ciudades europeas Marx y Engels: «Manifiesto del Partido Comunista»	1848	Fundación de la «Hermandad Pre-Rafaelita» en Londres, siguiendo el modelo de los Nazarenos (D. G. Rossetti, J. E. Millais, W. H. Hunt) Nace Francisco Padilla
Las colonias australianas obtienen la autogestión Cable submarino Dover-Calais	1850	Richard Wagner: <i>Das Kunstwerk der Zukunft</i> Se publica <i>The Germ</i> , la revista de la Hermandad Pre-Rafaelita Muere Vicente López
Primera Exposición Universal, Palacio de Cristal, Londres	1851	Muere Turner Fundación del Victoria & Albert Museum en Londres Estancia de Semper en Londres (hasta 1855)
Napoleón III es coronado Emperador	1852	Nace Gaudí
Comienza la guerra de Crimea (hasta 1856)	1853	Remodelación urbanística de París por Haussmann

POLÍTICA Y CIENCIA		ARTE
España: comienza el Bienio Progresista (hasta 1856)	1854	Muere Jenaro Pérez Villaamil
Exposición Universal de París	1855	Comienza a construirse el University Museum de Oxford, obra de Woodward y Deane Courbet expone en París sus pinturas realistas
	1856	Burne-Jones conoce a Ruskin y Rossetti Nace Shaw
Disolución de la Compañía de las Indias, cuyos derechos pasan a la Corona inglesa	1857	Muere Esquivel Nace Regoyos
Casamiento de la Princesa Victoria con el Príncipe Federico Guillermo de Prusia (más tarde Emperador Federico III)	1858	Comienza a construirse el «Ring» en Viena
Darwin: <i>El origen de las especies por la selección natural</i> Guerra entre España y Marruecos	1859	William Morris encarga a Webb la «Red House» en Bexley Heath Muere José de Madrazo
	1860	Nace Albéniz
Guerra de Secesión americana (hasta 1865) Muere el Príncipe Alberto Intervención española en Méjico	1861	Morris funda las manufacturas Morris, Marshall, Faulkner & Co. Comienza a construirse la Ópera de París, obra de Garnier Nace Rusiñol
Bismarck es nombrado Presidente del Consejo de Prusia Exposición Universal en Londres	1862	Godwin construye unos almacenes en Bristol Nace Mariano Benlliure
	1863	«Salon des Refusés» en París (Manet, Whistler, Cézanne, Pissarro) Muere Delacroix Muere Thackeray Construcción del Albert Memorial en Londres, obra de Gilbert Scott
	1864	Nace Llimona
Mendel: <i>Versuche über Pflanzenhybriden</i>	1865	Escándalo en París por la <i>Olympia</i> de Manet
Siemens descubre la dinamo	1866	Se inicia la construcción de la estación de San Pancracio, en Londres, obra de Barlow
Reforma electoral y parlamentaria por Disraeli en Inglaterra Exposición Universal de París Nobel descubre la dinamita	1867	Proyecto de Fowke para el Royal Albert Hall Nace Granados
Fundación del «Trade Union Congress» en Inglaterra España: destronamiento de Isabel II. Gobierno provisional	1868	La Royal Academy se traslada a su sede actual en Burlington House, Piccadilly
Inauguración del Canal de Suez España: nueva Constitución; Farinelli funda el primer grupo anarquista español	1869	Inauguración en Munich del Palacio de Cristal para la I Exposición Internacional de Arte
Guerra Franco-Prusiana	1870	Muere Dickens Muere Eugenio Lucas Nace Zuloaga

POLÍTICA Y CIENCIA

ARTE

Paz de Versalles Fundación del I Reich. Guillermo I primer emperador alemán Sublevación de la Comuna de París España: asesinato de Prim; reinado de Amadeo de Saboya	1871	
España: proclamación de la I República	1873	
Nace Winston Churchill España: fin de la I República. Alfonso XII proclamado rey	1874	Primera exposición de los Impresionistas en París Muere Mariano Fortuny Nace Martínez Cubells
La Reina Victoria coronada Emperatriz de la India España: nueva Constitución Bell construye el primer teléfono	1876	Segunda exposición de los Impresionistas en París Fundación del «New English Art Club» Nace Manuel de Falla Nace Julio González
	1877	Muere Courbet
Guerra de Inglaterra contra Afganistán	1878	R. N. Shaw construye Bedford Park, una «ciudad-jardín» cerca de Londres Nace Clará Nace Joaquín Mir
Edison inventa la lámpara incandescente Nace Albert Einstein	1879	
Escolaridad obligatoria en Inglaterra	1880	Rodin comienza <i>La puerta del infierno</i>
Fundación de la «Social Democratic Federation» en Inglaterra	1881	Nace Picasso Nace Gargallo
Intervención británica en Egipto	1882	Muere Rossetti Nace Joaquín Turina
Exposición Universal en Amsterdam	1883	Fundación del «Art Workers Guild» Muere Manet Muere Wagner Exposición Internacional de Minería y Metalurgia, Madrid
Reforma electoral en Inglaterra: los campesinos pueden votar Extrema pobreza y «marchas del hambre» en Londres	1884	Exposición de arte japonés en París Fundación del «Salon des Indépendants» en París (Seurat, Signac)
Muere Alfonso XII. Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena Benz construye el primer automóvil	1885	
	1886	Última exposición colectiva de los Impresionistas en París Fundación de la revista <i>Le Symboliste</i> Muere Casado del Alisal
España: nace la U.G.T.	1887	Nacen Juan Gris, Gutiérrez Solana y Victorio Macho
Huelga de estibadores en Londres	1889	Exposición de Odilon Redon en el Café Volpini, en París Fundación del grupo los «Nabis» (Sérusier, Denis) Construcción de la Torre Eiffel para la Exposición Universal Nace Oscar Esplá Nace Julio Antonio
	1890	Muere Van Gogh

POLÍTICA Y CIENCIA		ARTE
	1891	Toulouse-Lautrec diseña en París sus primeros carteles
Commemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América	1892	Munich: se funda la «Sezession» Muere Tennyson
Diesel desarrolla su motor Behring descubre el suero para la curación de la difteria	1893	Muere Ford Madox Brown Se funda la revista <i>The Studio</i> Es clausurada una exposición de Munch en Berlín Nace Miró
	1894	Ilustraciones de Beardsley para la <i>Salomé</i> de Wilde Se termina el Tower-Bridge de Londres, obra de Barry y Jones Mueren Federico de Madrazo y Martí i Alsina
	1895	Nace Federico Mompou
	1896	Muere William Morris Muere Millais Muere Lord Leighton Munich: se funda la revista <i>Jugend</i> Muere Palmaroli
Exposición Universal en Bruselas España: asesinato de Cánovas del Castillo Marconi desarrolla la telegrafía por hilo	1897	Fundación de la «Sezession» vienesa Se inaugura en Londres la Tate Gallery Picasso: <i>Ciencia y Caridad</i>
Estados Unidos entra en guerra contra España: pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas Madame Curie descubre el radio	1898	Muere Burne-Jones Muere Puvis de Chavannes Construcción de la Escuela de Bellas Artes de Glasgow, obra de Mackintosh
	1899	Barcelona: comienza a publicarse la revista <i>Pel & Ploma</i>
Fundación del «Labour Representation Committee» (más tarde Labour Party) Las potencias europeas terminan con la sublevación de los Boxers en China	1900	Muere Nietzsche Muere Wilde Muere Ruskin
22 de enero: muere la Reina Victoria Eduardo VII es coronado Rey de Inglaterra e Irlanda	1901	
España: comienza el reinado personal de Alfonso XIII (contraerá matrimonio en 1906 con la Princesa Victoria Eugenia de Battemberg)	1902	Nace Joaquín Rodrigo

Helmut Kronthaler
datos españoles: Juan J. Luna

Bibliografía

Libros

- Agresti 1904
Agresti, Olivia Rossetti: *Giovanni Costa*, Londres 1904
Allderidge 1974
Allderidge, Patricia: *Richard Dadd*, Londres 1974
Altick 1985
Altick, R. D.: *Paintings from Books, Art and Literature in Britain 1760-1900*, Columbus, Ohio 1985
Baldry 1894
Baldry, Alfred Lys: *Albert Moore: His Life and Works*, Londres 1894
Barón 1973
Barón, Wendy: *Sickert*, Londres 1973
Barrington 1906
Barrington, Mrs. Russell: *The Life, Letters and Word of Frederic Leighton*, 2 vols., Londres 1906
Bell 1898
Bell, M.: *Sir Edward Burne-Jones. A Record and Review*, Londres 1898
Bell 1967
Bell, Quentin: *Victorian Artists*, Londres 1967
Bendiner 1985
Bendiner, Kenneth: *An Introduction to Victorian Painting* New Haven y Londres 1985
Bennet 1986
Bennet, Mary: *Artists of the Pre-Raphaelite Circle, the First Generation, Catalogue of Works in the Walker Art Gallery, Lady Lever Art Gallery and Sudley Art Gallery*, National Museums and Galleries on Merseyside, Liverpool 1986
Billcliffe 1985
Billcliffe, Roger: *The Glasgow Boys*, Londres 1985
Birch 1906
Birch, Mrs. Lionel: *Stanhope A. Forbes and Elizabeth Stanhope Forbes*, Londres 1906
Birke, Brady y otros 1989
Birke, Adolf M.; Brady, Philip y otros: *Großbritannien und Deutschland*, Hameln 1989
Birke y Kluxen 1983
Birke, Adolf M. y Kluxen, Kurt (ed.): *Viktorianisches England in deutscher Perspektive*, Munich 1983
Blunt 1975
Blunt, Wilfrid: *England's Michelangelo; A Biography of George Frederick Watts O. M., R. A.*, Londres 1975
Burne-Jones 1904
B[urne]-J[ones], G[eorgiana]: *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 vols., Londres 1904
Butlin y Joll (1977) 1984
Butlin, Martin y Joll, Evelyn: *The Paintings of J. M. W. Turner*, 2 vols., 1.^a Ed. 1977, 2.^a Ed. New Haven y Londres 1984
Chapel 1982
Chapel, Jeanne: *Victorian Taste. The complete catalogue of paintings at the Royal Holloway College*, Londres 1982
Charteris 1927
Charteris, Evan: *John Sargent*, Londres 1927
Cope 1891
Cope, C. H.: *Reminiscences of Charles West Cope*, R. A., Londres 1891
Costa 1927
Costa, Georgia Guccrazzi: *Quel che vidi e quel che intesi*, Mailand 1927
Crane 1892
Crane, Walter: *The Claims of Decorative Art*, Londres 1892
Crane 1907
Crane, Walter: *An Artist's Reminiscences*, Londres 1907
Cunningham 1843
Cunningham, Allan: *The Life of Sir David Wilkie*, 3 vols., Londres 1843
Curry 1984
Curry, David Park: *James McNeill Whistler at the Freer Gallery of Art*, Nueva York 1984
Dafforne 1877
Dafforne, James: *Pictures by John Phillip*, R. A., Londres 1877
Dafforne 1879
Dafforne, James: *The Life and Works of Edward Matthew Ward*, R. A., Londres 1879
Doughy 1949
Doughy, Oswald: *A Victorian Romantic - Dante Gabriel Rossetti*, Londres 1949
Edwards 1984
Edwards, Lee M.: *Hubert von Herkomer and the Modern Life Subject*, Diss. Columbia University, Nueva York 1984
Engen 1979
Engen, Rodney K.: *Dictionary of Victorian Engravers, Print Publishers and Their Works*, Cambridge 1979
Feaver 1975
Feaver, William: *The Art of John Martin*, Oxford 1975
Fitzgerald 1975
Fitzgerald, Penelope: *Edward Burne-Jones: A Biography*, Londres 1975
Frith 1887
Frith, W. P.: *My Autobiography and Reminiscences*, 3 vols., Londres 1887
Gage 1987
Gage, John: *J. M. W. Turner: «A Wonderful Range of Minds»*, Londres 1987
Gosse 1884
Gosse, Edmund: *Notes by Mr Edmund Gosse on the Pictures and Drawings of Mr Alfred W. Hunt exhibited at the Fine Art Society*, Londres 1884
Greysmith 1973
Greysmith, David: *Richard Dadd*, Londres 1973
Hardie 1968
Hardie, Martin: *Water-Colour Painting in Britain*, vol. III: «The Victorian Period», Londres 1968
Harrison y Waters 1973
Harrison, Martin y Waters, Bill: *Burne-Jones*, Londres 1973
Heleniak 1980
Heleniak, Kathryn Moore: *William Mulready*, New Haven y Londres 1980
Hilton 1985
Hilton, John: *John Ruskin: The Early Years*, New Haven y Londres 1985
Hobhouse 1983
Hobhouse, Hermione: *Prince Albert. His Life and Work*, Londres 1983
Hobhouse y Wood 1991
Hobhouse, Penelope y Wood, Christopher: *Painted Gardens*, Londres 1991
Hobson 1980
Hobson, Anthony: *The Art and Life of J. W. Waterhouse 1849-1917*, Londres 1980
Hönnighausen 1971
Hönnighausen, Lothar: *Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik*, Munich 1971
Hopkinson 1990
Hopkinson, Martin: *James McNeill Whistler at the Hunterian Art Gallery*, Glasgow 1990
Hunt 1905
Hunt, William Holman: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 vols., Londres 1905
Jenkyns 1980
Jenkyns, Richard: *The Victorians and Ancient Greece*, Oxford 1980
Krafft y Schumann 1969
Krafft, E. M. y Schumann, C. W.: *Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburgo 1969
Lago 1981
Lago, Mary: *Burne-Jones Talking*, Londres 1981
Lascelles 1902
Lascelles, Helen: *The Life and Work of Sir William B. Richmond*, R. A., K. C. B., Londres 1902
Laughton 1971
Laughton, Bruce: *Philip Wilson Steer*, Oxford 1971
Leslie 1860
Leslie, C. R.: *Autobiographical Recollections*, 2 vols., Londres 1860
Lewis 1978
Lewis, J. M.: *John Frederick Lewis R. A. 1805-76*, Leigh-on-Sea 1978
Lister 1988
Lister, Raymond: *Catalogue Raisonné of the Works of Samuel Palmer*, Cambridge 1988
Lister 1989
Lister, Raymond: *British Romantic Painting*, Cambridge 1989
Löcher 1973
Löcher, Kurt: *Der Perseus Zyklus von Edward Burne-Jones*, Stuttgart 1973

- Marks 1896
Marks, John George: *The Life and Letters of Frederick Walker*, Londres 1896
- Marillier 1904
Marillier, H. C.: *The Liverpool School of Painters*, Londres 1904
- Metken 1984
Metken, Günther: *Die Präraphaeliten. Ethischer Realismus und Elfenbein-Turm im 19. Jahrhundert*, Colonia 1984
- Millais 1899
Millais, J. G.: *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*, 2 vols., Londres 1899
- Millar 1985
Millar, Delia: *Queen Victoria's Life in the Scottish Highlands depicted by her Watercolour Artists*, Londres 1985
- Miller y Dawney 1970
Miller, A. E. Haswell y Dawney, N. P.: *Military Drawings and Paintings in the Royal Collection*, 2 vols. Londres 1970
- Mills 1912
Mills, Ernestine: *The Life and Letters of Frederic Shields*, Londres 1912
- Munnings 1950
Munnings, Alfred: *An Artist's Life*, Londres 1950
- Munnings 1951
Munnings, Alfred: *The Second Bursi*, Londres 1951
- Munnings 1952
Munnings, Alfred: *The Finish*, Londres 1952
- Neidhart 1987
Neidhart, Gottfried: *Geschichte Englands im 19. und 20. Jahrhundert*, Munich 1987
- Netzer 1988
Netzer, Hans Joachim: *Albert von Sachsen-Coburg-Gotha. Ein deutscher Prinz in England*, Munich 1988
- Newall 1987
Newall, Christopher: *Victorian Watercolours*, Oxford 1987
- Newall 1990
Newall, Christopher: *The Art of Lord Leighton*, Oxford 1990
- Olson 1986
Olson, Stanley: *John Singer Sargent: His Portrait*, Londres 1986
- Olson, Adelson y Ormond 1986
Olson, Stanley; Adelson, Warren y Ormond, Richard: *Sargent at Broadway: The Impressionist Years*, Nueva York 1986
- Ormond 1970
Ormond, Richard: *Sargent: Paintings, Drawings, Watercolours*, Londres 1970
- Ormond 1973
Ormond, Richard: *Early Victorian Portraits*, 2 vols., Londres 1973
- Ormond, L. y R. 1975
Ormond, L. y R.: 1975
- Ormond, Leonée y Richard: *Lord Leighton*, Londres 1975
- Palmer 1892
Palmer, A. H.: *The Life and Letters of Samuel Palmer*, Londres 1892
- Parkinson 1990
Parkinson, Ronald: *Victoria & Albert Museum; Catalogue of British Oil Paintings 1820-1860*, Londres 1990
- Pennell 1908
Pennell, E. R. y J.: *The Life of James McNeill Whistler*, 2 vols., Londres 1908
- Pevsner 1974
Pevsner, Nikolaus: *The Englishness of English Art*, Londres 1974
- Phillips 1894
Phillips, Claude: *Frederick Walker and his Works*, Londres 1894
- Pointon 1979
Pointon, Maria: *William Dyce 1806-1864*, Oxford 1979
- Pointon 1986
Pointon, Maria: *Mulready*, Londres 1986 (con catálogo de la exposición en el Victoria & Albert Museum)
- Ponsonby 1928
Ponsonby, Frederick (ed.): *Briefe der Kaiserin Friedrich*, Berlin (1928)
- Redgrave 1866
Redgrave, Richard y Samuel: *A Century of Painters of the English School*, 2 vols., Londres 1866
- Reynolds 1912
Reynolds, A. M.: *The Life and Work of Frank Holl*, Londres 1912
- Reynolds 1966
Reynolds, Graham: *Victorian Painting*, Londres 1966
- Roberts 1987
Roberts, Jane: *Royal Artists*, Londres 1987
- Robertson 1931
Robertson, W. Graham: *Time Was*, Londres 1931
- Roget 1891
Roget, John Lewis: *History of the Old Watercolour Society*, 2 vols., Londres 1891
- Rossetti 1899
Rossetti, William Michael (ed.): *Ruskin: Rossetti; Preraphaelitism*, Londres 1899
- Rossetti 1900
Rossetti, William Michael (ed.): *Preraphaelite Diaries and Letters*, Londres 1900
- Rossetti 1965-67
Rossetti, Dante Gabriel: *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, ed. por Oswald Doughty y J. R. Wahl, 4 vols., 1965-87
- Ruskin 1903-12
Ruskin, John: *The Works of John Ruskin*, ed. por E. T. Cook y Alexander Wedderburn, 39 vols., Londres 1903-12
- Scheele 1977
Scheele, G. y M.: *The Prince Consort*, Londres 1977
- Schübel 1972
Schübel, Friedrich: *Englische Literaturgeschichte der Romantik und des Viktorianismus*, Berlin y Nueva York 1972
- Shields 1891
Shields, Frederic: *An Autobiography in Toilers in Art*, ed. por H. C. Ewart, Londres 1891
- Simpson 1903
Eyre-Todd, G. (ed.): *The Autobiography of William Simpson R. A.*, Londres 1903
- Spencer 1975
Spencer, Isabel: *Walter Crane*, Londres 1975
- Stainton 1985
Stainton, Lindsay: *Turner's Venice*, Londres 1985
- Staley 1973
Staley, Allen: *The Pre-Raphaelite Landscape*, Oxford 1973
- Stirling 1926
Stirling, A. M. W.: *The Richmond Papers*, Londres 1926
- Surtees 1971
Surtees, Virginia (ed.): *Dante Gabriel Rossetti. The Paintings and Drawings*, 2 vols., Oxford 1971
- Surtees 1980
Surtees, Virginia (ed.): *The Diaries of George Price Boyce*, Norwich 1980
- Surtees 1987
Surtees, Virginia (ed.): *The Diary of Ford Madox Brown*, New Haven 1987
- Swanson 1990
Swanson, Vera G.: *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Laurence Alma-Tadema*, Londres 1990
- Sweetman 1988
Sweetman, John: *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500-1920*, Oxford 1988
- Tingsten 1965
Tingsten, Herbert: *Königin Victoria und ihre Zeit*, Munich 1965
- Vaughan 1974
Vaughan, William: *German Romanticism and English Art*, New Haven y Londres 1974
- Walton 1972
Walton, Paul H.: *The Drawings of John Ruskin*, Oxford 1972
- Watkinson y Newman 1990
Watkinson, Ray y Newman, Teresa: *Ford Madox Brown and the Pre-Raphaelite Circle*, Londres 1990
- Watts 1912
Watts, M. S.: *George Frederic Watts*, 3 vols., Londres 1912
- Weintraub 1987
Weintraub, Stanley: *Queen Victoria. An intimate biography*, New York 1987
- Wentworth 1984
Wentworth, Michael: *James Tissot*, Oxford 1984
- Whistler 1890
Whistler, James McNeill: *The Gentle Art of Making Enemies*, Londres 1890
- Williamson 1900
Williamson, George C.: *George J. Pinwell*, Londres 1900
- Wills 1988
Wills, Catherine: *The Life and Works of Sir Francis Grant P. R. A.*, Diss. Courtauld Institute of Art, Londres 1988
- Witt 1982
Witt, John: *William Henry Hunt - Life and Work, with a Catalogue*, Londres 1982
- Wood 1976
Wood, Christopher: *Victorian Panorama*, Londres 1976
- Wood 1978
Wood, Christopher: *Dictionary of Victorian Painters*, Woodbridge 1978
- Young 1980
Young, A. McLaran; MacDonald, M.; Spencer, R. y Miles, H.: *The Paintings of James McNeill Whistler*, 2 vols., New Haven y Londres 1980

Catálogos de Exposiciones

- Aberdeen 1964**
Centenary Exhibition of the Work of William Dyce, R. A. 1806-1864, Aberdeen y Londres 1964
- Aberdeen 1967**
Carter, Charles: John Philip, R. A. (1817-1867), Aberdeen Art Gallery, 1967
- Birmingham 1895**
A Catalogue of Pictures and Sketches by George Mason, A. R. A., and George John Pinwell, A. R. W. S., Royal Society of Artists, Birmingham 1895
- Birmingham 1983**
Wildman, Stephen: David Cox 1783-1859, Birmingham Museums and Art Gallery, 1983
- Bolton 1979**
Warner, Malcolm: The Drawings of J. E. Millais, Bolton Museum and Art Gallery, 1979
- Bradford 1980**
McConkey, Kenneth: Sir George Clausen R. A., Bradford Art Gallery, 1980
- Brighton 1974**
Frederick Sandys, Brighton Museum and Art Gallery, 1974
- Bristol 1973**
Greenacre, Francis: The Bristol School of Artists, City of Bristol Museum and Art Gallery, 1973
- Bristol 1988**
Greenacre, Francis: Francis Danby, 1793-1861, City of Bristol Museum and Art Gallery, 1988
- Bristol 1991**
Greenacre, Francis and Stoddard, Sheena: W. J. Muller 1812-1845, City of Bristol Museum and Art Gallery, 1991
- Cambridge 1982**
Crouan, Katherine: John Linnell, A Centennial Exhibition, Fitzwilliam Museum, Cambridge 1982
- Cambridge 1986**
Munro, Jane: Philip Wilson Steer 1860-1942, Paintings and Watercolours, Fitzwilliam Museum, Cambridge 1986
- Cardiff 1971**
Cowan, Leslie: Arthur Hughes, National Museum of Wales, Cardiff 1971
- Darmstadt 1979**
Howald, G.: Malerei 1800 bis um 1900, Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1979
- Dublin 1983**
Sheehy, Jeanne: Walter Osborne, National Gallery of Ireland, Dublin 1983
- Edimburgo 1983**
Errington, Lindsey: Master Class: Robert Scott Lauder and his Pupils, National Galleries of Scotland, 1983
- Filadelfia 1981**
Ormond, Richard con Rishel, Joseph y Hamlyn, Robin: Sir Edwin Landseer, Philadelphia Museum of Art, 1981
- Landsberg am Lech 1988**
Neunzert, Hartfried (ed.): Sir Hubert von Herkomer. Zum hundertjährigen Jubiläum seines Landsberger Mutterturms, Landsberger Rathaus 1988
- Leeds 1978**
Treble, Rosemary: Great Victorian Pictures, Leeds City Art Gallery, 1978
- Leeds 1979**
Lomax, James y Ormond, Richard: John Singer Sargent and the Edwardian Age, Lotherton Hall, Yorkshire 1979
- Liverpool 1964**
Bennett, Mary: Ford Madox Brown, Walker Art Gallery, Liverpool 1964
- Liverpool 1969**
Bennett, Mary: William Holman Hunt, Walker Art Gallery, Liverpool 1969
- Londres 1873**
Collected Works of the Late George Mason, A. R. A., Burlington Fine Arts Club, Londres 1873
- Londres 1967**
Bennett, Mary: Millais P. R. B., P. R. A., Royal Academy of Arts, Londres 1967
- Londres 1972**
Ormond, Richard y Turpin, John: Daniel Maclise, 1806-1870, National Portrait Gallery, Londres 1972
- Londres 1973**
Dante Gabriel Rossetti. Painter and Poet, Royal Academy of Arts, Londres 1973
- Londres 1974**
Allderidge, Patricia: The Late Richard Dadd, Tate Gallery, Londres 1974
- Londres 1975**
Christian, John: Burne-Jones, Arts Council of Great Britain, 1975
- Londres 1976**
Skipwith, Peyton: The Etruscan School, Fine Art Society, Londres 1976
- Londres 1980**
The Moore Family Pictures, Julian Hartnoll Gallery, Londres 1980
- Londres 1981**
Braham, Allan: El Greco to Goya, National Gallery, Londres 1981
- Londres 1984a**
Parris, Leslie (ed.): The Pre-Raphaelites, Tate Gallery, Londres 1984
- Londres 1984b**
Matyjaszkiewicz, Krystina (ed.): James Tissot, Barbican Art Gallery, Londres 1984
- Londres 1985a**
Daniels, Jeffery: Solomon: A Family of Painters, Geffrye Museum, Londres 1985
- Londres 1985b**
Fox, Caroline y Greenacre, Francis: Painting in Newlyn 1880-1930, Barbican Art Gallery, Londres 1985
- Londres 1985c**
Stainton, Lindsay: British Landscape Watercolours 1600-1860, British Museum, Londres 1985
- Londres 1987a**
Newall, Christopher y Egerton, Judy: George Price Boyce, Tate Gallery, Londres 1987
- Londres 1987b**
Theroux, Paul y Peers, Simon: Mr William Simpson of the Illustrated London News, Fine Art Society, Londres 1987
- Londres 1987c**
Ormond, R. y Blackett-Ord, C.: Franz Xaver Winterhalter and the Courts of Europe 1830-70, Londres 1987, Paris 1988
- Londres 1988**
Lambourne, Lionel; Casteras, Susan P. y Parkinson, Ronald: Richard Redgrave 1804-1888, Victoria & Albert Museum, Londres 1988
- Londres 1989a**
A Selection of Drawings, Oil Paintings and Sculpture..., Julian Hartnoll Gallery, Londres 1989
- Londres 1989b**
Christian, John: The Last Romantics, The Romantic Tradition in British Art, Barbican Art Gallery, Londres 1989
- Londres 1989c**
Hamlyn, Robin. John Martin 1789-1854: Belshazzar's Feast, Tate Gallery, Londres 1989
- Londres 1991-92**
Powell, Cecilia: Turner's Rivers of Europe: The Rhine, Meuse and Mosel, Tate Gallery, Londres 1991-92
- Londres 1992**
Barón, Wendy y Shone, Richard (ed.): Sickert Paintings, Royal Academy of Arts, Londres 1992
- Manchester 1978**
Hedberg, Gregory (ed.): Victorian High Renaissance, Manchester City Art Galleries, 1978
- Manchester 1986**
Usherwood, Nicholas: Alfred Munnings 1878-1959, Manchester City Art Galleries, 1986
- Manchester 1987**
Treuhertz, Julian: Hard Times, Social Realism in Victorian Art, Manchester City Art Galleries, 1987
- Manchester 1989**
Smith, Greg: Walter Crane: Artist, Designer and Socialist, Whitworth Art Gallery, University of Manchester, 1989
- Montgomery 1985**
A Brush with Shakespeare. The Bard in Painting 1780-1910, Montgomery Museum of Fine Arts, Alabama 1985
- Munich 1981**
Hütsch, Volker: Der Münchner Glaspalast 1854-1931. Geschichte und Bedeutung, Munich 1981
- New Haven 1987**
Chicago, W.; Miles, H. y Brown, D.: Sir David Wilkie of Scotland (1785-1841), Yale Center for British Art, New Haven 1987
- New York 1975**
Forbes, Christopher: The Royal Academy (1837-1901) Revisited, Victorian Paintings from the Forbes Magazine Collection, Metropolitan Museum of Art, Nueva York 1975
- Newcastle 1972**
Green, Richard: Albert Moore and his Contemporaries, Laing Art Gallery, Newcastle 1972
- Newcastle 1984**
Greg, Andrew: Charles Napier Henry R. A., Laing Art Gallery, Newcastle 1984
- Newcastle 1989-90**
Vickers, Jane (ed.): Pre-Raphaelites, Painters and Patrons in the North East, Laing Art Gallery, Newcastle 1989-90
- Newlyn 1979**
Fox, Caroline y Greenacre, Francis: Artists of the Newlyn School 1880-1900, Newlyn Art Gallery, 1979
- Roma 1986**
Benedetti, Maria Teresa y Piantoni, Gianna: Burne-Jones, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1986
- Sheffield 1976**
Goodchild, Anne: Sir Lawrence Alma-Tadema 1836-1912, Mappin Art Gallery, Sheffield 1976

- Sheffield 1983*
Clegg, Jeanne: *John Ruskin*, Mappin Art Gallery, Sheffield 1983
- Stoke-on-Trent 1982*
Billingham, Rosalind: *George Heming Mason*, Stoke-on-Trent Museum and Art Gallery, 1982
- Wolverhampton 1977*
Greg, Andrew: *The Cranbrook Colony*, Central Art Gallery, Wolverhampton 1977
- York 1980*
The Moore Family Pictures, Organisation: Julian Hartnoll, York City Art Gallery, 1980
- York 1989*
Newall, Christopher: *The Etruscans – Painters of the Italian Landscape, 1850-1900*, York City Art Gallery, 1989
- York 1992*
Campbell, Michael J.: *John Martin. Visionary Printmaker*, York City Art Gallery, 1992

Artículos

- Alexander 1927-28*
Alexander, Herbert: «John William North, A. R. A., R. W. S.», en: *Old Water-Colour Society's Club*, vol. 5, 1927-28, p. 35-59
- Barlow 1953*
Barlow, D.: «Fontane's English Journey», en: *German Life and Letters*, 1953
- Costa 1897*
Costa Giovanni: «Notes on the late Lord Leighton», en: *Cornhill Magazine*, vol. LXXV, 1897, p. 381-382
- Curren 1992*
Curren, Kathleen: «Gärtners Farb- und Ornament-Auffassung und sein Einfluß auf England und Amerika», en: *Cat. Exp. Friedrich von Gärtner*, Munich 1992

- Dafforne 1859*
Dafforne, James: «Richard Redgrave, R. A.», en: *Art Journal*, 1859, p. 205-207
- Dafforne 1862*
Dafforne, James: «Abraham Solomon», en: *Art Journal*, 1862, p. 73-75
- Dafforne 1863*
Dafforne, James: «Edward Armitage», en: *Art Journal*, 1863, p. 177-180
- Dafforne 1869*
Dafforne, James: «Charles West Cope, R. A.», en: *Art Journal*, 1869, p. 177-179
- Dafforne 1871*
Dafforne, James: «Birket Foster», en: *Art Journal*, 1871, p. 157-159
- Dafforne 1877*
Dafforne, James: «The Works of Edward J. Poynter, R. A.», en: *Art Journal*, 1877, p. 17-19
- Dibdin 1897*
Dibdin, E. Rimbault: «William Shakespeare Burton», en: *Magazine of Art*, 1897, p. 289-295
- Gibson 1970*
Gibson, Robin: «Arthur Hughes: Arthurian and related subjects of the early 1860s», en: *Burlington Magazine*, CXIII (1970), p. 451-456
- Glasson 1933-34*
Glasson, Lancelot: «Myles Birket Foster», en: *Old Water-Colour Society's Club*, vol. II, 1933-34, p. 34-51
- Gray 1881*
Gray, J. M.: «Sir Noel Paton, R. S. A., L. L. D.», en: *Art Journal*, 1881, p. 78-80
- Heilmann 1976*
Heilmann, Christoph: «Ostende. Ein Gemälde aus Turners Spätzeit für München», en: *Pantheon*, XXXIV, 1976
- Hunt 1924-25*
Hunt, Violet: «Alfred William Hunt, R. W. S.», en: *Old Water-Colour Society's Club*, vol. 2, 1924-25

- Kavanagh 1989*
Kavanagh, Amanda: «Robert Bateman: a True Victorian», en: *Apollo*, Septiembre 1989, p. 174-179
- Kolsteren 1988*
Kolsteren, Steve: «The Pre-Raphaelite Art of John Melhuish Strudwick», en: *Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies*, 1/2, Otoño 1988, p. 1-12
- Schiff 1970*
Schiff, Gert: «Zeitkritik und Zeitflucht in der Kunst der Präraffaeliten», en: *Beiträge zur Motiwkunde des 19. Jahrhunderts*, Munich 1970
- Stephens 1934-35*
Stephens, Frederic George: «William Henry Hunt», en: *Old Water-Colour Society's Club*, vol. 12, 1934-35, p. 17-50
- Story 1895*
Story, Alfred T.: «Sir Noel Paton – His Life and Work», en: *Art Journal*, 1895, p. 97-128
- Taylor 1966*
Taylor, Basil: «A Forgotten Pre-Raphaelite», en: *Apollo*, Agosto 1966
- Warner 1992*
Warner, Malcolm: «The Praeraphaelites and the National Gallery», en: *The Pre-Raphaelites in Context*, San Marino, California 1992
- Wood 1974*
Wood, Christopher: «The artistic family Hayllar», en: *Connoisseur*, Abril 1974, p. 266-273; Mayo 1974, p. 2-7

Créditos fotográficos

Fotografías color

- Lám. 1, 2, 3: Royal Collection, St. James's Palace, S. M. la Reina Isabel II
- Lám. 8, 29, 39: Windsor Castle, Royal Library, S. M. la Reina Isabel II
- Lám. 52: Sotheby's, Londres
- Lám. 1, 2, 6, 7 addenda: Museo del Prado, Madrid
- Lám. 2 addenda: Artemis Group, Londres
- Lám. 3 addenda: Glasgow Museums-Art Gallery and Museum, Kelvingrove
- Lám. 4 addenda: Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa

El editor y la editorial agradecen la colaboración de los propietarios de las obras que han facilitado las restantes fotografías

Fotografías blanco y negro

- P. 10, fig. 2; p. 11, fig. 3: Royal Commission on the Historical Monuments of England, Photo Bedford Lemere
- P. 12, fig. 4: Christopher Wood, Londres
- P. 20, fig. 7: A. C. Cooper Ltd., Londres
- P. 23, fig. 1: Jörg P. Anders, Berlin
- P. 25, fig. 3; p. 27, fig. 5; p. 28, fig. 6: Service Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, París

P. 26, fig. 4: Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass.

P. 30, fig. 1; p. 32, fig. 4: National Portrait Gallery, Londres

Las restantes fotos ilustrativas de los textos proceden de las colecciones o de los archivos de los propios autores

Índice de obras

Artistas por orden alfabético

En *cursiva* el número del catálogo

- ALMA-TADEMA, Sir Lawrence
Fidias y el friso del Partenón, 1868 82
Escena pompeyana (La siesta), 1868 *Addenda n.º 2*
- ARMITAGE, Edward
El campo de batalla de Inkerman, 1855 38
- BATEMAN, Robert
El caballero muerto, h. 1870 73
- BOYCE, George Price
En Binsey, cerca de Oxford, 1862 57
- BRAMLEY, Frank
¡Dominó!, 1886 97
- BRETT, John
Verano nacarado, 1892 92
- BROWN, Ford Madox
Espera: Al amor de una chimenea inglesa, 1854-55 45
William Michael Rossetti, pintando a la luz de una lámpara, 1856 46
- BURNE-JONES, Sir Edward
Las vírgenes prudentes y las necias, 1859 u 1860 62
Estudio de cabeza femenina para «Las Sirenas», 1895 69
Serie de Pigmalión, 1868-70 71
La cabeza siniestra, 1887 72
Danae y la torre de bronce, 1887-88 *Addenda n.º 4*
El Peregrino a la puerta de la Ociosidad, 1874-92 *Addenda n.º 3*
El baño de Venus, 1888 *Addenda n.º 5*
- BURTON, William Shakespeare
Un caballero herido, 1855-56 47
- CLAUSEN, Sir George
Espantando pájaros: marzo 1896, 1896 102
- COPE, Charles West
La joven madre, 1845 22
- CORBOULD, Edward Henry
El Rey Arturo encarga a las monjas la custodia de Ginebra, 1865 29
- COX, David
El tren nocturno, 1849 13
- CRANE, Walter
Diana, 1881 83
- DADD, Richard
Retrato de Sir Alexander Morison, 1852 31
- DANBY, Francis
Calma chicha - Ocaso en la Ensenada de Exmouth, 1855 16
- DYCE, William
Jacob y Raquel, 1853 25
Neptuno entregando a Britania el Imperio de los Mares, 1847 27
Cristo Varón de Dolores, 1860 50
- EGLEY, William Maw
El mundo del autobús en Londres, 1859 34
- ELGOOD, George Samuel
Rosas y clavellinas, Levens Hall, Westmorland, 1892 90
- FORBES, Elizabeth (de soltera ARMSTRONG)
Una joven pescadora de Zandvoort, 1884 95
- FORBES, Stanhope
Una calle en Bretaña, 1881 94
- FOSTER, Myles Birkct
El camino verde (Camino cerca de Dorking), h. 1884 54
- FRITH, William Powell
El palco de la Ópera, 1855 33
La estación, 1860-62 37
- GRANT, Sir Francis
La Reina Victoria a caballo, 1843-45 2
El Príncipe Alberto, 1843-45 3
- GUTHRIE, Sir James
Compañeros de escuela, 1884 96
- HAAG, Carl
John MacKenzie, uno de los guardabosques del Príncipe Alberto, con el ciervo que ha matado el Príncipe, 1853 8
- HAYES, Edwin
Marina, 1884 *Addenda n.º 6*
- HAYLLAR, Edith
Chaparrón de verano, 1883 105
- HEMY, Charles Napier
Entre los guijarros en Clovelly, 1864 60
- HERKOMER, Sir Hubert von
Tiempos difíciles, 1885, 1885 106
- HOLL, Frank
Se han ido, 1877 107
- HUGHES, Arthur
La fisura en el laúd, 1862 64
- HUNT, Alfred William
Castillo de Eltz, h. 1859 58
- HUNT, William Henry
El polluelo muerto de John Ruskin, 1861 53
- HUNT, William Holman
La fuga de Magdalena y Porfirio aprovechando la embriaguez de los asistentes a la fiesta (La Víspera de Santa Inés), 1848 40
Dunas de Fairlight - Sol en el mar, 1852-58 51
Isla de Asparagus, 1860 52
- INCHBOLD, John William
La capilla, Bolton, 1853 56
- LANDSEER, Sir Edwin
La Reina Victoria y el Príncipe Alberto en el Baile de Disfraces, 1842-46 1
El rey de la cañada, 1850-51 9
- LAUDER, Robert Scott
Retrato de David Roberts, 1839-40 32
- LEIGHTON, Frederic Lord
Horas doradas, 1864 68
Muchachas griegas jugando a la pelota, h. 1889 85
- LESLIE, Charles Robert
Feria de Fairlop, 1840-41 21
- LEWIS, John Frederick
Chismorreos de interior en El Cairo - Escena en un harén, 1873 80
- LINNELL, John
Bajo el espino, 1853 17

- MACLISE, Daniel
El espíritu de la Caballería, 1845 26
- MARTIN, John
Josué explorando la tierra de Canán, 1851 15
- MARTINEAU, Robert Braithwaite
Kit recibe clases de escritura, 1851-52 42
- MASON, George Heming
Viento en el Wold, 1862 o 1863 86
- MILLAIS, Sir John Everett
La profanación de los restos de la Reina Matilda, 1849 41
La muchacha ciega, 1854-56 43
Recuerdo de Velázquez, 1868 67
- MOORE, Albert Joseph
Granadas, 1866 77
Bayas rojas, h. 1884 78
- MOORE, Henry
Arran, 1894 93
- MULLER, William J.
Escalera rocosa en Tlos, 1844 14
- MULREADY, William
Un interior: el estudio del artista, 1839 19
Elegiendo el traje de novia, 1845 23
- MUNNINGS, Sir Alfred
Encallados, 1898 103
- NORTH, John William
Halsway Court, Somerset (La vieja bolera), 1865 87
- OSBORNE, Walter
Mañana de octubre, 1885 98
- PALMER, Samuel
El sereno, h. 1864 18
- PATON, Sir Joseph Noel
La reconciliación de Oberon y Titania, 1847 24
- PHILLIP, John
La Lotería Nacional - Lectura de los números, 1861-66 79
Gonzalo de Vilches, Primer Conde de Vilches Addenda n.º 7
- PINWELL, George John
La promesa de Gilbert à Becket (La doncella sarracena), 1872 74
- POOLE, Paul Falconer
Una escena de «La Tempestad», 1856 30
- POYNTER, Sir Edward John
Andrómeda, 1869 84
- REDGRAVE, Richard
Dulce verano - Ovejas en Wotton Meadows, 1869 88
- RICHMOND, Sir William Blake
La llanura de Pisa, desde Volterra, 1892 91
- ROBERTS, David
Interior de la Mezquita de Córdoba, 1838 Addenda n.º 1
- ROSSETTI, Dante Gabriel
Retrato de Elizabeth Siddal, leyendo, 1854 44
Paolo y Francesca de Rimini, 1855 61
Sir Lancelot en la cámara de la reina, 1857 63
El cenador azul, 1865 65
- RUSKIN, John
Estudio de rocas y helechos, Crossmount, Perthshire, 1847 55
- SANDYS, Frederick
La orgullosa Maisie, 1867 66
- SARGENT, John Singer
En un jardín o En el huerto, h. 1886 100
La familia Sitwell, 1900 111
- SHIELDS, Frederic James
Uno de los guardianes de nuestro pan, 1866 48
- SICKERT, Walter Richard
El viejo teatro de Bedford, 1894-95 101
- SIMPSON, William
La Guardia regresa de Crimea, julio 1856, 1856 39
- SOLOMON, Abraham
Contraste, 1855 35
- STEER, Philip Wilson
Jugando a las tabas, Walberswick, h. 1888-89 99
- STRUDWICK, John Melhuish
Isabella, 1879 75
- TISSOT, James
En el Támesis, 1876 104
- TURNER, Joseph Mallord William
Venecia: El Arsenal, 1840 10
Constanza, 1842 11
Ostende, 1844 12
- WALKER, Frederick
Un aficionado o Cochero y coles, 1870 89
- WALLIS, Henry
El picapedrero, 1857-58 49
- WARD, Edward Matthew
Lord Clarendon cae en desgracia después de su última entrevista con el Rey Carlos II, 1861 28
- WATERHOUSE, John William
La Belle Dame sans merci, 1893 76
- WATTS, George Frederic
Paolo y Francesca, 1872-84 70
Retrato de Thomas Carlyle, 1868-77 108
- WEBSTER, Thomas
Cochinillo asado, 1862 36
- WHISTLER, James Abbott McNeill
Nocturno: Negro y Oro - La rueda de fuego, 1872-77 81
Adaptación en amarillo y gris: Effie Deans, h. 1876 109
La Srta. Rosalind Birnie Philip, de pie, 1897 110
- WILKIE, Sir David
La novia en su tocador el día de la boda, 1836-38 20
- WILLIAMSON, Daniel Alexander
El conejo asustado, Warton Crag, h. 1861-64 59
- WINTERHALTER, Franz Xaver
Marie-Louise Victoria, Duquesa de Kent, nacida Princesa de Sachsen-Coburg-Saalfeld, 1843 4
Victoria, Princesa Real, futura Emperatriz de Prusia, 1856 5
El Príncipe heredero Federico Guillermo de Prusia, 1857 6
Albert Edward, Príncipe de Gales, 1859 7

Lista de prestadores y entidades prestadoras

- Her Majesty Queen Elizabeth II.
- Abbot Hall Art Gallery, Kendal, Cumbria
- Artemis Group, Londres
- City of Aberdeen Art Gallery and Museum Collections
- The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek
- Birmingham Museums and Art Gallery
- Bristol Museums and Art Gallery
- The Trustees of the British Museum
- The Trustees of the Cecil Higgins Art Gallery, Bedford
- The Christie Chattels Trust, Glyndebourne
- City of Cork Vocational Education Committee
(Crawford Art Gallery, Cork)
- Robin de Beaumont
- The Trustees of the De Morgan Foundation, Londres
- The Dick Institute, Kilmarnock
- The Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge
- The Forbes Magazine Collection, Nueva York
- The Trustees of the Geffrye Museum, Londres
- Museum voor Schone Kunsten, Gante
- Museu de la Fundació Calouste Gulbenkian, Lisboa
- Guildhall Art Gallery, Corporation of London
- Glasgow Museums – Art Gallery and Museum, Kelvingrove
- Harris Museum and Art Gallery, Preston
- Hessische Hausstiftung, Museum Schloss Fasanerie bei Fulda
- Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
- Hunterian Art Gallery, University of Glasgow,
Birnie Philip Bequest
- Ipswich Borough Council Museums and Galleries
- Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne
(Tyne and Wear Museums)
- Manchester City Art Galleries
- Manx National Heritage, Douglas, Isla de Man
- Museo del Prado, Madrid
- Trustees of the National Museums and Galleries on Merseyside
Walker Art Gallery, Liverpool
Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight
- National Galleries of Scotland, Edimburgo
- National Portrait Gallery, Londres
- Newlyn Orion Galleries Ltd, Penzance
- His Grace the Duke of Norfolk
- Northampton Museums and Art Gallery
- Rijksmuseum, Amsterdam
- The Royal Academy of Arts, Londres
- Royal Albert Memorial Museum, Exeter
- Royal Holloway, University of London, Egham
- The Trustees of the Royal Watercolour Society,
The Diploma Collection, Londres
- Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo
- Sheffield City Art Galleries
- Sir Reresby Sitwell Bt
- The Tate Gallery, Londres
- Tullie House, City Museum and Art Gallery, Carlisle
- United Distillers, Edimburgo
- The Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum, Londres
- Wakefield Museums, Galleries and Castles
- Trustees of the Watts Gallery, Compton, Guildford
- Whitworth Art Gallery, University of Manchester
- Wightwick Manor, Mander Collection, Wolverhampton
(The National Trust)
- Williamson Art Gallery and Museum, Birkenhead, Wirral
- York City Art Gallery
- así como todos los coleccionistas particulares
que prefieren permanecer en el anonimato



Agradecimientos

El Museo del Prado, las Bayerische Staatsgemäldesammlungen y el British Council quieren agradecer a cuantos han colaborado con sus generosos préstamos a hacer posible este proyecto, así como a las siguientes personas por su amable apoyo:

Julian Andrews
Colin Anson
Kerry Ayre
Timothy Bathurst
Martin Beisly
Philip Blackman
Scott Blyth
Judith Bronkhurst
Martin Butlin
Lindsey Candy
Rita Charles
Peter Chenery
John Christian
Nicola Coleby
Viscount Dunluce
Simon Edsor
Inmaculada Echeverría
Lindsay Errington
Jane Farrington
Jane Fejfer
Anita Feldman Bennet

Albert Gallichan
Christopher Gibbs
Anne Goodchild
Halina Graham
Anneliese Greulich
Penelope Gurland
Julian Hartnoll
Craig Henderson
Melanie Hogg
James Holloway
Richard Jefferies
David Jenkins
Evelyn Joll
Margaret Kelly
Elaine Kilmurray
Bonnie Kirschstein
Michael Kitson
Vivien Knight
Lionel Lambourne
Christopher Lloyd
Jeremy Maas

Rupert Maas
Sanda Martin
David McNeff
Jennifer Melville
Henry Meyric Hughes
Delia Millar
Lady Montagu Douglas Scott
Hilary Morgan
Edward Morris
Peter Nahum
Charles Noble
Leonée Ormond
Richard Ormond
Andrew McIntosh Patrick
Tim Pearse
Barbara Putt
Roland Puttock
Simon Reynolds
Jacqueline Ridge
Elke Ritt
The Hon. Mrs. Roberts

Alex Robertson
Peter Rose
Montserrat Sabán Godoy
Colin Simpson
Sir Reresby Sitwell Bt.
Janet Skidmore
Peyton Skipwith
Anna Southall
Julian Spalding
Katherine Stainer-Hutchins
Lindsay Stainton
Hugh Stevenson
Simon Taylor
David Thomas
Brian Vale
Helen Valentine
David Waterhouse
Stephen Whittle
Stephen Wildman
Christopher Wood
Tamsyn Woollcombe



073431
Pts 3500