

# Imágenes del agua

Esther Moñivas Mayor

El agua, elemento arquetípico y recurso vital por excelencia, ha sido representada de manera constante en todas las culturas desde los inicios de la humanidad hasta nuestros días. Sus múltiples connotaciones simbólicas, sociológicas, literarias o estéticas en la historia de la pintura occidental nos permiten aproximarnos a temas como la relación del ser humano con la naturaleza; la conquista de ésta; nuestra vulnerabilidad entre la fertilidad y la destrucción que originan los recursos naturales; la espiritualidad y los rituales ancestrales vinculados a los elementos; la relación del agua con la femineidad; o el puro disfrute de la contemplación, entre otros.

La presente visita a la colección Thyssen-Bornemisza plantea un recorrido desde el siglo XIV hasta el siglo XX a través de una selección de «imágenes del agua» que nos permiten introducirnos en paisajes emocionales de gran diversidad. Visitaremos lagos, cuyos reflejos fascinaron a los pintores, fuentes y corrientes fluviales sembradas de historias bíblicas y mitológicas, mares ignotos o encrespados que han puesto al límite la valentía de los marineros, imponentes paisajes invernales, puertos, e incluso escenas de ocio. Éstas son sólo algunas de las miradas que los pintores nos han hecho llegar, invitándonos a reflexionar y a mirar nuestro entorno hídrico con otros ojos.

SALA 1

LORENZO VENEZIANO

Activo entre 1356–1372

*Tríptico portátil de la Crucifixión:  
La Crucifixión* (tabla central),

C. 1370-1375

Temple y oro sobre tabla. 83,6 x 30,7 cm

INV. 228.A (1979.1.1)



EL RECORRIDO COMIENZA EN EL PERIODO medieval con el fin de recuperar el sentido sacro que las aguas encarnaron dentro de la simbología religiosa del cristianismo.

No sólo todas las grandes civilizaciones de la Antigüedad surgieron en torno a una cuenca fluvial, sino que el agua está en el imaginario colectivo universal unida al origen mismo del tiempo, y es el elemento fundamental en todas las cosmogénesis más antiguas del planeta.

El carácter dual de este elemento tuvo desde el principio una importante valencia metafísica y religiosa en la tradición judeo-cristiana. El agua, como ha señalado Jean Chevalier, es fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. Aparecía en el Antiguo Testamento como fuente de vida bajo la forma de los Cuatro Ríos del Paraíso, y en su dimensión apocalíptica en el Paso por el Mar Rojo o el Diluvio Universal. En el Nuevo Testamento, el acto bautismal —lleno de significaciones profundas— aún esta doble dimensión de «dar y quitar la vida»: constituye la regresión al mundo indiferen-

ciado de la preexistencia para poder renacer a una nueva vida.

La escena del Bautismo por inmersión de Cristo en el río Jordán, que podemos observar en la tabla derecha de este tríptico portátil del siglo XIV, hace referencia al momento de instauración de este sacramento. Lorenzo Veneciano, el pintor más destacado en Venecia en la segunda mitad del siglo XIV, representa un agua que tiene la superficie curvada, y que es transparente y verdosa. Ello es así para permitirnos ver la desnudez de Jesús en este acto, sugiriendo el abandono del «viejo hábito» de corrupción y pecado por una nueva inocencia.

SALA 4

ERCOLE DE' ROBERTI  
Ferrara, 1455/1456–1496

***Los Argonautas abandonan  
la Cólquida***, c. 1480

Temple y óleo sobre tabla. 35 x 26,5 cm  
INV. 344 (1934.41)



EL SIGLO XV ES EL SIGLO DE LAS INNOVACIONES y la «Era de los descubrimientos» que pone fin al periodo medieval. Los logros de la ingeniería contribuyeron a pensar que quizá se podía dominar el poder del agua, y particularmente los grandes avances en la construcción naval aliviaron parte del miedo al espacio desconocido del océano.

Tanto Ercole de' Roberti como Lorenzo Costa —a quien otros estudiosos atribuyen la autoría de esta tabla— trabajaron juntos en Bolonia, dedicándose a recrear mitos helénicos que hasta entonces sólo habían sido representados en forma de conjuntos alegóricos sin el menor valor formal. Efectivamente, los mitos clásicos habían comenzado a ser redescubiertos por esta generación de artistas y una nobleza estudiosa, deseosa de iluminar el oscurantismo de siglos anteriores. La escena, perteneciente a la decoración de un *cassone* o arcón nupcial, ilustra uno de los episodios de la historia de los argonautas de Apolonio de Rodas (s. III a.C); una de las leyendas griegas más antiguas que narra el peligroso

viaje que realizaron Jasón y los argonautas cruzando el mar hasta la Cólquida en busca del vellocino de oro. En 1474 se había impreso en Bolonia la versión de la *Argonautica* de Valerius Flaccus (del siglo I d.C.), de tal manera que entre 1480 y 1490, cuando se realizó esta pintura, era probablemente un tema de actualidad.

El *Argos*, barco que transportara a los héroes en su aventura y que tenía el poder de hablar y el don de la profecía, es representado aquí como una *nave tonda*; una embarcación de gran tonelaje muy habitual en el siglo XV que se utilizaba en todo el ámbito del Mediterráneo para el transporte de mercancías. Más sugerente aún resulta el tratamiento del paisaje marino que representa el Mar Negro; un entorno blanquecino y brumoso similar al de una ensoñación, que sin duda incide en la idea del viaje por el mar hacia lo desconocido. Evidentemente, la selección de este mito clásico no era en absoluto casual, sino que permitía actualizar el papel del héroe a lo largo de todos los tiempos en la conquista del mundo.

SALA 9

LUCAS CRANACH EL VIEJO

Kronach, 1472–Weimar, 1553

*La ninfa de la fuente*, c. 1530-1534

Óleo sobre tabla. 75 x 120 cm

INV. 115 (1986.13)



CONTINUANDO CON LAS VALENCIAS simbólicas de las aguas mitológicas, tampoco puede pasarse por alto su vinculación con la femineidad, que goza de una larguísima tradición en la mayoría de las culturas. Ya desde la Prehistoria el conjunto agua-luna-mujer era percibido como el círculo antropocósmico de la fecundidad. El agua es como una «mujer disuelta»; es el principio nutricional fundamental y el elemento otorgador de vida a la vez que portador de la muerte. La ambivalencia positiva/negativa de la femineidad creadora en la tradición grecolatina dio lugar a numerosos «engendros acuáticos» en el imaginario medieval. En el Renacimiento, la revalorización profana de estos mitos incluía en cambio un giro hacia una imagen de la mujer como encarnación de la naturaleza.

Lucas Cranach el Viejo —artista plural y defensor del luteranismo—abordó entre sus temáticas numerosas escenas mitológicas que le daban pie a incluir desnudos femeninos a fin de crear un nuevo prototipo estrictamente alemán alejado de los modelos italianos. Su canon femenino, en esta tabla aplicado a la representación de la ninfa Castalia, era estilizado y de aspecto juvenil, con ojos almendrados, senos menudos, piernas largas y pleno de sensualidad.

La mitología griega cuenta que cerca de la fuente de Delfos se reunían diosas menores del canto y la poesía (las llamadas musas) junto con las ninfas del agua fresca (llamadas náyades). En estas reuniones Apolo tocaba la lira y las divinidades cantaban. En una de estas reuniones el dios Apolo se enamoró de Castalia. Esta náyade virginal se zambulló en la fuente para escapar de su persecución, otorgándole desde entonces su nombre a una de las fuentes más importantes de Grecia. Castalia tenía el don de inspirar el genio de la poesía a aquellos que bebían sus aguas o escuchaban su suave sonido, de manera que a dicha fuente acudían filósofos y poetas en busca de inspiración. Su agua sagrada se usaba además para limpiar los templos delficos, ya que se consideraba un «agua parlante» capaz de dar un oráculo y un conocimiento profundo de la realidad.

En la imagen, el agua que brota de la piedra alude a la transformación de la ninfa en fuente, mientras que los ciervos del fondo, las perdices, el carcaj y el arco aluden a la caza y son atributos de Artemisa, de la que Castalia era acompañante. El texto de la cartela es un poema latino que dice: FONTIS NYMPHA SACRI SOMNUM / NE RUMPE QUIESCO, que se traduce como «Soy la ninfa de la fuente sagrada. No perturbéis mi sueño. Estoy reposando».

SALA 10

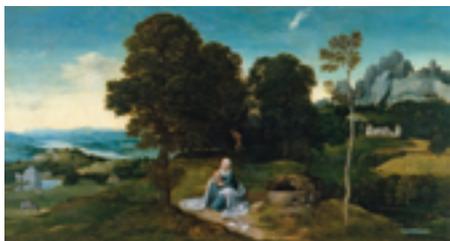
JOACHIM PATINIR

Dinant o Bouvignes (?), c. 1480–Amberes, antes del 5 de octubre de 1524

*Paisaje con el descanso en la huida a Egipto*, c. 1518-1524

Óleo sobre tabla. 31,5 x 57,5 cm

INV. 314 (1930.85)



OTRA DE LAS CARACTERÍSTICAS PROPIAS del agua en su estado líquido es el desarrollo temporal y espacial de su curso. El agua es la materia del tiempo, la base de los cambios formales, y con ello de la propia existencia. Es además metáfora de la continuidad y de lo cíclico, de una idea de repetición infinitamente variable que fijó el filósofo griego Heráclito con la conocida máxima «nunca te bañarás en el mismo río».

Joachim Patinir, célebre pintor flamenco y precursor del paisajismo como género independiente, pintó probablemente esta escena en los últimos años de su vida. En ella concedía a través de un marcado formato apaisado todo el protagonismo al paisaje. La escena de la Huida a Egipto de

la Sagrada Familia que insertó en este caso constituía un tema idóneo del Nuevo Testamento, ya que le permitía demostrar su habilidad en la representación de amplias superficies naturales y su capacidad de observación del detalle naturalista combinado con la fantasía lírica.

El relato bíblico cuenta que un ángel se apareció en sueños a José y le ordenó que huyera a Egipto con Jesús y María para protegerles del mandato mortal de Herodes. También narra que este viaje estuvo caracterizado por la experiencia del hambre y la sed. En lugar de representar un paisaje desértico de Oriente Próximo como pudiera esperarse del trayecto, Patinir sitúa a la Virgen con el Niño en primer término junto a una fuente; a San José recolectando

SALA 13

**CLAUDIO DE LORENA**  
Chamagne (Lorena), 1604/1605–Roma, 1682

***Paisaje idílico con la huida a Egipto, 1663***

Óleo sobre lienzo. 193 x 147 cm  
INV. 226 (1966.3)



alimentos de unos árboles; y a la borriquilla pastando tranquilamente en los prados de un fértil paisaje que reconocemos como centroeuropeo. La vista nos transporta a tierras de suaves laderas atravesadas por un caudaloso río, con un horizonte dominado por los tonos azules. El conjunto

LA OBRA DE CLAUDIO DE LORENA NOS traslada a la campiña italiana. Lorena, pintor de origen francés pero activo en Italia, fue uno de los máximos representantes del paisaje clasicista durante el Barroco. A lo largo del siglo XVII, el paisaje no sólo adquirió en Italia y Amberes el rango de género independiente, sino que se convirtió en un tema de moda con un importante mercado.

Lorena resultó enormemente influyente mediante una tipología de paisaje que pretendía captar la variedad y la belleza de la naturaleza a partir de la observación directa de ésta, aunque llevándola a una fuerte idealización. Sus vistas a menudo incluyen escenas pastorales y elementos bucólicos, reflejando el espíritu evocador de un pasado mítico, perdido, pero recordado en una ideal perfección. En este lienzo de formato vertical, perteneciente a su periodo de madurez, no faltan referencias al tiempo pasado. Lo sugiere a

hídrico se completa con una pequeña laguna que refleja una estructura arquitectónica y un arroyo cruzado por un puente. En esta visión de Patinir, el carácter bondadoso del paisaje ampara a la familia, y el agua sirve de alimento y descanso en la fatiga del camino.

través de las ruinas clásicas de un templo que emerge entre la espesura, de la llamativa composición de una pirámide con muralla o del puente en ruinas. El pintor representa a la Sagrada Familia en marcha, los cuales son asistidos por un ángel que les muestra el camino a través de un paisaje frondoso y lleno de vida. El río vuelve a ser un símbolo de tránsito que acompaña con su fluir el viaje de los personajes, y lo llena de escenas menores.

A ambos lados Lorena sitúa dos masas de árboles que tienen la función de introducirnos en la escena, junto al contraste entre los primeros planos oscurecidos y la luminosidad del atardecer. La presencia del agua da pie a la introducción de una barca con pescadores faenando y de un grupo de vacas que abreven. Al mismo tiempo, le permite demostrar su virtuosismo técnico representando los juegos de reflejos y de profundidad que se producen en el cauce del río.

SALA 17

**SEBASTIANO RICCI**  
Belluno, 1659–Venecia, 1734

***Neptuno y Anfítrite, c. 1691-1694***

Óleo sobre lienzo. 94 x 75 cm  
INV. 340 (1982.33)



A FINALES DEL SIGLO XVII, EN LOS albores ya del Siglo de las Luces, el control tecnológico del agua había transformado la relación del ciudadano europeo con ésta, convirtiendo la necesidad en virtud. Es el periodo en el que surgieron fuentes monumentales en las plazas públicas, con surtidores, cascadas y elementos escultóricos que pretendían recordar las alegorías clásicas y las deidades vinculadas a este elemento, de manera muy similar a esta pintura. Los mundos acuáticos artificiales propiciados por estas fuentes y por el renovado diseño de la jardinería casaban perfectamente con la tendencia barroca al placer de los sentidos y a la escenificación teatral.

Neptuno (o Poseidón), dios del mar que identificamos fácilmente por su tridente y por los rasgos de anciano con los que se le suele representar, había mantenido su propio culto popular a través de los tiempos a pesar de la lucha de la Iglesia por evitarlo. En la amplísima mitología acuática de Grecia, Poseidón era un dios olímpico de marcado carácter masculino, salvaje y descontentadizo, que reinaba en el océano sobre un conjunto de dioses parcialmente independientes de todos los demás —como Tetis, Nereo o Tritón—. En general, todas las divinidades acuáticas se consideraban caprichosas y hacían el bien con la misma ligereza que el mal; vivían más que los otros dioses, más allá del tiempo y de la historia,

y eran de las más próximas al origen del mundo.

El mito de la nereida Anfitrite, ninfa marina hija de Nereo, narra que ésta osó rechazar la propuesta de matrimonio de este dios y que incluso se escondió en el fondo marino para evitar una segunda oferta, si bien Neptuno logró convencerla por mediación de unos delfines. En este lienzo, Sebastiano Ricci, pintor nacido en

Belluno que recibió encargos de las principales cortes europeas, representa sus esponsales. La nereida y el dios ocupan un trono que se eleva por encima de las olas y que está rodeado de una comitiva formada por *putti*, nereidas, animales fantásticos y un tritón que hace sonar una caracola. La tela que Anfitrite lanza al viento es un atributo característico de las diosas marinas de la Antigüedad.

SALA 26

JACOB ISAACKSZ. VAN RUISDAEL  
 Haarlem, 1628/1629–Amsterdam (?), 1682

**Mar tormentoso con barcos de vela, c. 1668**

Óleo sobre lienzo. 50,1 x 62,5 cm  
 INV. 359 (1957.2)



EN EL SIGLO XVII LA NATURALEZA FUE analizada palmo a palmo y progresivamente desmitologizada, liberándose de las ideas relativas a fuerzas misteriosas. La travesía del Atlántico y la circunnavegación de la tierra constituyeron señales de la dominación real del mundo que el hombre blanco occidental había alcanzado.

La presente obra de Jacob Isaacksz. van Ruisdael nos permite aproximarnos al más importante imperio marítimo de este momento: el neerlandés. Con la victoria sobre la Armada española en 1588, los Países Bajos se habían convertido en la nación de navegantes más importante del planeta; la navegación comenzó a ser su principal factor económico y el mar constituía la base existencial de una vida próspera y floreciente.

En este contexto se sitúa la aparición de un gran número de representaciones de naufragios y tempestades: una manifestación peculiar de la pintura de marinas que se encuentra casi exclusivamente en el arte neerlandés. De alguna forma, estas pinturas tenían la función de recuperar la

imagen de la fuerza elemental del agua a la que el ser humano se había visto expuesto a lo largo de los tiempos. Estas dramáticas estampas reflejan un aspecto de esa nueva autoconcepción nacional que insertaba al hombre en la trama de las fuerzas naturales, si bien bajo la convicción de que el ser humano, mediante la voluntad, el ansia de acción y la fe en Dios, era capaz de superar los peligros de la vida.

Van Ruisdael, artista precoz que había recibido la influencia de Porcellis y de Vlieger, incorporó además un particular simbolismo cristiano de tipo moralizante a los elementos de sus cuadros. En este lienzo un conjunto de pequeñas embarcaciones luchan contra una tormenta que inclina sus cascos. El enclave con maderos contra el que chocan las olas a la derecha es una señal marítima que servía para indicar lugares seguros donde atracar en los mares encrespados. La posible lectura en clave simbólica puede interpretarse como una alusión al viaje de la vida, en el que la señal marítima «como Cristo» es el puerto seguro donde poder anclar.

SALA 28

CLAUDE-JOSEPH VERNET

Aviñón, 1714–París, 1789

***Mar tempestuoso***  
**y *Mar en calma*, 1748**

Óleo sobre lienzo. 44,5 x 60,5 cm cada uno

INVS. 420 (1983.22) y 421 (1983.23)



COMO DESARROLLO DE LA TEMÁTICA de naufragios y tempestades que había iniciado el arte neerlandés, hay que señalar que en la segunda mitad del siglo XVIII se produjeron cambios importantes al dejar de acompañarse de componentes alegóricos cristianos. Este clima de cambio tiene su razón de ser en el surgimiento de acontecimientos como la Revolución Francesa o la Revolución Industrial en Gran Bretaña, y con ello el mayor conjunto de transformaciones socio-económicas, políticas y culturales de la historia de la humanidad desde el Neolítico.

En esa dialéctica entre la tradición y el progreso surgió en Francia la pintura de Claude-Joseph Vernet, quien llegaría a ser uno de los paisajistas más importantes del siglo XVIII. Los cuadros de este pintor llamaron la atención en su época por su realismo y su carácter cercano al de las crónicas o reportajes documentales. Respondiendo al gusto vanguardista de la época, colaboró a distanciar la pintura del estilo rococó y sobre todo liberó a las escenas marítimas de sus connotaciones alegóricas para centrarse en la catástrofe y su impacto en la vida humana, con un significado fundamentalmente existen-

cialista que volvería a aparecer en la pintura del Romanticismo.

Sus marinas fueron el género más codiciado de entre sus cuadros —especialmente por los coleccionistas del *Grand Tour*—, y suelen presentar una costa de acantilados real o imaginaria con un barco en pleno naufragio y una tripulación intentando salvarse, quizás como un símbolo de las convulsiones que se vivían en esta época.

En la pareja de cuadros formada por *Mar tempestuoso* y *Mar en calma*, Vernet representa la dualidad del mar a través de dos escenas complementarias, marcando el contraste entre el dramatismo y la tranquilidad con los respectivos estudios lumínicos y cromáticos de cada obra. En la primera escena, llena de movimiento y oscuridad, un navío francés y otras pequeñas barcas luchan contra el temporal cerca de un puerto, mientras que una serie de personajes en primer término se aferran a las rocas o han sucumbido. En la segunda escena el agua parece una balsa y el estudio atmosférico se centra en las brumas, mientras tranquilos grupos de pescadores y algunas mujeres descansan con las cestas ya llenas.

SALA 28

**HUBERT ROBERT**

París, 1733–1808

***La pasarela*, c. 1775**

Óleo sobre lienzo. 59 x 47 cm

INV. 342 (1930.97)



EL FRANCÉS HUBERT ROBERT, UNO DE los pintores más fecundos y admirados del siglo XVIII, representa con sus cuadros de paisaje y ruinas clásicas la transición del rococó al Neoclasicismo. En 1778, tres años después de la realización de este cuadro, Robert fue nombrado diseñador de los jardines reales durante el reinado de Luis XVI y María Antonieta, la única Reina que impuso su gusto personal en Versalles. Caracterizada por una gran libertad de pensamiento, María Antonieta soñaba con una naturaleza viva, que no estuviese aprisionada en invernaderos o parterres, y quiso disfrutar de los placeres de una vida sencilla y campestre lejos de los fastos. Resulta por ello comprensible que buscara la colaboración de Robert para la creación de algunas zonas de su propio jardín pintoresco de estilo inglés, que por aquel entonces estaba de moda.

Este óleo, que por su forma oval podría haber formado parte de la decoración de alguna sala o mueble, pertenece al conjunto de vistas de jardines que Robert dejó.

Los rasgos agrestes del paisaje aluden claramente al citado modelo de «jardín inglés»; una tipología llena de elementos románticos —puentes, muelles, masas de vegetación de apariencia no domesticada y detalles sorprendivos—, que se distanciaba rotundamente del modelo más geometrizable que constituía el «jardín francés».

Sobre una pasarela de madera, un grupo compuesto por dos damas, un caballero y una niña, y algo más lejos un pescador, observan con curiosidad el trabajo de un pintor elegantemente vestido junto a la orilla del río. El pintor es mirado y a su vez contempla el paisaje. La escena es toda ella una suma de elementos gratos: el día es despejado, el agua corre viva y suavemente, y permite a un grupo de cisnes mantenerse en el centro del cauce, mientras que al fondo los pescadores laboran. Todos estos elementos anecdóticos parecen servir de entretenimiento a los personajes aristocráticos engalanados de la pasarela en su paseo por esta «naturaleza domada».

SALA 29

**JOHN FREDERICK KENSETT**

Cheshire, 1816–Nueva York, 1872

***El lago George*, c. 1860**

Óleo sobre lienzo. 55,8 x 86,4 cm

INV. 612 (1980.78)



DESDE FINALES DEL SIGLO XVIII, CON el Romanticismo se había puesto en marcha una añoranza de una relación más simbiótica entre el hombre y la naturaleza. Ésta fue la reacción al Siglo de las Luces y a la desmitologización de la naturaleza que dejó el avance técnico y científico del mecanicismo. Hacia 1800 el paisajismo también había comenzado una nueva época: ya no se presentaba un paisaje sublime admirado con sobriedad, sino un paisaje sentido, místico y estetizado, a menudo representación de lo divino. En el siglo XIX la naturaleza se subjetiviza y se transforma en espejo de la vida anímica del poeta o del pintor, en la que el agua pasa a constituir una metáfora perfecta de esos flujos emocionales.

En Estados Unidos hay que señalar la eclosión de la llamada Escuela del Río Hudson, a cuya segunda generación pertenecería John Frederick Kensett. Este pintor se instaló en 1847 en Nueva York, y desde entonces se dedicó a representar paisajes relativamente próximos —espe-

cialmente los de la costa de Newport y el lago George— que ponían en valor la imagen de un nuevo Edén en lo que todavía quedaba del territorio virgen americano. El lago George, uno de los temas pictóricos preferidos por los componentes de la Escuela del Río Hudson, es el más grande de la región de los Adirondacks, y en la década de 1850 se había convertido en un paraje de reciente interés turístico con la llegada del ferrocarril. Se trataba de un lugar cargado de evocaciones históricas y nostálgicas, cuyas plácidas aguas constituían el motivo perfecto para representar «lo sublime» de la naturaleza salvaje.

En este caso Kensett utiliza —bajo la influencia del luminismo de la época— una luminosidad suave que llena de ensoñación el carácter de la escena, como estrategia para representar la pureza de este lugar incontaminado. El reflejo de la luz sobre la superficie tersa del agua, que constituye un símbolo tanto de riqueza espiritual como de vida, invita a relajarse y a llenarse de paz universal.

SALA 31

**GUSTAVE COURBET**

Ornans, 1819–La Tour-de-Peilz, 1877

***El arroyo Brème*, 1866**

Óleo sobre lienzo. 114 x 89 cm

INV. 495 (1986.2)



VOLVEMOS A FRANCIA PARA DISFRUTAR de un fantástico paisaje fluvial de Gustave Courbet, artista polémico y rompedor que consideró que el arte debía derivar de la observación objetiva del natural, propugnando un realismo anticlásico, antirromántico, antiacadémico, progresista y social.

*El arroyo de Brème* pertenece a la etapa final de su carrera, en la que ganó importancia el paisaje del Franco Condado, su tierra natal. El lienzo recoge de manera escrupulosamente fiel un paraje de los alrededores de Ornans denominado Puits Noir (Pozo Negro), que es el lugar exacto donde el arroyo Brème brota de entre las

rocas. La captación de los reflejos de la luz en el agua, la profundidad oscura de la poza y la exuberancia de la vegetación, consiguen trasladarnos a un entorno multisensorial.

Este apasionado retrato sugiere la fascinación de Courbet por los lugares ocultos y la sensualidad de la naturaleza. La forma en que el agua brota entre las aberturas y pequeñas grutas de las rocas ha sido de hecho interpretado por algunos autores en clave de metáfora sexual, considerando que pudiera ser una lectura paisajística relacionable con su célebre obra *El origen del mundo*, que pintó ese mismo año.

SALA 32

**CLAUDE MONET**

París, 1840–Giverny, 1926

***El deshielo en Vétheuil*, 1881**

Óleo sobre lienzo. 60 x 100 cm

INV. 680 (1977.86)



EL IMPRESIONISMO FUE EL PRIMER movimiento artístico moderno en percatare de la dificultad que tenía el arte para captar las condiciones cambiantes de la realidad. En esta nueva valoración dada al paso del tiempo a finales del siglo XIX, cabe destacar la figura de otro de los grandes pintores en el género del paisaje: Claude Monet.

Entre 1878 y 1881 Monet residió junto a su mujer Camille y sus hijos en Vétheuil, una pequeña localidad situada al norte de la capital francesa y dominada por el río Sena. En esta población el pintor vivió la muerte de su mujer y experimentó también una enorme productividad. Fue allí donde comenzó a pintar sus series, en las que repetía temas similares bajo condiciones atmosféricas cambiantes para dar

testimonio de las mutaciones que sufrían a causa de la luz y del tiempo. El artista tuvo además siempre un interés específico por la representación efímera y cambiante del agua, por lo que resulta comprensible el impacto que le causó el deshielo del río Sena tras las heladas extremas del invierno de 1879-1880.

Los diecisiete óleos dedicados a esta serie evidencian la predilección de Monet por los planos horizontales y fueron realizados con una paleta de tonos fríos que, junto a la soledad del paisaje, producen sentimientos de silencio y abandono. El carácter efímero del hielo y su traslado por el cauce del río nos lleva a reflexionar sobre el sentido de la despedida continua y del ciclo vital. El deshielo, por otra parte, presume la llegada de una primavera cargada otra vez de vida.

SALA 41

ALBERT GLEIZES

París, 1881–Aviñón, 1953

*En el puerto*, 1917

Óleo y arena sobre cartón. 153 x 120 cm

INV. 555 (1975.40)



TERMINAMOS EL RECORRIDO CON UNO de los movimientos pictóricos de vanguardia más influyentes del siglo XX. Albert Gleizes formó parte del movimiento cubista en el París de la década de 1910 y contribuyó a su difusión teórica con la publicación del primer ensayo. Fue además uno de los organizadores de la «Salle 41» en el *Salon des Indépendants* de 1911, que supuso la presentación en sociedad de los cubistas. Aunque sus primeras obras eran cercanas al Impresionismo, pronto atrajo su interés el análisis cubista de la estructura y la simplificación formal.

Durante la Primera Guerra Mundial el artista logró no ser movilizado y residió entre Nueva York y Barcelona. Como resultado de esta vivencia, *En el puerto* refleja una superposición de realidades, recuerdos y fragmentos de imágenes que vinculan los puertos de ambas ciudades: el sistema reticular del urbanismo de Barcelona, posiblemente los arcos ojivales de Santa María del Mar, los rascacielos,

los cables del puente de Brooklyn, etc. La representación del agua —en este caso del mar como conector de ambas ciudades— vuelve a recuperar como efecto de la esquematización vanguardista su símbolo ancestral ya presente en el Neolítico: ondulaciones que hacen referencia a su movimiento fluido.

La obra es técnicamente interesante ya que en algunas zonas imita fragmentos pegados como los de los *papier-collés* cubistas de Braque y Picasso, que fueron los primeros ejercicios de ruptura definitiva de los límites entre la superficie del lienzo y la realidad. Gleizes añade además a la superficie del cartón diminutas piedrecitas que sugieren una referencia directa y real a esos puertos o playas que visitaría asiduamente en ambos continentes. Esta presentación de materias constituye un paso más allá de su tradicional representación en la historia de la pintura, y nos permite vislumbrar el camino de innumerables exploraciones artísticas que se habrían de desarrollar en el siglo XX.

## Bibliografía

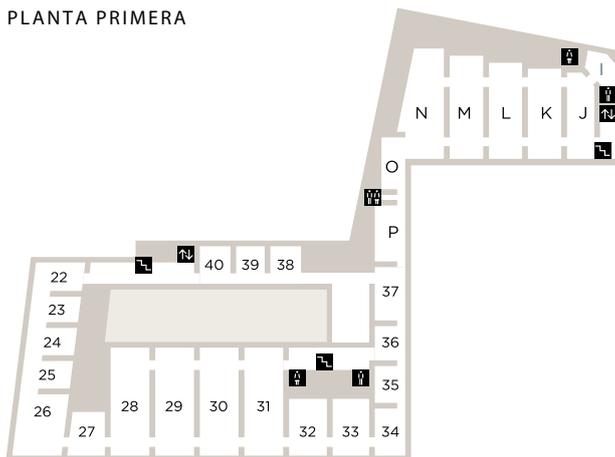
- BACHELARD, Gaston: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México. Fondo de Cultura Económica, 2002. [Edición original: Martí, José: *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. París, 1942].
- BÖHME, Gernot y BÖHME, Hartmut: *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Barcelona, Herder, 1998.
- CHEVALIER, Jean. (dir.): «Agua». En *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986, pp. 52-60.
- CIRLOT, Juan Eduardo: «Aguas». En *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 2003 (1997), pp. 68-71.
- ELIADE, Mircea: «Las aguas y el simbolismo acuático». En *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 2000 (1949), pp. 296-331.
- WALDMANN, Susann: «Diluvios, naufragios y aguas mansas (El agua como motivo pictórico en el arte)». En *Revista de Occidente*, n.º 306, 2006, pp. 172-186.

PLANTA SEGUNDA



- 1 Primitivos italianos
- 2 Pintura gótica
- 3 Primitivos neerlandeses
- 4 El Quattrocento [arte italiano]
- 5 El retrato [primer Renacimiento]
- 6 Galería Villahermosa
- 7 Pintura italiana [siglo XVI]
- 8 9 Pintura alemana [siglo XVI]
- 10 Pintura neerlandesa [siglo XVI]
- 11 Tiziano, Tintoretto, Bassano, El Greco
- 12 Caravaggio y el primer Barroco
- 13 14 15 Pintura italiana, francesa y española [siglo XVII]
- 16 17 18 Pintura italiana [siglo XVIII]
- 19 Pintura flamenca [siglo XVII]
- 20 Pintura neerlandesa [siglo XVII: corrientes italianizantes]
- 21 Pintura holandesa [siglo XVII: retratos]
- A Pintura italiana [siglo XVII]
- B Pintura flamenca y holandesa [siglo XVII]
- C Galería de vistas y paisajes
- D Pintura del siglo XVIII
- E-F Pintura norteamericana siglo XIX
- G Naturalismo y mundo rural
- H Primer impresionismo

PLANTA PRIMERA



- 22 23 24 25 26 Pintura holandesa [siglo XVII: escenas de la vida cotidiana, interiores y paisajes]
- 27 Naturalezas muertas [siglo XVII]
- 28 Del Rococó al Neoclasicismo [pintura del siglo XVIII]
- 29 30 Pintura norteamericana [siglo XIX]
- 31 Pintura europea [siglo XIX del Romanticismo al Realismo]
- 32 Pintura Impresionista
- 33 Pintura Postimpresionista
- 34 Pintura Fauvé
- 35 36 37 Pintura Expresionista [siglo XVIII]
- 38 Pintura Expresionista [El jinete azul]
- 39 Pintura Expresionista
- 40 Pintura Expresionista [La nueva objetividad]
- J Impresionismo norteamericano
- K Impresionismo tardío
- L Gauguin y el Postimpresionismo [I]
- M Postimpresionismo [II]
- N Expresionismo alemán
- O Fauvismo
- P Cubismo y Orfismo

PLANTA BAJA



- 41 42 43 44 Las vanguardias experimentales
- 45 La síntesis de la modernidad [Europa]
- 46 La síntesis de la modernidad [EE UU]
- 47 48 Surrealismo tardío. Tradición figurativa y Pop art

**MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA**

Paseo del Prado, 8. Madrid. 902 760 511

VENTA DE ENTRADAS ON-LINE: [www.museothyssen.org](http://www.museothyssen.org)