



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“EL AGUA COMO CONTEXTO DE ANÁLISIS, REFLEXIÓN
Y MOTIVO DE UNA SERIE PICTÓRICA”**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

LUIS HÉCTOR ALEJO GUERRERO

DIRECTOR DE TESINA:

MAESTRO EN ARTES VISUALES SALVADOR HERRERA TAPIA

MÉXICO, D. F.; 2009.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“El agua como contexto de análisis, reflexión
y motivo de una serie pictórica”**

Tesina

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Luis Héctor Alejo Guerrero

Director de Tesina:

Maestro en Artes Visuales Salvador Herrera Tapia

México, D. F; 2009.

Agradezco el apoyo de mi familia,
especialmente a mis padres,
también las enseñanzas de
mis maestros y amigos, y a México
por favorecer a la Universidad.

Índice.

Introducción.....	4
CAPÍTULO I. EL PAISAJE ACUÁTICO.....	6
I. 1. El paisaje acuático en el Mediterráneo y Europa hasta el siglo XVII.....	7
I.2. El paisaje acuático animista en el Romanticismo.....	30
I.3. El paisaje acuático sin horizonte.....	38
CAPÍTULO II. EL AGUA EN LA PINTURA.....	46
II.1. El agua como poética.....	48
CAPÍTULO III. LA EXPERIENCIA Y EL PROCEDIMIENTO PICTÓRICO.....	54
III.1. Vivencia del agua.....	55
III.2. Formalización.....	58
III.3. Producción.....	63
CAPÍTULO IV. LA OBRA.....	73
Conclusiones.....	83
Apéndices.....	85
Bibliografía.....	93

Introducción.

El objetivo primario de este proyecto es mostrar mediante una experiencia práctica la vigencia del agua como modelo detonante del proceso pictórico. Pero además que conjuntamente, pueden desatarse sus cualidades evocativas por medio de las configuraciones compositivas del brillo en movimiento.

Así, aquí describo mi experiencia, pero no sin antes ubicarla como continuidad de un contexto histórico del paisaje acuático, incluyendo por supuesto un análisis de sus elementos pictóricos y poéticos.

Por consiguiente desarrollé una breve investigación donde se traza su historia pasando por la Tradición Holandesa, porque es a partir de ella cuando el motivo acuático comienza a diversificarse en categorías y más importante aún, se inclina a la autonomía, al brindarle a las aguas mayor atención que a los barcos. Entonces no podía omitirse la posterior aportación impresionista, donde desaparece la línea de horizonte, ya que esto inicia la propuesta de una vista tendiente a la ambigüedad entre naturaleza y abstracción, lo cuál, ayudó a destacar sus elementos pictóricos de manera casi independiente del motivo figurado.

Sin embargo, el trabajo monográfico no podía detenerse ahí, era necesario explicar en paralelo como se había ido resaltando el carácter vital o animista, porque en ello reside buena parte de la cualidad evocadora acuática.

Además me pareció importante mencionar el contexto histórico de los cambios más importantes, porque sin estos acontecimientos tal evolución no habría sucedido.

Por otra parte, debo decir que hoy día en los fondos del Distrito Federal no hallé un documento monográfico de origen nacional, entonces al consultar el catálogo de tesis digitales comprobé que existía cierta inquietud sobre el tema y por ello decidí construir el resumen histórico como instrumento auxiliar y punto de partida en futuras investigaciones, cuyo motivo sea describir el desarrollo y características del paisaje acuático en México.

Después en un segundo capítulo, presento el contexto del modelo acuático con sus sugerencias, así como su respuesta pictórica y poética. En sí las circunstancias mediante las

cuales los fenómenos del movimiento y los brillos generan algunas evocaciones en el espacio interior del espectador.

Ya en el tercer capítulo explico mi vivencia, refiriendo el proceso con el cuál realicé una serie de 20 piezas, incluyendo previos esquemas, apuntes y estudios. Proceso en el que probé diversas posibilidades compositivas, porque aunque buscaba lograr una propuesta con determinados materiales y técnicas, estaban abiertas varias soluciones. El registro de estas soluciones puede observarse en el catálogo del capítulo cuatro.

Finalmente es mi deseo que la lectura de este trabajo les sea agradable.

CAPÍTULO I. EL PAISAJE ACUÁTICO.

Paisaje acuático, paisaje naval, paisaje de tierra adentro, paisaje marino o marítimo y marina son términos coloquialmente utilizados para referirse a la variedad de pinturas en donde aparece el agua como elemento escenográfico. Las aguas "...habían sido tan sólo mero acompañamiento que completaba al tema principal..."¹. Varias fuentes coinciden en que el paisaje acuático surge como género pictórico en los Países Bajos a mitad del siglo XVII. Sobre las características de esta categoría, citó a María Escribano:

Las marinas holandesas debían magnificar la presencia de aquel mar que los hombres estaban comenzando a dominar por medio de sus modernas embarcaciones, y para ello inventan un nuevo punto de vista, abriendo el campo de visión, bajando la línea del horizonte y suprimiendo frecuentemente la referencia de la costa para acentuar aún mas la sensación de grandiosidad. Pero, sea en un mar agitado o en un mar en calma, el barco como símbolo del poderío humano, primero, y de su fragilidad, después, es una presencia constante en toda la pintura de marinas hasta el siglo XIX.²



Ilustración 1

Mar tormentoso con barcos de vela

Jacob van Ruisdael (c. 1628- 1682)

Óleo sobre tela.

50.1 x 62.5 cm

c. 1668

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid³

¹ CRESPO, Francesc; *Como pintar marinas. La historia, el estudio, los materiales, las técnicas, los temas, la teoría y la práctica del arte de pintar marinas*. Intr. José Parramon, segunda edición, Parramon, Barcelona, 1990, (Aprehender haciendo) p. 14.

² ESCRIBANO, María y Juan Pérez et al. *La marina*. Carroggio, Barcelona, 2002. p. 9.

³ "Mar tormentoso con barcos de vela" en Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

<http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/ficha848.htm>

I. 1. El paisaje acuático en el Mediterráneo y Europa hasta el siglo XVII.

Antigüedad.

Según William Gaunt⁴, la más antigua aparición de un velero se encuentra en un jarrón egipcio del 4000 a. C. (v. il. 2).

c. 2280 a.C. En las tumbas egipcias pintan barcazas reales (v. il. 3).

2500- 2000 a.C. El Egeo aparece sobre vasijas cycladicas en la isla de Syros como contexto donde suceden las batallas y aventuras heroicas, es el primer mar occidental (v. il. 4).

c. 1600 a.C. De nuevo el Egeo aparece en los frescos del sitio arqueológico de Akrotiri, en la isla de Thera. La pintura muestra las aventuras de una flota de la isla (v. il. 5).

Siglo V a.C. Los griegos ilustran en vasijas **los viajes de Odiseo** (v. il. 6).

Antigua Roma.

Los romanos realizan pinturas con referencias marinas en mosaicos y murales, un ejemplo de esto es la aparición del mar como vista de puerto y fondo de escenas mitológicas dentro de las mansiones pompeyanas.⁵

Otra muestra del trabajo romano puede hallarse en una casa situada sobre la colina Esquilina, en Roma, donde fueron ejecutados hacia el siglo I d. C. una serie de frescos sobre **La Odisea**; en uno de ellos el mar aparece con una línea de horizonte superior a la mitad del cuadro, añadiendo un color azul con ligero verde hacia la distancia, generando una ligera competencia de atención entre las aguas y sus visitantes en color naranja (v. il. 7).

⁴ GAUNT, William, (1900-). Marine painting. An historical survey, Viking, Nueva York, 1976, p. 13.

⁵ ESCRIBANO, María y Juan Pérez et al. La marina. Carroggio, Barcelona, 2002. p. 14.

Edad media.

Los códices con miniaturas muestran a los apóstoles y santos realizando milagros en su viaje de Oriente a Occidente. También en manuscritos, frescos medievales y tablas góticas aparecen brevemente barcos y puertos. El océano es poco conocido y es fabulado. Como ejemplo puede verse el trabajo de Giotto Di Bondone (1267-1337), en su **Desembarco en Marsella de la Magdalena** (v. il. 8) modifica la perspectiva medieval, al representar los objetos en distintos niveles.

Renacimiento.

En Italia, el motivo de las obras se concentra en el hombre, las aguas (el mar) siguen siendo un elemento decorativo. El cuadro se compone como una ventana a partir de las leyes naturales y la medida humana, buscando generar un espacio ideal separado de la realidad. Persisten el carácter narrativo y medieval, como en la pintura **Arrivo de los peregrinos a Colonia** (v. il. 9) del veneciano Vittore Carpaccio (c. 1465-1526).

Siglo XV.

En 1492, sin saberlo, Cristóbal Colón (c. 1451-1506) llegó a América. Tiempo después Juan de la Cosa (1460-1510) dibuja el Atlántico y las costas americanas (v. il. 10). En consecuencia, la cosmovisión Europa cambia, y en ella también la relación con la naturaleza. Así, la nueva exploración hace del mar en la pintura un motivo que compite con el antropocentrismo mediterráneo.

Siglo XVI.

El registro de las nuevas rutas navales requirió la elaboración de mapas dibujados y cartas de navegación, frecuentemente decorados con barcos y monstruos marinos. Las vistas aéreas de ciudades con muchos barcos como Venecia y Amberes están ligadas a estos mapas.⁶

⁶.op. cit. pp. 20-21.

Al introducir la vista aérea hay pinturas que le dan predominio al mar, destinándole mayor espacio, en ellas el espectador observa hacia las aguas tranquilas. Menciono tres ejemplos: la llamada **Portuguese Carracks**⁷ (v. il. 11), de la cual no se conoce el autor y se cree por la solución del paisaje, junto a la coloración y estilo que pudo pertenecer al círculo del pintor flamenco Joachim de Patinir (Bouvignes, c. 1480 - Amberes, 1524); asimismo, se atribuye a otros pintores como Gregorio López (m. 1550), Cornelisz Anthoniszoon (c. 1500 - 1555) y Hendrick Cornelisz Vroom (Haarlem, c.1566 - 1640).

Otra obra es la **Vista de Nápoles** (v. il. 12) elaborada por Pieter Bruegel, el Viejo (c.1520/25- Bruselas, 1569). En ella puede observarse un poco el cambio de color y textura en el fondo del mar.

Estas dos pinturas junto con la famosa **Tormenta en el mar** (v. il. 13) largamente asociada con Pieter Bruegel, el Viejo, pero ahora atribuida a Joos de Momper II (Amberes, 1564-1634/ 35) fueron obras precursoras de la gran edad de la pintura marina que se centra en los Países Bajos en el siglo XVII. En el caso particular de la **Tormenta en el mar**, es un cuadro adelantado, ahí ya no existe la costa, es un océano de grandes olas, furioso y agitado con color rojizo, aguas que pierden su color local; el pintor añade un gesto lineal a la pincelada y en la construcción tectónica de la masa acuática; las olas son relieves dentados en sucesión de zigzag hasta el horizonte, es un cuadro que anuncia tempranamente la naturaleza indomable, característica del Romanticismo y en su tratamiento formal, también al Expresionismo.

En este punto hay que mencionar el desarrollo heterogéneo de la pintura europea en cuanto a género y técnica formal, marcado por los contextos: ideológicos, religiosos, políticos, bélicos y geográficos. Las monografías coinciden sobre la producción mediterránea como más cercana al ideal clásico y sus composiciones bañadas por un ambiente cálido; respecto de la tradición nórdica, su detonante es una naturaleza fría y hostil. Sin olvidar los contactos e influencias entre sur y norte, y viceversa.

⁷ El título de este cuadro lo interpreto como **Barcos portugueses**... debido a que no hallé la traducción literal de la palabra carracks, para lo cuál me basé en la descripción del cuadro hecha por el Museo Nacional Marítimo de Londres, donde se refiere al tipo de embarcación que es el Santa Catarina del Monte Sinaí y en la primera línea del tercer párrafo, menciona otras nueve naves de esa misma forma. "Portuguese Carracks off a Rocky Coast" en [Maritime Art Greenwich](http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?ID=BHC0705), National Maritime Museum, <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?ID=BHC0705>

Italia. La tradición clásica y algunos antecedentes del Romanticismo.

Siglo XVII.

Los pintores que continúan con la tradición clásica mediterránea del paisaje son: Annibale Carracci (Bologna, 1560 - Roma, 1609), y los franceses Claude Gellée (Lorena, 1600 - Roma, 1682) conocido como Claudio de Lorena y Nicolás Poussin (Les Andelys, 1594 - Roma, 1665).

Carracci en ***Paisaje con la huida en Egipto*** (v. il. 14).

...anticipa ya, a principios del siglo XVII, esta nueva apetencia de idealismo en la que... se prestará una gran atención hacia la naturaleza sublimada que ahora no solo deja de ser un mero decorado de la historia, sino que también debe armonizar con ella.]... constituye un claro precedente de la corriente clasicista...⁸

Por otro lado, en ***Invierno*** (v. il. 15), Poussin propone un panorama de aspecto dramático y sombrío, el cual podría ser un antecedente sobre la naturaleza hostil, presente en el Romanticismo; sin embargo, a pesar de dicho semblante, las aguas permanecen serenas rodeadas por presencias terrestres, ahí la furia proviene de arriba, es el cielo quien amenaza a los hombres.

De entre ellos, es Claudio de Lorena quien encontró mayor inspiración en costas, puertos y barcos del Mediterráneo. En sus paisajes aparece el mar bañado por amaneceres o atardeceres, son aguas con disposición horizontal vistas desde la orilla, hay edificaciones de estilo clásico no ruinosas con presencia vertical y la composición formal es perpendicular. Todos estos elementos generan un orden armónico entre la naturaleza y lo ideal, un mar calmado (v. il. 16).

Algunas influencias para que su pintura tuviese esas características, pueden ser la de su maestro Agostino Tassi (c. 1580 - 1644) "...un pintor de arquitectura decorativa, cuyo trabajo, es significativo anotar, incluye escenas de puertos"⁹. Y por otro lado su exposición a la cultura clásica por su permanencia en Italia.

Dentro de la misma región una contraparte al trabajo de Claudio de Lorena es el de Salvator Rosa (Arenella, 1615 - Roma, 1673), que por sus características manifiesta una temprana cualidad romántica.

⁸ ESCRIBANO, María y Juan Pérez et al. *La marina*. Carroggio, Barcelona, 2002. p. 34.

⁹ GAUNT, William, (1900-). *Marine painting. An historical survey*, Viking, Nueva York, 1976, p. 61.

Influenciado por la Escuela Napolitana su pintura muestra cavernas costeras y grutas como guaridas de personajes relegados, además el paisaje del mar interior adquiere una apariencia amenazante (v. il. 17). Un apoyo para describir la diferencia compositiva entre Lorena y Rosa es la siguiente cita:

Los dos polos del Romanticismo están ejemplificados en la nostalgia de Claudio por un pasado idílico y en el sentimiento de Salvator por lo violento y siniestro. [...] La impresión de amenaza fue intensificada por un característico esquema de color concentrándose en la profundidad de las sombras en las áreas de luz, y una pálida frialdad envés de un avivado toque de color positivo.¹⁰

El trabajo de Salvator Rosa influye en el de Alessandro Magnasco (Genova, 1667 - 1749), quien incrementa en sus aguas el temperamento violento (v. il. 18), y la producción de ambos en la de Marco Ricci (Belluno, 1676 - Venecia, 1729) (v. il. 19). Como puede observarse en las imágenes, hay un cambio de carácter del mar, ahora aparece picado y el viento sopla hacia la tierra.

La Tradición Holandesa del Paisaje Acuático.

En algunos documentos, p. ej. el de William Gaunt, este grupo o periodo de la pintura recibe entre otros el nombre de “Escuela Marina Holandesa”¹¹, pero aquí lo denomino Tradición Holandesa del Paisaje Acuático para abarcar la amplitud de modelos que varían desde bocas de río, costas, vistas de puerto, aguas interiores y el mar, además de sus intenciones naturalistas o anecdóticas.

El desarrollo de dicha tradición esta ligado a la consolidación de las siete provincias de los Países Bajos del Norte como nación. De entre ellas la más fuerte fue Holanda y eventualmente el país tomó ese nombre.

En aquellos tiempos los Países Bajos del Norte prosperaron como la mayor potencia comercial de Europa, debido a su tradición naval y ubicación geográfica en la costa del Mar del Norte, al centro del continente. Otros factores fueron la poca intervención económica estatal y su actividad colonialista.

¹⁰ op. cit. p. 66.

¹¹ op. cit. p. 36.

Respecto de la dinámica social, existía libertad religiosa, se había consolidado la oligarquía burguesa y además las circunstancias fueron más favorables a las otras clases.

Este conjunto de factores impulsaron un cambio en los modelos y financiamiento de la producción artística, para ilustrar mejor dicho contexto hago la siguiente cita:

El paisaje como género, como único tema de la pintura, y a partir de él las <<marinas>>, es el resultado de la confluencia de rasgos premodernos que se dieron en la cultura holandesa del siglo XVII. [...] En 1648 España reconocía en la paz de Münster una independencia que ya era real desde 1581 y los Países Bajos quedaban finalmente divididos en un sur católico, correspondiente aproximadamente a la actual Bélgica, y un norte reformista holandés. El protestantismo, predominante en el nuevo país bajo la forma de varias sectas, inauguraba una forma de religiosidad que se adaptaba mejor a la nueva sociedad, cuyo creciente progreso económico reclamaba mayor libertad de todo tipo para desenvolverse, pero, además al poner el acento en la comunicación individual con la divinidad, relegaba el papel de mediación de las imágenes, lo que trajo consigo un significativo decaimiento de la pintura religiosa tradicional. Con un poder señorial muy débil y un campesinado dueño del cincuenta por ciento de la tierra, el papel de la nobleza y de la corona como mecenas de un arte propagandista del poder, usual en otros lugares de Europa, fue también irrelevante. Frente a la iglesia o la aristocracia aparece una nueva forma de poder, la de una próspera burguesía, que impone sus gustos y sus valores y que se convierte en la principal clientela de la pintura.¹²

Sobre la Escuela Marina Holandesa, William Gaunt menciona tres fases¹³ (v. esquemas I al III)¹⁴ marcadas por las Guerras Holandesas (v. Apéndice 1). A continuación presento un breve resumen de estas etapas:

Al observar el esquema I, en la sección de antecedentes predomina la Tradición Flamenca del Paisaje, la que se caracteriza por vistas aéreas del mar. Y si sigue el linaje pictórico podrían considerarse dos fuentes: por un lado a Esaias van de Velde (Haarlem, c. 1590 - ¿?, 1630), cuyo trabajo es más próximo a la tradición paisajista y por otra vía documental a Hendrick Cornelisz Vroom (Haarlem, 1566 - 1640).

Esta última tradición de pintura naval con evocación épica, hacia principios del siglo XVII tuvo por causa que los "...holandeses estaban naturalmente orgullosos de sus barcos..."¹⁵ porque eran instrumentos efectivos de defensa y propiciaban su bienestar transportando mercancías que incrementaban su intercambio comercial. Además, el creciente espíritu nacional detonado por los

¹² ESCRIBANO, María y Juan Pérez et al. *La marina*. Carroggio, Barcelona, 2002. p. 23.

¹³ GAUNT, William, (1900-). *Marine painting. An historical survey*, Viking, Nueva York, 1976, p. 35.

¹⁴ Estos esquemas fueron elaborados a partir de varias fuentes y los pintores se encuentran agrupados por la evolución pictórico- formal en la representación de sus modelos.

¹⁵ GAUNT, William, (1900-). *Marine painting. An historical survey*, Viking, Nueva York, 1976, p. 35.

triumfos bélicos que los condujeron a su liberación, hizo necesario retratar los barcos victoriosos, los acontecimientos marítimos y las flotas mercantes llegadas de Oriente o América.

Es Hendrick Cornelisz Vroom, a quien la mayoría de las monografías consultadas consideran fundador o entre ellos de dicha Escuela Marina Holandesa. Su trabajo es representativo de la primera fase y mantiene la precisión en el retrato de barcos cercana al estilo flamenco de Bruegel, respecto a la representación del mar, no le presta mucha atención y lo muestra algo quieto (v. il. 20).

Como breve paréntesis para revisiones posteriores, puede anotarse que en esta primera etapa inicia la subcategoría de las batallas navales, al menos en Europa, porque desde los antiguos ejemplos en el Mediterráneo aparecen los barcos, pero no en confrontación. Tal vez el fresco de **Ulises y su flota atacados por los Lestrigones** (v. il. 7) podría ser un antecedente de batalla naval; sin embargo, ahí la ofensiva viene de tierra, no hay hostilidades entre embarcaciones.

Posiblemente si fueran consultadas otras fuentes, aparezca alguna pieza clasificable como batalla naval, pero no hubo grupo anterior de pintores enfocado a ese tema.

La segunda fase se desarrolló en la primera mitad del siglo XVII y está vinculada con los periodos de paz que favorecen la aparición de pinturas no documentales, estas circunstancias permiten a los pintores prestar mayor atención a los efectos ambientales, entonces el mar y el cielo son estudiados por su valor pictórico.

La producción de esta etapa se compone de piezas que evocan las aguas nacionales con una intención anecdótica menguada. Este gusto por los paisajes acuáticos sin invenciones fantásticas es compartido por los autores y compradores, situación que más motivo su elaboración.

El desarrollo de esta fase puede describirse por varias vías, pero entre ellas las que tuvieron mayor influencia fueron las provenientes de Esaias van de Velde y Jan Porcellis (Gante, 1584/85 - Soutermonde, 1632).

En el caso de Esaias van de Velde, aunque no es considerado un pintor de motivos marinos, si repercutió directamente al tener seguidores en la segunda fase (v. esquema II). Su

trabajo consistió en paisajes de aguas interiores y hacia 1615 abandonó la vista panorámica, bajando la línea de horizonte (v. il. 21).

Respecto a Jan Porcellis, al haber sido pupilo de Hendrick Cornelisz Vroom, tiene un vínculo con la primera fase y si se sigue el linaje pictórico, podrá verse que su influencia converge con la de Esaias van de Velde en primero, segundo y tercer grado (v. esquema II).

Otras raíces de esta etapa pueden hallarse en algunos representantes de la Tradición Paisajista Holandesa y también en pintores holandeses de paisajes acuáticos que realizaron estancias en Italia.

Además, no puede omitirse la figura de Frans Post (Leiden, 1612- Haarlem, 1680), quien viajó a Brasil y algunas fuentes mencionan que fue el primer europeo que pintó en América¹⁶ (v. il. 22). No encontré pintores vinculados con él, pero sí es probable que los hubiera, porque Post residió en Haarlem, entonces queda la pregunta abierta ¿sus piezas con impresiones del nuevo mundo, habrán influido en la escena holandesa hacia mediados del siglo XVII?

Volviendo a Jan Porcellis, su trabajo repercutió ampliamente en el uso de "...la gradación de luz y sombra... desde el color, siendo un recurso técnico de atmósfera... desarrollado por la generación de pintores marinos que siguió a los pioneros tempranos".¹⁷ Entonces su paleta de "...verdes, grises y marrones..."¹⁸ tenía por intención representar la luz del cielo abierto y sus destellos sobre el oleaje del Mar del Norte (v. il. 23).

Esta inquietud por la atmósfera tuvo cierto paralelo en la producción de Jan van Goyen (Leiden, 1596 - La Haya, 1656), quien a los 30 años, en 1626 acercó su paleta a la monocromía y bajó la línea de horizonte, como su maestro Esaias van de Velde (v. il. 24).

Sobre los orígenes de esta paleta, las monografías no son muy específicas, pero como señalé anteriormente, es probable que esté vinculada al cielo del Mar Norte y tal vez a la Tradición Paisajista Holandesa, porque el desarrollo de ambos parece no tener relación hasta sus seguidores (v. esquema II), entre ellos Salomon van Ruysdael (Naarden, c. 1600/03 - Haarlem, 1670) (v. il. 25) y Jan van de Capelle (Ámsterdam, c. 1623/25 - ¿?, 1679) (v. il. 32).

¹⁶ ESCRIBANO, María y Juan Pérez et al. *La marina*. Carroggio, Barcelona, 2002. p. 30.

KREN, Emil y Daniel Marx. *Web Gallery of Art*, 1996, <http://www.wga.hu/bio/p/post/frans/biograph.html>

¹⁷ GAUNT, William, (1900-). *Marine painting. An historical survey*, Viking, Nueva York, 1976, p. 38.

¹⁸ ESCRIBANO, María y Juan Pérez et al. *La marina*. Carroggio, Barcelona, 2002. p. 24.

En cuanto a las motivaciones para bajar la línea de horizonte es muy probable que estén relacionadas con la misma intención. Respecto de quien lo hizo primero, es difícil determinarlo, porque sobre Jan Porcellis las fuentes no indican una fecha, y aunque fue contemporáneo de Esaias van de Velde, parecen no tener contacto. Por consiguiente en estudios posteriores debería ser revisada la producción de sus respectivos círculos.

Otro aspecto importante del trabajo de Porcellis es que decidió pintar "...cualquier barco o bote de remos que cupiese en el esquema de composición..."¹⁹ en lugar de los barcos destacados, restando en consecuencia atención a sus detalles de identidad. Así, las figuras navales se tornaban en elementos contenidos por una naturaleza mayor.

El linaje pictórico de ambos coincide a su vez en el trabajo de Aelbert Cuyp (Dordrecht, 1620 - 1691), por vía de Salomon van Ruysdael y Jan van Goyen. Pero lo interesante es que Cuyp aunque no viajase al sur combinó con la tradición holandesa alguna luminosidad mediterránea. Para Gaunt²⁰ esta influencia puede provenir de los pintores holandeses que habían realizado estancias en Italia (v. esquema II), específicamente el paisajista Jan Both (Utrecht, c.1618 - 1650), quien según el Museo del Prado²¹ siguió el estilo de Claudio de Lorena, en su uso de cálida luz que baña la escena.

Así Cuyp mediante estas fuentes logró una poética propia, que al final de su carrera "...volvió la luz el tema dominante..."²² y esas características en su producción le valieron el sobrenombre del "...Claudio Holandés"²³.

Como referencia, algunas de sus piezas preferidas fueron realizadas a partir de la vista del puerto de Dordrecht, donde coinciden los ríos Maas y Waal (v. il. 26).

Sobre los pintores holandeses con influencia italiana, puede decirse que tal vez viajaron al sur contagiados por los flamencos, para quienes "...Roma era la meta..."²⁴. Su producción a partir

¹⁹ GAUNT, William, (1900-). *Marine painting. An historical survey*, Viking, Nueva York, 1976, p. 41.

²⁰ op. cit. pp. 47-48.

²¹ *Galería On-Line*, Museo Nacional del Prado, 2009. <http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/salida-al-campo/>

²² GAUNT, William, (1900-). *Marine painting. An historical survey*, Viking, Nueva York, 1976, p. 49.

²³ op. cit. p. 46.

²⁴ op. cit. p. 37.

de dicho contacto constó de elementos como puertos imaginarios con "...una visión caprichosa de arquitectura y mar"²⁵.

No se puede omitir la aportación de Allart van Everdingen (Alkmaar, 1621 - Ámsterdam, 1675), quien estuvo más relacionado con la Tradición Paisajista Holandesa, y en segundo grado por Esaias van de Velde y Jan van Goyen (v. esquema II), que además fue la contraparte a la influencia mediterránea, porque hacia 1644 viajó a Escandinavia y este contacto agregó a sus piezas el carácter de naturaleza indomable, que puede colocarlas como antecedentes del temperamento romántico (v. il. 27).

También relacionado con Esaias van de Velde, Aert van der Neer (Ámsterdam, 1603/04-¿?, 1677) es uno de los más destacados pintores holandeses de marinas nocturnas, en sus cuadros la luz lunar ilumina el agua y los barcos, y genera así un ambiente misterioso. Pudiendo ser ésta la causa por la que se dice de él "...habría inventado la marina nocturna como una concepción poética"²⁶ (v. il. 29).

Un antecedente de la escena nocturna es el trabajo de Adam Elsheimer (Frankfurt, 1578-Roma, 1610), quien la popularizó y que después fue muy empleada por los holandeses "...para exaltar el drama de...escenas de batalla, conflagraciones y merodeos nocturnos"²⁷ (v. il. 28). Si hubo alguna influencia de Elsheimer en Van der Neer debió ser de segundo o tercer grado porque pertenecieron a círculos distintos (v. esquemas I y II).

La tercera fase fue consecuencia de la reanudación de las guerras en la segunda mitad del siglo XVII (v. Apéndice 1.). La causa nacional holandesa renovó la necesidad de pintura bélica naval, a esto se sumó la experiencia acumulada en las fases anteriores y produjo una tradición documental más especializada.

Las figuras principales de esta fase fueron los Van de Velde, que no tienen parentesco con Esaias van de Velde. El padre Willem van de Velde, el Viejo (Leiden, 1611- Greenwich, 1693)

²⁵ op. cit. p. 51.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibid.

tomaba apuntes y estudios de los acontecimientos navales para después proyectarlos en una técnica cercana a la grisalla aplicando pluma y tinta india sobre base blanca (v. il. 30).

Su hijo Willem van de Velde, el Joven (Leiden, 1633 - probablemente Greenwich, 1707) entrenó tempranamente con él y a su vez recibió la influencia de Simon Jacobsz De Vlieger (Rotterdam, c. 1606- Weesp, 1653) (v. il. 31) y Jan van de Capelle (v. esquema III), combinando a partir de esto la tradición naturalista y la intención narrativa bélica (v. il. 33). Aunque cabe mencionar que algunas primeras piezas de Van de Velde, el Joven no son de carácter documental.

Los Van de Velde hicieron equipo para cubrir encargos de batallas navales, el padre –que es posible que a veces también pintara- proyectaba la composición y el hijo aplicaba el óleo.

Al desatarse la tercera guerra Anglo-Holandesa (v. Apéndice 1.) los Van de Velde emigraron a Inglaterra, posiblemente por causas económicas, y entonces Ludolf Bakhuizen (Emden, 1631 - ¿?, 1708) quedó como pintor protagónico de la tradición holandesa, combinando el temperamento sombrío de Van Everdingen con sus marinas tormentosas y el estilo maduro de Van de Velde, el Joven (v. il. 34). En consecuencia Bakhuizen produjo piezas de batallas navales en mares tormentosos (v. il. 35).

Los Van de Velde en Inglaterra trabajaron al servicio del Rey Carlos II y son considerados los fundadores de la Escuela Inglesa de Pintura Marina²⁸. Siguieron teniendo encargos en Holanda a pesar de haber cambiado de bando y esa gran demanda en ambos países hizo necesario que contratasen ayudantes "...produciendo variaciones de calidad y... [la] ...atribución de sus trabajos es por consiguiente a veces problemática"²⁹.

Por último, a Van de Velde, el Joven se le atribuyen más de 600 cuadros.

²⁸ "Biography of Willem van de Velde, the Younger" en *Maritime Art Greenwich, Biographies A-Z*, National Maritime Museum, <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuInDepth/Biography.cfm?biog=137&name=Willem%20van%20de%20Velde%2C%20the%20Younger>

²⁹ Ibidem.



Ilustración 2

Vasija

Cerámica pintada
 Altura 29.8 cm
 Naqada II, Alto Egipto,
 Periodo predinástico, c. 3450– 3300 a. C.
 Fundación Rogers, 1920,
 El Museo Metropolitano de Arte, Nueva York³⁰



Ilustración 3

Viaje por bote a Abydos

Primer periodo Intermedio
 c. 2280 a. C.
 Tumba de Menna,
 fragmento de los muros 8, 9 y 10.³¹



Ilustración 4

Nave Egea (vasija cycladica)

Terracota cosida
 2500- 2000 a. C.
 Isla de Syros³²



Ilustración 5

Flotilla (friso miniatura)

Fresco
 0.43 x 3.90 m
 c. 1600 a. C.
 La casa oeste, habitación 5, muro sur
 Sitio Arqueológico de Akrotiri, isla de Thera³³

³⁰ “Vessel [Egyptian] (20.2.10)” en *Heilbrunn Timeline of Art History*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2000, http://www.metmuseum.org/toah/ho/02/afe/ho_20.2.10.htm (October 2006)

³¹ *Ancient Ships in art history: The Ceremonial Uses of Ships in ancient Egypt and Egyptian art*. artsales.com, 2003, http://www.artsales.com/ARTistory/Ancient_Ships/03_ceremonial_vessels.html

MITCHELL, William L. “Walls 8, 9, 10” en *Tomb of Menna*, Department of Computing, Manchester Metropolitan University, Manchester, 1999. <http://www.doc.mmu.ac.uk/RESEARCH/virtual-museum/Menna/wall8.html>

³² SALIMBETI, Andrea y Stefanie Gröner. “Ships” en *The Greek Age of Bronze*, 2008, www.salimbeti.com/micenei/ships.htm

³³ AKUEHNE. *Thera Wallpainting Exhibition Hall*, The Thera Foundation, 2008. <http://www.therafoundation.org/wallpaintingexhibition/>



Ilustración 6

El barco de Odiseo pasando las sirenas
 Atribuida al Pintor de Sirenas
 Cerámica de figura roja pintada, Stamnos
 Altura 35. 6 cm
 Vulci, Grecia
 Atico, 480- 470 a. C.
 El Museo Británico, Londres.³⁴



Ilustración 7

Ulises y su flota atacados por los Lestrigones
 Fresco
 Finales del siglo I d. C.
 Casa en la colina Esquilina, Roma.³⁵



Ilustración 8

Desembarco en Marsella de la Magdalena
 Giotto di Bondone (1267-1337)
 Fresco
 c.1315/ 25
 Basílica inferior de San Francisco, Asís.³⁶

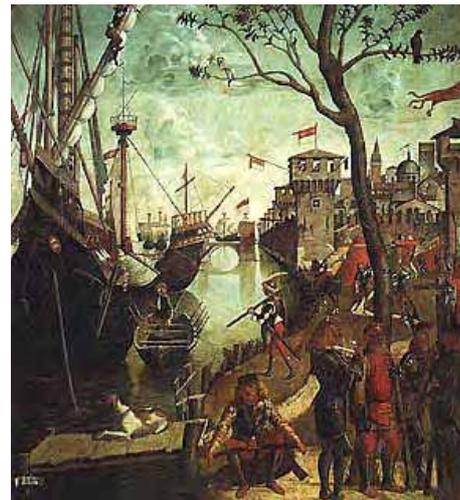


Ilustración 9

Arribo de los peregrinos a Colonia
 Vittore Carpaccio (c. 1465- 1526)
 Temple sobre tela
 280 x 255 cm
 c. 1490/ 95
 Galería de la Academia, Venecia.³⁷

³⁴ "Stamnos" en [Search object details](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?currentpage=1&productioninfo=on&titlesubject=on&toadbc=ad&physicalattribute=on&images=on&orig=%2fsearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&objectid=399666&partid=1&searchtext=The+ship+of+Odysseus&fromadbc=ad&numpages=10), the British Museum, http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?currentpage=1&productioninfo=on&titlesubject=on&toadbc=ad&physicalattribute=on&images=on&orig=%2fsearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&objectid=399666&partid=1&searchtext=The+ship+of+Odysseus&fromadbc=ad&numpages=10

³⁵ "The Laestrygonians destroying Odysseus's fleet" en [Scenes from The Odyssey](http://www.sd84.k12.id.us/SHS/departments/Language/edaniels/English%20I%20H/Odyssey/scenes_from_the_odyssey.htm), Language department, Lake Pend Oreille School District, http://www.sd84.k12.id.us/SHS/departments/Language/edaniels/English%20I%20H/Odyssey/scenes_from_the_odyssey.htm

³⁶ KREN, Emil y Daniel Marx. [Web Gallery of Art](http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/index.html), 1996. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/index.html>

³⁷ "Arrivo dei pellegrini a Colonia" en [Sei in Gallerie, I dipinti](http://web.tiscali.it/wwwart/accademia/artisti/biografie/06biografia.htm), <http://web.tiscali.it/wwwart/accademia/artisti/biografie/06biografia.htm>



Ilustración 10

Carta universal

(primer mapa europeo que representa las tierras de América)

Juan de la Cosa (1460- 1510)

Tinta y acuarela sobre papel

96 X 183 cm

1500

Museo Naval de Madrid, España³⁸



Ilustración 11

Barcos portugueses fuera de una costa rocosa

Posible círculo cercano a Joachim de Patinir (c. 1480- 1524)

Óleo sobre panel de madera

78.7 x 144.7 cm

c. 1520

Museo Nacional Marítimo, Londres³⁹



Ilustración 12

Vista de Nápoles

Pieter Bruegel, el Viejo (c.1520/25-1569)

Óleo sobre panel de madera

42 x 71 cm

c.1558- 1562

Galería Doria- Pamphilj, Roma⁴⁰



Ilustración 13

Tormenta de mar

Joos de Momper II (1564-1634/ 35)

Óleo sobre panel de madera

71 x 97 cm

c. 1610- 1615

Galería Gemälde, Museo Kunsthistorisches de Viena⁴¹

³⁸ "Carta universal" en Fondos, *Cartografía Historia*, Museo Naval/ Armada Española, 2008, http://www.armada.mde.es/ArmadaPortal/page/Portal/ArmadaEspañola/ciencia_museo/06_documentacion--03_cartografia_historia--02_fondos_es

<http://www.reformation.org/juan-de-la-cosa-map.html>
³⁹ "Portuguese Carracks off a Rocky Coast" en *Maritime Art Greenwich*, National Maritime Museum, <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?ID=BHC0705>

⁴⁰ KREN, Emil y Daniel Marx. *Web Gallery of Art*, 1996. http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bruegel/pieter_e/painting/navalbat.html

⁴¹ *Bilddatenbank*, Kunst Historisches Museum, <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1239>



Ilustración 14

Paisaje con la huida en Egipto
 Annibale Carracci (1560-1609)
 Óleo sobre tela
 122 x 230 cm
 1603
 Galería Doria-Pamphilj, Roma⁴²



Ilustración 15

Invierno
 Nicolás Poussin (1594- 1665)
 Óleo sobre tela
 118 x 160 cm
 c. 1660/ 64
 Museo de Louvre, París⁴³



Ilustración 16

Escena de puerto con Embarcación de Santa Ursula
 Claudio de Lorena (1600- 1682)
 Óleo sobre tela
 113 x 149 cm
 1641
 Galería Nacional, Londres⁴⁴



Ilustración 17

Vista del golfo de Salerno
 Salvator Rosa (1615- 1673)
 Óleo sobre tela
 170 x 260 cm
 c. 1640/ 45
 Museo del Prado, Madrid⁴⁵

⁴² KREN, Emil y Daniel Marx. *Web Gallery of Art*, 1996. <http://www.wga.hu/index1.html>

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.



Ilustración 18
La orilla del mar
Alessandro Magnasco (1667- 1749)
Óleo sobre tela
158 x 211 cm
c. 1700
El Hermitage, San Petersburgo⁴⁶



Ilustración 19
Región tormentosa
Marco Ricci (1676- 1729)
Óleo sobre tela
72 x 68 cm
c. 1705/ 10
Museo de Bellas Artes, Budapest⁴⁷



Ilustración 20
Naves holandesas impactando galeras españolas fuera de las costas flamencas en octubre de 1602
Hendrick Cornelisz Vroom (1566- 1640)
Óleo sobre tela
117.5 x 146 cm
1617
Rijksmuseum, Ámsterdam⁴⁸



Ilustración 21
Vista de Zierikzee
Esaias van de Velde (c. 1590- 1630)
Óleo sobre tela
27 x 40 cm
1618
Museo Estatal, Berlín⁴⁹

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.



Ilustración 22

***El antiguo fuerte portugués de Tres Reyes Magos
(o fuerte Ceulen)
cerca del Río Grande, en Brasil***

Frans Post (1612- 1680)
Óleo sobre tela
95 x 62 cm
1638
Museo de Louvre⁵⁰



Ilustración 23

Naves holandesas en un ventarrón

Jan Porcellis (1584/85- 1632)
Óleo sobre panel
26.67 x 35.56 cm
Principios del siglo XVII
Museo Nacional Marítimo, Londres⁵¹



Ilustración 24

Botes pescando en un estuario en el crepúsculo

Jan van Goyen (1596- 1656)
Óleo sobre panel
20.3 x 30.5 cm
Fecha desconocida
Museo Nacional Marítimo, Londres⁵²



Ilustración 25

Veleros junto a una aldea

Salomon Jacobsz van Ruysdael (c. 1600/ 03- 1670)
Óleo sobre tabla
46.1 x 63.5 cm
Colección Thyssen-Bornemisza, en depósito
en el Museo Nacional de Arte de Cataluña⁵³

⁵⁰ “Frans Post” en [Worldvisitguide](http://www.worldvisitguide.com/contact/A009819.html), Insecula, <http://www.worldvisitguide.com/contact/A009819.html>

⁵¹ “Dutch Ships in a Gale” en [Maritime Art Greenwich](http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?letter=D&ID=BHC0721), National Maritime Museum, <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?letter=D&ID=BHC0721>

⁵² “Fishing Boats in an Estuary at Dusk” en [Maritime Art Greenwich](http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?letter=g&ID=BHC0806&name=Jan%20van%20Goyen&action=ArtistTitle), National Maritime Museum,

<http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?letter=g&ID=BHC0806&name=Jan%20van%20Goyen&action=ArtistTitle>

⁵³ “Veleros junto a una aldea” en Museo Thyssen-Bornemisza,

http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/obras_ficha_zoom995.html



Ilustración 26

El Maas en Dordrecht

Aelbert Cuyp (1620- 1691)

Óleo sobre tela

114.9 x 170.2 cm

c. 1650

Colección Andrew W. Mellon,
Galería Nacional de Arte, Washington, DC⁵⁴



Ilustración 27

Boca del río Schelde

Allart van Everdingen (1621- 1675)

Óleo sobre tela

62 x 77.5 cm

c. 1660

Colección de Johann Gotzkowski, Berlín. 1764,
Museo del Estado Hermitage⁵⁵



Ilustración 28

La huida de Egipto

Adam Elsheimer (1578- 1610)

Óleo sobre cobre

31 x 41 cm

1609

Galería de Düsseldorf, Alta Pinacoteca, Munich⁵⁶



Ilustración 29

Pescando en la luz lunar

Aert van der Neer (1603/04- 1677)

Óleo sobre tela

66.5 x 86.5 cm

c. 1665/ 1670

Museo Kunsthistorisches, Viena⁵⁷

⁵⁴ KREN, Emil y Daniel Marx. Web Gallery of Art, 1996, <http://www.wga.hu/index1.html>

⁵⁵ "Mouth of the River Schelde" en Digital Collection, The State Hermitage Museum, IBM, 2003, http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=PICTURE_EN&PID=GJ-1027&numView=1&ID_NUM=2&thumbFile=%2Ftmplobs%2FQRTG1LHGQFVLGUE6.jpg&embViewVer=last&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=4&tmCond=Everdingen+Allart+van&searchIndex=TAGFILEN&author=Everdingen%2C%26%2332%3BAllart%26%2332%3Bvan

⁵⁶ "The Flight into Egypt" en Sammlung Künstler, Alte Pinakothek, Munich, http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/kuenstler/kuenstler_inc_en.php?inc=bild&which=5768

[http://www.pinakothek.de/_scripts/bild_big.php?which=5768_22176&title=Die Flucht nach Ägypten](http://www.pinakothek.de/_scripts/bild_big.php?which=5768_22176&title=Die%20Flucht%20nach%20Ägypten)

⁵⁷ KREN, Emil y Daniel Marx. Web Gallery of Art, 1996, <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/n/neer/aert/index.html>



Ilustración 30

**La batalla del sonido, 29 de octubre
al 8 de noviembre de 1658**
Willem van de Velde, el Viejo (1611- 1693)
Óleo sobre base blanca
96.52 x 139.7 cm
c. 1660
Museo Nacional Marítimo, Londres ⁵⁸



Ilustración 31

Botes pescando en un mar turbulento
Simon Jacobsz de Vlieger (c. 1606- 1653)
Óleo sobre panel
44.45 x 58.42 cm
1644
Museo Nacional Marítimo, Londres ⁵⁹



Ilustración 32

Calma
Jan van de Capelle (1623/25- 1679)
Óleo sobre tela
110 x 148 cm
1654
Museos Nacionales y Galerías de Gales, Cardiff ⁶⁰



Ilustración 33

La batalla del Texel, 11-21 de agosto de 1673
Willem van de Velde, el Joven (1633-1707)
Óleo sobre tela
114.3 x 185.42 cm
c. 1680
Museo Nacional Marítimo, Londres ⁶¹

⁵⁸ "The Battle of The Sound, 29 October-8 November 1658" en [Maritime Art Greenwich](http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0280&name=Willem%20van%20de%20Velde,%20the%20Elder&action=ArtistTitle), National Maritime Museum, <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0280&name=Willem%20van%20de%20Velde,%20the%20Elder&action=ArtistTitle>

⁵⁹ "Fishing Boats in a Rough Sea" en [Maritime Art Greenwich](http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0775&name=Simon%20de%20Vlieger&action=ArtistTitle), National Maritime Museum, <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0775&name=Simon%20de%20Vlieger&action=ArtistTitle>

⁶⁰ KREN, Emil y Daniel Marx. [Web Gallery of Art](http://www.wga.hu/index1.html), 1996, <http://www.wga.hu/index1.html>

⁶¹ "The Battle of the Texel, 11-21 August 1673" en [Maritime Art Greenwich](http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0314&name=Willem%20van%20de%20Velde,%20the%20Younger&action=ArtistTitle), National Maritime Museum, <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0314&name=Willem%20van%20de%20Velde,%20the%20Younger&action=ArtistTitle>



Ilustración 34

Un bergantín mediterráneo arrastrado sobre una costa rocosa en una tormenta

Willem van de Velde, el Joven (1633-1707)
Óleo sobre tela
63.5 x 76.2 cm
c. 1700
Museo Nacional Marítimo, Londres ⁶²



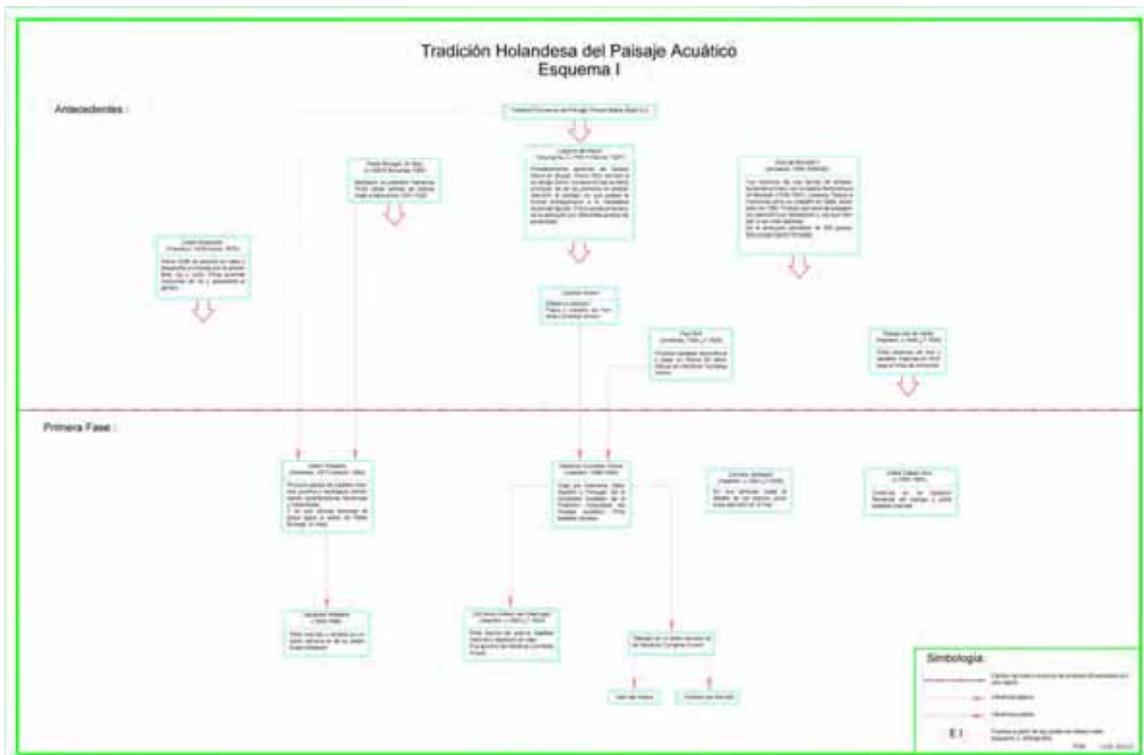
Ilustración 35

Naves en apuros en una intensa tormenta

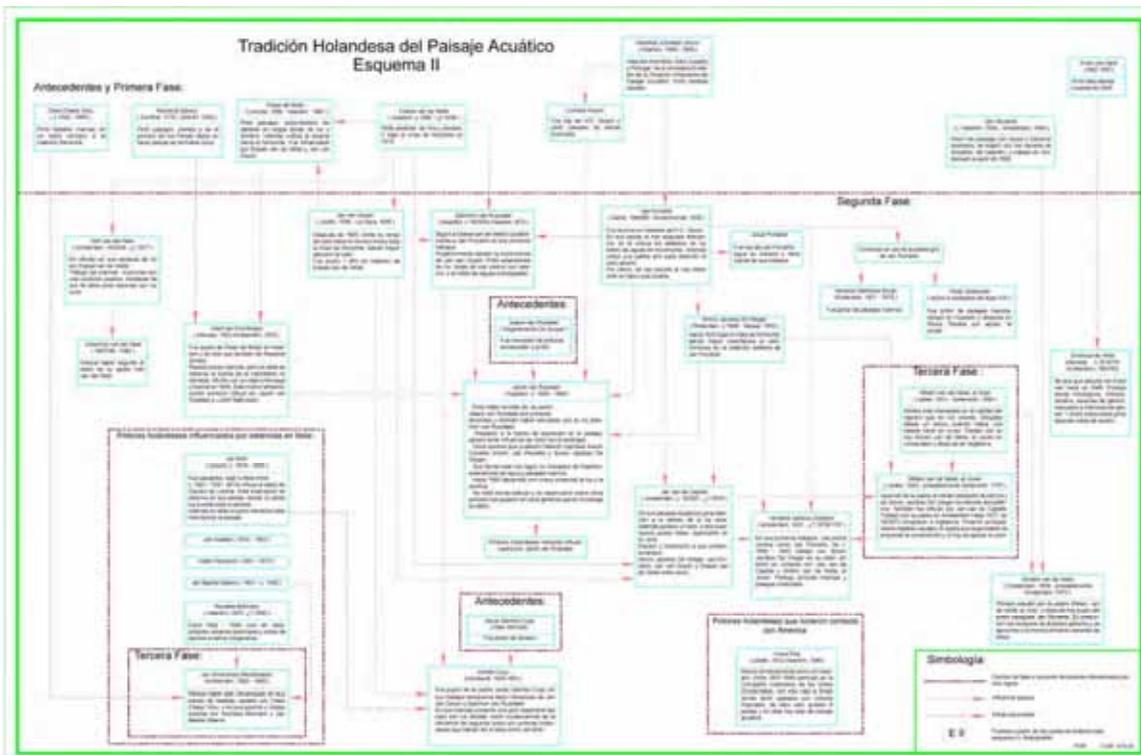
Ludolf Bakhuizen (1631- 1708)
Óleo sobre tela
150 x 227 cm
c. 1690
Rijksmuseum, Amsterdam ⁶³

⁶² "A Mediterranean Brigantine Drifting Onto a Rocky Coast in a Storm" en [Maritime Art Greenwich](http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0906&name=Willem%20van%20de%20Velde,%20the%20Younger&action=ArtistTitle), National Maritime Museum, <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0906&name=Willem%20van%20de%20Velde,%20the%20Younger&action=ArtistTitle>

⁶³ "Ships in Distress" en Rijksmuseum, Amsterdam, http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-4856?lang=en&context_space=&context_id=



Esquema 1



Esquema 2

I.2. El paisaje acuático animista en el Romanticismo.

El Romanticismo.

Sobre las intenciones clásica y romántica, Kenneth Clark considera que entre los siglos XVI y XVII ambas "...coexistieron de manera armoniosa..."⁶⁴ previamente a su definición, y en consecuencia los dos términos se han aplicado a veces "...a un mismo pintor"⁶⁵.

Asimismo, las fuentes coinciden acerca del Romanticismo como un movimiento nórdico que comienza en Alemania e Inglaterra, contagiado después a "...Francia, Italia y el resto de Europa..."⁶⁶, llegando incluso a Rusia y América⁶⁷. En cuanto a su fecha de inicio, ha sido discutida por muchos historiadores y la mayoría de ellos coinciden en la segunda mitad del siglo XVIII; algunos acontecimientos que deben tomarse en cuenta son:

- c. 1745- 1750 Aparece la serie de aguafuertes **Las cárceles imaginarias** (Carceri d'invenzione) de Giambattista Piranesi (Mestre, 1720 - Roma, 1778), producción evocadora del miedo presente en las ruinas arquitectónicas romanas, símbolos de los ideales clásicos⁶⁸.
- 1755 Surge el libro **Reflexiones sobre la imitación del arte griego** de Johann Joachim Winckelmann (Stendal, 1717 - Trieste, 1768), al cual se considera base teórica del clasicismo y que al ser contrastado con otros documentos acentuaría la distinción entre ambas tendencias⁶⁹.
- 1757 Edmund Burke (Dublín, 1727 - Beaconsfield, 1795) publica **Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello**, en donde "...describió los objetivos y categorizó la temática del romanticismo"⁷⁰.
- 1764 Inicio de la literatura de horror con **El castillo de Otranto** de Horace Walpole⁷¹.

⁶⁴ CLARK, Kenneth (1903-). La rebelión romántica, El arte romántico frente al clásico, tr. Bernardo Moreno Carrillo, Alianza, Madrid, 1990, p. 23 [The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art, 1973].

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Turner y Constable, Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés, tr. Victor Gallego, Electa, Madrid, 2000, (Art Book), p. 54, [Turner e Constable, natura, luce e colore nel Romanticismo inglese].

⁶⁷ Romanticism, English Department, Brooklyn College, 2001, <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/rom.html>

[Adaptado de: A Guide to the Study of Literature: A Companion Text for Core Studies 6, Landmarks of Literature]

⁶⁸ CLARK, Kenneth. La rebelión romántica, El arte romántico frente al clásico, Alianza, Madrid, 1990, p. 48.

⁶⁹ op. cit. p. 23.

⁷⁰ Ibidem.

- 1798 "...Wordsworth y Coleridge publicaron... Lyrical Ballads, manifiesto del romanticismo inglés"⁷². Y ese mismo año Novalis compone *Himnos para la Noche*⁷³.

Respecto a la conclusión del Romanticismo, una fecha posible es "...1832, el año que marcó las muertes de Sir Walter Scott y Goethe"⁷⁴. Pero al ser un movimiento internacional que redefine el pensamiento occidental y se extiende a todas las artes, su influencia continúa hasta hoy⁷⁵.

Un detonante del movimiento fue la desilusión ante la razón ilustrada, a la cual jóvenes poetas contraponen la emoción, la nostalgia por el pasado y la imaginación como facultad suprema de la mente.⁷⁶ Entonces el término romántico que era utilizado con sentido despectivo para describir "...un estado de ánimo fantasioso..."⁷⁷, desapegado de la realidad, fue tomado para nombrar la nueva actitud.

Así, los románticos voltearon a la naturaleza como "...origen de los sentimientos más auténticos y profundos del hombre..."⁷⁸, representándola con un poder incontrolable, p. ej. la metáfora del naufragio.⁷⁹ Manteniendo de este modo la noción de lo natural - sobrenatural. Aunque paradójicamente la misma naturaleza también fuese refugio del mundo y lenguaje artificial⁸⁰.

Otro elemento fue la defensa de la individualidad al reafirmarse la subjetividad, como consecuencia de la imposibilidad para establecer juicios de gusto universales durante el siglo XVIII.⁸¹ Esto y el "...rescate de los valores rechazados por el neoclasicismo como los de... las sagas y... leyendas medievales..."⁸² estimulo una concepción de la vida contraria: a la evolución lineal, a las normas neoclásicas versallescas y a los sistemas absolutos filosóficos o religiosos. Concepción en la cual cada individuo crea su propio sistema, y su camino es una "...lucha... llena

⁷¹ op. cit. p. 47.

⁷² Turner y Constable, *Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés*, tr. Víctor Gallego, Electa, Madrid, 2000, p. 32.

⁷³ *Romanticism*, English Department, Brooklyn College, 2001, <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/rom.html>

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Turner y Constable, *Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés*, tr. Víctor Gallego, Electa, Madrid, 2000, p. 32.

⁷⁷ op. cit. p. 54.

⁷⁸ op. cit. p. 33.

⁷⁹ GALITZ, Kathryn Calley. "Romanticism" en *Heilbrunn Timeline of Art History*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2000 http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm (Octubre 2004).

⁸⁰ *Romanticism*, English Department, Brooklyn College, 2001, <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/rom.html>

⁸¹ GRAS BALAGUER, Menene. "Estudio Preliminar", en Edmund Burke (1727- 1795). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987, (Metrópolis), pp. XVII- XVIII, [A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757].

⁸² Turner y Constable, *Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés*, tr. Víctor Gallego, Electa, Madrid, 2000, p. 32.

de obstáculos,... cambios de opinión, dudas y arrepentimientos”⁸³. Esta redefinición de la vida puede observarse en las cualidades atribuidas al héroe romántico: individual, excéntrico y atormentado. Además no puede olvidarse el culto al noble salvaje, donde se combinan la nueva actitud, el anhelo de inocencia y la búsqueda de lo exótico⁸⁴, así, éste representa la vuelta al paraíso perdido.

El cambio de concepción también afectó la labor artística negando la didáctica “...de la pintura neoclásica histórica en favor de temas imaginarios y exóticos...”⁸⁵, buscando manifestar lo inexpresable, propiciando en consecuencia “...la experimentación libre sobre las reglas de composición... [y la noción del] ...artista como creador inspirado, [...] un furioso genio independiente quien crea trabajos originales de arte”⁸⁶. Así, la nueva valoración del proceso pictórico separó al autor de la clase media⁸⁷, porque al validar su fuente como inspiración subjetiva eludía la obligación de sostener parámetros colectivos. Para bien o mal, dicha noción del artista aún persiste.

El paisaje acuático animista.

Como pudo verse en la historia del paisaje acuático en el Mediterráneo y Europa, la manifestación de un temperamento en la naturaleza tiene algunos antecedentes a la definición del Romanticismo, p. ej. **Tormenta en el mar** (v. il. 13), **La orilla del mar** (v. il. 18) y **Región tormentosa** (v. il. 19). Pero cuando empieza a perfilarse más claro dicho carácter es en la segunda fase de la Tradición Holandesa del Paisaje Acuático, p. ej. en **Naves holandesas en un ventarrón** (v. il. 23). Como ya se ha dicho, esta concepción del paisaje acuático viajó a Inglaterra a través de Van de Velde, el Joven, y ahí tuvo muchos seguidores, entre ellos Joseph Mallord William Turner (Londres, 1775 - Chelsea, 1851)⁸⁸.

Si se suman estos antecedentes al contexto romántico, con las reflexiones de Robert Rosenblum sobre divinidad en la naturaleza y la falacia sentimental, es posible ir distinguiendo una

⁸³ op. cit. p. 54.

⁸⁴ Romanticism, English Department, Brooklyn College, 2001, <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/rom.html>

⁸⁵ GALITZ, Kathryn Calley. "Romanticism" en [Heilbrunn Timeline of Art History](http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2000 http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm (Octubre 2004).

⁸⁶ Romanticism, English Department, Brooklyn College, 2001, <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/rom.html>

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ GAUNT, William, (1900-). [Marine painting. An historical survey](#), Viking, Nueva York, 1976. p. 109.

ramificación romántica que muestra el mundo como manifestación de una naturaleza temperamental:

“...la divinidad en la naturaleza, lejos de los ritos tradicionales del cristianismo, le sería inspirada a muchos románticos no sólo por las cataratas torrenciales y los abismos vertiginosos, sino también por el extremo opuesto de la quietud y el silencio...] Incluso en los recintos del paisaje habitado y cultivado, algunos maestros como Friedrich y Turner sabrían proyectar un aura de misterio que rozaba lo ultramundano”⁸⁹.

“...la expresión de John Ruskin en *Modern Painters*... falacia sentimental... se refería, en ejemplos literarios, a la curiosa atribución de sentimientos humanos a sujetos no humanos, especialmente elementos de paisaje; pero podría perfectamente haber estado definiendo la nueva actitud de tantos artistas románticos, y en especial los nórdicos, hacia la naturaleza en general y hacia los árboles en particular”⁹⁰.

Aunque Rosenblum no lo especifica sobre el modelo acuático, y él lo analiza más a partir de las pinturas de árboles, la falacia sentimental es aplicada al menos en las piezas de mar como fuerza destructora.

En cuanto al carácter, nuevamente sobre esta actitud frente a la naturaleza, una hipótesis distinta sería que este animismo en el paisaje es una presencia velada del sincretismo pagano-cristiano europeo, en el cual se entremezclan las antiguas creencias míticas y la omnipresencia divina cristiana. Como ejemplo del paganismo europeo puede revisarse a los celtas:

“El esencialmente animista sistema de creencias de los celtas causó en ellos la percepción de espíritus como seres presentes en todos los rasgos naturales del paisaje. De este modo, muchos de sus dioses fueron topográficos en su origen, como es el caso con muchas antiguas y modernas sociedades preindustriales. [...] Así, Sequana fue el nombre de la diosa del Sena en su fuente...”⁹¹.

Entonces, en la falacia sentimental de los árboles como seres humanizados, podría distinguirse este paganismo velado, que en su sentido animista se transmite al mar, pero además se invierten los papeles, porque mientras el árbol es un sujeto contenido por el paisaje, el mar y el cielo contienen, y el objeto a su merced es el barco. Así en lugar de ser un objeto delimitable, el paisaje marítimo es una totalidad temperamental inabarcable. Como refuerzo puede verse la siguiente cita:

⁸⁹ ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, Alianza, Madrid, 1993, pp. 25-26, [Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko, 1975].

⁹⁰ op. cit. p. 42.

⁹¹ GREEN, Miranda J. “Territory, god of” en *Dictionary of Celtic Myth and Legend*, Thames and Hudson, Nueva York, 1992, p. 208.

“En Friedrich, Turner y sus contemporáneos nórdicos, las pasiones humanas van quedando cada vez más relegadas al dominio de la naturaleza, donde el hombre actúa como infortunado o malvado intruso, para ser devorado por aludes, ventiscas, mares embravecidos, o como taciturno, meditabundo adorador, para ser igualmente absorbido por los serenos, casi sobrenaturales, misterios de la naturaleza: panoramas inconmensurables de aguas y cielos luminosos, horizontes lejanos oscurecidos por la niebla, o incluso las maravillas más tópicas de las flores y los árboles”⁹².

(v. il. 36)

Esta experiencia con la naturaleza hostil, puede verse en los intentos de los pintores por capturar su fuerza, desde Bakhuizen⁹³, pasando por Claude Joseph Vernet (Avignon, 1714- Paris, 1789), quien en un barco durante “...una tormenta real... se ató al mástil, para estudiar las montañosas olas...”⁹⁴, (v il. 37) aventura que Turner repitió después “...cuando abordo del *Ariel* después de dejar Harwich,... [1842]...se amarró al mástil y por cuatro horas observó el salvajismo de los elementos”⁹⁵. La pieza ***Tormenta de nieve: buque de vapor fuera de una boca de puerto*** es una memoria de este hecho (v. il.38).

De esta manera los pintores románticos nórdicos trasladaron la representación divina del antropocentrismo a la naturaleza; esta diferencia con otras corrientes románticas puede contrastarse entre la pieza de Turner y ***La balsa de la medusa***⁹⁶ (v. ils. 38 y 39).

Turner fue un pintor que estuvo en constante aprendizaje, para ello hizo numerosos viajes donde estudiaba la obra de los grandes maestros, además a su paso realizaba dibujos y acuarelas de los paisajes (v. Apéndice 2.). También entre 1807 - 1828 cuando fue profesor de perspectiva en la Royal Academy, para “... las lecciones se documentó leyendo muchos textos de crítica de arte y de estética... que le permitieron ampliar y profundizar la temática y la técnica de sus pinturas”⁹⁷.

Entre las tradiciones que alimentaron su trabajo se encuentran la holandesa hacia los 1830's⁹⁸, la italiana, la francesa y la suiza. (v. Apéndice 2.).

De manera específica, Turner estudió el trabajo de Claudio de Lorena y Aelbert Cuyp, como concepción de cálida atmósfera luminosa. Una pieza de Lorena que le inspiró en particular fue ***Puerto de mar con el embarco de la reina de Saba***, según sus biógrafos, la vio en 1799,

⁹² ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza, Madrid, 1993, p. 42.

⁹³ GAUNT, William, (1900-). *Marine painting. An historical survey*, Viking, Nueva York, 1976, p. 244.

⁹⁴ op. cit. p. 90.

⁹⁵ op. cit. p. 125.

⁹⁶ ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza, Madrid, 1993, pp. 41- 42.

⁹⁷ Turner y Constable, *Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés*, tr. Víctor Gallego, Electa, Madrid, 2000, p. 50.

⁹⁸ GAUNT, William, (1900-). *Marine painting. An historical survey*, Viking, Nueva York, 1976, p. 120.

dentro de la colección de John Julius Angerstein, e inspirándose en ella pintó ***Dido construyendo Cartago***, pieza que llegó a considerar su obra maestra⁹⁹ (v. ils. 40- 41). Respecto a Cuyp, a partir de su ***Vista de Dordrecht***¹⁰⁰, Turner pintó ***El Barco de paquetes de Dordrecht desde Rotterdam en calma***¹⁰¹.

En cuanto a la intención animista, para Turner la presencia humana es superflua¹⁰², le interesan los sitios donde emanan las "...energías vitales primordiales"¹⁰³. Ya sea con carácter destructivo, en mares revueltos por ventiscas amenazantes, o en estado de calma, más presente en lagos¹⁰⁴.

Esta intención repercutió en su tratamiento de la luz:

"Turner pintaría la luz solar con intensidad tan ferviente, casi religiosa... Esa capacidad para convertir lo natural en sobrenatural es una de las cosas, entre otras muchas, que diferencia decisivamente el análisis de la luz reverberante que hace Turner del que hacen los impresionistas..."¹⁰⁵.

Respecto a la técnica, Turner empleaba acuarelas y óleo para sus composiciones, buscando diversas soluciones al realizar sus estudios en distintas horas y ambientes.¹⁰⁶ Por ejemplo, estudiaba los valores lumínicos, limitando el dibujo para desarrollar el color, e inclusive sumergía "...la hoja sin completar en el agua. Después hacia gotear los colores, sobre el papel todavía húmedo, para... [fundirlos]... mejor..., hacerlos aún más luminosos y multiplicar de ese modo los efectos de los matices"¹⁰⁷. El resultado en algunas piezas llegó a ser vaporoso, poco nítido y próximo a la abstracción.

⁹⁹ Turner y Constable, *Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés*, tr. Víctor Gallego, Electa, Madrid, 2000, p. 58- 59.

¹⁰⁰ *Vista de Dordrecht*, Aelbert Cuyp (1620-1691), óleo sobre tela, 97.8 x 137.8 cm, c.1652-3, Kenwood House, The Iveagh Bequest, Londres. "View of Dordrecht J910518" en *English Heritage Images: Cuyp* Kenwood House, The Iveagh Bequest, Londres, 2009, <http://www.englishheritageimages.com/low.php?xp=media&xm=517505>

¹⁰¹ *El Barco de paquetes de Dordrecht desde Rotterdam en calma*, Joseph Mallord William Turner (1775- 1851), óleo sobre tela, 157.5 x 233 cm, 1818, Col. Paul Mellon, Yale Center for British Art, New Haven

"Mr. Mellon", *Royal Academy Magazine* (Londres), otoño 2007, núm. 96, <http://www.royalacademy.org.uk/ra-magazine/autumn-2007/features/mr-mellon,141.RAMA.html>

GAUNT, William, (1900-). *Marine painting. An historical survey*, Viking, Nueva York, 1976, p. 119, 120, 258.

¹⁰² Turner y Constable, *Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés*, tr. Víctor Gallego, Electa, Madrid, 2000, p. 77.

¹⁰³ op. cit. p. 123.

¹⁰⁴ op. cit. p. 121.

¹⁰⁵ ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza, Madrid, 1993, p. 30.

¹⁰⁶ Turner y Constable, *Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés*, tr. Víctor Gallego, Electa, Madrid, 2000, pp. 26, 77.

¹⁰⁷ op. cit. p. 76.

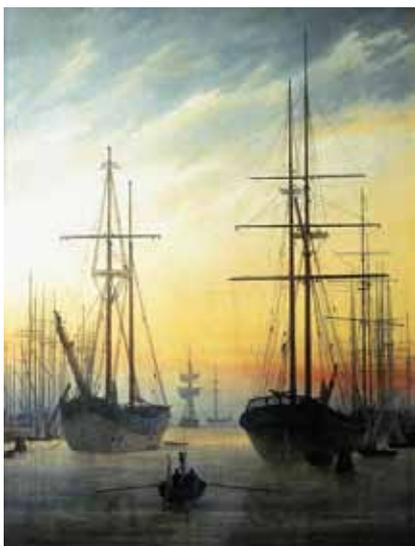


Ilustración 36
Vista de un puerto
 Caspar David Friedrich (1774-1840)
 Óleo sobre tela
 90 x 71 cm
 c. 1815/ 16
 Colección privada¹⁰⁸



Ilustración 37
Tormenta con un Naufragio
 Claude Joseph Vernet (1714- 1789)
 Óleo sobre tela
 87 x 137 cm
 1754
 Colección Wallace, Londres¹⁰⁹



Ilustración 38
**Tormenta de nieve –
 buque de vapor fuera de una boca de puerto**
 Joseph Mallord William Turner (1775- 1851)
 Óleo sobre tela
 91.4 x 121.9 cm
 c. 1842
 Galería Tate, Londres¹¹⁰



Ilustración 39
La Balsa de la Medusa
 Théodore Gericault (1791- 1824)
 Óleo sobre tela
 491 x 716 cm
 1819
 Museo de Louvre, París¹¹¹

¹⁰⁸ “Caspar David Friedrich (1774-1840)”, en [Art Renewal Center](http://www.artrenewal.org/asp/database/art.asp?aid=179&page=6), p. 6, <http://www.artrenewal.org/asp/database/art.asp?aid=179&page=6>

¹⁰⁹ “The Collection, Pictures & Miniatures” en [The Wallace Collection](http://www.wallacecollection.org/collections/gallery/artwork/300), Londres, <http://www.wallacecollection.org/collections/gallery/artwork/300>

¹¹⁰ KREN, Emil y Daniel Marx. [Web Gallery of Art](http://www.wga.hu/index1.html), 1996, <http://www.wga.hu/index1.html>

¹¹¹ *Ibidem*.



Ilustración 40

Puerto de mar con el embarco de la reina de Saba

Claudio de Lorena (1600- 1682)
Óleo sobre tela
148 x 194 cm
1648,
Galería Nacional, Londres¹¹²



Ilustración 41

Dido construyendo Cartago

Joseph Mallord William Turner (1775- 1851)
Oil on canvas
155.5 x 230 cm
1815
Galería Nacional, Londres¹¹³

¹¹² Ibid.

¹¹³ PIOCH, Nicolas. "Turner, Joseph Mallord William" en Webmuseum, foto: Mark Harden, 2002, <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/>

I.3. El paisaje acuático sin horizonte.

El paisaje acuático sin horizonte puede tener orígenes múltiples; en el caso de Europa algunos antecedentes podrían ser las vistas aéreas del mar previas a la Tradición Holandesa; otros están ligados a los pintores de la costa de Normandía, hacia la segunda mitad del siglo XIX, entre ellos Gustave Courbet (Ornans, 1819 - Tour-de-Peilz, 1877), y Claude Monet (París, 1840 - Giverny, 1926), quienes al observar el mar desde la playa elevaron la línea (v il. 42).

Monet y los Nenúfares.

Monet pasó su juventud en el Havre, donde en 1858, conoció a Louis Eugène Boudin (Honfleur, 1824 - Deauville, 1898), quien lo impulsó a pintar el mar al aire libre. También en los 1860's ambos conocieron a Johan Barthold Jongkind (Rotterdam, 1819 - Côte St. André, Isère, 1891) y de él aprendieron "...la valoración de acentos claros y toques rotos de color..."¹¹⁴. Otra influencia importante es la de Edouard Manet (París, 1832 - 1884) con su "...intrépido uso del color...en el típico método de trasladar luz y sombra en términos de color puro"¹¹⁵ (v. il. 43).

Además no puede omitirse el contacto con la Tradición Japonesa (v. il. 44), a través del Pabellón Oriental de la Exposición Universal de París, en 1867.

"El descubrimiento del arte japonés y de artistas como Hokusai, Utamaro o Hiroshige producirán [sic] una honda convulsión en el arte occidental. No sólo se pondrá de moda <<lo japonés>>, sino que esta nueva influencia no tardará en advertirse en la obra de pintores como Manet, Monet, Degas, Gauguin, Van Gogh o Toulouse-Lautrec"¹¹⁶.

Honfleur, Trouville, Sainte Adresse, Etretat, Fécamp y Pourville¹¹⁷ fueron otros sitios donde Monet pintó el mar, además era tanto su interés que llegó a emplear un bote estudio; sin embargo, paulatinamente hacia el final de su vida cambió sus modelos de ríos y costas hacia el agua interior.

Para el estudio de las aguas interiores, Monet adaptó su jardín en Giverny, construyendo un estanque con un puente al estilo japonés, y agregando plantas como nenúfares e iris. Ahí las aguas mostraban los cambios de luz y color, generados por la vegetación y el paso de las horas.

¹¹⁴ GAUNT, William (1900-). *Marine painting, An historical survey*, Viking, Nueva York, 1976, p. 201.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ ESCRIBANO, María; Juan Pérez et al. *La marina. Carroggio, Barcelona, 2002*. p. 68.

¹¹⁷ GAUNT, William (1900-). *Marine painting, An historical survey*, Viking, Nueva York, 1976, p. 201.

Para mayo de 1909 ya se veían los resultados del jardín - laboratorio, Monet expone 48 telas en la galería Durand Ruel, a las cuales llama **Ninfeas, paisajes acuáticos, o Nenúfares, paisajes acuáticos**¹¹⁸ (v. il. 45). Y después entre 1914 - 1923 produce la serie de las **Decoraciones** de Orangerie, compuestas por 8 piezas de gran formato, designadas para una sala en las Tuileries, París¹¹⁹.

En esas piezas, Monet eleva la línea de horizonte hasta que las aguas abarcan la totalidad del cuadro, y paralelamente omite detalles, construyendo un espacio con cierta aproximación abstracta. También compone aplicando los colores locales del motivo y dibujando las formas principales con "...pinceladas... [que]...inducen al observador a participar en crear un significado..."¹²⁰, así destaca lo pictórico sin perder la referencia natural.

El Impresionismo y México.

Hacia finales del siglo XIX las academias europeas enviaban a sus mejores estudiantes a Roma, y la Academia en México seguía esta tendencia, llamando de ahí a sus maestros y mandando a sus pensionados. Sin embargo, algunos mexicanos viajaron a otras regiones (v. il. 46) como Francia, donde entre 1830 - 1840 se gestaba un nuevo movimiento pictórico, que en 1874 sería llamado Impresionismo, entonces ellos a su regreso, trajeron la nueva forma de pintar, pero ese no fue el único camino por el cual se contagió la revolución técnica y naturalista, también lo hizo a través de las reproducciones de piezas en estampas, publicadas en el suplemento literario L'illustration¹²¹.

A esta dinámica del arte debe agregarse la situación política volátil en México, con la creciente inconformidad ante los abusos del régimen del general Porfirio Díaz (Oaxaca, 1830 - París, 1915), que desembocaría en la Revolución de 1910 y las posteriores guerras intestinas, las cuales se apaciguarían entre 1920- 1930.

¹¹⁸ KENDALL, Richard (ed.). "Introducción" en Monet por sí mismo. Pinturas, dibujos, pasteles, escritos. tr. M^a. Rosa Toda, Plaza & Janés, Barcelona, 1989, p. 13, [Monet by himself, 1989].

¹¹⁹ DEMPSEY, Amy. "Impressionism" en Art in the Modern Era, A Guide to Styles, Schools & Movements, Harry N. Abrams, Nueva York, 2002, p. 16.

¹²⁰ op. cit. pp. 16- 17.

¹²¹ Joaquín Clausell y los ecos del Impresionismo en México, Museo Nacional de Arte, INBA/ CONACULTA, México, 1995, p. 55.

En ese contexto contrario al Porfiriato se expandió entre algunos pintores la búsqueda por el paisaje natural o rural, que paulatinamente abandonarían el anecdotismo, e intentarían evocar el pasado como negación a la imagen de progreso civilizado promovida por el gobierno. Esa búsqueda consistía muchas veces en visitas a poblados alrededor de la capital, como Coyoacán, Tlalpan, Santa Anita, Ixtacalco y Xochimilco (v. il. 47) ¹²².

Sobre la tendencia impresionista en México, cabe aclarar que no fue un movimiento dominante, porque también de Europa había llegado la influencia simbolista, con la cual tenía alguna adhesión "...la Academia... por su identificación con el modernismo literario"¹²³. Desde otra vía, el planteamiento sobre la finalidad social del arte era respondido por el secretario de educación José Vasconcelos con una convocatoria en 1922 a los pintores para decorar edificios públicos, empresa que desembocaría en el Muralismo con una intención didáctica nacionalista¹²⁴.

Sin embargo, a pesar de que las otras tendencias predominaban, si hubo gran cantidad de pintores "...con escasa presencia actual en la conciencia del público..."¹²⁵, que practicaron la tendencia naturalista, aunque no siguieron ortodoxamente las teorías impresionistas y postimpresionistas, sino que las combinaron con elementos de la Tradición de la Pintura Mexicana.¹²⁶ Esta práctica era "...lícita..."¹²⁷ porque aún entre los europeos no había uniformidad, inclusive en el caso de Monet, quien es considerado de los autores más apegados a la teoría impresionista¹²⁸.

La técnica impresionista.

El impresionismo como técnica busca capturar la verdadera apariencia de los objetos, y debido a que ésta cambia bajo diferente luz, en el cuadro se recurre a la mezcla óptica de colores puros yuxtapuestos para no disminuir su intensidad.

¹²² op. cit. pp. 20- 22, 41, 43- 44.

¹²³ op. cit. p. 9.

¹²⁴ op. cit. p. 17.

¹²⁵ op. cit. p. 31.

¹²⁶ op. cit. pp. 24, 56.

¹²⁷ op. cit. p. 56.

¹²⁸ Ibidem.

Esta preocupación por la luz y la noción de que las figuras no se encuentran delimitadas, impulsó a los pintores a utilizar pinceladas sueltas para fundir las formas en sus difusos perímetros con la atmósfera.

Además esa intención de veracidad los lleva a trabajar al aire libre y abandonar el trazo previo de la composición, la técnica es pintar y dibujar simultáneamente, para atrapar las impresiones del momento. Los resultados serán imágenes vibrantes, cuyos aspectos gestuales manifestarán cualidades pictóricas y gráficas, que resaltan independientemente del modelo capturado, e inclusive denotan las variaciones emotivas del autor. Tal vez esa inquietud por destacar las cualidades pictóricas los llevó a incurrir "...en ambigüedades espaciales y figurativas"¹²⁹.

Otro elemento de refuerzo para la nueva actitud gestual será la influencia japonesa, porque en su tradición también busca registrar las impresiones del paisaje, pero no de manera cromática, sino formal, mediante variaciones gráficas y en muchos casos, gradaciones de intensidad monocromáticas. La intención de la Tradición Japonesa era lograr con esas impresiones una composición armónica, que en el momento de ejecución y posterior contemplación condujera a autor y espectador hacia un estado de iluminación. Dicho estado recibía el nombre de satori y consistía en un éxtasis místico alcanzado por la comunión con el cosmos a través de la naturaleza¹³⁰ (v. il. 44).

Respecto a los pintores mexicanos, la pincelada personal también se practica desde 1890, y será vista "...por la crítica y el público como una deficiencia"¹³¹.

En cuanto al uso no ortodoxo de las teorías impresionistas y su fusión con elementos de la Tradición Mexicana, puede mencionarse que "...no necesariamente abandonaron el dibujo...ni la aplicación del negro o las tierras..."¹³². Otra diferencia sería el mayor gusto por la policromía¹³³, detonado posiblemente a causa de la mayor luminosidad ambiental en México (v. il. 49).

¹²⁹ op. cit. p. 45.

¹³⁰ MARQUES- RIVIERE, Jean. *El arte zen*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1963, (Estudios de arte y estética, 7), pp. 95- 97, 106- 107, 112- 113 y 115- 125.

¹³¹ Joaquín Clausell y los ecos del Impresionismo en México, Museo Nacional de Arte, INBA/ CONACULTA, México, 1995, p. 56.

¹³² Ibidem.

¹³³ op. cit. p. 62.

El Agua verde, Clausell y Monet.

Para tratar la pérdida del horizonte en México, debe ponerse atención al caso de Joaquín Clausell (Campeche, 1866 - Lagunas de Zempoala, 1935), a quien puede considerarse un pintor del paisaje acuático y que tuvo un contacto directo con el Impresionismo, talvez específicamente con Monet hacia 1896. De ser cierta esa versión como aseguraba su hijo, Carlos Clausell (v. Apéndice 3.), es posible que Monet le contagiase su estructura de composición. Pero si no fue así, entonces el contacto pudo haberse dado con la obra, en alguna de las exposiciones que visitó durante su exilio en París, o también de forma indirecta a través de una revista como *L'Illustration*.

Esta estructura de composición empleada por Clausell va desde las vistas de costas hasta los acercamientos de los canales de Xochimilco, restando espacio al cielo y prestando mayor atención al agua, pero hay un pequeño estudio llamado el **Agua verde** donde el predominio de la superficie acuática es casi completo. En esta pieza sucede algo similar al efecto de los **Nenúfares** de Monet, voluntaria o involuntariamente produce un espacio de ambigüedad natural y abstracta (v. il. 50).

Otro elemento peculiar del trabajo de Clausell, es la construcción de pequeñas transparencias en algunas piezas como **Marina** (v. il. 48), donde entre las aguas azules con brillos y espumas, pueden verse sugeridas algunas rocas rojizas y ocres del fondo.

En cuanto a su técnica, Clausell utilizó formatos largos para "...conseguir que los fragmentos de escenas naturales se... [convirtieran] ...en enormes paisajes"¹³⁴. Además aplicaba bases locales de color, perspectivas cromáticas, y construía relieves con valores, no con claroscuro (v. il. 48). Y por último, también presenta el carácter gestual mediante su modulación de la pincelada, que va desde el acabado liso hasta el pastoso, aprovechando -dependiendo el caso- la textura del soporte ¹³⁵ (v. il. 49).

¹³⁴ op. cit. p. 68.

¹³⁵ op. cit. pp. 37 y 68.



Ilustración 42

La ola

Gustave Courbet (1819- 1877)

Óleo sobre tela

112 x 144 cm

1869

Galería Nacional, Museo Estatal de Berlín¹³⁶



Ilustración 43

La huida de Rochefort

Edouard Manet (1832-1884)

Óleo sobre tela

80 x 73 cm

c. 1881

Museo d'Orsay, París¹³⁷



Ilustración 44

Olas turbulentas

Ogata Korin/ Dôsu¹³⁸ (1658–1716)

Biombo de 2 paneles

Tinta, color y oro sobre papel dorado.

146.6 x 165.4 cm

Periodo Edo (1615–1868), c. 1704/ 9

Fundación Fletcher 1926¹³⁹



Ilustración 45

Ninfeas azules

Claude Monet (1840- 1926)

Óleo sobre tela

200 x 200 cm

c. 1916- 1919

Museo de Orsay, París¹⁴⁰

¹³⁶ "Gustave Courbet" en *Special Exhibitions*, The Metropolitan Museum of Art, 2000–2009,

http://www.metmuseum.org/special/gustave_courbet/view_1.asp?item=10

¹³⁷ Musée de Orsay: Painting, foto: RMN, Hervé Lewandowski, 2006, http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowÜid%5D=2454

¹³⁸ Dôsu es el nombre que Korin adoptó en 1704 y así esta sellado el biombo.

¹³⁹ "Ogata Korin: Rough Waves (26.117)" en *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2000, http://www.metmuseum.org/toah/hd/rinp/ho_26.117.htm (July 2007)

¹⁴⁰ Musée de Orsay: Notice d' Oeuvre, 2006, http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=001172&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=%2Fes%2Fcoleccion%2Fcatalogo-de-obras%2Fnotice.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D5%26num%3D13



Ilustración 46

Paisaje de Brujas
 Alfredo Ramos Martínez (1875- 1946)
 Pastel sobre papel
 34 x 36.5 cm
 c. 1904
 Col. Álvaro Castillo Olmedo¹⁴¹

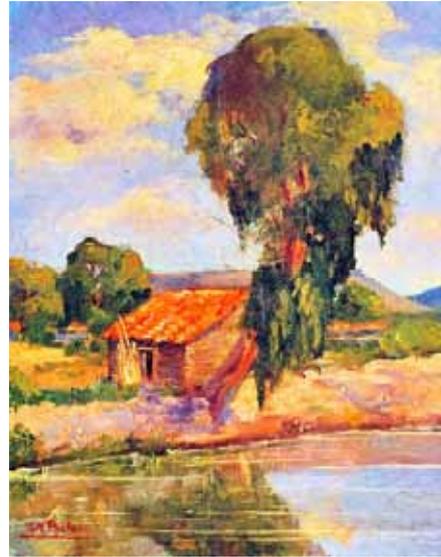


Ilustración 47

Chozas frente a un lago
 Juan de Mata Pacheco (1874- 1956)
 Óleo sobre tela
 24 x 18.5 cm
 s. f.
 Col. Carlos Medina¹⁴²



Ilustración 48

Marina
 Joaquín Clausell (1866- 1935)
 Óleo sobre tela
 93 x 145 cm
 s. f.
 Col. particular¹⁴³



Ilustración 49

Canal de Xochimilco
 Joaquín Clausell (1866- 1935)
 Óleo sobre tela
 40 x 60 cm
 s. f.
 Interart, S. A. de C. V.¹⁴⁴

¹⁴¹ Joaquín Clausell y los ecos del Impresionismo en México, Foto: Leopoldo Aguilar Dubois (cat. 138), Museo Nacional de Arte, INBA/ CONACULTA, México, 1995, op. cit. pp. 144 y 177.

¹⁴² Foto: Arturo Piera (cat. 123), op. cit. pp. 54 y 172.

¹⁴³ Foto: Arturo Piera (cat. 43), op. cit. pp. 107 y 174.

¹⁴⁴ Foto: Arturo Piera (cat. 22), op. cit. pp. 39 y 171.

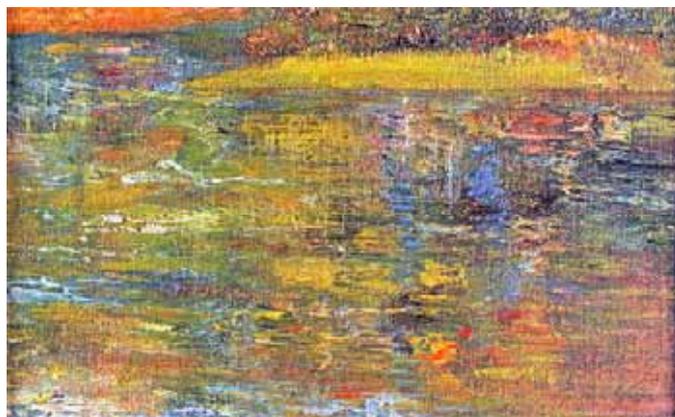


Ilustración 50

Agua verde

Joaquín Clausell (1866- 1935)

Óleo sobre cartón

16.5 x 24 cm

s. f.

Col. particular¹⁴⁵

¹⁴⁵ Foto: Arturo Piera (cat. 1), op. cit. pp. 109 y 174.

CAPÍTULO II. EL AGUA EN LA PINTURA.

El modelo acuático.

Como pudo verse en la revisión monográfica, hubo una evolución en cuanto al espacio ocupado por las aguas en la composición, porque no solo lograron independizarse de las figuras anecdóticas, también lo hicieron del horizonte. Entonces algunos pintores prestaron su atención al ondulante movimiento de los brillos y se percataron de lo pictórico en la superficie acuática. Porque en ella se pintan innumerables imágenes, aunque no sea materia procesada por el humano, siendo lienzo de efímeras abstracciones naturales.

En el comienzo, el rayo, la lava, el Sol y las estrellas iluminaron las aguas, desde entonces su superficie fue el más versátil soporte pictórico de la naturaleza, interrumpiendo sólo su ejecución con la oscuridad total en noches de cielo cerrado y Luna nueva (v. il. 51).

Pero la piel de las aguas no solamente es sensible a la luz, también es alterada por el viento e impactos de gotas, rocas arrojadas y peces saltarines, sin olvidar los objetos que la transitan y empujan, como barcos, patos y algún bañista.

Así, este conjunto de detonantes, unos de texturas en movimiento, otros de luz-color activan las aguas, volviéndolas juegos compositivos incontables.

Sin embargo, ahí no terminan los estímulos porque la superficie acuática al ser frontera y ventana entre dos estados de la física, permite a veces observar su contenido. Entonces en algunas ocasiones la luz vendrá del interior acuático, si proviene de fuente natural, ésta podría ser un volcán submarino, en caso de ser artificial su irradiación emanaría de una lámpara de buceo o piscina.

Otros detonantes en el interior acuático, son la profundidad, los colores del lecho, su agitación y el tránsito de algún objeto.

Esta serie de condiciones en conjunto con las cualidades físicas del agua desatan en su superficie una variedad de elementos pictóricos-formales, que al interactuar generan ritmos en una o más direcciones, y si a este efecto se suman los relieves de las ondas u oleaje, se producen

inclinaciones donde la luz se entrecorta, y por consiguiente la vibración acuática distorsiona las formas, volviéndolas irreconocibles.

Respecto a los elementos pictóricos, su composición puede ser desde una monocromía hasta la más compleja policromía, plagada de colores dentro de otros colores. También es posible encontrar fundidos, transiciones paulatinas de un color a otro o violentos contrastes (v. il. 52).

Además dependiendo de la hora, el clima, los ángulos y la profundidad, habrá desde una hasta infinidad de variaciones en la intensidad lumínica de los colores.

Entonces a partir de estos elementos y condiciones ambientales, es posible elaborar un esquema de las posibles estructuras que componen la superficie acuática (v. il. 53).

- a) Apariencia interior: puede ser transparente, turbulenta o profunda.
- b) Estado de calma (pasivo y estático) o movimiento (activo y dinámico) de la superficie.
- c) Apariencia exterior: consiste en los colores presentes en sus diferentes intensidades, ya sean en reposo o movimiento, independientemente del estado pasivo o activo de la superficie.

La superficie acuática pictórica.

Un punto de partida para pintar a partir de la superficie acuática es "...Pinta la pintura el mar como el mar pinta..."¹. Entonces para pintar las sugerencias del modelo acuático tendrían que ser contemplados y analizados los fenómenos suscitados en su superficie, pero no sólo en el mar, sino también en ríos y lagos.

Además sea cual sea, la intención desde la que se pinta la superficie acuática, a los fenómenos suscitados en ella debe sumarse el ángulo visual del pintor, su construcción técnica y su aplicación gestual.

¹ ALONSO MOLINA, Óscar y María Escribano *et al.* La marina. Carroggio, Barcelona, 2002. p. 131.

Así, en el aspecto del ángulo, el pintor ha plasmado las aguas desde arriba como en **Ninfeas azules** (v. il. 45), o en perspectiva que se aproxima a la vertical, p. ej. en **Olas turbulentas** y **Marina** (v. ils. 44 y 48).

En cuánto a la construcción técnica y el gesto, el pintor puede retratar la mutabilidad acuática mediante ritmos de manchas, altos contrastes y pinceladas moduladas, que van desde el tratamiento liso hasta lo pastoso como en **Agua verde** (v. il. 50).

Otro aspecto es el posible empleo de la perspectiva cromática, mediante la disminución de la intensidad de los colores cuando se les mezcla con grises, incrementando sucesivamente su cantidad para construir la distancia, p. ej. en **La huida de Rochefort** (v. il. 43).

Algo que se ha pintado poco es la transparencia de la superficie acuática y valdría la pena que se siguiera estudiando en su interacción con las otras estructuras, como su estado de calma o movimiento, y su apariencia exterior, esto porque la desintegración de la figura en conjunto con las otras cualidades pictóricas del agua, la vuelven un agente fomentador del reconocimiento y uso de los elementos de la pintura (v. il. 54).

II.1. El agua como poética.

La palabra poética proviene del latín "...poeticús, y este del ...[griego] ...poietikós; de poíéo, crear, producir"². Y como adjetivo, es una palabra empleada para designar un objeto vinculado a la poesía. En el contexto del agua, la poética está relacionada con su capacidad de evocación, entonces su uso en la pintura tiene por intención "...conmover..."³ al espectador para detonar su espacio interior.

Las evocaciones del agua consisten en sus potencias y temperamentos⁴. Algunos calificativos de las aguas en relación con sus poderes son los siguientes:

² "Poética" en Diccionario básico Espasa: Con versión de la mayoría de las voces en francés, inglés, italiano, alemán y sus etimologías, t. 4, 4ta ed., Espasa- Calpe, Madrid, 1983, p. 3883.

³ "Poesía" en Enciclopedia Hispánica, t. 12, 2a ed., Bansa- Planeta, Barcelona- México, 2003, p. 46.

⁴ Una amplia reflexión sobre la poética del agua en cuanto sus evocaciones puede consultarse en: BACHELARD, Gastón (1884- 1962). El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia, Fondo de Cultura Económica, México, 1978 (Breviarios, 40), 297 p. [l'eau et les revez essai sur l'imagination de la matiere, 1942]

- El agua primigenia, aquella que desde las historias tradicionales creacionistas hasta la teoría de la evolución, es considerada origen de la vida.
- El agua curativa, la cual mediante su ingesta o inmersión sana.
- El agua purificante, es el líquido que disuelve todas las inmundicias.
- El agua enfermante y envenenada, aquella portadora de malestar y muerte.
- El agua renovadora, fuente de la cual al beber o sumergirse, rejuvenece u otorga la vida eterna⁵.
- El agua visionaria, superficie mágica que permite observar sitios distantes, el pasado o el futuro, parecido a la bola de cristal⁶.

En cuanto a los temperamentos, están vinculados con el estado de calma o movimiento de la superficie acuática:

- El agua en reposo, pesada o muerta, es más próxima al contexto terrestre, porque las aguas interiores sufren menor cantidad de estímulos que alteren su superficie, tienden a estar estáticas, p. ej. las aguas estancadas y cenagosas⁷.
- El agua violenta, iracunda o colérica, es aquella agua herida, trastocada por alguna fuerza o impacto, p. ej. el mar embravecido⁸.

Pero cómo se desatan estas evocaciones, es muy probable que las produzca el observar la interacción de las estructuras conformadoras de la superficie acuática. Y en el caso de las evocaciones con mayor vitalidad, éstas son generadas especialmente por la incidencia conjunta de dos elementos: el movimiento y el brillo.

Respecto a las evocaciones del reposo, como se mencionó antes, provienen de la contemplación de aguas con estructuras tendientes a la inmovilidad.

Esta práctica imaginativa a partir de la superficie acuática se remonta a miles de años y puede distinguirse en diversas formas de hidromancia empleadas por varias civilizaciones. La

⁵ op. cit. p. 220.

⁶ op. cit. p. 44.

⁷ op. cit. pp. 15, 25, 75 y 92.

⁸ op. cit. pp. 271- 272.

palabra hidromancia (del gr. hydro, agua, y manteia, adivinación) es empleada para denominar los métodos de interpretación de las imágenes no figurativas y/o reconocibles sobre la superficie acuática. Este repertorio de técnicas incluye el análisis de aguas en recipientes, arroyos, ríos y lagos. Todos estos procedimientos coinciden en que el adivino debe observar fijamente el agua, pero se diversifican en cuanto a la incidencia sobre su superficie, porque en muchos casos el objetivo es descifrar sus ondulaciones, ya sean producto de intervención natural o del hombre. Como última nota de esta práctica, cabe decir que en algunas de sus variantes empleaban el desciframiento de los colores y la luz nocturna (v. il. 55).

Entonces como se ha podido seguir, la transitoriedad en las configuraciones acuáticas provocaba su contemplación porque talvez en su curiosidad, los hombres querían atrapar esta fugacidad, para escudriñar sus detalles y comprenderlos.

Ya mencioné las circunstancias del movimiento, pero ¿cuál es la intervención del brillo? Leonardo da Vinci no lo considera "...entre los colores... [sino como saturación] ...de blanco..."⁹ y lo define como "...la luz de luces... de cualquier... [objeto, que] ...no estará situada... [necesariamente] ...en la mitad de... [su cara] ...iluminada,... [sino que] ...hará tantos... [desplazamientos como los realizados por] ...el ojo que la mira"¹⁰. Entonces, el brillo es una luz sumamente intensa en relación con las otras que la rodean.

Ya definido el brillo, puede volverse al por qué de su pictorización. Desde tiempos remotos se ha utilizado con fines religiosos y políticos, ya que evoca la divinidad. Sobre cómo se llegó a esta evocación, Aldous Huxley argumenta un origen no natural en los paraísos ultraterrenos, a los cuales se accede mediante la experiencia visionaria producida por una fisiología alterada.

"Estoy convencido de que la cadena causal comienza en el Otro Mundo psicológico de la experiencia visionaria, desciende luego a la tierra... [(materializada en: piedras preciosas, metales nobles, cristales, espejos y por supuesto, superficies acuáticas)]... y sube de nuevo al Otro Mundo teológico del cielo"¹¹.

⁹ VINCI, Leonardo da (1452- 1519); Jean Paul Richter (1847- 1937). "First book on light and shade. [132- 135•" en The literary works of Leonardo da Vinci, t. 1, Oxford University Press, 1939, pp. 80- 81, <http://www.archive.org/details/literaryworksof101leonuoft>

VINCI, Leonardo da (1452- 1519). "Primer libro... [sobre la luz y la sombra] ...131- 134" en Tratado de pintura, Ramón Llaca y Cía, México, 1996, pp. 174- 176.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ HUXLEY, Aldous. Las puertas de la percepción. Cielo e infierno, tr. Miguel de Hernani, 2da ed., Edhasa, Barcelona, 1999 (pocket, 20) p. 108. [The Doors of perception. Heaven and hell, 1977]

Una posibilidad alterna a la de Huxley, es que la experiencia visionaria con paraísos ultraterrenos provenga de figuraciones a partir de las potencias e incidencias de objetos como el Sol, el rayo y el fuego. Con el paso del tiempo, estas figuraciones producto de vivencias comunes se volvieron recurrentes en las visiones. Respecto a como estas concepciones del paraíso se hicieron colectivas, el mismo Huxley menciona que las poblaciones tenían un acceso general a las visiones porque en el pasado su estado fisiológico mental estaba alterado por frecuentes periodos de mala nutrición, que dependiendo de la tradición ritual podían ir acompañadas de flagelación¹².

Entonces siguiendo esta línea causal, la presencia del brillo en la pintura tiene por intención transformar la materia en divinidad. Pero además, al ser la luz considerada una manifestación divina, también es poder, por consiguiente el brillo material es poder intenso o concentrado. Esta es la razón por la cual mucho arte religioso en la representación de sus deidades y en la conformación de sus objetos más sagrados emplea materiales brillantes; y es la misma causa por la cual personajes históricos, reyes y sacerdotes eran ricamente ataviados, y retratados con oro y piedras preciosas. Así su verdadera magia no fue ser deidades, sino mediante el brillo convencer a las otras clases de que lo eran¹³.

Otro factor impulsor del brillo como potencia en Europa fue el ambiente contrastante entre la opacidad cotidiana de las clases gobernadas y la suntuosidad en las cortes e iglesias¹⁴. Sin embargo, esto cambió en los paisajes acuáticos, particularmente con los ajustes del protestantismo en los Países Bajos del Norte, donde la decoración en las iglesias dejó de permitirse y el poder de la nobleza se debilitó, causando que los pintores colocaran el brillo en vistas de la naturaleza, como las del agua, p. ej. *El Maas en Dordrecht* (v. il. 26). En consecuencia, la condición y potencia divinas eran devueltas a la naturaleza, a través del paisaje acuático¹⁵.

Por último, la pictORIZACIÓN del brillo se resolvió de varias maneras, entre ellas estuvo, como antecedente el empleo de hoja de oro, para generar lustres. Pero ya en la aplicación de pintura, básicamente se utilizan altos contrastes, los cuales pueden generarse por valores (v. il. 56), o con

¹² op cit. pp. 153- 160.

¹³ op cit. pp. 108, 112- 113, 163- 164.

TURNER, Jane (ed.). *The dictionary of art*, t. 19, Grove, Nueva York, 1996, pp. 356- 357.

¹⁴ HUXLEY, Aldous. *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*, Edhasa, Barcelona, 1999, p. 119.

¹⁵ op cit. p. 114.

MARTIN, Lowell A. (ed.). "Dutch Art and Architecture" en *New Age Encyclopedia*, t. 6, 5ta. ed. Grolier, Nueva York, 1965 p. 282.

la oposición de un color saturado a otros agrisados que lo rodean (v. il. 57). En este último caso para alcanzar un efecto más intenso, es recomendable la oposición de complementarios, pero además que el color saturado se encuentre entre los luminosos del círculo cromático, comprendidos desde el rojo hasta el amarillo-azul. Esto porque si se aplicara un violeta o azul saturado, por resultado se tendría una sombra, así que para obtener un lustre de estos colores, debe mezclárseles con valores o blanco¹⁶, p. ej. en el caso de **Fragment 2**, la solución es más bien mixta, porque se aplican azules y naranjas valorados (v. il. 58).

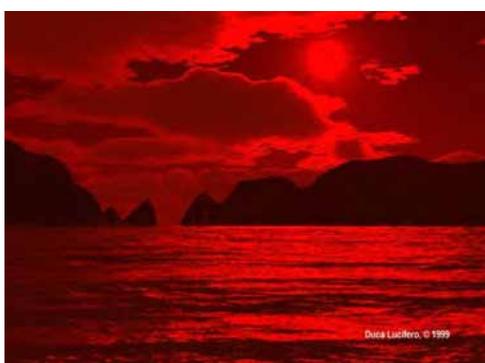


Ilustración 51
Mar precámbrico
640 x 480 - 28,1 kb¹⁷



Ilustración 52
Detalle del mar



Ilustración 53
Apariencia interior turbulenta, estado de movimiento y apariencia exterior en calma.



Ilustración 54
Agua transparente y herida

¹⁶ TURNER, Jane (ed.). *The dictionary of art*, t. 19, Grove, Nueva York, 1996, pp. 351- 353, 356.

¹⁷ LUCIFERO, Duca. *Riphean Sea* (Precambrian Age) 640 x 480 - 28,1 kb, "Terragen Visions (Terragen rel. 0.7) Part II" en *My terragen Visions* IV, 1999-2005, http://dualucifero.altervista.org/terrigen_5.htm



Ilustración 55
Lecanomancia¹⁸



Ilustración 56
Blue
Niko Mosco (1972-)
Mixta sobre tela
61 x 50 cm
Colección Reflejos, Mallorca, 2004¹⁹



Ilustración 57
El mar
Alberto Castro Leñero (1951-)
Óleo sobre tela
280 x 160 cm
1985
Colección Alfredo Valencia²⁰



Ilustración 58
Fragment 2
Niko Mosco (1972-)
Acrílico sobre tela
60 x 50 cm
2004
Colección Reflejos, Mallorca²¹

¹⁸ CRYSTAL, Ellie. "Lecanomancy" en *Crystalinks*, *Ellie Crystal's Metaphysical and Science Website*, 1995 – 2009, <http://www.crystalinks.com/lecanomancy.html>

¹⁹ MOSKO, Niko. "Blue" en *Arte lista. Com* <http://www.artelista.com/obra/5634888447662956-blue.html>

²⁰ DEBROISE, Olivier. *Alberto Castro Leñero. Premio promocional de pintura 1989*, tr. al inglés por John Page, introd. Teresa del Conde, Fomento Cultural Casa de Bolsa México, México, 1991, p. 24.

²¹ MOSKO, Niko. "Fragment 2" en *Arte lista. com* <http://www.artelista.com/obra/3075071854867980-fragment2.html>

CAPÍTULO III. LA EXPERIENCIA Y EL PROCEDIMIENTO PICTÓRICO.

Respecto a los antecedentes históricos de mi producción, debo decir que al comparar apuntes, estudios y piezas con el material documental, me di cuenta que trataba de conjuntar las siguientes ideas:

1. La omisión del horizonte de Monet.
2. El color intenso mexicano destacado por Clausell en las aguas de Xochimilco.
3. El carácter animista del Romanticismo.

Ahora de manera específica, mi intención con esta serie fue fusionar algunas sugerencias de la superficie acuática y su vitalidad temperamental, para proponer vistas del agua carentes de figuras reconocibles, con el fin de destacar sus cualidades pictóricas y buscar conmover al espectador, detonando su espacio interior. Considero importante esto, porque a parte de mi necesidad por pintar, del afán por externar esas imágenes, creo conveniente que al público mexicano no especializado se le muestren propuestas con un contenido de ambigüedad entre figuración y abstracción, porque así posiblemente pueda apreciar la pintura por si misma, independientemente del modelo, teniendo oportunidad de realizar un tránsito no dirigido en ambas realidades como una especie de paraje de asimilación. En cuanto a las potencias y temperamentos, me parece vital reconectar a la gente con lo infinito de su contexto, ya que talvez al ver el límite de la dimensión humana, pueda revalorar y admirar, aunque sea en pequeños cuerpos de agua, las cualidades y magnitudes de la naturaleza. Claro que este efecto sobre el público es hipotético, sólo podrá analizarse con los comentarios de la exposición. Al final será un aporte al arte plástico mexicano contemporáneo.

III.1. Vivencia del agua.

De manera paulatina, como mencioné anteriormente, el agua paso de ser un modelo más, a convertirse en motivo de una búsqueda por construir su superficie.

Pero, ¿cómo me atrapó el elemento acuático?, me es difícil distinguir un momento, lo más probable es que coincidiesen varios detonantes, por un lado, siempre me ha agradado, cuando no hay prisa, observar detenidamente los brillos, movimientos y profundidades en los distintos cuerpos de agua; sin embargo, hace algunos años había leído *El agua y los sueños*¹, y esto impulsó en mí la concepción poética del elemento acuático. Entonces puede decirse que estos dos antecedentes influyeron en mi elección del paisaje acuático. Claro que, lo que me capturó en el aspecto de sus posibilidades pictóricas fue su superficie.

Sobre estas experiencias ya concretadas como producción, puede seguirse a continuación su proceso de evolución:

Cronograma:

2003

En la pieza *Más allá de las vías* pinté un pequeño lago basado en uno del parque Nacional Mineral del Chico, estado de Hidalgo. El detalle del lago consistía en líneas curvas que cruzaban simulando el movimiento y brillos acuáticos, ese fue un primer detonante consciente de mis inquietudes sobre el modelo (v. ils. 66- 67).

2004- 2005

Durante un paseo al lago de la segunda sección del bosque de Chapultepec, noté algunas características de la superficie acuática, así que decidí realizar otras visitas, de las cuales resulto una pequeña libreta con apuntes, estudios y esquemas (v. ils. 68- 73).

¹ BACHELARD, Gastón *El agua y los sueños*. FCE, México, 1978, 297 p.

2006

A partir de una pecera con un foco, ejecuté algunos estudios en pastel graso, intentado con la luz destacar la estructura acuática en su interior, pero observándola a través de la dinámica de su superficie provocada por el filtro (v. ils. 77- 79). También con este material realicé algunos apuntes y estudios de charcos, tratando de capturar la dinámica de los brillos (v. ils. 74- 76).

Además, en esos días hice varias visitas a fuentes de la colonia Chimalistac y al río Magdalena en la delegación Álvaro Obregón, también al embarcadero de Nativitas y al Parque Ecológico de Xochimilco, para realizar varios estudios en dibujo de la estructura acuática. Empleé plumones negros y temple acuoso, generalmente sobre papel; los pigmentos eran negro y algunas veces blanco, el resultado era monocromo con la intención de estructurar gráficamente los distintos estados de calma y movimiento en la superficie acuática. Aquellas composiciones consistían en el interior, conformado por líneas verticales de distinto grosor concentradas donde consideraba el agua más profunda, y el exterior o la superficie, donde los brillos, crestas y espumas formaban contornos que en la mayoría de los casos se alinearon con la horizontal, a excepción de algunos estudios del río en que los contornos corren de arriba a abajo. De estas excursiones, resultaron dos series de estudios: una de 40 con plumones sobre encefalogramas (v. il. 80) y otra de 10 en cartulina gris (v. ils. 81- 82).

Tiempo después volví a las fuentes de Chimalistac y también visité los charcos del parque Viveros en Coyoacán, para tomar algunas fotos de pequeños cuerpos acuáticos (v. ils. 83- 85), con el fin de utilizarlas como modelo, ya que había estado realizando unas cuantas piezas con acrílico del agua en recipientes, las cuales en términos prácticos habían sido insuficientes para observar la estructura acuática (v. il. 89). Entonces a partir de las fotos y algunos recortes de revistas con cuerpos acuáticos, pude continuar (v. ils. 86- 87), pero esta vez teniendo mayor oportunidad de apreciar sus partes. De estas piezas las primeras ocho fueron monocromas con gradaciones de grises entre blanco y negro (v. ils. 88, 90- 96), en las tres siguientes agregué un poco de color para destacar algún brillo (97- 98, 100), y las últimas cinco gradualmente se vuelven un poco policromas, comenzando con una gama azul, pasando por el verde con valores azulados hasta

llegar a una secuencia de brillos y sombras ondulantes con fondo en color tierra. Algunas piezas todavía conservaron la estructura compositiva formal de los dibujos anteriores (v. ils. 99, 101- 104).

Es durante la realización de estos últimos estudios, cuando fui a pedir al maestro Salvador Herrera Tapia que asesorara mi trabajo, él me sugirió omitir de una vez por todas las figuras interiores, como peces o rocas, para ocuparme por completo del modelo acuático. Una vez concluidos los estudios, comencé la serie de 20 cuadros. Inicié los dos primeros en el taller, pero después el maestro y yo pensamos que debería trabajar en mi espacio y llevar de alguna forma el modelo para estudiarlo. Mi honesta deducción de por qué decidimos esa dinámica de trabajo, es que debía buscar la solución de las piezas por mí mismo, algo como el pájaro que se arroja del nido, para demostrar su asimilación del vuelo, y el maestro me dio la oportunidad.

2007- 2008

Ya desde los estudios con acrílicos había comenzado a omitir el horizonte, así que los 20 cuadros no tienen la línea; también relacionado con la composición, opté por un formato horizontal rectangular de 80 x 122 cm para brindarle la amplitud necesaria a las ondas y crestas. En cuanto a los materiales, las primeras capas eran de temple, y la última de óleo. Otro aspecto importante es el uso de anotaciones de los colores, en sí proyectaba esquemas de cada capa antes de iniciarla. Este es parte del método que nos había enseñado Salvador Herrera y que mi amigo Eduardo Mejía me había recordado, al recomendarme el texto *Las armonías del color*². En cuanto a los modelos empleé primero recortes de revistas y calendarios con detalles acuáticos (v. ils. 86- 87), después edité algunas fotos de ríos y playas, para obtener acercamientos.

² GARAU, Augusto. *Las armonías del color*, tr. Rosa Premat, pról. Rudolph Arnhem, Paidós, Barcelona, 1986 (Paidós Estética, 9), 99 p. [Le armonie del colore, 1984].

III.2. Formalización.

Respecto al método de trabajo, por tratarse de una búsqueda probé distintas variaciones del modelo, técnicas, estructuras y soluciones. En consecuencia, los resultados son parte de un proceso, así que las piezas, ya sean acertadas o desafortunadas son testimonios de esa evolución.

En cuanto a los modelos, me basé en ellos, pero no los copié tal cual, sólo los utilicé para la estructura de la superficie, en sí los colocaba a la vista y para hacer la forma me guiaba de ellos. Así pues, la aplicación de la pincelada y el color obedecía más al planteamiento de posibilidades pictóricas, compositivas y evocadoras, que a la mimesis de texturas y colores del modelo.

En el aspecto de la luz, los modelos generalmente mostraban agua de día o en la tarde; sin embargo, al no ser mi intención pintar sólo una hora específica, apliqué la luz pensando más en función de los temperamentos que quería atribuir, p. ej. si buscaba destacar una irradiación interna, aplicaba una temporalidad nocturna (v. ils. 61, 116).

A continuación presento el orden que desarrollé para componer las piezas:

- Etapa 1. Planteamiento con temple de las principales áreas del cuadro, generalmente con colores primarios y secundarios, sin fundirse (v. il. 59).
- Etapa 2. Fundido con colores similares a los del temple, pero en óleo. Semi cubría las áreas de temple y mezclaba rápidamente con una brocha suave bañada en barniceta, así el acabado de esta fase daba la sensación de poca nitidez con zonas oscuras de mayor profundidad y también de turbulencias internas o superficiales (v. il. 61).
- Etapa 3. Mediante una grisalla derivada de un color análogo al de la segunda capa, dibujaba la forma y relieves de la superficie. Pero además durante esta fase y en la siguiente construía perspectivas cromáticas por medio de la saturación de color, para generar distancia en el plano. Esto es mediante la suma de gris progresiva a un color con lo que iba apagándolo para ponerlo lejos (v. ils. 62- 63).
- Etapa 4. Elegía mezclas de colores terciarios para que interactuaran entre ellas junto a los acabados de etapas anteriores, buscando generar ritmos por tensiones que fuesen

dinámicos en la vista del observador (v. Apéndice 4). Además, para incrementar esta dinámica, yuxtapuse los valores derivados de esos colores terciarios en la composición (v. ils. 64- 65).

Por último en algunas piezas, en las áreas donde un color predomina, aplicaba gradaciones de ese color o ligeramente análogo para intensificarlo.

Ahora presento como muestra de este proceso compositivo los esquemas estructurales, paletas y detalles de la pieza **Yuririapúndaro** (v. il. 116), a la cual consideré una de las mejor resueltas de la serie:

Etapa 1: planteamiento con temple de aceite.

3/ junio/ 2008.

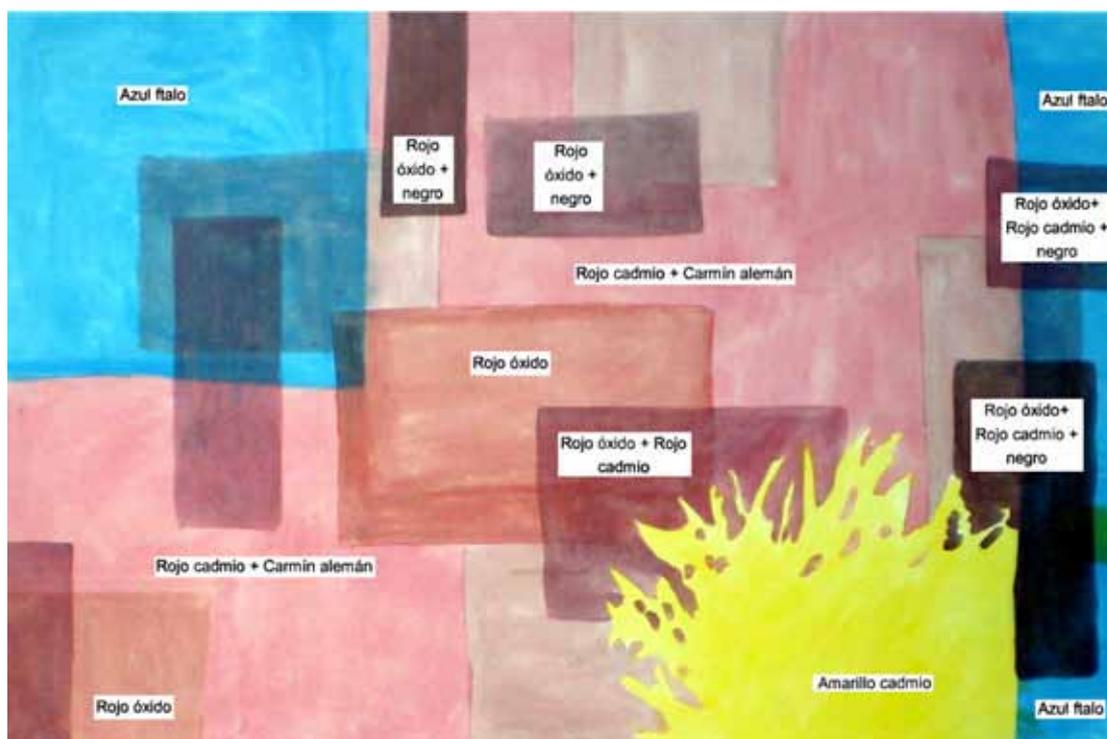
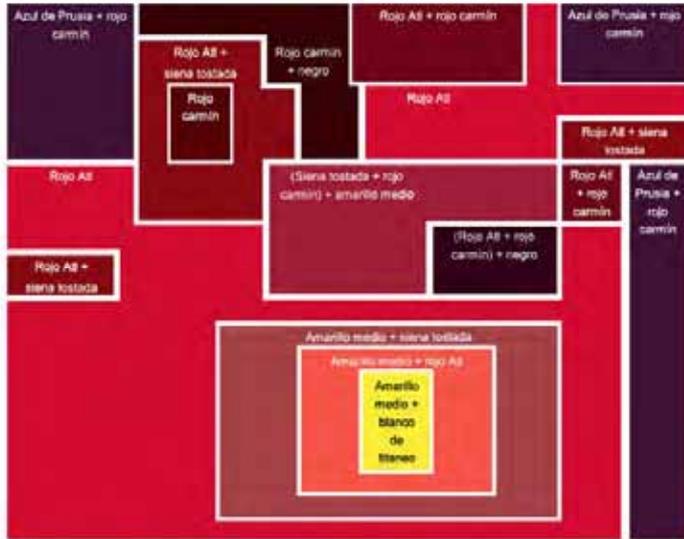


Ilustración 59

Yuririapúndaro. Etapa 1 (planteamiento).

Temple de aceite sobre tela
80 x 122 cm
2008



Esquema 4



Ilustración 60

Yuririapúndaro. Etapa 2 (paleta fundida).
Óleo sobre tela.
2008

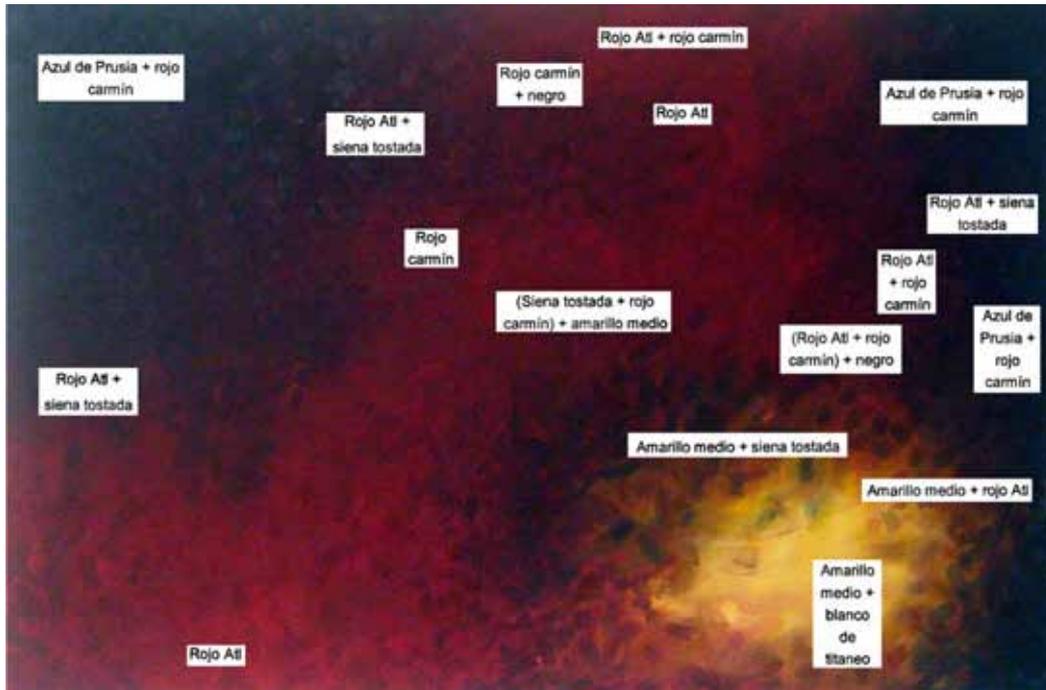


Ilustración 61

Yuririapúndaro. Etapa 2 (fundido).
Óleo sobre tela.
80 x 122 cm
2008

Rojo carmín- R
Azul ultramar- az

Secundario	Sombras		Valores	
Raz + 6 gris	(Raz + 6 gris) + ½ negro	(Raz + 6 gris) + negro	(Raz + 6 gris) + ½ blanco	(Raz + 6 gris) + blanco
Raz + 5 gris	(Raz + 5 gris) + ½ negro	(Raz + 5 gris) + negro	(Raz + 5 gris) + ½ blanco	(Raz + 5 gris) + blanco
Raz + 4 gris	(Raz + 4 gris) + ½ negro	(Raz + 4 gris) + negro	(Raz + 4 gris) + ½ blanco	(Raz + 4 gris) + blanco
Raz + 3 gris	(Raz + 3 gris) + ½ negro	(Raz + 3 gris) + negro	(Raz + 3 gris) + ½ blanco	(Raz + 3 gris) + blanco
Raz + 2 gris	(Raz + 2 gris) + ½ negro	(Raz + 2 gris) + negro	(Raz + 2 gris) + ½ blanco	(Raz + 2 gris) + blanco
Raz + gris	(Raz + gris) + ½ negro	(Raz + gris) + negro	(Raz + gris) + ½ blanco	(Raz + gris) + blanco

Esquema 5



Ilustración 62

Yuririapúndaro. Etapa 3 (paleta grisalla).
Óleo sobre tela.
2008

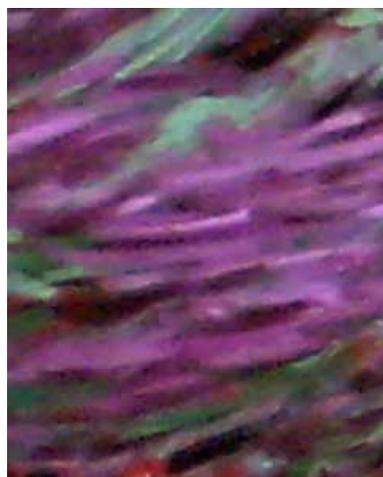


Ilustración 63

Yuririapúndaro. Etapa 3 (detalle grisalla).
(v. il. 116)
Óleo sobre tela.
2008

III.3. Producción.



Ilustración 66

Mas allá de las vías
 Temple mixto, óleo y encausto.
 90 x 122 cm
 2003



Ilustración 67

Mas allá de las vías (detalle lago)
 Temple mixto, óleo y encausto.
 90 x 122 cm
 2003

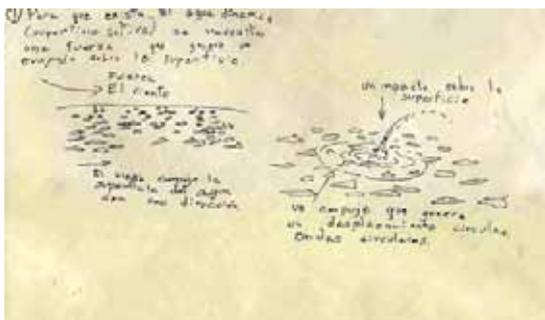


Ilustración 68

1er esquema sobre el movimiento acuático
 Plumón sobre cartoncillo
 16.3 x 25.2 cm
 2004- 2005



Ilustración 69

2do esquema sobre el movimiento acuático
 Plumón sobre cartoncillo
 16.3 x 25.2 cm
 2004- 2005



Ilustración 70

Esquema: la superficie activa, el agua dinámica
 Lápices y plumones sobre cartoncillo
 16.3 x 25.2 cm
 2004- 2005



Ilustración 71

Esquema: la superficie en reposo, el agua pasiva
 Lápices y plumones sobre cartoncillo
 16.3 x 25.2 cm
 2004- 2005



Ilustración 72
Fuerza con dirección
 Pastel graso sobre cartoncillo
 16.3 x 25.2 cm
 2004- 2005



Ilustración 73
Esquema: luz, brillo, penumbra y crestas.
 Pastel graso sobre cartoncillo
 16.3 x 25.2 cm
 2004- 2005

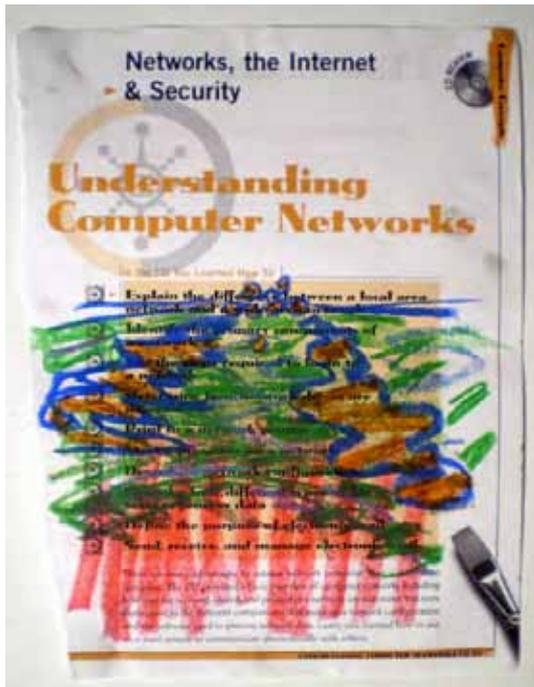


Ilustración 74
Estudio charco 1
 Pastel graso sobre papel
 27.9 x 21.6 cm
 2006



Ilustración 75
Estudio charco 2
 Pastel graso sobre papel
 21.6 x 27.9 cm
 2006



Ilustración 76
Estudio charco 3
 Pastel graso sobre papel
 21.6 x 27.9 cm
 2006



Ilustración 77
Estudio pecera 1
 Pastel graso sobre papel
 27.9 x 21.6 cm
 2006

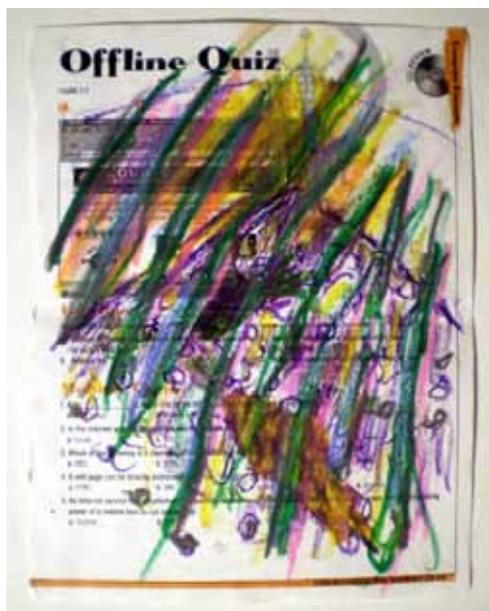


Ilustración 78
Estudio pecera 2
 Pastel graso sobre papel
 27.9 x 21.6 cm
 2006



Ilustración 79
Estudio pecera 3
 Pastel graso sobre papel
 27.9 x 21.6 cm
 2006



Ilustración 80

Estudio: estructura acuática 1
Plumones de aceite sobre papel
30 x 34.3 cm
2006



Ilustración 81

Estudio: estructura acuática
Temple sobre papel
47 x 66 cm
2006



Ilustración 82

Estudio: estructura acuática
Temple sobre papel
47 x 66 cm
2006



Ilustración 83

Agua herida
Fotografía digital en papel mate
10.2 x 15.2 cm
2006



Ilustración 84

Transparencia

Fotografía digital en papel mate
10.2 x 15.2 cm
2006



Ilustración 85

Brillo

Fotografía digital en papel mate
10.2 x 15.2 cm
2006



Ilustración 86

Modelos

Fotos y recortes de revistas sobre madera
39 x 67.5 cm
2006-2007



Ilustración 87

Modelos

Fotos y recortes de revistas sobre madera
39 x 67.5 cm
2006-2007



Ilustración 88

Estudio 1 brillos
Acrílico sobre cartón
22.5 x 25.8 cm
2006



Ilustración 89

Estudio 2
Acrílico sobre cartón
25.8 x 22.5 cm
2006



Ilustración 90

Estudio 3 profundidad
Acrílico sobre fibracel
25 x 20 cm
2006



Ilustración 91

Estudio 4 profundidad
Acrílico sobre fibracel
25 x 19.6 cm
2006



Ilustración 92

Estudio 5
Acrílico sobre cartón
25.8 x 22.5 cm
2006



Ilustración 93

Estudio 6
Acrílico sobre madera
Diámetro 30 cm
2006



Ilustración 94
Estudio 7
 Acrílico sobre madera
 Diámetro 30 cm
 2006



Ilustración 95
Estudio 8
 Acrílico sobre fibracel
 40 x 30 cm
 2006



Ilustración 96
Estudio 9
 Acrílico sobre fibracel
 40 x 30 cm
 2006



Ilustración 97
**Estudio 10: brillos, dinámica
 y posición de formato**
 Acrílico sobre cartón entelado
 22.9 x 30.5 cm
 2006



Ilustración 98

Estudio 11: brillos, dinámica y posición de formato
Acrílico sobre cartón entelado
30.5 x 22.9 cm
2006



Ilustración 99

Estudio 12: Monocromía con grises abajo y brillos arriba
Acrílico sobre cartón entelado
22.9 x 30.5 cm
2006

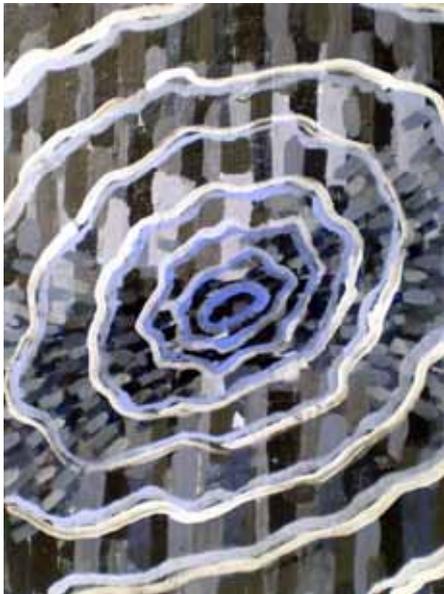


Ilustración 100

Estudio 13: brillos y posición de formato
Acrílico sobre cartón entelado
30.5 x 22.9 cm
2006



Ilustración 101

Estudio 14: brillos, dinámica y posición de formato
Acrílico sobre cartón entelado
30.5 x 22.9 cm
2006



Ilustración 102

Estudio 15: brillos, dinámica y posición de formato
Acrílico sobre cartón entelado
30.5 x 22.9 cm
2007



Ilustración 103

Estudio 16: brillos, dinámica y posición de formato
Acrílico sobre cartón entelado
30.5 x 22.9 cm
2007



Ilustración 104

Estudio
Óleo sobre fibracel
30 x 40 cm
2007

CAPÍTULO IV. LA OBRA.

Luis Alejo



Ilustración 105

Ocotlán
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2007



Ilustración 106

La Media Luna
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2007



Ilustración 107

Enrollado

Acrílico, temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 108

1629

Acrílico, temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 109

Hijos hervidos

Acrílico, temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 110

Magdalena Contreras

Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 111
Nabor Carrillo
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008

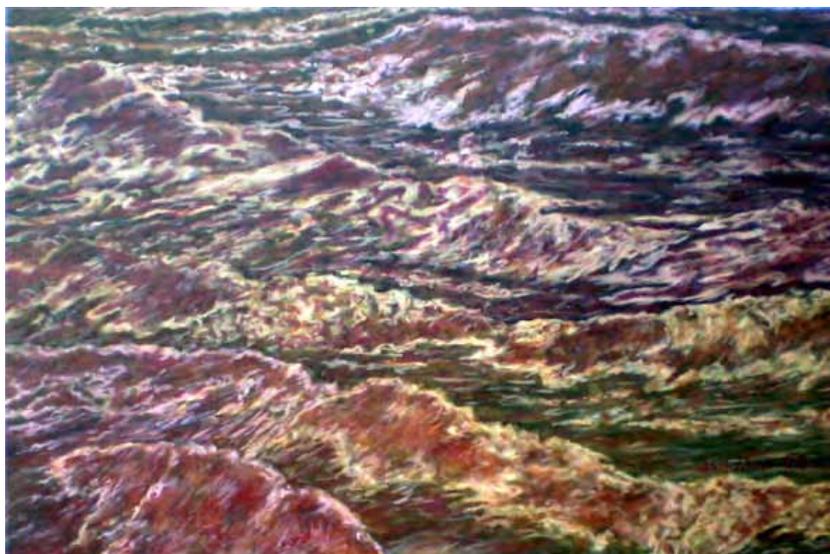


Ilustración 112
Tamazopo
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 113

4008 años
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 114

El Chan
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 115

Petén Itzá
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008

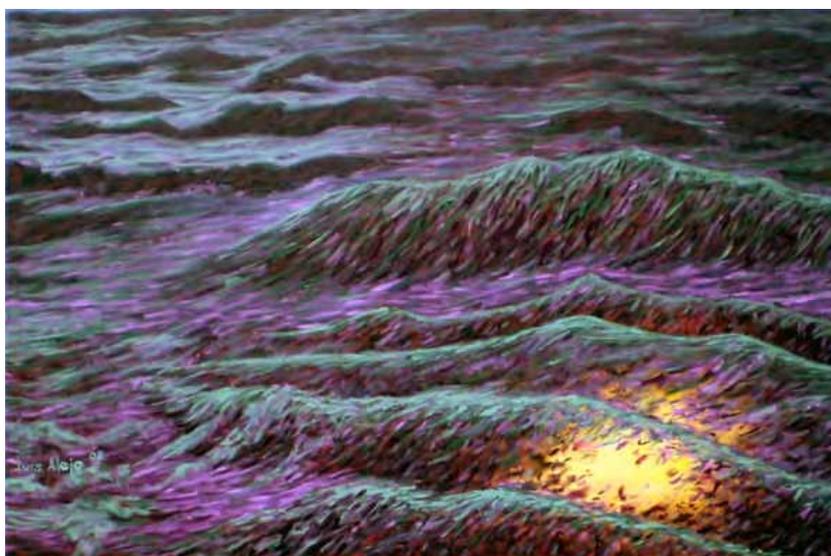


Ilustración 116

Yuriripúndaro
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 117

Tayasal
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 118

Fray Diego de Chávez
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 119

Avándaro
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 120

Difuntos
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 121

Efluvio
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 122

Cuerda viva
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 123

Pánuco
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008



Ilustración 124

Arco iris blanco
Temple y óleo sobre tela
80 x 122 cm
2008

Conclusiones.

El paisaje acuático bajo sus denominaciones coloquiales, ha sido considerado un género de la pintura en sí; una categoría de acuerdo a la presencia del agua como contexto; independientemente del tema representado. Sin embargo, el concepto de los géneros consiste en clasificar la pintura por categorías determinadas a partir del tema figurativo. Así que el conjunto de motivos dentro del paisaje acuático conforma una variedad de géneros, los cuáles dependiendo el caso, pueden distribuirse a su vez en subcategorías, aunque sobre esto no encontré interés por un consenso.

Respecto a la evolución de esta variedad, puede establecerse que consistió en ramificaciones de categorías derivadas de distintas experiencias con el modelo, p. ej. batallas navales, piezas de aguas interiores y escenas nocturnas; que además dependiendo de su intención llegaron a constituir tradiciones como la holandesa, la inglesa o la normanda. Y por otra parte en esos linajes pictóricos también existieron nodos, pintores unificadores, quienes sintetizaron dos o más tradiciones como: Van de Velde el Joven, Bakhuizen, Turner, Monet y Clausell.

En cuanto a las deudas monográficas de este trabajo debo referir lo siguiente, faltan los linajes pictóricos que conectan a la Tradición Holandesa del Paisaje Acuático con el Impresionismo y los mexicanos; porque esa tarea aunque extensa y complicada, no es imposible, hay por lo menos un sinuoso camino desde la tradición holandesa-inglesa pasando por Turner hasta los impresionistas, debido a que alguna influencia de dicha tradición hubo en los pintores de Barbizon. Por otra parte también resta trazar las influencias recíprocas con los pintores de vistas italianos (los vedutistas) y más enigmático aún, ¿Tiene algún vínculo con alguna tradición del paisaje acuático una figura como el armenio Iván Aivazovski, quien pintó alrededor de 6,000 marinas en el siglo XIX?, además en una investigación más amplia, si existieran, haría falta ver las producciones de África, Oceanía, Asia y América Latina.

Ahora ¿por qué los pintores escogieron el agua? Además de su contexto histórico, la respuesta es que con la paulatina adquisición de conciencia sobre las cualidades pictóricas y su necesidad de experimentarlas, los pintores se sintieron impulsados a ir depurando los objetos residentes de las aguas. Entonces estos pintores poco a poco incrementaron su dedicación a la composición oculta en el motivo figurado; dicha atención sigue vigente no sólo a partir de las aguas, sino prácticamente con casi cualquier modelo. En sí el proceso pictórico es la construcción de esta composición. Proceso que en un principio fue intuitivo, porque los colores y las mezclas eran colocados a partir de las figuras, y en un momento dado al autor no le interesaba ahondar en las posibilidades pictóricas, lo cuál aclaro es válido y todavía sucede así.

Sobre la poética puede sentarse que aún aproximando la vista al agua, el ser humano sigue evocando, continúa siendo susceptible a los elementos que actúan en su superficie.

Estas consideraciones acerca del proceso pictórico y la poética permanecen en mi producción, por eso defino la vivencia de la pintura como un camino donde cada pieza es un reto, experiencia en la que se presentan caídas y cuya cima es el balance, lo cuál sería la conjunción de los elementos en equilibrio por tensión, claro que esto siempre será aproximado. Así la producción de la serie y el planteamiento de estas posibilidades son testimonios de que el agua como modelo todavía es fuente detonante del proceso pictórico y poético.

Apéndices.

Apéndice 1.

Guerras Holandesas¹ hacia la segunda mitad del siglo XVII:

- 1648 España reconoce formalmente la independencia de las Provincias Unidas de los Países Bajos en la paz de Westfalia².
- 1652-1654 Inglaterra crea la Primer Acta de Navegación (1651), que excluye a Holanda del comercio entre el primero y otros países, esto desata la Primer Guerra Anglo- Holandesa (julio, 1652), después de una docena de batallas, la mayoría indecisivas, finaliza el conflicto con el tratado de Westminster (abril, 1654), comprometiendo a los holandeses a indemnizar a Inglaterra y hacer alianza por motivos defensivos.
- 1665-1667 Inglaterra endurece el Acta de Navegación provocando la Segunda Guerra Anglo- Holandesa, esta vez los ingleses se encuentran debilitados y las intenciones expansionistas de Francia obligan a los dos países a hacer la paz con el tratado de Breda (julio, 1667).
- 1672-1678 La Francia de Luis XIV ataca a Holanda en represalia por evitar la anexión de los Países Bajos Españoles del Sur (1667 - 1668). Para detenerlos las provincias de Holanda inundan sus proximidades, y se alían con España, Brandenburgo y el Sacro Imperio Romano; además separadamente consiguen la paz con Inglaterra (1674). En 1678 Francia toma Ypres y Gante, finalmente se negocia el tratado de Nijmegen (1678 - 1679) en el que Holanda queda libre y se declara neutral.

¹ MARTIN, Lowell A. (ed.). "Dutch Wars" en *New Age Encyclopedia*, t. 6, 5ta. ed. Grolier, Nueva York, 1965 p. 285- 286.

² BARNAT, J. (ed.). "La tregua de los Doce Años" en *Nueva Enciclopedia Temática Planeta. Historia*, Pról. Eduardo Jiménez Poyo, Nauta, México, s. f. p. 156.

Apéndice 2.

Viajes de Joseph Mallord William Turner

(Londres, 1775 - Chelsea, 1851).

Turner realizó numerosos viajes, siguiendo la tradición del Grand Tour, que con un sentido educativo consistía en recorrer otros países europeos para conocer sus culturas. Su caso se enfocó más en estudiar obras de los grandes maestros, y en realizar numerosos apuntes, estudios y acuarelas de los distintos paisajes. Sus viajes a grandes rasgos son los siguientes³:

- 1791 Bath y Bristol.
- 1795 Gales del sur y la isla de Wight.
- 1802- c. 1803 Atraviesa Francia, llega a Ginebra, sigue el camino de los Alpes, recorre casi toda Suiza (verano), y visita largo tiempo el Louvre en París.
- 1816 Yorkshire y Lancashire.
- 1817 La región del Rin y Ámsterdam, ahí estudió a Rembrandt.
- 1818 (octubre - noviembre) Edimburgo. Ilustra *Provincial Antiquities of Scotland* de Walter Scott.
- 1819- 1820 Italia: Milán, Venecia, Florencia, Roma, Nápoles, Sorrento y Paestum. Regresa con 2000 dibujos.
- 1822 (agosto) Edimburgo. Asiste a visita oficial del rey Jorge IV.
- 1824 Costas orientales de Inglaterra.
- 1825 Holanda, Renania y Bélgica.
- 1826 (agosto - noviembre) Bretaña y los valles del Mosa, el Mosela y el Loira. Regresa con numerosas libretas de dibujos.
- 1827 (verano) Isla de Wight, en East Cowes Castle. De regreso se detuvo en Pelworth.
- 1829 (agosto - febrero) Italia, (verano) Francia: París, Normandía y Bretaña.

³ Este es un resumen extraído de: Turner y Constable, Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés, tr. Víctor Gallego, Electa, Madrid, 2000, pp. 38, 39, 56, 74, 94, 98, 100, 118, 128 y 142. Y de: GAUNT, William, (1900-). Marine painting. An historical survey, Viking, Nueva York, 1976, pp. 119, 120 y 258.

- 1830 (septiembre) Midlands.
- 1831 (febrero) Edimburgo
- 1832 (septiembre) París: vistas del Sena, vio el trabajo de Delacroix.
- 1833 Italia: Venecia.
- 1839 Regiones del Mosa, del Mosela y Luxemburgo.
- 1840 Rotterdam, valle del Rhin, Venecia, Munich y Coburgo.
- 1841 (agosto - octubre) Suiza: Lucerna, Zurich y lago Constanza.
- 1843- 1845 Suiza: el Tirol, Francia e Italia.

Apéndice 3.

Biografía de Joaquín Clausell.

José Joaquín Quirico Marcelino Clausell Franconis

(Campeche, 1866 - Lagunas de Zempoala, Morelos, 1935)

Su padre era José Clausell (Cataluña, España), provenía de una familia de marinos catalanes, emigró a Campeche y trabajaba en la construcción de barcos. Su madre fue Marcelina Franconis.

Durante su juventud Clausell estudió en el Instituto Campechano, donde dibujaba caricaturas de: compañeros, maestros, del director y el gobernador⁴.

En febrero de 1893 aparece el diario *El Demócrata*, dirigido por Clausell, y el 14 de marzo en el mismo diario es publicado *¡Tomóchic! Episodios en campaña*, "...la historia... sobre la expedición militar contra ese pueblo del estado de Chihuahua. Por ello Clausell,... y Francisco R. Blanco, su propietario,... fueron encarcelados"⁵. Para octubre escapa de prisión; en su familia decían que los de la cárcel lo ayudaron, y "...su compañero de estudios Antonio Cervantes... en compañía de González Mier..."⁶ interceden por él ante el general Díaz, quien finalmente le perdona la vida.

Clausell tuvo que salir del país y Antonio Cervantes le ayudó a pagar sus viajes a Nueva Orleans (1894), después a Nueva York (1895) donde trabaja como obrero, y finalmente París (1896). Ahí entra en una escuela para obreros y recibe por pago dos francos, dinero que utiliza para visitar museos y galerías⁷. También asiste por primera vez a una exposición impresionista y queda "...fascinado..."⁸, vuelve en varias ocasiones y el autor quien lo había visto muy interesado entabla amistad con él. Algunos autores sostienen que fue Camille Pissarro (Saint-Thomas, 1830 - París, 1903), pero su hijo Carlos Clausell aseguraba que fue Claude Monet; a fin de cuentas uno

⁴ Joaquín Clausell y los ecos del Impresionismo en México. Museo Nacional de Arte, INBA/ CONACULTA, México, 1995, pp. 65, 75, 169.

⁵ op. cit. p. 78.

⁶ op. cit. p. 78- 79.

⁷ op. cit. pp. 71, 79.

⁸ op. cit. p. 80.

de esos pintores lo invitó a su estudio a trabajar. En las versiones con Pissarro, el sitio es Rouán y Clausell nunca va; en las de Monet, acepta y pintan juntos alguna vez.

Ese mismo año las cosas en México se arreglan y Clausell pudo regresar, trayendo consigo la técnica impresionista.

En 1903 Clausell conoció a Gerardo Murillo, el Dr. Atl, quien en una ocasión ante un paisaje le sugirió pintar. Así que este año es considerado como una de las posibles fechas de su inicio en la pintura⁹.

Para mayo de 1906 en México, Clausell participa en la exposición impresionista de **Savia Moderna**, revista que era inspiración del Dr. Atl, la muestra se desarrolla en el local de la publicación, en avenida 5 de mayo y participan los siguientes pintores¹⁰:

Escuela Nacional de Bellas Artes:

- Alumnos: Diego Rivera, Alberto y Antonio Garduño, y Francisco de la Torre.
- Maestros: Germán Gedovius y Gonzalo Argüelles Bringas.

Pintores independientes:

- Jorge Enciso y Joaquín Clausell.

Al estallar la Revolución de 1910 Clausell abandona la pintura y c.1920 - 1925 vuelve a ella por petición del Dr. Atl y Diego Rivera. Esa es una de sus etapas de mayor producción, entonces viaja para tomar apuntes y estudios en Mazatlán, Acapulco y Veracruz.

También participó como maestro, dirigiendo la Escuela al Aire Libre de Ixtacalco en 1928, incitando a los estudiantes con salidas de campo a pintar paisajes, para captar la naturaleza.

Por último, el 20 de noviembre de 1935, Clausell murió con su amigo el ingeniero Bousquet durante un paseo familiar, al hundirse el suelo donde caminaban junto a las lagunas de Zempoala, Morelos¹¹.

⁹ op. cit. pp. 66, 81, 169.

¹⁰ op. cit. p. 35.

¹¹ op. cit. pp. 66, 82.

Apéndice 4.

Para el empleo de los colores terciarios como elementos de tensión, me basé en los esquemas presentados por Augusto Garau, quien básicamente muestra las distintas posibilidades para elaborarlos, dinámicos visualmente. Esto se logra mediante la combinación o yuxtaposición de dos pares (colores secundarios) formados con cantidades no equilibradas de colores primarios. Así, dependiendo de la oposición de estos pares en el círculo cromático, y de acuerdo a la proporción de sus componentes (dominante, paritaria o subordinada), habrá mezclas terciarias que tenderán a dispersarse en la vista del espectador (activas), y mezclas más estables, las cuales parecerán concentrarse con mayor facilidad sobre sí mismas (pasivas)¹².

A partir de lo anterior, Garau menciona las siguientes categorías:

Inversión completa: es cuando el conjunto de ambos pares contiene una misma cantidad de los dos primarios que lo forman, y falta la presencia del tercero. Así en un par, un primario es dominante y en el otro es subordinado; sucediendo lo mismo con el segundo primario, para generar en consecuencia una convergencia hacia un punto de equilibrio común. Sin embargo, aún con la presencia de esa fuerza de cohesión, si los pares no están mezclados, la tensión no se agotará. Por último de esta unión, sólo hay tres combinaciones (v. il. 125)¹³.

Inversión parcial: En este conjunto si están presentes en ambos pares los tres primarios. Su característica es que el color común es dominante en un par y subordinado en el otro, generando con esta circunstancia una dinámica de fuerzas tendientes a separar el grupo, esto porque para obtener su complementario, se necesita completar las partes faltantes de los tres colores, con las cuales se equilibraría el conjunto. De esta unión hay seis combinaciones (v. il. 125)¹⁴.

¹² GARAU, Augusto. Las armonías del color, Paidós, Barcelona, 1986, pp. 11- 15, 17- 22.

¹³ op. cit. pp. 15, 21, 23 y 58.

¹⁴ op. cit. pp. 15, 26- 27.

Semejanza de los dominantes: En esta terna el color común es mayoritario dentro de ambos pares, así que los otros primarios tiran en direcciones opuestas, sin embargo, la presencia mayoritaria del primer color común, converge con una enorme fuerza de cohesión. De este tipo de conjunto pueden ser 3 combinaciones (v. il. 125)¹⁵.

Semejanza de los subordinados: En estos conjuntos el color común es minoría, generando al sumarse los pares una situación de complemento, porque los tres colores se integran. Entonces para producir un desequilibrio con estos grupos, se vuelve necesario colocarlos sobre un fondo coloreado, para provocar una tensión cromática, o si se desea resaltar su plenitud cromática, deben ser dispuestos sobre fondos acromáticos (gris, blanco o negro). De estos grupos hay tres combinaciones (v. il. 125)¹⁶.

De entre estas categorías, las de mayor cohesión son: inversión completa y semejanza de los subordinados. Y las de mayor divergencia son: inversión parcial y semejanza de los dominantes¹⁷.

Pero además, debe mencionarse que al interactuar en las composiciones, estos colores pueden tener o carecer de sus complementarios, y por su disposición llegar a producir dinámicas en su observación.

¹⁵ op. cit. pp. 14, 29- 30.

¹⁶ op. cit. pp. 22, 27, 31- 33, y 58.

¹⁷ op. cit. pp. 21- 22, y 58.

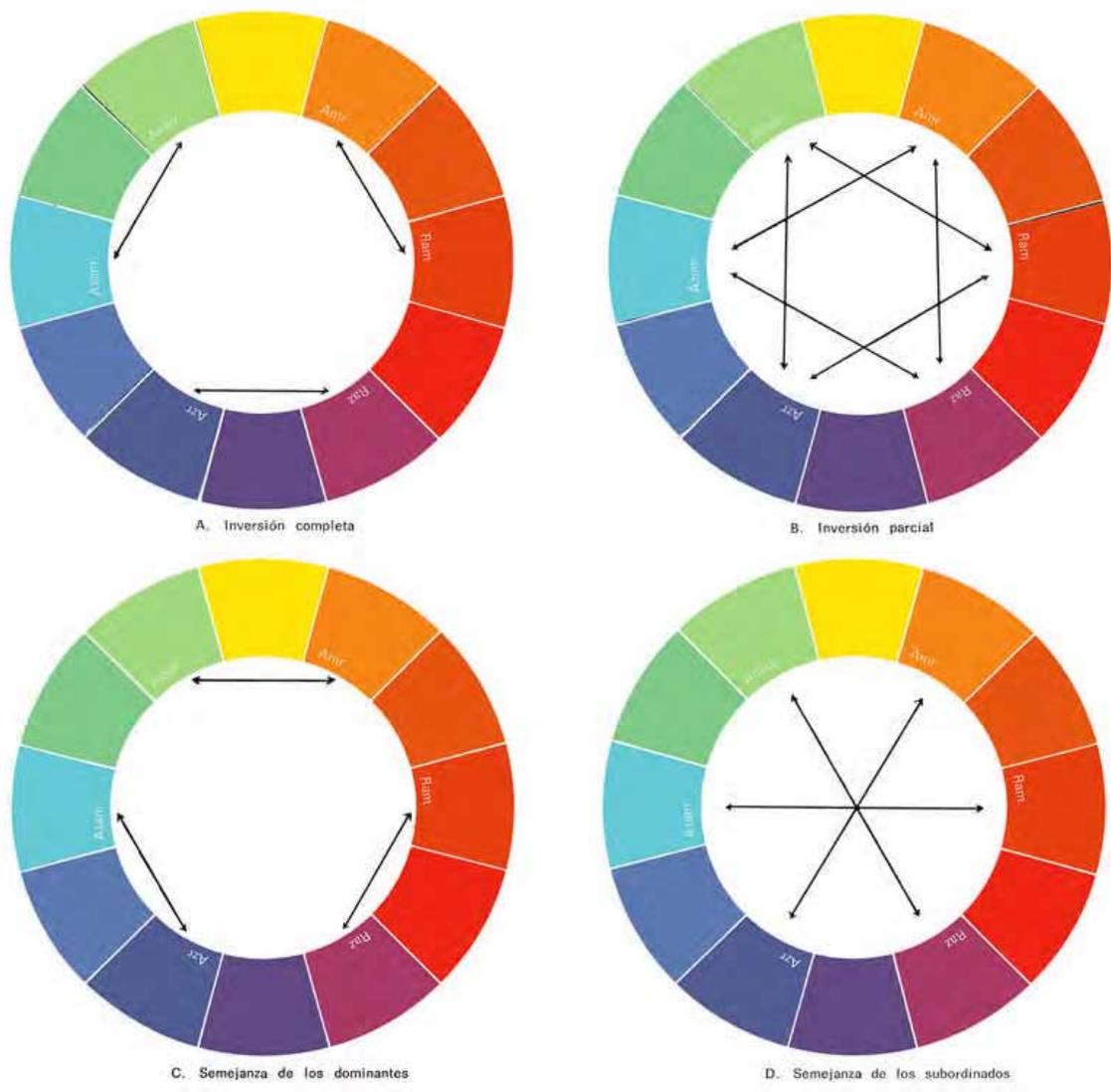


Ilustración 125.¹⁸

¹⁸ Este esquema es de Garau, solo que aquí aparece coloreado. op cit. p. 25.

Bibliografía:

- BACHELARD, Gastón (1884- 1962). El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia, tr. Ida Vitale, FCE, México, 1978 (Breviarios, 40), 298 p. [l'eau et les rêves essai sur l'imagination de la matiere, 1942].
- BARNAT, J. (ed.). "La tregua de los Doce Años" en Nueva Enciclopedia Temática Planeta. Historia, Pról. Eduardo Jiménez Poyo, Nauta, México, s. f. p. 156.
- CLARK, Kenneth (1903-). La rebelión romántica, El arte romántico frente al clásico, tr. Bernardo Moreno Carrillo, Alianza, Madrid, 1990, 361 p. [The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art, 1973].
- CREPALDI, Gabriele. Turner y Constable, Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés, tr. Víctor Gallego, Electa, Madrid, 2000, (Art Book), 144 p. [Turner e Constable, natura, luce e colore nel Romanticismo inglese].
- CRESPO, Francesc; Como pintar marinas. La historia, el estudio, los materiales, las técnicas, los temas, la teoría y la práctica del arte de pintar marinas. Intr. José Parramon, 2^{da} edición, Parramon, Barcelona, 1990, (Aprehender haciendo), 96 p.
- DEBROISE, Olivier. Alberto Castro Leñero. Premio promocional de pintura 1989, tr. al inglés por John Page, intr. Teresa del Conde, Fomento Cultural Casa de Bolsa México, México, 1991, 96 p.
- DEMPSEY, Amy. "Impressionism" en Art in the Modern Era, A Guide to Styles, Schools & Movements, Harry N. Abrams, Nueva York, 2002, pp. 14- 18.
- ESCRIBANO, María y Juan Pérez et al. La marina. Carroggio, Barcelona, 2002, 201 p. [E I], [E II], [E III].
- GAUNT, William, (1900-). Marine painting. An historical survey, Viking, Nueva York, 1976, 264 p. [E I], [E II], [E III].
- GARAU, Augusto. Las armonías del color, tr. Rosa Premat, pról. Rudolph Arnheim, Paidós, Barcelona, 1986 (Paidós Estética, 9), 99 p. [Le armonie del colore, 1984].

- GRAS BALAGUER, Menene. "Estudio Preliminar", en Edmund Burke (1727- 1795). Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, Tecnos, Madrid, 1987, (Metrópolis), pp. XI- XXII, [A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757].
- GREEN, Miranda J. "Territory, god of" en Dictionary of Celtic Myth and Legend, Thames and Hudson, Nueva York, 1992, p. 208.
- GUPTILL, Arthur L., Color manual for artists, intr. Catherine Sullivan, Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1980, 126 p.
- HUXLEY, Aldous. Las puertas de la percepción. Cielo e infierno, tr. Miguel de Hernani, 2da ed., Edhasa, Barcelona, 1999 (pocket, 20) 192 p. [The Doors of perception. Heaven and hell, 1977].
- Joaquín Clausell y los ecos del Impresionismo en México, Museo Nacional de Arte, INBA / CONACULTA, México, 1995, 192 p.
- KENDALL, Richard (ed.). "Introducción" en Monet por sí mismo. Pinturas, dibujos, pasteles, escritos. tr. M^a. Rosa Toda, Plaza & Janés, Barcelona, 1989, pp. 8- 15, [Monet by himself, 1989].
- MARQUES- RIVIERE, Jean. El arte zen, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1963, (Estudios de arte y estética, 7), 180 p.
- MARTIN, Lowell A. (ed.). "Dutch Art and Architecture" en New Age Encyclopedia, t. 6, 5ta. ed. Grolier, Nueva York, 1965, pp. 282- 284. [E I].
- MARTIN, Lowell A. (ed.). "Dutch Wars" en New Age Encyclopedia, t. 6, 5ta. ed. Grolier, Nueva York, 1965, pp. 285- 286. [E I], [E II], [E III].
- MORALES GALICIA, Diana; "Paisaje y Naturaleza" en Tropo de agua: ## libro- bitácora del paisaje acuático, tesis inédita, ENAP, UNAM, México, 2008, pp. 4- 38.
- MORALES GALICIA, Diana; "El cuaderno de bitácora" en Tropo de agua: ## libro- bitácora del paisaje acuático, tesis inédita, ENAP, UNAM, México, 2008, pp. 75- 96.
- "Poesía" en Enciclopedia Hispánica, t. 12, 2a ed., Barsa- Planeta, Barcelona, 2003, pp. 45- 47.

“Poética” en Diccionario básico Espasa: Con versión de la mayoría de las voces en francés, inglés, italiano, alemán y sus etimologías, t. 4, 4ta ed., Espasa- Calpe, Madrid, 1983, p. 3883.

ROSENBLUM, Robert. La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico, De Friedrich a Rothko, Alianza, Madrid, 1993, 270 p. [Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko, 1975].

TURNER, Jane (ed.). “Brightness” en The dictionary of art, t. 4, Grove, Nueva York, 1996, p. 808.

TURNER, Jane (ed.). “Genre” en The dictionary of art, t. 12, Grove, Nueva York, 1996, pp. 286-298.

TURNER, Jane (ed.). “Light” en The dictionary of art, t. 19, Grove, Nueva York, 1996, pp. 351- 359.

TURNER, Jane (ed.). “Marine painting” en The dictionary of art, t. 20, Grove, Nueva York, 1996, pp. 423- 426. [E I], [E II], [E III].

VINCI, Leonardo da (1452- 1519). “Primer libro... [sobre la luz y la sombra] ...131- 134” en Tratado de pintura, Ramón Llada y Cía, México, 1996, pp. 174- 176.

Fuentes digitales:

“A Mediterranean Brigantine Drifting Onto a Rocky Coast in a Storm” en Maritime Art Greenwich, National Maritime Museum,
<http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0906&name=Willem%20van%20de%20Velde,%20the%20Younger&action=ArtistTitle>

“Adriaen van de Velde” en Getty Museum,
<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=551&page=1>
<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=551&page=1> [E II].

AKUEHNE. Thera Wallpainting Exhibition Hall, The Thera Foundation, 2008.
<http://www.therafoundation.org/wallpaintingexhibition/>

Ancient Ships in art history: The Ceremonial Uses of Ships in ancient Egypt and Egyptian art.
artsales.com, 2003, http://www.artsales.com/ARTistory/Ancient_Ships/03_ceremonial_vessels.html

“Arrivo dei pellegrini a Colonia” en Sei in Gallerie, I dipinti,
<http://web.tiscali.it/wwwart/accademia/artisti/biografie/06biografia.htm>

“Beerstraten, Jan Abrahamsz” en Artist biography, Sphinxfineart,
<http://www.sphinxfineart.com/Beerstraten-Jan-Abrahamsz-DesktopDefault.aspx?tabid=45&tabindex=44&artistid=18484> [E II], [E III].

Bilddatenbank, Kunst Historisches Museum, <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1239>

“Biography of Willem van de Velde, the Elder” en Maritime Art Greenwich, Biographies A-Z,
National Maritime Museum,
<http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnulnDepth/Biography.cfm?biog=136&name=Willem%20van%20de%20Velde%2C%20the%20Elder> [E II], [E III].

“Biography of Willem van de Velde, the Younger” en Maritime Art Greenwich, Biographies A-Z,
National Maritime Museum,
<http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnulnDepth/Biography.cfm?biog=137&name=Willem%20van%20de%20Velde%2C%20the%20Younger> [E II], [E III].

“Both, Jan, Bautizo del eunuco de la reina Candace, Sala 7” en Galería- on- line, Museo Nacional del Prado, 2009. <http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/bautizo-del-eunuco-de-la-reina-candace/> [E II].

“Both, Jan, Salida al Campo, Sala 7” en Galería- on- line, Museo Nacional del Prado, 2009.
<http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/salida-al-campo/> [E II].

“Carta universal” en Fondos, Cartografía Historia, Museo Naval/ Armada Española, 2008,
http://www.armada.mde.es/ArmadaPortal/page/Portal/ArmadaEspañola/ciencia_museo/06_documento--03_cartografia_historia--02_fondos_es
<http://www.reformation.org/juan-de-la-cosa-map.html>

“Caspar David Friedrich (1774-1840)”, en Art Renewal Center, p. 6,
<http://www.artrenewal.org/asp/database/art.asp?aid=179&page=6>

“Claude Monet” en Musée de Orsay: Notice d' Oeuvre, 2006, http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=001172&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=%2Fes%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fnotice.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D5%26lnum%3D13

“Claude Monet” en Musée de Orsay: Painting, foto: RMN, Hervé Lewandowski, 2006, http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2454

CRYSTAL, Ellie. “Lecanomancy” en [Crystalinks, Ellie Crystal's Metaphysical and Science Website](http://www.crystalinks.com/lecanomancy.html), 1995 – 2009, <http://www.crystalinks.com/lecanomancy.html>

“Dutch Ships in a Gale” en [Maritime Art Greenwich](http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?letter=D&ID=BHC0721), National Maritime Museum, <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?letter=D&ID=BHC0721>

“Fishing Boats in a Rough Sea” en [Maritime Art Greenwich](http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0775&name=Simon%20de%20Vlieger&action=ArtistTitle), National Maritime Museum, <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0775&name=Simon%20de%20Vlieger&action=ArtistTitle>

“Fishing Boats in an Estuary at Dusk” en [Maritime Art Greenwich](http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=g&ID=BHC0806&name=Jan%20van%20Goyen&action=ArtistTitle), National Maritime Museum, <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=g&ID=BHC0806&name=Jan%20van%20Goyen&action=ArtistTitle>

“Frans Post” en [Worldvisitguide](http://www.worldvisitguide.com/contact/A009819.html), Insecula, <http://www.worldvisitguide.com/contact/A009819.html>
[E II].

GALITZ, Kathryn Calley. "Romanticism" en [Heilbrunn Timeline of Art History](http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2000 http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm (Octubre 2004).

“Gustave Courbet” en [Special Exhibitions](http://www.metmuseum.org/special/gustave_courbet/view_1.asp?item=10), The Metropolitan Museum of Art, 2000–2009, http://www.metmuseum.org/special/gustave_courbet/view_1.asp?item=10

J. J. P. P. “Dubbels, Hendrick Jacobsz”. [Enciclopedia On-Line](http://www.museodelprado.es/es/submenu/enciclopedia/buscador/voz/dubbels-hendrick-jacobsz/), Museo del Prado, <http://www.museodelprado.es/es/submenu/enciclopedia/buscador/voz/dubbels-hendrick-jacobsz/>
[E II], [E III].

“Joachim de Patinir” en Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/obras_ficha_biografia_print601.html [E I].

“Joachim de Patinir” en The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition, 2008,
<http://www.encyclopedia.com/doc/1E1-Patinir.html> [E I].

“Joose de Momper II” en Artist biography, Sphinxfineart, <http://www.sphinxfineart.com/Joose-Momper-Antwerp-1564-Antwerp-1635-Christ-healing-the-blind-DesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=155121> [E I].

KREN, Emil y Daniel Marx. “Beyeren, Abraham van” en Web Gallery of Art, 1996,
<http://www.wga.hu/bio/b/beyeren/biograph.html>

KREN, Emil y Daniel Marx. “Bondone, Giotto di” en Web Gallery of Art, 1996,
<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/index.html>

KREN, Emil y Daniel Marx. “Both, Jan” en Web Gallery of Art, 1996,
<http://www.wga.hu/bio/b/both/jan/biograph.html> [E II].

KREN, Emil y Daniel Marx. “Bruegel, Pieter the Elder” en Web Gallery of Art, 1996,
http://www.wga.hu/bio/b/bruegel/pieter_e/biograph.html [E I].
http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bruegel/pieter_e/painting/navalbat.html

KREN, Emil y Daniel Marx. “Dubbels, Hendrik Jakobsz” en Web Gallery of Art, 1996,
<http://www.wga.hu/bio/d/dubbels/biograph.html> [E II], [E III].

KREN, Emil y Daniel Marx. “Elsheimer, Adam” en Web Gallery of Art, 1996,
<http://www.wga.hu/bio/e/elsheime/biograph.html> [E I], [E II].

KREN, Emil y Daniel Marx. “Momper, Joos de” en Web Gallery of Art, 1996,
<http://www.wga.hu/bio/m/momper/biograph.html> [E I].

KREN, Emil y Daniel Marx. “Neer, Aert van” en Web Gallery of Art, 1996,
<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/n/neer/aert/index.html> [E II].

KREN, Emil y Daniel Marx. “Patenier, Joachim” en Web Gallery of Art, 1996,
<http://www.wga.hu/bio/p/patenier/biograph.html> [E I].

KREN, Emil y Daniel Marx. "Post, Frans" en Web Gallery of Art, 1996,
<http://www.wga.hu/bio/p/post/frans/biograph.html> [E II].

KREN, Emil y Daniel Marx. "Savery, Roelandt" en Web Gallery of Art, 1996,
<http://www.wga.hu/bio/s/savery/biograph.html> [E II].

KREN, Emil y Daniel Marx. Web Gallery of Art, 1996, <http://www.wga.hu/index1.html> [E I], [E II],
[E III].

KREN, Emil y Daniel Marx. "Wynants, Jan" en Web Gallery of Art, 1996,
<http://www.wga.hu/bio/w/wynants/biograph.html> [E II].

LUCIFERO, Duca. "Terragen Visions (Terragen rel. 0.7) Part II" en My terragen Visions IV, 1999-
2005, http://ducalucifero.altervista.org/terragen_5.htm

"Mar tormentoso con barcos de vela" en Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
<http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/ficha848.htm>

MITCHELL, William L. "Walls 8, 9, 10" en Tomb of Menna, Department of Computing, Manchester
Metropolitan University, Manchester, 1999. [http://www.doc.mmu.ac.uk/RESEARCH/virtual-
museum/Menna/wall8.html](http://www.doc.mmu.ac.uk/RESEARCH/virtual-museum/Menna/wall8.html)

MOSKO, Niko. "Blue" en Arte lista. Com
<http://www.artelista.com/obra/5634888447662956-blue.html>

MOSKO, Niko. "Fragment 2" en Arte lista. com
<http://www.artelista.com/obra/3075071854867980-fragment2.html>

"Mouth of the River Schelde" en Digital Collection, The State Hermitage Museum, IBM, 2003,
[http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-
bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=PICTURE_EN&PID=GJ-
1027&numView=1&ID_NUM=2&thumbFile=%2Ftmplobs%2FQRTG1LHGHQFVLGUE6.jpg&embVi
ewVer=last&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=4&tmCond=Everdingen+Allart
+van&searchIndex=TAGFILEN&author=Everdingen%2C%26%2332%3BAllart%26%2332%3Bvan](http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=PICTURE_EN&PID=GJ-1027&numView=1&ID_NUM=2&thumbFile=%2Ftmplobs%2FQRTG1LHGHQFVLGUE6.jpg&embViewVer=last&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=4&tmCond=Everdingen+Allart+van&searchIndex=TAGFILEN&author=Everdingen%2C%26%2332%3BAllart%26%2332%3Bvan)

"Mr. Mellon", Royal Academy Magazine (Londres), otoño 2007, núm. 96,
<http://www.royalacademy.org.uk/ra-magazine/autumn-2007/features/mr-mellon,141,RAMA.html>

"Ogata Korin: Rough Waves (26.117)" en Heilbrunn Timeline of Art History, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2000, http://www.metmuseum.org/toah/hd/rinp/ho_26.117.htm (July 2007)

"Pieter Molijn" en Getty Museum,
<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=261&page=1> [E II].

"Pieter Molijn, Landscape with Shepherds", en Image Museum,
<http://www.imamuseum.org/explore/artwork/36615> [E II].

PIOCH, Nicolas. "Turner, Joseph Mallord William" en Webmuseum, foto: Mark Harden, 2002,
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/>

"Portuguese Carracks off a Rocky Coast" en Maritime Art Greenwich, National Maritime Museum,
<http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?ID=BHC0705>

Romanticism, English Department, Brooklyn College, 2001,
<http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/rom.html> [Adaptado de: A Guide to the Study of Literature: A Companion Text for Core Studies 6, Landmarks of Literature]

SALIMBETI, Andrea y Stefanie Gröner. "Ships" en The Greek Age of Bronze, 2008,
www.salimbeti.com/micenei/ships.htm

"Ships in Distress" en Rijksmuseum, Amsterdam, http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-4856?lang=en&context_space=&context_id=

"Stamnos" en Search object details, the British Museum,
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?currentpage=1&productioninfo=on&titlesubject=on&toadbc=ad&physicalattribute=on&images=on&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&objectid=399666&partid=1&searchtext=The+ship+of+Odysseus&fromadbc=ad&numpages=10

SUTTON, Peter C. "Witte, Emanuel de" en Museo Thyssen-Bornemisza
http://www.museothyssen.org/thyssen_ing/coleccion/obras_ficha_biografia849.html [E II].

“The Battle of the Sound, 29 October-8 November 1658” en Maritime Art Greenwich, National Maritime Museum,
<http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0280&name=Willem%20van%20de%20Velde,%20the%20Elder&action=ArtistTitle>

“The Battle of the Texel, 11-21 August 1673” en Maritime Art Greenwich, National Maritime Museum,
<http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=v&ID=BHC0314&name=Willem%20van%20de%20Velde,%20the%20Younger&action=ArtistTitle>

“The Collection, Pictures & Miniatures” en The Wallace Collection, Londres,
<http://www.wallacecollection.org/collections/gallery/artwork/300>

“The Flight into Egypt” en Sammlung Künstler, Alte Pinakothek, Munich,
http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/kuenstler/kuenstler_inc_en.php?inc=bild&which=5768
http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/kuenstler/kuenstler_inc_en.php?inc=kuenstler&which=900
[http://www.pinakothek.de/_scripts/bild_big.php?which=5768_22176&title=Die Flucht nach Ägypten](http://www.pinakothek.de/_scripts/bild_big.php?which=5768_22176&title=Die%20Flucht%20nach%20Ägypten)
[E I], [E II].

“The Laestrygonians destroying Odysseus's fleet” en Scenes from The Odyssey, Language department, Lake Pend Oreille School District,
http://www.sd84.k12.id.us/SHS/departments/Language/edaniels/English%20I%20H/Odyssey/scenes_from_the_odyssey.htm

“Veleros junto a una aldea” en Museo Thyssen-Bornemisza,
http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/obras_ficha_zoom995.html

“Vessel [Egyptian] (20.2.10)” en Heilbrunn Timeline of Art History, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2000, http://www.metmuseum.org/toah/ho/02/afe/ho_20.2.10.htm (October 2006)

“View of Dordrecht J910518” en English Heritage Images: Cuypp Kenwood House, The Iveagh Bequest, Londres, 2009,
<http://www.englishheritageimages.com/low.php?xp=media&xm=517505>

VINCI, Leonardo da (1452- 1519); Jean Paul Richter (1847- 1937). "First book on light and shade. [132- 135•" en The literary works of Leonardo da Vinci, t. 1, Oxford University Press, 1939, pp. 80- 81,
<http://www.archive.org/details/literaryworksof101leonuoft>

"Vitrina, Wigerus" en http://artist-finder.com/stuff/database/info_popup.php?menu=artist&info=30046 [E III].