



**GRADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**UNIVERSIDAD DE LEÓN**  
**Curso académico 2020/2021**

# **Los elementos de la naturaleza en la pintura de J. M. W. Turner**

**Laura Díez Gutiérrez**

**Tutor: Roberto Castrillo Soto**

# Los elementos de la naturaleza en la pintura de J. M. W. Turner

## Resumen

La manifestación exaltada de la realidad natural que se refleja sistemáticamente en las pinturas de J. M. W. Turner es susceptible de ser analizada atendiendo a la dimensión simbólica que comportan los elementos de la naturaleza en ella incluidos (tierra, agua, aire y fuego). A su vez, dicha representación se encuentra condicionada por los patrones de pensamiento que a nivel filosófico, espiritual y estético caracterizan el Romanticismo inglés. Esta hipótesis se sustenta en un análisis bibliográfico crítico, así como de las fuentes primarias conformadas por las obras y poemas Turner, además de por aquellos escritos pertenecientes a las personas que tuvieron contacto directo con él. Todo ello se debe a la ausencia de documentos en los que Turner dejara constancia expresa de una posible interpretación iconológica de sus obras.

Palabras clave: Turner, naturaleza, símbolo, Romanticismo, pintura.

## Abstract

The heightened manifestation of nature, systematically depicted in J. M. W. Turner's paintings, could be analyzed considering the symbolic dimension of natural elements (earth, water, air and fire) portrayed in them. Furthermore, the aforementioned depiction is conditioned by philosophical, spiritual and aesthetic thought patterns which define Romanticism in England. This hypothesis is based in a bibliographical review, including an analysis of sources such as poems written by Turner, his paintings and letters from those people who had a personal relationship with him; due to the lack of documents written by the painter which provide us with the tables' underlying themes.

Keywords: Turner, nature, symbol, Romanticism, painting.

# Índice

Índice .....	1
Introducción: objetivos y metodología.....	2
Estado de la cuestión .....	2
Los elementos de la naturaleza: evolución histórica .....	7
Tierra .....	7
Agua .....	10
Aire / Cielo .....	12
Fuego .....	13
Categorías estéticas del pensamiento romántico inglés .....	14
El origen del Romanticismo en Inglaterra.....	14
La relación con la naturaleza: la mimesis y lo pintoresco.....	15
Lo bello y lo sublime.....	17
Fantasía e imaginación .....	20
Genio artístico .....	21
El género paisajístico.....	22
J. M. W. Turner (1775-1851): Breves apuntes biográficos.....	24
Los elementos de la naturaleza en la obra de J. M. W. Turner .....	32
Tierra .....	34
Agua .....	37
Aire/Cielo .....	43
Fuego .....	45
Conclusiones .....	48
Bibliografía.....	50
Anexos.....	57

## **Introducción: objetivos y metodología**

El presente Trabajo de Fin de Grado persigue dos objetivos fundamentales. El primero de ellos consiste en el rastreo, a partir del análisis bibliográfico y de las fuentes, del significado simbólico de los elementos de la naturaleza contenidos en la obra de J. M. W. Turner, para poder realizar un estado de la cuestión en torno a este aspecto. En segundo lugar, se pretende analizar los símbolos contenidos en las obras de este pintor atendiendo a la consideración de los mismos como una manifestación de sus preocupaciones, anhelos y emociones personales, poniéndolas igualmente en relación con el contexto sociocultural en el que fueron realizadas.

El proyecto ha sido abordado principalmente desde una metodología iconográfica e iconológica, que será puesta en relación con la obra en su contexto histórico, social, político, económico y cultural, tomando como bases teóricas para ello las ideas de Erwin Panofsky o Carl Jung. De igual modo, se seguirán también algunos de los postulados defendidos por autores vinculados a la Historia de la Cultura, a la Estética y a la Psicología del Arte, especialmente con respecto a la relevancia de la percepción de las obras de Turner por parte de los espectadores en la conformación del significado último de las mismas.

Cabe mencionar, como crítica general a la metodología empleada, el análisis que Svetlana Alpers realiza sobre la historia de la cultura visual holandesa, mencionado en epígrafes posteriores. A grandes rasgos, Alpers atendía a la misma como la representación de la mera experiencia sensible, no como una manifestación de temas por medio de tipos iconográficos. En definitiva, esta última podría considerarse otra vía de aproximación e interpretación igualmente válida y aplicable a la obra de Turner.

## **Estado de la cuestión**

El presente trabajo ha tomado como punto de partida las fuentes y la bibliografía que, desde diferentes metodologías, se han aproximado a la vida y obra de Turner. Las primeras están conformadas por los amigos personales o miembros de la *Royal Academy* que mantuvieron correspondencia directa con el pintor. El conocimiento de la información contenida en estas cartas –aunque en ninguna de ellas se alude a un posible significado profundo de sus obras- es posible gracias a la recopilación de las

mismas por parte de Walter Thornbury, que una década después de la muerte de Turner publica la primera biografía del mismo, titulada *The Life of J. M. W. Turner, R. A., founded on letters and papers furnished by his friends and fellow-academicians* (1861). Planteada como una sucesión casi positivista de hechos y fechas en orden cronológico, se aportan datos personales del artista que resultaron completamente novedosos en su tiempo, y que fueron tomados como referencia para la elaboración de otras obras que también responden al método biográfico. Como ejemplos de las mismas, se puede hacer referencia a *Turner's Golden Visions*, de Charles Lewis Hind, publicada por primera vez en 1910; *J. M. W. Turner. The Man Who Set Painting on Fire* (2005), escrita por Olivier Meslay y en la que igualmente se recoge alguna noticia acerca del significado simbólico de los elementos de la naturaleza, sin que sea esa la finalidad de su obra; y, finalmente, *The Life and Masterworks of J. M.W. Turner* (2008), realizada por Eric Shanes, uno de los mayores expertos sobre el mismo.

Dentro de las claves fundamentales que aporta la biografía realizada por Thornbury se encuentra la relación que el autor afirma haber mantenido con el crítico de arte John Ruskin, figura que elevó a Turner en vida a la categoría de genio artístico, y que proporcionó al primero datos relevantes acerca de la vida personal del artista. Ambos realizan un análisis casi formalista de la obra de Turner. En la línea de autores como Johann Joachim Winckelmann, sostienen un discurso evolucionista, aludiendo a la progresiva decadencia del estilo personal del pintor conforme abandonaba los postulados académicos y naturalistas, centrándose en las masas, en la luz y en el color.

A pesar de ello, Ruskin consideraría que Turner representaba la “verdad de la naturaleza”, valorándolo de forma positiva en publicaciones como *Modern Painters* (1843-1860), o en *The Harbours of England* (1856), donde por primera vez incluye las obras completas del artista. Como sucedía con Meslay, recoge algunas referencias aisladas sobre la interpretación simbólica que pueden encerrar ciertas obras de Turner, relacionando muchas de ellas con temas de la mitología clásica. Esta idea es defendida en el capítulo “Los mitos de Turner”, contenido en el quinto volumen de *Modern Painters*, así como en una obra editada por Dinah Birch y la Universidad Autónoma de México titulada *Ruskin on Turner* (1990), traducida al castellano como *Sobre Turner*, que compila algunos escritos de Ruskin acerca del pintor.

Para la consecución del principal objetivo del presente trabajo, el conocimiento del significado simbólico de los elementos de la naturaleza en la pintura de Turner, es

preciso mencionar a algunos autores de referencia. No obstante, se debe aludir a dos obras que no se relacionan directamente con Turner, pero resultan fundamentales para conocer, a modo de repertorio, el significado de determinados símbolos que han sido empleados a lo largo de la Historia del Arte, desde una perspectiva de larga duración que atiende a las variaciones de sus connotaciones y formas en función del contexto temporal o cultural. Se trata del *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, publicado por primera vez en 1958; y la obra de Lucia Impelluso titulada *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales* (2003), que se centra en el periodo de tiempo comprendido entre la Antigüedad y la Edad Moderna.

A mayores, hay otros autores que atienden al significado simbólico de determinados aspectos de las obras del Romanticismo en general, de las que se pueden extraer conclusiones extrapolables a las de Turner. Ya no se trata de repertorios o de diccionarios, sino de autores influidos por ideas derivadas de la Historia cultural, del método iconográfico y de Ernst Cassirer, cuya obra *Filosofía de las formas simbólicas* (1923) resulta fundamental para la definición del concepto de símbolo y para la consideración de la existencia de un tipo de arte rememorativo, que no describe miméticamente la naturaleza física, sino que ejerce una función reproductiva por mediación de la reflexión personal, fenómeno que puede ser aplicado a la práctica artística de Turner. Buen ejemplo de ello es el trabajo del historiador del arte John Gage, quien analiza el significado simbólico y cultural del color en la práctica pictórica romántica en dos publicaciones: *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (1993) y *Color and Meaning: Arte, Science and Symbolism* (1999). Dentro de ellas incluye algunas referencias fundamentales acerca del arcoíris como símbolo en la producción artística de Turner. A mayores, destaca la tesis doctoral defendida por Ainoa Olaso Delgado en la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2016 titulada “Relación entre símbolo y materia en la representación artística de la realidad. El lenguaje de la materia y su representación”. Empleando como excusa la obra de Turner para presentar el significado simbólico de determinados elementos de la naturaleza, estudia las variaciones formales de los mismos desde la perspectiva de la larga duración y con constantes referencias a la citada obra de Cirlot.

El significado simbólico de los elementos de la naturaleza contenidos en las obras de Turner no solamente ha de ser puesto en relación con su contexto, sino también con sus circunstancias personales. Buen ejemplo de ello es el catálogo realizado por

Lawrence Gowing sobre la exposición celebrada en el *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nueva York en 1966, titulada *Turner: imagination and reality*. Posteriormente, surgirán otros autores que relacionan los símbolos no solamente con la biografía de Turner, sino también con el contexto, unificando las dos corrientes mencionadas hasta el momento. Una obra pionera al respecto es *J. M. W. Turner (1775-1851) The World of Light and Colour*, publicada en 1999 por Michael Bockemühl, en la que incluye la relevancia de la participación del espectador en la construcción del significado simbólico de las obras de Turner, tomando como punto de partida algunas de las bases de la Teoría de la Percepción; así como la exposición titulada *Turner y el Mar*, organizada por la fundación Juan March entre los años 2002 y 2003, que atiende al significado del agua en Turner. En torno a ello, Raffaele Milani y Antoni Amaro trabajan fundamentalmente desde el ámbito de la Estética y de la Psicología del Arte. El primero, influido por la Semiótica y la Lingüística, atiende a los procesos de configuración del lenguaje y del pensamiento a partir de la percepción, las emociones y la memoria. No obstante, uno de los capítulos de su obra *L'arte del paesaggio* (2005) o *El arte del paisaje* (2015) titulado “Morfología de las bellezas naturales” está dedicado a realizar una lectura en clave simbólica de los elementos de la naturaleza desde la perspectiva de la larga duración. En cuanto a Amaro, se percibe una cierta influencia del psicoanalista Carl Jung, especialmente a través del empleo de su terminología en su obra *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica, C. D. Friedrich y J. M. W. Turner* (2019). Gracias a la misma aporta una nueva visión filosófica y psicológica de las obras de Friedrich y Turner, relacionando los símbolos y la naturaleza con el color, la luz y lo que denomina la “transfiguración estética”.

Finalmente, es preciso conocer una serie de obras que permiten obtener información acerca del contexto y pensamiento romántico, como medio fundamental para poder relacionar a Turner con su contexto, ya al margen de la interpretación simbólica. De este modo, nos encontramos a autores que analizan el tema de la pintura de paisajes y la relevancia de la naturaleza en el espíritu romántico, y otros que se centran en las categorías estéticas. En cuanto a los primeros, destaca Kenneth Clark con su obra *El arte del paisaje* (1949), influido por la Historia de la Cultura al entender que el arte no es un elemento aislado, sino que debe ser estudiado como una manifestación cultural más. Bajo este principio general analiza el paisaje en relación a la vida, a los problemas del pensamiento humano y a la labor que los mecenas y el mercado del arte

desempeñan en el desarrollo de la producción artística de Turner, en sentido sociológico. Muchas de estas ideas fueron recogidas décadas más tarde en la exposición titulada *Pintura Victoriana: de Turner a Whistler*, celebrada en el Museo Nacional del Prado en 1993. Dentro de este ámbito hay que mencionar también *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán* (1990), de Javier Arnaldo. A pesar de que busca realizar una historia de la cultura romántica, lo cierto es que ejemplifica todas las transformaciones producidas en dicha época a través del arabesco, que entiende como forma paradigmática del lenguaje artístico del momento.

Por último, en cuanto a la estética romántica, es preciso mencionar algunas fuentes fundamentales que permiten definir y diferenciar los conceptos de sublime y bello, claves en el momento de analizar las obras de Turner. Dentro de las mismas, destacan especialmente el tratado del siglo I d.C. atribuido a Pseudo-Longino titulado *Sobre lo sublime*, donde se hace referencia por primera vez al término. Muchas de sus ideas serán reformuladas por autores como Joseph Addison, en *Los placeres de la imaginación* (1712), en la que se incluyen otros conceptos como genio artístico o imaginación; así como por Edmund Burke e Immanuel Kant que, a través de sus respectivas obras - *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757) y *Crítica del juicio* (1790)- distinguen lo bello de lo sublime y establecen las cualidades y sentimientos vinculados a cada una de dichas categorías, añadiendo, en el caso de Kant, una diferenciación entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Gran parte de los postulados de estos autores son recogidos y analizados por Malcolm Budd en *La apreciación estética de la naturaleza* (2002).

Dentro de este ámbito del pensamiento estético, es preciso señalar a Tonia Raquejo, quien se interesa por el estudio de los procesos cognitivos derivados de la práctica artística, analizando las percepciones, emociones e imaginación como elementos modeladores de la realidad y de la visión de una época concreta. Destaca su capítulo titulado “Romanticismo británico”, integrado en el primer volumen de la obra de Valeriano Bozal titulada *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996). Las mismas ideas son defendidas por Paolo D’Angelo en *La estética del Romanticismo* (1997), en la que emplea un método deductivo para aplicar una serie de principios estéticos generales con los que define la pintura de paisajes a la obra de Turner. Cabe mencionar el artículo titulado “Naturaleza y símbolo en la estética romántica”, realizado por Cinta Canterla, catedrática de Filosofía, y publicado en el año



2011 en el primer número de *Cuadernos De Ilustración y Romanticismo*, por medio del cual relaciona las categorías estéticas románticas con el neoplatonismo, la cábala y el carácter místico de la naturaleza. Finalmente, aunque escrito unos años antes, es preciso aludir al libro publicado por Remo Bodei, titulado *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia* (2008), en el que se produce una perfecta conjunción entre la temática natural y la estética romántica, al estudiar la experimentación de lo sublime producida ante el contacto del ser humano con diferentes elementos de la naturaleza.

### **Los elementos de la naturaleza: evolución histórica**

Con el fin de lograr la consecución del objetivo principal del presente Trabajo de Fin de Grado -el análisis simbólico de los elementos de la naturaleza contenidos en la obra de J. M. W. Turner-, resulta preciso conocer en primer lugar el significado más oculto que tradicionalmente han comportado los mismos con el paso del tiempo dentro de la tradición occidental a la que pertenecía el pintor. Con todo ello, lo que se pretende a través de este epígrafe no es analizar la dimensión simbólica contenida en las obras de Turner, labor que se llevará a cabo más adelante, sino los valores y el tratamiento que han recibido dichos elementos naturales con el paso del tiempo, para comprobar la reminiscencia y transferencia de los mismos en la obra de este pintor, así como las variaciones que estos últimos experimentan a tenor de las nuevas categorías estéticas que surgen durante el Romanticismo inglés.

#### **Tierra**

En primer lugar, se debe hacer referencia a la tierra, que desde la cultura oriental preclásica es concebida como un ente sagrado y fértil, a través de cuya materia se ha conformado al ser humano, según los mitos de la creación defendidos por diferentes tradiciones religiosas. Es, por la mera presencia de este último habitando en ella, un espacio de alegrías, pero también de temor ante las catástrofes que la convierten en dueña del destino humano<sup>1</sup>. A su vez, ha sido interpretada como un principio femenino, material y pasivo, y representada a través del cuadrado<sup>2</sup>. Frente a la multiplicidad de fenómenos naturales que se encuentran en su superficie, solamente se tomarán como objeto de análisis la vegetación, por una parte; y las montañas, rocas y cavernas, por otra, ya que en su conjunto son los aspectos de la tierra que han recibido

---

<sup>1</sup> Raffale Milani, *El arte del paisaje*. Ed. por Federico López Silvestre (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015), 38.

<sup>2</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos* (Barcelona: Labor, 1992), 128.

un mayor tratamiento pictórico por Turner y aquellos cuyo análisis histórico interesa para poder señalar los valores de los mismos que se mantienen en su obra.

En cuanto a la vegetación, se tomará como objeto paradigmático el árbol, debido a la necesidad de acotar el ámbito de estudio. Desde el Génesis, ha recibido un tratamiento simbólico, aludiendo al árbol de la vida y al del conocimiento<sup>3</sup>. A su vez, ha sido concebido como una manifestación divina y, por su verticalidad, como un eje que se erige como nexo de unión entre el mundo infernal, terrenal y celestial. De igual modo, representa la fertilidad, la regeneración, el crecimiento y la longevidad<sup>4</sup>. A nivel artístico, su presencia ha sido constante a lo largo de las diferentes manifestaciones de culturas como la bizantina, persa y árabe, a través de su colocación en el medio de dos animales reales o fantásticos enfrentados; destacando igualmente su tratamiento a modo de laberintos y motivos vegetales entrelazados en el arte románico<sup>5</sup>.

Por su parte, los bosques han sido concebidos como elementos antitéticos de la civilización, simbolizada a través de la ciudad, cuya vida organizada y racional fue tradicionalmente contrapuesta al desorden y el peligro que encarnaba el primero. El nacimiento histórico de esta última tendría como consecuencia una disminución gradual de los espacios boscosos, que Remo Bodei considera alusiones a la feliz Arcadia<sup>6</sup>. A mayores, ciertas zonas boscosas mantienen el carácter religioso y mítico atribuido a las mismas durante la Antigüedad a lo largo de los siglos. A pesar de ello, la experimentación estética con respecto a los bosques no se produciría hasta el siglo XVIII, cuando comienzan a ser entendidos como lugares de evasión, de reconciliación con la naturaleza creadora y de experimentación de valores estéticos como lo sublime que, en última instancia, provocan el abandono de la individualidad en beneficio de un sentimiento mayor<sup>7</sup>. Lo mismo sucede en el caso de la hierba, debido a que el descanso que sobre la tierra realiza una persona que yace tumbada mirando al cielo permite establecer una dualidad entre lo superior y lo inferior, entre el ser humano y la deidad<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, 77-80.

<sup>4</sup> Lucia Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Trad. por José Ramón Monreal (Barcelona: Electa, 2003), 16.

<sup>5</sup> Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, 79.

<sup>6</sup> Remo Bodei, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia* (Milán: RCS Libri, 2008), 72-73.

<sup>7</sup> Laura Gabriela Robles Durán, "El paisaje sublime. La naturaleza trágica en la pintura del Romanticismo" (Trabajo de Fin de Grado, San Cristóbal de La Laguna, 2019), 22.

<sup>8</sup> Bodei, *Paesaggi sublimi...*, 76.

Esa unificación entre dos realidades, mencionada también con respecto a la función de nexo que desempeñaban los árboles, permite enlazar la vegetación con la montaña, el otro de los elementos terrestres que ha recibido un tratamiento preferencial por parte de Turner, en especial y como se desarrollará más adelante, con respecto a los Alpes. La montaña ha sido interpretada como el eje del mundo que conecta la realidad celestial y la terrenal e, incluso, se ha identificado anatómicamente con la columna vertebral<sup>9</sup>. A su vez, se entiende como un espacio de meditación, de encuentro espiritual y de acceso a las moradas de los dioses<sup>10</sup> –véase la reproducción de su forma a través de los templos de diferentes culturas y periodos históricos, como los zigurats babilónicos, así como las pirámides egipcias y las construidas en la América precolombina<sup>11</sup>-, al identificar la soledad de la cima con el sentimiento humano de desolación. No obstante, sus connotaciones han ido cambiando con el paso del tiempo. Durante la Antigüedad Clásica, la valoración de la montaña en sentido negativo por su carácter abrupto, salvaje, escarpado y peligroso, en definitiva, el tópico del *locus horribili*, contrastaba con la concepción idílica de los valles, identificados como *locus amoenus*. Estas ideas se mantienen prácticamente inamovibles hasta el siglo XVIII, cuando se enuncian nuevas categorías estéticas, en especial, la de lo sublime y lo pintoresco<sup>12</sup>. Desde entonces y, llegando a su máximo esplendor durante el siglo XIX, la montaña se vincula a la meditación, la comunión con la divinidad y la elevación del espíritu<sup>13</sup>.

Junto con las montañas, es preciso aludir a las rocas y a las cavernas. Las primeras siempre se han mantenido presentes en la tradición pictórica a través de las obras de artistas tales como Giotto di Bondone, Domenico Ghirlandaio o Leonardo da Vinci, entre otros<sup>14</sup>. Se trata de una materia que, por su solidez, manifiesta la idea de la perfección eterna e inmutable, contraria al hecho biológico de la continua transformación y de la muerte. A su vez, han sido veneradas como símbolos de la creación y explicación del origen del mundo, debido a los meteoritos que caían del cielo, destacando la adoración de la Kaaba en La Meca<sup>15</sup>. Las rocas se encuentran vinculadas a las grutas y cavernas, valoradas en la cultura grecolatina como un símbolo

---

<sup>9</sup> Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, 308.

<sup>10</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 197.

<sup>11</sup> Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, 84.

<sup>12</sup> Robles Durán, “El paisaje sublime...”, 15-16.

<sup>13</sup> Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, 310.

<sup>14</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 183.

<sup>15</sup> Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, 362.

de la madre naturaleza, del origen del cosmos y de la vida; así como un espacio en el que el descenso suponía el acceso a una realidad ideal y superior, como recoge el mito de la caverna platónica. A pesar de todas estas significaciones místicas, es a partir del Renacimiento cuando son dotadas de mayor relevancia estética, surgiendo desde el siglo XVI las grutas artificiales manieristas<sup>16</sup>, a través de las cuales se buscaba manifestar la ostentación, el lujo y la ficción, elementos mantenidos hasta la propia época de Turner.

## Agua

A lo largo de las diferentes culturas y tradiciones el agua ha simbolizado el principio básico de la vida, aquel del que surgen el resto de los seres según los distintos mitos de la creación<sup>17</sup>. Incluso Freud en su *Introducción al Psicoanálisis* (1917) hacía referencia al carácter fecundo del agua y a la interpretación metafórica de expresiones como “salvado por las aguas” como referencias claras al parto<sup>18</sup>. El culto al agua lleva a la práctica de ritos de ablución o purificación en religiones como la islámica y la judía, así como al bautismo cristiano, símbolo de la muerte y del renacer espiritual<sup>19</sup>. Por ello, el agua siempre ha estado ligada a la presencia humana, de modo que incluso las primeras formas urbanas toman la misma como elemento básico a la hora de elegir emplazamiento, por su significado pragmático o funcional e igualmente estético. Así, se manifiesta un empleo del agua como artificio y ostentación a través de diferentes culturas hasta la actualidad, como se aprecia a través de los míticos jardines colgantes de Babilonia; la realización de lagos artificiales como los documentados en la *Domus Aurea* de Nerón; llegando a su culmen con las fuentes barrocas.

La relación entre el agua y la vida se ha manifestado simbólicamente a través del curso de los ríos y del barco. El primero ha sido entendido tanto como río de la vida, como también del olvido. Junto con la cascada, ambos son accidentes naturales que materializan la idea abstracta del paso del tiempo y de la fugacidad de la vida, auténticas *vanitas* de la naturaleza<sup>20</sup>. El río como paso de la vida a la muerte y reintegración de lo material en la naturaleza<sup>21</sup> se aprecia desde la mitología clásica y también comporta la

---

<sup>16</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 184-186.

<sup>17</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 54-55.

<sup>18</sup> Sigmund Freud, *Obras completas. Volumen 15 (1915-1916). Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II)*. Trad. por José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 129-140.

<sup>19</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 170.

<sup>20</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 172.

<sup>21</sup> Ainoa Olaso Delgado, “Relación entre símbolo y materia en la representación artística de la realidad. el lenguaje de la materia y su representación” (Tesis doctoral, Valencia, 2016), 97.

existencia de un barquero, Caronte, que transporta las almas humanas hacia el Hades. Todo ello aparece constantemente referido en la tradición occidental, desde la *Eneida* de Virgilio<sup>22</sup>, hasta el *Infierno* de Dante<sup>23</sup>, junto con destacadas representaciones del tema en las artes plásticas, pudiendo mencionar como ejemplo *El paso de la laguna Estigia* (ca. 1520), de Joachim Patinir. En el caso de la barca y del barco, ambos son símbolos analizados por Juan Eduardo Cirlot bajo el concepto general de movimiento. La barca, ha sido identificada como cuna, siguiendo la interpretación del agua como espacio de fertilidad y nacimiento; mientras que el barco es comprendido como vehículo de transporte de almas hacia el más allá o, incluso, al viaje del Sol por el cielo, en un claro ciclo de vida y muerte, desde la cultura egipcia<sup>24</sup>.

El agua, como alusión a lo inconsciente, se asocia con el mar. Simbólicamente, este último ha sido entendido como un agente mediador entre el cielo y la tierra, entre lo informe y lo material y, en definitiva, entre la muerte y la vida, y de esta forma ha sido interpretado en la obra de Turner, como se desarrollará en epígrafes posteriores. La idea de “regresar al mar” es realmente una forma de aludir a la muerte<sup>25</sup>. Tal vez por ello, el mar haya sido tradicionalmente revestido de connotaciones negativas, un espacio de peligro y una antítesis del entorno humano. Remo Bodei lo interpreta como un símbolo de la codicia y del peligro, poniendo como ejemplos de esta hipótesis el viaje de la *Odisea* de Homero, las columnas de Hércules o el poema de Hesíodo *Trabajos y días*<sup>26</sup>.

Finalmente, se debe hacer referencia a la relevancia de la lluvia, de las tormentas y del diluvio. A la primera se le atribuye una función fecundante y mediadora entre el cielo y la tierra, entre lo informe y lo material. Por ello, es considerada como símbolo del descenso del poder espiritual sobre el mundo sensible<sup>27</sup>. Sin embargo, también comporta una funcionalidad purificadora y devastadora, apreciable a través de la tormenta y, en concreto, del mito del diluvio. El *Poema de Gilgamesh*, la Biblia, el mito griego de Deucalión y Pirra, así como diversas variaciones de narraciones similares en las culturas maya y azteca, son manifestaciones de un terror que ha formado parte del inconsciente colectivo a través de los siglos, y ha recibido un

---

<sup>22</sup> Virgilio, *Eneida*. Trad. por Javier de Echave-Sustaeta (Madrid: Gredos, 1992), 114.

<sup>23</sup> Dante Alighieri, *La Divina Comedia*. Trad. por Manuel Aranda y Sanjuan (Toronto: The Project Gutenberg EBook, 2018), <https://www.gutenberg.org/files/57303/57303-h/57303-h.htm>.

<sup>24</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 98.

<sup>25</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 298.

<sup>26</sup> Bodei, *Paesaggi sublimi...*, 65.

<sup>27</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 288.

tratamiento preferencial en la pintura de Turner, tal y como se verá posteriormente. A mayores, a pesar de las diferencias estilísticas que se aprecian en las diferentes versiones, todas ellas remiten a la destrucción de las formas vitales más antiguas por parte de las fuerzas divinas, con el fin de conformar un nuevo orden sagrado, visto en términos positivos como un auténtico renacer<sup>28</sup>.

### **Aire / Cielo**

Se ha considerado necesario analizar conjuntamente ambos elementos, ya que en ocasiones han sido concebidos como dos conceptos equivalentes, junto con el de atmósfera. En términos generales, el aire y el viento se asocian mitológicamente a la creación, ya que comportan movimiento y pulsión vital<sup>29</sup>. Gracias a ellos se conforman las tempestades y los huracanes, que suponen la unión de todos los elementos de la naturaleza, simbolizando con ello la vida<sup>30</sup>. El cielo ha recibido a lo largo de los siglos explicaciones de diversa naturaleza: meteorológicas, astronómicas, astrológicas o teológicas. De hecho, en la mayoría de las culturas presenta una significación mística, como morada de dioses y mundo ideal más allá del sensible<sup>31</sup>, de modo que todo aquello que cae del cielo posee igualmente un carácter sagrado<sup>32</sup>, definiendo en consecuencia su principio activo, masculino –salvo en el caso de Egipto- y espiritual<sup>33</sup>. A mayores, junto con el viento o el aire, la conjunción Cielo y Tierra provoca el surgimiento, desde la cultura grecolatina, de una serie de mitos de la fertilidad que conllevan la conformación del mundo<sup>34</sup>.

Finalmente, es necesario hablar de una serie de fenómenos naturales asociados al cielo, como las nubes. Junto con la niebla, ambas masas visibles fusionan dos elementos, el agua y el aire y simbolizan la existencia de un mundo indeterminado situado entre lo material y lo inmaterial. Su carácter etéreo y cambiante es símbolo de la apariencia platónica que, a diferencia de la auténtica realidad, se encuentra en constante transformación. Otros niveles de significado propuestos las vinculan con la fertilidad y con un carácter mensajero<sup>35</sup>.

---

<sup>28</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 174-175.

<sup>29</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 60.

<sup>30</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 464.

<sup>31</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 176.

<sup>32</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 430.

<sup>33</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 128.

<sup>34</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 181.

<sup>35</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 325-327.

## Fuego

A diferencia del agua y de la tierra, aire y fuego son dos elementos activos y masculinos. En el caso de este último, sus significados varían en función de sus relaciones con los anteriores, de manera que si aparece asociado a la tierra, hablaríamos de una connotación erótica; mientras que si se encuentra vinculado al aire, se reviste de una función purificadora<sup>36</sup>. Por su parte, el fuego y el agua han recibido un tratamiento similar. Ambos son simbolizados a través de la figura del cabello, cuyas ondas remiten al fluir y a la regeneración<sup>37</sup>. Esta última, junto con la transformación, son las características básicas del fuego, entendido como arquetipo de lo fenoménico. Así, el mismo mantiene estrecha relación con el concepto del demiurgo, de la potencia creadora y deriva directamente del Sol, representando a ambos entes en el espacio terrestre gracias al rayo (símbolo de la máxima potencia creadora, atributo de Júpiter en la mitología clásica) y al relámpago, en el caso del primero; y del oro, en el segundo<sup>38</sup>.

Junto con el fuego, es necesario hacer referencia al culto al Sol, compartido por diversas civilizaciones con el paso del tiempo (Ra en Egipto, deidades como Helio y Apolo en el caso griego, el dios persa Ahura Mazda o los cultos solares aztecas e incas, entre otros). En términos generales, ha sido interpretado como el espíritu por excelencia de lo numinoso, tanto en su sentido protector como fuente de vida y binomio contrapuesto, pero complementario, de la Luna. Tradicionalmente, se ha revestido de una función heroica (concepto del *Sol Invictus*), que toma como punto de partida la identificación mítica de la puesta de sol con la muerte violenta del héroe, al modo de Sigfrido, Hércules o Sansón. Sin embargo, la llamada “Muerte del Sol” implica necesariamente una regeneración, una resurrección y el comienzo de un nuevo día, por ello se ha ligado al culto de los antepasados<sup>39</sup>. En definitiva, al igual que el ciclo del agua, el solar se define por su carácter eterno y es por ello por lo que se ha recibido como símbolo el círculo, figura que por su falta de principio y fin remite al eterno retorno y a lo infinito, conceptos fundamentales en la obra de Turner<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 181.

<sup>37</sup> Olaso, “Relación entre símbolo y materia...”, 90.

<sup>38</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 209-210.

<sup>39</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 416-418.

<sup>40</sup> Olaso, “Relación entre símbolo y materia...”, 92-99.

## Categorías estéticas del pensamiento romántico inglés

### El origen del Romanticismo en Inglaterra

Con la finalidad de comprender las implicaciones de Turner en el contexto en el que se enmarca su obra, la conceptualización del Romanticismo supone un aspecto de obligado cumplimiento, dado que gran parte de las categorías estéticas que conlleva y los discursos teóricos que defiende serán desarrollados a continuación como vía de profundización en la pintura del citado artista. Así, el Romanticismo se puede definir como un movimiento sociocultural originado en Alemania e Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVIII que, en términos generales, propugna una mayor relevancia de los sentimientos y emociones del individuo, frente a la exaltación ilustrada de la razón. Si bien se trata esta de una definición general y matizable, los debates en torno a dicho concepto no conforman la base del presente trabajo.

Cabe destacar el hecho de que originalmente el concepto romántico surge en el ámbito de la poesía para definir los escritos cuyo contenido se encontraba relacionado con lo onírico, fantástico o sorprendente. No es hasta finales del siglo XVIII cuando comienza a ser aplicado a la teoría del arte por autores como Novalis o Friedrich Schlegel, pasando a referirse a una serie de prácticas artísticas más modernas, caracterizadas por la relevancia de lo subjetivo frente a una realidad objetiva que tiende a ser considerada un auténtico ideal<sup>41</sup>. El arte se convierte en un elemento de catarsis, en una vía que canaliza las pasiones humanas, entendidas tanto a nivel subjetivo como universal, dado que las mismas serán comunes a todos los individuos<sup>42</sup>.

De este modo, el carácter inconformista, la falta de adaptación hacia la realidad política, económica y tecnológica, y la melancolía como sentimiento moderno<sup>43</sup>, conllevan la necesidad de una evasión a través, entre otros medios, de la práctica y contemplación artística<sup>44</sup>, así como de la reivindicación de la naturaleza frente al proceso industrializador. En definitiva, a comienzos del siglo XIX se produce una coexistencia entre este último y el pensamiento romántico, cuya materialización tiene lugar de forma paradigmática en Inglaterra y queda documentada a través de la práctica

---

<sup>41</sup> Javier Arnaldo, “El movimiento romántico”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I*, ed. por Valeriano Bozal, (Madrid: Visor, 2000), 207-208.

<sup>42</sup> Tonia Raquejo, “El romanticismo británico”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I*, ed. por Valeriano Bozal (Madrid: Visor, 2000), 258.

<sup>43</sup> Arnaldo, “El movimiento romántico...”, 202.

<sup>44</sup> Arnaldo, “El movimiento romántico...”, 211.



artística de pintores tales como William Turner o John Constable. La idea subyacente en ambos sería la valoración de la naturaleza como una entidad autónoma, solamente comprendida a través de la práctica estética e introspectiva. El arte, por lo tanto, se convierte en una vía de conocimiento<sup>45</sup>, de revelación de la espiritualidad individual y manifestación de una serie de ideas que le otorgan una verdad propia<sup>46</sup>.

El modo en que la pintura puede transmitir y reflejar la experiencia sensible sobre la naturaleza cambiante es uno de los postulados fundamentales de la obra de Turner. La libertad otorgada a los sentimientos, percepción y ejecución artística imposibilita la aproximación al Romanticismo desde una perspectiva formal única, sino que, en buena medida, aúna diferentes experiencias y quehaceres individuales y subjetivos que manifiestan múltiples maneras válidas de percibir y entender el mundo<sup>47</sup>.

### **La relación con la naturaleza: la mimesis y lo pintoresco**

Antes de comenzar a desarrollar la relación existente entre la pintura y la naturaleza, es preciso hacer referencia al concepto de experiencia estética que, como ya se ha mencionado, durante el periodo romántico se convierte en una de las vías fundamentales de aproximación hacia la realidad exterior. Supone la experimentación de un efecto casi catártico y especialmente placentero ante determinados aspectos -en el caso de Turner, la naturaleza-, que se objetivan y distancian del sujeto. La base fundamental es el abandono de toda utilidad o finalidad pragmática que puedan conllevar dichos aspectos, así como el rechazo de una interpretación cerrada y unívoca de los mismos, alcanzando un placer desinteresado en su mera contemplación<sup>48</sup>.

Turner concibe de este modo la naturaleza. La reivindicación de la subjetividad ya definida se convierte en un medio a través del cual el espíritu del artista se proyecta hacia el medio natural, buscando también el espíritu de toda esa realidad exterior, entendido como el elemento determinante del devenir de la misma. La finalidad es establecer una relación entre la naturaleza (organismo con alma propia), y la práctica

---

<sup>45</sup> Alejandro Jaime Carbonell, “Arte e ideas sobre Naturaleza”, *Letras Verdes. Revista Latinoamericana de Estudios Socioambientales*, nº 23 (2018), 6-8.

<sup>46</sup> Federico Vercellone, *Estética del siglo XIX*. Trad. por Francisco Campillo (Madrid: Visor, 2004), 36-38.

<sup>47</sup> Begoña Torres, “J. M. W. Turner: un romántico en la vanguardia de la sensibilidad” (conferencia presentada en Ciclos de conferencias. En torno a la Exposición “Turner y el Mar”, Fundación Juan March, Madrid, 28 de noviembre de 2002), <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/torno-exposicion-turner-mar-jmw-turner-romantico-vanguardia-sensibilidad>.

<sup>48</sup> Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas I* (Madrid: Historia 16, 1997), 18-20.

artística, olvidando la técnica y la forma en favor de los sentimientos o del espíritu del autor. La interrelación entre este último y la naturaleza es lo que permite, en última instancia, ejercer una influencia en aquellos sujetos que contemplan la obra artística. Así se explica el hecho de que las pasiones humanas, aunque individuales y subjetivas, sean identificadas de manera universal y atemporal<sup>49</sup>, acordes a un espíritu natural común, tal y como sucede durante el proceso de contemplación de las obras de Turner.

Si, como se ha afirmado anteriormente, se produce un abandono de la técnica y la forma en favor del sentimiento, se sostendrá también la idea de un cambio con respecto a la práctica artística occidental vigente desde la Antigüedad y defensora de la mimesis o imitación de la realidad. Dado que el romanticismo concibe el arte como una verdad en sí misma, deja de tener sentido la necesidad de copiar de manera literal el mundo exterior. De hecho, siguiendo las teorías platónicas en torno a la dualidad entre apariencia y realidad, el reflejo que el arte realizaba acerca del mundo es un proceso pesimista y decadente, ya que copia un exterior aparente e imperfecto y no la realidad ideal. Sin embargo, el problema puede ser solucionado mediante la puesta en práctica de una mimesis selectiva, basada en la realización de una copia de la naturaleza escogiendo, por medio de la razón, únicamente los elementos más bellos de la misma<sup>50</sup>. El Romanticismo contribuye a realizar una modificación de estas tesis iniciales, pero las asume en la medida en que defiende un carácter activo del artista o sujeto creador, que ya no se define como un ente meramente receptor e imitador de la naturaleza.

En definitiva, el abandono del principio de la mimesis no conlleva la negación de la belleza natural, sino que naturaleza y arte se convierten en procesos creadores, independientes, pero relacionados entre sí. La vinculación entre ambos se basa en la consideración del ya mencionado espíritu de la naturaleza como modelo a seguir por un arte que ha de erigirse como un proceso activo y productivo al nivel de la misma<sup>51</sup>.

Al igual que el abandono de la mimesis es un aspecto clave a la hora de comprender la pintura de Turner, resulta preciso incluir también el concepto de lo pintoresco. Se trata esta de una categoría estética de gran relevancia en el ámbito del gusto a lo largo del siglo XVIII, que implica un cambio sustancial en cuanto al tratamiento de la

---

<sup>49</sup> Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán* (Madrid: Visor, 1990), 130-133.

<sup>50</sup> Raquejo, "El romanticismo británico...", 259.

<sup>51</sup> Paolo D'Angelo, *La Estética del Romanticismo*. Trad. por Juan Díaz de Atauri (Madrid: Visor, 1999), 120-122.

naturaleza y los jardines, concurriendo en dicha centuria dos corrientes diferenciadas: una de ellas, derivada de los dos siglos precedentes, reivindica el cuidado de los jardines desde un punto de vista racional y geométrico, aludiendo al triunfo de la razón sobre la naturaleza; por otra parte, la crítica y abandono de estas ideas permite la aceptación del concepto de lo pintoresco, defendido por Addison en su obra *The Pleasures of the Imagination (Los placeres de la imaginación)*<sup>52</sup>. Gracias a él surge el interés por las ruinas, lo exótico y por una naturaleza libre, irregular y heterogénea, frente al previo sentimiento clasicista de medida y orden, y como rechazo a la sociedad industrializada.

Lo pintoresco, vehículo del citado espíritu de la naturaleza, fue concebido en el siglo XIX por el escritor y político británico Richard Payne Knight como un elemento que precisa del conocimiento de los sentimientos del observador para poder intervenir así en la mente del mismo y, en concreto, en su gusto y sensibilidad. Entiende que gracias a la combinación de los sentidos de la vista y el tacto, el espectador es capaz de captar una serie de asociaciones que permiten definir lo pintoresco: las luces y las sombras, las gradaciones de color y las masas provocadas por todo ello que refuerzan la relación entre arte y naturaleza<sup>53</sup>. Son precisamente estos aspectos –luz, color y masas– lo que caracterizan a nivel técnico y formal los últimos trabajos de Turner.

### **Lo bello y lo sublime**

La presencia de la luz y del color en la obra de Turner permite conformar un escenario natural de gran magnitud en el que las figuras humanas, en los casos en que se encuentran representadas, contrastan con el mismo por sus ínfimas dimensiones. Esta idea, la grandiosidad natural frente a la figura humana casi retenida por ella, se encuentra vinculada con el concepto estético de lo sublime, que tradicionalmente fue definido en relación con la belleza, atendiendo a las semejanzas y diferencias entre ambos. No obstante, es lo sublime la categoría estética que ha sido reivindicada como más puramente romántica y por ello merece un tratamiento más significativo. La misma tiene un origen retórico que en ocasiones se ha relacionado con la filosofía aristotélica,

---

<sup>52</sup> Beatriz González Moreno, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007), 54.

<sup>53</sup> Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (Londres: Mercier and Co., 1805), 203.

aunque sufrirá un proceso de transformación durante la época moderna hasta su culmen como una de las bases del pensamiento estético occidental de los siglos XVIII y XIX<sup>54</sup>.

En este proceso juega un papel fundamental la traducción al francés del tratado del siglo I d.C. titulado *Sobre lo sublime*, atribuido a Pseudo-Longino, en el año 1764 por parte del poeta Boileau-Despréaux. Se trata de la primera obra en la que se define el concepto de lo sublime, aunque aplicado al ámbito del lenguaje. Merece la pena transcribir a continuación la definición que el autor atribuye a dicha categoría estética:

“[...] aquello que sobresale y campea en todo pensamiento. Propiamente no persuade, sino que arrebatada, trastorna, y causa en nosotros una admiración mezclada de pasmo y sorpresa; que es muy distinto de agradar solamente, y persuadir”<sup>55</sup>.

Junto con ello, el autor afirma que lo sublime nace dentro de los individuos, como una reacción que no puede ser aprendida por otra vía más allá del propio ingenio<sup>56</sup>. De este modo, todo aquello que posee grandeza, característica fundamental de lo sublime, provoca un efecto agradable y duradero en el alma de cada espectador. Para ello, es preciso contar con una serie de elementos que permiten conseguir el efecto sublime, como son la elevación del espíritu, el entusiasmo, una expresión noble, el empleo adecuado de las figuras metafóricas y, finalmente, la composición, que presupone una armonía e interrelación de todas las partes que conforman el todo<sup>57</sup>.

La preocupación por la definición de lo sublime y su relación con la belleza formaba parte, por lo tanto, del debate intelectual de la época, siendo incluido dentro de los discursos críticos sobre las obras de Turner centradas en la temática de paisajes. Existe constancia de que Turner tuvo acceso y presumiblemente leyó la obra de Joseph Addison titulada *Los placeres de la imaginación* (1712), en la que por primera vez se recogen gran parte de las ideas mencionadas acerca de lo sublime, que posteriormente pasarían a estar incluidas y sistematizadas en la publicación de 1757 por parte de Edmund Burke de la obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. De hecho, las recurrentes menciones a los Alpes en

---

<sup>54</sup> José Jiménez, “Inauguración de la Exposición ‘Turner y el Mar’, acuarelas de la Tate. La doble vida de J. M. W. Turner” (conferencia presentada en Ciclos de conferencias. En torno a la Exposición “Turner y el Mar”, Fundación Juan March, Madrid, 20 de septiembre de 2002), <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/inauguracion-exposicion-turner-mar-acuarelas-tate-doble-vida-jmw-turner>.

<sup>55</sup> Dionisio Longino, *Sobre lo sublime*. Trad. por Manuel Pérez Valderrábano (Madrid: [s/n], 1770), 4.

<sup>56</sup> Longino, *Sobre lo sublime...*, 6-7.

<sup>57</sup> Longino, *Sobre lo sublime...*, 24-28.

ambos autores ejercieron una gran influencia en la vida y obra de Turner, que viajó a este lugar con el fin de contemplar desde la cima los amplios paisajes que se cernían a su alrededor, obteniendo con ello un placer en la contemplación de la grandiosidad de la naturaleza y de los temores que provoca su inmensidad, el sentimiento de lo sublime<sup>58</sup>.

La citada obra de Burke resultó decisiva en cuanto al establecimiento de una definición de lo sublime como una categoría estética propiamente dicha, contrapuesta o alternativa a la belleza, cuya diferenciación ha de ser entendida como la gran aportación del mismo al ámbito de las ideas estéticas. Para él, tanto lo bello como lo sublime son conceptos estéticos fundamentados en una serie de cualidades reconocibles en la realidad exterior a través de los sentidos y de la imaginación. Así, en el caso de la belleza, dichas causas se identifican con la armonía o el decoro –entendido como adecuación-, pero no tanto con la proporción y la simetría, ya que estas últimas no siempre se hallan presentes en los elementos bellos de la naturaleza. Por su parte, las causas de lo sublime radican en la oscuridad, la grandiosidad y el asombro<sup>59</sup>. De este modo, los objetos que provocan lo sublime presentarán grandes dimensiones.

En cuanto a los sentimientos derivados de la contemplación de cada una de estas categorías, lo sublime produce el sentimiento de peligro, de dolor y de lo terrible, un desbordamiento de los sentidos que lleva al terror y al asombro, solamente placenteros en caso de que se encuentren distantes del sujeto que los experimenta<sup>60</sup>. Bajo ese sentimiento de asombro, se produce un estado de suspensión del alma, en ocasiones identificado con la introspección que experimentaba Turner en contacto con el medio natural<sup>61</sup>. Por el contrario, la belleza es entendida por Burke como una cualidad que produce un sentimiento de amor desprovisto de cualquier tipo de interés<sup>62</sup>. En conclusión, Burke entiende lo bello y sublime como dos entidades contrapuestas<sup>63</sup>.

En la misma línea que Burke, aunque con conclusiones diferentes, Immanuel Kant también busca diferencia la belleza y lo sublime en *La crítica del juicio* (1790), en la que ambos son entendidos como juicios de reflexión. En ella, afirma que la belleza es

---

<sup>58</sup> Carmen Pena, “Teoría y práctica del color” (conferencia presentada en Ciclos de conferencias. En torno a la Exposición “Turner y el Mar”, Fundación Juan March, Madrid, 21 de noviembre de 2002), <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/torno-exposicion-turner-mar-turner-teoria-practica-color>.

<sup>59</sup> Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. por Menene Gras Balaguer (Madrid: Tecnos, 1987), 20.

<sup>60</sup> Burke, *Indagación filosófica...*, 29.

<sup>61</sup> Burke, *Indagación filosófica...*, 42.

<sup>62</sup> Burke, *Indagación filosófica...*, 67.

<sup>63</sup> Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas II* (Madrid: Historia 16, 1998), 75.

una categoría aplicada a los objetos reales limitados formalmente, de modo que se perciben por medio de los sentidos. Sin embargo, lo sublime se encuentra vinculado con lo ilimitado, aquello que no puede ser aprehendido por la razón y que causa, por ello, una sensación de desorden y confusión. En definitiva, la belleza existe fuera del sujeto y es ahí donde debe hallarse, mientras que Kant afirma que lo sublime es inherente al sujeto y ha de ser buscado en su espíritu e imaginación<sup>64</sup>.

No obstante, en el caso de Kant se introduce una novedad, la diferenciación entre dos tipos de sentimiento sublime: el matemático y el dinámico. El primero hace referencia a aquello cuya inmensidad se encuentra más allá de toda comparación. A pesar de que defiende la imposibilidad lógica de la existencia de objetos en la naturaleza que sean realmente ilimitados, dado que siempre hay una unidad mayor con la que establecer un grado de comparación, se refiere a una magnitud que, apreciada estética e intuitivamente, resulta ilimitada para el sujeto<sup>65</sup>. Por su parte, lo sublime dinámico alude a las fuerzas de la naturaleza como poderes que son superiores a los del ser humano<sup>66</sup>. Ejemplos de ello son las catástrofes naturales, como erupciones volcánicas, tempestades o maremotos. En definitiva, una violencia natural que destruye y crea al mismo tiempo a la que Turner trataba de representar.

### **Fantasia e imaginación**

La concepción y contemplación romántica de la naturaleza y paisaje conllevan la conformación en la mente de las categorías estéticas ya mencionadas de lo sublime y de lo bello. Pero para eso es necesaria la mediación de la imaginación o el espíritu, que durante el Romanticismo se sitúa por delante de la razón como guía del individuo y como fundamento básico del genio artístico.

Es preciso establecer una diferenciación entre fantasía e imaginación en función de diferentes coordenadas espaciotemporales. El Romanticismo alemán entiende que la fantasía es una cualidad productiva o activa, que proporciona un conocimiento universal; frente a la imaginación, que se considera una facultad pasiva o simplemente reproductora. En este sentido, la fantasía sería la auténtica facultad

---

<sup>64</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad. por Alejo García Moreno y Juan Ruvira (Madrid: Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo, 1876), 76-78.

<sup>65</sup> Malcolm Budd, *La apreciación estética de la naturaleza* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2014), 96-99.

<sup>66</sup> Budd, *La apreciación estética...*, 108.

estética. Por el contrario, los románticos ingleses establecen una inversión conceptual, de modo que para ellos es la imaginación aquella que tiene una función creadora, mientras que la fantasía solamente transcribe la realidad<sup>67</sup>.

En definitiva, el uso de la imaginación para el desarrollo de la práctica artística fue reconocido originalmente por los empiristas, aunque desde el Romanticismo se le atribuye una cualidad activa o creadora, no solamente pasiva o receptora de imágenes a representar, en clara relación con el abandono de la mimesis de la naturaleza<sup>68</sup>.

### **Genio artístico**

La imaginación es la facultad fundamental para el desarrollo del genio artístico que, junto con la misma, es una de las claves de la estética romántica. Durante el siglo XVIII en Alemania, el genio fue definido como aquel sujeto con capacidad de innovación en el ámbito de la producción artística. No obstante, el concepto será matizado por sucesivos teóricos. En el caso de Friedrich Schelling, lo entiende como una facultad a través de la cual las obras de arte, aunque ejecutadas de manera consciente, son comprendidas como elementos nacidos orgánica o inconscientemente<sup>69</sup>, algo similar a lo que afirma Addison cuando reconoce como característica del genio la capacidad creadora sin ningún tipo de aprendizaje más allá de sus propias facultades<sup>70</sup>. Por su parte, Schlegel defiende que el concepto de genio no se encuentra vinculado a una cualidad determinada, sino que alude a la excelencia en cualquier tipo de creación humana, no solamente la práctica artística. De este modo, se irá configurando progresivamente la idea romántica de que todos los hombres, en menor o mayor medida, poseen un determinado grado de capacidad artística<sup>71</sup>.

En definitiva, el concepto de genio vinculado inequívocamente al periodo romántico, se convertirá en uno de los aspectos básicos de la definición de artista, cuyos límites se expanden hasta llegar a ser considerado un auténtico creador o demiurgo.

---

<sup>67</sup> D' Angelo, *La Estética del Romanticismo...*, 152-154.

<sup>68</sup> Raquejo, "El romanticismo británico...", 262-264.

<sup>69</sup> Friedrich W. Joseph Schelling, *Sistema del Idealismo Trascendental* (Barcelona: Anthropos, 2005), 414-417.

<sup>70</sup> Joseph Addison, "Essays on the pleasures of the imagination" en *Critical Essays from The Spectator by Joseph Addison with four Essays by Richard Steel*, ed. por Donald F. Bond (Londres: Oxford University Press, 1970), 250.

<sup>71</sup> Friedrich Schlegel, *Conversación sobre la poesía*. Trad. por Laura S. Carugati y Sandra Girón (Buenos Aires: Biblos, 2005), 93.

## El género paisajístico

En palabras de Francisco Calvo Serraller, el surgimiento de la noción y término “paisaje” tiene lugar desde el Renacimiento, aunque no se erige como género en sí mismo hasta los siglos XVII y XVIII. Dicho autor considera que la causa de ello es el desarrollo de una serie de transformaciones en la concepción feudal de la tierra como espacio de trabajo, que ahora comienza a ser entendida como ámbito de contemplación estética<sup>72</sup>. Buen ejemplo de ello es el pasaje escrito por Francesco Petrarca durante el siglo XIV en una de sus epístolas y que narra el momento en el que el autor decide escalar el monte más alto de la región toscana para comprobar lo que se veía desde ese lugar, experimentando en la cima una emoción estética provocada por la unión entre naturaleza, paisaje y luz, que le permite contemplar la belleza natural a la vez que le invita a llevar a cabo una reflexión introspectiva<sup>73</sup>.

El paisaje es, por lo tanto, la naturaleza captada de forma estética<sup>74</sup>. En línea con lo mencionado anteriormente, permite suscitar en el individuo que la contempla los sentimientos de lo bello y lo sublime y despertar la imaginación como facultad creadora. Aunque la contemplación y la producción artística sean dos procesos diferentes, encuentran una unión en la pintura de paisaje y permiten, en última instancia, hallar el ya citado espíritu natural<sup>75</sup>. Todo ello puede ser resumido con la expresión griega *genius loci*, idea que defiende el hecho de que la naturaleza permite traspasar su ingenio al artista e igualmente dota de gusto estético a las líneas y colores a través de los cuales se capta la belleza<sup>76</sup>. Paradójicamente, la naturaleza también puede parecerse al arte, debido a que el artista puede corregirla mediante su representación pictórica<sup>77</sup>. No obstante, dichas líneas, formas o contornos que delimitan los objetos naturales se hallan bajo un estado continuo de transformación y pueden ser empleados como vehículos de significación alegórica o simbólica, tal y como se analizará en el caso de Turner,

---

<sup>72</sup> Francisco Calvo Serraller, “Concepto e historia de la pintura de paisaje” (conferencia presentada en Curso anual “Los paisajes del Prado”, Madrid, 20 de octubre de 1992), <https://podcasts.apple.com/us/podcast/concepto-e-historia-de-la-pintura-de-paisaje/id932467340?i=1000325640400>.

<sup>73</sup> Francesco Petrarca, *La ascensión al Mont Ventoux*. Trad. por Íñigo Ruiz Arzalluz (Vitoria-Gasteiz: Artium, 2002), 59-63.

<sup>74</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 156.

<sup>75</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 145.

<sup>76</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 152-154.

<sup>77</sup> González Moreno, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico...*, 56.



contribuyendo a provocar una impresión en el sujeto que los contempla<sup>78</sup>. El paisaje romántico permite, en consecuencia, percibir la naturaleza desde la subjetividad individual, en la que el sujeto proyecta sus sentimientos y emociones, pero también es influido por la misma. La naturaleza en este contexto supera las atribuciones classicistas de orden, claridad y armonía, para mostrar el lado opuesto, negativo, oscuro, tormentoso y destructivo, que supera la expectativa del individuo provocándole asombro y terror<sup>79</sup>. En definitiva, frente al ideal classicista de racionalizar y atribuir valores morales a la naturaleza, desde el estallido de la Revolución Industrial comienza a surgir un interés en aquella que refleja su original carácter salvaje, inconmensurable, bello y sublime<sup>80</sup>, es decir, la materializada en las pinturas de Turner.

Sin embargo, la pintura de paisajes ocupaba uno de los lugares inferiores dentro de la jerarquía artística, en cuyo culmen se hallaban la pintura histórica, mitológica y religiosa, temas de carácter narrativo en los que tenía cabida la figuración humana. En torno a ello, conviene establecer una diferenciación entre las formas en que el hombre se ha relacionado artísticamente con la naturaleza a lo largo de la historia. En un primer momento, se impondrá el modelo de los paisajes de hechos, supeditados a la presencia de la figura humana en coexistencia con el medio natural. A continuación, se tratará de un paisaje simbólico, en el que bajo las formas de los objetos naturales se esconden significados ocultos a la espera de ser revelados por parte del espectador. Finalmente, el paisaje deja de ser soporte de ideas secundarias, para convertirse en un ámbito en el que desarrollar la pintura en sí misma, de una manera más descriptiva que narrativa<sup>81</sup>.

No es hasta las transformaciones de las estructuras sociales, políticas y económicas de finales del siglo XVIII y, en cierto modo derivadas de la Revolución Francesa, cuando se produce el establecimiento de una nueva base cultural y una revisión de las jerarquías en todos los ámbitos, incluido el artístico. Con ello, el Romanticismo desdibuja los límites entre artes y géneros, elevando la pintura de paisaje a la misma categoría que hasta entonces tenía la pintura histórica y religiosa, un proceso en el que la introducción de símbolos y alegorías jugó un papel fundamental. El paisaje se convirtió en el campo de proyección del pensamiento del artista, derivado tanto de

---

<sup>78</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 157-158.

<sup>79</sup> González Moreno, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico...*, 49.

<sup>80</sup> Francisco Calvo Serraller, "El mar" (conferencia presentada en Ciclos de conferencias. En torno a la Exposición "Turner y el Mar", Fundación Juan March, Madrid, 26 de noviembre de 2002), <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/torno-exposicion-turner-mar-mar>.

<sup>81</sup> Calvo Serraller, "El mar...".

sus concepciones individuales como de las transformaciones culturales de su época, un lugar de evasión frente a los prejuicios y desavenencias de su periodo histórico<sup>82</sup>.

En relación con lo expuesto, en el caso de la Inglaterra romántica la pintura de paisaje se erige como el género artístico predilecto, tomando como base para ello los modelos proporcionados por el paisaje flamenco del siglo XVII y transmitidos al ámbito británico por artistas tales como Jan Siberechts<sup>83</sup>. No obstante, en el caso de Inglaterra es frecuente la introducción de elementos que vinculan el paisaje con la pintura de género o de ambientes cotidianos, aquellos que manifiestan las diferentes costumbres locales. Dos son los artistas que mejor encarnan esta idea, John Constable y William Turner, si bien desde posicionamientos radicalmente diferentes, pero convergentes en la intención de otorgar valores morales a la naturaleza, debido a que la misma se concibe como el espacio en el que se proyecta el alma o espíritu del artista<sup>84</sup>.

En cuanto a Turner, cabe mencionar el paso del academicismo pictórico imperante en sus primeros años hacia la creciente preocupación por la representación de la naturaleza, de modo que la figuración pasa a convertirse en un elemento secundario al servicio del paisaje local. Su virtuosismo se aprecia en sus obras de madurez, resultado de un proceso de creación artística condicionado por la inspiración en el espacio natural, gracias a la cual es capaz de captar su espíritu<sup>85</sup>. Según John Ruskin, se trataba de un proceso desarrollado en la mente del pintor, por el que la impresión derivada de la contemplación directa de la naturaleza era recordada a través de la memoria y modificada por medio de la imaginación, permitiendo la práctica artística<sup>86</sup>.

### **J. M. W. Turner (1775-1851): Breves apuntes biográficos**

El conocimiento de algunos aspectos biográficos de Turner resulta relevante para poder comprender el proceso de conformación de su propio estilo artístico, basado fundamentalmente en el color y la luz, así como en la elección de una temática paisajística en la que proyectar sus emociones, generalmente contenidas en los

---

<sup>82</sup> Javier Arnaldo, "Turner y Caspar David Friedrich" (conferencia presentada en Ciclos de conferencias. En torno a la exposición "Turner y el Mar", Fundación Juan March, Madrid, 19 de noviembre de 2002), <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/torno-exposicion-turner-mar-turner-caspar-david-friedrich>.

<sup>83</sup> Olivier Meslay, *J. M. W. Turner. The Man Who Set Painting on Fire* (Londres: Thames and Hudson, 2016), 16.

<sup>84</sup> Francisco J. Rocha, ed. *Pintura Británica. De Hogarth a Turner* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1988), 39-45.

<sup>85</sup> Rocha, *Pintura Británica...*, 44-45.

<sup>86</sup> Pena, "Teoría y práctica del color...".

elementos de la naturaleza incorporados en sus obras. El empleo de los mismos como vehículos sentimentales y emocionales se encuentra, en gran medida, relacionado con determinados acontecimientos vitales, entre los que juegan un importante papel sus años de formación en la *Royal Academy* y sus viajes a través del continente europeo.

El primer biógrafo de Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Walter Thornbury, afirma que el artista nació el día 23 de abril del año 1775 en Covent Garden, Londres. Era el hijo de un barbero llamado William Turner, quien confió en el futuro de su hijo como artista<sup>87</sup>. Gracias a ello, comenzó a formarse con Thomas Malton (1748-1804), un pintor de paisajes interesado en la representación de la conjunción entre naturaleza y arquitectura, y al que Turner siempre consideró su gran maestro. No obstante, sería el pintor John Francis Rigaud el que le animaría a presentar una solicitud para ingresar en la *Royal Academy*, en la que sería admitido el 11 de diciembre de 1789 y donde permanecería formándose hasta 1793. Durante este periodo, se vio especialmente influido por las sesiones magistrales impartidas por el pintor Sir Joshua Reynolds, asimilando algunas de sus ideas acerca de la necesidad de tener en cuenta la relación entre pintura y poesía y la jerarquía de los géneros pictóricos, así como de llevar a cabo un aprendizaje basado en la imitación de los maestros antiguos<sup>88</sup>. Por ello, las primeras obras de Turner muestran el claro estudio de artistas tales como Claudio de Lorena, Poussin, Ruysdael, Tiziano, Rembrandt, Watteau, Canaletto, Zuccarelli, Salvator Rosa, Dughet o su contemporáneo Sir David Wilkie, de los que extrajo la idea de grandeza y teatralidad que se mantiene en algunas de sus pinturas de paisajes, donde la unión entre naturaleza y tipos humanos adopta unos tintes ciertamente dramáticos en contacto con catástrofes, como inundaciones, incendios y tormentas<sup>89</sup>. Algunos ejemplos de ello son *Shade and Darkness- The Evening of the Deluge/ Sombra y oscuridad-La noche del diluvio* (1843), *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps/ Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército atraviesan los Alpes* (1812) (Fig. 1) o *The Burning of the House of Lords and Commons, 16th October, 1834/ El incendio de las casas de los Lores y los Comunes, 16 de octubre de 1834* (ca. 1835), respectivamente. De hecho, la admiración por alguno de estos maestros citados, especialmente por Claudio de Lorena, le llevó a emular su compendio de bocetos

---

<sup>87</sup> Walter Thornbury, *The Life of J. M. W. Turner, R. A.* (Londres: Chatto & Windus, 1877), 1-2.

<sup>88</sup> Meslay, *J. M. W. Turner...*, 16-18.

<sup>89</sup> Robyn Hamlyn y Juan J. Luna, *Pintura Victoriana: de Turner a Whistler* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1993), 17.

titulado *Liber Veritatis*, por medio de la creación del *Liber Studiorum*, una colección de grabados diseñados por Turner y ejecutados por algunos ayudantes, en la que reside en gran medida la fama que alcanzó<sup>90</sup>. La misma ha sido empleada para resaltar una de las facetas más relevantes de la carrera de Turner, su participación en las redes del mercado artístico, debido a que el periodo de tiempo comprendido entre 1807 y 1819, en el que ejecuta la mayor parte de los grabados recogidos en esta colección, coincide con un momento personal de inestabilidad económica y disminución de empleo<sup>91</sup>.

A pesar de la citada formación académica, Turner asimiló una serie de postulados artísticos de plena vigencia durante el contexto histórico y geográfico en el que nació, la Inglaterra romántica, donde se había impuesto la relación casi indisociable entre acuarela y paisaje. El creciente gusto por el empleo de esta técnica llevó a la creación de instituciones destinadas a la protección y promoción de los artistas que la practicaban, como la *Society of Painters in Water Colours* (1804)<sup>92</sup>.

Supuestamente, sería la contemplación del Támesis y de los barcos que atracaban en las inmediaciones del puente de la ciudad de Londres la que permitió a Turner proveerse de sus primeros modelos paisajísticos<sup>93</sup>. De este modo, desde 1792 comenzaría a llevar a cabo una serie de experimentaciones en torno a la representación de las fuerzas y elementos de la naturaleza a través de las acuarelas, evitando la realización de contornos y tratando de conformar una pintura intensa y brillante, sin la capa gris que hasta entonces realizaba inicialmente como base pictórica de sus obras. Gracias a todas estas innovaciones, en 1795 había conseguido encontrar un estilo propio y se había consagrado a nivel nacional como el mejor artista topográfico, comenzando a exponer sus obras en la *Royal Academy* al año siguiente<sup>94</sup>. Sería entonces cuando empezó a estudiar los grabados de Giovanni Battista Piranesi y las obras de los pintores Philippe Jacques de Loutherbourg y Abraham-Louis-Rodolphe Ducros<sup>95</sup>.

La técnica de las acuarelas se convirtió en el medio fundamental a través del cual desarrollar sus estudios acerca de la naturaleza, en los que atendería a las

---

<sup>90</sup> William George Rawlinson, *Turner's Liber Studiorum: A Description and a Catalogue* (Londres: Macmillan and Co., 1878), 7-10.

<sup>91</sup> Marcia Pointon, "Aesthetic and commodity: an examination of the function of the verbal in Turner's artistic practice", en *Reading Landscape: Country, City, Capital*. coord. por Simon Pugh (Manchester: Manchester University Press, 1990), 90.

<sup>92</sup> Meslay, *J. M. W. Turner...*, 26.

<sup>93</sup> Kenneth Clark, *El arte del paisaje* (Barcelona: Seix Barral, 1971), 142.

<sup>94</sup> Hamlyn y Luna, *Pintura Victoriana...*, 14-16.

<sup>95</sup> Hamlyn y Luna, *Pintura Victoriana...*, 16.

gradaciones de tonos y transparencias, no tanto a los contornos, provocados por fenómenos naturales tales como las tempestades, atardeceres o cielos nubosos. La acuarela le permitía obtener ligereza para la ejecución de bocetos en los que plasmar la captación de la realidad contemplada modificada en su memoria, con el fin de trabajar más tarde sobre la misma<sup>96</sup>. Una vez en su estudio, a partir del trabajo con las acuarelas generaría desde 1820 un método que aplicaría primero sobre las series de pinturas y que desde 1830 sería incorporado también a sus lienzos. La finalidad era trabajar al mismo tiempo, por fases, sobre diferentes obras, de modo que todas fueran completadas a la vez<sup>97</sup>. Estas ideas se materializaron en su colección *The Rivers of France/ Los Ríos de Francia* (1833-1835) (Fig. 2), posteriormente traducidas a grabados y publicadas en 1837 en un catálogo con el mismo título<sup>98</sup>.

Uno de los aspectos básicos de la vida y obra de Turner lo constituyen, junto con su enorme interés por la poesía<sup>99</sup>, los viajes que realizó fuera de su ciudad natal y que condicionaron la configuración de su estilo personal y el modo de representar los elementos de la naturaleza. Antes de concluir sus estudios en la *Royal Academy* y ante la imposibilidad de abandonar Inglaterra a causa de la inestabilidad política de finales del siglo XVIII, en 1791 viajó por primera vez a Gales, Bristol, Sussex, Kent y la isla de Wight, lugares donde realizó numerosos bocetos y acuarelas con las que trabajaría más adelante<sup>100</sup>. Gracias a ello, recibiría el encargo de ejecutar una serie de vistas del río Avon, incluidas tres años más tarde en la *Copper Plate Magazine* (1792-1802), dedicada a la publicación de grabados sobre paisajes sublimes de Inglaterra e Irlanda realizados por los artistas más relevantes del momento<sup>101</sup>.

De todos los lugares mencionados, fue la localidad de Petworth, en Sussex, la más visitada por Turner a lo largo de su vida como huésped de Lord Egremont, uno de los mayores patrones artísticos de la Inglaterra del momento. Turner pasaría largas

---

<sup>96</sup> Meslay, J. M. W. *Turner...*, 22.

<sup>97</sup> John Gage, *Color and Meaning: Art, Science and Symbolism* (Los Ángeles: California University Press, 1999), 164.

<sup>98</sup> Yale Center for British Art, "Ritchie, Leitch, 1800?-1865, Turner's Rivers of France, [1850?]", *Yale Center for British Art*, 8 de mayo de 2021, <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/orbis:2684210>.

<sup>99</sup> Jiménez, "Inauguración de la Exposición...".

<sup>100</sup> Meslay, J. M. W. *Turner...*, 18-19.

<sup>101</sup> Royal Academy of Arts, "The Copper Plate Magazine, or Monthly Cabinet of Picturesque Prints, consisting of Sublime and Interesting Views in Great Britain and Ireland, beautifully engraved by the most eminent artists from the paintings and drawings of the first masters. Vol. I", *Royal Academy of Arts*, 5 de mayo de 2021, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/the-copper-plate-magazine-or-monthly-cabinet-of-picturesque-prints>.

temporadas alojado en su casa, donde desarrollaría una gran amistad con el también miembro de la *Royal Academy* George Jones, cuyas aportaciones fueron claves para la realización de la citada biografía por parte de Thornbury<sup>102</sup>. Allí se refugió también tras la muerte de su padre en 1829, cuando se data una de sus obras más trágicas, *Death on the Pale Horse/ La muerte sobre un caballo pálido* (ca.1825-1830) (Fig. 3), que toma como motivo el tema del Apocalipsis<sup>103</sup>. Tal vez lo más importante sea destacar que durante sus estancias realizaría numerosas pinturas y dibujos con gran libertad temática y estilística, viéndose influido por la colección que poseía Lord Egremont y por la belleza de sus jardines e interiores domésticos, tratando de captar en sus obras la atmósfera de felicidad que emanaba de las festividades y conciertos celebrados por el citado patrón<sup>104</sup>. Todo ello llegaría a su culmen en el año 1830 cuando, de nuevo en Petworth, Turner desarrollaría su estilo más personal atendiendo al estallido del color con el que pintó algunos de los más sublimes crepúsculos de toda su obra, aplicando las teorías de Johann Wolfgang von Goethe. El tratado acerca del color escrito por este último fue inequívocamente estudiado por Turner, debido a que el mismo contaba con un ejemplar en el que realizó anotaciones, así como ejercicios en cuadernos propios en los cuales intentaba poner en práctica y asimilar los postulados del citado teórico<sup>105</sup>.

La relación de Turner con otros patronos, políticos y grandes coleccionistas de arte le permitió también conocer nuevos lugares y aplicar métodos innovadores con respecto a la forma de pintar y, especialmente, de mirar. Ejemplos de ello pueden ser William Beckford y Walter Ramsden Fawkes. El primero, que contaba con una casa en Portugal, invitó a Turner a pasar el verano en la misma en 1799, año en el que fue nombrado miembro de la *Royal Academy*. En cuanto Walter Ramsden Fawkes, asentado en Yorkshire, tuvo contacto estrecho con Turner desde finales de la década de 1790. El mismo había realizado el Grand Tour y se había visto maravillado por los paisajes alpinos, de los que realizó a Turner sucesivos encargos en acuarela, fomentando el interés del artista por esta zona<sup>106</sup>.

La primera vez que Turner tuvo contacto directo con este lugar fue en 1802, año en el que viajó a Francia y Suiza aprovechando la firma de la Paz de Amiens, que puso

---

<sup>102</sup> Thornbury, *The Life of...*, 198.

<sup>103</sup> Lawrence Gowing, *Turner: Imagination and Reality* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966), 27.

<sup>104</sup> Meslay, *J. M. W. Turner...*, 41.

<sup>105</sup> Clark, *El arte del paisaje...*, 147-148.

<sup>106</sup> Meslay, *J. M. W. Turner...*, 39-44.

fin temporalmente a la guerra entre Inglaterra y Francia. A esta última regresaría en repetidas ocasiones durante la década de 1820, centrándose en las vistas de los ríos Sena y Loira, que reproduciría en forma de grabados<sup>107</sup>. Desde Francia y en el primer viaje de 1802, acudió a Suiza, donde experimentó el sentimiento sublime causado por la contemplación del paisaje alpino, del cual realizaría bocetos y acuarelas en los que trataría de captar la intensidad de los efectos experimentados para, a su regreso a Londres, trabajar sobre ellos, dado que no fue un pintor que terminara sus obras al aire libre. Turner regresaría a Suiza en varias ocasiones entre los años 1841 y 1844, centrándose en la contemplación del lago de Lucerna, que había descubierto en su viaje de 1802, donde la perfecta conjunción entre agua, cielo y montañas se convirtió en una fuente de inspiración de muchas de sus obras<sup>108</sup>.

Los viajes fueron una constante dentro de la vida y obra de Turner, desde la década de 1810 y hasta su fallecimiento, aunque los acontecimientos internacionales condicionaron sus traslados al continente, pero no le impidieron acudir en 1818 y 1831 a Escocia. Durante la primera ocasión, se preocupó por la obtención de modelos naturales y de los numerosos castillos de la zona, para ilustrar la obra de Sir Walter Scott titulada *The Provincial Antiquities of Scotland* (1819-1826) (Fig. 4). Por su parte, en 1831 regresó a Escocia con la misma finalidad, la ilustración de otra obra de dicho autor, titulada *Poetical Works* (1833-1834), con la que elevó los temas centrados en Escocia al interés internacional<sup>109</sup>. A nivel individual, Turner vio modificada su paleta de color. Como consecuencia de ello, desde la década de 1820 los primeros tintes terrosos y oscuros dieron paso al empleo de tonalidades brillantes y colores más llamativos, especialmente el amarillo, verde y azul<sup>110</sup>.

La obtención de modelos de la naturaleza derivados de sus visitas a las diferentes regiones de Inglaterra y a la zona alpina se completa con el conocimiento de primera mano de las ciudades de Roma y Venecia, que le aportaron modelos de ruinas integradas con los elementos naturales para incluir en sus composiciones. A pesar de que Turner ya había realizado algunas vistas de Italia, derivadas de modelos obtenidos a partir de las obras de Claudio de Lorena o de Alexander Cozens y de sus años de formación académica, lo cierto es que hasta 1819 no conocería Italia en primera

---

<sup>107</sup> Meslay, J. M. W. *Turner...*, 87.

<sup>108</sup> Meslay, J. M. W. *Turner...*, 17-21.

<sup>109</sup> Meslay, J. M. W. *Turner...*, 61-66.

<sup>110</sup> Hamlyn y Luna, *Pintura Victoriana...*, 19.

persona. Paradójicamente, en ese momento abandonó el interés por la forma y se centró en el color. Así, durante su primer viaje a Roma realizó una serie de acuarelas y bocetos centrados en los atardeceres y paisajes que dicha ciudad ofrecía a su vista, eliminando cualquier reminiscencia de clasicismo. A su regreso a Inglaterra, trabajó sobre ellos aplicando la profusión de colores brillantes ya mencionada que adopta como estilo personal, destacando la captación de la atmósfera mediante el empleo de amarillos, azules y púrpuras brillantes, de los que Venecia, más que Roma, se convirtió en el mejor exponente. El resultado de estas obras sería considerado como una auténtica degeneración de su arte desde un criterio naturalista, pero igualmente supuso el comienzo de la fama de Turner por quienes acertaron a considerarlos expresiones de su propia experiencia visual retenida y transformada por su memoria e imaginación<sup>111</sup>.

Durante la década de 1840, Turner viajó a Dinamarca y Alemania, donde contempló monumentos y paisajes que le proporcionarían una gran variedad de modelos con los que realizar obras como *Schloss Rosenau, Coburg/ Castillo Rosenau, Coburgo* (1841-1844) (Fig. 5) o aquellas que mantienen como tema central el río Rin. Alemania le permitió obtener nuevos modelos y temas derivados de la mitología y la cultura germánica, materializados en obras como *The opening of the Wallhalla/ La apertura del Walhalla* (1843); así como lugares que habían sido mencionados por Lord Byron en su obra *Las peregrinaciones de Childe Harold* (1812)<sup>112</sup>.

En definitiva, siguiendo la división cronológica de las transformaciones estilísticas de Turner establecida por John Ruskin y Walter Thornbury, se puede hacer referencia a un primer periodo (1800 y 1820), caracterizado por las reminiscencias de su formación académica y el mantenimiento de modelos de los antiguos maestros. A continuación, entre 1820 y 1835 el academicismo se mezcla con la representación de la naturaleza que, finalmente, entre 1835 y 1840 se convierte en el único recurso pictórico del artista, espacio en el que vuelca sus sentimientos más profundos y momento culminante a nivel productivo. Desde un punto de vista vasariano, progresivo y decadente, desde 1835 y hasta su fallecimiento en 1851, su calidad experimentaría un proceso de devaluación, paralelo al deterioro de sus procesos cognitivos<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Clark, *El arte del paisaje...*, 144-145.

<sup>112</sup> Meslay, *J. M. W. Turner...*, 87-91.

<sup>113</sup> Thornbury, *The Life of...*, 415-416.



Finalmente, es preciso realizar una breve alusión a la influencia que Turner ejerció sobre los pintores contemporáneos y vanguardistas posteriores. En primer lugar, la reivindicación del empleo de la acuarela como técnica fundamental para la representación natural es compartida por su contemporáneo Thomas Girtin (1775-1802)<sup>114</sup>. A mayores, la contemplación de la obra de Turner en general pudo ser posible gracias a la creación de la *Turner Gallery* tras su fallecimiento, debido a que el mismo legó al público todas sus obras que no habían sido vendidas, con la condición de que fueran conservadas juntas<sup>115</sup>. Artistas como Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903) o Gustave Courbet (1819-1877) tuvieron acceso a las obras del mismo expuestas en la *National Gallery* cuando se refugiaron en Inglaterra durante la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871)<sup>116</sup>. En el caso del primero, se interesa por la luz y los efectos atmosféricos conseguidos por Turner, que transportaban al espectador hacia el interior del cuadro. Sin embargo, mientras que este último se centraba en la unión de la envolvente y de la luz, Monet lo hacía en la luz y en el fragmento<sup>117</sup>. Así, frente a la luminosidad como elemento homogeneizador, Turner emplea el color como medio para diferenciar los objetos representados<sup>118</sup>. Esta idea ha sido empleada como argumento en contra de la consideración de Turner como impresionista. Frente a estos últimos, que combinan materia y tiempo para mostrar un presente a través de la impresión de la luz, Turner lo consigue a través de los elementos naturales en sí mismos, empleados como medios de expresión<sup>119</sup>. Por su parte, Gustave Courbet toma como punto de partida el género de las marinas cultivado por Turner para la realización de pinturas con el mismo tema, aunque manteniendo en su caso una actitud desafiante frente a la fuerza natural<sup>120</sup>.

En definitiva, Turner fue un autor que ejerció una mayor influencia en el ámbito inglés, destacando como discípulos más representativos a Samuel Palmer (1805-1881), quien toma del mismo el concepto de lo sublime aplicado al paisaje natural<sup>121</sup>; y Félix Ziem (1821-1911), cuyas obras inspiradas en Venecia en ocasiones han sido

---

<sup>114</sup> Hamlyn y Luna, *Pintura Victoriana...*, 22.

<sup>115</sup> Hamlyn y Luna, *Pintura Victoriana...*, 34.

<sup>116</sup> Clark, *El arte del paisaje...*, 131.

<sup>117</sup> Germán Hermosilla Hidalgo, "El paisaje de la apariencia. Una historia del paisaje a partir de una conferencia de John Ruskin", *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, nº 1 (1998), 27.

<sup>118</sup> Gage, *Color and Meaning...*, 162-163.

<sup>119</sup> Olaso, "Relación entre símbolo y materia...", 86.

<sup>120</sup> Jiménez, "Inauguración de la Exposición...".

<sup>121</sup> Rocha, *Pintura Británica...*, 46.

erróneamente atribuidas a Turner<sup>122</sup>. No obstante, resulta más adecuado emplear el concepto de transferencia en lugar de influencia, debido a que este último presupone una actitud pasiva del receptor, sin que se produzca una aclimatación a sus intereses.

### **Los elementos de la naturaleza en la obra de J. M. W. Turner**

John Ruskin afirmó reiteradamente en su obra *Modern Painters* el hecho de que Turner representaba en sus pinturas la auténtica verdad de la naturaleza<sup>123</sup>. El crítico sostenía que la manifestación artística de la realidad natural se había convertido en un aspecto de carácter pagano a lo largo de la época moderna, relegando su aparición a las pinturas mitológicas de los periodos renacentista y barroco. Pintores como Claudio de Lorena, figura relevante durante el periodo formativo de Turner, habrían comenzado a interesarse por reflejar fielmente en el arte los objetos naturales, comprendiendo progresivamente las ya mencionadas categorías estéticas de lo bello y lo sublime. Frente al carácter bucólico, pastoral y académico de estos primeros intentos, Turner sobrepasó las ideas precedentes, sentando las bases para la representación de una serie de escenarios naturales en los que colinas, montañas, mar, nubes, cielo o bosques se dotan de una interpretación novedosa<sup>124</sup>. El propio Ruskin analizó cada uno de esos elementos de la naturaleza incluidos en las pinturas de Turner, aunque sus comentarios al respecto denotan una mayor preocupación por la forma, en detrimento del contenido.

No obstante, el tratamiento de la representación natural ha comportado diferencias a nivel artístico e historiográfico con el paso del tiempo. Al respecto, cabe mencionar a Svetlana Alpers, quien desde el ámbito de la Historia Social analiza en *El arte de describir: el arte holandés del siglo XVII* (1983) la representación sensible de la realidad natural en el marco contextual referido en el título. Su finalidad era constatar un cambio de paradigma en torno a la concepción del arte, criticando la vinculación del significado de los componentes de la naturaleza a referencias textuales que permitieran desentrañar unas connotaciones más profundas, como los iconógrafos realizaban con respecto al arte italiano. Alpers buscaba conformar una historia de la cultura visual,

---

<sup>122</sup> Meslay, *J. M. W. Turner...*, 120-121.

<sup>123</sup> John Ruskin, *Modern Painters, II* (Nueva York: John Wiley, 1849), 137.

<sup>124</sup> John Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting: Delivered at Edinburgh in November 1853* (Nueva York: John Wiley, 1859), 130-145.

defendiendo el hecho de que el arte holandés representaba la experiencia sensible del artista, sin que la naturaleza sirviera para vehicular significados simbólicos<sup>125</sup>.

Todo ello resulta de gran interés para el análisis de la pintura de Turner, debido a que el mismo se vio influido en su periodo de formación por la tradición pictórica del norte de Europa, en especial por el paisaje del arte flamenco y holandés<sup>126</sup>. Tomando como base teórica este hecho, se podría pensar que un estudio que atendiera al componente simbólico de los elementos naturales contenidos en su obra no resultaría demasiado adecuado, porque supondría una sobreinterpretación de su significado. Sin embargo, hay un aspecto que nos permite afirmar lo contrario. Turner solía acompañar sus pinturas con unos versos que conformaban un poema mayor, titulado *Fallacies of Hope (Falacias de la Esperanza)*<sup>127</sup>. A pesar de su escasa calidad literaria, demuestra que sus obras contenían una gran carga simbólica y expresiva de carácter romántico. El pesimismo ante el poder de las fuerzas naturales que se manifiesta en este poema, añadido como colofón a sus obras pictóricas, ayuda a interpretar en dicho sentido su significado<sup>128</sup>. Siguiendo estos versos, el paisaje de Turner materializaría la unión trágica entre cielo, tierra y mar, junto con los demás fenómenos a ellos vinculados. Una unión dramática que parece estar anunciando la inminencia de una situación trágica<sup>129</sup> o una catástrofe, símbolo de cambio físico y psíquico, cuyo valor será positivo o negativo en función del efecto que produzca en el sujeto que la experimenta<sup>130</sup>.

A mayores, los elementos de la naturaleza no solamente se refieren a la situación sentimental o espiritual de Turner, sino también a la del espectador. La participación del mismo y de su percepción contribuye a dotarlas de nuevas significaciones, adaptándolas a los intereses de los observadores que se asoman a ellas con el paso del tiempo,

---

<sup>125</sup> Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Buenos Aires: Ampersand, 2016), 27.

<sup>126</sup> Antoni Amaro, *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica. C. D. Friedrich y J. M. W. Turner* (Barcelona: Centellas, 2019), 177.

<sup>127</sup> "Aloft all hands, strike the top-masts and belay;

*Yon angry setting sun and fierce-edged clouds*

*Declare the Typhon's coming.*

*Before it sweep your decks, throw overboard*

*The dead and dying –ne'er heed their chains*

*Hope, Hope, fallacious Hope!*

*Where is thy market now?"*

Laura Brace, "Fallacies of hope: Contesting narratives of abolition in Turner's *Slave Ship*", *Atlantic Studies*, nº 17 (2020), 9.

<sup>128</sup> Clark, *El arte del paisaje...*, 150-154.

<sup>129</sup> Hidalgo, "El paisaje de la apariencia...", 28.

<sup>130</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 122.

manteniéndolas vivas<sup>131</sup>. Todo esto se debe a que Turner representa una naturaleza atemporal, trascendental e infinita, un tiempo diferente al humano, que integra todos los elementos de la naturaleza en la búsqueda paradójica del vacío a través del todo.

En definitiva, el estudio de la producción artística de Turner, en general, y de los elementos de la naturaleza contenidos en la misma, en particular, puede ser realizado atendiendo a diferentes criterios y corrientes metodológicas: desde una concepción eminentemente descriptiva, aplicando la vía iniciada por Svetlana Alpers para el caso del arte holandés; tomando como punto de partida una base teórica iconográfica/iconológica que sostenga la hipótesis de la existencia de un significado profundo de los componentes naturales de sus obras; o bien, optando por la reivindicación de la relevancia del espectador y de la percepción en la construcción del significado artístico. A pesar de la existencia de estas y otras muchas posibilidades, el presente Trabajo de Fin de Grado se ha decantado por la segunda opción, a tenor de la vinculación existente entre el ya mencionado poema *Fallacies of Hope* y las pinturas de Turner, que permite afirmar una voluntad expresiva y no meramente descriptiva por parte del artista. Como afirma Michael Bockemühl, “[...] dos cualidades que caracterizan el mundo representado en las últimas pinturas de Turner (son) el elemento mítico y el acertijo”<sup>132</sup>. Así, se puede sostener que la función última de estos símbolos naturales es el empleo de los fenómenos cosmológicos y de la experiencia de ellos derivada como revelación del espíritu humano. En el caso de Turner, esa visión existencial se materializa a través de la tierra, agua, aire y fuego, como elementos de la naturaleza cuya representación comporta la necesidad de atrapar en una materialidad su carácter efímero y etéreo<sup>133</sup>.

## Tierra

En palabras de John Ruskin, Turner no manifiesta la mimesis de la naturaleza, ni su impresión, sino la realidad en sí<sup>134</sup>. En el caso de la tierra, su verdad era una representación que mantuviese la fidelidad de las formas materiales situadas sobre la misma, tanto la vegetación como las colinas, rocas y montañas.

Atendiendo a la vegetación, el propio Ruskin concibió los temas de frondosos bosques y árboles por parte de Turner como una vinculación con su Inglaterra natal, a

---

<sup>131</sup> Michael Bockemühl, *J. M. W. Turner (1775-1851). The World of Light and Colour* (Colonia: Taschen, 2000), 49.

<sup>132</sup> Bockemühl, *J. M. W. Turner...*, 55.

<sup>133</sup> Olaso, “Relación entre símbolo y materia...”, 84.

<sup>134</sup> Ruskin, *Modern Painters...*, 156.

modo de identificación entre las raíces de los primeros y las raíces metafóricas del artista. En consecuencia, un análisis simbólico de sus obras debería comportar un estudio pormenorizado del tipo de especies vegetales en ellas incluidas. La aparición de sauces y demás árboles característicos del espacio británico se sucede de forma reiterada en pinturas de temas mitológicos –pudiendo mencionar *The Goddess of Discord Choosing the Apple of Contention in the Garden of the Hesperides/ La diosa de la Discordia escogiendo la manzana de la contención en el Jardín de las Hespérides* (1806) (Fig. 6)- o ambientadas en Italia o en Suiza. Ruskin no considera que dichas reminiscencias de sus orígenes deban ser concebidas como una debilidad inherente al pintor, sino realmente como un poder que le lleva a mantener con entereza la distinción de lo propio ante la extrañeza de aquellos lugares que visita y representa<sup>135</sup>.

Sin embargo, han sido las rocas, montañas, barrancos y acantilados los componentes de la tierra que han recibido un mayor tratamiento simbólico por parte de Turner y, en consecuencia, los más estudiados por investigadores como John Ruskin, Raffaele Milani, Francisco J. Rocha o Theresa M. Kelley, entre otros. Con respecto a las rocas, el primero de ellos sostuvo que conformaban una parte del paisaje que permitía, más que ninguna otra, desarrollar los principios de luz y sombra, gracias a sus grietas y hendiduras, cuya representación fiel requería de un estudio científico previo<sup>136</sup>.

A mayores, la montaña se convierte en uno de los espacios fundamentales para que el individuo experimente la categoría estética de lo sublime, anteriormente analizada. A pesar de las diferentes connotaciones históricas y simbólicas que ha comportado a lo largo del tiempo y de las distintas culturas, la valoración de las mismas por parte de Turner bebe de la tradición iniciada por teóricos como Kant, Burke o Addison. Gracias a sus ideas, a lo largo del siglo XIX la montaña se convierte en el espacio referencial por antonomasia de lo sublime, aquel en el que no solamente se produce una unión del cielo y la tierra, de la divinidad y del ser humano, sino también aquel en el que este último conoce y dialoga con su yo interior, como parte de la naturaleza<sup>137</sup>. En este sentido, cabe mencionar el hecho de que el tratamiento de la misma dentro de la pintura romántica puede ser de dos tipos: saturniano y jupiterino. La naturaleza saturniana es aquella que se muestra como inaccesible al individuo, más

---

<sup>135</sup> Ruskin, *Modern Painters...*, 126.

<sup>136</sup> Dinah Birch, ed., *John Ruskin. Sobre Turner*. Trad. por Carlos Ávila Flores (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996), 46.

<sup>137</sup> Robles Durán, “El paisaje sublime...”, 16-17.

propia de la obra de Friedrich; mientras que la jupiterina, que manifiesta su poder negativo y destructor, ha sido cuantiosamente representada por Turner<sup>138</sup>.

Como ejemplo paradigmático de ello, podemos destacar la obra ya citada de este último titulada *Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército atraviesan los Alpes* (1812), que manifiesta todos los aspectos señalados acerca de la sublimidad. La idea en torno a la cual gira la pintura, en términos generales, es la culminación pesimista de las fuerzas naturales sobre las pequeñas dimensiones humanas<sup>139</sup>. A mayores, responde a un proceso generalizado durante el Romanticismo, consistente en la revalorización internacional de los Alpes como escenario que permite situar en perfecta relación las fuerzas humanas con las naturales a través del paisaje<sup>140</sup>. Desde la propia figura de Leonardo da Vinci hasta John Ruskin, incluyendo a Francesco Petrarca, se han sucedido los intelectuales que han buscado establecer la relevancia de los Alpes, tanto en sentido científico como estético. Es este último el que se prima desde el siglo XVIII, aunque en un primer momento estuvo vinculado a una serie de connotaciones negativas derivadas del territorio escarpado y de la hostilidad climática de la región. No obstante, desde la publicación por Albrecht von Haller de su poema titulado *Die Alpen (Los Alpes)* en 1729, se transmitirá una idealización arcádica de la región, recuperada también por algunos autores como Lord Byron, Alessandro Manzoni o Samuel Taylor Coleridge, construyéndose incluso miradores para contemplar la belleza de un paisaje insólito. En definitiva, se convierte en un espacio en el que los románticos vierten las nuevas categorías estéticas de lo bello, sublime y pintoresco. Se trata de un lugar sin límites, donde la ascensión en sentido físico y simbólico permite la progresiva desaparición de arbustos y valles, es decir, el desarraigo de lo material para, finalmente, llegar a una cima desnuda, rocosa, desprovista de lo superficial y donde la belleza y lo sublime se encuentran solamente en el interior del individuo y en la representación que en su mente realiza de aquellos componentes que se han ido abandonando durante el ascenso<sup>141</sup>.

En el caso de Turner, es preciso aludir a la presencia de los puentes en sus representaciones que tienen como temática principal las montañas, rocas y barrancos. A través de ellos, se introduce un contrapunto a la verticalidad de estos accidentes,

---

<sup>138</sup> María Dolores Antigüedad y Sagrario Aznar, *El Siglo XIX. El cauce de la memoria* (Madrid: Istmo, 1998), 114.

<sup>139</sup> Jiménez, "Inauguración de la Exposición...".

<sup>140</sup> Rocha, ed. *Pintura Británica...*, 45.

<sup>141</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 197-205.

permitiendo la unión entre los dos muros que componen los desfiladeros, dividiendo igualmente la composición en dos partes, inferior y superior<sup>142</sup>. El puente, como símbolo de una transición entre dos niveles –vida y muerte- o estados anímicos<sup>143</sup>, se encuentra representado en las obras de Turner ambientadas en el Puente del Diablo del paso del Monte de San Gotardo, en Suiza, pudiendo tomar como ejemplo *The Devil's Bridge and Schöllenen Gorge/ El Puente del Diablo y la garganta Schöllenen* (1802) (Fig. 7) y otros bocetos conservados en la colección de la Tate Gallery.

En definitiva, el significado simbólico de la montaña para Turner responde a las pautas generales románticas que se sucedían en su contexto, aplicadas en su caso bajo un tratamiento jupiterino del tema. La concepción de la misma como elemento de unión entre el cielo y la tierra, entre el ser humano y la divinidad, como un espacio de poder absoluto, son aspectos que se manifiestan a través de los Alpes, en general –que, como se reflejó en su biografía, pudo conocer de primera de mano y experimentar, en consecuencia, los sentimientos de lo bello y lo sublime-, y de su obra *Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército atraviesan los Alpes* (1812), en particular. Todo ello entronca con una tradición simbólica, ya referida en el epígrafe correspondiente a las variaciones históricas de los tipos iconográficos acerca de los elementos de la naturaleza, cuyos valores surgidos en la Antigüedad Clásica mantienen su incidencia durante el siglo XIX.

## **Agua**

Como ya se ha mencionado, Ruskin sostenía que Turner era el único pintor hasta su momento que había conseguido representar la verdad de la naturaleza, del agua y de sus acciones<sup>144</sup>, de la cual ya se han analizado sus connotaciones simbólicas tradicionales en el epígrafe correspondiente. En cuanto al caso concreto de las obras de Turner, se tomarán como objetos de estudio aquellos elementos, fenómenos y accidentes naturales vinculados al agua que han recibido un tratamiento preferencial en sus pinturas, es decir, el mar y la lluvia.

En cuanto al primero, tradicionalmente había sido entendido como un espacio que provocaba cierta conmoción y estremecimiento. Estas sensaciones derivadas de su contemplación se mantienen durante el periodo romántico, convirtiendo al mar en uno de los mayores desencadenantes del sentimiento de lo sublime en el individuo, gracias a

---

<sup>142</sup> Theresa M. Kelley, *Reinventing Allegory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 187.

<sup>143</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 375.

<sup>144</sup> Ruskin, *Modern Painters...*, 265.

su carácter etéreo, tenue, vacío e infinito<sup>145</sup>. Sin embargo, el temor y respeto que suscitaba el mar desde antiguo experimentó un proceso de transformación desde finales del siglo XVIII, cuando se divulgó el carácter beneficioso para la salud de los baños en sus aguas<sup>146</sup>. De hecho, el libro cuarto de *La mer (El mar)*, publicado por primera vez en 1862 por el historiador francés Jules Michelet se erige como un intento de eliminar los prejuicios que en torno al mismo se habían forjado a lo largo de los siglos<sup>147</sup>. De este modo, se produjo una conjunción entre una visión positiva y otra más comedida del mismo, en la que se unificaba el sentimiento de atracción que producían sus ya conocidos beneficios junto con el mantenimiento de la concepción kantiana, que le atribuía un poder destructivo, incommensurable y, en definitiva, representativo de lo sublime dinámico<sup>148</sup>. Así, su referido carácter infinito se convierte en uno de los tópicos románticos por excelencia, tal y como defiende Ruskin al afirmar que Turner, por primera vez y frente a los pintores precedentes, se dio cuenta de que el mar no era un elemento consistente, perfectamente definido en términos científicos, sino que se trataba de lo contrario, de un espacio de dimensiones incalculables, sin un horizonte preciso<sup>149</sup>.

Esta relevancia filosófica, científica, higiénica, médica y simbólica del mar tiene como consecuencia la conformación de un subgénero dentro de la pintura paisajística desde el mismo momento de su nacimiento a partir del siglo XVI, el de la marina. A diferencia de una representación del mar como escenario casi imaginario de aventuras, ahora se busca también presentarlo como espacio de placer. Turner se vería enormemente influido por esta idea, así como por el tratamiento de la misma por parte de la pintura holandesa del siglo XVII y de artistas como Claudio de Lorena<sup>150</sup>. Sin embargo, tal y como sabemos gracias a Ruskin, Turner entendía que el mar y cualquier corriente de agua eran sinónimos de fuerza y de ferocidad<sup>151</sup> y así fue representado por él especialmente desde finales de la década de 1840<sup>152</sup>. Algunas obras fundamentales al respecto son *Fishermen at Sea/ Pescadores en el mar* (1796) (Fig. 8), *The Shipwreck/ El naufragio* (1805) (Fig. 9), *Port Ruysdael / Puerto Ruysdael* (1826), *Wreckers Coast of*

---

<sup>145</sup> Pena, “Teoría y práctica del color...”.

<sup>146</sup> Jiménez, “Inauguración de la Exposición...”.

<sup>147</sup> Jules Michelet, *El mar* (The Project Gutenberg EBook, 2008), <https://www.gutenberg.org/files/26284/26284-h/26284-h.htm#Id>.

<sup>148</sup> Kant, *Crítica del juicio...*, 76-78.

<sup>149</sup> John Ruskin, “The Harbours of England”, en *The Complete Works of John Ruskin*. Ed. por E. T. Cook y Alexander Wedderburn (Londres: George Allen, 1904), 44.

<sup>150</sup> Calvo Serraller, “El mar...”.

<sup>151</sup> Ruskin, *Modern Painters...*, 362.

<sup>152</sup> Gowing, *Turner: Imagination...*, 38.



*Northumberland/ Naufragio en las costas de Northumberland* (ca. 1834) y *The Slave Ship/ Barco de Esclavos* (1840) (Fig. 10), entre otros. Todas ellas permiten comprobar que el tema de las marinas fue de gran interés para Turner a lo largo de su vida, pero igualmente se aprecian en ellas algunos aspectos, como el barco y el naufragio, que pueden ser también interpretados simbólicamente.

En cuanto al barco, ha sido un motivo recurrente en la pintura romántica, no solamente de Turner, pudiendo destacar también a Friedrich, entre otros. La pérdida de los barcos en el mar, junto con el barco de vapor, novedoso en su época, son algunos de los temas constantes en sus obras. En su caso, el tópico romántico del barco como devenir de la vida humana y el mar como espacio de eternidad, son empleados solamente como puntos de partida, pero no profundiza en esta dimensión simbólica de los mismos<sup>153</sup>. El paisaje romántico y el barco como medio eran entendidos, tomando las bases teóricas del idealismo y del neoplatonismo, como vías que permitían al ser humano iniciar un viaje hacia su interior espiritual y a través del mundo exterior<sup>154</sup>. Sin embargo, para Turner el barco se presenta como un elemento capaz de desafiar los peligros que comporta el horizonte marítimo, una materialización del concepto de lucha contra el destino humano<sup>155</sup>. Por su parte, el barco de vapor asume la idea romántica de confrontación entre la naturaleza y lo artificial y, especialmente, de la victoria de la primera; apreciable también en la citada obra *Barco de esclavos* (1840), en la que los esclavos africanos son arrojados al mar embravecido, en este caso desde un velero<sup>156</sup>.

Otro de los temas marítimos más desarrollados por Turner fue el naufragio, como se aprecia en las obras citadas. A través de él, el mar se presenta como un escenario dispuesto para la consecución de una tragedia, para el despliegue de todas sus fuerzas destructoras que evocan el sometimiento del individuo ante esa naturaleza sublime<sup>157</sup>. Sin embargo, Remo Bodei ha señalado otras interpretaciones posibles y complementarias al respecto, tal y como el naufragio comprendido simbólicamente como la deriva y el fracaso de aquellas personas que no triunfan en sociedad<sup>158</sup>. En realidad, el conocimiento de las intenciones de Turner es una tarea imposible, por la ausencia de fuentes primarias o escritos del mismo que recojan los conceptos que

---

<sup>153</sup> Hamlyn y Luna, *Pintura Victoriana...*, 60.

<sup>154</sup> Robles Durán, "El paisaje sublime...", 46.

<sup>155</sup> Hamlyn y Luna, *Pintura Victoriana...*, 60.

<sup>156</sup> Jiménez, "Inauguración de la Exposición...".

<sup>157</sup> Robles Durán, "El paisaje sublime...", 27.

<sup>158</sup> Bodei, *Paesaggi sublimi...*, 111.

buscaba transmitir a través de estos símbolos, pero tampoco se puede rechazar esta hipótesis por el mismo motivo. No obstante, otra de las posibilidades que apunta Bodei parece tener mayor adecuación al pensamiento romántico. Se trata de la concepción del naufragio en consonancia con lo sublime, la pérdida del sujeto individual que se deleita a través de los fenómenos naturales, en beneficio del todo o de la divinidad. Una ruina del individuo que es contemplada como un aspecto positivo, debido a que el mismo se abandona orgullosa y victoriosamente frente a las fuerzas sobrecogedoras de la naturaleza, asumiendo su insignificancia ante las mismas<sup>159</sup>.

La superficie del agua también ha sido dotada de un significado simbólico, atendiendo fundamentalmente al color y a los destellos de luz que se reflejan sobre ella. El tratamiento formal que recibe por parte del artista le proporciona transparencia y profundidad, de modo que Turner es capaz de captar los cambios en la forma de mirar a través de la misma: una mirada superficial que atiende a los reflejos lumínicos que se aprecian en su nivel más exterior; y un mayor esfuerzo del ojo que permita contemplar las plantas acuáticas y demás seres vivos situados en sus profundidades<sup>160</sup>. Gracias a ello se logra representar la verdad de la naturaleza, como afirmaba Ruskin, produciéndose una unión entre los diferentes elementos naturales, especialmente de la tierra, el cielo y el mar, como parte del alma de un mismo mundo, a través de las distintas gradaciones de color. Estas últimas, a mayores, no solamente tienen la finalidad de materializar la realidad sensible, sino también manifestar la espiritualidad interna del individuo, tanto del artista como del espectador<sup>161</sup>. A través de ellas se representan remolinos en el agua, que aluden a las turbaciones del ánimo; el devenir tranquilo de los ríos, que remite al sosiego de la vida humana<sup>162</sup>; y la profundidad, comparable a la infinitud del horizonte del destino<sup>163</sup>.

Con el fin de lograr la correcta materialización pictórica de estas ideas, Turner tuvo en cuenta como base teórica la obra de Goethe. De hecho, el pintor poseía un ejemplar del libro de este último titulado *Zur Farbenlehre*, en español *Teoría de los colores*, publicado por primera vez en 1810 y traducido al inglés por Charles Locke

---

<sup>159</sup> Bodei, *Paesaggi sublimi...*, 47-52.

<sup>160</sup> Ruskin, *Modern Painters...*, 350.

<sup>161</sup> Jiménez, "Inauguración de la Exposición...".

<sup>162</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 170-171.

<sup>163</sup> Johannes Grave, "Más acá y más allá del paisaje. Experiencia de la naturaleza e imagen del paisaje en Goethe", en *Goethe: Naturaleza, arte y verdad*, ed. por Javier Arnaldo (Madrid: Arte y Estética), 95-96.

Eastlake en 1843<sup>164</sup>, del cual realizó constantes anotaciones y comprobaciones empíricas a través de sus pinturas. Goethe tenía la finalidad de desligarse de las teorías ópticas newtonianas e ilustradas tendentes a reducir la captación del color a una serie de explicaciones meramente científicas. Por el contrario, comprendía que el significado de los diferentes colores estaba vinculado a las circunstancias vitales y a las condiciones que marcaban su percepción por parte tanto del artista como de los espectadores, de forma que la modificación del color podía comportar una transformación en el significado intrínseco de las obras y en su comprensión, discursos posteriormente asumidos por la Semiótica y por la Psicología de la Gestalt. De este modo, Goethe teoriza acerca de la combinación de colores, de su aplicación práctica en la representación pictórica de la realidad natural, aportando consejos sobre cómo emplear las diferentes tonalidades en función de los sentimientos que se deseen transmitir<sup>165</sup>.

Las teorías de Goethe acerca del color que Turner asume y pone en práctica permiten enlazar los dos últimos aspectos que se analizarán con respecto al agua: la lluvia y el diluvio. En el caso de la lluvia, no se trata de un símbolo que pueda ser acotado siguiendo un criterio formal preciso, sino que es el movimiento su rasgo más esencial. Es por ello que Turner representa los paisajes lluviosos a través de un tratamiento indefinido de la realidad material reflejada en sus pinturas. Gracias a esta indefinición, se puede llegar a experimentar de manera óptima aquello que forma parte de una dimensión más profunda que la mera realidad visible o aparente, empleando la terminología platónica. Captar la naturaleza es captar también el movimiento y el constante cambio de la misma, su característica básica<sup>166</sup>. Estas ideas subyacen en la obra *Rain, Steam and Speed / Lluvia, vapor y velocidad* (1844) (Fig. 11), que permite avalar la afirmación de John Ruskin acerca de la representación de la verdad en la pintura de Turner. Casi de forma legendaria, esta obra suele explicarse a través de una anécdota que se remonta a un año antes de su exposición. Supuestamente, la señora Simon se habría sorprendido de ver a un anciano asomarse a la ventanilla del tren en el que ambos viajaban, permaneciendo unos minutos bajo una lluvia torrencial y manteniendo los ojos cerrados durante un tiempo cuando ya hubo cerrado la ventana. La

---

<sup>164</sup> Amaro, *El paisaje sublime...*, 218.

<sup>165</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe's Theory of Colours*. Trad. por Charles Lock Eastlake (Londres: The Project Gutenberg EBook, 2015), [https://www.gutenberg.org/files/50572/50572-h/50572-h.htm#Page\\_2](https://www.gutenberg.org/files/50572/50572-h/50572-h.htm#Page_2).

<sup>166</sup> Olaso, "Relación entre símbolo y materia...", 84-85.

señora, por curiosidad, habría imitado a su acompañante, experimentando una sensación inolvidable que le llevaría a reconocer el cuadro de Turner y el tema en él representado un año después, durante su exposición en la *Royal Academy*<sup>167</sup>.

En términos generales, tanto las lluvias torrenciales, como también los diluvios, han sido comprendidos como expresiones del espíritu<sup>168</sup>. En ambos casos, las interpretaciones que han recibido se encuentran ligadas a las explicaciones teológicas atribuidas al agua desde antiguo, ya explicadas en epígrafes anteriores; aunque en el caso de Turner los dos fenómenos han sido empleados como vehículo de significación más profunda, aludiendo al constante cambio, peligro y a la ambigüedad con la que se rige la vida y el mundo, y a la periódica experimentación de un renacer<sup>169</sup>. Al menos así se ha concluido tras analizar dos obras inequívocamente interrelacionadas y en las que se aplica a la perfección la teoría de los colores de Goethe. Se trata de *Shade and Darkness-The Evening of the Deluge / Sombras y tinieblas- La noche del Diluvio* (1843) (Fig. 12) y *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis / Luz y color (La teoría de Goethe)- La mañana después del Diluvio- Moisés escribe el libro del Génesis* (1843) (Fig. 13). En la primera, la exaltación del claroscuro producida por la combinación de tonalidades oscuras y manchas amarillas alude al diluvio como una noche que provoca la suspensión temporal de la actividad vital. El ser humano experimenta la categoría estética de lo sublime al contemplar la infinitud de una oscuridad que destruye temporalmente las formas naturales, pero no las fuerzas de estas últimas, dispuestas a renacer. Es por ello la manifestación del valor del agua como elemento purificador. La experimentación del sublime romántico encuentra en esta obra su máximo esplendor, de modo que el carácter siniestro y a la vez seductor de las tinieblas provoca una tensión psicológica en el espectador, tanto el placer como el dolor, la disyunción entre Eros y Tánatos, la pulsión vital y la de la muerte. Por su parte, la segunda obra supone el comienzo de una nueva vida y de un nuevo día, empleando para ello las tonalidades amarillas que Goethe atribuía a la divinidad y a lo trascendente, cuya fuerza es capaz de abrirse paso entre las sombras, al igual que la vida y que el día tras la noche. De este modo, la explosión de luz y su avance centrífugo a través de la obra manifiesta el carácter sublime que provoca la contemplación de la misma. Esta interpretación llega a

---

<sup>167</sup> Clark, *El arte del paisaje...*, 145-146.

<sup>168</sup> Clark, *El arte del paisaje...*, 154.

<sup>169</sup> Hidalgo, "El paisaje de la apariencia...", 27.

su culmen a través de la representación, en el centro de la composición, de la serpiente enroscada en una rama del monte Ararat<sup>170</sup>. La misma remite al *Ouroboros* o serpiente que se muerde la cola, aludiendo al cíclico renacer, al alfa y omega, principio y fin; y, en palabras de Nietzsche, al eterno retorno<sup>171</sup>.

En conclusión, la interpretación simbólica que el agua en sus diversas manifestaciones supone en la obra de Turner bebe de los valores tradicionalmente asociados a la misma, ya analizados previamente, aunque en su caso se une con las nuevas categorías estéticas que surgen durante el Romanticismo.

### **Aire/Cielo**

En el año 1803 tiene lugar la publicación de la obra *Essay on the Modifications of Clouds (Sobre las modificaciones de las nubes)* por parte de Luke Howard. Su finalidad era contribuir al estudio de las diferentes formas en que el agua se encontraba suspendida en la atmósfera, de gran interés en su época contemporánea. Incluso dentro del mismo se incorpora uno de los múltiples poemas que Goethe dedicó a las nubes<sup>172</sup>. Todo ello pone de manifiesto la creciente atención científica que suscita el cielo desde finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX y que, obviamente, tendría repercusiones en el ámbito artístico<sup>173</sup>. Para Ruskin, Turner es el único pintor que realmente ha representado el cielo, no en su forma más clara, típica o parcial, sino de manera completa y universal<sup>174</sup>, teniendo en cuenta también la zona superior celeste y llevando a cabo estudios empíricos del mismo en todas las estaciones, horas y estados de ánimo personales<sup>175</sup>. De este modo, Turner se escinde de los análisis meramente científicos y racionalistas para emplear el cielo como vehículo del espíritu humano.

Como ya se ha referido en el apartado correspondiente, el cielo ha sido comprendido a través de los siglos y las civilizaciones como un símbolo del más allá y del concepto de la infinitud, la definición por excelencia de lo sublime<sup>176</sup>. Ruskin afirma que la causa de ello es que la contemplación, como única vía para comprender el cielo, se encuentra irremediamente afectada por la grandeza que este ofrece y que

---

<sup>170</sup> Amaro, *El paisaje sublime...*, 218-227.

<sup>171</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Buenos Aires: Ediciones Lea, 2012), s/p.

<sup>172</sup> Luke Howard, *Essay on the Modifications of Clouds* (Londres: John Churchill & Sons, 1865), 1-2.

<sup>173</sup> Jiménez, "Inauguración de la Exposición...".

<sup>174</sup> Ruskin, *Modern Painters...*, 136.

<sup>175</sup> Ruskin, *Modern Painters...*, 218.

<sup>176</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 176-178.

sobrepasa los límites de la mente humana. A mayores, considera que su esplendor deriva de la concepción tradicional como espacio sagrado<sup>177</sup>. El culto al Sol por parte de las religiones antiguas se convirtió en un elemento de gran interés para los románticos, especialmente para Turner, ejerciendo una enorme influencia en su arte<sup>178</sup>. Lo mismo sucede con respecto a las nubes, la niebla, los vapores y, en definitiva, la conformación de la atmósfera. Como se mencionó en epígrafes anteriores, las nubes simbolizan el constante cambio, la fertilidad y el espacio intermedio entre la realidad tangible e intangible, al igual que la niebla<sup>179</sup>. Su tratamiento por parte de Turner puede ser realizado a través de masas mezcladas con el propio cielo o con la luz, como sucede en obras como *The Grand Canal: Scene –a Street in Venice/ El Gran Canal: Escena – Una calle en Venecia* (ca. 1837) o en *Mercury and Argus/ Mercurio y Argos* (antes de 1836), respectivamente. Ruskin consideraba que esa capacidad del pintor para mezclar la tierra, el aire y los diferentes elementos de la naturaleza a través de las nubes, la niebla y una atmósfera fácilmente confundible con las masas de agua<sup>180</sup>, comportaba ese intento de manifestar lo infinito por parte de Turner<sup>181</sup>. Tal vez en este sentido deba ser igualmente interpretada la ya mencionada obra *Lluvia, vapor y velocidad* (1844).

Junto con ello, es gracias a esa unión del cielo y de la tierra, de aire, nubes y lluvia, como se produce lo que Lawrence Gowing define “*the tempestuous conflict of elements*”<sup>182</sup> (“el tempestuoso conflicto de elementos”), materializado a través de la tormenta, cuyo poder creador implica la intercomunicación activa entre los diferentes elementos naturales<sup>183</sup>. El gusto por la representación de la fuerza natural jupiterina deriva del siglo XVII y una de sus manifestaciones paradigmáticas es la tormenta<sup>184</sup>, aunque en *Barco de Esclavos* (1840), la presencia del tifón y de la tormenta se ha interpretado como una materialización de la codicia humana<sup>185</sup>. El sentimiento sublime que provoca la contemplación directa de las tempestades, gracias a la cual se comprueba la insignificancia del ser humano ante el poder devastador de la naturaleza, fue supuestamente experimentado en primera persona por Turner. Un relato similar al de

---

<sup>177</sup> Ruskin, *Modern Painters...*, 136-137.

<sup>178</sup> Birch, *John Ruskin...*, 52.

<sup>179</sup> Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, 327.

<sup>180</sup> Ruskin, *Modern Painters...*, 356.

<sup>181</sup> Ruskin, *Modern Painters...*, 236-254.

<sup>182</sup> Gowing, *Turner: Imagination...*, 33.

<sup>183</sup> Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, 430.

<sup>184</sup> Robles Durán, “El paisaje sublime...”, 18.

<sup>185</sup> Kelley, *Reinventing Allegory...*, 177.

creación de *Lluvia, vapor y velocidad* (1844) se ha empleado como explicación de *Snow Storm- Steam-Boat off a Harbour's Mouth/ Tormenta en la Nieve- Barco de vapor en la Boca del Puerto* (1842) (Fig. 14), con respecto a la cual se afirma que Turner permaneció horas atado al mástil de un barco presenciando una tormenta para observarla y representar la realidad de la misma<sup>186</sup>.

Finalmente, es preciso hacer referencia al arcoíris, con respecto a cuya representación se ha considerado a Turner uno de los mayores maestros. La primera inclusión del mismo en una de sus pinturas tuvo lugar en 1798, a través de *Buttermere Lake, with Part of Cromackwater, Cumberland, a Shower/ Lago Buttermere con la parte de Cromackwater, Cumberland, un chubasco* (Fig. 15) donde se aprecia una sensibilidad diferente con respecto a este fenómeno natural, al igual que en *The Rainbow: Osterspai and Filsen / El arcoíris: Osterspai y Filsen* (1817). No obstante, sería en la década de 1840 cuando se concentra la mayor parte de los arcoíris producidos a lo largo de su carrera, algunos de ellos solamente añadidos a obras realizadas en años anteriores, a consecuencia de su ya delicada salud. Es esta última la causa por la cual el arcoíris en Turner no ha sido interpretado como símbolo de una esperanza prolongada, sino más bien tan efímera como la duración del propio arcoíris en el cielo. Gracias a ello, se puede establecer un vínculo con el título de su ya mencionado poema *Fallacies of Hope*<sup>187</sup>. Sin embargo, es notable y, en cierto modo contradictorio con sus hipótesis aludidas, el hecho de que Ruskin afirma que Turner pudo no haber empleado el arcoíris con una finalidad simbólica, sino como “[...] a simple reminiscence of a seen fact”<sup>188</sup> (“[...] una simple reminiscencia de un hecho visto”).

## Fuego

El fuego, ya referido como símbolo de purificación, regeneración y transformación, es revalorizado durante los siglos XVIII y XIX debido al conocimiento empírico de los volcanes, entendidos estos como escenarios donde el terror y el placer se mezclan por la unión del peligro y de la belleza del espectáculo ígneo. El mismo se entiende como un desencadenante de la experiencia sublime del individuo<sup>189</sup>. En el

---

<sup>186</sup> Hidalgo, “El paisaje de la apariencia...”, 27.

<sup>187</sup> John Gage, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (Londres: Thames and Hudson, 1999), 114-115.

<sup>188</sup> Ruskin, “The Harbours of England...”, 55.

<sup>189</sup> Milani, *El arte del paisaje...*, 187-189.

caso de Turner, la incidencia de todo ello se manifiesta a través de obras como *Eruption of Vesuvius/ Monte Vesubio en erupción* (1819-1820) (Fig. 16).

Desde el siglo XVI la representación de las llamas y del ocaso se centró en atender a los efectos provocados por la luz que emana de los mismos, destacando la gran relevancia que suponía la mediación para ello de la observación empírica. Sin embargo, no es hasta la figura de Turner cuando el tratamiento del color se emplea también con el fin de manifestar la naturaleza de dicha luz y para vehicular una significación espiritual<sup>190</sup>. Gracias a ello, progresivamente los diferentes focos lumínicos van desdibujando sus límites figurativos en favor de la representación de manchas, a través de las cuales se busca reflejar en la pintura la percepción directa de la luz y del efecto que provoca la contemplación de la misma, en forma de manchas de color. Estas ideas mencionadas resultan de gran interés para poder analizar una de las características más relevantes de la luz en Turner, la envolvente, su deseo de conducir al espectador hacia el interior de la pintura<sup>191</sup>.

En definitiva, tanto la luz que emite el fuego como la solar serán componentes a tener en cuenta dentro de los cuadros de Turner, siendo posible analizarlos en sentido simbólico. En cuanto al fuego, asociado al espíritu humano, se entiende como un elemento capaz de sublimar la vida, debido a que provoca la evaporación de las aguas<sup>192</sup>. El conflicto entre ambos, agua y fuego, ha sido representado por Turner a través de una serie de obras cuyo tema es el incendio del Palacio de Westminster durante la noche del 16 de octubre de 1834: *The Burning of the Houses of Parliament/ El incendio de las Casas del Parlamento* (ca. 1834-1835) (Fig. 17) y el cuadro *The Burning of the House of Lords and Commons, 16th October, 1834/ El incendio de la Cámara de los Lores y los Comunes, 16 de octubre de 1834* (ca. 1835) (Fig. 18), entre otros. Se trata de un hecho que supuso un gran impacto para la obra de Turner, a partir del cual parecen desdibujarse los límites entre la realidad y la imaginación. Desde entonces, los colores cálidos son dotados de una connotación incandescente, remitiendo al fuego, de modo que en sus últimas obras, la interacción de los colores cálidos y fríos se ha interpretado como una unión de las llamas y del agua, cuyos destellos pudo

---

<sup>190</sup> Clark, *El arte del paisaje...*, 139-140.

<sup>191</sup> Hidalgo, "El paisaje de la apariencia...", 26-27.

<sup>192</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 56.



contemplar Turner reflejados en el Támesis<sup>193</sup>. Si se tienen en cuenta las interpretaciones de Juan Eduardo Cirlot, se llega a la conclusión de que la conjunción entre el agua y el fuego, de un “mar de llamas”, es un símbolo de la enfermedad<sup>194</sup>. A mayores, la imagen de la columna de fuego, como alusión al eje del mundo, que se aprecia en dichos cuadros incluye un fuerte carácter teofánico<sup>195</sup>.

En segundo lugar, es preciso analizar los valores solares, por su relación con el fuego. En sentido romántico, la Academia y la poesía expresaron que la luz solar era una manifestación divina<sup>196</sup>. Su carácter dinámico fue majestuosamente representado por Turner, quien desarrolló un fuerte interés por las religiones que desde antiguo habían elevado al Sol a la condición de deidad<sup>197</sup>, apreciable a través de obras como *The Scarlet Sunset / La puesta de sol escarlata* (ca. 1830-1840), *Sun Setting over a Lake / Puesta de sol sobre un lago* (ca. 1840) (Fig. 19) y, especialmente, *The Angel Standing in the Sun / Ángel de pie en el Sol* (1846) (Fig. 20).

Por extensión, la luz, al igual que el agua, es un símbolo de la purificación de Dios<sup>198</sup>. Ya se ha referido a la relevancia de la luz solar que se abre paso entre las nubes en la pintura *Luz y color (La teoría de Goethe)* (1843). En ella, como afirma Ruskin, la puesta de sol que se funde con el mar emite una luz gloriosa, pero a la vez tenebrosa, resultante de la tortura provocada por la tormenta, “que quema como el oro y se lava como la sangre”<sup>199</sup>. Antoni Amaro explica el proceso tomando como base teórica el concepto de *epistrophé* enunciado por Michel Foucault, que consiste en la experimentación del regreso del alma hacia su fuente. En el caso de la luz, la misma regresa, gracias al símbolo y a la imaginación, hacia el foco de luz originario o la fuente de su ser<sup>200</sup>. De este modo, Turner emplea los elementos de la naturaleza como vehículos de una misma energía, una luz independiente que fusiona dichos elementos al atravesar la totalidad de los objetos que forman parte de ellos, ya que comparten alma, suponiendo la más alta manifestación de lo sublime y de lo infinito<sup>201</sup>.

---

<sup>193</sup> Gowing, *Turner: Imagination...*, 45.

<sup>194</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 350.

<sup>195</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, 141.

<sup>196</sup> Rocha, *Pintura Británica...*, 46.

<sup>197</sup> Birch, *John Ruskin...*, 52.

<sup>198</sup> Robles Durán, “El paisaje sublime...”, 41.

<sup>199</sup> Ruskin, *Modern Painters...*, 376.

<sup>200</sup> Amaro, *El paisaje sublime...*, 43-44.

<sup>201</sup> Amaro, *El paisaje sublime...*, 186-188.

## Conclusiones

A través del presente Trabajo de Fin de Grado se ha verificado la hipótesis inicial acerca de la posibilidad de estudiar las pinturas de J. M. W. Turner atendiendo al significado simbólico de los elementos de la naturaleza en ellas contenidos. Con esta finalidad, se ha procedido a llevar a cabo un estado de la cuestión que permita ordenar temática y cronológicamente la bibliografía más relevante al respecto, dentro de la cantidad ingente de obras dedicadas a este artista.

Teniendo en cuenta lo anterior, ha resultado preciso conocer en profundidad la biografía y el contexto histórico, cultural, social, político y económico en el que esta se desarrolla, como bases fundamentales para poder comprender las dimensiones más profundas que encierran sus obras. Un estudio de carácter iconológico o iconográfico, en consecuencia, no puede tomar el símbolo y la obra de arte en la que se encuentra contenido como un elemento aislado, debido a que conllevará inevitablemente a una interpretación incompleta del mismo. Sin conocer los acontecimientos que marcaron la vida y la obra de Turner, como fueron los viajes o la relación con autores filosóficos, literarios o científicos de su época; o incluso sin analizar pormenorizadamente las implicaciones que para el Romanticismo británico tuvieron las nuevas categorías estéticas enunciadas, especialmente lo bello y lo sublime, sería imposible realizar una lectura adecuada del significado simbólico de los elementos de la naturaleza. Los mismos remitirían únicamente a los valores religiosos, mitológicos o espirituales que tradicionalmente les fueron atribuidos por diversas civilizaciones y culturas con el paso del tiempo y que, a lo largo de las páginas anteriores, fueron corregidos, acotados y matizados para adecuarlos tanto a la práctica de Turner como a la totalidad del pensamiento romántico. Junto con ello, es necesario mantener en todo momento un carácter prudente para evitar la sobreinterpretación de los fenómenos naturales representados en sus pinturas, más aún si se tiene en cuenta la ausencia de documentos derivados de la mano del artista que ofrezcan un significado último e indiscutible para estas últimas. De este modo, todo lo que se mencione al respecto responderá a hipótesis susceptibles de ser verificadas o falseadas.

De acuerdo con lo anterior, la obra de este artista materializa los principales valores del Romanticismo inglés, suponiendo tanto la encarnación de un periodo histórico y cultural, como la máxima manifestación de la experimentación estética de lo

sublime moderno, convirtiéndose en un referente para los artistas contemporáneos a él y vanguardistas posteriores. Con respecto a esto último, se ha negado su consideración como impresionista, debido a que su labor no es lograr la impresión de la luz o el reflejo, sino la de unificar los modelos estéticos románticos de su periodo junto con sus circunstancias vitales, empleando la contemplación de la naturaleza y, especialmente de sus cuatro elementos, como vehículo del espíritu humano, que es a la vez subjetivo o individual y objetivo o universal. A mayores, la imaginación se convierte en la vía última para lograr una capacidad creadora en el individuo, por medio de la cual no se representa una impresión del natural, sino una modificación de la misma conforme a la memoria y a la fantasía. Por eso se ha considerado más adecuado emplear el concepto de transferencia en lugar de influencia para definir la relación entre el arte de Turner y el de sus seguidores, dado que la copia de sus modelos no se asume de manera acrítica, sino que sus características formales se adecúan y aclimatan a las necesidades e intereses de las nuevas generaciones de artistas.

Turner sería, por lo tanto, el ejemplo paradigmático del pintor de paisajes del Romanticismo inglés, dotado de una serie de cualidades que lo elevan a la condición de genio artístico, como son la fantasía y la imaginación con capacidad creadora, y cuyo ámbito de interés no se encuentra en la naturaleza ordenada clasicista, sino en la búsqueda de su estado primigenio y caótico que relega al ser humano a unas dimensiones ínfimas, provocando en su interior un sentimiento de asombro y terror, lo que anteriormente se ha definido como sublime.

En definitiva, la gran riqueza de Turner radica en que el mismo materializa todos los valores románticos de su tiempo y que puede ser analizado desde múltiples perspectivas. En primer lugar, su comprensión de la naturaleza y del arte supone una profunda transformación de la significación tradicional a ellos vinculados, de modo que, frente a la valoración de la forma en detrimento del contenido o la mimesis de la naturaleza como principio artístico fundamental, se imponen nuevas perspectivas. A mayores, el posible empleo de diferentes metodologías (método iconográfico, Psicología del Arte, estudios sobre la percepción, etc.) para llevar a cabo un análisis de la pintura de Turner ejemplifica el hecho de que el arte es una disciplina multiparadigmática, en la que puede ser posible una combinación de diferentes puntos de vista, no excluyentes e igualmente esclarecedores.

## Bibliografía

- Addison, Joseph. "Essays on the pleasures of the imagination". En *Critical Essays from The Spectator by Joseph Addison with four Essays by Richard Steel*, editado por Donald F. Bond, 172-209. Londres: Oxford University Press, 1970.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Traducido por Manuel Aranda y Sanjuan. Toronto: The Project Gutenberg EBook, 2018.  
<https://www.gutenberg.org/files/57303/57303-h/57303-h.htm>.
- Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Buenos Aires: Ampersand, 2016.
- Amaro, Antoni. *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica. C. D. Friedrich y J. M. W. Turner*. Barcelona: Centellas, 2019.
- Antigüedad del Castillo Olivares, María Dolores y Aznar, Sagrario. *El siglo XIX: el cauce de la memoria*. Madrid: Istmo, 1998.
- Arnaldo, Javier. "El movimiento romántico". En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I*, editado por Valeriano Bozal, 201-211. Madrid: Visor, 2000.
- Arnaldo, Javier. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor, 1990.
- Arnaldo, Javier. "Turner y Caspar David Friedrich". Conferencia presentada en Ciclos de conferencias. En torno a la Exposición "Turner y el Mar", Fundación Juan March, Madrid, 19 de noviembre de 2002,  
<https://www.march.es/es/madrid/conferencia/torno-exposicion-turner-mar-turner-caspar-david-friedrich>.
- Birch, Dinah ed. *John Ruskin. Sobre Turner*. Traducido por Carlos Ávila Flores. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Bockemühl, Michael. *J. M. W. Turner (1775-1851). The World of Light and Colour*. Colonia: Taschen, 2000.

- Bodei, Remo. *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*. Milán: RCS Libri, 2008.
- Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas I*. Madrid: Historia 16, 1997.
- Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: Historia 16, 1998.
- Brace, Laura. “Fallacies of hope: Contesting narratives of abolition in Turner’s *Slave Ship*”. *Atlantic Studies*, nº 17 (2020), 441-461.
- Budd, Malcolm. *La apreciación estética de la naturaleza*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2014.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducido por Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 1987.
- Calvo Serraller, Francisco. “Concepto e historia de la pintura de paisaje”. Conferencia presentada en Curso anual “Los paisajes del Prado”, Museo del Prado, Madrid, 20 de octubre de 1992. <https://podcasts.apple.com/us/podcast/concepto-e-historia-de-la-pintura-de-paisaje/id932467340?i=1000325640400>.
- Calvo Serraller, Francisco. “El mar”. Conferencia presentada en Ciclos de conferencias. En torno a la Exposición “Turner y el Mar”, Fundación Juan March, Madrid, 26 de noviembre de 2002, <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/torno-exposicion-turner-mar-mar>.
- Canterla, Cinta. “Naturaleza y símbolo en la estética romántica”. *Cuadernos De Ilustración y Romanticismo*, nº 1 (2011), 53-58.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas, I*. Traducido por Armando Morones. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Chu, John. “Tour of Northern France 1832”. En *J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, editado por David Blayney Brown. Londres: Tate Research Publication, 2015. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/tour-of-northern-france-r1175014>.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

- Clark, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- D'Angelo, Paolo. *La Estética del Romanticismo*. Traducido por Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. Volumen 15 (1915-1916). Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II)*. Traducido por José L. Echeverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- Gage, John. *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Londres: Thames and Hudson, 1999.
- Gage, John. *Color and Meaning: Art, Science and Symbolism*. Los Ángeles: California University Press, 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Goethe's Theory of Colours*. Traducido por Charles Lock Eastlake. Londres: The Project Gutenberg EBook, 2015. [https://www.gutenberg.org/files/50572/50572-h/50572-h.htm#Page\\_2](https://www.gutenberg.org/files/50572/50572-h/50572-h.htm#Page_2).
- González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- Gowing, Lawrence. *Turner: Imagination and Reality*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966.
- Grave, Johannes. "Más acá y más allá del paisaje. Experiencia de la naturaleza e imagen del paisaje en Goethe". En *Goethe: Naturaleza, arte y verdad*, editado por Javier Arnaldo, 77-106. Madrid: Arte y Estética, 2012.
- Hamlyn, Robin y Luna, Juan J. *Pintura Victoriana: de Turner a Whistler*. Madrid: Museo del Prado, 1993.
- Hidalgo Hermosilla, Germán. "El paisaje de la apariencia. Una historia del paisaje a partir de una conferencia de John Ruskin". *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, nº1 (1998), 21-33.
- Howard, Luke. *Essay on the Modifications of Clouds*. Londres: John Churchill & Sons, 1856.

- Imms, Matthew. "Schloss Rosenau, near Coburg c. 1840 by Joseph Mallord William Turner". En *J. M. W. Turner: Sketches, Drawings and Watercolours*, editado por David Blayney Brown. Londres: Tate Research Publication, 2019. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-schloss-rosenau-near-coburg-r1197086>.
- Impelluso, Lucia. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Traducido por José Ramón Monreal. Barcelona: Electa, 2003.
- Jaime Carbonell, Alejandro. "Arte e ideas sobre Naturaleza". *Letras Verdes. Revista Latinoamericana de Estudios Socioambientales*, nº 23 (2018), 4-22.
- Jiménez, José. "Inauguración de la Exposición 'Turner y el Mar', acuarelas de la Tate. La doble vida de J.M.W. Turner". Conferencia presentada en Ciclos de conferencias. En torno a la Exposición "Turner y el Mar", Fundación Juan March, Madrid, 20 de septiembre de 2002, <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/inauguracion-exposicion-turner-mar-acuarelas-tate-doble-vida-jmw-turner>.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducido por Alejo García Moreno y Juan Ruvira. Madrid: Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo, 1876.
- Kelley, Theresa M. *Reinventing Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Lavaniegos, Manuel. "Friedrich y Turner: el paisaje romántico como viaje a los confines". En *Mito y Romanticismo*, editado por Blanca Solares, 175-253. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Lewis Hind, Charles. *Turner. Five letters and a postscript*. Londres: T. C. & E. C. Jack, 1907.
- Lewis Hind, Charles. *Turner's Golden Visions*. Londres: T. C. & E. C. Jack, 1901.
- Longino, Dionisio. *Sobre lo sublime*. Traducido por Manuel Pérez Valderrábano. Madrid: [s/n], 1770.

- Meslay, Olivier. *J. M. W. Turner. The Man Who Set Painting on Fire*. Londres: Thames and Hudson, 2016.
- Michelet, Jules. *El mar*. The Project Gutenberg EBook, 2008. <https://www.gutenberg.org/files/26284/26284-h/26284-h.htm#Id>.
- Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Editado por Federico López Silvestre. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- Museo Nacional del Prado*. <https://www.museodelprado.es/>.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Buenos aires: Ediciones Lea, 2012.
- Olaso Delgado, Ainoa. “Relación entre símbolo y materia en la representación artística de la realidad. El lenguaje de la materia y su representación”. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2016.
- Payne Knight, Richard. *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. Londres: Mercier and Co., 1805.
- Pena, Carmen. “Teoría y práctica del color”. Conferencia presentada en Ciclos de conferencias. En torno a la Exposición “Turner y el Mar”, Fundación Juan March, Madrid, 21 de noviembre de 2002, <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/torno-exposicion-turner-mar-turner-teoria-practica-color>.
- Petrarca, Francesco. *La ascensión al Mont Ventoux*. Traducido por Íñigo Ruiz Arzalluz. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2002.
- Pointon, Marcia. “Aesthetic and commodity: an examination of the function of the verbal in Turner’s artistic practice”. En *Reading Landscape: Country, City, Capital*, coordinado por Simon Pugh, 81-96. Manchester: Manchester University Press, 1990.
- Prunés Bosch, Alexandre. “Praxis de la pintura de paisaje. Símbolo y emoción, en el umbral entre lo visible y lo espiritual”. Tesis doctoral: Universidad de Barcelona, 2017.



- Raquejo, Tonia. “El romanticismo británico”. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I*, editado por Valeriano Bozal, 257-276. Madrid: Visor, 2000.
- Rawlinson, William George. *Turner's Liber Studiorum: A Description and a Catalogue*. Londres: Macmillan and Co., 1878.
- Riding, Christine y Llewellyn, Nigel. “British Art and the Sublime”. En *The Art of the Sublime*, editado por Nigel Llewellyn y Christine Riding. Londres: Tate Research Publication, 2013. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>.
- Robles Durán, Laura Gabriela. “El paisaje sublime. La naturaleza trágica en la pintura del Romanticismo”. Trabajo Fin de Grado. Universidad de La Laguna, 2019.
- Rocha, Francisco J., ed. *Pintura Británica. De Hogarth a Turner*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1988.
- Royal Academy of Arts. <https://www.royalacademy.org.uk/>
- Ruskin, John. *Lectures on Architecture and Painting: Delivered at Edinburgh in November 1853*. Nueva York: John Wiley, 1859.
- Ruskin, John. *Modern Painters, II*. Nueva York: John Wiley, 1849.
- Ruskin, John. “The Harbours of England”. En *The Complete Works of John Ruskin*, editado por E. T. Cook y Alexander Wedderburn, 5-76. Londres: George Allen, 1904.
- Schelling, Friedrich W. Joseph. *Sistema del Idealismo Trascendental*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Schlegel, Friedrich. *Conversación sobre la poesía*. Traducido por Laura S. Carugati y Sandra Girón. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- Shanes, Eric. *The Life and Masterworks of J. M. W. Turner*. Nueva York: Parkstone International, 2008.
- The Tate Gallery. <https://www.tate.org.uk/>

Torres, Begoña. “J. M. W. Turner: un romántico en la vanguardia de la sensibilidad”. Conferencia presentada en Ciclos de conferencias. En torno a la Exposición “Turner y el Mar”, Fundación Juan March, Madrid, 28 de noviembre de 2002, <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/torno-exposicion-turner-mar-jmw-turner-romantico-vanguardia-sensibilidad>.

Thornbury, Walter. *The Life of J. M. W. Turner*, R. A. Londres: Chatto & Windus, 1877.

Triadó Tur, Juan-Ramón, coord. *Turner*. Madrid: Susaeta, 2005.

Vercellone, Federico. *Estética del siglo XIX*. Traducido por Francisco Campillo. Madrid: Visor, 2004.

Virgilio. *Eneida*. Traducido por Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos, 1992.

Wilton, Andrew. *Turner as Draughtsman*. Burlington: Ashgate, 2006.

*Yale Center for British Art*. <https://britishart.yale.edu/>.

## Anexos



**Fig. 1:** J. M. W. Turner. *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps/ Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército atraviesan los Alpes*. 1812. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Olivier Meslay, *J. M. W. Turner. The Man Who Set Painting on Fire* (Londres: Thames and Hudson, 2016), 70.



**Fig. 2:** J. M. W. Turner. *Shipping on the Seine near Jumièges, Normandy / Navegando en el Sena, cerca de Jumièges, Normandía*. ca. 1832. Londres: Tate Gallery. Obra posteriormente incluida en *The Rivers of France* (1833-1835). Imagen obtenida de John Chu, “Tour of Northern France 1832”, en *J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, ed. por David Blayney Brown (Londres: Tate Research Publication, 2015), <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/tour-of-northern-france-r1175014>.



**Fig. 3:** J. M. W. Turner. *Death on a Pale Horse/ La muerte sobre un caballo pálido*. ca. 1825-1830. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Lawrence Gowing, *Turner: Imagination and Reality* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966), 24.



**Fig. 4:** J. M. Turner. Frontispicio de la obra de Sir William Scott *Provincial Antiquities of Scotland*. ca. 1822-25. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Tate Britain, "Turner Collection: JMW Turner. 'Frontispiece to Volume Two of The Provincial Antiquities and Picturesque Scenery of Scotland'", *The Tate Gallery*, 2 de Julio de 2021, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-frontispiece-to-volume-two-of-the-provincial-antiquities-and-picturesque-scenery-of-d13749>.



**Fig. 5:** J. M. W. Turner. *Schloss Rosenau, Coburg/ Castillo Rosenau, Coburgo*. 1841-1844. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Matthew Imms, “Schloss Rosenau, near Coburg c. 1840 by Joseph Mallord William Turner”, en *J. M. W. Turner: Sketches, Drawings and Watercolours*, ed. por David Blayney Brown (Londres: Tate Research Publication, 2019), <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-schloss-rosenau-near-coburg-r1197086>.



**Fig. 6:** J. M. W. Turner. *The Goddess of Discord Choosing the Apple of Contention in the Garden of the Hesperides/ La diosa de la Discordia escogiendo la manzana de la contención en el Jardín de las Hespérides*. 1806. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Tate Britain, “Turner Collection: JMW Turner ‘The Goddess of Discord Choosing the Apple of Contention in the Garden of the Hesperides exhibited 1806’”, *The Tate Gallery*, 2 de Julio de 2021, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-goddess-of-discord-choosing-the-apple-of-contention-in-the-garden-of-the-n00477>.



**Fig. 7:** J. M. W. Turner. *The Devil's Bridge and Schöllenen Gorge/ El Puente del Diablo y la garganta Schöllenen*. 1802. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Olivier Meslay, *J. M. W. Turner. The Man Who Set Painting on Fire* (Londres: Thames and Hudson, 2016), 68.



**Fig. 8:** J. M. W. Turner. *Fishermen at Sea/ Pescadores en el mar*. 1796. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Christine Riding y Nigel Llewellyn, “British Art and the Sublime”, en *The Art of the Sublime*, ed. por Nigel Llewellyn y Christine Riding (Londres: Tate Research Publication, 2013), <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>.





**Fig. 9:** J. M. W. Turner. *The Shipwreck/ El naufragio*. 1805. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Christine Riding y Nigel Llewellyn, “British Art and the Sublime”, en *The Art of the Sublime*, ed. por Nigel Llewellyn y Christine Riding (Londres: Tate Research Publication, 2013), <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>.



**Fig. 10:** J. M. W. Turner. *The Slave Ship/ Barco de Esclavos*. 1840. Boston: Museum of Fine Arts. Imagen obtenida de Olivier Meslay, *J. M. W. Turner. The Man Who Set Painting on Fire* (Londres: Thames and Hudson, 2016), 100.



**Fig. 11:** J. M. W. Turner. *Rain, Steam and Speed / Lluvia, vapor y velocidad*. 1844. Londres: The National Gallery. Imagen obtenida de Juan-Ramón Triadó Tur, coord., *Turner* (Madrid: Susaeta, 2005), 82.



**Fig. 12:** J. M. W. Turner. *Shade and Darkness-The Evening of the Deluge / Sombras y tinieblas- La noche del Diluvio*. 1843. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Juan-Ramón Triadó Tur, coord., *Turner* (Madrid: Susaeta, 2005), 73.





**Fig. 13:** J. M. W. Turner. *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis / Luz y color (La teoría de Goethe)- La mañana después del Diluvio- Moisés escribe el libro del Génesis*. 1843. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Juan-Ramón Triadó Tur, coord., *Turner* (Madrid: Susaeta, 2005), 73.



**Fig. 14:** J. M. W. Turner. *Snow Storm- Steam-Boat off a Harbour's Mouth/ Tormenta en la Nieve- Barco de vapor en la Boca del Puerto*. 1842. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Juan-Ramón Triadó Tur, coord., *Turner* (Madrid: Susaeta, 2005), 75.



**Fig. 15:** J. M. W. Turner. *Buttermere Lake, with Part of Cromackwater, Cumberland, a Shower/ Lago Buttermere con la parte de Cromackwater, Cumberland, un chubasco*. 1798. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de John Gage, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (Londres: Thames and Hudson, 1999), 114.



**Fig. 16:** J. M. W. Turner. *Eruption of Vesuvius/ Monte Vesubio en erupción*. 1819-1820. New Heaven: Yale Center for British Art. Imagen obtenida de Juan-Ramón Triadó Tur, coord., *Turner* (Madrid: Susaeta, 2005), 52.



**Fig. 17:** J. M. W. Turner. *The Burning of the Houses of Parliament/ El incendio de las Casas del Parlamento*. ca. 1834-1835. Filadelfia: Museum of Art. Imagen obtenida de Juan-Ramón Triadó Tur, coord., *Turner* (Madrid: Susaeta, 2005), 61.



**Fig. 18:** J. M. W. Turner. *The Burning of the House of Lords and Commons, 16th October, 1834/ El incendio de la Cámara de los Lores y los Comunes, 16 de octubre de 1834*. ca. 1835. Filadelfia: Museum of Art. Imagen obtenida de Juan-Ramón Triadó Tur, coord., *Turner* (Madrid: Susaeta, 2005), 60.





**Fig. 19:** J. M. W. Turner. *Sun Setting over a Lake / Puesta de sol sobre un lago*. ca. 1840. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Lawrence Gowing, *Turner: Imagination and Reality* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966), 46.



**Fig. 20:** J. M. W. Turner. *The Angel Standing in the Sun / Ángel de pie en el Sol*. 1846. Londres: Tate Gallery. Imagen obtenida de Lawrence Gowing, *Turner: Imagination and Reality* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966), 54.