Visionarios románticos

BALKE | LUCAS | HERTERVIG

Visionarios románticos

BALKE | LUCAS | HERTERVIG

Knut Ljøgodt y Carlos Sánchez Díez (dirs.)

Una exposición coorganizada por

Centro de Estudios Europa Hispánica
Museo Lázaro Galdiano
Stavanger kunstmuseum, MUST
Nordic Institute of Art

Del 16 de marzo al 21 de mayo de 2023
Madrid, Museo Lázaro Galdiano

Del 29 de septiembre al 31 de diciembre de 2023
Stavanger kunstmuseum

Esta exposición ha sido coorganizada por el Centro de Estudios Europa Hispánica, el Museo Lázaro Galdiano, el Stavanger kunstmuseum y el Nordic Institute of Art con la colaboración de la Embajada de Noruega en España y la Embajada de España en Noruega.

CEEH Centro de Estudios Europa Hispánica
museo LÁZARO GALDIANO
MUST MUSEUM STAVANGER STAVANGER KUNSTMUSEUM
Nordic Institute of Art
Embajada de Noruega
EMBAJADA DE ESPAÑA EN NORUEGA
aecid
Cooperación Española

La muestra ha sido posible gracias al generoso préstamo de The Gundersen Collection.

THE GUNDERSEN COLLECTION

El proyecto ha contado además con la participación de Sparebankstiftelsen DNB y Lærdal Medical AS.

SPAREBANKSTIFTELSEN DNB
Laerdal helping save lives

VISIONARIOS ROMÁNTICOS

Del paisaje interior a la forma experimental

Knut Ljøgodt

LA EXPOSICIÓN *VISIONARIOS ROMÁNTICOS* Y LA PUBLICACIÓN que la acompaña reúnen obras de tres artistas: Peder Balke, Lars Hertervig y Eugenio Lucas Velázquez. ¿Qué relación existe entre estos pintores, aparte del hecho de que los tres vivieron en el siglo XIX? Dos de ellos, Balke y Hertervig, eran noruegos —aunque pertenecían a círculos distintos—, mientras que Lucas era español. No existen indicios de que se conocieran o de que hubiesen visto las obras de los demás. Sin embargo, los tres surgieron de la tradición romántica y se centraron —al menos en alguna época de sus vidas— en la pintura de paisaje. En general, sus obras no pueden considerarse como la representación naturalista de una topografía concreta —aunque se inspirasen en zonas geográficas específicas—, sino más bien como un paisaje interior, un paisaje de la mente: eran artistas visionarios. Este proyecto pretende situar a Balke, Hertervig y Lucas dentro de una tradición romántica visionaria y explorar en detalle cómo a menudo utilizaron técnicas experimentales o poco frecuentes para lograr una forma de expresión adecuada.

Un paisaje espiritual

El pintor no debe pintar solamente
lo que ve ante sí, sino también
lo que ve dentro de sí mismo[1].

Así resumía el pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) sus ideales artísticos. Para Friedrich, una pintura de paisaje no representaba únicamente la naturaleza, sino que también reflejaba la mente. Aunque estas ideas llegaron a su apogeo con los románticos de principios del siglo XIX, pueden rastrearse más atrás. A este respecto, la idea de «lo sublime» como categoría estética fue especialmente importante. El filósofo irlandés Edmund Burke fijó la interpretación moderna de este término a mediados del siglo XVIII como «todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible […] es una fuente de lo *sublime*»[2]. Lo sublime se consideraba lo contrario de lo bello —a menudo asociado al paisaje clásico del sur de Europa— y, por tanto, requería nuevos temas o formas diferentes de ver la naturaleza. Esto suscitó un interés por el horror y dio lugar tanto a la novela gótica como al descubrimiento por parte de los artistas de un nuevo tipo de paisaje, que incluía las impresionantes montañas suizas y las de la región nórdica.

---

1 FRIEDRICH 1986, p. 84.
2 BURKE 1757/2005, p. 79.

Fig. 1. Caspar David Friedrich, *Abadía en el robledal.* 1809-1810. Óleo sobre lienzo, 110,4 × 171 cm. Berlín, Alte Nationalgalerie.

Entre los primeros románticos, el paisaje llegó a ser considerado una puerta de entrada a una dimensión espiritual o sobrenatural. Esto se expresa, por ejemplo, en los *Himnos a la Noche* (1800) del poeta alemán Novalis: «Me vuelvo hacia el valle, a la sacra, indecible, misteriosa Noche. Lejos yace el mundo, sumido en una profunda gruta: desierta y solitaria es su estancia. Por las cuerdas del pecho sopla profunda tristeza. En gotas de rocío quiero hundirme y mezclarme con la ceniza»[3]. El encuentro con la naturaleza representa aquí una conexión con el cosmos o una especie de alma del mundo. Esta visión trascendental pronto se manifestó en la obra de pintores y poetas de toda Europa. En los cuadros de Friedrich a veces se simboliza mediante una cruz que aparece en las montañas, por ejemplo, o mediante las ruinas de una iglesia o una abadía en medio de un bosque (fig. 1). En otras obras, las fuerzas de la naturaleza se manifiestan a través de un naufragio en el mar, o el mensaje se transmite de forma más poética mediante el tono melancólico de un contemplativo paisaje nocturno. Los ideales trascendentales y su relevancia para las artes visuales fueron formulados por Carl Gustav Carus —científico, médico y pintor perteneciente al círculo de Friedrich en Dresde— en sus *Nueve cartas sobre la pintura de paisaje* (1831):

> La belleza no es sino aquello que suscita la sensación de una esencia divina en la naturaleza, esto es, en el mundo de los fenómenos

3 Novalis 1897/1981, p. 46.

BALKE, LUCAS Y HERTERVIG
Paisajes de áspera montaña y de niebla

Begoña Torres González

EL ROMANTICISMO ABARCA UN CONJUNTO DE FENÓMENOS muy diversos que se desarrollan en un momento confuso y complejo, y para los que no es posible ofrecer una definición concisa, puesto que no se trata tanto de un estilo como de una manera de sentir y de entender toda la existencia. El término *romántico*, empleado por Jean-Jacques Rousseau para describir un tipo de sentimiento, había sido utilizado por primera vez por James Boswell para referirse precisamente al aspecto de un lugar, es decir, al paisaje[1]. Para los románticos, el paisaje es muchas cosas a la vez, pero, fundamentalmente, supone un campo de visión, una panorámica en la que se plasman todas las ideas estéticas, filosóficas y científicas de su pensamiento: la teoría del genio; la nueva visión del espíritu de la naturaleza; la idea de lo sublime y lo pintoresco; la concepción biocéntrica del mundo; el eterno devenir; la valoración de las ruinas, del fragmento y el boceto; y la autonomía del arte, sin olvidar lo visionario y el tema onírico del inconsciente[2].

Todos estos aspectos aparecen bien visibles en la obra de los tres artistas que se presentan en esta exposición juntos por primera vez, aun salvando las enormes distancias geográficas e incluso estilísticas que puedan existir entre ellos. En su brillante introducción a este catálogo, Knut Ljøgodt pone ya de manifiesto las posibles relaciones de Hertevig, Balke y Lucas con la producción de otros artistas europeos, y en especial con la tradición romántica más visionaria. Así pues, siguiendo la misma línea de investigación, en estas páginas me centro, por un lado, en un análisis más pormenorizado del contexto español del momento y, por otro, en el estudio de la producción más innovadora de nuestros tres protagonistas a través de la elección de tres temáticas bien definidas: «El mar. Peder Balke», «El artista, el marino y el paseante. Lars Hertervig» y «El boceto y la imaginación. Eugenio Lucas Velázquez».

Por lo que respecta a España, cabe señar que el Romanticismo fue un periodo marcado por una gran inestabilidad y constituye uno de los momentos más conflictivos de su historia. Mientras que en otras naciones europeas, como Inglaterra, Francia o Alemania, la revolución burguesa había conseguido en los primeros años de la centuria un gran crecimiento basado en la industrialización, España era todavía a finales del siglo XIX un país muy poco industrializado y con enormes contrastes. El movimiento romántico

1 En su obra de 1768 *An Account of Corsica*, Boswell emplea el término cuatro veces: para calificar la vista de la ciudad de Corti desde el monasterio de los franciscanos, describir un agreste valle en el que se asentó la Orden de la Iglesia Griega de San Basilio, nombrar el sonido de un instrumento de cuerda parecido a la cítara y referirse al retiro de Rousseau en Ginebra.

2 Torres González 2004b.

El paisaje

Más allá de una moda momentánea o un cambio revolucionario y repentino con respecto a todo lo anterior, el Romanticismo fue también el fruto de una lenta evolución y de una nueva sensibilidad que comenzó durante las últimas décadas del XVIII, siglo a lo largo del cual el paisaje evolucionó y dejó de ser mero fondo para convertirse definitivamente en un fin en sí mismo. El paisajismo clásico y meridional, aunque perdurase, perdió fuerza a finales de la centuria por la irrupción de la idea de lo sublime, que por esas fechas alcanzó nuevas dimensiones. Es curioso constatar que el paisaje sublime «exigía» una cierta fidelidad al mundo natural, algo que había sido cuidadosamente evitado en la pintura clasicista. En palabras de Azorín, «el paisaje romántico es de áspera montaña y de niebla», por lo que los fenómenos extremos de la naturaleza, el vértigo, el abismo, pasaron a ser temas favoritos del pintor, quien se atrevió a expresar sus pasiones a través de una estética más libre. La Naturaleza, alejada de tópicos bucólicos y pastoriles, de *loci amoeni*, se convirtió en reflejo y acompañamiento de los estados de ánimo del artista y los personajes.

Fig. 2. Francisco de Goya, *Paisaje con peñasco, edificios y árboles.* Hacia 1812. Aguafuerte, aguatinta bruñida y toques de buril, 168 × 282 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Fig. 3. Francisco de Goya, *Paisaje con peñasco y cascada.* Hacia 1812. Aguafuerte y aguatinta bruñida, 168 × 283 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Constatamos que, en España, existe una absoluta falta de tradición en lo que se refiere a la pintura paisajística. Goya trató muy poco el género, mostrándose continuador de las corrientes más canónicas, que bebían de la tradición pintoresquista holandesa y flamenca del Siglo de Oro. En la mayor parte de las obras del aragonés —retratos, escenas e incluso estampas y dibujos[7]— el paisaje se emplea como mero

7 De los dibujos de Goya sólo se catalogan cinco dedicados exclusivamente al paisaje, dos de los cuales son los previos a estos grabados. Ambos, fechados hacia 1799, están realizados a la sanguina, con la composición invertida, y se conservan en el Museo del Prado (D04279 y D04278); se conocen sólo tres estampas derivadas de ellos, conservadas en la Biblioteca Nacional de España, en el Art Institute de Chicago y en una colección particular alemana.

PEDER BALKE
A contracorriente

Knut Ljøgodt

Fig. 1. Siegwald Dahl, *El pintor Peder Balke*. 1844. Óleo sobre papel montado sobre cartón, 21 × 17,5 cm. Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

EN 1850, DESPUÉS DE HABER VIAJADO ampliamente por Europa durante una década y haber desarrollado, hasta cierto punto, una carrera internacional, Peder Balke (1840-1887) (fig. 1) se instaló en la capital noruega, Christiania (actual Oslo)[1]. Balke había sido un auténtico cosmopolita que pasó largas temporadas en París, Dresde, Berlín y Londres con la intención de potenciar su desarrollo como artista. Sin embargo, a partir de entonces permaneció en su país natal durante el resto de su vida, con excepción de un par de viajes a Alemania. Por esa misma época, el pintor dejó de participar en el mundo del arte noruego y no volvió a exponer su trabajo en público. Sus atrevidas obras se encontraron con la incomprensión del medio artístico nacional. En 1844, con motivo de una exposición en la sociedad artística de Christiania, un crítico le dedicó una reseña demoledora: «No hay aquí una percepción grandiosa y poética; no, ni siquiera se cumplen las más básicas exigencias técnicas del dibujo, la perspectiva, la claridad, la fuerza y la profundidad del color. [...] No se trata de una representación de la naturaleza: la producción [de Balke] no es otra cosa que la marca de una paleta sucia manejada indiscriminadamente»[2]. Esta crítica puede entenderse como un ataque al lugar que ocupaban los románticos de Dresde dentro del arte noruego —es decir, Johan Christian Dahl y sus seguidores—, pero fue Balke quien se convirtió en el principal blanco de sus críticas. Aunque la reseña se publicó de forma anónima, su autor, Emil Tidemand, era hermano de uno de los más destacados artistas de la emergente escuela de Düsseldorf, Adolph Tidemand, que promovía una representación más académica de la naturaleza y la vida popular como parte de un programa de afirmación nacional. En este ambiente, no había lugar para el romanticismo visionario y el enfoque innovador de Balke.

El artista dejó un manuscrito con sus memorias que nos permite conocer partes de su biografía, así como sus ideas sobre el arte[3]. Pero dichas memorias

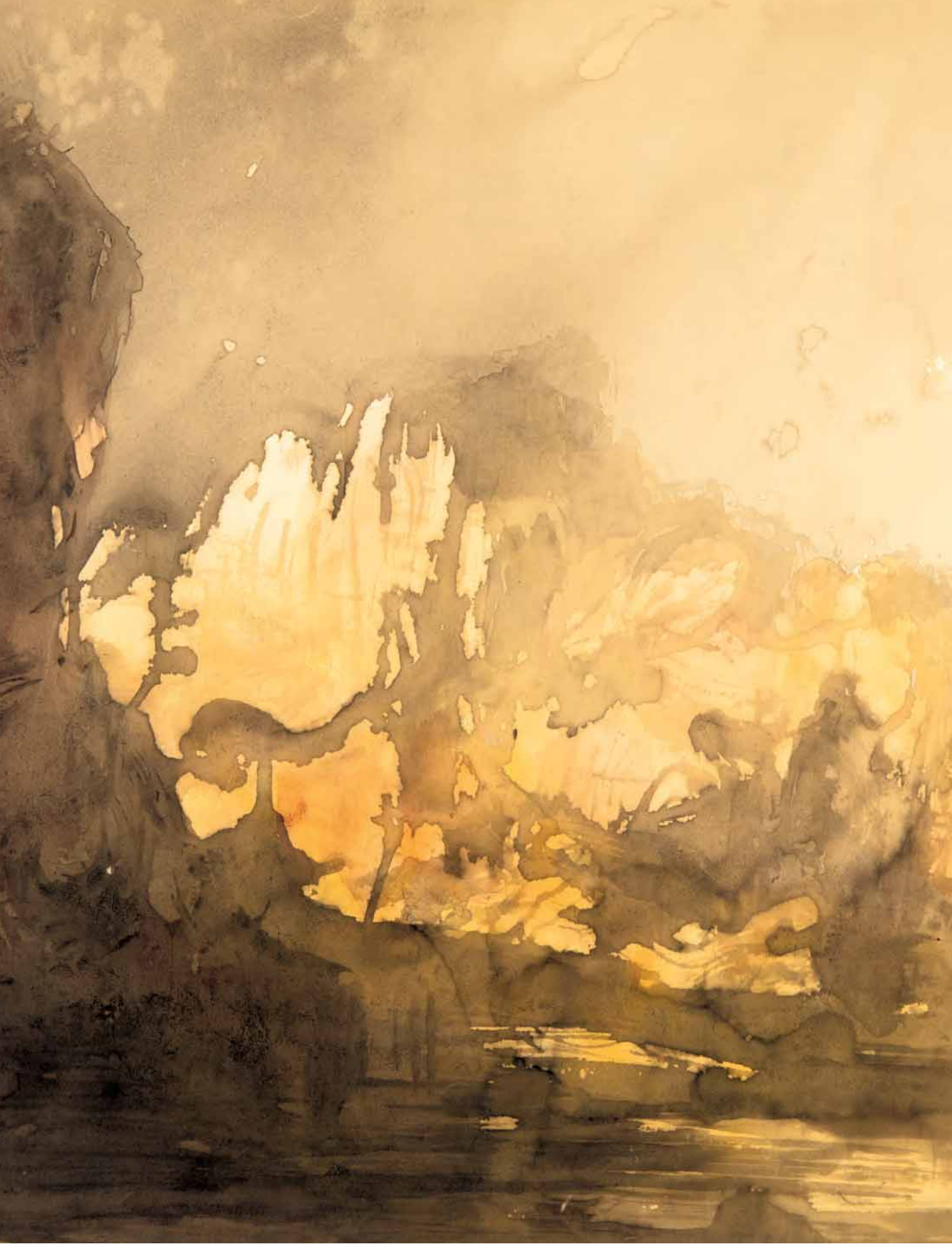
1 Este ensayo se basa en parte en Ljøgodt 2020. Para más referencias e información, véase dicho trabajo.

2 Tidemand 1844, citado en Lange 2014.

3 Una parte importante de las memorias de Balke se encuentra en Fett 1921. Un extracto más breve aparece como «Fra kunstnerens livserindringer» [De las memorias del artista] en Haverkamp 1994.

Cat. B7. Peder Balke, *Mar agitado con barco de vapor y velero.* 1870-1880. Óleo sobre tabla, 8,5 × 11,5 cm. Oslo, The Gundersen Collection.

Fig. 13. Peder Balke, *Marina con faro.* 1849. Óleo sobre cartón, 35,4 × 44,8 cm. Estocolmo, Nationalmuseum.



EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ
Paisajes soñados

Carlos Sánchez Díez

EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ (1817-1870) ES UNO DE LOS ARTISTAS más populares del Romanticismo español, reconocido tradicionalmente como el mejor seguidor e intérprete de Francisco de Goya. Además de esto, desde hace unos años se viene reivindicando su faceta como dibujante de inspiración fantástica, relegada durante su vida al ámbito privado. En esta vertiente encontramos obras fascinantes —sobre todo paisajes— a la aguada de tinta, acuarela o *gouache* sobre papel. Son trabajos alejados de la figuración en los que el autor combinó con fortuna su imaginación, su destreza y el azar de la técnica empleada, la mancha. En la actualidad, estas obras se consideran su aportación más original, además de ser muy apreciadas por el mercado del arte. Con ellas se refuerza y enriquece la personalidad artística de Lucas, situándolo en un ámbito trasnacional junto a otros notables creadores —conocidos o no por él— con los que compartió estética, técnica e inspiración.

Eugenio Lucas Velázquez nació en Madrid el 9 de febrero de 1817. Aunque inició su formación artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se mostró contrario a los métodos académicos y prefirió estudiar directamente a los grandes maestros de la pintura en el Museo del Prado, donde realizó numerosas copias de Velázquez y, sobre todo, de Goya. En las obras del pintor aragonés encontró un amplio abanico de recursos que adaptó a su personalidad, conformando así su faceta «goyesca», muy demandada entonces por el mercado y habitualmente la más popular de su producción. La influencia de su amigo el pintor Genaro Pérez Villaamil propició que incorporara a sus paisajes y vistas urbanas elementos del Romanticismo de corte anglosajón de David Roberts que habían sido emulados por el pintor gallego.

Lucas abordó temas característicos de la pintura romántica como el paisaje, el retrato, el costumbrismo (escenas de brujería, inquisición, majas, frailes, romerías, misas, tauromaquias, naufragios o ruinas), con incursiones en el orientalismo, la pintura de historia o la alegoría. Trabajó principalmente la pintura al óleo sobre diferentes soportes, así como el dibujo, tanto a lápiz como a la aguada de tinta, acuarela o *gouache*, las denominadas manchas. Con este método creó un admirable conjunto de paisajes o figuras de trazo libre, expresivo e imaginativo. Su pericia y versatilidad le permitieron abordar un amplio repertorio estilístico que va desde el realismo hasta una incipiente abstracción.

No fue un artista precoz a la hora de mostrar sus trabajos en público, ya que, según la documentación conocida, no lo hizo hasta la Exposición de la Academia de otoño de 1841, en la que presentó dos *Caprichos* y dos *Escenas costumbristas*. El 23 de abril de 1843 se alistó en la Milicia Nacional, cuerpo de civiles armados regulado por la Constitución de 1812 para mantener el orden

Cat. L5. Eugenio Lucas Velázquez, *Torre morisca*. 1850-1870. Aguada de tinta y acuarela sobre papel, 255 × 340 mm. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

Cat. L6. Eugenio Lucas Velázquez, *Paisaje con figuras*. 1850-1870. Aguada de tinta sobre papel, 240 × 320 mm. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

Cat. L13. Eugenio Lucas Velázquez, *Paisaje costero*. 1850-1870. Tinta y aguada de tinta sobre papel, 236 × 312 mm. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

Cat. L14. Eugenio Lucas Velázquez, *Paisaje montañoso*. 1850-1870. Aguada de tinta y acuarela sobre papel, 450 × 607 mm. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

LA ESPAÑA MODERNA

Enero 1889

DIRECTOR PROPIETARIO: J. LÁZARO

Serrano—68—Madrid

JOSÉ LÁZARO GALDIANO
y la cultura noruega en *La España Moderna*

Carlos Sánchez Díez

Fig. 1. Cubierta de *Los aparecidos. Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen. Madrid, La España Moderna, [1892]. Madrid, Biblioteca Lázaro Galdiano.

ADEMÁS DE COLECCIONISTA DE ARTE y bibliófilo, José Lázaro Galdiano (1862-1947) fue editor y director de una de las revistas más importantes del Regeneracionismo hispano, *La España Moderna* (1889-1914), título homónimo de su editorial[1]. Más que como un negocio, Lázaro creó *La España Moderna* con la idea de contribuir al desarrollo cultural del país: «no anhelo ganar [dinero], pero sí cubrir los gastos»[2]. En la revista, mensual y de la que se editaron trescientos doce números, publicaron algunos de los autores españoles más importantes de la época, como José Zorrilla, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas *Clarín*, Juan Valera, Ramón de Campoamor, Marcelino Menéndez Pelayo, Antonio Cánovas o Miguel de Unamuno. La editorial publicó más de seiscientas monografías, clásicos y novedades de la literatura y del ensayo, muchos de ellos inéditos hasta entonces en español. Junto a los autores españoles, en su catálogo destacaron los franceses y rusos, además de algunos alemanes y anglosajones: Gustave Flaubert, Alphonse Daudet, Honoré de Balzac, Guy de Maupassant, Alexandre Dumas, Émile Zola, los hermanos Edmond y Jules Goncourt, Lev Tolstói, Fiódor Dostoiesvki, Iván Turguénev, Johann Wolgang Goethe, Friedrich Nietzsche, Mark Twain, Oscar Wilde, Charles Darwin o John Ruskin.

En relación con la cultura noruega, José Lázaro desempeñó un papel importante al publicar a finales del siglo XIX las primeras traducciones en España del dramaturgo Henrik Ibsen (1828-1906): *Casa de muñecas* (1892), *Los aparecidos. Hedda Gabler* (1892; fig. 1), *La dama del mar* y *Un enemigo del pueblo* (1894)[3]. Además, en la revista aparecieron varios artículos dedicados a Ibsen o en los que se lo menciona. La primera cita se encuentra en un texto de Leopoldo Alas *Clarín* (1852-1901) en el número de diciembre de 1889[4]. Dos años después se

1 Yeves Andrés 2002.
2 Davies 1997, p. 546, nota 14.
3 Poco antes de publicarse como monografías, estas cinco obras habían aparecido en la revista *La España Moderna* y en otra de las publicaciones de José Lázaro, *Revista Internacional*: véase Fernández Muñiz 2016, pp. 10-12.
4 Alas 1889, pp. 92-93.

LARS HERTERVIG
Paisaje, tiempo y silencio

Inger M. L. Gudmundson

CON LA CABEZA INCLINADA Y LA GORRA DE MARINERO CALADA sobre los ojos, Lars Hertervig (1830-1902) se retrata en 1858 absorto, como si estuviera concentrado en algo (cat. H1). Tal vez sea un retrato en tiempo real que refleja el momento exacto en el que estaba dibujando este pequeño boceto y que los historiadores del arte han considerado desde entonces un autorretrato. Pero ¿lo es verdaderamente? Es posible. Los pómulos, la nariz, la boca y la barbilla recuerdan los rasgos faciales del joven artista a quien Niels Bjørnsen Møller retrató siete años antes (fig. 1). En esta obra de 1851, pintada mientras Hertervig estudiaba en la Real Escuela de Dibujo de Christiania, el protagonista mira en dirección contraria. Lleva el pelo oscuro peinado hacia atrás, tiene la frente ligera y las amplias cejas se arquean sobre unos grandes ojos marrones. El contraste entre estos dos retratos es sorprendente. En el más antiguo, una escena de interior con fondo oscuro, el estudiante de arte alza la vista más allá de los límites superiores del lienzo. Ante él se abre un futuro prometedor.

Cat. H1. Lars Hertervig, *Autorretrato*. 1858. Lápiz y acuarela sobre papel de algodón, 62 × 111 mm. Stavanger kunstmuseum.

Fig. 1. Niels Bjørnsen Møller, *Lars Hertervig*. 1851. Óleo sobre lienzo, 18,5 × 16 cm. Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

La Academia Düsseldorf

Cuatro familias acomodadas de Stavanger decidieron unir sus recursos para financiar la educación de Hertervig, el modesto oficial de pintura que desde los ocho años decoraba muebles en un taller de pintura local. Allí había recibido una formación artesanal completa, no muy diferente de la de otros artistas noruegos en una situación similar. Al ayudarle a ampliar su formación, sus mecenas —el principal era Hans G. B. Sundt— probablemente esperaban tener el mismo éxito que Lyder Sagen una generación antes en Bergen. Sagen sufragó la trayectoria artística de Johan Christian Dahl, que comenzó en Bergen

Cat. H13. Lars Hertervig, *Paisaje*. 1867. Óleo sobre lienzo, 46 × 62 cm. Sparebankstiftelsen SR-Bank; préstamo a largo plazo al Stavanger kunstmuseum.

Estas obras, bañadas de luz y dominadas por nubes de buen tiempo, transmiten un estado de ánimo contemplativo.

En *Borgøya*, una de las principales obras de Hertervig, nada es oscuro. Y, sin embargo, el paisaje del fiordo sin árboles consigue reflejar un aire melancólico gracias a la tensión entre lo cercano y lo lejano, lo claro y lo difuso, lo fiel a la naturaleza y lo imaginario. En primer plano, hay rocas de granito de color beige y rosa; en el plano intermedio, el mar aparece como una nacarada lámina blanquiazul; y, al fondo, los colores del fiordo se repiten en un cielo claro con cúmulos compactos que cubren parcialmente Borgøy. La pintura muestra el lado sur de la isla, visto desde tierra firme en Nedstrandssiden. Fue en esa parte de la isla, más concretamente en Østabøvik, donde Hertervig vivió con su tío entre 1859 y 1865. No obstante, el artista ha eliminado la vegetación y las granjas del paisaje, y la parte inferior izquierda de la isla no se curva suavemente en dirección al fiordo como sí sucede en la realidad. En lugar de eso, se muestra como un acantilado.

Borgøya puede entenderse dialécticamente como presente y pasado, como realidad y sueño, pero sin que las contradicciones deban resolverse o subordinarse unas a otras. El cuadro hace algo más que expresar un sueño. La riqueza de detalles y los pajaritos del primer plano —lavanderas blancas— son demasiado realistas para ello. Al mismo tiempo, la isla es remota y está perfecta-

Cat. H22. Lars Hertervig, *Paisaje costero con roca en primer plano*. 1874. Técnica mixta sobre papel hecho a mano, 333 × 510 mm. Sparebankstiftelsen SR-Bank; préstamo a largo plazo al Stavanger kunstmuseum.

general, pero también ocupa un lugar único en el corazón de artistas y escritores. Varios artistas plásticos que trabajan en diversos géneros han creado piezas basadas en la vida y la obra de Hertervig. También se han escrito libros de ficción sobre su suerte y sus cautivadoras pinturas. Quizá los más conocidos sean las novelas de Jon Fosse *Melancolía I* (1995) y *Melancolía II* (1996). La primera de ellas menciona el cuadro *Borgøya.* Vidme, un personaje de la novela, dice que su encuentro con este cuadro fue la «la mayor experiencia de su vida. Y si ahora tuviera que decir algo de cómo fue aquella experiencia, Vidme no llegaría más allá de decir que su piel se estremeció y los ojos se le llenaron de lágrimas»[49]. El personaje de Fosse reacciona físicamente al enfrentarse a los cuadros de Hertervig. En la segunda novela, el autor presenta a los lectores a la hermana ficticia del artista, Oline, que sufre de demencia, vive en la pobreza y no sabe muy bien qué decir de las obras sobre papel que ha heredado de su hermano. Desde hace mucho tiempo tiene un cuadro suyo en el baño de su casa: «[…] lleva colgado allí años, piensa Oline, y con el tiempo ha aprendido a apreciarlo, le parece incluso bonito, y entiende lo que Lars pretendía con ese cuadro, le parece que sí, pero ¡decirlo! ¡Llegar a decir lo que pretendía con él!»[50].

---

49 Fosse 1995-1996/2006, p. 239.
50 *Ibidem*, p. 360.

LARS HERTERVIG
en la colección del Stavanger kunstmuseum

Hanne Beate Ueland

LA HISTORIA DEL STAVANGER KUNSTMUSEUM SE REMONTA al 11 de febrero de 1865, cuando un grupo de prósperos ciudadanos locales formó la sociedad artística Stavanger Kunstforening con el objetivo principal de reunir una colección de arte. Este acontecimiento tuvo lugar apenas veintinueve años después de que el Parlamento noruego aprobara la creación de una galería de arte nacional en la capital, Christiania[1], cuando Noruega todavía estaba unida a Suecia[2]. En la década de 1860, Stavanger era una pequeña ciudad que estaba experimentando un rápido crecimiento. El mar ofrecía un sinfín de oportunidades gracias a la abundancia del arenque y a una próspera industria naviera. Así pues, entre 1850 y 1865 su población aumentó en más del ochenta por ciento, y los ciudadanos ricos aprovecharon la oportunidad para embellecer sus casas, contratando para ello a numerosos artistas encargados de distintas tareas decorativas. Uno de ellos, Bernhard Hanson (1820-1883), abrió una escuela de dibujo en la ciudad en 1848. Sin embargo, los estudiantes con talento y ambición se veían obligados a abandonar Stavanger si querían ampliar su formación[3].

El de 1865 también fue un año importante en la vida del artista Lars Hertervig. Fue entonces cuando pudo regresar a Stavanger después de vivir durante seis años como jornalero con su tío en la isla de Borgøy, en Tysvær, situada al norte de la ciudad. Durante su estancia allí, Hertervig tuvo pocas oportunidades de dibujar o pintar. Algunos de sus cuadros más famosos, como *Viejos pinos* (cat. H11) y *Desde Tysvær*[4], datan del año en que regresó a Stavanger.

En la actualidad, las obras de Hertervig constituyen una parte importante de los fondos del Stavanger kunstmuseum y el artista está considerado como uno de los principales pintores noruegos del siglo XIX. La originalidad que impregna sus representaciones del paisaje del suroeste del país ha hecho que su obra ocupe un

---

1 La capital de Noruega se llamó Christiania desde 1624 hasta 1924, en honor del rey danés Cristián IV, que refundó la ciudad tras un gran incendio en 1624. En 1877, la ortografía cambió a Kristiania. El 1 de enero de 1925 la ciudad recuperó oficialmente su nombre de Oslo.

2 En 1865, Christiania era la capital de Noruega, pero el país todavía no era un Estado independiente. Para que se entienda: en 1814, una de las consecuencias de las guerras napoleónicas fue que el reino de Dinamarca-Noruega se separó y Noruega fue cedida al rey sueco mediante una «unión personal». Noruega redactó entonces su propia Constitución y pasó a gestionar en gran medida sus asuntos internos, mientras que Suecia controlaba su política exterior. En 1905, se disolvió la unión personal con Suecia.

3 Muchos jóvenes artistas asistían primero a la escuela de dibujo de Christiania y después a una academia de arte en algún otro país. El pintor noruego Hans Gude fue profesor de pintura en la academia de arte de Düsseldorf hasta 1862, y en 1863 pasó a ser profesor en la de Karlsruhe. Muchos de los alumnos noruegos de Gude llegaron a ser pintores de renombre.

4 Óleo sobre lienzo, 63 × 73,5 cm. Stavanger kunstmuseum, SG.0658.

Visionarios románticos: Balke, Lucas, Hertervig
Madrid, Museo Lázaro Galdiano
del 16 de marzo al 21 de mayo de 2023

Visionary Romantics: Balke, Lucas, Hertervig
Stavanger kunstmuseum
del 29 de septiembre al 31 de diciembre de 2023

EXPOSICIÓN

Organización
Centro de Estudios Europa Hispánica
Museo Lázaro Galdiano
Stavanger kunstmuseum
Nordic Institute of Art

Comisarios
Knut Ljøgodt
Carlos Sánchez Díez

Comisaria adjunta
Inger M. L. Gudmundson

Coordinación
Centro de Estudios Europa Hispánica
Stavanger kunstmuseum

Diseño museográfico
Francisco Bocanegra

Diseño gráfico
PeiPe Diseño y Gestión

Montaje
TdArte

Gráfica
Boomerang

Transporte
EXEL DHL
SIT

Seguros
AXA XL

CATÁLOGO

Edición
Centro de Estudios Europa Hispánica
Museo Lázaro Galdiano
Stavanger kunstmuseum
Nordic Institute of Art
Embajada de Noruega en España
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Directores
Knut Ljøgodt
Carlos Sánchez Díez

Autores
Inger M. L. Gudmundson
Knut Ljøgodt
Carlos Sánchez Díez
Begoña Torres González
Hanne Beate Ueland

Coordinación, realización y producción
Centro de Estudios Europa Hispánica

Traducción
Juan Santana Lario (textos de Inger M. L. Gudmundson, Knut Ljøgodt y Hanne Beate Ueland)

Índice onomástico
Marisa Barreno Rodríguez

Diseño y maquetación
PeiPe Diseño y Gestión

Fotomecánica
Museoteca

Impresión
Advantia Comunicación Gráfica

Encuadernación
Sucesores de Felipe Méndez

Esta publicación ha sido posible gracias a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma no refleja necesariamente la postura de la AECID.

Imágenes de cubierta

Peder Balke, *Desde Vadsø* (detalle de cat. B4). Finales de la década de 1840. Óleo sobre tabla, 29 × 37 cm. Oslo, The Gundersen Collection.

Eugenio Lucas Velázquez, *Torreón en ruinas* (detalle de cat. L3). 1853. Óleo sobre lienzo, 40 × 31,5 cm. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

Lars Hertervig, *Paisaje costero* (detalle de cat. H7). 1856 / retocado en 1873. Acuarela sobre papel, 346 × 511 mm. Stavanger kunstmuseum.

1ª edición: marzo de 2023

Centro de Estudios Europa Hispánica
c/ Felipe IV, 12 (Madrid)

Museo Lázaro Galdiano
c/ Serrano, 122 (Madrid)

Stavanger kunstmuseum
Henrik Ibsens gate 55 (Stavanger)

Nordic Institute of Art
Bygdøy allé 92 B (Oslo)

Embajada de Noruega en España
c/ Serrano, 26 (Madrid)

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
avda. Reyes Católicos, 4 (Madrid)

© de esta edición
Centro de Estudios Europa Hispánica
Museo Lázaro Galdiano
Stavanger kunstmuseum
Nordic Institute of Art
Embajada de Noruega en España
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

© de los textos: sus autores, 2023

© de las traducciones: Juan Santana Lario, 2023

© de las imágenes: véanse Créditos fotográficos

Catálogo General de Publicaciones Oficiales: https://cpage.mpr.gob.es

NIPO: 109-23-002-2
ISBN: 978-84-18760-12-9
Depósito legal: M-2586-2023

Impreso en España / Printed in Spain

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en forma alguna ni por ningún otro medio, ya sea eléctrico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo escrito de los titulares de los derechos de propiedad intelectual.