LA PINTURA DEL XIX. VISIONES ROMÁNTICAS DE LA NATURALEZA. DE CONSTABLE A TURNER

"Cuando me pongo a hacer un boceto del natural, lo primero que hago es olvidarme de que he visto un cuadro".

Con estas palabras, **Constable** (1776-1837) defiende que la fuente esencial del artista debe ser la naturaleza, de donde directamente ha de elaborar sus bocetos al aire libre sobre los que luego compondrá el cuadro. De entre estos bocetos (hoy, a veces más valorados que sus versiones finales por estar realizados con una técnica mucho más suelta y sugestiva), la serie que hizo sobre nubes es un excelente testigo de su destreza para captar las situaciones climáticas en constante cambio. Que el pintor se ocupara de representar lo efímero, amorfo y circunstancial, era entonces casi un atrevimiento contra la tradición académica, anclada en un concepto de paisaje heroico que, a modo de escenario teatral, evitaba precisamente aquello que esencialmente define el comportamiento de la naturaleza, esto es, su carácter mutante, transitorio y, aparentemente, caótico.

Cuando en 1824 Constable expuso en el Salón de París, su técnica vibrante y luminosa causó una gran impresión tanto a los jóvenes románticos (Géricault y Delacroix) como a los que luego constituirían la escuela de paisaje de Barbizon. Nunca antes habían visto una naturaleza así. De la pintura de Constable brotaban los placeres del paseo rústico, de la contemplación de la realidad común y de las sensaciones físicas que ésta nos produce. Hacía que el observador del cuadro fuera descubriendo las escenas representadas (un perro ladrando, unos campesinos trabajando…), tal y como el paseante pintoresco descubría las delicias del campo.

"El carro de heno" (1821)

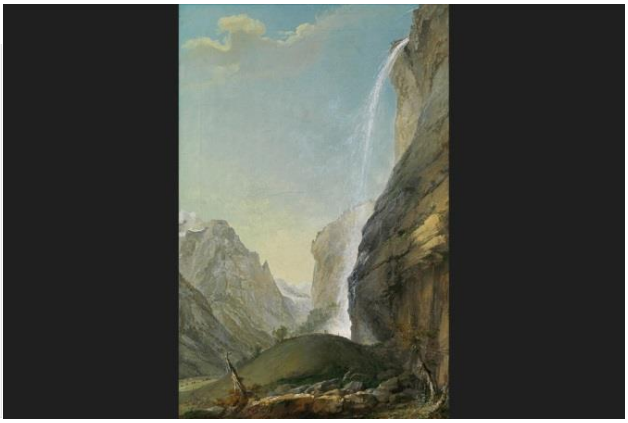
"La esclusa"

La imagen amable y hasta saludable que Constable nos transmite de la naturaleza ha sido comparada con los versos románticos del poeta Wordsworth, quien, al igual que el pintor, se deleitaba describiendo los aspectos más humildes e incluso insignificantes de la naturaleza: una simple flor o un árbol motivaban sus profundas emociones. Por eso, allí donde Turner se sentía cómodo (en los altos riscos, montañas y desfiladeros, y ante las tempestades) Constable se sentía incómodo (prefería la suavidad del valle y las colinas, así como los efectos luminosos de un cielo constantemente alterado pero nunca amenazador). De hecho, su aproximación a la realidad de las cosas y, especialmente, esta visión fresca y reconfortante de sus paisajes, contrastó de tal manera con lo que entonces estaba elaborando Turner que se suscitó una polémica acerca de cómo debía representar la naturaleza el pintor. Según la mayor parte del público, la manera de Constable era más "real" en tanto que uno podía sentirse paseando por el campo bajo la lluvia ante su cuadro. Ruskin salió en defensa de Turner matizando que una cosa era la naturaleza y otra la pintura, y que si uno quería salir y mojarse no necesitaba la ayuda de Constable. Este comentario refleja la diferencia que ya establecía el teórico entre un arte que, con el fin de lograr el máximo parecido, se concentra en la forma y materia del objeto remitiéndonos con su técnica sólo a las facultades perceptivas, y otro (considerado por el propio Ruskin más veraz) que se concentra en transmitirnos los efectos e impresiones que nos producen las cosas, si bien éstas, más que representadas, aparecen tan sólo esbozadas.

Pero si la actitud empírica de Constable ante la naturaleza supuso una renovación en la representación del mismo, no llega sin embargo a evolucionar hacia una naturaleza plenamente romántica, esto es, la que desestabilizada, caótica o sobrenatural, apostaba por desmaterializar al objeto representado para convertirlo en una percepción del sujeto creador. A ello se llegará a través de **lo sublime**.

En busca de lo sublime

Definido en un principio como el efecto psicológico de atracción-repulsión que nos produce un objeto, lo sublime se vino a relacionar con todo aquello que por su magnitud o carácter era capaz de impresionar sobremanera a la imaginación, despertando sentimientos de miedo, vértigo, vacío e infinitud en el sujeto. Que las montañas y precipicios fueran uno de los temas favoritos de los paisajistas románticos (J. Anton Koch, Caspar Wolf, Carl Blechen, Turner, etc.) se explica, precisamente, por la disparidad de emociones que surge de la contemplación de lo sublime, pues el vértigo tan pronto nos repele como nos atrae el abismo.



Por eso el viaje cobró una importancia vital en la formación del pintor que, como un explorador, se adentrará en tierras inaccesibles y agrestes o parajes solitarios o inhóspitos. Éstos eran frecuentemente poblados con ruinas de antiguas abadías o monasterios medievales con objeto de potenciar todavía más las sensaciones melancólicas y misteriosas del lugar.

Las ruinas, los cementerios y las criptas fueron, además, espacios donde la intuición y la imaginación (actividades mentales ahora más valoradas que la razón) podían vagar cómodamente.

CASPAR DAVID FRIEDRICH (1774-1840) hizo a la pintura de paisaje una importantísima aportación, resumida con sus propias palabras: "un pintor debe pintar no sólo lo que ve ante sí, sino también lo que ve en el interior de sí mismo". De esta manera, y al contrario que la mayoría de los paisajistas románticos (que como Koch o Wolf se limitaban a ilustrar las vistas sublimes que encontraban en la naturaleza), Friedrich no muestra la sublimidad en los paisajes que pinta, sino en los efectos subjetivos que éstos producen en el espectador. Para ello exige que el observador real (nosotros) se identifique con el representado y sienta con él. De esta forma, las sensaciones subjetivas del pintor son percibidas interiormente por el observador real a través del ficticio. Esto es especialmente obvio en dos de sus obras maestras: "***El monje frente al mar***" (1809) y "***El caminante frente al mar de niebla***" (1818). En ambas, el personaje que contempla la escena aparece de espaldas para obligarnos a mirar lo mismo que él.

Cuando "El monje frente al mar" se expuso por primera vez, las quejas del público coincidieron en señalar que no podían ver nada, y es que lo que quiso representar el pintor es precisamente el vacío, un vacío que, sin embargo, todo lo llena. Para ello se valió de escasos elementos: una bruma, un mar y una duna sobre la que un monje pensativo quiere contemplar lo que tampoco nosotros podemos contemplar. Este muro gaseoso excita nuestra imaginación: "Cuando un paisaje está cubierto por la niebla, parece mucho más sublime, ya que eleva y amplía nuestra imaginación", escribe Friedrich. Pero al mismo tiempo nos sume en la más profunda indefensión. El monje, en representación de la humanidad, se muestra patéticamente desamparado ante esa inmensidad. Por eso, la situación del sujeto

con respecto al entorno es diametralmente opuesta a la del "Caminante frente al mar de niebla", pues se ubica muy por debajo de la línea del horizonte. Quizá el aspecto más moderno de esta pintura radique en su concepción espacial: lejos de ofrecernos un espacio en profundidad, suprime el punto de fuga y extiende el espacio lateral y superficialmente, lo que contribuye en gran medida a desmoronar el dominio antropocéntrico del hombre sobre la naturaleza que había predominado en pintura desde el Renacimiento temprano. Al desaparecer la profundidad, desaparece también ese punto de vista dominante que obligaba a configurar y a percibir la obra como una ventana abierta al mundo. Con Friedrich la ventana se cierra para mostrarnos otros espacios que no se ajustan ya a la medida del hombre.

En el "**Naufragio de la esperanza**" (1823-1825) Friedrich se aparta de la iconografía de tempestades y naufragios más al uso –que se esforzaba por representar la furia de los elementos naturales. Nos presenta, al contrario, la calma que sigue a la tormenta, momento aquí impregnado de un silencio de muerte. Con ello exige del espectador un esfuerzo de imaginación: que ante lo que ve (una atmósfera azulada y fría, un paisaje desolado y unos restos de quilla de barco incrustados en el hielo fragmentado) imagine lo que ha pasado. El artista utiliza así esa poética sublime a través de la cual, y de manera paradójica, las cosas se expresan con más fuerza mediante su ausencia.

Turner (1775-1851): la naturaleza abstraída

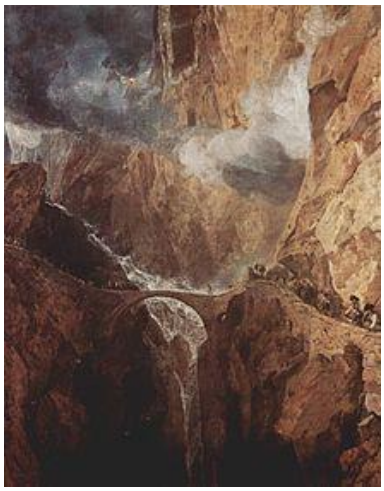
Elevó el paisaje a la categoría de "pintura noble", un grado que hasta entonces se reservaba sólo para los grandes géneros de la pintura de historia y de mitología.

Turner logró sustituir a los seres humanos y a los dioses por los elementos naturales. Sus protagonistas serán el agua, el viento, la tierra y la nieve, cuyas acciones sustituirán a los antiguos héroes. Las hazañas de la naturaleza serán representadas en su estado más energético y sublime, esto es, más caótico y desenfrenado. Los temas preferidos son, claro está, las tormentas, cuando los elementos de la naturaleza luchan entre sí con una fuerza titánica propia de los dioses.

Turner. Tormenta de nieve y vapor a la entrada de un puerto (1844)

Aunque con resultados muy diferentes, Turner tenía un método semejante al de Constable: sacaba bocetos y apuntes (generalmente son acuarelas cuya fuerza expresiva y modernidad nos llaman aún hoy en día la atención) que luego utilizaba para realizar la obra final en su estudio. Hasta tal punto la observación directa del natural era importante para su pintura que para la obra de arriba –según se cuenta- consiguió que los marineros le

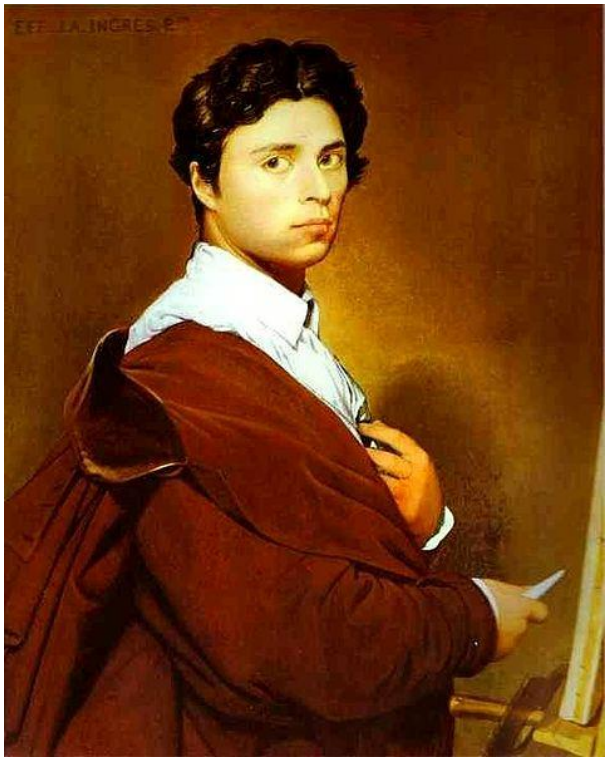
amarrasen al mástil del barco durante 4 horas para poder presenciar y experimentar los efectos de la tormenta.

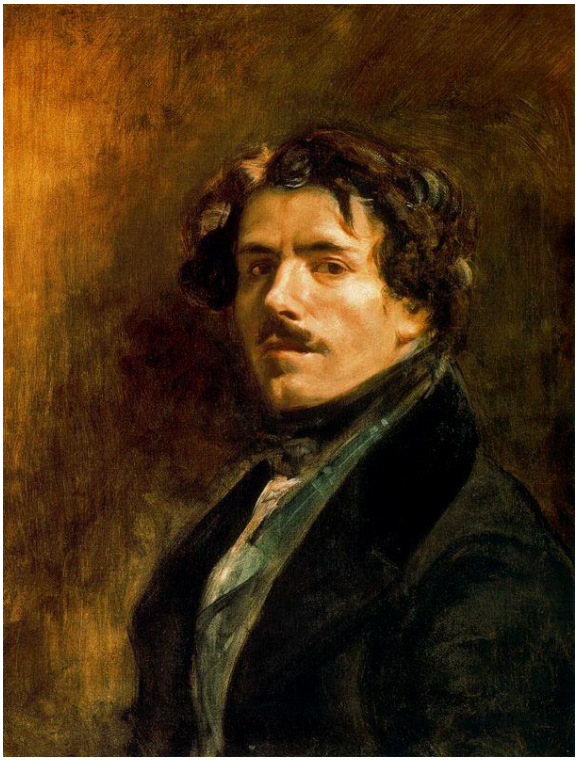


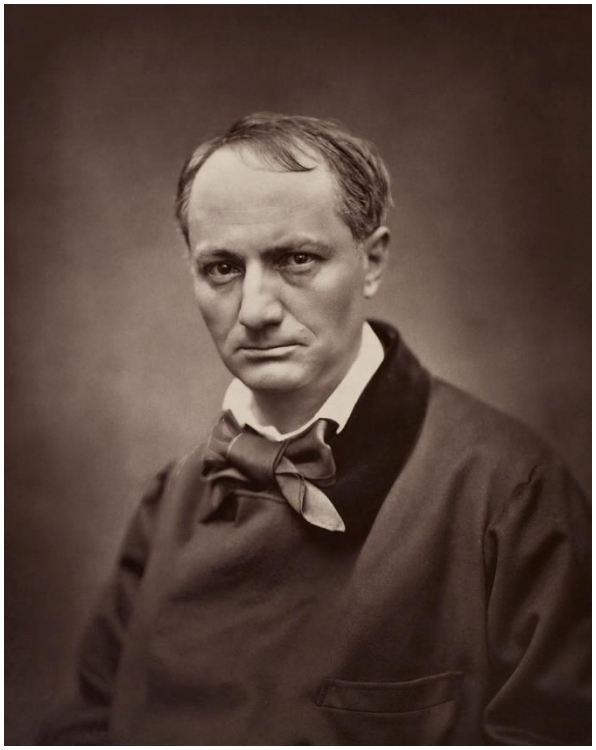
Su precoz carrera comienza como topógrafo viajando por Gran Bretaña, reproduciendo en acuarelas los paisajes y monumentos más característicos del país. Siguiendo los pasos de los artistas viajeros de su tiempo se adentró en los Alpes, de dónde saca algunas vistas de los lugares sublimes más célebres. ***(El paso de San Gotardo, 1803).***

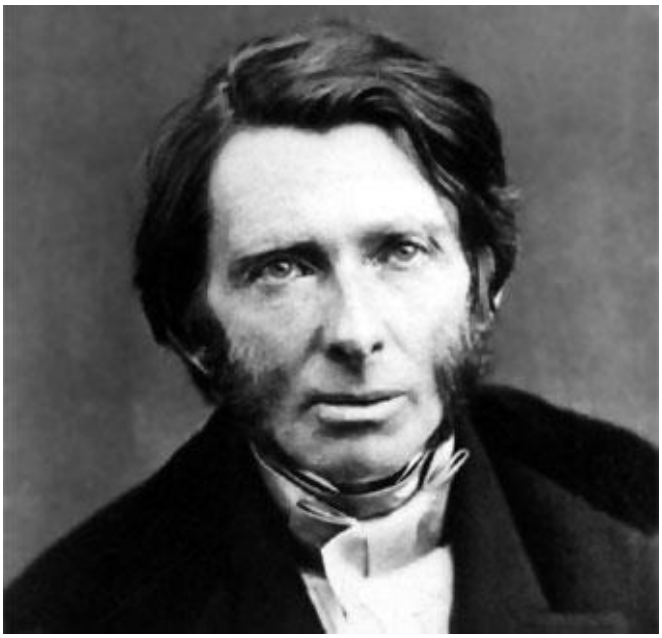
Su estilo, pintoresco, le valió gran fama y fue aceptado como socio de la Real Academia con tan solo 24 años. Sin embargo, a medida que profundizaba en "lo sublime" –no como mera ilustración de un paisaje grandioso y escarpado, sino como un nuevo lenguaje visual que innovará la técnica al óleo-, empieza a recibir las primeras críticas, tanto más duras cuanto más se acerca a una pintura de manchas de color y de contornos diluidos por una atmósfera vaporosa.

Las críticas adversas comenzaron cuando expuso en Roma en 1828 y el grupo de alemanes en torno a Koch (quien como otros muchos se limitaba a ilustrar las vistas de un paisaje sublime manteniendo una técnica más o menos clásica, esto es, con predominio del dibujo, contornos duros y luces planas) publicó un grabado satírico en donde se comparaba a la pintura de Turner, entonces ya considerada como una mancha de color sin sentido e informe, con el excremento de un perro que defeca. Además, en dicho grabado podía leerse el nombre de dos ciudades confrontadas: Roma (sede de la Antigüedad y del gusto clásico) y Londres (sede de la nueva pintura). Este debate estético entre una pintura sujeta al dibujo y otra que investiga la luz y el color ha de entenderse con una dimensión europea que trasciende a la confrontación entre Turner y el grupo de Koch, pues también se está produciendo al mismo tiempo en los salones de París, donde la crítica oscila entre las dos grandes figuras que representan a sendas propuestas**: Ingres y Delacroix**.









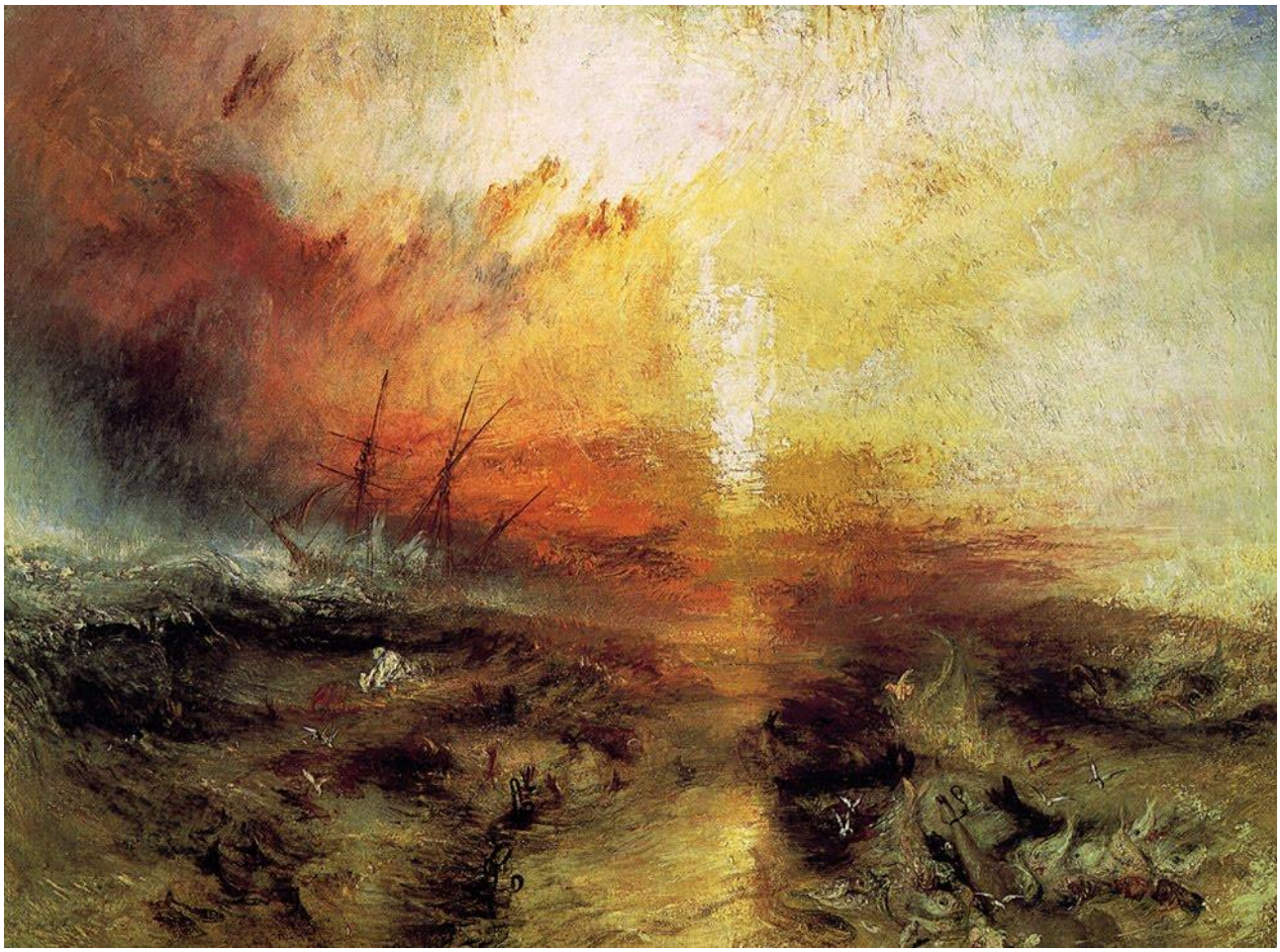
Al igual que Delacroix contó con el apoyo de **Baudelaire**, uno de los grandes críticos franceses, Turner se verá auxiliado por **John Ruskin**, uno de los grandes teóricos del siglo XIX. En su obra "Los pintores modernos" (1843), Ruskin se empeñó en demostrar al público que la técnica de Turner, pese a la opinión general, representaba la naturaleza más fielmente y mejor que ninguna otra. El discurso de Ruskin está abriendo las puertas al impresionismo al demostrar que la pintura "borrosa" de Turner reproduce mejor cómo ve realmente el ojo que la pintura de aquellos que se empeñan en representar con gran detalle las cosas que están lejos. Es más, Ruskin señala que "nunca vemos nada nítidamente".

Lluvia, vapor y velocidad (1844)

Para producir en el espectador el efecto atmosférico natural de la lluvia mezclada con el vapor industrial y el de la velocidad, Turner utiliza una técnica abocetada a base de manchas de color, mediante la cual suprime los objetos prácticamente. Ruskin justificó la sensación de masa caótica que producían las pinturas de Turner a sus contemporáneos apelando a lo que él llamaba "el ojo inocente", es decir, aquel que como el del niño percibe las cosas tal cual, sin mediación del conocimiento que sobre ellas tenemos. Porque, según Ruskin, una cosa es ver y pintar como vemos y otra imitar un objeto de acuerdo con lo que conocemos de éste. Si pintamos las cosas tal y como nos parece que son, es decir, borrosas en la lejanía, y no como sabemos que

son (con toda clase de detalles que no apreciamos pero que imaginamos que están ahí), conseguiremos pintar, dice Ruskin, "una impresión".

Negreros echando por la borda a los muertos y moribundos, tifón aproximándose



Para este último, se inspiró en un informe del siglo XVIII sobre un barco negrero que para cobrar el seguro se había desecho de la mano de obra que no le servía tirándola al mar, mostrando la espantosa vertiente de la criminalidad humana y la convulsiva venganza de la naturaleza.

Los cuadros de Turner están sacados "a vista de pájaro" y representan grandes estructuras sin detalle, pues le interesa, más que hacernos reconocer los objetos por sus cualidades físicas, recrearse en mostrarnos los efectos que aquéllas nos causan, tal y como lo hacía Friedrich. Pero, a diferencia del pintor alemán, Turner nos transmite estos efectos sin símbolos ni imágenes metafísicas, sino a través de la propia pintura y de su lenguaje: la luz y el color que nos entra por los ojos.