

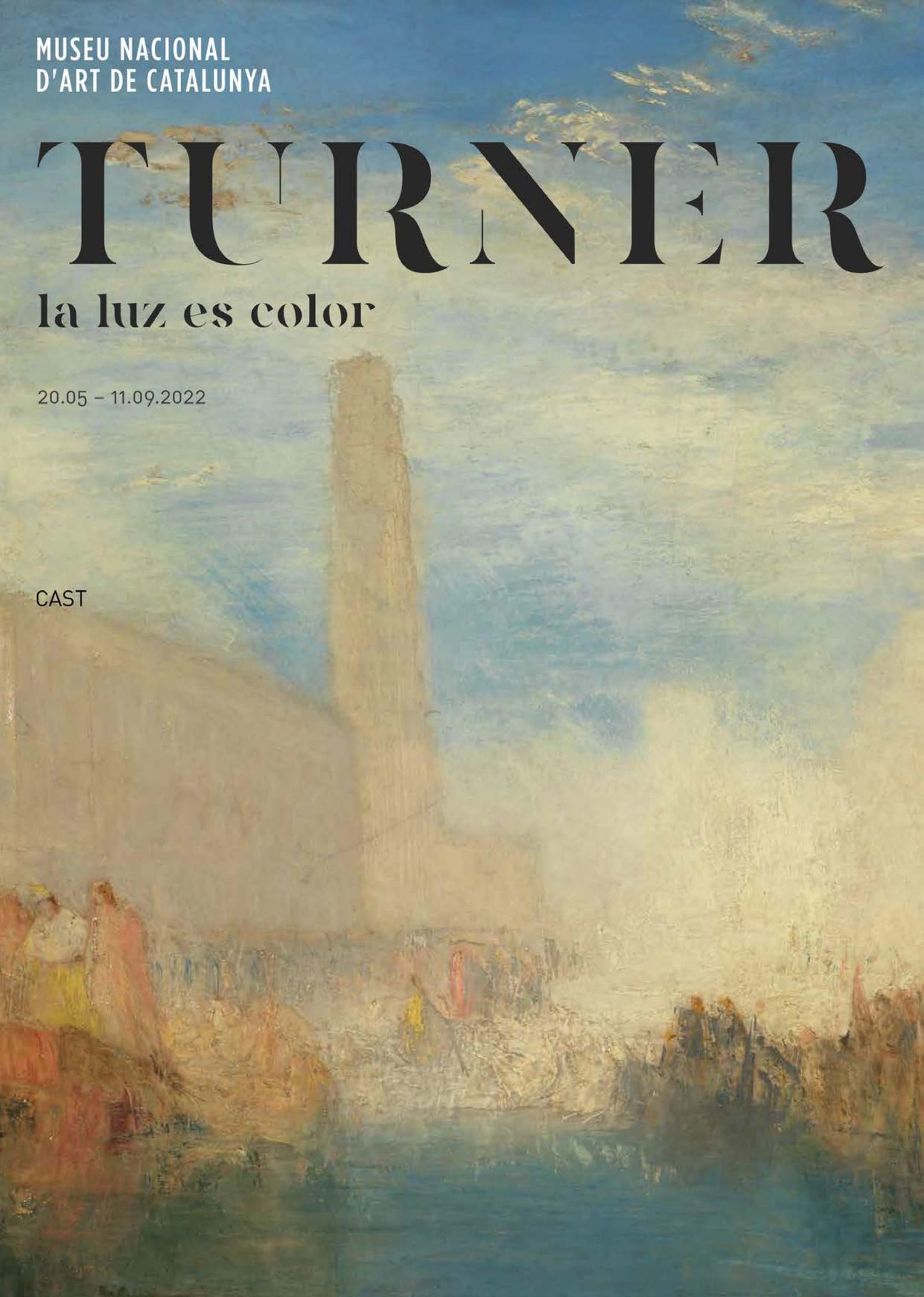
MUSEU NACIONAL  
D'ART DE CATALUNYA

# TURNER

la luz es color

20.05 - 11.09.2022

CAST



# Índice

## **3 El Sol es Dios**

DAVID BLAYNEY BROWN

## **12 Pequeñas pero poderosas: la «magia» de las acuarelas de Turner**

AMY CONCANNON

## El Sol es Dios

David Blayney Brown

Según su joven admirador John Ruskin, Turner pronunció las palabras que encabezan este ensayo en algún momento durante las últimas semanas de su vida en 1851, cuando su salud se estaba debilitando.<sup>1</sup> Algunos relatos posteriores sugieren incluso que fueron las últimas, cuando en la mañana del 19 de diciembre, como consignó su médico, «estaba muy apagado y sombrío, pero justo antes de las 9 de la mañana el sol estalló y resplandeció directamente sobre él con aquella brillantez que le gustaba contemplar».<sup>2</sup> Si Turner no pretendía encontrarse con su Creador mientras miraba el sol por última vez, sin importarle ya si le dañaba los ojos, o si estaba teniendo una de aquellas visiones trascendentales de un túnel lleno de luz de las que hablan los supervivientes de una muerte cercana, su arte habla por él.

La luz es la vida en los cuadros de Turner, con color y atmósfera, cualidades que se celebran en esta exposición. Más que una retrospectiva cronológica, se trata —espero— de una experiencia inmersiva en la que las obras de arte figuran como las «manchas del tiempo» que William Wordsworth, contemporáneo de Turner, recuerda en su poema autobiográfico *El preludio* como la historia de su imaginación, o las imágenes posteriores que el escritor alemán Johann Wolfgang von Goethe describió flotando en su retina después de mirar el sol. Los cuadros que Turner expuso en fechas conocidas están rodeados de bocetos, estudios y obras inacabadas en proceso de elaboración en los que sus ideas y observaciones son o dejan de ser el objetivo. Algunos fueron realizados mucho antes de que se pintaran cuadros a partir de ellos, y otros, años después de que una visión o experiencia los introdujera por primera vez en su mente. «¿De qué sirven sino juntas?», preguntó una vez Turner.<sup>3</sup>

Mirando el archivo del estudio de Turner con el privilegio que brinda una visión retrospectiva, algunos críticos modernos han visto en él a un pintor muy superior a su obra expuesta que habría inventado el impresionismo, la abstracción o el expresionismo antes de sus épocas respectivas. Al visitar una exposición de Turner en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1966, el pintor Mark Rothko bromeó diciendo que Turner había aprendido mucho de él.<sup>4</sup> El título de aquella exposición, ahora legendaria, *Imagination and Reality* (Imaginación y realidad), y la gran atención que su comisario, Lawrence Gowing, prestó en el texto del catálogo a la acogida histórica que tuvo el arte de Turner podrían haberle advertido de que las apariencias engañan. Incluso la obra aparentemente más impresionista de Turner fue realizada normalmente en el estudio y rara vez pintada al aire libre, a menos que se viera impulsado por condiciones inusuales o persuadido por sus amigos, como ocurrió en Devon en 1813, cuando le convencieron de que aprovechara el buen tiempo y probara hacer algunos bocetos al óleo al aire libre. El experimento llegó en un momento en el que Turner estaba introduciendo más naturalismo en sus cuadros de paisaje, pero sin abandonar las convenciones pictóricas. Para un estudio del estuario del Plym eligió una vista con un puente en la media distancia, una fórmula paisajística arquetípica. Aunque sus cuadros terminados parecen expresionistas por su tratamiento audaz, nunca son abstractos en el sentido moderno.

---

<sup>1</sup> E. T. COOK y Alexander WEDDERBURN (eds.), *The Works of John Ruskin*, Londres, 1903-1912, vol. 22, p. 490.

<sup>2</sup> D. R. BARTLETT, en A. J. FINBERG, *The Life of J.M.W. Turner*, R. A. Oxford, 2ª ed. 1961, p. 438.

<sup>3</sup> Citado por David BLAYNEY BROWN, *From Turner's Studio: Paintings and Oil Sketches from the Turner Bequest*, Tate Gallery, Londres, 1991, p. 11.

<sup>4</sup> Citado por E. B. BRESLIN, *Mark Rothko. A Biography*, Chicago, 2012, p. 666.

La abstracción de Turner era atmosférica, no formal ni conceptual. En 1816, el escritor William Hazlitt (también pintor) describió las exposiciones de Turner como «abstracciones de perspectiva aérea... no tan propiamente de los objetos de la naturaleza como del medio a través del cual se veían... los elementos del aire, la tierra y el agua». Citó la opinión de otro crítico que aseguraba que Turner pintaba «*cuadros de cualquier cosa, y muy parecidos*», en cursiva, para dar a entender que aquello debía matizarse.<sup>5</sup> John Constable, su rival contemporáneo más cercano como pintor de paisajes, dijo de él que pintaba con «vapor de agua tintada».<sup>6</sup> Ni Hazlitt ni Constable querían decir que los cuadros de Turner carecieran de temas o ideas, sino que les daba vida mediante una extraordinaria gama de efectos fugaces y efímeros. Posteriormente, Ruskin ensalzó a Turner como el «pintor moderno» más destacado por su comprensión de los fenómenos naturales, no siempre por sus temas, que a veces no le gustaban o los malinterpretaba. Para el propio Turner, sus innumerables bocetos coloreados de nubes, olas, cielos, climas y paisajes realizados en sus viajes por Gran Bretaña y Europa Continental —y seguidamente en su fonda, hotel o estudio— eran materias primas, no obras de arte acabadas. Basta con observar cómo los chubascos y los arcos iris pasaron de ser bocetos a acuarelas, como las de los ríos y puertos ingleses, pensadas para ser reproducidas como estampas, o presenciar la salida y la puesta del sol sobre antiguos imperios en algunas de sus más grandiosas pinturas históricas para ver cómo la visión y la percepción, la memoria y la imaginación se sintetizaron en su obra y se difundieron a través de diferentes medios. Turner llamó a algunos de sus bocetos «comienzos». Otros no fueron más allá y —por mucho que hoy nos deleiten— podrían considerarse ejercicios, como las escalas de un pianista.

Constable, al conocer a Turner por primera vez en una cena en 1813, lo encontró «tosco», pero con «una maravillosa amplitud de miras».<sup>7</sup> Ambas observaciones parecen ciertas. Hijo de un barbero londinense, Turner, impulsado por su talento y su inteligencia aguda, se hizo famoso muy joven. Ingresó en las escuelas de la Royal Academy en 1789, a los catorce años, y fue elegido académico (RA) en 1802, a la edad más temprana posible. Primero se dio a conocer con pequeñas acuarelas paisajísticas y topográficas para coleccionistas y grabadores, y contribuyó a crear una moda de acuarelas de exposición de gran tamaño que competían con las pinturas al óleo; después se pasó al óleo propiamente dicho, presentando su primer lienzo en 1796: una marina a la luz de la luna ambientada en la isla de Wight. Ya entonces se pasaba los veranos viajando, recogiendo material para los cuadros que pintaría durante el invierno para las siguientes exposiciones de primavera. Sus técnicas poco convencionales, como «pasear sus colores» para liberar «la idea que tenía en mente» en ese momento, suscitaban comentarios de admiración.<sup>8</sup> Tenía muchísimas ideas. Fundada principalmente para formar pintores de historia y tema, la Royal Academy puso el listón intelectualmente alto al fomentar el estudio de la historia griega y romana, la mitología clásica y los antiguos maestros europeos, así como la teoría y la práctica. Turner optó por el paisaje, menos valorado como género, y para superar los prejuicios jerárquicos amplió sus límites más allá de lo que su generación habría podido imaginar, y aún más allá, situando la experiencia humana en el gran mundo natural.

Ya en 1807 se sintió lo suficientemente seguro en su ámbito como para iniciar una serie de grabados según sus propios diseños, un *Liber Studiorum* que representaba las categorías de paisaje tal y como

---

<sup>5</sup> HAZLITT, *The Examiner*, 1816, en Evelyn JOLL, Martin BUTLIN y Luke HERRMANN (eds.), *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*. Oxford, 2001, p. 136.

<sup>6</sup> CONSTABLE, 12 de mayo de 1836, en Leslie PARRIS, FLEMING-WILLIAMS y CONAL SHIELDS, *Constable: Paintings, Watercolours & Drawings*, catálogo de exposición, Tate Gallery, Londres, 1976, p. 186.

<sup>7</sup> CONSTABLE, en R. B. BECKETT (ed.), *John Constable's Correspondence*, vol. 2, Ipswich, 1964, p. 110.

<sup>8</sup> Joseph FARINGTON, diario, 16 de noviembre de 1799, en Kenneth GARLICK y Angus MACINTYRE (eds.), *The Diary of Joseph Farington*, New Haven y Londres, vol. 6, p. 1303.

él las entendía entonces: pastoral, pastoral «épica» o «elevada», montañosa, marina, arquitectónica e histórica con historias clásicas (Esaco y Hesperia, Glauco y Escila, Procris y Céfalo). Esta taxonomía temática, reflejo del afán ilustrado por definir y clasificar las cosas, no logró sobrevivir mucho tiempo al individualismo creativo de su generación romántica ni a su propia capacidad de invención.

Durante los siguientes cuarenta años, ningún artista británico pudo igualar su repertorio: paisajes ideales y vida cotidiana; temas históricos, modernos, urbanos e industriales; topografía británica y europea; guerra; ilustraciones de literatura; arte clásico y arte popular; homenajes a Rembrandt, Claude Lorrain, Poussin, Tiziano, Rafael y Canaletto (los dos últimos maestros estuvieron presentes en sus homenajes respectivos), y, de forma excepcional para un pintor serio, la tecnología de la era del vapor. Inevitablemente, fue Turner quien marcó la transición de la vela al vapor en el mar y fue el primero en mostrar un tren en las paredes de la Royal Academy. Sus cuadros eran espectáculos — y performances cuando se completaban durante los días de apertura de una exposición en la Royal Academy, frente a compañeros de oficio que creían estar asistiendo a una especie de alquimia—. Dinámico en su contenido y tratamiento, en constante evolución y reinención, canalizando las energías de la naturaleza y los arrolladores cambios sociales, políticos y tecnológicos que tenían lugar a su alrededor, su obra siempre fue polémica. Para admiradores como Ruskin, fue el más grande de su época. Al parecer, la reina Victoria pensaba que estaba loco.

Es posible que haya habido locura, o algo parecido, en su familia. Su madre fue internada en un manicomio tras brotes de histeria o de ira violenta. Probablemente demasiado traumatizado para hablar de ello o temeroso de que se repitiera, invirtió su energía en el trabajo, desconfió de las relaciones íntimas y nunca se casó, manteniendo a sus amantes e hijos en la sombra. Recluido en la vejez dejó que su casa londinense, antaño elegante, y la galería privada que había construido a medida que se enriquecía cayeran en la miseria. ¿La oscuridad en la vida le llevó a dirigirse a la luz en su arte? Los historiadores del arte deberían evitar practicar la psicología de aficionado, pero es posible que Ruskin tuviera razón cuando comparó la educación de Turner en el «oscuro» Londres georgiano con la de Giorgione en el aire luminoso de la Venecia renacentista.<sup>9</sup> Quizás Turner le había hablado de su infancia en un sombrío callejón de Covent Garden, y de su dormitorio en el ático con una pequeña ventana que daba a las chimeneas humeantes que convertían los días de invierno en noches. A medida que las emisiones industriales se sumaban al humo doméstico, lo que Ruskin llamaría más tarde la «nube de tormenta del siglo XIX»<sup>10</sup> cubrió el cielo de Inglaterra. Turner no vivió para ver su peor momento. La oscuridad continua que envolvió al mundo en 1816, provocando un «año sin verano» en Gran Bretaña y Europa, no fue causada por la contaminación industrial, sino que fue consecuencia de una erupción volcánica en las Indias Orientales; los cielos finalmente se despejaron. Los tonos sombríos de las primeras obras de Turner —tan distintos de su vívida paleta posterior— no reflejaban siempre lo que veía a su alrededor (aunque sí adecuados a algunas de sus vistas de Escocia, Gales o los Alpes), sino lo que conocía por los cuadros que le habían enseñado a admirar. Si no siempre eran oscuros, sí que habían sido «sometidos por el tiempo», creando unas posibilidades que impregnarían la teoría y el gusto.

Constable, defensor de la pintura «natural», puso una vez un viejo violín en el suelo para convencer a un coleccionista de mentalidad tradicional, pintor aficionado y escéptico de Turner, Sir George Beaumont, de que la hierba era verde y no marrón. Beaumont pensaba que todo paisaje debía contener un árbol marrón. A medida que iba superando estas convenciones trilladas, Turner estudió óptica, teoría y proceso del color, y adoptó con entusiasmo pigmentos nuevos y más brillantes. Se

---

<sup>9</sup> RUSKIN, *Works*, vol. 7, p. 385-386.

<sup>10</sup> RUSKIN, conferencias en la London Institution, 4 y 11 de febrero de 1884.

interesó por las nuevas ciencias naturales, la geología y la climatología.<sup>11</sup> Sin embargo, no veía el color como algo puramente realista, sino como un estado de ánimo con su propio lenguaje expresivo. En sus apuntes y conferencias reconocía que el «color histórico» de artistas como Rembrandt y Poussin se había apagado y suavizado a fin de elevar sus temas —ordinarios o profundos— por encima de la realidad cotidiana. En su conferencia sobre «Fondos» en el arte como profesor de Perspectiva de la Royal Academy, argumentó que Rembrandt había “dependido de su claroscuro, de sus estallidos de luz y oscuridad, para ser *sentido*», y que había utilizado la sombra para crear «una duda misteriosa», un «velo de color inigualable» que el ojo «considera un sacrilegio atravesar».<sup>12</sup> Su propio estudio de la oscuridad y de cómo pintarla se extendió al uso del negro puro (que la mayoría de los pintores consideraban vulgar) y al deseo de encontrar un tono aún más negro. Fascinado por el contraste y la paradoja, utilizó el blanco con profusión y buscó los amarillos más brillantes.

En un par de cuadros del diluvio bíblico —la noche anterior y la mañana posterior— expuestos en 1843, *Sombra y oscuridad* y *Luz y color* (Tate), Turner investigó la «teoría» de Goethe sobre el espectro y los valores visuales y emocionales de sus extremos opuestos, frío y calor, oscuridad y luz,<sup>13</sup> y si el color es el producto de su interacción o solo de la luz. Siempre inclinado a asociar color con tiempo, ya sea el tiempo histórico profundo o las horas del día, ya había plasmado el dualismo de la luz en la oscuridad en las vistas del amanecer y atardecer en el Distrito de los Lagos inglés, *Mañana entre los Coniston Fells, Cumberland* y *Lago de Buttermere* expuestas en 1798. Las presentó con citas de la poesía inglesa, una de ellas del *Paraíso perdido* (1667/1674) de John Milton, que describe «nieblas y efluvios» que se dispersan cuando «el sol los pinta de oro», y otra adaptada de *Las estaciones* (1726-1730) de James Thomson sobre un «sol descendente» cuyo «resplandor» crea una «niebla amarilla» y un arco iris en el que «aparecen todos los matices». De hecho, el arco iris de Buttermere de Turner no es prismático, sino un arco de niebla más raro, blanco en el aire más seco. Estos primeros cuadros, los más atmosféricos, en los que toda la naturaleza se mueve y cambia, ya demuestran que Turner entiende que la luz es el color y la esencia del arte. Condiciona lo que vemos y cómo lo vemos: su ausencia oculta las cosas, su presencia las deslumbra, las ciega, las pone de relieve o las desdibuja en la disolución y la trascendencia.

«La indistinción es mi defecto», dijo Turner, o tal vez fue «fuerte» en su acento *cockney* londinense.<sup>14</sup> En 1807 expuso un cuadro de la costa holandesa con un título que empezaba *Salida del sol a través del vapor* (National Gallery, Londres). Al escribir a su comprador unos años más tarde, le ofreció una alternativa, «disipando la niebla matinal» o «neblina».<sup>15</sup> Al igual que los pescadores en la playa, el tema es la luz que impregna la atmósfera y da al cuadro un brillo interior. Por esta época, Turner comenzó a preparar algunos de sus lienzos con un fondo casi blanco, que, al ser sobrepintado con finas veladuras, brillaba, aclarando su tono como el papel blanco a través de la acuarela transparente. Beaumont empezó a llamarle «el pintor blanco». No se trata de un cumplido,

---

<sup>11</sup> En cuanto al interés de Turner por la óptica y la ciencia, véase James HAMILTON, *Turner and the Scientists*, catálogo de exposición, Tate Gallery, Londres, 1998; Mark FRANCIS y Jonathan CRARY, *The Sun is God*, catálogo de exposición, Tate Liverpool, 2000; Inés RICHTER-MUSSO y Ortrud WESTHEIDER (et al.), *Turner and the Elements*, Bucerius Kunst Forum, Hamburgo, 2011.

<sup>12</sup> TURNER, 1811, en Jerrold ZIFF, «Backgrounds: Introduction of Architecture & Landscape», «A Lecture by J. M. W. Turner», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. 26, 1963, p. 145.

<sup>13</sup> GOETHE, *Farbenlehre*, 1810, traducido por Charles Eastlake, *Theory of Colour*, Londres, 1841.

<sup>14</sup> Véase Adele M. HOLCOMB, «'Indistinctness is my fault': A Letter about Turner from C. R. Leslie to James Lenox», *The Burlington Magazine*, núm. 114, 1972, p. 555-558.

<sup>15</sup> TURNER, en Sir John LEICESTER, 16 de diciembre de 1818; en John GAGE (ed.), *The Collected Correspondence of J. M. W. Turner*. Oxford, 1980, p. 75.

sino de la habilidad de Turner para aprovechar al máximo sus superficies de trabajo, ya fueran lienzos o papeles blancos o de color, a fin de sacar el máximo partido a los óleos, acuarelas o gouaches que aplicaba sobre ellos, lo que se convertiría en algo fundamental en su forma de trabajar. Del mismo modo que sus primeras acuarelas imitaban a veces la pintura al óleo, sus cuadros se beneficiaron de su dominio de los medios acuosos. Sin embargo, la iluminación difusa de cuadros como *Sol naciente* no significó únicamente un progreso técnico, sino que se basó en los maestros de la luz del pasado, Claude Lorrain y Aelbert Cuyp. La conferencia de Turner «Fondos» elogiaba el «éter de color ámbar» de Claude y «las cualidades aéreas de la distancia, las luces aéreas, el color aéreo», y los «tonos dorados del vapor ambiental» de Cuyp.<sup>16</sup> En la década de 1840, Ruskin pensó que Turner había dejado a ambos artistas en la sombra. Habían pintado «*la luz del sol*, pero solo Turner había pintado el *color del sol*».<sup>17</sup>

La guerra contra la Francia revolucionaria y napoleónica (1793-1815) confinó en gran medida a Turner en Gran Bretaña. No había visto Holanda cuando pintó *Sol naciente* y no llegó a Italia, donde Claude pasó la mayor parte de su carrera, hasta 1819. Los conoció por primera vez a través de sus cuadros. En 1802, durante el cese de las hostilidades tras la Paz de Amiens, atravesó el Canal de la Mancha para visitar Francia y Suiza, pasando varias semanas en París, donde visitó el Louvre y sus colecciones históricas, abiertas desde la Revolución. Su reacción al paisaje alpino, a veces sombrío, puede verse en sus espectaculares estudios del paso del San Gotardo, lo más cerca que estuvo de Italia, o de *Les Contamines al amanecer*, recordando su experiencia de levantarse temprano para dar una larga caminata por la montaña. Pero años más tarde, en los estudios para acuarelas del río Isère en Grenoble, basados en dibujos realizados en 1802 en blanco y negro sobre papel chamois, introdujo un sol brillante que podría haber surgido de los radiantes puertos mediterráneos de Claude. No copió ni comentó los Claudes del Louvre como lo hizo con otros maestros, quizá porque Claude, al igual que Cuyp, estaba abundantemente representado en las colecciones privadas británicas cuyos propietarios compraban sus propios cuadros. Basó *Apulia en busca de Appulo* (1814) en un cuadro de Claude de otro tema que pertenecía al conde de Egremont; otro de sus primeros mecenas, el marqués de Stafford, poseía el cuadro de Claude del mismo suceso de las *Metamorfosis de Ovidio*. Habiendo perdido hacía tiempo la esperanza de poder pintar como Claude, parece haber exhibido lo que a primera vista podría confundirse con una copia del cuadro de Egremont para subvertir la idea de imitación (Appulo fue castigado por imitar a un grupo de ninfas), pero su versión no es realmente una réplica sino una metamorfosis en sí misma. Hay diferencias en la composición y las figuras, y la atmósfera más cálida de Turner debió de aliviar el efecto «frío, apagado y pesado» que Constable veía en el original de Claude (quizá por entonces no muy limpio)<sup>18</sup>.

Turner nunca olvidó lo que le habían enseñado en la Royal Academy, que el arte —especialmente el paisaje, si no iba a ser imitativo como el retrato— se elevaba con temas y asociaciones históricas o mitológicas. Pero convirtió los bocetos de «paisajes históricos» con Appulo o Dido y Eneas en cuadros con su propio lenguaje particular. No se trata de simples repeticiones de viejos mitos e historias (más conocidas por el público culto de entonces que el de ahora), sino de alegorías de la naturaleza y las estaciones, el bien y el mal, el amor y la pérdida, temas intemporales que nunca desaparecen. Le atraían especialmente los temas que llevaban la luz a la oscuridad y la cultura a lo primitivo y salvaje. En un cuadro temprano (1802; Tate) reproducido para su *Liber Studiorum*, Jasón

---

<sup>16</sup> TURNER, en ZIFF, 1963, p. 144 (CLAUDE), 146 (CUYP).

<sup>17</sup> RUSKIN, *Works*, vol. 5, p. 407.

<sup>18</sup> CONSTABLE citado por Martin BUTLIN y Evelyn JOLL, *The Paintings of J. M. W. Turner*, New Haven y Londres, 1977, p. 82. Actualmente, la comparación podría invertirse: la pintura de Turner se ha oscurecido mientras que la de Claude ha sido limpiada.

busca el vellocino de oro en una cueva oscura custodiada por una serpiente. En *Apolo y Pitón* (1811), otro terrorífico reptil es vencido por el dios del Sol y la luz (y de la poesía y la música, que Turner también aprendió a apreciar). En *La rama dorada* (1834), la sibila de Cumes ofrece a Eneas la rama sagrada que llevará al inframundo para encontrarse con el fantasma de su padre y conocer su futuro. Ruskin fue el primero de los muchos críticos en percibir algo autobiográfico en estos cuadros, la auto-renovación creativa que permitió a Turner liberarse de las imitaciones literales de pintores anteriores y dar nueva vida a las fuerzas elementales que habían inspirado inicialmente los mitos que representaban. *La rama dorada* ejerce su magia en una bruma brillante que solo Turner podía haber pintado. *La historia de Apolo y Dafne* (1837), de las *Metamorfosis* —que un crítico consideró como «absolutamente mágica<sup>19</sup>»— fue resumida por Ruskin como «la unión de los ríos y la tierra; y de la ayuda y el deleite perpetuos ofrecidos por las corrientes, en su rocío, al follaje de la tierra<sup>20</sup>».

Aunque Ruskin describió a Turner como un «adorador del Sol de la vieja estirpe» que podía creer en Apolo o Zoroastro<sup>21</sup>, pensó que el «cuadro central en la carrera de Turner» había sido *Ulises burlándose de Polifemo. Odisea de Homero* (1829; National Gallery, Londres), en el que el héroe griego mira hacia atrás desde su barco para mofarse del cíclope tuerto al que ha burlado y cegado<sup>22</sup>. El boceto al óleo que Turner utilizó en esta obra se asoció en su día con su segunda estancia en Roma en 1828, cuando empezó y expuso algunos cuadros. Aunque el cuadro de 1829 es una deslumbrante (para los primeros críticos demasiado deslumbrante) muestra de la luz del sol del Mediterráneo, ahora se acepta que el boceto fue realizado antes, presumiblemente en Londres, junto con otros basados en una visita que efectuó en Francia en 1821. Esta nueva datación respalda la posibilidad de que los caballos de Apolo que tiran del carro del Sol, presentes en el cuadro acabado con otras manifestaciones elementales numinosas, entre ellas las nereidas fosforescentes en torno a la nave de Ulises, fuesen tomados prestados del *Céfalo y la Aurora* de Poussin (National Gallery, Londres) que fue cedido para una exposición londinense en el mismo año. También se expuso en 1821 la obra de Poussin *Orión ciego en busca del sol* (Metropolitan Museum, Nueva York), en la que el gigante, castigado con la ceguera, es guiado por el calor del sol hacia la redención. Es difícil imaginar un cuadro más premonitorio para Turner que este «cazador de sombras» en busca del «milagro de la luz»,<sup>23</sup> que había pertenecido a la colección de su primer mentor, el presidente y fundador de la Royal Academy, Joshua Reynolds.

Una escena nocturna del mismo grupo de bocetos al óleo, quizá una posible pareja de *Ulises*, dio lugar a *La separación de Hero y Leandro –tomada del griego de Museo* (1837; National Gallery, Londres). El hecho de que Turner dibujase por primera vez estos temas en cuadernos de bocetos muchos años antes,<sup>24</sup> y de que probablemente trabajase en ellos durante un largo periodo sujeto a sucesivas impresiones, muestra el largo tiempo que sus ideas podían tardar en gestarse. Necesitaba haber experimentado la luz italiana para superarla en el cielo en llamas sobre la nave de Ulises, y la costa alrededor de Nápoles para imaginar la roca del Cíclope. Quizá el hecho de que los artistas de Roma se riesen de él agudizó su idea del monstruo ciego y descerebrado, y Ulises es el propio Turner, desafiando a sus detractores. Nunca vio el Helesponto, donde se ahogó Leandro, pero pudo referirse a sus numerosos estudios del mar y el cielo por sus aguas tormentosas, y al sol naciente y la

---

<sup>19</sup> *Literary Gazette*, 6 de mayo de 1837.

<sup>20</sup> RUSKIN, *Works*, vol. 13, p. 40.

<sup>21</sup> *Ibid.*, vol. 22, p. 490.

<sup>22</sup> *Ibid.*, vol. 13, p. 136-139.

<sup>23</sup> William HAZLITT, «On a Landscape of Nicolas Poussin», *Table-Talk: or, Original Essays*, vol. 2. Londres, 1822 [1908 ed., Londres, p. 168-74].

<sup>24</sup> WEY, *Guildford sketchbook* c. 1807, Tate D06186, Turner Bequest XCVIII 5; *Calais Pier sketchbook* c. 1802. Tate D11036, Turner Bequest LXXX1 57, respectivamente.

luna menguante por cuyas luces se representa con pasión operística el trágico drama del amor y la muerte que tanto conmovió a los románticos. El reino de las sombras en el que se escenifica debe más a Poussin que a Claude, pero Turner también había renovado su interés por Rembrandt, y por la pintura veneciana que había admirado desde su visita al Louvre en 1802 o incluso antes. A finales de la década de 1790, una embaucadora aventurera, Ann Provis, afirmó haber recreado su profundidad y riqueza cromática con un falso «secreto veneciano» que se «remontaba a Tiziano».<sup>25</sup> No hay pruebas de que Turner se dejara engañar, y la receta de Provis de esbozar composiciones en un «tono Tiziano» de azules oscuros sobre un fondo absorbente muy oscuro o negro antes de aplicar colores locales brillantes era justo lo contrario a lo que Turner preferiría una década más tarde: trabajar a partir de una base blanca. Sin embargo, suscitó especulaciones sobre las polaridades de la luz y la oscuridad en la pintura, y *La visión de la escalera de Jacob* (c. 1830) —uno de los cuadros más oscuros de Turner, sobrepintado con diáfanos ángeles blancos— podría casi haberse iniciado en un experimento anterior con el «Secreto», intentándolo, aunque solo fuera para descartarlo. Su pincelada ha sido comparada con la de Tintoretto y su composición con el mismo tema por el contemporáneo estadounidense de Turner, Washington Allston, en la colección de Lord Egremont. En la Biblia, Jacob tiene una visión de una escalera que va de la tierra al cielo. La de Turner hacia la eternidad artística tuvo muchos peldaños.

Turner poseía una copia de *Baco y Ariadna* de Tiziano, que se encuentra en la nueva National Gallery de Londres desde 1826, y retomó la historia de Ovidio sobre el dios y la novia a la que rinde homenaje con una constelación de estrellas en un cuadro suyo (1840). Su entorno paisajístico y su «explosión de luz —literalmente un estallido de sol—»<sup>26</sup> se parece más a Claude, cuya marina con estas figuras se hallaba en una colección británica y había sido grabada por François Vivares. Turner, ecléctico como siempre, mezclaba sus fuentes para hacer algo nuevo, el primero de una serie de cuadros de formato cuadrado. Tal vez pintó un tema más famoso asociado a Tiziano para entrar en el ambiente veneciano antes de su última visita a una ciudad que vio por primera vez en 1819 y que se había convertido en uno de sus lugares favoritos. Comenzando con unas delicadas acuarelas de la ciudad flotando como un espejismo en la luz acuosa, sus cuadros de Venecia se encuentran entre sus obras posteriores más accesibles y populares. Empobrecida, ocupada por Austria desde las guerras napoleónicas y en grave decadencia, Venecia seguía siendo una ciudad de carnavales, música y oportunidades eróticas en la que un hombre sin esposa podía disfrutar de sus placeres como un dios griego. Turner pintó sus lados claros y oscuros, la luz del sol, la luz de la luna y el crepúsculo, la «hora del pintor», tan llena de posibilidades cuando, como a él le gustaba citar al poeta Byron —otro amante de Venecia en todos los sentidos—, «la luna está arriba, y sin embargo no es de noche».<sup>27</sup> Sus cuadros brillan y resplandecen, pero los bocetos íntimos en gouache sobre papel chamois nos llevan a interiores sombríos o a la azotea de su hotel, el Europa, en el Palazzo Giustiniani, para ver cómo explotan los fuegos artificiales a través del cielo nocturno.

Nunca muy dado a pintar al aire libre, a Turner le gustaba pintar desde los hoteles y los elegía por sus vistas. En Lucerna, donde pasó sus vacaciones de trabajo hasta 1844, su hotel, el Swan, ofrecía vistas a lo largo del lago hasta el monte Rigi, cuyos cambios de color durante el día le produjeron una fascinación tan constante que casi no necesitó apartarse de la ventana de su habitación, muy lejos del ático de su infancia en Londres. No tuvo tiempo de subir a la montaña en 1802, ni fuerzas para hacerlo a finales de sus sesenta años. Un cuadro del amanecer desde la cima encargado por un

---

<sup>25</sup> A propósito de Provis y el «Secreto», véase John GAGE, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, 1993, p. 213.

<sup>26</sup> *Spectator*, 16 de mayo de 1840.

<sup>27</sup> BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage*. Sobre la «hora del pintor» a principios del siglo XIX, GAGE, 1993, p. 192.

cliente, junto con una vista del lago desde Brunnen y otro de una Venecia bañada por el sol, solo pudieron ser imaginados, de vuelta a Londres, a partir de sus recuerdos de los alrededores de la montaña y de las «Estampas panorámicas suizas».<sup>28</sup> Con solo el más vago detalle topográfico, se trata de una alucinación de deslumbrante luz blanca. Si Turner dijo realmente «El Sol es Dios», tal vez se imaginó aquí más cerca de Él, como Jacob en su escalera. Otro boceto suizo tardío parece contener un ángel, y pronto Turner pintaría *El ángel de pie bajo el sol* (1846; Tate), una visión incandescente del juicio. Hacia 1821 había parafraseado el consejo de Reynolds dado a los pintores de diferenciar la «verdad mayor de la menor; es decir, la idea más amplia y generosa de la naturaleza de la comparativamente estrecha y confinada..., la que se dirige a la imaginación de la que se dirige únicamente al Ojo».<sup>29</sup> Por ello los críticos consideraron su obra como poética comparada con el «retrato» paisajístico de Constable; sus bocetos, en toda su variedad, deben distinguirse de su obra acabada; y su culto al sol no se limitaba a la laguna veneciana o a un lago inglés donde la luz baja del atardecer interrumpe la línea del horizonte, sino que abarcaba la lectura de los mitos griegos, la historia romana, los libros bíblicos del Génesis y el Apocalipsis y los estudios sobre el hinduismo y el panteísmo.<sup>30</sup>

En sus últimos años, frente a la hostilidad y el escarnio de la crítica, y con la suficiente riqueza como para no necesitar vender su obra, Turner se retiró a su estudio y pintó sus cuadros más visionarios. Para aliviar un poco las cosas, pasó mucho tiempo en Margate, una ciudad costera de Kent, con la viuda de un marinero, la Sra. Booth, su última amante y cuidadora, que compartió muy poco su vida intelectual, pero lo mantuvo con los pies en la tierra. Su casa tenía vistas a la playa y al muelle, y es de suponer que allí pintó varios óleos de olas y tormentas, y acuarelas de lo que él llamaba «los cielos más hermosos de Europa».<sup>31</sup> Algunas son puramente elementales, representadas con una inmediatez vital; a veces añadía un naufragio, los barcos de vapor que traían visitantes como él a la ciudad o incluso un monstruo marino aumentado a partir de un pez que había pescado (siempre le gustó la pesca) o comprado en la playa (Tate). *La luna nueva*, con niños que juegan —una de las obras favoritas de este escritor— fue expuesta en 1840. A esta obra le siguió en 1842 *Tormenta de nieve. Barco de vapor frente a la bocana de un puerto*, que, según él, se basaba en su experiencia de capear una tormenta atado a un mástil, desafiando los elementos como Ulises mofándose de los cíclopes. La mayoría de las veces no pintaba para mostrar sus obras sino para sí mismo.

Se permitió una cierta nostalgia creativa. Reproduciendo temas de su *Liber Studiorum*, inundó sus composiciones, antes monocromas, de una luz evanescente, como un equivalente pictórico de las transformaciones políticas aclamadas por Karl Marx y Frederick Engels en 1848: «todo lo sólido se funde en el aire».<sup>32</sup> Aunque la belleza de estas revisiones del *Liber* es reduccionista, aún quedan vestigios de composición clásica, como el *Ponte delle Torri*, su último puente pintado en la media distancia. Como hacía a veces cuando pintaba a la acuarela sobre hojas sueltas, le gustaba trabajar por series, pasando de un lienzo a otro con los mismos pinceles y colores, representando variaciones sobre un tema. Los últimos cuadros que expuso en la Royal Academy en 1850 fueron realizados de este modo. A pesar de los brillantes colores difusos y las atmósferas etéreas, distan mucho de ser abstractos, pues narran la historia de amor de Dido y Eneas en Cartago al estilo de los puertos marítimos de Claude. En su paso del día a la noche, hablan de la muerte, de la pérdida y de un futuro

---

<sup>28</sup> TURNER a su cliente Francis McCracken, 29 de noviembre de 1844, en GAGE, 1980, p. 201.

<sup>29</sup> TURNER [según Reynolds], en Eric SHANES, *Turner's Watercolour Explorations*, catálogo de exposición, Tate Gallery, Londres, 1997, p. 18.

<sup>30</sup> John GAGE, «M. W. Turner and the Solar Myth», en J. B. BULLEN (ed.), *The Sun is God*, 1989, p. 39-48.

<sup>31</sup> TURNER citado por RUSKIN, *Works*, vol. 27, p. 161-164.

<sup>32</sup> Karl MARX y Frederick ENGELS, *Manifiesto of the Communist Party [1848]*, en A. J. P. TAYLOR (ed.), *The Communist Manifesto*, Harmondsworth, 1967, p. 83.

aún por llegar. Dido visita la tumba de su difunto marido, Eneas la abandona para fundar un nuevo imperio y, como escribió Turner en un epígrafe, «El Sol se puso furioso ante tal engaño». Otorgarle un carácter moral parece reafirmar sus creencias, y debió saber que estos cuadros serían su epitafio. Si de ellos surgiera un nuevo arte, dejaría atrás su mundo clásico y se concentraría en lo que *The Times* —admitiendo sus «excentricidades»— denominó «la mano de un gran maestro y un inigualable dominio de los materiales de la pintura, descuidado en cuanto a la forma y pródigo en cuanto a la luz».<sup>33</sup>

(Traducción al castellano: Beatriz Krayenbühl Gusi)

---

<sup>33</sup> *The Times*, Londres, 4 de mayo de 1850.

## Pequeñas pero poderosas: la «magia» de las acuarelas de Turner

Amy Concannon

Turner abrió los ojos a millones de personas y, en algunos aspectos, como en sus paisajes de nubes y sus tonos aéreos, mostró mundos hasta entonces desconocidos para casi toda la humanidad.<sup>1</sup>

Escrito por un crítico de arte veinticinco años después de la muerte de Turner, este comentario resume perfectamente la cualidad distintiva y duradera de la obra del artista: su poder para hacer que nos detengamos, abramos los ojos y descubramos nuevas propuestas en sus mundos de color. Turner demostró su capacidad para hacerlo una y otra vez en el lienzo, en grandes óleos que llaman nuestra atención. Sin embargo, aquí deseo poner de relieve la capacidad de Turner para captar nuestra mirada y nuestra imaginación a una escala mucho menor, en el medio tradicionalmente más humilde de la acuarela. Cuando Turner empezó a pintar en la década de 1790, un artista que únicamente trabajase a la acuarela no podía ser escogido miembro de la Royal Academy. La acuarela se asociaba a la práctica artesanal y amateur; a los ojos de quienes pretendían mantener el nivel académico de la Royal Academy, éste era un recurso apropiado para la realización de diseños y dibujos, pero no para el *arte*.

Sin embargo, la acuarela fue la piedra angular en la carrera de Turner, un elemento fundacional y continuo de su práctica a través del cual se dio a conocer como joven artista. En sus manos, esta técnica traspasó los límites y desafió las expectativas. Desde el más frágil de los medios, el pigmento sobre papel, surgieron visiones amplias y potentes declaraciones de ambición artística. Esta paradoja queda demostrada con más fuerza en los diminutos esbozos de Turner, imágenes de «mundos desconocidos» y atmosféricos no más grandes que la palma de la mano que demuestran que lo pequeño puede ser poderoso. En un sentido bastante literal, Turner desdibujó la división entre el óleo y la acuarela: a veces pintaba a la acuarela directamente sobre sus óleos pero, de manera innovadora, utilizó cada vez más el óleo como si fuese acuarela, trabajando de claro a oscuro mediante la elaboración de finas y transparentes veladuras de color para conseguir una gran luminosidad y unos tonos más complejos. Sus óleos, más potentes y susceptibles de ser vistos en todo momento, han consolidado su fama. Las acuarelas, en cambio, al ser sensibles a la luz, se pueden ver con menor frecuencia. Pero esto no representa ninguna desventaja, ya que en este sentido se benefician de ser menos conocidas y eso les otorga un aura especial: su reducido tamaño nos empuja a mirarlas de cerca. A la vez que podemos maravillarnos ante obras muy cuidadas y de un virtuosismo técnico deslumbrante, también podemos asombrarnos ante la impresionante sencillez de los bocetos a la acuarela de Turner. Con aparente facilidad, un pincel cargado de pigmento gris oscuro que se arrastra sobre un papel húmedo nos transporta, en perfecta sinergia entre el medio y el tema, al ojo de una tormenta en el mar, mientras que un disco blanco que brilla en medio de un estanque azul nos muestra la luna sobre el agua. A través de estas improntas

---

<sup>1</sup> «The Royal Academy (Third Notice)»; *Athenaeum* (13 de mayo de 1876), p. 671.

magistrales y de muchas huellas de pulgar, las acuarelas de Turner nos permiten acercarnos al máximo al artista, seguir los movimientos de su mano y vislumbrar el funcionamiento de su mente.

La acuarela fue el medio con el que Turner modeló y materializó su habilidad juvenil. Se cree que ya tenía su propio juego de pinceles y colores a la edad de doce años, cuando se le encargó colorear una serie de grabados de paisajes para un amigo de la familia a cambio de una pequeña retribución. A los catorce años ya había encontrado trabajo como colorista para uno de los mejores grabadores de mezzotinta de Londres, John Raphael Smith (1752-1812). En su empeño juvenil por progresar, el artista adolescente pintaba a la acuarela cielos para venderlos como fondos para que artistas aficionados —a menudo mujeres jóvenes de familias adineradas— pintaran sus paisajes, y se jactaba de que «muchas jóvenes han conseguido mi cielo para dibujo».<sup>2</sup> Mientras estudiaba en la Royal Academy, en donde la enseñanza se centraba en la producción de pintura histórica y dibujo del natural, Turner buscó otras oportunidades para relacionarse, aprender y ganar dinero. Estas actividades extracurriculares tuvieron como epicentro la acuarela y contribuyeron a profundizar en su inmersión en la producción de arte paisajístico y desarrollar su destreza. Aunque la Royal Academy tenía el paisaje en baja consideración, su popularidad estaba en auge. El mercado estaba inundado de manuales para artistas aficionados, guías ilustradas y fastuosos volúmenes de vistas, mientras los teóricos del paisaje debatían sobre las definiciones de lo pintoresco, lo sublime y lo bello; había, pues, dinero que ganar para quienes tuvieran la habilidad y la creatividad suficientes para captar el aspecto y la atmósfera de un lugar determinado.

Buscando mejorar su dominio del dibujo de perspectiva, Turner estudió con el dibujante de arquitectura Thomas Malton. En una reflexión posterior —quizás porque Malton le enseñó a dibujar directamente en las calles de Londres— afirmó que Malton había sido su «verdadero maestro».<sup>3</sup> Además de la habilidad para dibujar edificios con rapidez y precisión, Malton introdujo algunos trucos en el repertorio de Turner, como el de tomar un punto de vista bajo para exagerar la altura de su motivo, algo que llevaría a cabo para dar sensación de sublimidad a sus paisajes. Unos años más tarde, en una escuela nocturna dirigida por el renombrado médico y coleccionista de acuarelas el Dr. Thomas Monro, Turner recibió una importante formación de base en el arte de la acuarela paisajística. A cambio de una pequeña remuneración y una cena con ostras, Turner hacía copias de escenas de paisajistas consagrados con la colaboración de su compañero en la nueva generación de artistas Thomas Girtin, que dibujaba los contornos a lápiz mientras Turner aplicaba el color. Al parecer, a partir del trabajo de sus colegas más experimentados, los dos habrían asimilado los principios de la composición clásica del paisaje y se habrían familiarizado con lugares célebres tales como Roma y su *campagna* circundante. Aprendieron la forma tradicional de trabajar la acuarela: esbozar la estructura tonal en gris antes de añadir el color, una práctica que daría lugar a los llamados «dibujos tintados», con una paleta apagada y sobria.

---

<sup>2</sup> Citado por Eric SHANES, *Young Mr Turner: The First Forty Years, 1775-1815*, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Londres, 2016, p. 19.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 20.

Turner adquiriría renombre como innovador y figura emergente al fusionar esta técnica de la acuarela con los consejos aprendidos de artistas como Paul Sandby y Richard Westall, académicos de la Royal Academy que intentaban activamente elevar el estatus de la acuarela. Eligieron grandes temas y emplearon pigmentos audaces y brillantes sobre papeles de mayor formato para que sus obras destacasen cuando se expusieran cerca de los óleos.<sup>4</sup> Obras como *El dormitorio y el transepto de la Abadía de Fountains. Atardecer* reflejan la ambición de Turner de seguir su estela. Su tema —una ruina pintoresca al atardecer— es una hábil mezcla de gusto popular y un elevado mensaje moral sobre la fugacidad de la vida y el esfuerzo humano. No se trata de un dibujo coloreado, sino de una ambiciosa «pintura a la acuarela»; esta distinción y la apropiación de la acuarela como método pictórico en lugar del dibujo resultaron vitales para que esta técnica adquiriese un mayor prestigio. Sin embargo, la innovación particular de Turner consistió en lograr unos intensos efectos que se asemejan a los de la pintura al óleo mediante el uso de la acuarela «pura», es decir, sin recurrir al gouache o *bodycolor* (formas de acuarela espesada con tiza), construyendo el color mediante una capa tras otra de aguada transparente. *El dormitorio y el transepto de la Abadía de Fountains. Atardecer*, que parece brillar como si el sol se posase realmente en su interior, muestra el ya experto manejo de la luz y las sombras por parte de Turner, y quizás ello se deba a su fase en que experimentaba con la retroiluminación de las acuarelas con velas. Este suave resplandor contrasta con los marcados reflejos de las ondas en el agua, creados al rascar la capa superficial del papel; se dice que siempre mantenía larga una uña del pulgar para este propósito<sup>5</sup>. Girtin, amigo de Turner, también causaba sensación. En su obra maestra, *La casa blanca, Chelsea*, es el papel sin pintar lo que proporciona la deslumbrante y nívea parte central. Aunque Turner y Girtin fueron alabados igualmente por poseer «capacidades que se les habían escapado a sus más ingeniosos predecesores» en la acuarela, Girtin era, sin embargo, el que parecía sacarle ventaja en todas las conversaciones de la ciudad, que contraponían el «genio» de Girtin a la «producción» de Turner<sup>6</sup>. Trágicamente, Girtin sucumbió a la tisis a la edad de 27 años. Turner, reconociendo la genialidad de su amigo y su posición de liderazgo, expresó que «si Tom Girtin hubiera vivido, yo habría muerto de hambre».<sup>7</sup>

Sin embargo, la habilidad de Turner para la acuarela se combinó con su sagacidad para los negocios y su gran ambición para asegurarse de que no moriría de hambre. Los compradores de sus acuarelas, primero aristócratas y terratenientes y más tarde industriales y empresarios de clase media, pagaban precios elevados: en los tres años que transcurrieron entre 1797 y 1800 los precios de las acuarelas de Turner se triplicaron con creces, y sus obras se vendían «tan pronto como las pinta».<sup>8</sup> Aunque

---

<sup>4</sup> Véase Greg SMITH, *The Emergence of the Professional Watercolourist: Contentions and Alliances in the Artistic Domain, 1760-1824*, Ashgate, Aldershot, 2002.

<sup>5</sup> La descripción de la uña de Turner procede de Edith Mary Fawkes, mecanógrafa en la Biblioteca de la National Gallery, Londres.

<sup>6</sup> William Henry PYNE (ed.), *The Somerset House Gazette*, vol. 1, núm. VII, 1823, p. 98; Joseph FARINGTON, *The Diary of Farington*, Kenneth Garlick, Angus Macintyre and Kathryn Cave (eds.), New Haven, CT, Yale University Press, 1978-1984; vol. 6, 9 de febrero de 1799, p. 265.

<sup>7</sup> Walter THORNBURY, *The Life of J. M. W. Turner... Founded on Letters and Papers Furnished by His Friends and Fellow Academicians*, vol. 1, p. 117.

<sup>8</sup> Andrew ROBERTSON, *Letters and Papers of Andrew Robertson*, 2ª ed., Londres, 1897, p. 91.

podía cobrar precios aún más altos por los óleos, sus acuarelas contaban con fieles seguidores e impulsaron un nuevo fervor por esta técnica pictórica. En los años posteriores a las guerras napoleónicas, el entusiasmo por las acuarelas de Turner adquirió un tono patriótico, y fue aclamado como líder en la práctica de la acuarela no sólo en Gran Bretaña sino en toda Europa<sup>9</sup>. En 1823 se publicó el primer informe serio sobre la acuarela británica. Su autor, William Henry Pyne, atribuyó a Turner el mérito de haber transformado el «estilo topográfico» del paisaje a la acuarela, inyectándole una «emoción superior».<sup>10</sup> Las exposiciones de las acuarelas de Turner atrajeron a grandes multitudes; en una de ellas se pudo observar al artista paseando como «un general romano victorioso, la figura central de su propio triunfo».<sup>11</sup>

Aunque había detractores que consideraban sus acuarelas «frivolidades experimentales y llamativas», las técnicas de Turner, especialmente su forma de utilizar el color, provocaban un asombro y una curiosidad generalizados<sup>12</sup>. Un crítico escribió: «Ningún hombre ha arrojado jamás tales masas de color sobre el papel». Otro hizo la reflexión siguiente:

los efectos, mezclados y a veces delicadamente contrastados como los colores [de Turner], son exquisitamente delicados, pero son lo suficiente fuertes gracias a una cierta disposición mágica, un secreto gráfico propio.<sup>13</sup>

La «magia» era una referencia frecuente. Este artista sumamente conocido fue, por supuesto, reservado en cuanto a sus métodos, pero no reacio a dar consejos y hacer sugerencias y, como muchos sospechan, proclive a ofrecer actuaciones exageradas ante un público cautivo. Turner aconsejó a un aspirante a acuarelista que «ante todo, respete su papel!».<sup>14</sup> Esta noción teatraliza la práctica de hacer una acuarela como si fuese una batalla entre el artista y los materiales. Las anécdotas demuestran que, en manos de Turner, la acuarela era cualquier cosa menos un arte ilustrado y delicado: era el vehículo de una experimentación intensamente física e intelectual. Un espectador describió como Turner «vertía pintura húmeda» y luego «rasgaba... arañaba... fregaba [el papel] en una especie de frenesí» hasta que «como por arte de magia» surgía la imagen.<sup>15</sup> Se contaban historias de cuerdas para tender la ropa de las que colgaban papeles saturados y de Turner fijando el papel a unos tableros y que,

---

<sup>9</sup> Citado por Ian WARRELL, «‘The wonder-working artist’: Contemporary Responses to Turner’s Exhibited and Engraved Watercolours», en Eric SHANES, ed., *Turner: The Great Watercolours*, Royal Academy, Londres, 2000, p. 37.

<sup>10</sup> PYNE, *ibídem*.

<sup>11</sup> Sam SMILES, *J. M. W. Turner: The Making of a Modern Artist*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 11.

<sup>12</sup> Citado por Ian WARRELL, «‘The wonder-working artist’: Contemporary Responses to Turner’s Exhibited and Engraved Watercolours», en Eric SHANES, ed., *Turner: The Great Watercolours*, Royal Academy, Londres, 2000, f. 28.

<sup>13</sup> Robert HUNT, en *Examiner*, núm. 780, domingo, 5 de enero de 1823.

<sup>14</sup> Consejo dado a Mary Lloyd y referido por ella en «A Memoir of J. M. W. Turner R. A. by M. L.», reproducido en *Turner Studies*, vol. 4, núm. 1, p. 22-23.

<sup>15</sup> E. M. Fawkes citado por Andrew WILTON en «An Authoritative Lesson in Art», en Cecilia POWELL, ed., *Paths to Fame: Turner Watercolours from the Courtauld*, Grasmere, 2008, p. 5-6.

después de sumergirlos en el agua, dejaba caer los colores sobre el papel mientras estaba húmedo, produciendo efectos de marmolados y gradaciones».<sup>16</sup>

Así es, sin duda, como surgió la mezcla perfecta entre bandas de colores cálidos y fríos en una imagen como el *Puente de Grenoble*. Este estudio de color fue descrito por John Ruskin como «uno de los fragmentos más exquisitos» del período central de la carrera de Turner.<sup>17</sup> Sin las capas superiores de detalles más finos y la construcción de la forma, este boceto de trabajo nos permite observar la mecánica fundacional de la técnica de Turner y el modo en que su suave y controlada gradación de tonos, de la oscuridad a la luz, crea una inmensa profundidad de campo y otorga una tridimensionalidad a los objetos aún no completamente definidos.

A medida que la estrella de Turner ascendía y se convertía en un nombre famoso, sus habilidades acuarelísticas gozaban de una demanda cada vez mayor. Los editores le rondaban, sabiendo que tener su nombre unido a un proyecto garantizaría mayores ventas. La magnitud de la participación de Turner en proyectos de publicaciones comerciales sorprendió a sus contemporáneos. En la década de 1830 se dijo de él que «este gran artista, a diferencia del hombre corriente, encuentra tiempo para todo».<sup>18</sup> De hecho, el escritor Sir Walter Scott acusó a este artista, adicto al trabajo, de tener «desasosiego por el dinero» y de ser despiadado en su búsqueda de ganancias.<sup>19</sup> Sin embargo, incluso en el apogeo de su carrera, cuando se ganaba la vida sobradamente con la venta de óleos, Turner sabía que sus acuarelas, sobre todo cuando se imprimían, tenían un gran potencial para consagrar su fama. Algunos de los ejemplos más brillantes de las acuarelas de Turner surgieron de proyectos de impresión. Cada uno de los bocetos que realizó para publicaciones literarias en la década de 1830 es una obra maestra en miniatura. Ricas en detalles pintados con un único pincel de pelo de ardilla, estas «pequeñas gemas», como las llamó un crítico, parecen brotar a la perfección del papel. Las complejas capas de sombreado y punteado de colores crean la rica variación de tonos que se trasladará a los grabados monocromos realizados a partir de ellas; estas pequeñas pinceladas hacen que la superficie resuene y vibre con el movimiento. Las mismas características —en particular, el juego dramático de luces y sombras— se encuentran en sus acuarelas para el proyecto de impresión *Rivers of England*. En la que representa el río Medway existe una perfecta congruencia entre el tema y el material, ya que este río impulsaba el molino que producía el mismo papel sobre el que había pintado. Durante toda su carrera, Turner prefirió este papel Whatman de trama blanca. Preparado con una cola de gelatina, podía soportar la gama completa de la técnica de Turner. El arco iris en Medway se creó arrastrando un paño por la pintura húmeda para extraer el pigmento antes de añadir matices de rosa y azul (este arco iris tricolor se basó en los conocimientos científicos del momento sobre este fenómeno); el cielo también proporciona la tonalidad atmosférica en *La desembocadura del río*

---

<sup>16</sup> William LEIGHTON LEITCH, «The Early History of Turner's Yorkshire Drawings», en *Athenaeum*, 1894, p. 327.

<sup>17</sup> COOK AND WEDDERBURN 1904, p. 366.

<sup>18</sup> *Literary Gazetteer*, núm. 823, 27 de octubre de 1832, p. 680.

<sup>19</sup> Citado por Gerald FINLEY, *Landscapes of Memory*, Londres, 1980, p. 55.

*Humber*, cuya oscuridad ricamente texturizada se construye mediante capas de sombreado.<sup>20</sup>

El origen de estos poderosos efectos fue la experimentación, impulsada por la investigación para comprender y representar mejor la luz y el color, a la que Turner dedicó toda su vida. La acuarela y la experimentación iban de la mano para Turner: se trataba de un medio cómodo, rápido y relativamente barato para probar y recoger nuevas ideas. También buscó nuevos materiales y, a partir de la década de 1820, encontró un potencial apasionante en los papeles coloreados. Un proyecto no realizado de grabados de los ríos Mosa y Mosela dio lugar a electrizantes obras ejecutadas en un gouache opaco grueso sobre papel azul. Esta combinación ofrecía un cierto ahorro, ya que empezar con una hoja azul significaba que el cielo y el agua simplemente se podían embellecer con color en lugar de ser creados a partir de cero. Con un mínimo esfuerzo, con sólo unas pocas pinceladas de acuarela, Turner podía crear poderosas instantáneas de efectos meteorológicos fugaces, de tormentas, puestas de sol y mares embravecidos. En los escasos pero magníficos bocetos vemos a Turner arrastrando y empujando el color por la página, como si el propio pigmento estuviera controlado por los elementos que Turner pretendía capturar. Posteriormente realizaría montones de estos bocetos a la acuarela en los llamados cuadernos de bocetos «en rollo» que, con tapas de papel, eran lo suficientemente flexibles como para enrollarlos y guardarlos en el bolsillo de la chaqueta. En esta época, Turner también podía llevar los colores en el bolsillo, ya que, gracias a las nuevas tecnologías de producción de materiales para artistas, se disponía de pequeños cubos de color. De forma ingeniosa, Turner convirtió la cubierta de un viejo almanaque en un estuche de acuarela portátil con estos cubos de color.

Aunque la rapidez y la portabilidad de la acuarela la convirtieron en un componente esencial en una carrera orientada a los viajes, el medio preferido por Turner para recopilar información cuando estaba «en marcha», como él decía, fue el lápiz. Colorear sobre la marcha le llevaba «demasiado tiempo», como le dijo a un amigo: «podía hacer quince o dieciséis bocetos a lápiz por cada uno coloreado», y normalmente reelaboraba los bocetos del día a lápiz con color cuando volvía a su alojamiento<sup>21</sup>. Pero en la visita de Turner a Venecia en 1840 sucedió algo especial: allí dibujó con el pincel, haciendo un uso extensivo de una técnica conocida como de carga, dejando caer el pigmento en manchas de agua para crear estelas difusas de color que siguen su propio curso a través de la página.<sup>22</sup> Para captar el dramatismo de la ciudad por la noche invirtió su método, trabajando de la oscuridad a la luz mediante apresuradas salpicaduras y barridos de vívido gouache sobre papel marrón. Aunque sean libres, sueltas e informales, estas visiones ricas y difusas nos muestran a Turner como un

---

<sup>20</sup> Para más información sobre la comprensión del arco iris, véase John E. THORNES, «A Reassessment of the Solar Geometry of Constable's Salisbury Rainbow», en Amy CONCANNON (ed.), *In Focus: «Salisbury Cathedral from the Meadows exhibited 1831 by John Constable»*, Tate Research Publication, 2017, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/salisbury-cathedral-constable/reassessing-the-rainbow>, consultado el 23 de junio de 2021.

<sup>21</sup> Andrew WILTON, *Turner as Draughtsman*, Londres, Routledge, 2006, p. 64.

<sup>22</sup> Para más información sobre la técnica de Turner, véase Nicola MOORBY e Ian WARRELL, eds., *How to Paint like Turner*, Londres, Tate, 2010.

maestro con un absoluto control sobre sus materiales. De hecho, ¿qué mejor manera de capturar el espíritu de la «Ciudad del Agua» que utilizando el agua misma?

Al igual que Venecia, Suiza ocupó un lugar especial en la imaginación madura de Turner. Junto a las numerosas evocaciones frías y nítidas de sus lagos y montañas heladas se encuentra *El Rigi oscuro*: estudio de muestra, una de la serie de obras de un proyecto correspondiente a la última etapa de su vida que muestra el persistente entusiasmo de Turner por la iniciativa y la experimentación, y su confianza en la acuarela como una salida digna para una expresión artística de gran envergadura. Al no poder exponer durante mucho tiempo sus acuarelas y al agotarse los encargos importantes de los grabadores, en la década de 1840 Turner encontró una nueva forma de vender sus acuarelas. Contrató a un agente comercial para compartir *El Rigi oscuro: estudio de muestra* y otros «estudios de muestra» con un pequeño círculo de fieles coleccionistas con la esperanza de solicitar comisiones de las versiones acabadas. Estas efusiones prismáticas, deliberadamente detenidas en un estado inconcluso, entusiasmaron a algunos de sus seguidores; John Ruskin declaró que los estudios de muestra eran obras «con una gran fuerza» y que incluso podrían ser más valiosas por su potencial sugeridor que las obras acabadas de la misma serie, como *El Rigi azul. Amanecer*.<sup>23</sup> Pero esta nueva fase de la acuarela, intensamente colorista, no fue del gusto de todos los coleccionistas. Algunos rechazaron de plano estas nuevas obras, mientras que otros ofrecieron sumas inferiores a las que el artista había esperado recaudar; incluso el agente de ventas indicó cautelosamente que las acuarelas «no eran del estilo habitual de Turner».<sup>24</sup> En ellas Turner utilizó finas y ligeras pinceladas para crear las más sutiles y armoniosas gradaciones de color, produciendo recreaciones oníricas de magníficos paisajes en su estado más etéreo. La luz y el color ya no eran las herramientas para la representación, sino, como muestran títulos como *El Rigi oscuro* y *El Rigi azul*, el objeto de la representación en sí misma.

En estas últimas acuarelas, Turner volvía a ampliar los límites de las convenciones. Por lo tanto, es una ironía que los coleccionistas las rechazasen, ya que su virtuosismo, su uso audaz del color y su experimentalismo encarnan las mismas cualidades que habían llevado a las acuarelas de Turner ya desde el principio a ser tan atractivas para los coleccionistas y tan superiores a las de sus compañeros de oficio. De hecho, hoy en día, las últimas acuarelas de Turner se encuentran entre las mejores obras jamás pintadas en este medio. Son el paradigma de cómo, en la más pequeña de las escalas y con los medios más sencillos, Turner fue capaz de expresar los temas más grandiosos y llevarnos a «mundos desconocidos» en los que, cuanto más se mira, más se ve. Las acuarelas de Turner siempre estimulan nuestra mirada: desde los bocetos más sencillos hasta las composiciones más elaboradas nos piden que miremos con atención, y que volvamos a mirar.

(Traducción al castellano: Beatriz Krayenbühl Gusi)

---

<sup>23</sup> Edward Tyas COOK y Alexander WEDDERBURN (eds.), *The Works of John Ruskin*, 39 vols., Londres, George Allen, 1903-1912, vol. 13, p. 475-485; *Works*, XXXVI, p. 125-126.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 477.

First published 2021 by order of the Tate Trustees  
by Tate Publishing, a division of Tate Enterprises Ltd  
Millbank, London SW1P 4RG  
© 2022