

- Grado en Historia del Arte -

2015-2016

Sisley

*y la poética del agua*

Trabajo realizado por Raquel Martín Marrero.

Dirigido por Francisco José Galante Gómez.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	2
Objetivos .....	3
Justificación .....	3
Fuentes .....	3
Metodologías.....	4
<b>ALFRED SISLEY</b> .....	6
▪ Biografía.....	6
▪ La pintura del paisaje: antecedentes e influencias.....	13
<b>LA POÉTICA DEL AGUA</b> .....	26
▪ El agua como motivo en el arte francés del XIX.....	26
▪ Sisley y las pinturas acuosas.....	37
El proceso creativo.....	37
“La poética del lugar”.....	39
- París.....	40
- Louveciennes.....	42
- Argenteuil.....	45
- Île Saint-Denis.....	46
- Bougival.....	48
- El Támesis: Londres y Hampton Court.....	49
- Port-Marly y Marly-le-Roi.....	52
- Sèvres.....	58
- Moret Sur-Loing y sus alrededores (Veneux-Nadon, Saint Mammès y Moret) .....	60
- Gales.....	68
- Moret.....	70
<b>CONCLUSIONES</b> .....	73
<b>FUENTES UTILIZADAS</b> .....	75
Bibliografía.....	75
<b>APÉNDICE</b> .....	77

## INTRODUCCIÓN

Alfred Sisley es el pintor de los paisajes acuosos. Las enormes masas de agua son tratadas con absoluta serenidad y destreza por, en palabras de Pissarro, “el impresionista más auténtico”<sup>1</sup>. Si no el más auténtico, al menos sí el único de los miembros del grupo que se mantuvo fiel a los principios impresionistas durante toda su vida. Su pincelada, corta e individual, atrapa a lo largo de toda su producción “los efectos fugaces de la luz cargada de humedad y de la fresca atmósfera característica de las vistas de los alrededores de París en Île-de-France”<sup>2</sup>.

[...]

*El agua es diferente,*

*No tiene dirección sino hermosura,*

*Corre por cada sueño de color,*

*Toma lecciones claras*

*De la piedra*

*Y en esos menesteres elabora*

*Los deberes intactos de la espuma*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> MATISSE, H. *Ecrits et propos sur l'art*. París: Ed. Dominique Fourcade, 1972, p. 44. Citado por Christopher Lloyd en STEVENS. 1992. p. 16; mencionado por DUMAS, A. Alfred Sisley: el auténtico impresionista. En STEVENS, M. (com.); DUMAS, A. (com.); POMARÈDE, V. *Sisley, poeta del impresionismo*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2009, p. 21.

<sup>2</sup> DUMAS, A. *Ibid., idem*.

<sup>3</sup> NERUDA, P. *Antología fundamental*. Barcelona: Editorial Andrés Bello, 1997, p. 388.

Como **OBJETIVOS**, este trabajo pretende un acercamiento a la figura de Alfred Sisley, y esbozar el sentido de los elementos acuáticos en su obra a través de la descripción y el análisis de dichos motivos en una selección de obras representativas.

Para ello, creemos que es fundamental ofrecer una biografía que permita situar al artista en un contexto espacial y temporal, realizando una breve valoración del contexto artístico en el que se movió el pintor, y centrándonos en sus influencias más importantes. Y, sobre todo, poner en práctica todos los conocimientos adquiridos a lo largo de las asignaturas del Grado, no sólo de Historia de Arte Contemporáneo, donde se sitúa el tema escogido, sino realizando también lecturas transversales con otras disciplinas como Arte y Literatura, Historia de la Música e Historia de la Fotografía que permitan enriquecer el discurso y dar solidez al planteamiento.

Como **JUSTIFICACIÓN** de este trabajo, partimos de la premisa de que Sisley ha tenido a lo largo de la historia, durante su vida y tras la misma, un reconocimiento menor que el resto de sus compañeros impresionistas<sup>4</sup>. Apoyándonos en la defensa que hace Pomarède del artista, no todos los artistas geniales tienen que provocar una revolución artística para ser tenidos en alta consideración<sup>5</sup>. Con este estudio buscamos no sólo dar una visión de un Alfred Sisley componente del movimiento impresionista, sino reivindicar la importancia que merece este artista para la comprensión y evolución de dicho movimiento, y destacarle como un engranaje excepcional para la evolución de la pintura paisajística europea. Y, especialmente, poner en valor la aportación que hace a la Historia de la pintura a través de uno de sus elementos más sensibles, el agua.

A la hora de consultar las **FUENTES**, el primer paso fue centrarnos en estudiar el material bibliográfico y procurar un acercamiento a los estudiosos, ensayistas y críticos del pintor más importantes. Tras esta labor, consideramos cuáles eran los materiales que nos permitían formular el discurso que hemos procurado.

---

<sup>4</sup> SHONE, R. *Sisley*. Londres: Editorial Phaidon Press, 1992, p. 7.

<sup>5</sup> POMARÈDE, V. El renovador discreto y decidido del paisaje clásico. En En STEVENS, M. (com.); DUMAS, A. (com.); POMARÈDE, V. *Sisley, poeta... Op. Cit.*, p. 77.

En esta parte del proceso, consideramos que François Daulte daba los primeros pasos interesados en el impresionista "secreto" en 1959, con su *Catalogue raisonné*. En 1992 tuvo lugar una gran retrospectiva organizada en Londres, París y Baltimore que ofrecía la tentativa de reabrir nuevas discusiones y valoraciones de la obra de Sisley. Richard Shone, en el mismo año, publicaba su fundamental biografía, uno de los pilares básicos de este trabajo. Del mismo modo, la exposición celebrada en el Museo Thyssen de Madrid consiguió, en 2009, recuperar el espíritu que señala la sensibilidad serena del Impresionismo, reconduciendo la mirada de expertos en la materia y reuniéndolos en un catálogo, cuyos ensayos han sido estudiados con gran cuidado para exponer muchas de las ideas aquí presentadas.

Una vez organizada y seleccionada la bibliografía en inglés, francés y español, tanto física como la digitalizada, hicimos uso del servicio de préstamo interbibliotecario para tener acceso al material que se encontraba en otras bibliotecas pertenecientes a la red REBIUN, y por supuesto, también hemos contado con los propios fondos de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna. Tras la recolección del material, procedimos a establecer los epígrafes fundamentales para articular el trabajo en base a los objetivos mencionados.

La estructura de este estudio fue madurándose a medida que los materiales y la nueva información eran reflexionados y discutidos. Durante el periodo de elaboración y desarrollo fue decidido establecer un itinerario de lo general –biografía del artista e influencias fundamentales para su estilo y concepción del paisaje y la pintura; así como un epígrafe en el que se comenta de manera breve, cómo fue interpretado el motivo del agua en el siglo XIX- a lo particular y específico, para llegar al tema central y fundamento del trabajo.

Con respecto a las citas bibliográficas, tras sopesar las ventajas y desventajas de las distintas normas, optamos por aplicar la UNE 50-104-94, por el hecho de permitir una lectura más fluida a lo largo del discurso ya que permite realizar todo tipo de aclaraciones en las notas a pie de página.

La **METODOLOGÍA** ha consistido en el análisis iconográfico e iconológico de una selección de la producción artística del pintor impresionista Alfred Sisley, en base a todos aquellos elementos que hacen alusión, directa o indirectamente, al agua. Dicho análisis se ha realizado mediante la comparación con otros artistas contemporáneos y de referencia para el pintor, lo que ha permitido llegar a la conclusión de que el agua es interpretada por

el artista como algo más que un mero recurso estético. Es un ejemplo clave de su evolución artística y de su concepción de la pintura.

Además, el trabajo incluirá una breve valoración de los factores históricos y sociológicos para situar al artista en un contexto temporal y espacial, y en un grupo concreto. También hemos creído oportuno dedicar un apartado a valorar brevemente el interés que el motivo del agua suscitaba en las distintas disciplinas artísticas (pintura, poesía y literatura, música y fotografía) desarrolladas en el París del XIX. Esto nos posibilita establecer un diálogo permanente y fluido de *la poética del agua* de Sisley con la de sus contemporáneos, ofreciéndonos una visión mucho más amplia de la cuestión.

# *Alfred Sisley*

## **BIOGRAFÍA**

Alfred Sisley, hijo de William Sisley y Felicia Sell, nace en París el 30 de octubre de 1839. Al igual que sus padres, Sisley fue durante toda su vida ciudadano británico y sólo en sus últimos años pretendió conseguir la ciudadanía francesa. Creció en el ambiente de la burguesía acomodada. Fue el segundo de cuatro hermanos, y desde joven su padre quiso introducirlo en la empresa familiar de comercio de artículos de lujo que tantos beneficios les proporcionó en el París del Segundo Imperio. Para aprender el oficio fue enviado a la edad de dieciocho años a Londres, durante cuatro años, pero esto sólo hizo fructificar un interés por el arte, al que se dedicaría el resto de su vida en cuerpo y alma<sup>6</sup>.

Alfred regresa a París en 1860, e ingresa en el estudio de Marc-Charles-Gabriel Gleyre, una academia no oficial situada en Montparnasse, en la que los estudiantes únicamente pagaban una cuota correspondiente al sueldo de los modelos. Bajo la tutela de Gleyre, un pintor de temas históricos, coincidieron los que se consagrarían como el germen del movimiento impresionista. Fue allí donde Sisley se amistó con Renoir, Monet y Bazille, y juntos se rebelaron contra la hegemonía del estudio de la figura.

En 1864 el estudio de Gleyre cerraría sus puertas y parte del futuro grupo impresionista se dedicaría a realizar excursiones al bosque de Fontainebleau, para la contemplación y el estudio de la naturaleza. Sería este lugar el que viera surgir las primeras pinturas de estos grandes maestros. Los paisajistas holandeses del siglo XVII, Corot y la Escuela de Barbizon, constituyeron la fuente de la que todos gustaron beber. Sin lugar a dudas, su visión del paisaje, su concepción de la pintura y su desarrollo posterior, quedaron marcadas por esta primera experiencia, así como por el Sena, y por Moret y sus alrededores.

Con una obra con mucho por experimentar, como fue la *Avenida de castaños cerca de La Celle-Saint-Cloud*, Sisley fue aceptado en el Salón de 1868. Cabe pensar que quizá el jurado creyera impertinente rechazar el cuadro que ilustraba un sendero real de herradura que solía utilizar Luis Napoleón. Es particularmente distintivo que Sisley dentro del grupo

---

<sup>6</sup> DUMAS, A. *Op. Cit., passim.*

impresionista, nunca se sintiera atraído por París<sup>7</sup> como motivo para sus lienzos, así como que tampoco simpatizara con otros temas como los bodegones o las figuras<sup>8</sup>.

Hasta este momento su diletante carrera había sido posible, muy probablemente, gracias a las periódicas ayudas económicas de su padre, pero a finales de la década de los 60, Sisley es desheredado. Se cree que la causa fuera su unión no formal con Marie-Louise-Adélaïde-Eugénie Lescouezec, mujer con la que compartiría su vida durante más de treinta años y con la que ya en ese momento tenía dos hijos. Sisley, ya sin ayuda de su padre, en condición de artista, marido y padre, tuvo que asumir una serie de responsabilidades económicas que trató de sobrellevar con constantes cambios de domicilio. En 1870 Sisley estaba instalado en Bougival, localidad al oeste de París, popular por sus instalaciones para barcos de recreo tan de moda en el ocio dominical de la pequeña burguesía parisienne<sup>9</sup>.

La decadente situación se vio violentamente agravada con la guerra Franco-Prusiana, así como por el asedio y la Comuna. Bougival fue duramente atacada por los soldados prusianos, y el artista y su familia se vieron obligados a refugiarse en la capital. El estudio de Sisley sufrió un saqueo en el que fueron destruidas unas setenta obras de juventud<sup>10</sup>.

Voisins, en las afueras de Louveciennes, sería la localidad que Sisley y su familia elegirían para trasladarse en 1872. Louveciennes, junto con Bougival y Argenteuil, fueron emplazamientos favoritos del grupo impresionista por las inocentes y tímidas manifestaciones de la modernidad en un entorno del todo puro y rural. Alfred Sisley se sintió inspirado por la periferia y el campo abierto, los cuales estudió en una prolífica producción que se caracteriza por su frescura y seguridad. Este optimismo es atribuido al hecho de encontrarse junto a sus compañeros y sentirse miembro de un movimiento que comenzaba a despegar. Ya desde el inicio de la década, la paleta fresca y luminosa, así

---

<sup>7</sup> A pesar de su falta de empatía con las escenas urbanas, realizó algunas tanto de Londres como de París, pero forman parte de un número muy reducido de su producción.

<sup>8</sup> DUMAS, A. *Op. Cit., passim*.

<sup>9</sup> *Ibid., idem*.

<sup>10</sup> SHONE, R. *Op. Cit., p. 46*.

como la pincelada breve y suelta sobre el lienzo, caracterizaba a aquellos pintores que hoy denominamos impresionistas<sup>11</sup>.

Es en este periodo en el cual Sisley establece los principios que seguiría a lo largo de su trayectoria. Una vez llegaba a un nuevo lugar, procedía a una exploración analítica de los territorios, en los que seleccionaba los motivos de interés. Una vez escogidos, iniciaba un procedimiento metodológico de minucioso estudio, y éstos eran examinados bajo distintas condiciones meteorológicas, lumínicas, o simplemente desplazando ligeramente su ángulo de visión. Esto le procuró numerosas vistas protagonizadas por los mismos motivos que pasarían a conformar series o parejas de cuadros.

El 15 de abril de 1874, la *Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs et graveurs*, celebran en el estudio de Nadar, en el boulevard des Capucines, la primera exposición impresionista. Sisley, como miembro fundador junto con Renoir, Pissarro, Monet, Degas y Caillebotte, participa con cinco obras en la muestra que suscitaron entre el público una aprobación moderada que subrayó su delicadeza y armonía. Quizá, esta misma ausencia de polémica y escándalo que protagonizaron Monet y Renoir por el desprecio que generó su obra, sería la que más tarde condenaría a Sisley a pasar a la historia como uno de los miembros más discretos del grupo<sup>12</sup>.

En julio del mismo año, el barítono Jean-Baptiste Faure, coleccionista de obras impresionistas, ofrece a Sisley financiarle un viaje a Inglaterra a cambio de seis de las pinturas que allí pintara. A partir de este momento, Faure se convertiría en uno de los mecenas más importantes de Sisley, que le seguiría con una fidedigna confianza a lo largo de su carrera llegando a poseer hasta sesenta y seis obras del artista<sup>13</sup>.

Sisley desechó rápidamente la capital, de la que sólo nos dejó una vista - *Vista del río Támesis – El puente de Charing Cross, 1874* - como fuente de inspiración y se trasladó a Hampton Court y al pueblo de East Molesey. El Támesis y todo lo que ocurría a su alrededor, fue el motivo preferido y lo retrató como si desde su conocido Sena se tratase. Pintó a lo largo de su estancia trece lienzos, y entre ellos figura la temática de las regatas,

---

<sup>11</sup> DUMAS, A. *Op. Cit.*, *passim*.

<sup>12</sup> SHONE, R. *Op. Cit.*, p. 48.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 67.

como también lo hizo en las obras de Monet, Renoir y Manet. Un motivo pictórico que exigía a los artistas, por la espontaneidad de la actividad, la inmediatez de las obras realizadas a *plein-air*. A pesar de la serena meticulosidad mostrada por Sisley a principios de la década, el pintor se desenvolvió en estas obras con una paleta de colores vivos y con un estilo fluido que alude a un sentimiento de libertad de experimentación, y una seguridad en su pincel que somete a sus lienzos a una nueva concepción del ritmo de trabajo. Por otra parte, la llegada de la modernidad a las localidades más alejadas de la capital – vías, postes y puentes -, transforman sus paisajes llamando la atención del pintor. Con los lienzos de Hampton Court, se hace más visible la tendencia a realizar secuencias de las vistas en series, tal y como haría Monet.<sup>14</sup>

A finales de 1875, Sisley se traslada con su familia a la pequeña villa de Marly-le-Roi. De nuevo, sus alrededores vuelven a proporcionarle inspiradoras vistas que se someten a los distintos condicionantes naturales, para ser retratados por el pintor en sus veranos e inviernos, en sus infinitos colores y matices. Bien la tierra seca, bien la tierra húmeda por el paso de las tormentosas nubes, el resultado es el apacible *después*, el sol brilla con distintas temperaturas y se refleja sobre el tranquilo Sena o sobre el manto de nieve que cubre Louveciennes.

Durante sus años en Marly, Sisley ejecutó algunas de sus más hermosas y conocidas obras, como sería la sobrecogedora serie de 1876, en la que realiza una oda pictórica al *después* de la catástrofe fluvial: la inundación de Port-Marly. Dejando a un lado las dramáticas consecuencias, Sisley se vuelca en armonizar cielo y agua en un luminoso equilibrio de fuerzas poéticas que han dejado a un lado su poder destructivo para ser belleza.

En 1877 el pintor y su familia cambian su residencia a Sèvres, localidad con viva actividad comercial a lo largo del Sena y que el pintor representará sin equilibrio alguno, con una ejecución precipitada, fragmentaria y abocetada, con colores que han perdido toda posibilidad de armonizar entre ellos. Este período de crisis o experimentación artística, es paralelo a una situación económica especialmente penosa que se dilataría hasta 1880. Fueron años complicados para el pintor, que sobrevivía a base de pedir continuamente

---

<sup>14</sup> DUMAS, A. *Op. Cit.*, pp. 36-37.

dinero prestado a sus conocidos. Su situación le obligó a intentar encontrar mejor fortuna en el Salón:

*Es cierto que nuestras exposiciones han servido para darnos a conocer, y han sido de gran utilidad, pero creo que no deberíamos seguir aislándonos. Todavía estamos lejos de poder prescindir del prestigio que conllevan las exposiciones oficiales. De modo que, he decidido enviar varias obras al Salon. Si me aceptaran, quizá tenga suerte este año, entonces creo que podría sacar provecho económico, y es por ello por lo que estoy recurriendo a todos los amigos que se preocupan por mí<sup>15</sup>.*

No es ninguna sorpresa que tal empresa fracasara estrepitosamente y que su situación económica le llevara en 1880 a mudarse aún más lejos de París, a Veneux-Nadon. En los alrededores de su nuevo domicilio encontró un paisaje cercano al bosque de Fontainebleu, afín a sus reclamos espirituales: la confluencia del Sena y su afluente el Loing.

Hasta su muerte, en 1899, cambió de residencia en los alrededores de Moret-sur-Loing. Finalmente en 1892, se instala definitivamente en el número 19 de la rue Montmartre, Moret. Los paisajes que le envolvieron en sus últimos años eran los mismos que había pintado en la década de los 60, Sisley vuelve al lugar en el que todo empezó para su arte, aunque sus inquietudes habían cambiado. A principios de 1880 el grupo había empezado a descomponerse por las distintas ambiciones artísticas de sus integrantes, los impresionistas habían cuestionado los principios de su propio movimiento para superarse, mientras Sisley continuó aferrado a los objetivos y principios del Impresionismo. A través de una contemplación religiosa, el pintor nos traslada mediante el lienzo la esencia de sus lugares predilectos.

---

<sup>15</sup> Traducción de “*It is true that our exhibitions have served to make us known and that has been very useful, but I believe we should isolate ourselves no longer. We are still a long way from being able to ignore the prestige of official exhibition. So I have decided to submit some works to the Salon. If they are accepted, and I may be lucky this year, then I think I could make some money, and it is to prepare myself for this that I am appealing to all of my friends who take an interest in me*”. DURET. *La revue blanche*, 1899. En SHONE. *Op. Cit.*, p.117.

Paradójicamente, en las dos últimas décadas de su vida su estilo sufrió una evolución técnica y compositiva, donde la pincelada titila vivaz y varía en su propia vitalidad. Sus lienzos comienzan a vibrar con vigor y la pincelada densa nos propone variedades estructurales dentro de la composición. Hay un estilo indudablemente más rítmico y “desencorsetado”, más alejado de la minuciosidad y la meditación de su producción anterior.

En 1897 visita de nuevo Inglaterra, esta vez junto a Eugénie. La pareja visitó Cornualles, Penarth -cerca de Cardiff- y Langland Bay, en la costa de Gower. El 5 de agosto de 1897 contrajeron matrimonio en Cardiff, Sisley con cincuenta y siete años y Eugénie con sesenta y dos. Este viaje no sólo sirvió para legalizar la relación que habían mantenido durante más de treinta años, sino que a nivel de producción artística, Sisley realizó dieciocho vistas de la impetuosa costa galesa, ofreciéndonos un mar en eterna furia que arremete contra los titánicos acantilados. Impulsado por el éxito que había cosechado Monet con su serie de escenas de mar embravecido, o bien por las reminiscencias *constablelianas* y sus representaciones de Weymouth Bay, los dieciocho lienzos de Sisley han sido considerados como obras carentes de fuerza y conexión con el motivo<sup>16</sup>.

De nuevo en Moret-sur-Loing, a las penurias económicas de los Sisley se le sumaron los quejidos de una enfermedad que acabaría con la vida de Eugénie en 1898, y los síntomas del cáncer de garganta que causarían la muerte del pintor un año después. Como consecuencia de una terrible época para el pintor, el sufrimiento físico y espiritual lo sumieron en la melancolía y el sentimiento de fracaso con respecto a sus compañeros. En sus últimas obras se hace una lectura de la paleta gris malva que emplea, tal vez, con un eco simbolista<sup>17</sup>.

Alfred Sisley murió sin conocer el éxito, que hizo relativa presencia en la subasta que organizó Monet en beneficio de los hijos de su compañero, celebrada en la Galería Georges Petit. Tal y como Gustave Geffroy apuntó: “La escala de valores empezó a ajustarse a la

---

<sup>16</sup> DUMAS, A. *Op. Cit.*, pp. 44-45.

<sup>17</sup> *Ibid.*, *idem*.

realidad. Alfred Sisley ocupó el lugar que le correspondía en la gloriosa estirpe de los pintores paisajistas”<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> GEFROY, G. *Sisley*. París: Les Editions G. Crés, 1927, p. 28.

## LA PINTURA DEL PAISAJE: ANTECEDENTES E INFLUENCIAS

La identidad artística de Alfred Sisley ha sido numerosamente discutida entre críticos y estudiosos. ¿Sensibilidad francesa, espíritu inglés? A la hora de interpretar la producción pictórica del pintor, lo único claro son las influencias recibidas por el artista, y el contexto en el que se formó y desarrolló su carrera.

La moderna tradición paisajista en la historia de la pintura es originada a partir del siglo XVI por Joachim Patinir, una vez superada la visión medieval de la naturaleza aterradora y violenta, y la idea renacentista de la misma como algo que dominar. En la obra *vanguardista* de Patinir, el protagonismo de la naturaleza va más allá de la narración tradicional, los profundos horizontes y su transcripción de los efectos atmosféricos, "con poéticas evoluciones cromáticas, desde un bello azul hasta el blanco luminoso del horizonte, desvela un interés específico por los valores intrínsecos del paisaje"<sup>19</sup>.

En la tradición pictórica europea, el paisaje como motivo fue continuado en la cultura del Barroco por Claudio de Lorena y Nicolás Poussin. De esta manera se establecieron los principios e interpretaciones fundamentales del paisaje que los románticos heredarían y madurarían hasta configurar en Inglaterra, con J. M. William Turner y John Constable, una auténtica pasión por la naturaleza. El gran cambio de actitud con respecto a la naturaleza por parte de los artistas, radica, fundamentalmente, en su manera de relacionarse con el paisaje:

*Para que el paisaje se emancipara del hombre, de la historia, de la alegoría, hizo falta la ruptura con el clasicismo que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII y que dio paso al arte contemporáneo [...] hay en este sentido dos conceptos claves, en tanto que actuaron de disolventes de las ideas clasicistas, aunque quizá su uso continuado les haya privado para nosotros del dramatismo que en un principio tuvieron. Estas categorías fundamentales para formar el gusto contemporáneo, que significativamente tienen que ver con el paisaje, son lo "sublime" y lo "pintoresco". Ambos conceptos responden a otras tantas formas de relacionarse con la naturaleza, las cuales quebrantan de*

---

<sup>19</sup> JIMENEZ-BLANCO, M. D. (ed). *La Guía del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014, p. 332.

*manera radical la actitud anterior respecto al paisaje, algo que, debía ser un espacio ordenado.*<sup>20</sup>

El hecho de que la naturaleza consiguiera por sí misma, ser concebida como motivo independiente, no implica que fuera simplemente un objeto estético vacío. El paisaje es en sí un objeto de contemplación. Dicho ejercicio es el que debe realizar el artista a su manera (contemplación-análisis-proyección), pero también el espectador, que debe conseguir percibir en esa visión pictórica o real, una experiencia y existencia que le sea propia. Esta nueva manera de percibir el paisaje es un fenómeno moderno. Con la diferenciación de campo y ciudad, la naturaleza es comprendida de forma distinta por los que habitan las afueras –sometido a la naturaleza, los cambios atmosféricos– y aquellos que la han sometido a la civilización. El ciudadano, alejado de la naturaleza, tiene un acercamiento a ésta curioso, y empieza a preguntarse qué habrá más allá del horizonte<sup>21</sup>.

De modo que, retomando el párrafo inicial, tanto en la tradición inglesa como la francesa, sus interpretaciones y desarrollo del género del paisaje, conformaron la herencia sobre la cual Sisley erigiría su propia sensibilidad.

La Île-de-France le procuró los más emocionantes paisajes: Fontainebleu, Moret-sur-Loing, Saint-Mammès, Louveciennes, Bougival, así como la estela visionaria de Claudio de Lorena para continuar profundizando en los misterios y posibilidades de la luz en la pintura. Aunque si tenemos que buscar en la historia de la pintura francesa un maestro referencial para Alfred Sisley, ese es Camille Corot<sup>22</sup>.

Es pues, en la producción artística de Sisley, muy convincente el estrecho vínculo con la tradición más clásica de la pintura de paisaje francesa. Por un lado, la composición rigurosamente clásica –a la manera de De Lorena o Poussin– y por otro, el control absoluto en sus construcciones del paisaje. Como cualquier artista de su tiempo, grupo y contexto,

---

<sup>20</sup> CALVO SERRALLER, F. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus Santillana, 2005, p. 258.

<sup>21</sup> BUSCH, W. Landscape: The Road to Independence. En JACOB, W., BUSCH, W. THOMAS LLORENS. *Landscapes from Brueghel to Kandinsky*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001, p. 16.

<sup>22</sup> STEVENS, M. Un pintor entre dos tradiciones. En STEVENS, M. (com.); DUMAS, A. (com.); POMARÈDE, V. *Sisley, poeta... Op. Cit.*, p. 54.

Alfred Sisley trabajó a *plein-air*, pero en sus pinturas el punto de fuga en torno al cual se compone todo, responde más a un dominio de todo lo que se erige ante él y le emociona que a una espontánea captación de la visión. Christopher Lloyd apunta que Corot culmina la tradición del paisajismo neoclásico iniciado en el siglo XVII. De modo que, Sisley en su dimensión impresionista, propone una nueva visión a través de su producción pictórica del paisaje neoclásico. Sitúa al Impresionismo en una interpretación del todo personal, entre la teoría y obra de Corot y la escuela de Barbizon, las novedades de su generación y sus propias reflexiones. Es esta última cuestión, su propia e íntima reflexión, la que debería reclamar el carácter original de su talento<sup>23</sup>.

Su técnica es indiscutiblemente deudora de las innovaciones conjuntas con Monet, Bazille, Pissarro y Renoir, pero su sensibilidad y poética tienen como referencia imprescindible a Corot, y también, aunque eludiendo sus excesos - efectos meteorológicos extremos - a Charles-François y Jean-Jacques Rousseau. Tal y como él mismo afirmaba en respuesta a cuáles eran los pintores que amaba: “Delacroix, Corot, Millet, Rousseau, Courbet, nuestros maestros. Todos aquellos que han amado la naturaleza y la han sentido fuertemente...”<sup>24</sup>.

Renoir resume en un párrafo que escribe a su hijo, sus artistas preferentes como impresionistas:

<<Rousseau me fascinaba, y también Daubigny. Enseguida comprendí que el más grande era Corot. Éste nunca se pasará. Está por encima de las modas, como Vermeer de Delft. Yo no soportaba a Millet. [...] Mi pasión se la reservaba a Díaz, que estaba a mi alcance. [...] Y también me gusta cuando en los paisajes con bosques parece que hay agua. Y las obras de Díaz a menudo huelen a setas, a hojas podridas y a musgo>><sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> POMARÈDE, V. *Op. Cit.*, p. 81.

<sup>24</sup> Traducción de: “Delacroix, Corot, Millet, Rousseau, Courbet, nos maitres. Tous ceux enfin qui ont aimé la nature et qui ont senti fortement...”. En TAVERNIER, A. *Preface. L'atelier de Sisley*. París: Bernheim Jeune & cie, 1907, p.10.

<sup>25</sup> Renoir, 1962. Citado por *ibid.*, p. 78.

Y a pesar de que Sisley no compartiera ni el rechazo de Renoir por Millet, ni la absoluta adoración por Díaz de la Peña, lo cierto es que estas influencias son extrapolables al resto de impresionistas con adiciones como Jongkind, Constant Troyon y Barthold<sup>26</sup>. Todos ellos conformaron un imaginario y una concepción del arte y la pintura que influyeron en Sisley.

Eugène Delacroix como maestro de la innovación técnica y el tratamiento de la luz realista, tuvo en su último periodo una reveladora conexión con la naturaleza que fascinó tanto a Bazille – quien adquirió algunos paisajes de dicha época – y a Sisley. Así como Alfred Sisley tuvo la privilegiada oportunidad de ver las últimas obras de Delacroix y reflexionar sobre ellas, con respecto a Corot, las obras que admiró cuando su carrera empezaba a despegar, eran la que todos aplaudían: los *souvenirs* y los paisajes históricos del maestro<sup>27</sup>.

A pesar de que por los años transcurridos entre 1860 y 1875, Corot realizaba sesiones a *plein-air*, y que durante sus estancias en Italia, 1825, 1834 y 1843, prefiguró con sus estudios de realismo y luminosidad, lo que llegaría más tarde, fueron muy pocos los que tuvieron acceso a estas obras. A través de Corot, y salvando su realismo, Sisley absorbió la lírica que evocaban las composiciones neoclásicas y el sentido de la investigación a través de la pintura. En las escasas obras de juventud del pintor encontramos la influencia pura y directa de su maestro en la “composición en torno a un punto de fuga central, las <<brumas plateadas>> y la gama fría de verdes y pardos”<sup>28</sup>.

Por otra parte, también tuvo la oportunidad de ver los considerados paisajes puros de Corot, parcialmente creados en el estudio y que combinan una actitud del todo vanguardista en su uso del color y la luz, y un tradicionalismo compositivo que equilibra la obra en una bella colisión de tiempos: uno que avanza y otro que permanece mirando al pasado.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 79

<sup>27</sup> POMARÈDE, V. *Op. Cit.*, p. 80.

<sup>28</sup> POMARÈDE, V. *Op. Cit.*, p. 93.



**COROT. *El Puente de Nantes*, 1868-70. París, Museo Nacional del Louvre. SISLEY. *El canal del Loing*, 1892. París, Museo de Orsay.**

El ya comentado bosque de Fontainebleu y los alrededores de París ofrecieron, en gran medida, todo lo que Sisley pareció reclamar de la pintura a lo largo de su vida: "[...] la discreta poesía del paisaje francés"<sup>29</sup>. Es preciso observar que hacia 1860, ir a Barbizon a pintar a *plein-air* era, por parte de los impresionistas, no un acto de ruptura con la tradición, sino más bien, una reconciliación con determinados principios de la misma, y a su vez, un paso hacia la experimentación. Por aquel entonces, Alfred Sisley era un joven de carácter jovial, muy comentado por todos en los textos que tenemos como referencia, y ávido de todo aquello que le proporcionaba la naturaleza. Encontró allí su propio estilo a través de los vínculos emocionales que estableció con el paisaje, y de los lazos intelectuales con los paisajistas. Allí comprendió que "El árbol [era] para él uno de los factores preponderantes para expresar la vida [...]. El agua ayuda a expresar la vida en el espacio; el árbol la expresa en el tiempo"<sup>30</sup>.

En estos primeros años, Sisley se embargó de todo lo que sucedía a su alrededor, se impregnó de las distintas sensibilidades de la escuela realista y el paisaje naturalista, para llevar a cabo una investigación de las innovaciones de los maestros pintores de su siglo, para así, partiendo de ellos y de sus ideas, poder evolucionar.

A menudo se ha acusado a Alfred Sisley de rezagarse demasiado en el abandono de los principios de la Escuela de Barbizon, pero tal y como expone Pomarède en su ensayo:

---

<sup>29</sup> DUMAS, A. *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>30</sup> ROGER-MILÈS, L. *Exposition A. Sisley*. París: Galería Georges Petit, febrero de 1897. En POMARÈDE, V. *Op. Cit.*, p. 89.

*Sisley, tras integrar la fuerza de la composición clásica, el sentimiento de la naturaleza de la Escuela de Barbizon y la naturaleza cotidiana descrita por los realistas, tras asimilar a Corot y sus múltiples fuentes de inspiración, estaba preparado para desarrollar un estilo eminentemente original.*<sup>31</sup>

De parte de la tradición inglesa, el reverso más fascinante de las pinturas de Sisley revela el soterrado espíritu de Constable:

*El paisaje romántico no tiene nada que ver con las degradaciones bucólicas o pastoriles al que, con frecuencia, se ha asimilado, sino que es substancialmente trágico. El artista romántico no se siente arropado por la naturaleza, sino seducido y anonadado; el artista romántico celebra la Naturaleza, más esta celebración no es sólo un canto a la Belleza primigenia, sino también al sacrificio aniquilador que se cierne sobre los hombres. Al igual que en los grandes himnos de Hölderlin y Wordsworth, al igual que en las sinfonías de Beethoven y Schumann. [...] Por lo tanto, la misión del arte –del arte total– es construir una nueva representación simbólica capaz de “conectar” con la reinante en la Naturaleza y, como consecuencia, desvelar su áureo enigma.*<sup>32</sup>

Rafael Argullol nos acerca de esta manera a la sensibilidad romántica británica que expresaba John Ruskin en sus escritos, Wordsworth en sus poemas y Constable en sus pinturas, y que Sisley heredó e interpretó.

Las luminosas escenas de *Pas de Calais* de Richard Parkes Bonington y *El carro de Heno* de su compatriota Constable fueron, en primer lugar, una referencia palpable y, en segundo, una auténtica revelación. Algunos expertos han destacado en Sisley una sensibilidad típicamente inglesa que por una parte tan sólo se puede intuir, pero que por otra, parece muy coherente teniendo en cuenta que fue con sus antecesores británicos con los que tuvo su primera experiencia artístico-formativa<sup>33</sup>. Las referencias cautivadoras de

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>32</sup> ARGULLOL, R. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 2006, pp. 49–53.

<sup>33</sup> DUMAS, A. *Op. Cit.*, p. 24.

sus primeras visitas a la National Gallery se transmitieron sin perjuicio a su producción pictórica posterior.

*Georg Moore, en Modern Painters (1893), identificó en su obra una relación individual y profunda con la naturaleza [...]: <<Sisley es menos decorativo, menos superficial, y, aunque sigue a Monet en su afán por el color, la naturaleza supone para él, tal vez debido a su origen inglés, algo más que una apariencia resplandeciente [...] El arte de Monet es más frío, más externo, y aquellos que pretendan justificar cuestiones individuales por influencia de la raza pueden, si así lo desean, atribuir la exquisita reverie que caracteriza los cuadros de Sisley a su sangre septentrional>>. <sup>34</sup>*

Si bien no es demostrable que Sisley por el hecho de ser inglés, ejerciera una pintura con mayor afinidad a la de tradición gala, sí que es posible interpretar a través de los motivos pictóricos escogidos por el pintor, los temas, el procedimiento compositivo y el tratamiento de la luz, que la fuerte influencia de la tradición inglesa se hizo hueco en el Impresionismo a través de nuestro pintor. La especial sensibilidad inglesa por el paisaje, recogida en los bellos versos de William Wordsworth, se materializaban en los lienzos franceses a través de su pincel. Los críticos identificaban en sus obras una particular dimensión emocional emanada de sus paisajes, llegando a hablar de la “[...] pura poesía pictórica del Impresionismo”<sup>35</sup>.

*El tema, el motivo, debe siempre ser expresado de una forma simple, comprensible, penetrante para el espectador. Éste debe estar destinado – mediante la eliminación de detalles superfluos- a seguir el camino que la pintura le indique y reflejar sobre todo aquello que ha atrapado/conmovido al artista. <sup>36</sup>*

---

<sup>34</sup> MONROE, 1893. Citado en ARGULLOL. *Op. Cit.*, p. 52.

<sup>35</sup> STEVENS, M. *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>36</sup> Traducción de: "Le sujet, le motif, doit toujours être rendu d'une façon simple, compréhensible, saisissante pour le spectateur. Celui-ci doit être amené –par l'élimination des détails superflus- à suivre le chemin que le

El pintor se aleja de cualquier exceso, no le interesa la exploración de lo sublime, de lo que supera y violenta a los hombres. Ignora los acantilados de Normandía y la arquitectura de Belle-Île. Se siente más en armonía con las riberas del Sena y del Loing, y es esta misma conexión espiritual la que traslada al Támesis, cuya representación evoca el sentido más arraigado del pintor con estas formas fluviales, de las que se servirá para transmitir al espectador la resonancia que estas visiones tenían para sí.

John Constable, pintor de paisajes serenos y fluviales, se presentó ante Sisley como una sensibilidad afín. Como espíritus sutiles compartieron un profundo amor por los lugares que escogían, para ser minuciosamente estudiados y exquisitamente proyectados en sus lienzos. Además, es imposible pasar por alto que, si bien las serenas masas de agua fueron el motivo predilecto de estos dos pintores, el cielo ocupó otro importante apartado común. “El cielo es la ‘fuente de luz’ en la naturaleza – y todo lo gobierna”<sup>37</sup>, afirmaba Constable. Es indudable la genial destreza con la que Sisley enfrentaba la edénica bóveda celeste, que a menudo ocupaba la mayor parte de la superficie de sus lienzos, con las superficies acuáticas. Su interés estuvo desprovisto de todo lo analítico que poseía la obra de Constable, pero sería un error creer que sólo era un hermoso telón de fondo. Los cielos de Sisley conforman el motor del sistema circulatorio de la obra, bombean la energía a toda la composición en términos de atmósfera, cromatismo, luminosidad y movimiento<sup>38</sup>. Stéphane Mallarmé, en <<The Impressionists and Edouard Manet>> publicado el 30 de septiembre de 1875 en *The Art Monthly Review*<sup>39</sup> no sólo apuntaba los cielos de Sisley como un elemento peculiar y a resaltar en sus obras, sino que además establece una relación entre la luz del cielo y las nubes -en su proceso de formación-, y cómo comienzan a través de ellos a generarse un movimiento de aire real, que impacta contra el resto de elementos que forman el paisaje. Es por tanto el cielo, y la luz que éste desprende, una herramienta de

---

*peintre lui indique et voir tout d’abord ce qui a empoigné l’exécutant*". Carta de Alfred Sisley a Adolphe Tavernier, Moret-sur-Loing, 19 de enero de 1892, En SHONE. *Op. Cit.*, p. 216.

<sup>37</sup> Traducción de: “The sky is the “source of light” in nature – and governs every thing” BECKETT. *John Constable’s Correspondence: VI: The fisher*. Ipswich: BECKETT, R.B, 1968, p. 77.

<sup>38</sup> STEVENS, M. *Op. Cit.*, *passim*.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 63.

composición para el artista, y el corazón que hace latir la vida en las formas que construyen la obra.

Tanto Constable como su compatriota William Wordsworth, tenían una visión romántica del acercamiento a los cielos, a través de la correcta descripción de los mismos, no sólo se ponía de relieve una observación analítica-científica de la misma, sino que “[...] procuraba la fuente de percepción y revelación de la presencia divina<sup>40</sup>”. Sisley, más cercano al empirismo positivista, si bien no una deidad, a través del ejercicio de su pintura, entra en contacto con una sensibilidad, poética y sentimental, que se retroalimenta y trasciende el tiempo y sus espacios. Lo cierto es que la emoción personal de los paisajes vividos trasladada al lienzo, era una cuestión que el propio Constable ya había desarrollado en sus vistas del valle de Dedham<sup>41</sup>. Y Sisley, absolutamente convencido de la relación entre lo percibido y reproducido, admitía que cada una de sus obras debía transmitir al espectador la misma emoción que él había sentido:

*Es también lo más difícil de conseguir. Dar vida a una obra de arte es, ciertamente, una condición indispensable para el artista digno de este nombre. Todo debe contribuir a ello: la forma, el color, la ejecución. Es la emoción que despierta la del espectador. Y aunque el paisajista debe ser maestro de su profesión, es necesario que la ejecución, en los momentos de mayor desbocamiento, comunique al espectador la emoción que el pintor ha experimentado.*<sup>42</sup>

Constable se ha erigido en la historia del arte como el pintor de lo pintoresco. Entendiendo pintoresco como William Gilpin lo expuso en 1770: una vista topográfica con

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>42</sup> Traducción de: “*C’est aussi une des plus difficiles à réaliser. Donner la vie à une oeuvre d’art est certes une condition indispensable pour l’artiste digne ce nom. Tout doit y contribuer: la forme, la couleur, la facture. C’est l’émotion qui éveille celle du spectateur. Et quoique le paysagiste doive rester maître de son métier, il faut que la facture, en de certains moments plus emballée, communique au spectateur l’émotion que le peintre a ressentie*”. En TAVERNIER. *Op. Cit.*, p.7.

un valor estético<sup>43</sup>. Es decir, vistas aparentemente comunes que por medio de una serie de recursos compositivos formales –árboles que enmarcan la escena, caminos que nos llevan de un primer plano al fondo de la escena, figuras– generan en el espectador una serie de respuestas psicológicas y visuales.

Es curioso cómo, a pesar de las muchas influencias y similitudes con el artista romántico inglés, o incluso con artistas como Rousseau o Courbet, cuyos paisajes escondían misterios que descubrir, Sisley se aleja de todo esto en un gesto anti-pintoresco. Sisley realizaba con sus paisajes una auténtica “celebración a escala monumental de un rincón cualquiera de la naturaleza”, pero despojándole de todo sentido y significado. De hecho, Sisley marca la diferencia con respecto a la tradición paisajista para desechar cualquier elemento más allá de la propia naturaleza que manifiesta<sup>44</sup>.

*El hecho de que Sisley recurra a una estética pintoresca o anti-pintoresca británica para crear soluciones compositivas muy personales y vigorosas en algunos de sus paisajes sugiere que posiblemente los elementos del paisajismo británico influyeran también en la forma de plantear otros componentes de sus cuadros de paisaje, como por ejemplo la relación de las figuras con el lugar, el papel del cielo, el paisaje como un registro secuencial y la particular resonancia emocional de una escena determinada.*<sup>45</sup>

Sisley aplica en sus obras elementos anti-pintorescos claramente detectables, como puede ser provocar extensiones infinitas de espacio que van más allá del propio lienzo o situar en un primer plano del lienzo montones de arena que interrumpen nuestra introducción a la escena por medio del río Sena, desplazado hacia la derecha, haciendo tambalear el equilibrio compositivo. Como sucede en<sup>46</sup>:

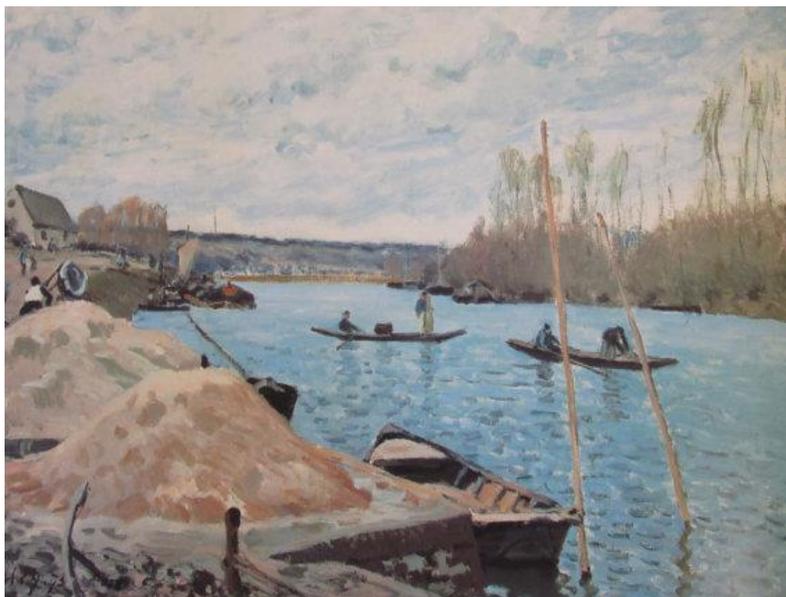
---

<sup>43</sup> Para ampliar sobre esta cuestión consultar: GILPIN, W.; MADERUELO, J. (prólogo). *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Editores, 2004.

<sup>44</sup> STEVENS, M. *Op. Cit.*, p.57.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 60.

<sup>46</sup> *Ibid.*, *idem*.



**SISLEY. *El río Sena en Port-Marly. Los montones de arena*, 1875. Chicago, The Art Institute of Chicago.**

Otro aspecto anti-pintoresco de nuestro artista es su tratamiento de la figura. Frente a su maestro francés, Corot, u otro de los artistas anglosajones que impresionaron desde el primer momento a Sisley, Turner, hicieron uso de unas figuras estudiadas e insertas en el paisaje con un sentido específico. Alfred, quizá más cercano a Poussin -que incorporaba a los personajes históricos a modo de elementos de construcción compositiva-, a Jean François Millet o Camille Pissarro –cuyos paisajes eran habitados por campesinos y aldeanos casi heroicos-<sup>47</sup>.

Si bien Sisley, partiendo de las influencias citadas anteriormente, desarrolló dentro del grupo impresionista un estilo auténtico y personal, sería injusto no valorar la influencia que ejercieron sobre él sus compañeros impresionistas.

Una vez Zola inaugura junto con otros críticos en la década de 1880 la “crisis del Impresionismo”<sup>48</sup>, los integrantes de este grupo llevaron a cabo un proceso de replanteamiento crítico sobre su evolución y sobre sus objetivos. Esto produjo una

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>48</sup> “Duranty [1876], Lemonnier [1878], Ephrussi [1880], Zola [1880], Hyusmans [1881], todos ellos creen que los impresionistas sólo han producido tentativas; la obra maestra brilla por su ausencia. Son unos pioneros interesantes pero balbucientes, que avanzan a tientas y preparan el camino a un *genio del porvenir*”. En SOLANA, G. *El impresionismo: la visión original. Anotología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997, p. 15.

diversificación dentro de las interpretaciones y principios originarios del Impresionismo. Es en este momento, de poéticas cada vez más individuales, donde las distintas sensibilidades comienzan a desarrollarse, y dan paso a un nuevo catálogo de soluciones, motivos e interpretaciones que evidenciarán las influencias a comentar<sup>49</sup>.

Tanto Monet como Renoir y Pissarro, prestaron especial interés en explorar las propiedades del color. En el caso del primero, mediante una serie de ejercicios que rechazaban el fondo blanco como elemento luminoso. Además, experimentó con las armonías cromáticas ampliándolas y yuxtaponiéndolas, con resultados estridentes y agresivos como puede apreciarse en la paleta adoptada en los paisajes marítimos y rocosos a partir de 1886. Paisajes que influirían enormemente en Sisley y su trabajo en la costa galesa<sup>50</sup>.

Por su parte, Renoir tradujo la experiencia vivida en Venecia y en el norte de África a intensos naranjas, rojos y amarillos, en masas simplificadas de colores vivos y en la elección de una gama tonal de un color determinado. Pissarro, en su estudio científico de la luz traducido al color, desarrolló las yuxtaposiciones de colores primarios y complementarios hasta adoptar un sistema más cercano al divisionista, ideado por Seurat sobre unas bases aparentemente científicas<sup>51</sup>. En este contexto, Sisley también llevó a cabo un cuestionamiento del color y sus propiedades, que se tradujo a una intensificación de las gamas utilizadas en una paleta más limitada que había introducido en la década de 1870, y que exagera en esta nueva etapa, para exaltar las cualidades y calidades de las variaciones controladas que dominaban y protagonizaban sus obras: condiciones atmosféricas, hora del día, estación del año...

Más allá del color, es fundamental la influencia que ejerce a nivel compositivo Monet, en su búsqueda del equilibrio. Retoma las teorías artísticas japonesas de los Ukiyo-e, fundamentalmente basándose en Hokusai e Hiroshige. Los procedimientos de

---

<sup>49</sup> STEVENS, M. ¿Declive artístico o madurez del impresionismo? En STEVENS, M. (com.); DUMAS, A. (com.); POMARÈDE, V. *Sisley, poeta...* *Op. Cit.*, pp. 100-101.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 105.

simplificación o la articulación de los distintos planos en pinceladas diferenciadoras son a través de Monet, adoptados por Sisley<sup>52</sup>.

A su vez, tanto Monet como Pissarro, optaron a principios de la década de 1890 por series de imágenes, que en el caso de Monet derivaría en el culmen del ciclo decorativo de sus *Nenúfares*. Además, su interés focalizado en los temas se desmarca de las posibilidades de las variaciones temáticas de Pissarro dentro de sus grupos de imágenes. Sisley, en la serie de *la iglesia de Moret*, evidencia su importante deuda con el estudio de la fachada de Rouen emprendidas por Monet en 1892. Aun así, Sisley difiere ligeramente con respecto a su compañero-maestro. Sisley hace uso de la gama cromática para reforzar la materialidad de la fachada de la iglesia, recorta su imponente monumentalidad con un cielo cambiante que ilumina los elementos más poderosos de la arquitectura. Monet, juega a diluir el edificio en una atmósfera fantástica de aire coloreado<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 113-114.

## *La poética del agua*

### EL AGUA COMO MOTIVO EN EL ARTE FRANCÉS DEL XIX

Ya lo anunciaba Goethe en su poema *Canto de los genios sobre las aguas*:

*El alma de hombre  
se parece al agua:  
de los altos cielos  
a la tierra baja  
y a los cielos vuelve,  
para nuevamente,  
con ligeras alas,  
en eterna danza,  
tornar otra vez a esta  
tierra ingrata<sup>54</sup>.*

Rafael Cansino apunta en una nota a pie que “El parangón del alma humana con el agua, [...], hubo Goethe de hallarlo, probablemente, en una obra piadosa de madame Guyon, la célebre *quietista* francesa [...] en la novela *Anton Reiser*”<sup>55</sup>. La influencia de Goethe, así como la de Schubert, cruzaron las fronteras germanas y austriacas pasando a formar parte de un espíritu ilustrado, común y decimonónico, en el continente europeo. Estos hermosos versos sólo son el reflejo de una simbología del agua heredada por los espíritus románticos, que a su vez reinterpretarían los artistas e intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX, y conferirían un contexto cultural que enriquecería las visiones de artistas, como en este caso Alfred Sisley. Más allá del hecho de que Sisley leyera concretamente estos versos, o los de Mallarmé o Rimbaud, o que escuchara a Schubert o a Saint-Saëns o Debussy (aunque bien es sabido que amaba a Beethoven, concretamente el

---

<sup>54</sup> GOETHE, J.W. Canto de los genios sobre las aguas. En GOETHE, J.W.; ASSENS CANSINOS, R. *JOHANN W. Goethe. Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1987, p. 991.

<sup>55</sup> *Ibid.*, idem.

scherzo de su séptima sinfonía<sup>56</sup>, y que en sus últimos años coincidió con Frederick Delius en Moret-sur-Loing). Pero lo que sí es cierto, es que la fascinación del pintor impresionista por este elemento, cobra unas dimensiones semánticas mucho mayores cuando lo hacemos dialogar con la de otros intelectuales de la época.

La relación entre el hombre y la naturaleza sufrió un cambio considerable con la llegada del siglo XIX. Mientras que en el siglo anterior la naturaleza era observada desde la lejanía, ahora la naturaleza se convertía en manos de los artistas, en un medio para representar a su propio yo, “[...] el paisaje se torna en símil de la relación del yo artista con el mundo<sup>57</sup>”. Asimismo, el agua era utilizada como metáfora para representar el estado anímico del individuo:

*El agua mansa hacía de plano de proyección de vagos sueños y deseos, los ríos y torrentes eran símbolos de vitalidad y ansia de acción y los interminables horizontes acuáticos simbolizaban la añoranza de unificación entre el hombre y la naturaleza<sup>58</sup>.*

El motivo del agua en el siglo XIX, su simbología y sus cualidades estéticas, tuvo una importancia muy relevante en la esfera artística. Con respecto a Sisley, quizás con los que compartió una mayor sensibilidad por lo fluido del universo en el campo pictórico, fue con Monet y Caillebotte, aunque en sentidos distintos. El interés de estos dos compañeros impresionistas por el elemento al que Tales de Mileto redujo el cosmos, difirieron entre sí y con respecto a Alfred Sisley.

Quizá Caillebotte es quien más se diferenció. Tanto sus ambiciones artísticas como su condición de artista fueron por otro camino. A pesar de ello, es uno de los pintores impresionistas que mejor supo individualizar su obra. Anne-Brigitte Fonsmark habló de él como “[...] un impresionista hechizado por el agua”<sup>59</sup>. Ciertamente, que sólo basta hacer un

---

<sup>56</sup> DUMAS, A. *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>57</sup> WALDMANN, S. Diluvios, naufragios y aguas mansas. *Revista Occidente. Los sentidos del agua*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, 2006, nº306, p. 185.

<sup>58</sup> *Ibid.*, *idem*.

<sup>59</sup> FONSMARK, A. Caillebotte. *Numen. Revista de Arte*. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento 2006, nº6, p. 175.

recorrido por su producción pictórica para darse cuenta de que los motivos fluviales y el agua tienen una relevancia muy consistente en su obra, además de un protagonismo muy particular. No a la manera de los impresionistas, fascinados por su carácter reflectante, ni a la manera más particular de Sisley, atribuyéndole un interés casi religioso. La atracción de Caillebotte por el agua está intrínsecamente vinculada con sus dos pasiones: la modernidad y las actividades acuáticas. Ambas cuestiones son representadas en su pintura de forma sistemática a lo largo de su vida. En un primer momento, cuando París en pleno apogeo de la modernización ocupaba el lienzo y el espíritu de sus obras, el agua dotaba a los adoquines de un brillo húmedo, y a la atmósfera fría bajo cielo plomizo, de la melancolía y la soledad típicas de los urbanitas. Más tarde, cuando el pintor decidió alejarse de la ciudad y estudiar los paisajes de las afueras de la capital, el río se convierte en el escenario del “movimiento, el dinamismo, la velocidad y la belleza de lo moderno”<sup>60</sup>.

*Sus embarcaciones se transforman en importantes motivos en sus pinturas, y su representación de la vida en torno al río alcanzó entonces una nueva dimensión. En otras palabras, Caillebotte creó literalmente sus propios motivos. Tal y como hiciera Monet en su jardín de Giverny*<sup>61</sup>.

En el caso de Monet, su relación con el agua es muy similar, en su periodo impresionista puro, al de Alfred Sisley: un elemento común en todos sus paisajes. Pero esta relación se torna mucho más compleja e intensa a partir de los últimos años, en Giverny.

Monet siempre estuvo en contacto con los motivos fluviales, incluso construyó un *atelier* flotante, su *bateau-atelier*, para representar las aguas desde su amado Sena: “<<El Sena [...] lo he pintado durante toda mi vida, en cualquier momento, en cualquier estación... Nunca me canso de él: siempre es nuevo para mí>>”<sup>62</sup>. A esta fascinación por el agua, hay que añadir los numerosos estudios que realizó en sus muchos viajes por Europa, retratando sus ríos, mares y los efectos atmosféricos más extremos<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 176.

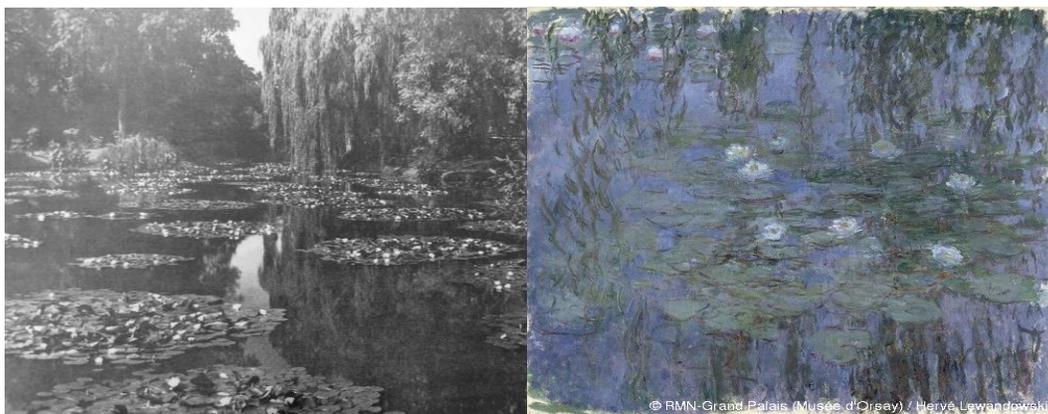
<sup>61</sup> *Ibid.*, *passim*.

<sup>62</sup> WILDENSTEIN, D. Giverny o la conquista de lo absoluto. En ESTEBAN LEAL, Paloma (com.). *Monet*. Madrid: Ministerio de Cultura, Oficina de Diseño Editorial, 1986, p. 57.

<sup>63</sup> *Ibid.*, *passim*.

El 5 de febrero de 1893, adquiere un terreno con intención de construir su propio jardín acuático, un estanque que más tarde trasladaría a sus lienzos plagados de nenúfares, lo que le permite alcanzar una madurez técnica y espiritual en el cenit de su obra, a través de los motivos acuosos.

*Gaston Bachelard escribirá en 1952, en <<Verve>>: <<Si se atreviera, ante una obra de agua de Monet, un filósofo desarrollaría la dialéctica del lirio y la ninfea, la dialéctica de la hija alzada y de la hoja de depositada calmadamente, obedientemente, pesadamente, sobre las aguas. ¿No es esta la dialéctica incluso de la planta acuática? Una quiere sugerir, animada por no se sabe qué rebelión contra el elemento vital; la otra, permanece fiel a su elemento... Desde que Claude Monet ha mirado a las ninfeas, las de la Île-de-France son más bellas y más grandes>>. <sup>64</sup>*



**Fotografía del estanque de las Ninfeas, 1933. MONET. Ninfeas, 1916-19. París, Museo de Orsay.**

Para comprender la multiplicidad de interpretaciones del elemento acuoso, que condujo a los artistas del XIX a crear algunas de sus obras más importantes, es necesario mirar hacia los grandes protagonistas del siglo: los poetas. La relevancia de la literatura en estos tiempos no tiene parangón con otros siglos: “Con una Iglesia retrógrada y que anda a la zaga del poder terrenal que va perdiendo por doquier, la poesía, como dice Hugo, es la religión del siglo” <sup>65</sup>. Las sensibilidades decadentistas del XIX vieron nacer la lírica

<sup>64</sup> WILDENSTEIN, D. *Monet o el triunfo del Impresionismo*. Madrid: Taschen, 1996, p. 353.

<sup>65</sup> VERJAT, A. *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 934.

romántica de la pluma de Lamartine y *Las Meditaciones*, encontrando en sus versos una nueva manera de traducir sus obsesiones y pasiones. Baudelaire, Víctor Hugo y Alejandro Dumas, ofrecieron, junto con el resto de artistas contemporáneos, una nueva vía de escape para un público hastiado de la confusa y frustrante situación política que sufrían. Además, hay que añadir que a esta vida intelectual cada vez más extendida entre la clase burguesa, se le añadió la llegada de la prensa, amplificando con ello la difusión de la literatura crítica, poética y narrativa<sup>66</sup>.

El agua es protagonista de *El Lago*<sup>67</sup>, de 1820, de Alphonse Lamartine, una auténtica alegoría del amor a través de la naturaleza. Y Víctor Hugo, dentro de la narrativa, realiza *Los trabajadores del mar*, de 1866, una obra ambientada en la Isla de Guernesey, y cuyo protagonista es Guillatt, un pescador, a través del cual Hugo nos ofrece una gran cantidad de descripciones de paisajes marinos, naufragios, y el agua es utilizada como un elemento vital, pero también capaz de retar y destruir al ser humano.

De manera más sutil aparece en los versos de Baudelaire, por ejemplo, en su *Invitación al viaje*:

*Mira, mira ancladas  
las naves aladas  
cuyo rumbo errante dirigió el azar;  
a satisfacer  
tu menor placer  
vienen desde todos los puertos del mar.  
Soles vesperales  
tiñen los canales,  
el puerto, los barcos, toda la ciudad  
de púrpura y oro*

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, *passim*.

<sup>67</sup> Obra perteneciente a *Las Meditaciones*, 1820.

*y el mundo sonoro  
duerme envuelto en una dulce claridad.*<sup>68</sup>

Pero quizá, aquellos que más puedan interesarnos con respecto a su aportación de la interpretación del agua, son sus herederos, los poetas simbolistas: Tristan Corbière, Rimbaud y Mallarmé. “Frente a la naturaleza, el poeta sólo distingue apariencias, vagas y vaporosas, parecidas a los cuadros impresionistas en los que las cosas no existen en sí, sino sólo en la medida en que se perciben”<sup>69</sup>. Estos poetas se sirven de la misteriosa naturaleza para proyectar su propia alma en sus obras. Así, por ejemplo, Rimbaud nos hace partícipe de “todas sus experiencias intelectuales, todas las aspiraciones contradictorias y la angustia ante la necesaria aventura espiritual”<sup>70</sup> en *El barco ebrio*, de 1871. Y Mallarmé, con su concepción de la poesía como aquella que no nombra los objetos sino que los sugiere, propone con cada poema un auténtico reto intelectual al lector:

*Mallarmé emplea una lengua cada vez más densa, que requiere esfuerzo y que presenta a su vez, el titánico esfuerzo de evocación de lo indecible que el poeta persigue. Palabras que serán claves, hasta el final: azul, lago, espejo, glaciar, el frío, el reflejo, todo lo que aleja, todo lo que evoca la ilusión en vez de la cosa*<sup>71</sup>.

Ejemplo de esto es su poema *Brisa Marina*, 1865:

*Y, tal vez, son tus mástiles de los que el viento lanza  
sobre perdidos náufragos que no encuentran maderos,*

---

<sup>68</sup> Fragmento del poema de Baudelaire “Invitación al viaje”. En HOLGUIN, A. *Poesía francesa. Antología*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1954, p. 269.

<sup>69</sup> VERJAT, A. *Op. Cit.*, p. 983.

<sup>70</sup> *Ibid.*, *idem*.

<sup>71</sup> *Ibid.*, *idem*.

*sin mástiles, sin mástiles, ni islote en lotananza...*

*Corazón, ¡oye como cantan los marineros!*<sup>72</sup>

Ya, cruzando el siglo, pero dentro de la tendencia simbolista, Henri Régnier siguiendo el clasicismo de la forma, realiza en 1902 *La ciudad de las aguas*: “en el que canta a Versalles y a sus esplendores”<sup>73</sup>.

Embriagados del arte de su tiempo y la poesía, en el París decimonónico, una serie de intérpretes, hoy de reconocido prestigio y talento, decidieron traducir la música a sugestión y sensaciones mediante la combinación de efectos tímbricos y armonías insólitas que crearan, en la imaginación del oyente a base de notas cortas e individuales, un paisaje de luz y color.

Con diferencia, Claude Debussy fue el compositor primordial, por no decir único, del Impresionismo musical. Su fascinación por la naturaleza y su obsesión por evocarla en sus obras, conecta de forma directa con los intereses de su época y con nuestro discurso. Además, la poética del agua fue indiscutiblemente interpretada por el compositor francés a través de la poesía de su tiempo, en obras tan subrayables como *La mer*, 1892, basado en un poema de Mallarmé o en *Le jet d'eau*, tercer movimiento de su obra *Cinq Poèmes de Baudelaire*. Aunque sin duda, la equiparación más directa con los paisajes acuosos de los impresionistas se resalta en sus *Estampas* y preludios, donde encontramos piezas de corta duración cuya única intención es recrear los motivos acuosos: *Jardins sous la pluie*, 1903; *Reflets dans l'eau*, 1905; *La cathédrale engloutie*, 1909-10; *Pour remercier la pluie au matin*, 1914-15.

*<<Es el movimiento, el ritmo danzante de la atmósfera con reflejos de luz brusca; es también el episodio de un cortejo (visión deslumbrante y quimérica) cruzando por la fiesta, fundiéndose con ella, aunque el fondo permanece, se obstina y es siempre la fiesta y su mezcla de música y polvo luminoso partícipes en un ritmo tonal. Sirenas: Es el mar y su*

---

<sup>72</sup> Fragmento Mallarmé, S. *Brisa marina*. En HOLGUIN, A. *Op. Cit.*, p. 351.

<sup>73</sup> VERJAT, A. *Op. Cit.*, p. 995.

*ritmo innumerable; luego, entre las olas plateadas por la luna, se oye, ríe y pasa el misterioso canto de las sirenas>>*<sup>74</sup>.

Pero Debussy no fue el único en desear recrear los efectos del agua a través de su música. Antes que él ya lo había hecho Camille Saint-Saëns con *Moïse sauvé des eaux*, de 1851, basado en un poema de Víctor Hugo, o con *La Mort d'Ophélie*, de 1857, basado en un poema de P. Legouvé. Además, otros artistas reconocidos dentro del Impresionismo musical como Maurice Ravel, realizaron a posteriori obras como su *Jeux d'eau*, de 1901 o *Une barque sur l'océan*, de 1906; o Erik Satie y su *La Mer est pleine d'eau*, de 1915, para orquesta.

Y, por supuesto, no podemos olvidar a un grupo de artistas de la joven disciplina de la fotografía, que miró con lirismo el paisaje y, por supuesto, sus aguas. Es de sobra conocida la gran disputa artística que surgió entre fotógrafos y pintores con el avance tecnológico de la misma, pero es indudable que las obras fotográficas resultantes formaron parte de la herencia visual y cultural de todos los artistas del momento, fueran defensores o detractores.

Al hablar de poéticas, al menos en este discurso, estamos procurando enfocar las obras comentadas siempre a producciones con una intencionalidad artística. De modo que, a pesar de que algunos fotógrafos se mostraran interesados en el agua, hemos decidido reseñar aquellos que mostraron un interés más lírico en la captación del elemento como tal, y no como medio de experimentación.

Uno de los ejemplos más hermosos nos lo ofrece William Henry Fox Talbot, que hacia 1843 realiza un calotipo que denomina *Árboles reflejándose en el agua*, una obra que pone de manifiesto una sensibilidad a la belleza y una búsqueda de la estética que supera al propio procedimiento.

---

<sup>74</sup> Comentarios de Claude Debussy para el estreno de sus *Nocturnos*. En TORRES, J.; GALLEGOS, A.; ÁLVAREZ, L. *Música y sociedad*. Madrid: Real Musical, 1976, p. 332.



**TALBOT. (1843). *Árboles reflejándose en el agua*. París, Museo de Orsay.**

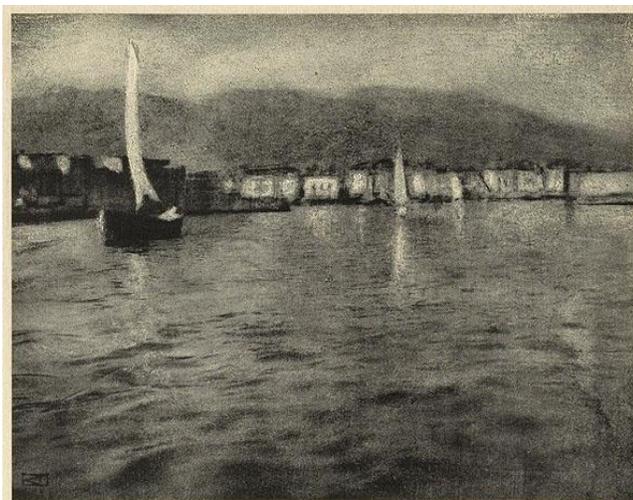
Sin lugar a dudas, si nos referimos a sentido y valor artístico de la fotografía profesional, y además, a un espíritu absolutamente atraído por los efectos meteorológicos y las marinas, ese es Gustave Le Gray. A través de los calotipos, este ‘paisajista’ retrató sobre todo el mar en Normandía y en Sète, fascinado por los ‘efectos de instantaneidad’. Por otra parte, su actitud ante la visión a retratar, dejando el motivo en sí a un lado y preocupándose en primera instancia por los efectos y valores estéticos de la fotografía, fueron transmitidos a sus discípulos, confiriéndoles una filosofía artística muy cercana a sus contemporáneos impresionistas<sup>75</sup>.



**LE GRAY. (1856). *Barca*. París, Museo de Orsay.**

<sup>75</sup> SOUGEZ, M. (coord.); GARCÍA FELGUERA, M.; GALLARDO PÉREZ, H; VEGA, C. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 231.

Dentro de esta línea, cabe resaltar la importancia del Pictorialismo en el arte de fin de siglo, y la aportación de una nueva dimensión a los motivos pictóricos típicos del Impresionismo, entre ellos el agua<sup>76</sup>. Plenamente convencidos del valor artístico de sus obras, los fotógrafos del *Photo-Club* de París<sup>77</sup> ofrecieron en muchas de sus obras un protagonismo a los motivos fluviales a destacar en este discurso, por sus resonancias en la capital impresionista.



**DEMACHY. (1904). *On the lake.***

---

<sup>76</sup> “Los temas del Pictorialismo están cerca del Impresionismo: vistas de campos vividos o vistas urbanas en un momento concreto del día y, muchas veces, bajo condiciones atmosféricas especiales -y difíciles- como lluvia, nieve, viento o niebla”. En *Ibid.*, p, 240.

<sup>77</sup> “En París, algunos aficionados descontentos con la *Société française de Photographie* la dejaron para fundar el *Photo-Club* [...] Maurice Bucquet (1860?-1921) presidió el nuevo Club y fue el promotor de los Salones de Arte Fotográfico, que funcionaron desde 1894 hasta la Primera Guerra Mundial. [...] Al *Photo-Club* pertenecían Robert Demachy (1859-1936) y Constant Puyo (1857-1933), las dos figuras principales del Pictorialismo francés”. En *Ibid.*, p, 244.



**DEMACHY. (1906). *The Seine at Clichy.***

## SISLEY Y LAS PINTURAS ACUOSAS

### *El proceso creativo*

El hecho de que Sisley cambiara tantas veces de residencia por motivos ajenos a su voluntad, provocó una diferencia notable con respecto al cómo proceder para escoger sus paisajes. Monet y Pissarro recorrieron los alrededores de Argenteuil y Pontoise durante la década de 1870, tratando de resolver las cuestiones técnicas específicas que iban surgiendo a medida que el deseo por reconstruir en el lienzo las sensaciones experimentadas, se hacía cada vez más exigente. Las excursiones y experiencias que recogía Sisley de manera autónoma, estaban limitadas a los pueblos donde vivía durante cortos periodos de tiempo, y sus alrededores. El pintor desempeñaba un análisis del lugar casi cartográfico, y era el momento en el que conocía todos y cada uno de los recovecos de su nuevo lugar, el instante perfecto para capturar. De este modo, nos encontramos con que los bordes de sus lienzos no contienen al paisaje que se evoca, éste aparece real y sin límites: el río, insinúa un más allá que nuestra vista no alcanza, y refleja al cielo redundando el infinito.

Ya Corot y Daubigny habían procedido, como parte fundamental del desarrollo de sus obras pictóricas, recogiendo testimonios y realizando estudios de emplazamientos concretos, con la intención de conseguir captar la verdadera esencia del lugar. Así como Monet y Pissarro, pero ninguno de ellos alcanzó el nivel de conexión con el paisaje que Sisley plasmó en sus obras<sup>78</sup>. Sus obras son el testigo resultante del estado de completa enajenación del artista con respecto a sus visiones de la naturaleza, la impresión profunda de un paisaje tan conocido como amado que sólo es comparable a la relación de Constable con el valle de Dedham. Las resonancias emocionales son catalizadas por el lienzo, transformándose en una proyección del sentimiento único y particular del lugar.

Formalmente, Sisley traducía estas experiencias en obras individuales, pero se hace mucho más evidente en sus series, y más tarde en sus vistas panorámicas. En éstas últimas, no sólo reunía todos los elementos identificables de lugar que retrataba, sino que dichos elementos le permitían interrelacionar los lienzos entre sí, dando un sentido de plenitud al

---

<sup>78</sup> POMARÈDE, V. *Op. Cit.*, pp. 91-92.

observador. Desde la década de 1870, el artista introduce en su producción pictórica las visiones aparentemente azarosas dentro de un emplazamiento muy determinado y cuidadosamente escogido. Es a partir de 1880, cuando el artista repara con especial ahínco en la importancia de las distintas vistas que componen sus series, y realiza las mencionadas panorámicas. Heredero de las teorías artísticas japonesas, estructura el paisaje utilizando pinceladas diferentes en distintas direcciones con el deseo de conseguir una estabilidad compositiva a partir de una variación calculada de su punto de vista. Podría decirse que “Sisley se anticipa al método cinematográfico en la medida en que transmite el peso tanto físico como emocional de los lugares con los que ha establecido una relación no sólo artística sino también personal”<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> STEVENS, M. Declive artístico.... En *op. Cit.*, p.113.

## “La poética del lugar”<sup>80</sup>



Mapa de Île-de-France, con los lugares en los que Alfred Sisley vivió y pintó.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> Inspirado en BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México [etc]: Fondo de cultura económica, 1991.

<sup>81</sup> Imagen extraída de STEVENS, M. (com.); DUMAS, A. (com.); POMARÈDE, V. *Sisley, poeta... Op. Cit.*, p. 115.

## París

Como ya sabemos, París y el ámbito urbano en sí, no fue un motivo que entusiasmará, en sus características y posibilidades visuales, al pintor. Aun así, pudo encontrar en su etapa de formación más avanzada, motivos como el canal de Saint-Martin, que exaltarían su interés por las consecuencias de los diálogos entre el cielo y su espejo líquido: el agua.



SISLEY. *Canal Saint-Martin*, 1870. París, Museo de Orsay.

Con respecto a las obras que preceden a esta pintura en particular se aprecia un cambio considerable, tanto en la factura del color, vibrante y claro, como en su pincelada, más fragmentada y decidida. Un resultado que apunta hacia la dirección en la que avanzará el pintor impresionista, en su técnica y en sus preocupaciones. La seguridad de la huella de su pincel se irá incrementando con el paso del tiempo, y su paleta tenderá en un primer momento a contenerse en gamas concretas, casi monocromas, para después experimentar con la intensificación de los tonos de cada gama. La composición otorga a esta obra, al igual que a la mayor parte de su producción, un equilibrio matemático a la inestabilidad natural entre el cielo y el agua del canal<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> BRACHLIANOFF, D. Los primeros años (1860-1870). En *ibid.*, p. 121.

Sin duda, los personajes secundarios de esta obra son las barcas. Discretas, se acomodan en las orillas del canal subrayando la vida humana que contiene. Ya protagonistas en otro lienzo que fue expuesto junto al comentado en el Salón de 1870, Sisley propone la vista ampliada de unos motivos que le fascinarían. Los botes, que tal y como desarrolla Richard Shone<sup>83</sup>, son el elemento fundamental para que comerciantes y contrabandistas – personajes reminiscentes de los antecesores del pintor - desarrollen su arriesgada vida atravesando el canal. Sisley afirmaba su atracción por todo lo referente al día a día de los ríos y por cómo pasaba las horas observando el talento de “[...] aquellos que viven a lo largo de la ribera, los barqueros, y todo el que pasa con sus pesadas embarcaciones persiguiendo una nómada y bohemia existencia en el agua”<sup>84</sup>.



**SISLEY. *Barcazas en el canal Saint-Martin*, 1870. Winterthur, Fundación Oscar Reinhardt.**

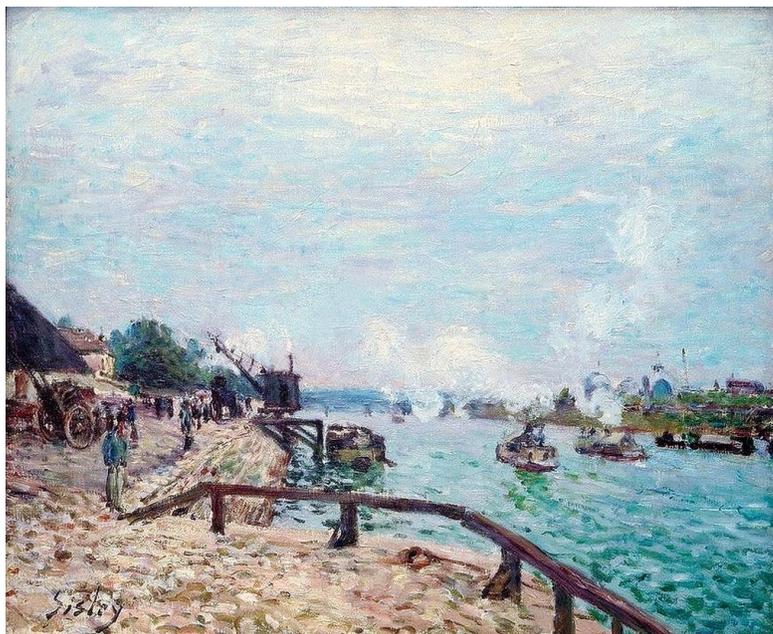
Este fantástico encanto que le producían los habitantes de los ríos, será trasladado numerosas veces al lienzo. Algunas subrayando su trabajo, como en los *Pescadores secando sus redes*, de 1872, de la Île de Saint-Denis, o en *Puente en construcción* (también llamado *El astillero de los bateaux-mouches*, de 1885, en Saint-Mammès, retratando el centro de reparación artesanal de embarcaciones del Loing.

---

<sup>83</sup> Para ampliar sobre esta cuestión, capítulo Hampton Court. En SHONE, R. *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>84</sup> Traducción de: “the life of people along the riverside, the boatmen, and all who passed in their heavy vessels pursuing a nomadic and Bohemian existence on the water”. En *Ibid.*, p. 80.

Volviendo a París, y estableciendo un punto de comparación proporcional al tiempo que separa las obras, *El río Sena en Grenelle – Tiempo lluvioso*, de 1878, no sólo continúa poetizando el mismo motivo, sino que añade un elemento que domina la atmósfera parisina: la lluvia. La cotidiana escena del puente Grenelle, evoca a través de una limitada gama cromática, un cielo plagado de matices. El vapor de las barcas vincula unas aguas que amenazan con romper la fina línea de ciudad, con el cielo, fundiéndolos en un mismo elemento.



**SISLEY. *El río Sena en Grenelle*, 1878. Denver, Denver Art Museum Collection.**

## **Louveciennes**

Debido a la importante pérdida de las pinturas del artista de sus años de formación, Richard Shone propone el inicio de la carrera de Alfred Sisley en 1872, momento en el que el pintor se encontraba en la localidad francesa de Louveciennes<sup>85</sup>. Allí, el curso artificial y desviado del agua del Sena es retratado en su empresa de alimentar los estanques y el orgullo de los grandiosos parques de Marly y Versalles. Pero si algo hay que destacar de

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 47.

esta localidad con respecto a la producción pictórica de Sisley, fue el desarrollo de sus cualidades como pintor de la luz y sus matices a través de la forma más gélida e invernal del agua, la nieve.

En la primera década de 1870, Sisley se instaló en Voisins, un pueblecito muy cercano a Louveciennes, del cual inmortalizó la pronunciada cuesta de la rue de l'Etarché, que nos presenta en dos vistas, una, en un cálido día de sol, y en la otra, el camino ha sido cubierto por la nieve del invierno<sup>86</sup>.



**SISLEY. Nieve en Louveciennes – Camino de l'Etarché, 1874. Washington, The Phillips Coleccion.**

Sisley nos ofrece una estampa nevada plagada de matices: jade azulado para la cancela del jardín que se funde con los colores ocres, pardos y terrosos. Las siluetas de los árboles apuntan al cielo plomizo, y el blanco se descompone en todas las posibilidades y tonalidades del invierno, para evocar la gélida atmósfera. La mujer con paraguas nos remite a las relaciones figura-paisaje de las estampas japonesas, y refuerza el carácter sencillo de una obra que captura “la serena poesía de la vida suburbana”<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> BRACHLIANOFF, D. *Op. Cit.*, p. 131.

<sup>87</sup> DUMAS, A. *Op. Cit.*, pp. 34-35.

También consigue transmitir la sensación del aire frío de los días soleados e invernales en *Efecto de nieve en Louveciennes*, de 1874, mediante los contrastes de luces y sombras, que hacen relucir los blancos virginales sobre el paisaje, y unas rotundas pinceladas. El sol hace su aparición en el cielo limpio y azul, y motea de pálido amarillo el manto de nieve. Donde se ausenta, aparecen los grises, verdes y lilas que dominan el primer término. Las figuras transitan el sendero en distintas direcciones ampliando la realidad del lienzo hasta donde nuestra vista no alcanza<sup>88</sup>.

Durante el invierno de 1874, Sisley pintó varios lienzos con motivo de los efectos de nieve sobre el paisaje de Louveciennes y sus alrededores. Ejemplo de ello es la ya comentada *Nieve en Louveciennes – Camino de l'Étarché*. Su fascinación por los paisajes nevados se ampliaría, años más tardes a Marly-le-Roi, como por ejemplo *Invierno en Louveciennes (actualmente conocido como Invierno en Marly)*, de 1876 o *El abrevadero en Marly-le-Roi*, de 1876; que así como los de Louveciennes, tuvieron precedentes tan hermosos como *En la ribera del río Sena en invierno*, de 1872, en Bougival. En el caso de esta última, la nieve más que protagonizar la escena, forma parte de una visión casi idílica de una naturaleza desbordante de belleza y color. La nieve nos acoge fríamente en un primer plano que contrasta con el dorado que incendia parte del cielo y las copas de los árboles. Todo su magnificante reflejo, queda capturado por el Sena, que hace de hilo conductor entre todos los objetos del cuadro. En sus aguas se funden todos los elementos para acercarnos, pictóricamente, al sentimiento experimentado ante la visión del paisaje.

---

<sup>88</sup> FOWLES, F. Ficha: *Efecto de nieve en Louveciennes*, 1874. En *ibid.*, p. 163.



**SISLEY.** *En la ribera del río Sena en invierno, 1872.* Lille, Musée des Beux Arts.

## **Argenteuil**

Durante la primera mitad de la década trabajará incansablemente, realizando excursiones a Argenteuil, Villeneuve-la-Garenne, Louveciennes y Bougival, persiguiendo la inspiración por las orillas del río Sena.

Si bien Sisley evidencia en toda su obra un interés por los ríos y su vida, su actividad, sus habitantes y sus cualidades naturales, no ignora aquellos elementos que lo permiten: los embarcaderos y los puentes. Estos últimos sufrieron un gran desarrollo en el siglo XIX con la llegada de los ferrocarriles y sus infraestructuras, así como con la llegada del protagonista constructivo de dicho tiempo, el hierro.



**SISLEY.** *El puente en Argenteuil*, 1872. Memphis, Memphis Brooks Museum of Art.

Dos puentes aparecen en la pintura anterior, *El puente de Argenteuil*, de 1872, ambos cierran la composición y cruzan el Sena para unir el Petit Gennevilliers con Argenteuil, a la izquierda. El año en el que Sisley pintó este cuadro, el puente de hierro del ferrocarril se reconstruyó salvándose de los daños ocasionados durante la guerra Franco-Prusiana, del mismo modo que lo sufrió el puente para tráfico rodado que protagoniza también las obras de Monet y Caillebotte.

Las prácticas de vela y remo, eran habituales en el ocio de la burguesía parisina, así como un medio de trabajo para las clases trabajadoras. Ambos mundos coincidían en el espacio acuoso del río Sena. Esta obra, de gran serenidad en su paleta más bien pálida –a base de amarillos anaranjados, blancos y azules, cada uno representante de la naturaleza que Sisley les atribuye– presenta una composición equilibrada, con un sistema de perspectiva tradicional. Las nubes, blancas como el noble velero, forman parte de una secuencia demasiado calculada, casi geométrica, dentro del fondo azul del cielo<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> FOWLES, F. Ficha: *El puente de Argenteuil*, 1872. En *ibid.*, p. 138.

## Île Saint-Denis



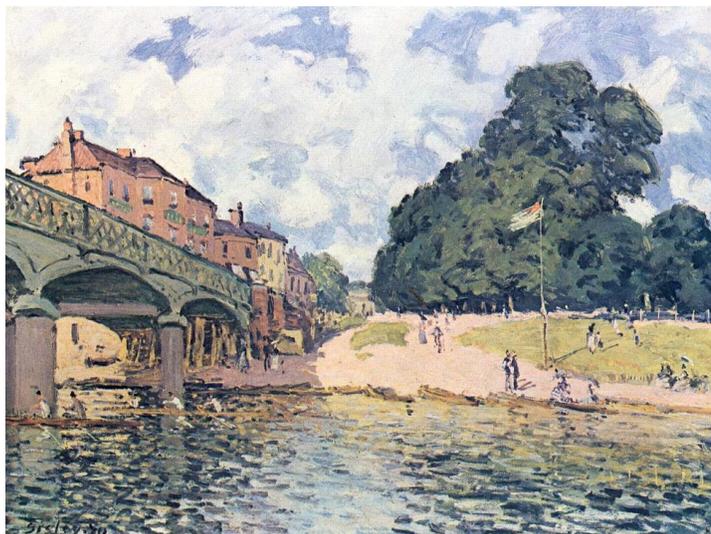
**SISLEY. *Puente en la Villeneuve-la-Garenne*, 1872. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.**

El mismo año, Sisley pinta al norte de París, en Île Saint-Denis, una de sus obras fluviales más exquisitas. El pintor acerca en esta ocasión la vista al puente colgante de hierro, inaugurado en 1844 para conectar Gennevilliers, Saint-Denis y París. Sin romper el equilibrio del paisaje, Sisley utiliza el elemento del puente para trazar una profunda diagonal desde el costado izquierdo del lienzo, hasta el mismo centro, y la precisa disposición de las nubes en diagonal provoca un súbito cruce que señala directamente al grupo de barcas varadas en la orilla, motivo de ocio, descanso y trabajo de la escena. El río acoge sin discriminaciones al barquero en pie y a las dos mujeres con sombreros de paja, y se hace cómplice del secreto de la pareja de aldeanos sentada al pie del talud<sup>90</sup>.

Existe una estrecha relación a nivel motivico y compositivo, de esta obra con la que realizaría en 1874 en Hampton Court.

---

<sup>90</sup> FOWLES, F. Ficha: *El puente de Villeneuve-la-Garenne*, 1872. En *ibid.*, p. 141.



**SISLEY. *Puente Hampton Court*, 1874. Köln, Wallraf-Richartz Museum.**

De nuevo el puente, que en esta ocasión retrata en varias ocasiones incluso realizando una vista contrapicada del mismo, vuelve a trazar una pronunciada diagonal que nos lleva hasta un camino poblado de figuras que transitan el paisaje de un lado hacia otro. El cielo londinense aparece mucho más enérgico y vigoroso que los parisinos. Las nubes blancas y doradas parecen devorar, como Saturno a sus hijos, el cielo. A pesar de tan belicoso tamiz, el sol consigue hacer destacar las sombras y los espacios iluminados con una fuerza estremecedora. El viento azota la bandera inglesa y los frondosos árboles que la recortan. El resumen del escándalo visual lo recoge el exuberante Támesis recorrido por las embarcaciones de remo<sup>91</sup>.

## **Bougival**

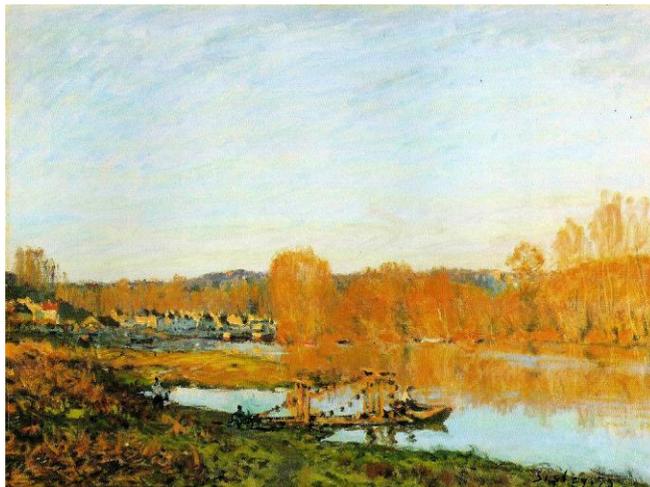
Bougival era en el siglo XIX uno de los pueblos favoritos por los parisinos, que podían huir del fatigante sol de la ciudad para entretenerse con las prácticas de remo o vela. Tal y como comentamos anteriormente, nos encontramos con la dicotomía de que las aguas de los ríos pueden ser escenario de ocio y trabajo al mismo tiempo. En concreto, estas

---

<sup>91</sup> FOWLES, F. Ficha: *El puente de Hampton Court*, 1874. En *ibid.*, p. 180.

orillas del Sena eran un importante punto para los mercaderes que deseaban trasladar su mercancía desde París hasta el Canal de la Mancha.

Sisley pintó su característica atmósfera húmeda y su esencia rural en numerosas ocasiones en la década de 1870, variando ligeramente el encuadre o dejándose sorprender por y sus cambios, siempre a la ribera del río. En *Otoño: ribera del río Sena cerca de Bougival*, de 1873, Sisley deja al fondo el manto arquitectónico y se centra en la pureza de la lejanía que permite encontrarse con la imagen del curso del agua prácticamente inalterado por la civilización. Sin lugar a dudas, podemos afirmar que los paisajes de Alfred Sisley nunca están desiertos, siempre intuimos al ser humano, o incluso lo encontramos, aunque atenuados por la majestuosa inmensidad de la naturaleza. Ésta, en forma de estaciones, como es este caso, someten a las figuras humanas en su actividad, vestuario y divertimentos. Incluso, cuando Sisley nos presenta la factura del deseo humano por invadir y dominar la naturaleza, la arquitectura, parece más bien haber sido permitida por ella. Frente a la actitud occidental de domeñar el paisaje y mostrarlo como tal, Sisley se muestra más cercano a reflexiones orientales, como la antimística de la cultura japonesa o incluso la taoísta china. En sus paisajes, Sisley nos ofrece una visión sincera de la realidad, evidencia la ilusión de la interpretación occidental de la naturaleza como creación –algo que es posible vencer y destruir- en vez de como creadora– tan capaz de crear como de reclamar lo que le pertenece<sup>92</sup>.



**SISLEY. *Otoño-ribera del río Sena cerca de Bougival*, 1873. Montreal, Montreal Museum of Fine Arts.**

---

<sup>92</sup> FOWLES, F. Ficha: *Otoño-ribera del río Sena cerca de Bougival*, 1873. En *ibid.*, p. 146.

En esta obra Sisley se entrega a los colores melancólicos, cálidos y terrosos del otoño: rojos, naranjas, amarillos dorados que contrastan con el azul celestial del cielo y los verdes que luchan por salir. El sol consigue duplicar la belleza de los árboles reflejándolos en un río que no tardará en agitar la imagen por la actividad que se anuncia en el embarcadero.

### **El Támesis: Londres y Hampton Court**

En Hampton, de nuevo, las infatigables aguas alejadas de la ciudad protagonizan numerosas vistas del pintor rendido ante las náyades. Sus pinturas son testigo de la vida del agua desde las dependencias del palacio, más allá del puente, a lo largo del camino de sirga o más allá de las esclusas, hasta la presa de East Moseley y Tagg's Island.

Si bien *Sisley* es la firma de la delicadeza impresionista, la década de 1870 supuso para el pintor un periodo de experimentación que se tradujo en terreno inglés como un refuerzo de sus convicciones estructurales en la composición, y un vigor expresivo exquisito.

En su estancia, el pintor dedicó poco tiempo a explorar la ciudad londinense antes de marcharse a las afueras en busca de paisajes más afines a su espíritu natural. Es posible que por inspiración de las obras realizadas por Daubigny, *Catedral de St Paul desde el lado de Surrey*, de 1873<sup>93</sup>, o las que realizaron Monet y Pissarro cuando estuvieron en la misma ciudad, instaran a Alfred Sisley a retratar la moderna Londres en su *Vista del río Támesis – El puente de Charing Cross*, de 1874.

---

<sup>93</sup> REED, N., 1991, p. 8 citado por FOWLES. F en Ficha: *Vista del río Támesis – El Puente de Charing Cross*, 1874. En *ibid.*, p. 178.



**SISLEY. Vista del río Támesis – El puente de Charing Cross, 1874. Londres, colección privada.**

Frances Fowle afirma entrever una intención clara de yuxtaponer en esta obra modernidad y tradición, la silueta de la catedral de San Paul y el férreo puente de Charing Cross<sup>94</sup>. Ambos elementos son esbozados con manchas y teñidos de un azul plomo envuelto por la niebla, el humo de las chimeneas y los barcos de vapor que transitan las aguas, y que contienen los únicos acentos de color de la escena.

Siguiendo esta idea de la dicotomía entre modernidad y tradición, el pintor continúa haciendo malabares con ellas en las distintas pinturas que realiza en las afueras de la ciudad. En Hampton encontraría el magnificente palacio de los Tudor junto al Támesis, sobre el que se erigía un puente que unía Hampton y East Molsey, y que albergaba todo tipo de divertimentos acuáticos característicos de la época, como regatas, baños y paseos. La imponente fachada de estilo tudor enfrentada con los arcos de hierro que sostienen el puente nos hablan de un contraste temporal de gran interés para Sisley<sup>95</sup>. Y dentro de esos juegos temáticos, Sisley se inclinó por establecer un enigmático sentido *interespatial*, en el que el Támesis y sus alrededores configuran una continua reminiscencia del Sena y París.

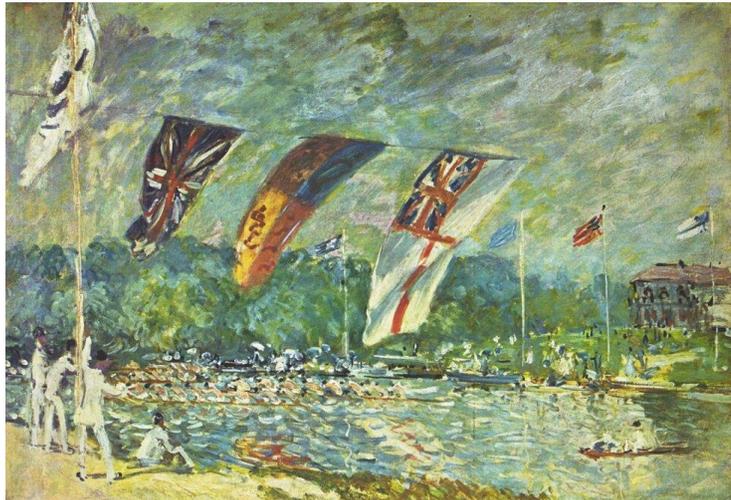
Siguiendo el curso del agua, Sisley se plantó, pincel en mano, frente a los distintos retos acuáticos que aquellos lugares le proponían, para plasmarlos en sus lienzos.

---

<sup>94</sup> *Ibid, idem.*

<sup>95</sup> *Ibid, idem.*

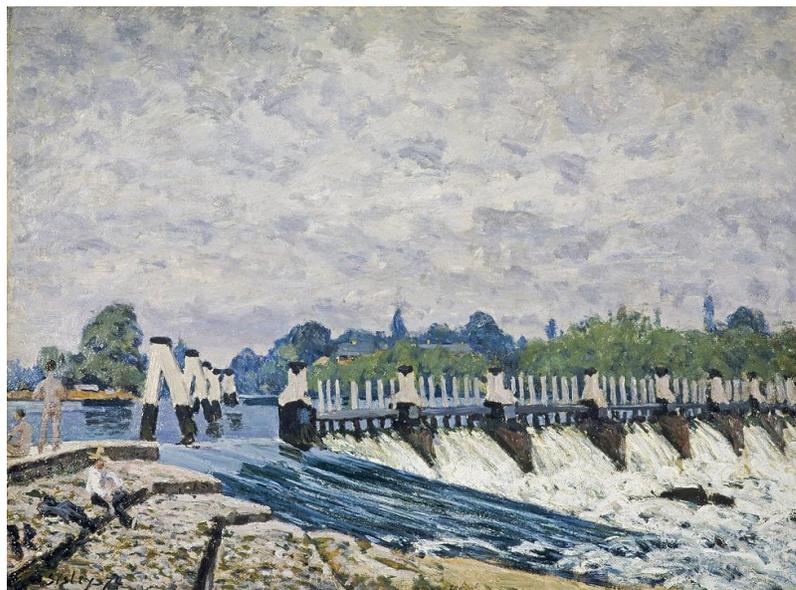
Las regatas, cargadas de frenético movimiento, inspiraron algunas de las más intrépidas obras del pintor. Las aguas veloces y agitadas se traducen en su pintura a manchas desencajadas por dicho movimiento. Pero la celeridad de la escena también agita los vientos que hacen ondear las banderas, que llenan de color la emocionante competición.



**SISLEY. Regata en Molesey, 1874. París, Museo de Orsay.**

Dentro de la dinámica de las aguas agitadas y las vibrantes corrientes, *La Esclusa de Molesey, Hampton Court*, de 1874 es de obligada atención. Sisley nos arroja a la escena mediante la marcada diagonal que subrayan los pilares de la presa y los postes. El ángulo inferior derecho de la escena contiene toda la fuerza cinética de la composición, la espuma blanca de las aguas revueltas y vivas, que parodian las nubes. La esclusa, construida en 1815 para facilitar el tráfico fluvial y crear un embalse para la navegación deportiva, es reconstruida en 1859 tal y como aquí se nos muestra, como heroína de la escena. En el ángulo izquierdo inferior, en contraposición con el paralelo, refleja tímidamente el quehacer de unos bañistas cuya función es la de apoyar la presencia de la esclusa. La lejana orilla divide el horizonte para dejar paso a un cielo de dimensiones monumentales, que arremolina blancos, azules y grises, dejando respirar a la escena<sup>96</sup>.

<sup>96</sup> FOWLES, F. Ficha: *Esclusa de Molesey, Hampton Court*, 1874. En *ibid.*, p.182.



SISLEY. *La Esclusa de Molesey, Hampton Court, 1874*. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

## Port-Marly y Marly-le-Roi

En Marly-le-Roi, Sisley alcanzará el cenit de su estilo, donde luz, color y sensibilidad fluirán dentro de sus composiciones para dar lugar a las obras de mayor calidad hasta el momento. El poético y paradójico equilibrio que consigue en sus series dedicadas a la inundación, no tienen igual para el espectador que las admira.

Marly-le-Roi era un lugar conocido por su relación histórica con Luis XIV, el castillo de Marly y la estación de bombeo, desaparecida esta última y sustituida por la Máquina de Marly en la segunda mitad del siglo XIX. Como ocurriría en Hampton, el carácter histórico de los emplazamientos en los que trabaja Sisley quedan absolutamente desplazados por su deseo de plasmar un paisaje, donde todos los elementos del entorno se integran por igual, a excepción de los protagonistas: los efectos de la luz, principalmente visibles en las superficies acuosas<sup>97</sup>.

Fascinado con este hecho, pintó la gran máquina de Marly en numerosas ocasiones. Es también, en este emplazamiento, en el cual Sisley asentó una de las bases fundamentales para su proceder en el acto creativo: las variaciones controladas. Una vez estudiado y

---

<sup>97</sup> DUMAS, A. Hampton Court, Marly-le-Roi, Part-Marly – Inundaciones (1874-1877). En *ibid.*, *passim*.

dominado lo que observaba, o bien provocaba ligeros desplazamientos de su ángulo de visión, o bien esperaba a que la naturaleza le retara con distintas condiciones meteorológicas, vistiendo y desvistiendo sus paisajes predilectos.

Con intención de seleccionar los elementos de mayor interés de su producción pictórica en Marly, podemos afirmar que el gran tema que desarrollará en este emplazamiento serán las inundaciones. Aunque sería injusto no apuntar que, fiel a su fascinación por las cualidades del agua en estado sólido, realizó hermosas vistas nevadas como:



**SISLEY. Invierno – Efecto nieve – (El camino del abrevadero), 1876. Lille, Museo de Bellas Artes.**



**SISLEY.** *La Côte du Coeur-Volant en Marly-le-Roi, bajo la nieve*, c.1877-1878. París, Museo de Orsay.

Con respecto a las inundaciones, cabe destacar que Sisley realizó dos series de dos inundaciones que se sucedieron en Port Marly, con cuatro años de diferencia. En diciembre de 1872 el Sena se desborda, y sus aguas se apoderan del espacio civilizado de la rue de Paris. El gran espectáculo de la naturaleza es presenciado por el pintor quien, en una serie de cuatro obras plasma, fascinado, el intento del río por fundirse con el cielo.

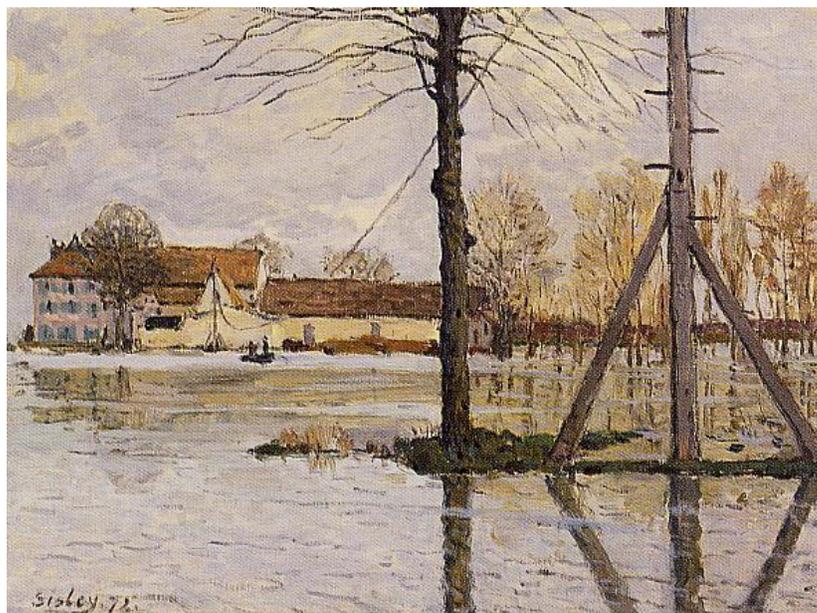


**SISLEY.** *La inundación en Port-Marly, 1872.* Washington, National Gallery of Art.

La extensión del cielo y las aguas se subraya infinita con la marcada diagonal de la hilera de castaños, que nos lanza a un fondo enmarcado por el poste del telégrafo y el edificio – refugio de las figuras ausentes en la escena. Lo que podría ser considerado una catástrofe, es trasladado al lienzo como una celebración. La belleza y grandiosidad de los castaños se han multiplicado gracias a la extensión creciente del espejo acuoso, se erigen heroicos sobre las aguas como únicos supervivientes. Algunas barcas flotan sin rumbo, abandonadas a su suerte, casi animadas.

Aunque si existe una obra de esta serie que haga apología absoluta de la hermosura, máxima y absoluta, de la naturaleza reclamando lo que es suyo, es *La chalana de la Île-de-la-Loge*. La Île se ha disfrazado de Venecia, ha quedado sumergida bajo las aguas. El pintor nos conecta a ella, desde nuestro punto de visión, mediante el cable que arrastraba la chalana entre la isla y el pueblo. Sisley nos sitúa alejados de la orilla, rodeados por el agua,

pero no hay rastro del drama ni el caos en la tragedia que sufren, lejanos, los dos personajes que intentan cruzar el río. El árbol del primer plano y su reflejo, apoyado por el poste, organizan la visión del hermoso desastre. La avenencia entre cielo y el agua, a base de mimesis cromáticas y reflejos, solventan cualquier ápice de fatalidad<sup>98</sup>.



**SISLEY.** *La chalana de la Île-de-la-Loge – Inundación, 1872.* Nueva York, Carlsberg Glyptotek.

Cuatro años más tarde, en 1876, de nuevo el fenómeno de la naturaleza hace su aparición a través de las aguas del Sena, inundando la localidad. Sisley, en esta ocasión, retrató la evolución del espectáculo, desde que el momento en el que el río se desborda hasta que las aguas retornaron a su lugar. La paleta de tonalidades pardas, grises y verdes oliva, reaviva la atmósfera cargada de humedad de una primavera marcada por la lluvia infatigable y los cielos borrascosos.

---

<sup>98</sup> FOWLES, F. Fiche: *La chalana de Île de la Loge – Inundación, 1872.* En *ibid.*, 186.



**SISLEY.** *La barca durante la inundación*, 1876. París, Museo de Orsay.

Situados en la rue Jean Jaurès, atendemos a la barca y las dos figuras que la habitan. Frente a la bodega À St. Nicolas, deben estar sopesando la situación que les rodea. La superficie pacífica del agua sostiene el ritmo perfectamente marcado por la bodega, cuya esquina corta la perfecta recta trazada por los castaños que comentábamos con anterioridad. En dicha encrucijada se encuentra estratégicamente colocada la pareja sobre el bote, sobre la misma, una lámpara de gas encendida que casi se diluye con un cielo de nubes tormentosas que se revuelven en el potente azul. El amarillo ocre y color crema del edificio, aligeran la densidad cromática contrastando con el cielo, y fundiéndose en un hormiguero de manchas sueltas y luminosas sobre el agua<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> FOWLES, F. Ficha: *La barca durante la inundación*, 1876. En *ibid.*, 190.



**SISLEY. *La inundación en Port-Marly*, 1876. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.**

Ann Dumas habla de cómo Sisley, “mediante un reticulado de líneas verticales y diagonales con las líneas horizontales que dibujan los alargados perfiles bajos de los tejados sirven para anclar el evanescente y flotante mundo de aire y agua”<sup>100</sup>. Su capacidad innata para la composición confiere a esta serie, unida a una refinada paleta de aguamarinas, grises, pardos y azules plateados, unas características pictóricas, un tratamiento lumínico y una conquista de las cualidades atmosféricas, magistrales para el catálogo de obras fundamentales del Impresionismo.

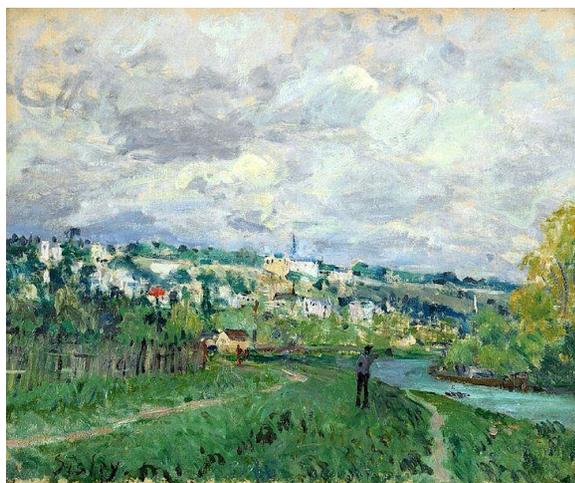
## Sèvres

Tras la genialidad desbordante demostrada en los lienzos dedicados a Marly, el cambio de residencia de los Sisley a Sèvres, una pequeña localidad fluvial próxima a la ciudad, supuso un considerable decaimiento en las calidades de su producción. Los estudiosos coinciden en que en las obras de los últimos años de la década de 1870 no están bien resueltas. El equilibrio característico y embriagador de las anteriores obras, deja paso a

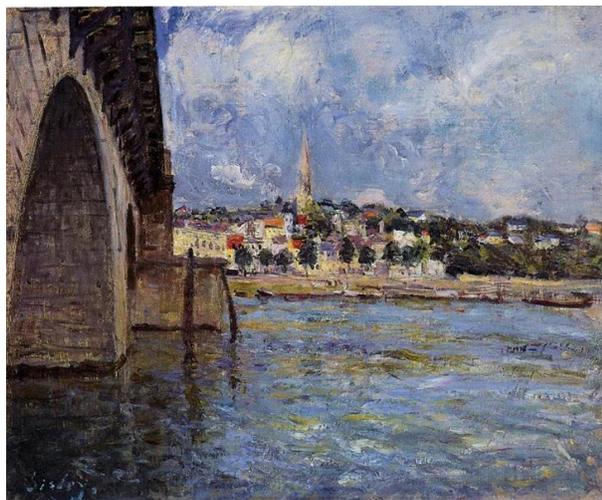
---

<sup>100</sup> DUMAS, A. *Op. Cit.*, p. 35.

una ejecución “precipitada, fragmentaria y abocetada” y los colores “pierden sus armoniosas modulaciones y pasan a ser estridentes y ácidos”<sup>101</sup>. MaryAnne Stevens habla en cambio, de una “excepcional experimentación artística”<sup>102</sup> donde deja atrás el ya demostrado dominio del planteamiento impresionista, tanto temático como técnico. Insinúa una especie de radicalización del programa impresionista poniendo como ejemplo *El río Sena cerca de Saint-Cloud*, 1877, donde la evocación cuidada y controlada de la escena, se convierte en una visión fugaz de pinceladas ligeras y espontáneas.



**SISLEY. *El río Sena cerca de Saint-Cloud*, 1877. Göteborg, Göteborg Museum of Art.**



**SISLEY. *El Puente de Saint-Cloud*, 1877. Londres, colección privada.**

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>102</sup> STEVENS, M. Sèvres (1877-1880). En *ibid.*, p. 210.

Nos situamos nuevamente en la orilla del río Sena; al fondo la soleada ciudad de Saint-Cloud. Un gran puente de piedra nos guía en la escena para llevarnos a la orilla opuesta sin ninguna complicación. Ciertamente, las aguas, ensombrecidas en parte por el puente y más densas que de costumbre, no consiguen formar parte de un todo con el cielo demasiado claro y abigarrado, dejando el paisaje completamente huérfano.

### **Moret-sur-Loing y alrededores**

La década de 1880, fue para el pintor una época de continuas idas y venidas en lo que a residencia se refiere. Dejando Sèvres atrás, se trasladó a Veneux-Nadon en 1882, un año más tarde a Les Sablons, y en 1889 a Moret-sur-Loing. Para su estilo fue un periodo de progresiva tendencia a la exageración de los tonos dominantes y característicos de las condiciones atmosféricas que envolvieran la escena a representar. Esta radicalización del color, intensificando las tonalidades dominantes que reconstruyen los elementos compositivos del paisaje, y dejando a los colores secundarios subordinados, o incluso anulados, es característica de una nueva actitud individual ante un periodo artístico marcado por los ríos de tinta que corrían en torno a la *crónica de una muerte anunciada* del Impresionismo<sup>103</sup>.

Sisley deja atrás una de sus etapas artísticas más lúgubres para desarrollar su investigación de luz y color con resultados más acordes a sus calidades como pintor. Hubo quien aplaudió la evolución del artista:

*[...] paisajes [Moret], entre ellos uno con agua azul, azulada, transparente, que corre entre las orillas anaranjadas; luego, ese camino al borde del río [...] tan original, tan bien elegido, con sus altos álamos espaciados, graciosos, ligeros [...]. Son obras en las que reina esa paz espiritual, esa puerza y esa claridad que el pintor ya había intuido en sus años juveniles. Estamos ante un arte libre,*

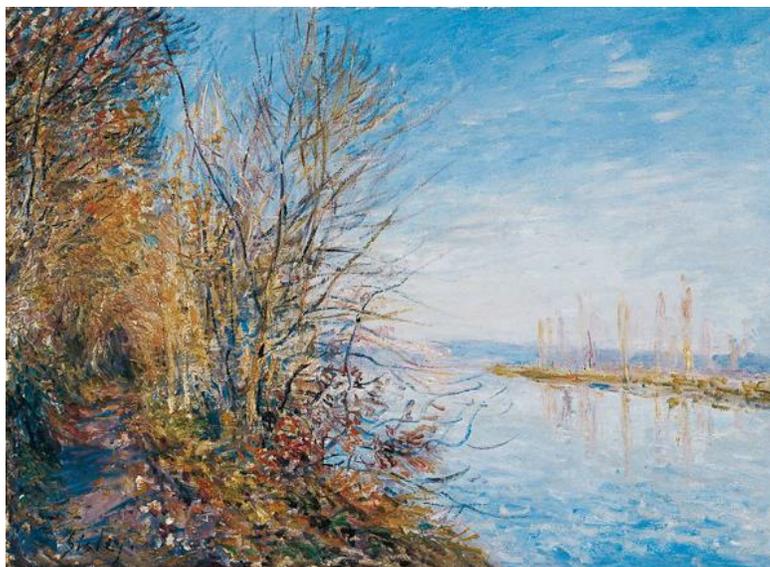
---

<sup>103</sup> STEVENS, M. Los alrededores de Moret-sur-Loing: By, Veneux-Nadon, Les Sablons, Saint Mammès (1880-1895). En *ibid.*, *passim*.

*franco, poético, en el que el espíritu sueña, la mirada se deleita y las manos se mueven con inteligencia.*<sup>104</sup>

Y hubo quien por el contrario, sentenció su pincel y su dibujo.

### Veneux-Nadon



**SISLEY. *El sendero desde By hasta el Bois des Roches-Courtaut-Veranillo de san Martín*, 1881.  
Montreal, Montreal Museum of Fine Arts.**

En Veneux-Nadon, Sisley realiza esta obra que destaca por la claridad de su luz y la profundidad de sus aguas. El pincel, seguro y ágil, ha mezclado en la superficie los sutiles azules, rosas y malvas de un horizonte que amenaza con desaparecer, un cielo despejado ilumina la escena, y en el río, los álamos anaranjados hacen acto de presencia con su reflejo. El carácter evanescente del paisaje marca un antes y un después con respecto a su producción anterior. El pintor nos ofrece una visión perfecta recortada por la vegetación que ocupa la mitad izquierda del cuadro: un estrecho camino nos introduce en una salvaje batalla de pinceladas que evocan el espeso bosque.

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 233.

**Saint-Mammès**



**SISLEY. *Saint-Mammès – Mañana*, 1881. Boston, Museum of Fine Arts.**



**SISLEY. *El río Loing en Saint-Mammès*, 1882. Boston, Museum of Fine Arts.**

Con sólo un año de diferencia, las dos vistas de la superficie acuosa de Saint-Mammès son reconvertidas por la mirada de Alfred Sisley y traducida a un nuevo lenguaje, más complejo si cabe. En la primera nos sitúa tras una hilera de arbustos, hábilmente detallados con pinceladas alargadas y ligeras, dejando paso a un río plagado de embarcaciones que se pierde en el bajo horizonte, y otorgando a un cielo ventoso de gruesa pincelada las dos terceras partes de la escena. En la segunda estampa, nos encontramos con una composición que va más allá de una superposición de planos. En esta ocasión, Sisley, juega con “las líneas oblicuas, verticales y horizontales que distribuye hábilmente en una parte de la superficie del lienzo, quedando no obstante prácticamente la mitad de ésta dedicada a la representación de un cielo claro y despejado”<sup>105</sup>. Se trata de un cielo denso, lleno de color a base de manchas a modo de teselas dispuestas de modo que contrasten vehementemente unas con otras. La zona triangular que ocupa el ángulo inferior derecho configura toda la escena en torno a la curva del río y las barcas varadas marcan el recorrido a los bordes. Los árboles situados en la orilla de enfrente, en el extremo izquierdo del lienzo, engrandecen la visión proyectándose al cielo y superponiendo los amarillo ocre y verde oliva de sus ramas, con los rosas y violetas de las nubes. La poderosa verticalidad que estos confieren, es reducida por la horizontalidad del puente que cierra el fondo de la escena<sup>106</sup>.

Al reparar en las aguas azotadas por el viento, nos encontramos con el mosaico arabesco de manchas de luz y elementos proyectados, fundidas con el azul proyectado del cielo que se degrada a medida que se aleja.

### **Moret-sur-Loing**

*Estoy después de casi 12 años en Moret o en los alrededores. Es en Moret, delante de esta naturaleza tan frondosa, sus grandes álamos, esta agua tan bella de Loing, tan transparente, tan cambiante, es en Moret donde ciertamente he hecho los mayores progresos en mi arte; sobre todo después de 3 años.*

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 241.

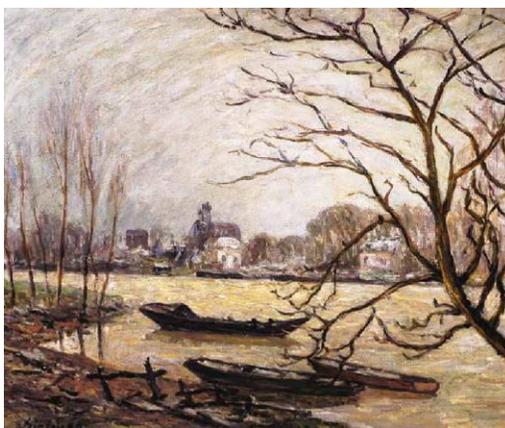
<sup>106</sup> LOBSTEIN, D. Ficha: *El río Loing en Saint-Mammès*, 1882. En *ibid.*, 240.

*Cualesquiera que sean mis intenciones de ampliar mi campo de estudio, jamás olvidaré del todo este lugar tan pintoresco.*<sup>107</sup>

La localidad de Moret-sur-Loing, ofreció en esta nueva etapa un catálogo infinito de posibilidades, a manos de un pintor ya experto, conocedor del proceder pictórico y de nuevas ambiciones estilísticas. El río, los molinos, la catedral o los puentes hacen de hilo conductor a lo largo de sus obras como estudio continuo de la ciudad, sus constantes y sus cambios.

Esta nueva etapa fue aplaudida por su amigo Adolphe Tavernier, que le dedicaba en *l'Art français* estas hermosas palabras refiriéndose a su producción a partir de 1880:

*[...] <<esas orillas de los ríos en las que los árboles se reflejan con tanta magia, esas casas y esos puentes en los que ha captado tan penetrantemente 'la finísima alma de las cosas' y todos esos lienzos impregnados de una luz tan fina y suave en la que se bañan el suelo, las colinas, los pueblos, mientras que el agua, con transparencias ligeras, intercambian sus reflejos suavemente satinados con el cielo tan admirablemente estudiado y captado>>*<sup>108</sup>.



**SISLEY. Moret-sur-Loing – invierno 1889. Colección privada.**

<sup>107</sup> Traducción de: “Je suis donc depuis bientôt 12 ans à Moret ou aux environs. C'est à Moret devant cette nature si touffue, ses grands peupliers, cete eau du Loing si belle, si transparente, si changeante, c'est à Moret certainement que j'ai fait le plus de progrès dans mon art; surtout depuis 3 ans. Aussi quoiqu'il soit bien dans mes intentions d'agrandir mon champ d'étude, je en quitterai jamais complètement ce coin si pittoresque”. TAVERNIER, A. *Op. Cit.* En SHONE. *Op. Cit.*, pp. 217-218.

<sup>108</sup> TAVERNIER, 1983, citado en STEVENS, M. Declive artístico... *Op. Cit.*, p. 114.

En esta imagen nos encontramos con un poderoso carácter invernal a base de elementos sutiles como una bruma que enturbia el horizonte y un primer plano ensombrecido por un “cielo atormentado”. Como recurso rescatado de la estampa japonesa, las ramas del sauce amenazan con taparnos la visión, pero al seguir las nos damos cuenta que su tronco sinuoso forma parte del inicio de una vorágine *turneriana* continuada por las pinceladas blancas del cielo. La atmósfera está recargada por los reflejos en el agua de los distintos elementos compositivos y los de un sol ausente. El potente carácter expresivo de unas pinceladas que varían en dirección y forma según el plano en el que nos encontramos, ofrece una mayor solidez y magistralidad a la visión<sup>109</sup>.

En esta ocasión Sisley cubre de agua todo el paisaje, el cielo se descompone en gotas que cubren de azul los tejados lejanos y la tierra húmeda, así como llenan los botes abandonados a su suerte. Tal y como afirma Ana María Preckler:

*Gran parte de la obras pictóricas de Sisley contienen esas aguas, ya sea en formas fluviales, de ríos y canales, límpidas y sinuosas, que transcurren en movimientos continuos horadando y lamiendo la tierra, ya sea en forma de incontenibles lluvias, ya amansadas, que un día invadieron calles y caminos en riadas desbordadas. [...]*<sup>110</sup>.

De modo que el rol protagonista del agua, se hace nuevamente eco en su obra a través de un estilo cada vez más evolucionado y personal.

Como hemos visto a lo largo de este recorrido por algunas de las más interesantes obras de la producción de Alfred Sisley, el pintor tenía una especial sensibilidad hacia los paisajes fluviales. De modo que, cuando en 1889 se ve obligado a alejarse cada vez más del Sena para instalarse en Moret, su predilección por los motivos acuosos se diversifica, y nos propone una de las series más sorprendentes de su trayectoria: las vistas de la iglesia gótica de Nôtre-Dame de Moret. Ciertamente es que pintó, quizá inspirado por la serie de Monet de la fachada de la catedral de Rouen, la iglesia de Moret bajo distintos puntos de vistas,

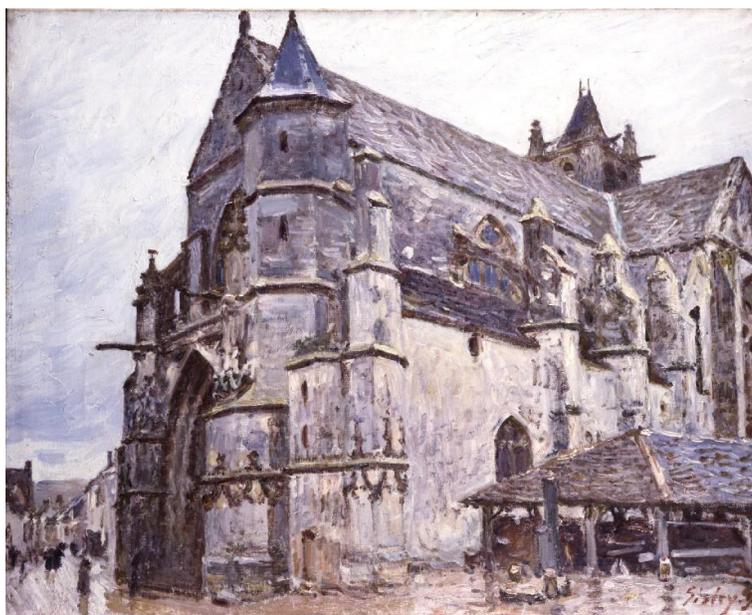
---

<sup>109</sup> LOBSTEIN, D. Ficha: Moret-sur-Loing – Invierno, 1889. En *ibid.*, p. 268.

<sup>110</sup> PRECKLER, A. *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX. Arquitectura, pintura y escultura del siglo XIX. Arquitectura del siglo XX*. Tomo I. Madrid: Editorial Complutense, 2003, pp. 340-341.

condiciones atmosféricas y horas del día. Pero en este caso, y por coherencia del discurso, las que presentaremos como más relevantes en esta ocasión, son aquellas en las que la lluvia revistió la arquitectura.

De este modo, el templo gótico se convierte en protagonista de una serie de catorce obras plagadas de modulaciones cromáticas de la piedra y de detalles ornamentales, que confieren al edificio una dignidad propia como edificio en sí. En la serie de Monet, encontrábamos la fachada como excusa para desarrollar en una serie, los efectos atmosféricos sobre la arquitectura, más que un interés real por ese edificio en particular. Sisley nos ofrece unos planos más amplios de la iglesia, de modo que los transeúntes hacen acto de presencia en las calles que la circundan subrayando sus dimensiones y monumentalidad. Las sombras pardas arrojadas por los distintos elementos arquitectónicos modelan los volúmenes. Los azules compartidos por el cielo y el tejado, se deshacen por la lluvia a medida que nos conducimos hasta la base húmeda y terrosa de ocre rosado<sup>111</sup>.



**SISLEY. *La iglesia de Moret, - Tiempo lluvioso – mañana, 1893.* Glasgow, Hunterian Museum and Art Gallery.**

Con la obra *La iglesia de Moret bajo la lluvia*, de 1894, Sisley nos descubre el crucero meridional y la nave lateral, en idénticas condiciones que la obra anterior. La visión

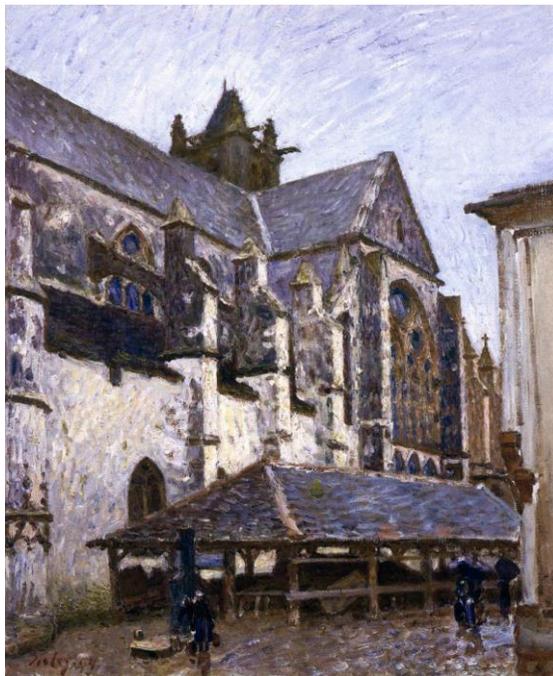
---

<sup>111</sup> STEVENS, M. ¿Declive artístico...?. *Op. Cit.*, pp. 112-113.

interrumpida por un mercado cubierto que resalta la horizontalidad y profundidad de la escena, contrarresta la monumental verticalidad del templo y la esquina del edificio del hospicio que encontramos en primer plano<sup>112</sup>.

*Como escribía muy acertadamente el autor del catálogo de la subasta de Lacroix de 1902: <<El cielo está gris, de ese gris característico del momento en que, tras producirse la tormenta, poco a poco aclara. Porque acaba de llover, a juzgar por el tejado del mercado y el suelo, que aún están relucientes de agua>>. <sup>113</sup>*

Así, el pintor traduce la lluvia a azules grisáceos y toques de blanco, y con los cálidos amarillos augura el sol que no tardará en salir, y que ya empieza a colorearse en la fachada.



**SISLEY. *La iglesia de Moret bajo la lluvia*, 1894. Birmingham, Birmingham Museum & Art Gallery.**

---

<sup>112</sup> LOBSTEIN, D. Ficha: *La iglesia de Moret, - Tiempo lluvioso – mañana*, 1893. En *ibid.*, p. 274.

<sup>113</sup> STEVENS, M. Declive artístico... En *op. Cit.*, p. 278.

## Gales

A principios de julio de 1897, Sisley realiza un viaje de tres meses a Inglaterra acompañado de Eugénie. En esta visita a Cornualles, Porthcove y Langland de los Sisley, el pintor realizó dieciocho vistas de la costa galesa. Esta elección de marinas y escenas de playa difiere del resto de temas tratados a lo largo de su producción; el único elemento que permanece es el del agua, en esta ocasión, en una de sus formas más libres y salvajes:

*Posiblemente el éxito de una serie de dramáticas escenas de mar, que Monet había ejecutado en Pourville, en la costa de Normandía, durante los primeros meses de 1897 [...], incitaron a Sisley a probar suerte con las salvajes y románticas escenas de la costa, con sus mares embravecidos y sus imponentes acantilados. Tal vez también la eterna referencia a Constable subyazca en las vistas de Langland Bay<sup>114</sup>.*

El resultado de este nuevo desafío al que se enfrenta Sisley es discutido por los estudiosos. Mientras que Ann Dumas habla de un fracaso por parte del artista:

*En general, los cuadros que Sisley realizó en Gales se han considerado como sus obras más flojas, y es cierto que en estas vistas de un paisaje ajeno y espectacular no se percibe la profunda sensación de identificación que confiere su particular resonancia a las numerosas imágenes del escenario más sereno de Marly, Saint-Mammès o Moret.<sup>115</sup>*

MaryAnne Stevens comenta desde un punto de vista técnico que “las obras que Sisley ejecutó en Gales del Sur pueden calificarse de experimentales”<sup>116</sup>. Destaca de entre las nuevas posibilidades que explora el artista la vibrante pincelada que “plasma las propiedades intrínsecas de la áspera roca, las olas que rompen los rugosos acantilados y la articulada playa de guijarros”<sup>117</sup>. Además, con un nuevo emplazamiento, la gama cromática

---

<sup>114</sup> DUMAS, A. Alfred Sisley: El auténtico... En *op. Cit.*, p. 45.

<sup>115</sup> *Ibid.*, *idem.*

<sup>116</sup> STEVENS, M. Los últimos años: Gales y Moret-sur-Loing (1896-1899). En *ibid.*, p. 286.

<sup>117</sup> *Ibid.*, *idem.*

de su paleta también cambia, optando por malvas, grises, azules, verdes y cremas, para recrear en el lienzo todos los matices del mar inglés.



**SISLEY. *Lady's Cove, Langland Bay, Mañana*, 1897. Colección privada.**

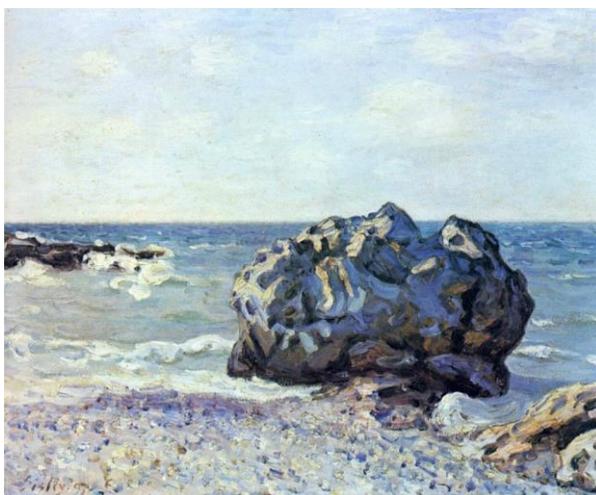
En esta obra, el motivo principal es el efecto del mar colisionando contra las rocas del imponente acantilado. La blanca espuma de las olas que llegan a la costa antes de la corriente de resaca. El acantilado, amable en su corona de verdes luminosos, rebosante de colores oscuros y empastados en la superficie lítica y rugosa que le ancla al suelo, se erige frente a nosotros, ocupando la mitad izquierda del lienzo. La mitad derecha es imperada por el mar y dominada por las olas que deforman las proyecciones de un cielo sereno y despejado. Los bañistas, a salvo en las frías arenas malvas – como consecuencia de la sombra del acantilado – son un elemento fundamental para trasladar la escala monumental del motivo<sup>118</sup>.



**SISLEY. *Penarth*, 1897. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.**

<sup>118</sup> LOBSTEIN, D. Ficha: *Lady's Cove, Langland Bay – Mañana*, 1897. En *ibid.*, p.292.

Dentro de las obras que realiza en estos meses, destacan aquellas en las que, sin presencia humana, opta por retratar las rocas que encuentra en la costa desde la orilla, dotándola de una excepcional solemnidad. El peñasco es expuesto como un ídolo, como un personaje fundamental de la naturaleza que se contempla. Envuelto por el agua embravecida “las asperezas del enorme bloque, erosionado y horado por el viento y el mar, reflejan la luz de modos diferentes, dando lugar a toda una combinación de múltiples facetas trabadas<sup>119</sup>”. Rodeado por la espuma blanca de las olas, marca un punto de inflexión entre la arena, con la que comparte su materia, y lo infinito del océano. La escena, casi religiosa, queda envuelta por un cielo claro de nubes discretas que en nada reclama nuestra atención<sup>120</sup>.



**SISLEY. *Storr's Rock, Langland Bay - Mañana*, 1897. Berna, Kunstmuseum.**

---

<sup>119</sup> LOBSTEIN, D. Ficha: *Storr's Rock, Langland Bay - Mañana*, 1897. En *ibid.*, p. 294.

<sup>120</sup> LOBSTEIN, D. Ficha: *Pernath*, 1897. En *ibid.*, p. 290.

## Moret

Para cerrar este apartado, es fundamental hacerlo con una de las obras realizadas en el emplazamiento donde vivió sus últimos años. A pesar de haber ya comentado alguna de sus obras en Moret-sur-Loing, tanto su estilo como su proyección y percepción de la naturaleza se vieron edulcorados en sus últimos años.



**SISLEY.** *Un meandro en el río Loing*, 1897. Aberdeen, Aberdeen Art Gallery&Museums.

En esta obra de 1897, se aprecia el cambio comentado. Su interpretación del río Loing en esta ocasión es más turbia que en otros tiempos. A pesar de que la composición, que consta de dos marcadas diagonales, organiza como siempre el lienzo de manera impecable, se diría que:

*[...] una bruma cubre el paisaje, dándole un aspecto algo onírico. Esto se percibe claramente en la hilera de árboles, a la derecha de la composición, en la que los troncos, las ramas y las hojarasca están mucho menos individualizados que en otros cuadros anteriores, y semejan una masa de un solo color cambiante que proyecta sobre la superficie del agua unos reflejos casi fantasmagóricos.<sup>121</sup>*

---

<sup>121</sup> LOBSTEIN, D. Ficha: *Barcas en el río Long - Mañana*, 1896. En *ibid.*, p. 298.

Por una parte, “la paleta gris malva confiere a las obras un ligero toque del simbolismo imperante en la década de 1890<sup>122</sup>”, por otro, la mala salud que le aquejaba, y la muerte inminente de su esposa, confieren a la atmósfera un estado de ánimo afín que “recuerda la música del compositor inglés Frederick Delius, que curiosamente, también residía en Moret-sur-Loing por aquellas fechas”<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> *Ibid., idem.*

<sup>123</sup> DUMAS, A. Alfred Sisley: el auténtico... En *ibid.*, p. 45.

## CONCLUSIONES

A través de un título que sugería un amplio abanico de posibilidades, hemos estructurado un discurso en dos bloques, que organizan los contenidos que hemos desarrollado con el fin de exponer la importancia artística del motivo acuoso en la obra de un artista original.

Para valorar objetivamente la importancia de este elemento, que para nosotros sólo era una *impresión*, tuvimos que adentrarnos en la biografía de Alfred Sisley, lo que nos permitió comprender su contexto artístico y espacial, así como su concepción del arte y la naturaleza. Demostrado por diferentes estudiosos que se han basado en los escasos documentos epistolares, el vínculo de Sisley con el paisaje era un hecho irrefutable que nos permitía dar los primeros pasos hacia nuestro objetivo.

También ha sido fundamental el análisis de sus influencias más directas, de sus *maestros*, de los que no sólo heredó sus ideas y propuestas, sino que podemos afirmar que su producción artística es fruto de las reflexiones que hizo a partir de todas ellas. Con un breve repaso por la historia de la pintura de paisaje, llegamos a dos de sus referentes artísticos, Corot y Constable, en los que nos hemos centrado especialmente. El motivo de la insistencia en estos dos renovadores del paisaje, es debido a que todas las innovaciones técnicas y estructurales que Sisley desarrolló, partieron de Corot y la Escuela de Barbizon. En el caso del segundo, se ha hablado de que la poética inglesa del paisaje cruzó su frontera y llegó a Francia a través de nuestro pintor. La relación hombre-paisaje, versificada por Wordsworth y trasladada al lienzo por los románticos, como Constable y Turner, formó parte importante de las primeras experiencias artísticas de Sisley. De modo que, a través de ellos, y por supuesto sin olvidarnos de sus compañeros impresionistas, así como de la influencia de la estampa japonesa, hemos esbozado un primer grupo temático que nos sitúa dentro de un marco de vivencias personales, emplazamientos e imágenes, artísticas y paisajísticas, que nos descubren el mundo de Alfred Sisley.

El segundo bloque se centra en esa poetización de ese elemento propio de la naturaleza: el agua. En primer lugar, haciendo una valoración general de algunas de las interpretaciones realizadas por los artistas franceses del XIX, que, sin poder afirmar que Sisley conociera, conformaban un ideario general del contexto en el que evolucionó.

El último apartado tiene el objetivo de concluir y ejemplificar con una selección de obras del pintor, toda la cuestión relativa a las masas de agua y su forma de interpretarlas, proyectarlas y utilizarlas en sus lienzos. Para ello hemos optado por una relación de imágenes-emplazamientos, que nos permitió mostrar cómo la manera de relacionarse con el elemento acuoso cambia según su relación con el espacio. Por ejemplo, cómo el Támesis evoca al Sena, y el Sena, en cada una de las localidades, manifiesta unas u otras cualidades. O también, la relación de los lugareños, trabajadores u ociosos, con los motivos fluviales. Todos estos aspectos que fascinaron al pintor nos llevan a la conclusión de que el agua es en su obra, el elemento unificador de la vida.

Además, hemos decidido incluir en un apéndice una lectura alternativa del discurso, en el que proponemos a través de una selección de obras una reflexión a partir de los temas tratados: el río, la nieve, la inundación, la lluvia y el mar. Y dentro de cada uno de estos apartados, las imágenes se suceden cronológicamente apreciándose a su vez la evolución estilística del pintor.

Con este planteamiento hemos subrayado el carácter más original e individual de la interpretación de un motivo que se repite sistemáticamente a lo largo de su producción artística. Hemos indagado en el ámbito impresionista, en uno de sus integrantes más discretos, sin dejar de atribuir el mérito conjunto más reconocido que es el de la gran ruptura en la historia de la pintura. Hemos reparado en el motivo que, a nuestro entender, otorga a su obra, junto con los cielos, un elemento diferenciador con respecto al resto de integrantes. De esta manera hemos llegado a la conclusión de que, partiendo de una *impresión*, podemos madurar y elaborar un discurso propio que proponga, quizás, nuevas indagaciones y reflexiones que enriquezcan nuestros conocimientos. En definitiva, a través de este trabajo hemos realizado una nueva lectura de un conocido pintor de paisajes impresionista al objeto de hablar del pintor del agua.

## FUENTES UTILIZADAS

### Bibliografía:

- ARGULLOL, R. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 2006.
- BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México [etc]: Fondo de cultura económica, 1991.
- BECKETT. *John Constable's Correspondence: VI: The fisher*. Ipswich: BECKETT, R.B, 1968, p. 77.
- CALVO SERRALLER, F. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus Santillana, 2005.
- DEL PRADO, J. (coord). *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra, 1994.
- ESTEBAN LEAL, Paloma (com). *Monet*. (Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 29 de abril – 30 de junio 1986). Madrid: Ministerio de Cultura, Oficina de Diseño Editorial, 1986.
- FONSMARK, A. B. “Caillebotte”. *Numen. Revista de Arte*. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L, 2006, nº6.
- GEFFROY, G. *Sisley*. París: Les Editions G. Crés, 1927.
- GILPIN, W.; MARDERUELO, J. (prólogo). *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: ABADA Editores, 2004.
- GOETHE, J.W; ASSENS CANSINOS, R. “Canto de los genios sobre las aguas”. *JOHANN W. Goethe. Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1987.
- GRUETZNER, A. W. *Sickert: The Complete Writings on Art*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- HOLGUIN, A. *Poesía francesa. Antología*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1954.

- JACOB, W., BUSCH, W. THOMAS LLORENS. *Landscapes from Brueghel to Kandinsky*. (Bonn, Kunst-und Ausstellungssalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 7 de septiembre – 25 de noviembre 2001) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.
- JIMENEZ-BLANCO, M. D. (ed). *La Guía del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.
- NERUDA. *Antología fundamental*. Barcelona: Editorial Andrés Bello, 1997, p. 388.
- PRECKLER, A. "Alfred Sisley". *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX. Arquitectura, pintura y escultura del siglo XIX. Arquitectura del siglo XX*. Tomo I. Madrid: Editorial Complutense, 2003.
- SHONE, R. *Sisley*. Londres: Editorial Phaidon Press, 1992.
- SOLANA, G. *El impresionismo: la visión original. Anotología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- SOUGEZ, M. (coord.); GARCÍA FELGUERA, M.; GALLARDO PÉREZ, H; VEGA, C. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007
- STEVENS, M. (com); DUMAS, A. (com.); POMARÈDE, V. *Sisley poeta del impresionismo*. (Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 17 de febrero – 19 de mayo de 2002; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 8 de junio – 15 de septiembre de 2002; Musée des Beaux-Arts, Lyon, 9 de octubre – 6 de enero de 2003). Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2009.
- Tavernier, A. *Preface. L'atelier de Sisley*. (Bernheim Jeune, Rue Richempanse, (I)5, París - Du 2 au (I)4 décembre 1907) París : Bernheim Jeune & cie, 1907. Digitalizado por Boston Public Library.
- TORRES, J.; GALLEGU, A.; ÁLVAREZ, L. *Música y sociedad*. Madrid: Real Musical, 1976
- WALDMANN, S. "Diluvios, naufragios y aguas mansas". *Revista Occidente. Los sentidos del agua*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, 2006, nº306.
- WILDENSTEIN, D. *Monet o el triunfo del Impresionismo*. Madrid: Taschen, 1996.

## APÉNDICE

El agua como elemento apropiado del paisaje.

Selección de obras:

### LOS RÍOS



*Canal Saint-Martin*, 1870. París, Museo de Orsay.



*Barcazas en el canal Saint-Martin*, 1870. Winterthur, Fundación Oscar Reinhardt.



*Puente en la Villeneuve-la-Garenne, 1872. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.*



*En la ribera del río Sena en invierno, 1872. Lille, Musée des Beux Arts.*



*El puente en Argenteuil, 1872. Memphis, Memphis Brooks Museum of Art.*



*El Sena en Bougival*, 1872. New Haven, Yale University Art Gallery.



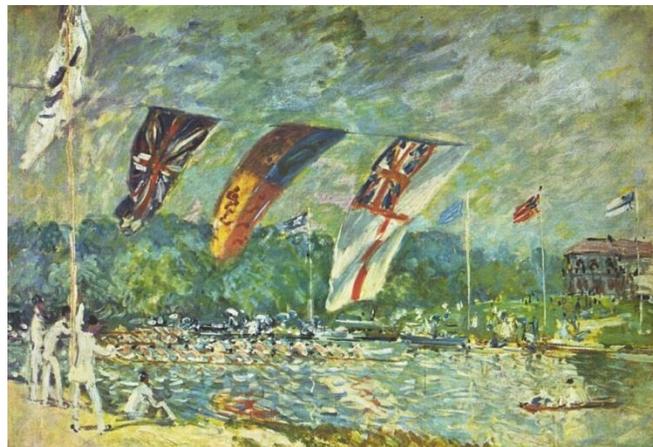
*Pescadores secado sus redes*, 1872. Forth Worth, Kimbell Art Museum.



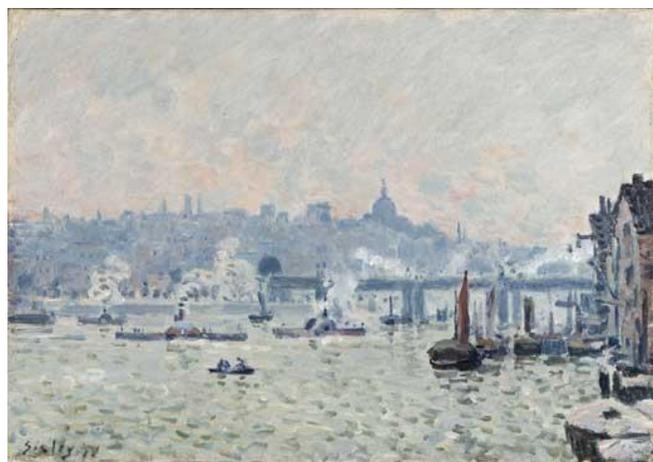
*Caserío en la orilla del Sena*, 1872. San Petersburgo, Hermitage.



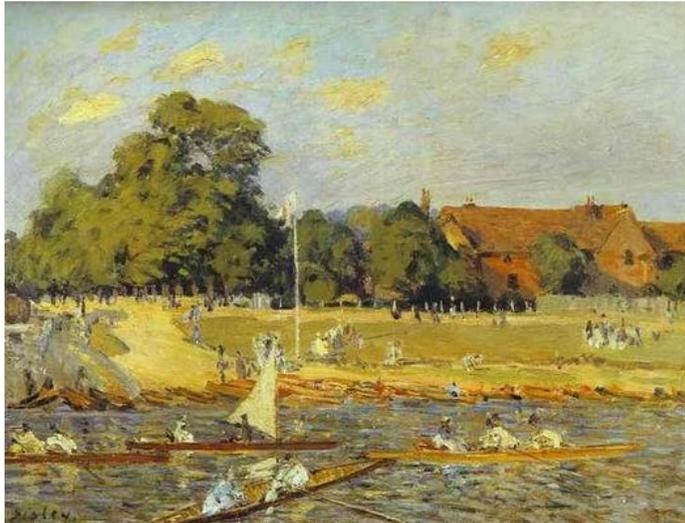
*Otoño-ribera del río Sena cerca de Bougiva, 1873. Montreal, Montreal Museum of Fine Arts.*



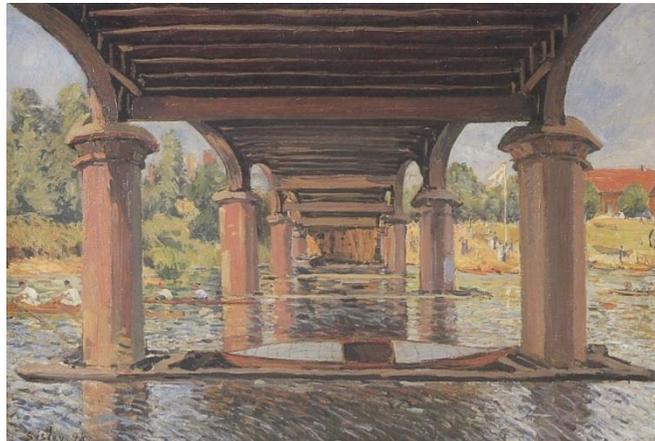
*Regata en Molesey, 1874. París, Museo de Orsay.*



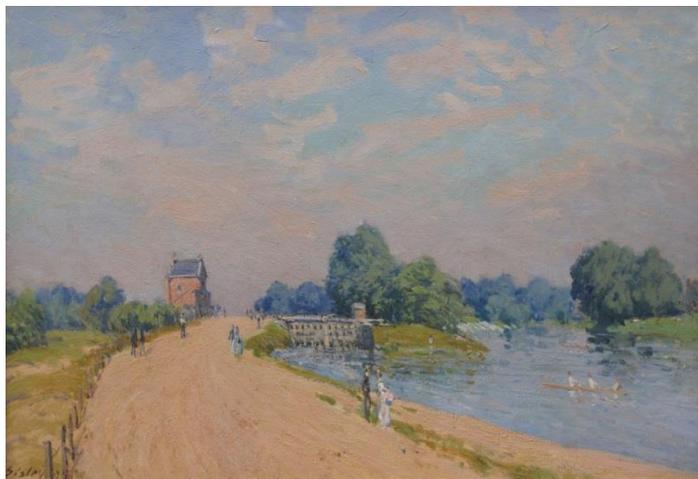
*Vista del río Támesis – El puente de Charing Cross, 1874. Londres, colección privada.*



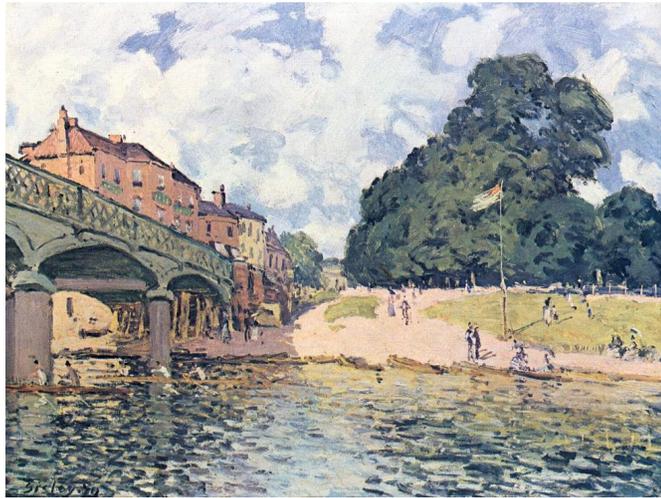
*Regata en Hampton Court, 1874. Zurich, Foundation E.G. Bührle Collection.*



*Bajo el Puente de Hampton Court, 1874. Winterthur, Kunstmuseum.*



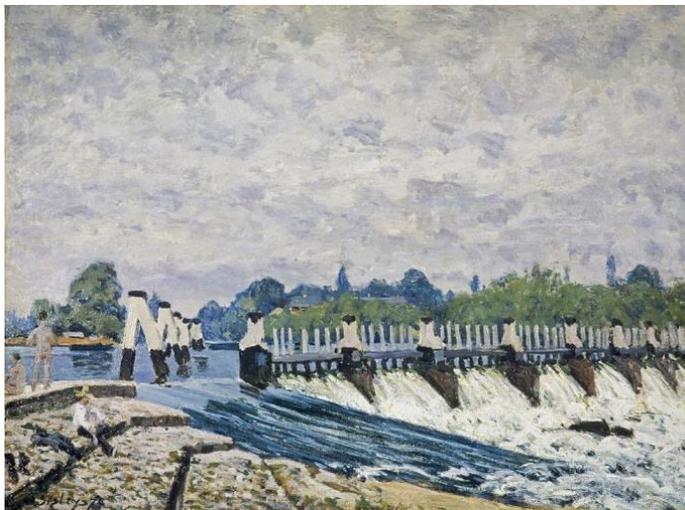
*La calle de Hampton Court, 1874. Munich, Neue Pinakothek.*



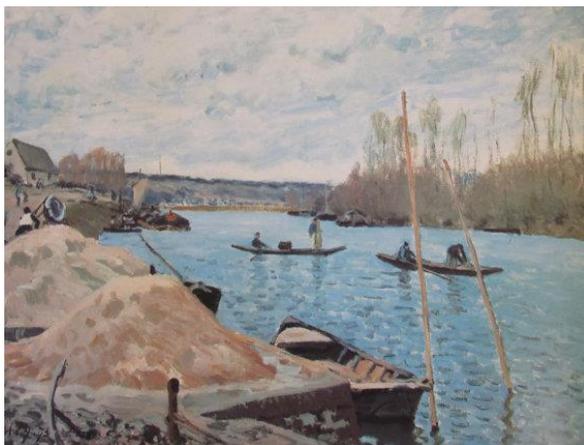
*Puente Hampton Court, 1874. Köln, Wallraf-Richartz Museum.*



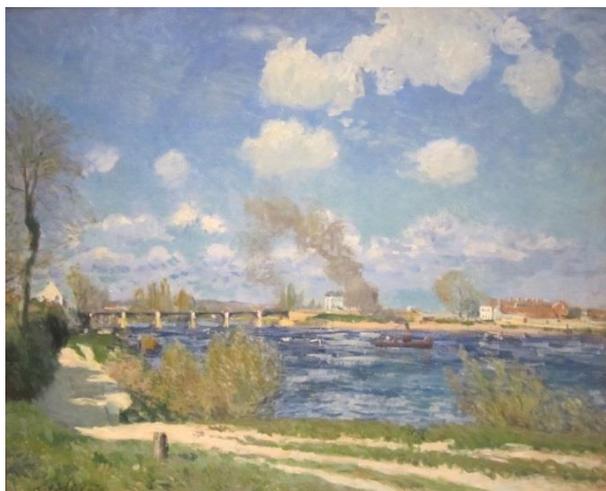
*La Máquina de Marly, 1874. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.*



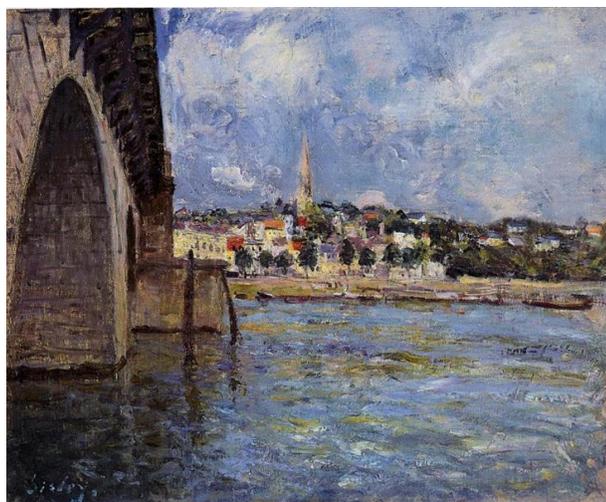
*La Esclusa de Molesey, Hampton Court, 1874. Edimburgo, National Gallery of Scotland.*



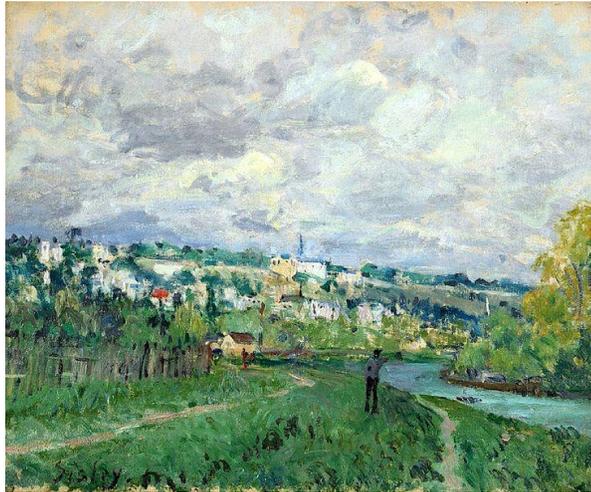
*El río Sena en Port-Marly. Los montones de arena, 1875. Chicago, The Art Institute of Chicago.*



*Boulevard, 1876. Cincinnati, Cincinnati Art Museum.*



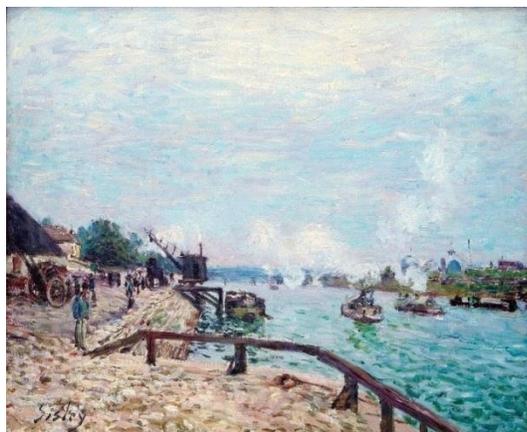
*El Puente de Saint-Cloud, 1877. Londres, colección privada.*



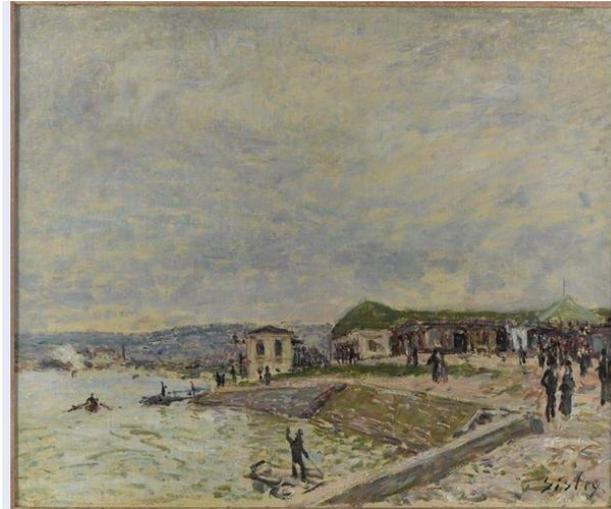
*El río Sena cerca de Saint-Cloud, 1877. Göteborg, Göteborg Museum of Art.*



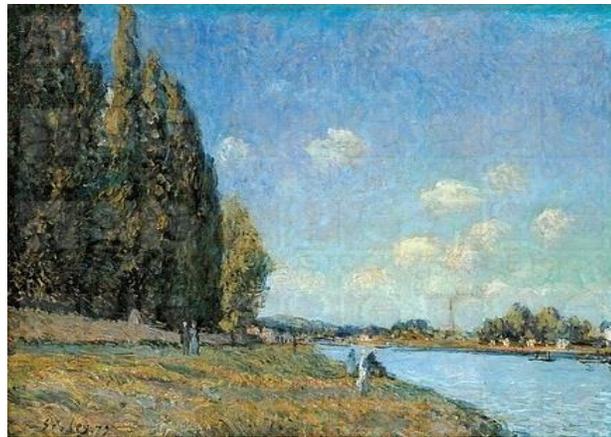
*El puente de Sèvres, c.1877. Londres, National Gallery.*



*El río Sena en Grenelle, 1878. Denver, Denver Art Museum Collection.*



*Amanecer en el Sena*, 1878. La Haya, Gemeentemuseum.



*El río Sena en Billancourt*, 1879. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.



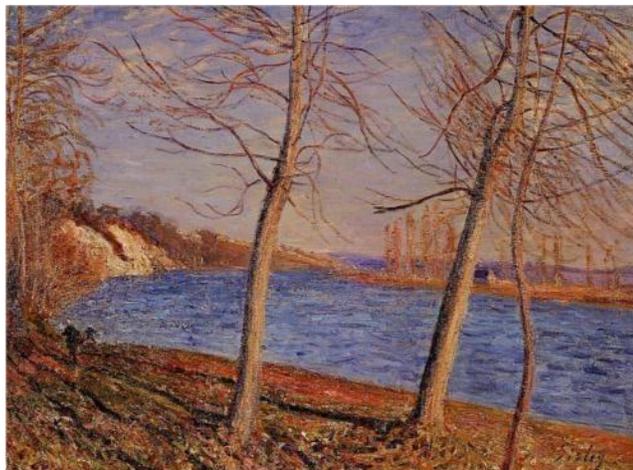
*Saint-Mammès – Mañana*, 1881. Boston, Museum of Fine Arts.



*El Puente de Saint-Mammès*, 1881. Filadelfia, Philadelphia Museum.



*El sendero desde By hasta el Bois des Roches-Courtaut-Veranillo de san Martín*, 1881. Montreal, Montreal Museum of Fine Arts.



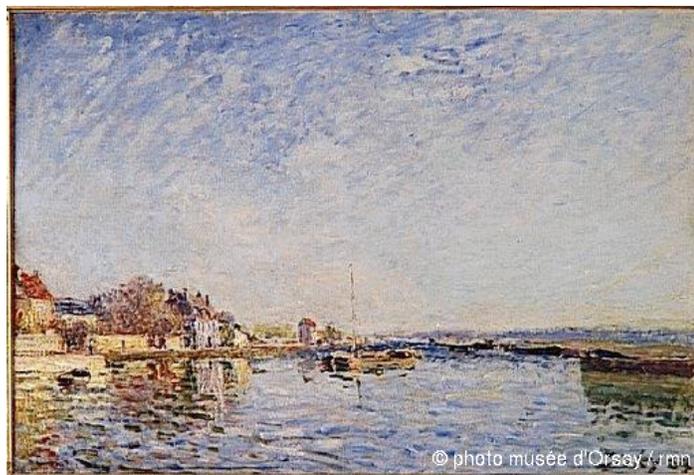
*Orilla del río en Veneux*, 1881. Johannesburgo, Johannesburg Art Gallery.



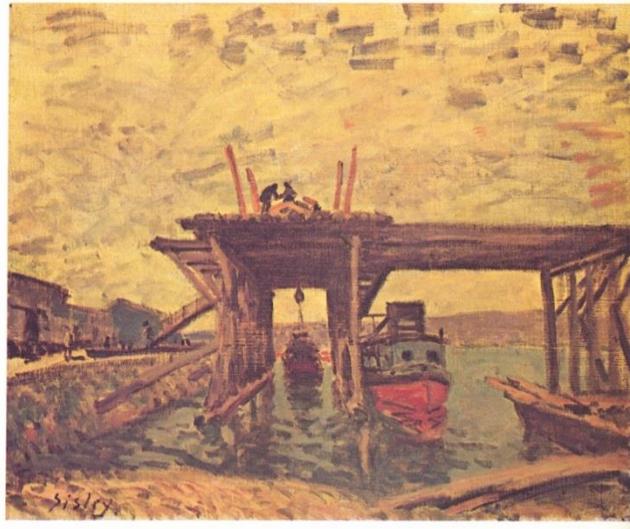
*El río Loing en Saint-Mammès, 1882. Boston, Museum of Fine Arts.*



*El Molino de Provencher en Moret, 1883. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.*



*Canal du Loing, 1884. París, Museo de Orsay.*



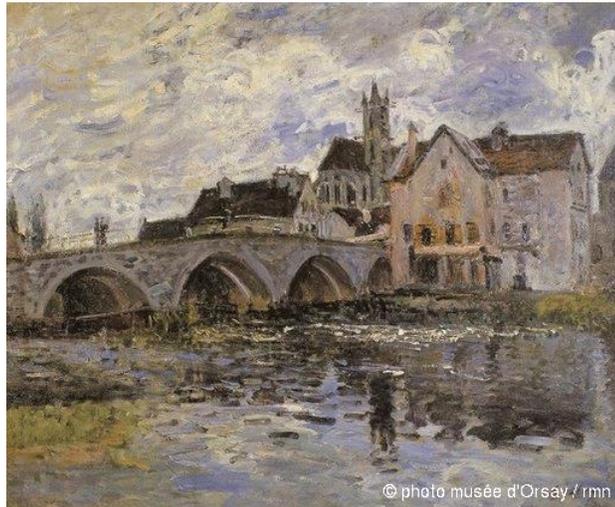
*Puente en construcción (también llamado El astillero de los bateaux-mouches), 1885. Copenhague, Ordrupgaard.*



*La presa del río Loing en Saint-Mammès, 1885. Ginebra, Collection des Musées d'Art et d'Histoire de la Ville de Genève.*



*La ribera del río Loing, 1885. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art. 40*



*Puente de Moret*, 1887-88. París, Museo de Orsay



*Tarde en Moret – Finales de octubre*, 1888. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.



*Orilla del río Loing en St-Mammès*, 1888. Dublin, National Gallery of Ireland.



*Moret-sur-Loing – invierno 1889. Colección privada.*



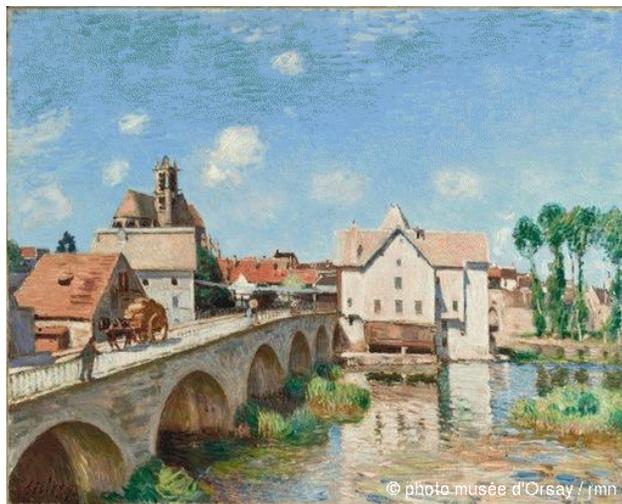
*Moret-sur-Loing, 1891. París, Galerie H. Odermatt-Ph.*



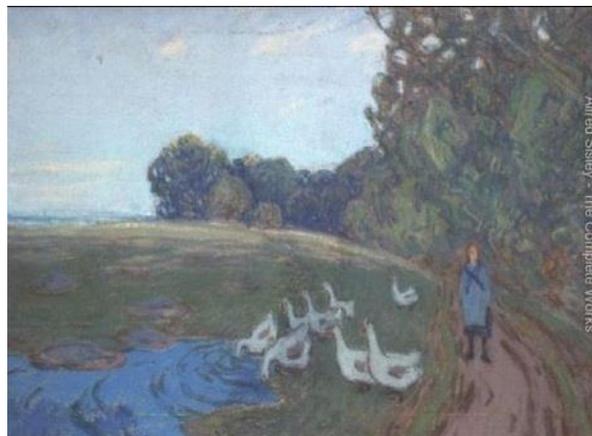
*El Canal del Loing en Moret, 1892. París, Museo de Orsay.*



*En el río Loing*, 1892. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.



*El puente de Moret*, 1893. París, Orsay.



*The Goose Girl*, c.1895. Londres, Christian Neffe.

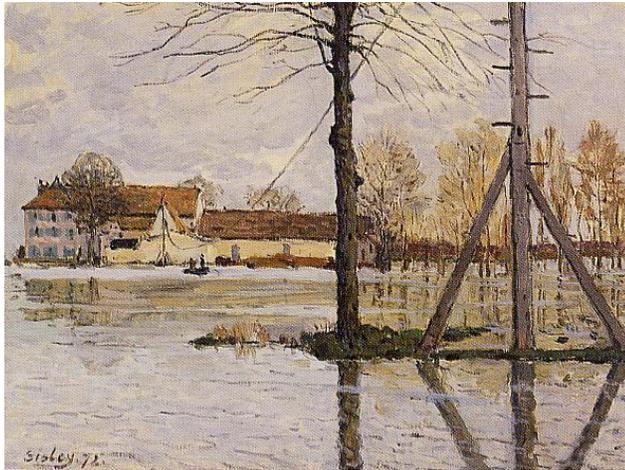


*Vacas por el Sena en Saint-Mammès*, c. 1895. Colección privada.



*Por el río Loing*, c. 1896. Rouen, Musée des Beaux-Arts.

## LAS INUNDACIONES



*La chalana de la Île-de-la-Loge – Inundación, 1872. Nueva York, Carlsberg Glyptotek.*



*La inundación en Port-Marly, 1872. Washington, National Gallery of Art.*



*Fábrica inundada, 1873. Charlottenlund, Ordrupgaard Collection.*



*La inundación en Port-Marly, 1876. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.*



*La barca durante la inundación, 1876. París, Museo de Orsay.*



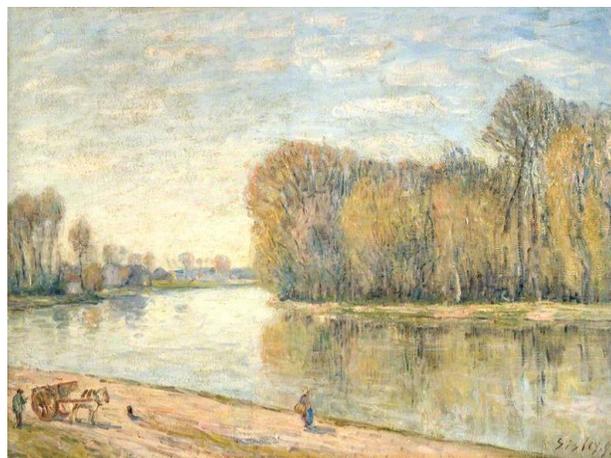
*La inundación en Port-Marly, 1876. Rouen, Musée des Beaux-Arts.*



*La estación de bombeo – Inundación en Marly*, 1876. Boston, Museum of Fine Arts.



*La inundación en Port-Marly*, 1876. París, Museo de Orsay.

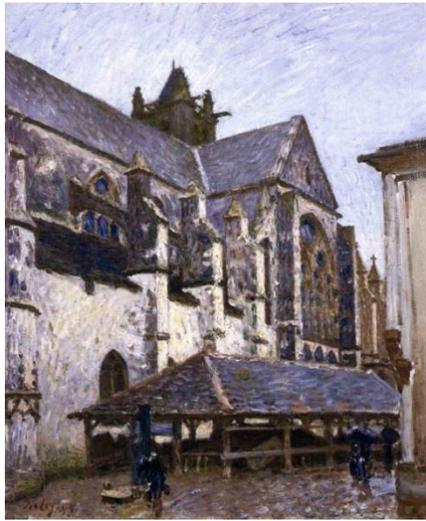


*Un meandro en el río Loing*, 1897. Aberdeen, Aberdeen Art Gallery&Museums.

## LA LLUVIA



*La iglesia de Moret, - Tiempo lluvioso – mañana, 1893. Glasgow, Hunterian Museum and Art Gallery.*

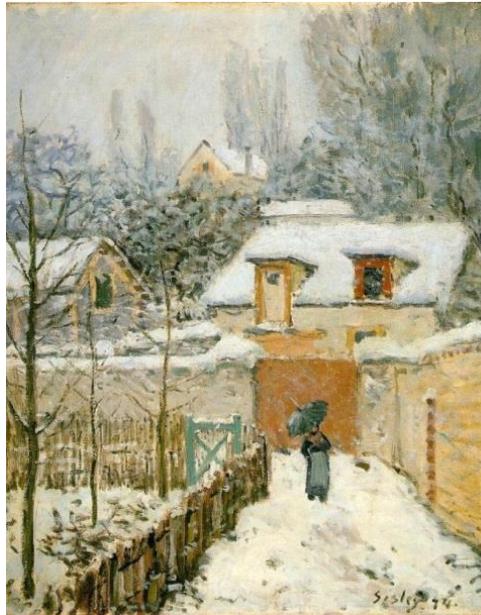


*La iglesia de Moret bajo la lluvia, 1894. Birmingham, Birmingham Museum & Art Gallery.*

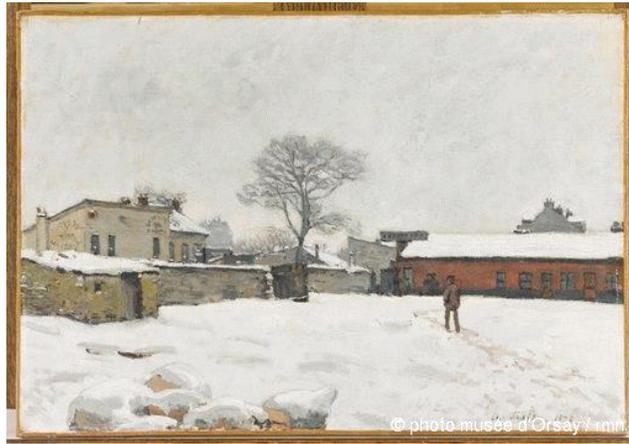
## LA NIEVE



*Nevada en Louveciennes*, c.1871-72. Boston, Museum of Fine Arts.



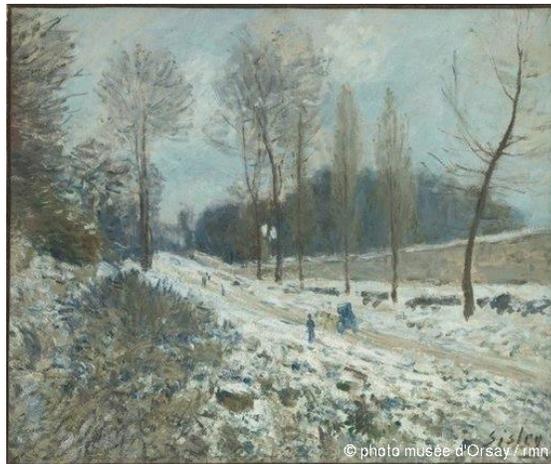
*Nieve en Louveciennes – Camino de l'Etarché*, 1874. Washington, The Phillips Coleccion.



*Bajo la nieve: patio de granja en Marly-le-Roi, 1876. París, Museo de Orsay*



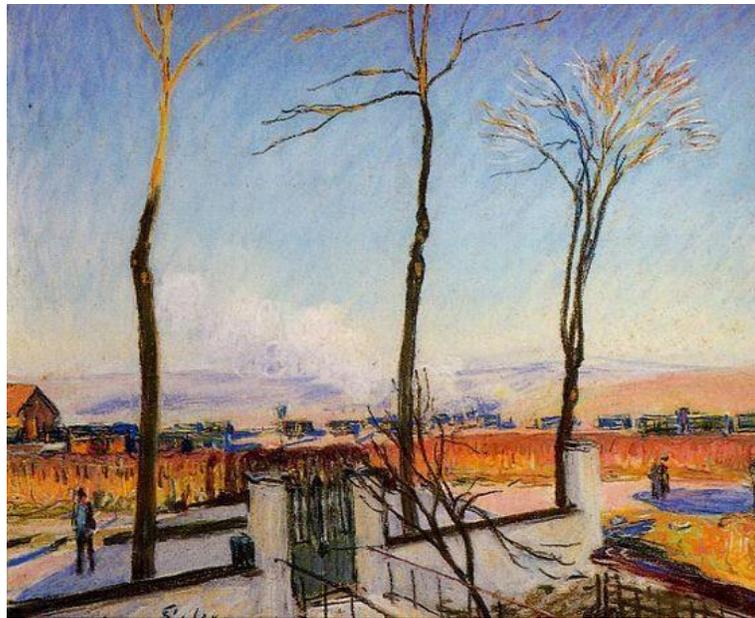
*Invierno – Efecto nieve – (El camino del abrevadero), 1876. Lille, Museo de Bellas Artes.*



*La Côte du Coeur-Volant en Marly-le-Roi, bajo la nieve, c.1877-1878. París, Museo de Orsay.*



*Nieve en Bieux-Nadon*, c.1880. París, Museo de Orsay.



*Invierno soleado*, Moret, 1888. Londres, Christie's.

## EL MAR



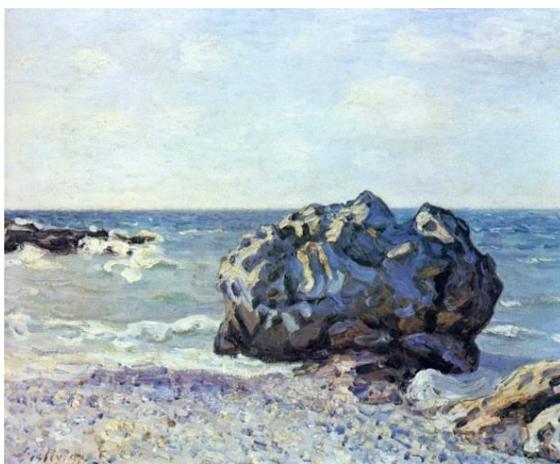
*Lady's cove*, 1897. Tokio, Fuji Art Museum.



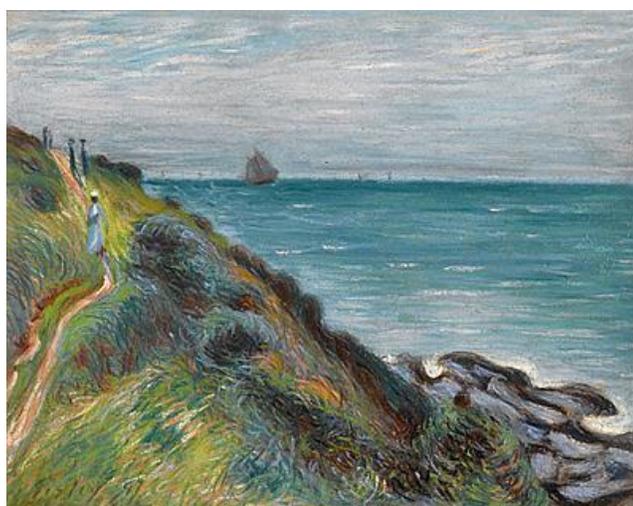
*Lady's Cove, Langland Bay, Mañana*, 1897. Colección privada.



*Penarth*, 1897. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.



*Storr's Rock, Langland Bay - Mañana*, 1897. Berna, Kunstmuseum.



*Los acantilados en Langland Bay*, 1897. Colección privada.