

Nothing but light and dark masses: Alexander Cozens y el dibujo de paisajes

Nothing but light and dark masses: Alexander Cozens and landscape drawing

Núria Llorens Moreno
Universitat Autònoma de Barcelona

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2022
Fecha de aceptación: 9 de junio de 2023

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 35, 2023, pp. 89-113
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2023.35.004>

RESUMEN

El pintor y profesor de dibujo Alexander Cozens (1717-1786) publicó a lo largo de su vida una serie de manuales en los que explicaba sus métodos y fórmulas para aprender a dibujar, principalmente escenas de paisaje. De entre todos destaca el más popular, titulado *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), en el que exponía la versión más completa de la original teoría del boceto manchado que había comenzado a desarrollar más de veinticinco años atrás. Poniendo el foco en el conjunto de sus manuales, a lo largo de este artículo analizaremos con detenimiento los métodos didácticos de Cozens, con el objeto de profundizar en la comprensión de la lógica y la poética que los alimenta. Este estudio nos llevará a descubrir múltiples detalles sobre los procedimientos y teorías del artista, y también a ahondar en la reflexión sobre la magia del esbozo.

PALABRAS CLAVE

Alexander Cozens. Métodos y teorías del dibujo. Teoría del esbozo. Dibujo y pintura de paisaje. Método de la “mancha”. Teoría artística del siglo XVIII.

ABSTRACT

During his lifetime, the painter and drawing master Alexander Cozens (1717-1786) published a series of manuals in which he explained his methods and formulas for learning to draw, mainly landscape scenes. The most popular of these was *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), in which he set out the most complete version of the original theory of the blot sketch that he had begun to develop more than twenty-five years earlier. Focusing on his manuals, this article will analyse Cozens' didactic methods in detail, with the aim of gaining a deeper understanding of the logic and poetics behind them. This study will lead us to discover many details about the artist's procedures and theories and will also lead us to reflect on the magic of the sketch.

KEY WORDS

Alexander Cozens (1717-1786). Drawing theories and methods. Theory of sketching. Landscape drawing and painting. Blot method. 18th century art theory.

* Agradezco sinceramente la disponibilidad y amabilidad de personal de la Print and Drawing Room del British Museum y de la Tate Gallery, y también de la Study Room del Victoria & Albert Museum. La investigación desarrollada en este artículo ha contado con el apoyo del Proyecto de Investigación HAR2015-66465-C2-1-P del Ministerio de Economía y Competitividad.

“Cozens is here very happy, very solitary and almost as full of Systems as the Universe”.
William Beckford, Fonthill, 15 de Agosto de 1775.

Este artículo se centra en el análisis de los sistemas de dibujo de Alexander Cozens (1717-1786). A pesar de ser reconocido a menudo como autor de un original método de dibujo basado en el esbozo a pincel que él denominaba “mancha” (*blot*), descrito en su obra más divulgada *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), Cozens es una figura relativamente poco estudiada. En los años cuarenta, el erudito y coleccionista Paul Oppé (1878-1957) publicó la primera monografía dedicada al artista y a su hijo, John Robert Cozens (1752-1797)¹, y en los ochenta se editaron las importantes contribuciones de Andrew Wilton y Kim Sloan: el catálogo de la exposición sobre los dos artistas que tuvo lugar en el Yale Center for British Art, y la monografía, hasta la fecha, más completa y documentada sobre su obra². Las pesquisas de Sloan permitieron reconstruir la biografía del artista –nacido en Rusia, donde vivió hasta 1727 y a la que retornó en diversas ocasiones durante su juventud–; su periplo formativo –en el que destacan los dos años que pasó en Roma, entre 1746 y 1748, donde entabló relación con Claude-Joseph Vernet (1714-1789)–; los avances de su carrera como profesor de dibujo y los detalles de su poco lucido recorrido como pintor. Y también sirvieron para poner orden en la nómina dispersa de manuales que Cozens publicó a lo largo de su vida, rescatando algunos del olvido. En ellos, el artista exponía sus métodos y fórmulas para aprender a dibujar escenas de paisaje, principalmente, aunque no de manera exclusiva. Redactados de manera lacónica y no siempre publicados de forma completa, los tratados de Cozens tenían una función eminentemente didáctica.

Poniendo el foco en los manuales, a lo largo de este artículo analizo con detenimiento los métodos del artista con el objeto de profundizar en la comprensión de la lógica y la poética que los alimenta. He procurado leerlos con una nueva luz: una luz neutra que busca ser fiel al texto en relación con la obra artística y su contexto, y persigue evidenciar sus matices y particularidades. Es ahí, precisamente, donde este artículo centra la atención. En este sentido, el examen de los manuales del artista nos llevará a descubrir múltiples aspectos –algunos sorprendentes– de sus procedimientos. Así, entre otras cosas, veremos cómo las fórmulas didácticas del pintor, basadas en una codificación de las formas del paisaje que podría calificarse como gramatical o académica, acabaron derivando en una concepción musical y poética, cada vez más libre, de la composición de escenas paisajísticas; y cómo sus manuales, concebidos en un principio a la manera de los libros de modelos o las cartillas de dibujo clásicas, enseguida fueron tomando un cariz que entraba claramente en contradicción con algunas reglas fundamentales del dibujo académico. Por descontado, el largo recorrido en torno a la teoría de la “mancha” o el boceto manchado que emprendemos en las próximas páginas –expuesta de forma embrionaria en 1759 y mucho más madura en el *New Method* (1785)– no solo nos llevará a conocer más a fondo las peculiaridades del método pedagógico de Cozens, también ofrecerá al lector argumentos para reflexionar sobre los enigmas del esbozo y la creación artística en general, y sobre las razones de la importancia creciente de las formas esbozadas en la moderna pintura inglesa de paisaje.

¹ Adolph Paul Oppé, *Drawings and paintings by Alexander Cozens* (Londres: Tate Gallery, 1946), seguida de *Alexander & John Robert Cozens: With a reprint of Alexander Cozens 'A New Method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape'* (Londres: A. and C. Black, 1952).

² Andrew Wilton, *The Art of Alexander and John Robert Cozens* (New Haven, Connecticut: Yale Center for British Art, 1980); Kim Sloan, *Alexander and John Robert Cozens, The Poetry of landscape* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1986). A estas obras habría que añadir el libro de Jean-Claude Lebensztejn, basado en su tesis doctoral, *L'Art de la tache: introduction à la "Nouvelle méthode" d'Alexander Cozens* (Montpellier: Éditions du Limon, 1990) y los siguientes artículos: Kim Sloan, “A New Chronology for Alexander Cozens, Part I: 1717-1759” y “Part II: 1759-86”, *The Burlington Magazine* CXXVII, no. 983 (1985): 70-75 y CXXVII, no. 987 (1985): 355-63; Kim Sloan y Paul Joynner, “A Cozens’s album in the National Library of Wales, Aberystwth”, *The Walpole Society* LVII (1993-1994): 79-137; Charles A. Cramer, “Alexander Cozens’s New Method: The Blot and General Nature”, *The Art Bulletin* LXXIX, no. 1 (1997): 112-29, <https://doi.org/10.2307/3046232>; Arthur S. Marks, “An Anatomical drawing by Alexander Cozens”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXX (1967): 434-38, <https://doi.org/10.2307/750765>; y Henri Zerner, “Alexander Cozens et sa méthode por l’invention des paysages”, *L'Œil* 137 (1966): 29-33.

William Beckford, discípulo y amigo del pintor, decía de él que guardaba en sí “casi tantos sistemas como el universo”. Mediante esta enigmática expresión es posible que Beckford se estuviera refiriendo no tanto a la infinitud en número o en acto de los sistemas de dibujo del artista, como en potencia, es decir, a las innumerables posibilidades combinatorias y creativas de sus fórmulas. A lo largo del artículo ahondaremos en esta cuestión: el rasgo, a mi juicio, más relevante y esencial de la pedagogía y la teoría artística de Cozens.

El primer manual

Nuestro periplo al hilo de los sistemas Cozens comienza a la vuelta de su estancia en Italia; un periodo de intenso aprendizaje con múltiples reminiscencias en su obra posterior. De nuevo en Londres, a partir de 1749, empezó a labrarse una carrera como artista –expuso en dos ocasiones en la Society of Artists of Great Britain (1761, 1762) y en la Royal Academy, cada año, entre 1772 y 1781– y, al cabo de un tiempo, comenzó a ejercer de profesor de dibujo. A pesar de que no dejó de pintar, esta sería la profesión a la que se dedicaría principalmente el resto de su vida. Desde 1749 hasta 1754 dio clases de dibujo topográfico a los alumnos del Christ Hospital. Tras la renuncia a su puesto en esta institución, continuó dando lecciones particulares a jóvenes de clase acomodada. Entre 1760 y 1775, aproximadamente, compaginó esta actividad con el cargo de maestro adjunto de dibujo en Eton. Al parecer, llegó a alcanzar un gran prestigio como profesor. Kim Sloan explica que contó con una nómina muy extensa de alumnos; algunos alcanzarían fama en el futuro, como, por ejemplo, el destacado coleccionista y artista aficionado, George Beaumont (1753-1827). No sorprende, entonces, que desde este momento en adelante Cozens centrara principalmente sus intereses en cuestiones de carácter didáctico. En este sentido, concentró gran parte de sus esfuerzos en el desarrollo de distintos procedimientos orientados a facilitar el aprendizaje del dibujo y la pintura, y los dio a conocer mediante una serie de publicaciones.

La más temprana, titulada *An Essay to Facilitate the Inventing of Landscips Intended for Students in the Art* (1759), es un sencillísimo manual de dos páginas³. Más que un manual propiamente dicho, podría decirse que se trata de una cartilla de dibujo con una introducción, en la que el pintor presenta una primera versión del método del manchado seguida de un sistema elemental para componer paisajes, acompañado de ocho ilustraciones a modo de ejemplo. Por primera vez emplea el término “mancha” –*blot* o *rude black sketch*– para referirse a sus esbozos pintados con pincel. Y asocia también por vez primera el método del manchado con el célebre pasaje de *El tratado de la pintura* de Leonardo (1452-1519) en el que, para avivar el ingenio inventivo, el artista aconsejaba al joven pintor observar atentamente las formas accidentales de la naturaleza –las manchas de una vieja pared o las vetas coloreadas de algunas piedras–. En ellas –explicaba– la imaginación podía descubrir paisajes, batallas, figuras en distintas actitudes, fisonomías extrañas, ropajes singulares y otras infinitas cosas, “porque de tales confusiones el ingenio extrae nuevas invenciones”⁴.

Cozens adaptó el precepto de Leonardo, proponiendo al principiante la confección de sencillas escenas de paisaje a partir de una serie de bocetos emborronados. Con todo, la inventiva no quedaba en manos del puro azar, porque le ofrecía una pauta: una serie de ejemplos a imitar, a la manera de las cartillas de dibujo clásicas. Concretamente, ocho ilustraciones grabadas por él, correspondientes a ocho “Estilos

³ A partir de ahora lo citaremos como *Essay*. La única edición conocida se conserva en el Museo del Hermitage. En el Museo Británico se conservan dos grabados pertenecientes a la publicación. Kim Sloan localizó la obra y publicó la copia completa en “A New Chronology, Part II”, 355-63.

⁴ Leonardo, *Trattato della pittura* (Bologna: Instituto delle Scienze, 1786) Cap. XVI, 4. Acerca de la interpretación de la imagen azarosa en la teoría artística del Renacimiento véase Horts Woldemar Janson, “The Image Made by Chance”, en *De artibus opuscula XL: Studies in Honour of Erwin Panofsky*, ed. Millard Meiss (Nueva York: New York University Press, 1961), 254-66.

de Composición” claramente estructurados. Algo así como una transcripción de ocho patrones o modelos de paisajes de inspiración clásica que servirían de guía al dibujante novel a la hora de confeccionar sus bocetos: “This Book is likewise a System of Composition, divided into eight Manners of disposing the principal Objects, which are called Styles of Composition, deduced from the Works of the ancient Masters”⁵. Cada ilustración contenía un primer esbozo manchado a pincel y la misma composición dibujada a pluma (fig. 1).



Fig. 1. Alexander Cozens. Esbozo manchado correspondiente a la “4th Style of Composition”, 1759, Aguafuerte, 99 x 153 mm. Londres. Trustees of the British Museum.

Si nos situamos en el ámbito de la clase de dibujo, la metodología de enseñanza descrita en el *Essay* resulta fácilmente comprensible. Cozens proponía al dibujante novel que comenzara esbozando a tinta china, a base de pinceladas más o menos libres y ágiles, una primera composición que guardara correspondencia con los principios estructurales del paisaje clásico. Para ello contaba con el ejemplo de las “manchas” y los bocetos lineales de las ilustraciones. Sobre este esbozo había de colocar una hoja de papel fino que transparentara la mancha subyacente y, a continuación, confeccionar en él un dibujo a pluma a partir de las formas indefinidas del boceto emborronado que pudiera captar.

La escueta exposición del método del manchado que Cozens lleva a cabo en este manual apenas deja espacio para la interpretación, pero es fácil deducir que el artista perseguía potenciar la habilidad compositiva del estudiante en pro de la representación de escenas de paisaje de inspiración clásica. En la confección de escenas a partir de bocetos manchados entraba en juego la memoria de lo contemplado en la vida real y, sobre todo, de lo visto a través del arte: de las escenas conocidas a través del grabado y de la pintura. El *Essay* podría considerarse entonces como una versión ingeniosa y elemental del sistema aprendizaje académico del dibujo basado en modelos. Si Cozens se hubiera quedado aquí y no hubiera continuado explorando otras

⁵ Sloan, “A New Chronology, Part II”, 356.

formas de aprender a dibujar, el método de la “mancha” probablemente no hubiera dejado de ser una simple anécdota: la ingeniosa invención de un maestro diligente para iniciar a sus alumnos en el dibujo.

The Various Species of Landscape: gramática y poética de la composición de paisajes

En el siguiente manual, *The Various Species of Composition of Landscape in Nature, sixteen subjects in four plates, with Observations and Instructions*, Cozens presentó una versión mucho más elaborada de sus fórmulas. Según Kim Sloan, entre interrupciones y demoras, el artista trabajó en él a lo largo de unos quince años, desde 1760 hasta su publicación en 1775⁶.

El análisis de esta obra presenta dos importantes dificultades. En primer lugar, no parece que se trate de un manual al uso, sino de un simple guion para un manual: un esquema muy detallado, sin la consiguiente explicación. Y, en segundo lugar, la obra como tal, como un todo, en realidad no existe. Nuestra única forma de aproximarnos a ella pasa por reunir una serie de fragmentos dispersos y de fuentes indirectas que, de un modo u otro, tienen relación con la obra y, a partir de aquí, llevar a cabo un intento de lectura. Aclaremos esta cuestión. Por un lado, se conservan diversos documentos relativos al texto del manual: la única página impresa con el título y el guion completo de la obra que Sloan localizó entre los documentos de la familia Grimston; y las notas manuscritas del manual que el reverendo Charles Davy –tutor de George Beaumont– tomó de los escritos (o de las clases) del pintor: unos apuntes que, décadas más tarde, dos artistas del círculo de Beaumont, John Constable (1776-1837) y George Gregory (?-1852), consultaron y copiaron a su vez⁷. Y por otro, es posible acceder a la obra a través del aparato visual de la misma: la serie completa de 16 grabados con ejemplos del manual conservada en el Museo Británico y unos cuantos dibujos y pinturas relacionados con él –correspondientes a las escenas enumeradas en el guion– que se hallan repartidos en diversas colecciones⁸. Nos enfrentamos, por tanto, a una obra dispersa y aparentemente inacabada. En consecuencia, nuestra lectura será necesariamente hipotética y limitada, pero vale la pena emprenderla porque el estudio del *Variou Species* nos ayudará a comprender mejor la didáctica de Cozens –su original manera de codificar la enseñanza del dibujo de paisajes– y también la evolución del método de la mancha.

La página impresa con el guion de la obra y las notas de Constable y Gregory revelan un sofisticado sistema para confeccionar paisajes dividido en tres partes. La primera contiene una lista de 16 *Composiciones* que son una versión ampliada y evolucionada de los 8 “Estilos de Composición” del *Essay*. Las escenas de los 16 grabados lineales conservadas en el Museo Británico se corresponden exactamente con los enunciados de la lista, por lo que se deduce que son las ilustraciones de manual⁹. A diferencia del *Essay*,

⁶ A partir de ahora lo citaremos como *Variou Species*. Sloan hace referencia a una publicación anterior, pero no se tiene noticia de ningún ejemplar conservado, *A Treatise on Perspective and Rules for Shading by Invention* (1765), y también cita una carta del pintor Sawrey Gilpin (1733-1807) que contiene diversas recetas técnicas del artista, en *Alexander Cozens*, 44. Por otro lado, el Archivo Nacional de Escocia guarda una carta de Cozens dirigida a James Grant, fechada el 4 de agosto de 1766, en la que le propone la suscripción de una obra titulada *The Characteristics of Landscape*. Esta obra no llegó a publicarse y tampoco se conserva el manuscrito. Probablemente está relacionada con manuales posteriores, véase Brendan Cassidy, “Alexander Cozens and the patronage of the Grant family. With a recipe for varnish and a treatise on landscape”, *British Art Journal* XII (2011): 32-41.

⁷ Sloan dio a conocer la edición impresa y dio numerosas pistas sobre los avatares de este texto en *Alexander Cozens*, 50-60, y en “A New Chronology, Part II,” 356-59. Andrew Wilton publicó la transcripción de las notas de Constable en *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, 25-26.

⁸ Los grabados numerados se conservan en el Museo Británico; los dibujos y pinturas, en diversas colecciones públicas –Tate Britain, Leeds City Art Gallery, Museo del Hermitage, Stanford University Museum– y privadas. La lógica que subyace tras la dispersión de los diversos componentes de este tratado se esclarece hasta cierto punto a la luz de una carta de Cozens dirigida al pintor de retratos William Hoare (c. 1707-1792) en la que le explicaba el plan de la obra: tenía previsto venderla a través de una suscripción. Se trataría, entonces, quizá, de presentar al público el proyecto de edición, junto con la serie de grabados y un conjunto de dibujos y pinturas asociados que le podían reportar algunos ingresos y encargos adicionales. Véase Wilton, *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, 36.

⁹ Las 16 *Composiciones* son: “1. The edge of a hill, or mountain, near the eye; 2. The tops of hills, or mountains; 3. A landscape

en este caso, Cozens solo trasladó al grabado el patrón lineal de las escenas, sin el boceto o la “mancha” inicial pintada.

Queremos llamar la atención sobre dos particularidades de estas láminas. La primera, en la que nos detendremos más adelante, es que la lista de *Composiciones* incluye como novedad algunas escenas claramente relacionadas con la moderna estética de lo sublime: las vistas de las cimas rocosas de un macizo montañoso, una cascada y una extraña depresión o cavidad¹⁰. Y la segunda, es que las 16 *Composiciones* de esta obra volverán a aparecer –casi irreconocibles– a modo de ejemplo en el *New Method*, publicado diez años después, en 1785. Con el tiempo, Cozens las fue simplificando y reduciendo hasta convertirlas en los 16 bosquejos emborronados de esta edición. La conexión, por tanto, entre los dos manuales es evidente.

A tenor de la pauta de trabajo descrita en el *Essay*, podemos suponer que los grabados lineales del *Various Species* se trazaron del mismo modo, es decir, a partir de bocetos manchados previos. Uno de los esbozos de la Tate Collection, *Landscape with distant hills*, elaborado a base de toques muy ligeros y libres de pincel, podría muy bien ser la “mancha” preparatoria de la lámina 16, *A spacious or extensive landscape* (figs. 2, 3 y 4). Este mismo patrón reaparecerá en la lámina 16 del *New Method*, convertido ahora en una “mancha” más azarosa y abstracta. Contemplado estas tres imágenes es relativamente fácil observar cómo fue evolucionando el método de la “mancha” a lo largo del tiempo. Los primeros indicios aparecen descritos en el *Essay*, cuando Cozens formuló por vez primera el principio fundamental del método de un modo elemental. En el *Various Species* continuó elaborándolo y exploró nuevas posibilidades creativas. Con los años fue dando a las “manchas” una apariencia cada vez más simple e informal, al tiempo que fue dotando al método de una mayor definición y de un cuerpo teórico que culminará en el *New Method*: la versión más detallada y rica en contenido de su sistema, sin que, a pesar de todo, pueda considerarse completa o definitiva.

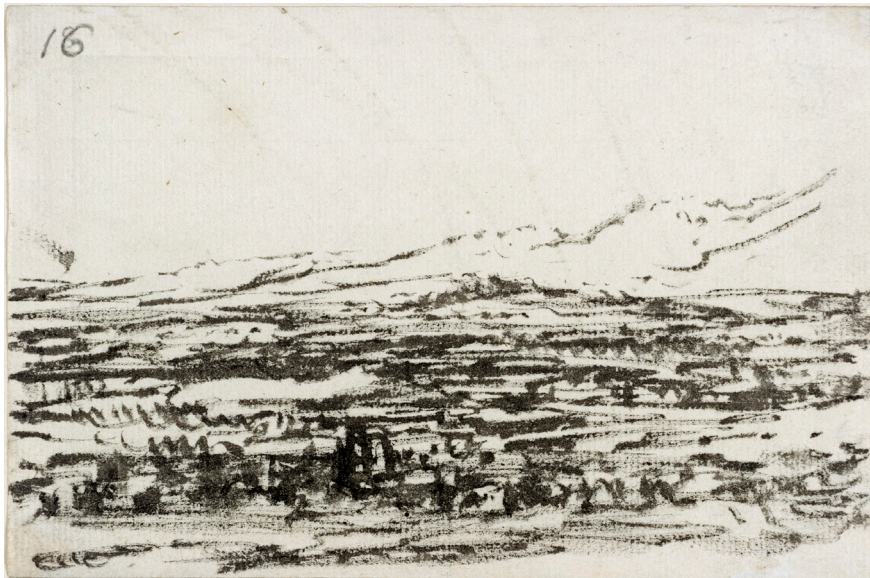


Fig. 2. Alexander Cozens. *Landscape with Distant Hills*, Mackworth Praed Book. Tinta negra sobre papel, 98 x 142 mm. Londres. Tate.

on one hand, the sea on the other; 4. A gulph or bay; 5. Flat ground, or water bounded by a narrow assemblage of shapes, or objects, parallel to the eye; 6. A single object, or a cluster of large objects, at a distance; 7. A large object, or a cluster of large objects, or more than one of either, near the eye; 8. A waterfall; 9. Two hills, mountains, or rocks, opposite to each other; 10. A track, road, river or extended valley, proceeding forward from the eye; 11. Objects, or clusters of objects, placed alternately on both hands; 12. A lake, or piece of water; 13. A hollow; 14. A recess near the eye; 15. A composition, nor extensive of various clusters of objects, wherein no object or cluster is predominant; 16. A spacious, or extensive landscape” (Sloan, *Alexander Cozens*, 54).

¹⁰ Se trata de las láminas y composiciones 2, 8 y 13.



Fig. 3. Alexander Cozens. Plate 16, "A spacious or extensive Landscape", *The Various Species of Composition of Landscape in Nature*, 1770-1775. Aguafuerte, 106 x 148 mm. Londres. Trustees of the British Museum.



Fig. 4. Alexander Cozens. Lámina 16, "An extensive country, with no predominant part or object. The horizon above the bottom of the view", *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785. Aguatinta. 240 x 313 mm. Londres. Tate.

Volvamos al texto impreso para conocer otras particularidades de esta obra. La segunda parte consiste en una lista de 14 *Objetos*: un título general que Cozens emplea para denominar tanto motivos y lugares –agua, tierra, bosque, llanura o desierto– como géneros y tipologías –rústico, pastoral, cultivado, jardín, edificios, europeo, asiático, africano y americano–. Y la tercera, titulada *Circunstancias*, contiene una lista de 27 condiciones de luz: variables en función de la hora del día, de la estación del año, de las características

atmosféricas, y de algunas situaciones o fenómenos excepcionales, como, por ejemplo, un incendio, una inundación o un terremoto.

Al presentar una compilación de las modalidades compositivas, los motivos, lugares y características atmosféricas que el aprendiz había de conocer, Cozens adoptaba el procedimiento analítico típico de la enseñanza clásica del dibujo. El estudio de la retórica y la gramática de la pintura de paisaje —es decir, de los géneros y los elementos constitutivos de este tipo de representaciones (lejos, celajes, árboles, agua, edificios, etc.)— contaba con una larga tradición en la enseñanza del paisaje. En este sentido, la posibilidad de combinar distintos elementos para crear diversas escenas refuerza la finalidad didáctica del *Various Species*. Como si ensayara con las piezas de un teatrín, a base de conjugar distintas *Composiciones*, *Objetos* y *Circunstancias*, el dibujante podía diseñar una variedad de escenas y dotarlas de un carácter y expresión particulares.

Para “completar” el puzle del *Various Species* contamos con otras dos fuentes. La primera es un conjunto de dibujos y pinturas claramente relacionados con los índices del texto¹¹. Todo apunta a que Cozens elaboró estas obras para ilustrar las fórmulas del manual. La finalidad didáctica y demostrativa explica, quizá, los acentuados contrastes de luz y sombra característicos de la mayoría de estas vistas y los encuadres poco ortodoxos que presentan algunas. En ellas podemos observar asimismo otro rasgo central en la pintura de Cozens: la concentración de efectos poéticos y dramáticos en la representación del cielo. Un ejemplo excelente en este sentido es el óleo titulado *Before Storm* (c. 1770) que ilustra la *Circunstancia* número 20, “Before Storm”, y la *Composición* número 1, “The edge of a hill or mountain near the Eye” (fig. 5). El artista figuró aquí el avance repentino de una tormenta de montaña. Un telón de nubes cargadas de agua se cierra sobre las cimas y amenaza con cubrir el cielo de un día soleado. La oscuridad que proyecta intensifica los reflejos de las zonas iluminadas por el sol. En el primer plano, la silueta a contraluz de una roca completa la composición, añade contraste y acentúa el carácter escenográfico de la escena.



Fig. 5. Alexander Cozens. *Before a storm* (c. 1770). Óleo sobre papel, 241 x 314 mm. Londres, Tate.

¹¹ La labor de los estudiosos ha llevado a identificar una serie de dibujos y de pequeños óleos sobre papel que concuerdan con las categorías del texto. Adolph P. Oppé comenzó en su día dicha labor y los conservadores de la Tate Britain la continuaron. Por otro lado, a partir de fuentes documentales, Kim Sloan vinculó la magnífica serie de aguadas grises de cielos que se conserva en el museo del Hermitage con el texto del *Various Species*, en *Alexander Cozens*, 78.

A partir de una segunda fuente –los apuntes que Constable y George Gregory tomaron de las notas de Beaumont–, podemos analizar otro componente destacado del complejo sistema de dibujo propuesto en el *Various Species*: la lista ideas y de estados emocionales que Cozens asociaba a la contemplación de diferentes escenas de la naturaleza. En la copia de Gregory, el listado de emociones se agrupa en 16 puntos que, sin duda, se corresponden con las 16 *Composiciones* de la publicación¹². La lista engloba, entre otros, los sentimientos de admiración, temor, terror, melancolía, alegría, placer, soledad, y las ideas de peligro, fuerza irresistible, silencio, potencia, amistad, grandeza, paz, felicidad pública, simplicidad y libertad.

Las escuetas ilustraciones del manual, observadas a la luz del abanico de sentimientos e ideas transcritos por Constable y Gregory, adquieren inmediatamente distintos significados. En el sistema de Cozens, la valencia sentimental y conceptual definiría así el carácter de las escenas de paisaje, del mismo modo que en las de la pintura de historia el mensaje dependía del tema y de la expresión.

No podemos descifrar con exactitud la lógica que subyace tras la asociación entre una determinada composición y una serie concreta de emociones e ideas, ya que nos hallamos ante unas simples notas, sin la necesaria explicación, pero sí deducirla hasta cierto punto. Para empezar, la lista contiene una serie de conceptos, valores morales y sentimientos que evocan el universo literario y filosófico de la pintura de paisaje heroico y pastoral. La ascendencia clásica se halla probablemente tras las referencias del artista al placer deleitoso, la unidad de la Idea, la simplicidad, la vida retirada, la serenidad, las costumbres inocentes, la amistad, la quietud del ánimo, la melancolía o la soledad. Resulta del todo coherente que Cozens se hiciera eco de la poética del paisaje clásico, de la misma manera que había elaborado buena parte de sus patrones formales a partir de él. Con una salvedad, en sus escenas la figura humana suele estar ausente y, por tanto, también su potencial simbólico. “Cousins” –escribe Constable– “said the figures in Landscape should so far from intruding, and they should hardly be seen to be ‘as if raising out of the ground’ and passing by”¹³.

La lista de la copia de Gregory comprende, asimismo, una serie de ideas, sensaciones y estados emocionales que estaban adquiriendo una importancia cada vez mayor en la estética del paisaje del período ilustrado: nociones asociadas, en este caso, a la experiencia de lo sublime. Así, por ejemplo, cuando Cozens se refiere a la expectación ante un gran panorama, al terror y la sorpresa, al tumulto, la furia, la fuerza irresistible, la potencia, el silencio, la grandeza, así como al temor religioso o supersticioso y al miedo a ser asaltado por bandidos, rememora claramente el catálogo de emociones y fenómenos que la crítica de la época situaba en el núcleo de la experiencia de lo sublime. Desafortunadamente, el simple listado del *Various Species* ofrece pocas pistas sobre las fuentes literarias o visuales concretas que pudieron alimentar su interpretación de este tema. Es de suponer que el recuerdo de los paisajes que pudo contemplar en Europa o en su Rusia natal jugara un papel importante. Y parece clara la impronta de las escenas de malhechores y soldados de Salvator Rosa. Es muy probable además que su aproximación a lo sublime tuviera una base literaria y filosófica. La lectura, entre otras, de las obras de James Thomson (1700-1748), Joseph Addison (1672-1719) y, sobre todo de Edmund Burke (1729-1797), muy populares en su momento, podría hallarse tras algunas categorías e imágenes de Cozens.

¹² El listado de estados emocionales es el siguiente: “1. Attention, caution, awe, expectation of an extensive country, admiration from contemplating a great expanse of Sky, fear, terror. 2. Surprise, terror, superstition, silence, melancholy, power, strength. 3. Cheerfulness, riches, commerce, liberty. 4. Safety, shelter from storms. 5. Delight. 6. Unity of idea, influence around us, power, protection. 7. Power combined. 8. Coolness, tumult, rage, force not to be resisted, hurry, terror. 9. Greatness, simplicity, sequestered life, serenity, innocence of manners, repose, friendship. 10. Progression of Liberty. 11. Delight. 12. Delight, shelter, coolness, quiet. 13. Greatness, awe, surprise, danger, Banditti [‘religious struck through] superstitious fear. 14. Study, coolness, repose, melancholy, religious fear, concealment. Peace, security, danger, tranquillity, solitude, stillness. 15. Cheerfulness, amusement, equality of fortune, friendship. 16. Public happiness, Liberty, curiosity, grandeur, admiration” (Sloan, *Alexander Cozens*, 56-57).

¹³ Wilton, *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, 26. La práctica ausencia de figuras en las composiciones de Cozens también podría deberse a una falta de destreza en el dibujo de la figura.



Fig. 6. Alexander Cozens. Lámina 2, “Tops or hills or Mountains”, *The Various Species of Composition of Landscape in Nature*, 1770-1775. Aguafuerte, 106 x 148 mm. Londres. Trustees of the British Museum.

En este sentido, una de las escenas más originales del manual es la ilustración número 2, que corresponde a la *Composición* del mismo número que lleva por título “Tops of hills or mountains” (fig. 6) y muestra las crestas escarpadas de una serranía. A propósito de la verticalidad y el carácter escabroso de los parajes rocosos, Burke había escrito: “A perpendicular has more force in forming the sublime, than an inclined plane; and the effects of a rugged and broken surface seem stronger than where it is smooth and polished”¹⁴. Pero esta ilustración es curiosa además por otra razón: Cozens escogió un punto de vista atípico para trazar la escena. Dibujó las montañas centrado exclusivamente la atención en las regiones superiores, de manera que representó las crestas montañosas desde un punto situado en la zona más alta de la montaña y cortó la composición a la altura de las cimas, separándolas así del cuerpo del macizo. En la pintura de paisaje anterior, las montañas casi nunca aparecen figuradas de esta manera, a no ser que simplemente asomen en el fondo de una escena. En la topografía científica, en cambio, estos encuadres no eran extraños. Marc-Theodore Bourrit (1739-1819), por ejemplo, los introdujo a menudo para trazar sus vistas alpinas¹⁵. Las ediciones de Bourrit eran bien conocidas en el círculo de amistades de Cozens, de modo que podría darse algún tipo de parentesco entre algunas composiciones del artista y los encuadres y puntos de vistas novedosos de la topografía científica. Pero más allá de las posibles fuentes visuales, este grabado ejemplifica una clara voluntad de experimentar nuevas fórmulas compositivas y poéticas.

Cozens continuó trabajando el patrón de esta escena –y del resto de las *Composiciones* del *Variou Species*– hasta convertirla en la “mancha” básica de la lámina 2 del *New Method*, de la que probablemente

¹⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), (Oxford: Oxford University Press, 1992), Part II, Sect. VII, 66.

¹⁵ Entre otras obras anteriores dedicadas a los Alpes, Bourrit es el autor de las ilustraciones de la obra monumental de Horace-Bénédict de Saussure (1740-1799), *Voyages dans les Alpes* (Neuchâtel: chez Louis Fauche-Borel, 1779-1796).

extraño el magnífico dibujo manchado que se conserva en el Museo Británico (fig. 7)¹⁶. Y también siguió cultivando su afición por la estética de lo sublime. Así, un buen número de sus dibujos y “manchas” de madurez evocan visiones de paisajes desérticos y extrañamente remotos: terrenos escabrosos de apariencia baldía, cumbres desoladas, troncos de árboles deformados por el viento, barrancos, despeñaderos (figs. 8 y 9). Sloan señaló en su día el interesante paralelismo entre el imaginario sublime del artista y la abismal ensoñación geológica de *The Vision* o *The long story* (c. 1777): el relato que William Beckford dedicó su maestro, escrito durante su travesía de los Alpes¹⁷.



Fig. 7. Alexander Cozens. *Mountainous country*, c. 1785. Aguada marrón sobre papel, 229 x 303 mm. Londres. Trustees of the British Museum.



Fig. 8. Alexander Cozens. *Mountain tops (A mountain study)*, c.1780. Lápiz grafito, aguada marrón y gris sobre papel verjurado, 23,5 x 31,1 cm. New Haven. Cortesía del Yale Center for British Art.



Fig. 9. Alexander Cozens. *Mountain landscape*, acuarela sobre papel, 233 x 313 mm. Londres. The Courtauld Gallery Collections.

¹⁶ Número de registro: 1928,0417.4.

¹⁷ El manuscrito se conserva en la Bodleian Library, MS. Beckford c. 46 (Sloan, *Alexander Cozens*, 76).

Para acabar de analizar la serie de sentimientos e ideas que Cozens asociaba a los distintos tipos de paisaje, cabe señalar otro destacado lugar común de la estética del siglo XVIII: la lectura de las formas de la naturaleza en clave ético-política. En el periodo ilustrado esta sensibilidad paisajística experimentó un importante impulso ligado a las transformaciones sociales de la época y a las corrientes reformadoras en el campo del pensamiento ético y político. En Gran Bretaña, Shaftesbury (1671-1713) y Joseph Addison (1672-1719) –ambos representantes del partido whig– destacan como los principales exponentes de la interpretación del paisaje en clave ética¹⁸. Sus doctrinas quizá podrían hallarse tras el sentido moral que el pintor atribuía a determinados paisajes: tras las nociones, por ejemplo, de inocencia en las costumbres, amistad, libertad, paz, igualdad en la fortuna y felicidad pública, asociadas a determinados lugares. La idea de libertad aparece tres veces mencionada en la transcripción de Gregory. Cozens la relacionaba con la contemplación de una vista amplia, despejada y solitaria, y también con la de un gran horizonte habitado: como, por ejemplo, la vista costera de la lámina 3; el valle de la lámina 10 –en el que un río y un camino descienden desde las montañas hasta la abierta planicie–; y la llanura cultivada y habitada de clara ascendencia italiana de la lámina 16. En estas tres vistas, la libertad aparece evocada como un atributo de la civilización, como un logro de la cultura vinculado “al progreso, al comercio, la riqueza y la felicidad pública”. Nociones, todas ellas, ampliamente debatidas en el setecientos por Shaftesbury, Voltaire (1694-1778) y Adam Smith (1723-1790), entre otros autores.

Las reflexiones de carácter ético se hallaban, igualmente, en el núcleo de otro manual que Cozens no llegó a escribir: *Morality, Illustrated by Representations of Human Nature in Poetry & Painting* (1772). Las notas del plan originario de esta publicación, conocidas a través de la transcripción del pintor Ozias Humphry (1742-1810), revelan un ambicioso proyecto, cuya concepción presenta una clara familiaridad con los planteamientos de las doctrinas contemporáneas del humanismo cívico: el artista pretendía realizar un catálogo ilustrado de virtudes y de vicios, compaginando fragmentos de poesía épica y viñetas de pintura de historia¹⁹.

El rostro, el modelo y la composición

Tres años más tarde, en 1778, Cozens publicó otro tratado, *Principles of Beauty, Relative to the Human Head*. La publicación contó con numerosos subscriptores, entre los que destacan los pintores William Gilpin (1724-1804), John Flaxman (1755-1826), James Jefferys (1751-1784), Joshua Reynolds (1723-1792), Allan Ramsay (1713-1784), George Stubbs (1724-1806), Joseph Wright of Derby (1734-1797) y George Barret (c. 1730-1794)²⁰. En esta obra –la única que puede considerarse realmente completa– el artista proponía una serie de pautas sencillas para dibujar un rostro bello de cuño clásico; una temática que nada tenía que ver con el dibujo de paisajes. El tema era claramente distinto, sin embargo, el método o la lógica que guía este manual podría considerarse una variante del sistema de enseñanza descrito en obras anteriores. Veamos por qué, deteniéndonos un momento a analizarlo.

En el *Principles of Beauty*, Cozens ofrecía al dibujante aficionado unas pautas y una serie de ejemplos o de modelos para trazar un rostro femenino de “belleza simple” de inspiración clásica y otro de “belleza compuesta”, cuyos principios –aclaraba– eran extensibles al rostro masculino. Concebía la primera como la expresión más simple de la belleza: una especie de idea-forma que contenía todas las posibilidades de la forma bella. Si a la “belleza simple” se le añadía carácter o personalidad –a base de modificar ligeramente sus rasgos–, esta se convertía automáticamente en una “belleza compuesta” o caracterizada²¹.

¹⁸ Véase Núria Llorens, “Naturaleza y paisaje en la estética de Shaftesbury”, *Locus Amoenus* 5 (2005): 349-69, <https://doi.org/10.5565/rev/locus.175>.

¹⁹ Las notas de Humphry se hallan en la Biblioteca Británica. Acerca de la historia de las doctrinas artísticas del humanismo cívico en Gran Bretaña véase John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1986), 1-68.

²⁰ Wilton, *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, 29.

²¹ *Principles of Beauty, Relative to the Human Head* (Londres: James Dixwell, 1778), 6 y 7.

Las ilustraciones del manual, grabadas por Francesco Bartolozzi (1727-1815), presentaban una colección de facciones de un rostro femenino de perfil; una silueta del rostro de la “belleza simple”, a modo de ejemplo; y 16 ejemplos de bellezas compuestas correspondientes a 16 tipos distintos de personalidad o carácter: “The Majestic, the Sensible or Wise, the Spirited, the Haughty, the Melancholic, the Tender, the Modest, the Languid or Delicate, the Penetrating, the Engaging, the Good-natured, the Timid, the Cheerful, the Artful, the Innocent”²².

A partir de los modelos del manual el dibujante novel podía trazar la silueta de una cabeza de “belleza simple”. Este dibujo le serviría de base para elaborar una serie “bellezas compuestas” siguiendo un sencillo procedimiento, que consistía en colocar una hoja de papel transparente sobre el primer dibujo e ir probando y componiendo nuevos rostros a partir de los ejemplos de las ilustraciones, en pos de la representación de diferentes caracteres o personalidades.

My doctrine therefore is, that a set of features may be combined by a regular and determinate process in art, producing simple beauty, uncharactered and unimpassioned. From this, as from and harmonious and simple piece of music, many variations may be derived by certain arrangements of the features, expressive of various characters or impressions of the mind, deviating indeed from the simple principle of beauty, but not incompatible with it²³.

De esta manera, escogiendo y combinando distintos rasgos, el dibujante podía ir introduciendo pequeñas variaciones al canon de la “belleza simple” para crear a su aire nuevos rostros caracterizados²⁴. Y del mismo modo que en el *Various Species* cada escena de paisaje se asociaba a una particular valencia emocional, Cozens entendía que las “bellezas compuestas” eran susceptibles de evocar distintas emociones e ideas en cada espectador. Desde este punto de vista, el dibujo de fisonomías adquiriría una dimensión edificante o moral: “I shall rest extremely pleased, if this undertaking shall promote a discussion of the subject among the curious”²⁵. Como es sabido, uno de los pilares teóricos del clasicismo renovado del siglo XVIII se basaba, justamente, en la reflexión sobre la dimensión ética de las formas elementales de la belleza humana. Los *Principles of Beauty* se inscriben de pleno en esta corriente.

Por otro lado, el símil entre el sistema compositivo descrito en el manual y la composición musical ilumina un aspecto clave relativo a la lógica o al modo de proceder general de Cozens a la hora confeccionar sistemas para enseñar a dibujar. Así, tanto si se trataba de rostros como de cielos, de paisajes delineados o de bocetos manchados, él concebía sus tablas de esquemas compositivos en base a unos patrones armónicos básicos o elementales, susceptibles de un número inacabable de combinaciones y variaciones, y cada uno de estos “arreglos” podía despertar distintas emociones y sugerir ideas de diversa naturaleza en el artífice y en el observador.

El nuevo método de composición a partir de manchas

En *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of landscape* (1785), Cozens presenta la versión más madura y detallada del método de dibujo basado en la “mancha”. El tratado consta de tres partes. En la primera, el pintor explica los objetivos, ventajas y peculiaridades del método. La segunda contiene cinco consejos o fórmulas —él los denomina *rules*— para confeccionar bocetos emborrionados y convertirlos en dibujos. Y la tercera, una lista de 16 “Descriptions of the various Kinds of Composition of Landscape” que, tal como hemos apuntado, son las mismas “Species of Composition” del

²² *Principles of Beauty*, 3

²³ *Principles of Beauty*, 2.

²⁴ *Principles of Beauty*, 1.

²⁵ *Principles of Beauty*, 10.

Various Species, presentadas ahora con un poco más de detalle. El texto aparece acompañado de un importante aparato de ilustraciones a modo de ejemplos: 16 grabados a la aguatinta de paisajes manchados que ejemplifican las 16 *Composiciones* del manual; 20 grabados lineales de cielos de un cuarto de página; y, finalmente, dos ejemplos de “manchas” y cinco dibujos extraídos a partir de ellas “reproduced in a mixture of aquatint and mezzotint”, es decir, a partir de una combinación de la moderna técnica de la aguatinta y la mezzotinta, también conocida como manera negra o grabado al humo²⁶.

El manual comprende una explicación relativamente extensa del sistema de la “mancha”, pero, en comparación con los *Principles of Beauty*, el texto es más parco y compendioso. Sin duda, él era consciente de este hándicap. Al principio de la segunda parte confiesa el temor a que, por este motivo, sus fórmulas resulten poco comprensibles: “arising from the difficulty of expressing methods that are new: therefore he is afraid that some explanations are necessary, which he is not able to give in writing”²⁷. Ciertamente, no parece que Cozens tuviera la misma facilidad para escribir que para pintar o enseñar a dibujar. La obra, a pesar de todo, destila inteligencia. Veamos qué podemos extraer de su lectura. Dado que el objetivo del método era la composición de paisajes de invención, Cozens comienza por definir en qué consiste este arte:

Composing landscapes by invention, is not the art of imitating nature; it is more; it is forming artificial representations of landscape on the general principles of nature, founded in unity of character, which is true simplicity; concentrating in each individual composition the beauties, which judicious imitation would select from those which are dispersed in nature.

I am persuaded, that some instantaneous method of bringing forth the conception of an ideal subject fully to the view (thought in the crudest manner) would promote original composition in painting²⁸.

Siguiendo un precepto arraigado en la literatura artística clásica, el pintor distingue entre la imitación de la naturaleza individual –un retratar mecánico y sin juicio– y la invención de un tema ideal. La invención comportaba una labor educada de “selección” y abstracción para dar con los “principios generales de la naturaleza” y crear finalmente una “representación artificial del paisaje”. Dichos principios se fundaban en las ideas de unidad y simplicidad: dos conceptos centrales en la teoría de la pintura que habían heredado una doble dimensión estética y ontológica de la cultura de la Antigüedad. Por un lado, servían para definir el *logos*, el orden o razón internos de la naturaleza en su infinita diversidad. Y por otro, se empleaban para identificar las cualidades ideales de la forma artística –simple y armónica–, a espejo del orden inteligible de naturaleza.

Solo un concepto de este pasaje se desvía un poco del cauce de la tradición: la originalidad: un término central en la estética de la segunda mitad del siglo XVIII. Para Cozens, el dibujante original era capaz de desarrollar una manera personal e imaginativa de ver y de representar el paisaje. El carácter y el poder sugestivo de sus composiciones dependían de esta cualidad. Si faltaba, –escribe– estas acabarían siendo “malas o indiferentemente buenas”²⁹. Y cifraba la causa de dicha ausencia en las siguientes carencias:

1. To the deficiency of a stock of ideas originally laid up in the mind, from which might be selected such as suit any particular occasion;
2. To an incapacity of distinguishing and connecting ideas so treasured up;
3. To a want of facility, or quickness, in execution; so that the composition, how perfect soever in conception, grows faint and dies away before the hand of the artist can fix it upon de paper, or canvas³⁰.

²⁶ Cozens contó con la colaboración del grabador William Pether (1731-1821) para elaborar las 7 últimas láminas del tratado; su firma aparece en la base.

²⁷ *New Method*, 20.

²⁸ *New Method*, 2.

²⁹ *New Method*, 2.

³⁰ *New Method*, 2-3.

A tenor del *Various Species*, Cozens empleaba el término “idea” para designar tanto ideas visuales como sentimientos y conceptos. A la hora de considerar cuál era la causa de la escasez de “ideas” en el dibujante novel, no dudaba en señalar un culpable: la excesiva dependencia de la copia: “But it cannot be doubted, that too much time is spent in copying the works of others, which tends to weaken the powers of invention; and I scruple not to affirm, that too much time may be employed in copying the landscapes of nature herself”³¹. A su juicio, el método de la “mancha” podía, justamente, evitar las consecuencias empobrecedoras del sistema tradicional de enseñanza del dibujo –basado en la imitación de las obras de otros artistas, así como en la reproducción minuciosa e impersonal de las formas del paisaje natural–, en la medida en que estimulaba la imaginación del dibujante y agilizaba la ejecución del boceto.

Tras esta introducción, Cozens pasa a exponer las características y sutilezas del método del manchado. Relaciona, de nuevo, la fórmula con el célebre pasaje de Leonardo sobre la contemplación de manchas en los muros envejecidos y las piedras jaspeadas citado en el *Essay*, y a continuación, define la “mancha” en los siguientes términos:

An artificial blot is a production of chance, with a small degree of design; for in making it, the attention of the performer must be employed on the whole, or on the general form of the composition, and upon this only; whilst the subordinate parts are left to the casual motion of the hand and the brush. [...]

A true blot is an assemblage of dark shapes or masses made with ink upon a piece of paper, and likewise of light ones produced by the paper being blank. All the shapes are rude and unmeaning, as they are formed with the swiftest hand. But at the same time there appears a general disposition of these masses, producing one comprehensive form, which may be conceived and purposely intended before the blot is begun. This general form will exhibit some kind of subject, and this is all that should be done designedly³².

“An artificial blot is a production of chance, with a small degree of design”. El término inglés *design* significa tanto dibujo como designio o propósito. Del texto se desprende que el papel de la intención en la confección de bocetos manchados no era tan pequeño como pudiera parecer, porque del diseño intencionado dependían dos aspectos fundamentales del dibujo a partir de manchas. Por un lado, la configuración inicial de la “mancha” como un todo –“one comprehensive form”–, como un conjunto de masas irregulares oscuras y claras que, para el artista, contenía en potencia todos los elementos de la escena a dibujar. La unidad jugaba un papel esencial en este sistema: si el dibujante perdía de vista “la disposición general del todo” y prestaba demasiada atención a los objetos y a los detalles, el boceto, en sus palabras, dejaba de ser una auténtica “mancha”: “a true blot”³³. En este sentido, el boceto manchado funcionaba como un patrón elemental e indefinido: “It is a hint, a crude resemblance of the whole effect of a picture”³⁴. Un patrón consistente en una combinación de masas en la que el dibujante podía fácilmente imaginar una composición, es decir, una armonía pictórica básica. De este modo, el boceto manchado estimulaba la inventiva del dibujante y reforzaba asimismo la consecución del principio clásico de la unidad.

Por otro lado, del diseño intencionado dependía también el tema del dibujo o de la pintura. La forma general de la “mancha”, escribe Cozens, “may be conceived and purposely intended before the blot is begun. This general form will exhibit some kind of subject”³⁵. Teniendo en cuenta la evidente correspondencia entre los bocetos manchados del *New Method* y los bocetos lineales de las láminas del *Various Species* –tal como acabamos de ver, son diferentes versiones de un mismo tema o esquema compositivo– no cabe ninguna duda de que la distribución general de las masas de los primeros, a pesar de su apariencia azarosa, siem-

³¹ *New Method*, 3.

³² *New Method*, 6-7.

³³ *New Method*, 7.

³⁴ *New Method*, 8

³⁵ *New Method*, 7.

pre responde a un tema (figs. 10 y 11). Y, por lo tanto, a la hora de confeccionar la “mancha”, el dibujante partía de una cierta noción o imagen del paisaje que deseaba representar.

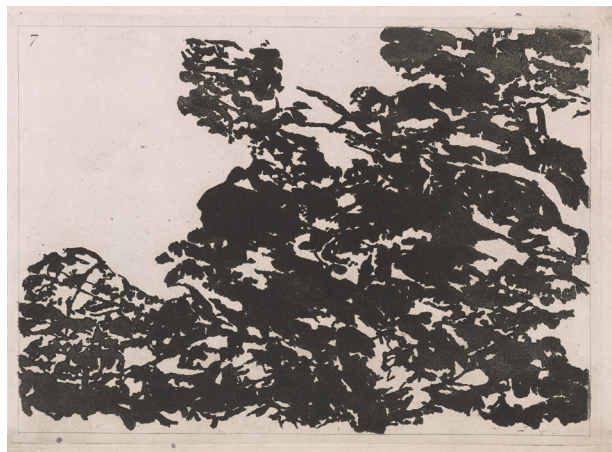


Fig. 10. Alexander Cozens. Lámina 7, “A high foreground, that is to say, a large kind of object, or more than one. Near the eye”, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785. Aguatinta, 240 x 313 mm. New Haven. Beinecke Library, Yale University.



Fig. 11. Alexander Cozens. Lámina 7, “A large Object or a Cluster of Large Objects or more than one object near the Eye”, *The Various Species of Composition of Landscape in Nature*, 1770-1775. Aguafuerte, 106 x 148 mm. Londres. Trustees of the British Museum.

Una vez definido el boceto manchado, Cozens especifica otros aspectos del método. En uno de los pasajes más substanciales del manual, compara la acción de manchar con la de esbozar y dibujar, y subraya a su vez las posibilidades creativas de la mancha.

The blot is not a drawing, but an assemblage of accidental shapes, from which a drawing may be made. [...] If a finished drawing be gradually removed from the eye, its smaller parts will be less and less expressive; and when they are wholly undistinguished, and the largest parts alone remain visible, the drawing will then represent a blot, with the appearance of some degree of keeping. [...]

To sketch in the common way, is to transfer ideas from the mind to the paper, or canvas, in outlines, in the highest manner. To blot, is to make varied spots and shapes with ink on paper, producing accidental forms without lines, from which ideas are presented to the mind. This is conformable to nature: for in nature, forms are not distinguished by lines, but by shape and colour. To sketch, is to delineate ideas; blotting suggest them³⁶.

Cozens fundaba la teoría del boceto manchado en la equivalencia entre el dibujo y la “mancha”. Si alejamos del ojo un dibujo acabado —explica— los detalles desaparecen: solo los grandes rasgos continúan siendo visibles y se convierte finalmente en un borrón. Mientras que un boceto manchado visto de lejos podría ser interpretado como un dibujo acabado: las partes perderían rudeza y la imaginación del observador completaría a su modo las ambigüedades de la mácula. En conclusión: vistos a cierta distancia, una “mancha” y un dibujo se confunden. Cozens no fue ni mucho menos el primero en darse cuenta de este fenómeno. Jonathan Richardson (1665-1745) había escrito a principios de siglo que una buena composición, observada desde lejos, se convertía en una armonía de masas claras y oscuras, es decir, quedaba reducida a su estructura formal elemental³⁷. Y Thomas Gainsborough (1727-1788), según explicaba Joshua Reynolds (1723-1792), recomendaba que, en las exposiciones de la Academia, sus cuadros se pudieran ver tanto de cerca como de lejos, pues solo a cierta

³⁶ *New Method*, 8-9.

³⁷ Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting* (1715), en *The Works* (1773) (Hildesheim: Georg Olms, 1969), 64.

distancia el aparente caos de sus pinceladas –que tantas críticas le había suscitado– acabaría fundiéndose y adquiriría forma a ojos del espectador: “This chaos, this uncouth and shapeless appearance, by a kind of magic, at a certain distance assumes form, and all the parts seem to drop into their proper places; so that we can hardly refuse acknowledging the full effect of diligence, under appearance of chance and hasty negligence”³⁸.

Por otro lado, desde el Renacimiento, el tópico de la percepción fantasiosa de las formas indefinidas y distantes fue amplia y sabiamente cultivado tanto en las artes visuales como en la literatura. De ahí que la originalidad de Cozens no se encuentre tanto en el hallazgo en sí, como en el modo en que comprendió y explotó las posibilidades formales y creativas de la técnica del manchado.

Desde un punto de vista pedagógico, al atribuir un papel central al poder sugestivo del boceto manchado, es decir, al proceso subjetivo de *ver-en* la mancha, el *New Method* suponía un claro avance respecto a los métodos tradicionales de enseñanza del dibujo, basados en la reproducción de ejemplos, y también respecto a los repertorios de modelos de sus anteriores manuales. El artista desarrolló esta idea comenzando por distinguir entre la acción de esbozar –“to transfer ideas from the mind to the paper, or canvas, in outlines”– y la de manchar –“to make varied spots and shapes with ink on paper, producing accidental forms without lines, from which ideas are presented to the mind”–. Esta distinción confería una nueva dimensión a la noción clásica del dibujo entendido como la traducción inmediata del pensamiento en imágenes.

Del texto de Cozens se deduce que la principal diferencia entre el esbozo lineal y el manchado radicaba en el grado de concreción o de definición de la forma primaria en una y otra técnica. En la primera, las ideas son transferidas al papel a través de la línea, sometida a cierto control por parte del dibujante. Mientras que, en la segunda, la pincelada más o menos libre y rápida da origen a una forma con alto valor sugestivo: una forma surgida de un modo aparentemente natural, como emanada del azar o de la propia naturaleza, es decir, de la mano y la mente del artista sometidas a un control mínimo, casi inapreciable.

Y efectivamente, el potencial evocativo de la mancha radica en el carácter impreciso, dinámico y prácticamente azaroso de sus formas. El boceto manchado es ambiguo y maleable, puede ser interpretado de maneras distintas y así dar lugar a un número indeterminado de figuraciones. Si lleváramos este razonamiento hasta el final, la “mancha” de Cozens podría ser descrita como una imagen previa al esbozo lineal –una forma embrionaria urdida exclusivamente a base de luces y sombras–, porque su aspecto indeterminado parece remontarse al corazón originario y nebuloso de la creación artística. Los versos del *Ars Poetica* de Horacio que el artista escogió para la portada del libro apuntan directamente en esta dirección: “Ex fumo dare lucem Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat”³⁹. En comparación con la “mancha”, el boceto lineal –en su versión más escolar o académica– se caracteriza por tener una forma más específica o determinada, menos flexible o metamórfica y, en consecuencia, su potencial sugestivo y formativo es menor.

Conviene insistir en que la distinción que Cozens establece entre la acción de manchar y la de esbozar responde a una concepción del esbozo característica de la enseñanza académica, según la cual el cometido del boceto era la traslación clara y bien estructurada de las ideas de la mente al papel por medio del dibujo contorno. Pero este modo de dibujar convivía desde antiguo con otro muy distinto: el modo de bosquejar pictórico, más libre e informal, que solía llevarse a cabo con pincel, aunque no siempre: el estilo de dibujo de raíz veneciana que los teóricos italianos del siglo XVI denominaban *abbozzato* o *macchiato*⁴⁰. En la literatura artística italiana, el término *macchia* se empleaba como sinónimo de *primo schizzo* y *bozza*, que

³⁸ Joshua Reynolds, *Discourses on Art* (1769-1790), Discourse XIV (New Haven y Londres: Yale University Press, 1988), 258.

³⁹ “Nom fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat” (Su intención no es ofrecer humo de un resplandor, sino luz a partir del humo, para de aquí sacar vistosas maravillas), *Arte Poética*, v. 143-144 (Madrid: Cátedra, 1996).

⁴⁰ En la literatura artística italiana moderna, los usos y posibilidades compositivas del boceto pictórico fueron ampliamente debatidos. Véanse los excelentes estudios de Philip Sohm, “Baroque Piles and Other Decomposition”, en *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, eds. Paul Taylor y François Quiviger (Londres: Warburg Institute, 2001), 45-90; y *Pittoreesco: Marco Boschini, his critics and their critiques of painterly brushwork in seventeenth and eighteenth-century Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991). También Deanna Petherbridge, *The Primacy of Drawing* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2010), 26-45.

significan esbozo y también mancha o salpicadura, de ahí que a menudo se la asociara a un tipo de forma que emerge de modo accidental o natural. Las palabras castellanas boceto y esbozo derivan del italiano, pero en español los términos más próximos a esta acepción del término son borrón y bosquejo: ambos remiten a una oscuridad palpante, a una mezcla azarosa y enmarañada de muchas cosas.

Así entendida, la *macchia* o *schizzo* expresaba los *primi pensieri*, las ideas e intuiciones originarias del artista. Y el estilo *abbozzato* o *macchiato* designaba el *fare presto*, el modo espontáneo y brioso de dibujar característico de determinados artistas, así como la gracia y el aspecto inacabado de las obras que preservaban hasta el final la frescura y la apariencia abocetada. Planteado en estos términos, el estilo de dibujo manchado o pictórico más que “delinear” ideas, también las sugería o las hacía brotar. Si partimos de esta perspectiva, las manchas de Cozens podrían considerarse herederas de la manera pictórica de bosquejar o dibujar practicada por un buen número de pintores desde el Renacimiento, convertidas ahora en una inteligente fórmula didáctica. Esta hipótesis gana sentido si la planteamos a la luz del interés del artista por la obra de Claude Lorrain (1600-1682), uno de los grandes exponentes del esbozo manchado, cuya técnica pudo conocer a través de Claude Joseph Vernet, en Roma⁴¹.

Un arte de ver y de inventar paisajes

Frente a otros métodos de dibujo –reitera– la virtud más destacada del manchado es su potencial sugestivo. Tal como acabamos de ver, en el *Various Species*, Cozens presentaba una lista de *Composiciones*, de *Objetos* y *Circunstancias* que podían combinarse entre sí y relacionarse con diversas ideas y sentimientos para dibujar distintos paisajes y dotarlos de carácter y significado. En el *New Method* tal aparejo conceptual y afectivo ha desaparecido; el sistema de dibujo propuesto en este manual es más simple y, en consecuencia, el margen de acción otorgado a la imaginación del dibujante aumenta enormemente. Un mismo borrón –explica– puede ser interpretado de maneras diferentes y sugerir ideas distintas a cada persona, luego el boceto manchado favorece el desarrollo de una visión personal y amplía la capacidad de invención:

There is a singular advantage peculiar to this method; which is, that from the rudeness and uncertainty of the shapes made in blotting, one artificial blot will suggest different ideas to different persons; on which account it has the strongest tendency to enlarge the powers of invention, being more effectual to that purpose than the study of nature herself alone⁴².

Y estaba tan convencido de la eficacia del sistema de la “mancha” que no solo lo consideraba idóneo para crear paisajes de fantasía, sino también para dibujar del natural:

It is the speediest and the surest means of fixing a rude whole of the most transient and complicated image of any subject in the painter’s mind. [...]

It also is extremely conducive to the acquisition of a theory, which will always conduct the artist in copying nature with taste and propriety.

This theory is, in fact, the art of seeing properly; it directs the artist in the choice of a scene, and to avail himself of all those circumstances and incidents therein which may embellish or consolidate his piece⁴³.

Este pasaje aclara algunas cuestiones. La “mancha” facilitaba el dibujo porque –en sus palabras– conducía a la “adquisición de una teoría”, porque garantizaba una especie de preparación mental que, para

⁴¹ Sobre la relación de Cozens con Vernet, véase Luke Howard, *British Landscape Painting of the Eighteenth Century* (Londres: Faber & Faber, 1973), 50.

⁴² *New Method*, 11.

⁴³ *New Method*, 10, 13.

Cozens, no era otra cosa que “el arte de ver adecuadamente”, es decir, el arte de ver según el arte. Dicho en otras palabras, la técnica del manchado agilizaba la contemplación del paisaje a la manera de los pintores: un modo educado de elegir, organizar e interpretar los rasgos de un lugar con el objeto de crear una escena armónica, agradable, significativa y evocadora. Empleando la terminología de Ernst H. Gombrich, la “mancha” suministraba al dibujante un “esquema” o “un punto de partida” para traducir rápidamente las cambiantes formas de la naturaleza en términos artísticos.

El lector experimentado habrá detectado inmediatamente que la teoría a la que alude el pintor era, concretamente, la doctrina del ver pintoresco, entendida como una manera artísticamente educada de observar y leer las formas del paisaje, con el objeto de crear una representación caracterizada: expresiva y bella según unos parámetros de gusto aprendidos⁴⁴. La teoría de lo pintoresco funcionaba como un código interpretativo que servía para traducir las imágenes complejas de los lugares en términos pictóricos. Cozens enumera, a continuación, los principios o preceptos básicos de este código: “A proper choice of the subject, strength of character, taste, picturesqueness, proportion, keeping, expression of parts or objects, harmony, contrast, light and shade, effect & c.”⁴⁵.

Llegados a este punto, surge una pregunta inevitable: ¿un sistema de dibujo tan sencillo y codificado podía tener algún interés para un dibujante con talento y experiencia? Para demostrar que sí, Cozens concluye la presentación con una breve disquisición sobre la utilidad del método, más allá de la finalidad didáctica. Los beneficios de la práctica del manchado para el aficionado y el principiante le parecían evidentes: incluso las personas que carecían de “aptitud para pintar lo que veían” –escribe– podían inventar escenas a partir de “manchas”. Quien más quien menos podría crear con cierta solvencia “manchas” a partir de recuerdos, impresiones o ideas y dibujar, a partir de ellas, vistas con un poco de imaginación: “Previous ideas, however acquired (of which every person is possessed more or less) will assist the imagination in the use of blotting; and on the other hand, the exercise of blotting will strengthen and improve the ideas which are impaired for want of application”⁴⁶.

Quedaba claro entonces que todo el mundo podía poner en práctica sus fórmulas, pero los resultados variarían mucho dependiendo del artífice. Una persona con talento podría sacar mucho más partido del esbozo manchado; no le cabía ninguna duda. Pero, para dar con la razón de esta constatación había que examinar en qué consistía el “genio” o talento artístico, y también señalar el rasgo distintivo de las obras de “genio”. Haciéndose eco de las ideas ilustradas sobre la materia, Cozens ofrece la siguiente definición del “genio” –en términos masculinos, como no, ajustándose a la convención de la época–:

A definition of genius may be attempted as follows. Strength of ideas; power of invention; and ready execution. –So that a man of true genius conceives strongly, invents with originality, and executes readily. [...] But when a person frequently and readily performs works which are novel, and these with precision of meaning; this is a proof of genius⁴⁷.

La novedad, insiste, es la característica diferencial de las obras de “genio”: “The principal purpose to which genius is indispensably necessary is, the production of whole composition new to the performer”⁴⁸. Así, en línea con el pensamiento de Alexander Gerard (1728-1795), la facultad de invención, reflejo de la imaginación, de la que depende la posibilidad de crear composiciones completamente nuevas y originales, es erigida como rasgo distintivo del talento artístico, más allá del juicio, la atención, la experiencia, la perseverancia, el conocimiento, el gusto y otras cualidades normalmente asociadas a la práctica del arte⁴⁹.

⁴⁴ Acerca de la teoría de lo pintoresco véase el estudio clásico de Christopher Hussey, *Lo pintoresco: Estudios desde un punto de vista*, ed. Javier Maderuelo (Madrid: Biblioteca Nueva, 2013).

⁴⁵ *New Method*, 13-14. Sobre la relación de Cozens con la teoría del paisaje pintoresco, cabe recordar que William Gilpin (1720-1804) y Richard Payne Knight (1750-1824) eran buenos conocedores de la obra del pintor.

⁴⁶ *New Method*, 16.

⁴⁷ *New Method*, 17-18.

⁴⁸ *New Method*, 19.

⁴⁹ Alexander Gerard, *An Essay on Genius* (Londres: W. Strahan y T. Cadell, 1774), 8.

Y, naturalmente, no solo los aficionados, un buen número de artistas se interesaron también por su obra, entre los que destacan Joseph Wright of Derby (1734-1797), George Romney (1734-1808), Joseph Farington (1747-1821) y John Constable (1776-1837)⁵⁰. Pero el intérprete más destacado de las fórmulas de Cozens, sin duda, fue su hijo, John Robert Cozens (1752-1797), cuya obra fue admirada y estudiada tanto por Constable como por William Turner (1775-1851) y Thomas Girtin (1775-1802). Él supo destilar lo mejor de ellas –las posibilidades poéticas y expresivas, la simplicidad y la frescura, así como el sentido musical de la composición y de la tonalidad–, y podría decirse que las naturalizó para trasladar al papel su visión de los lugares. Las maravillosas series de vistas de los Alpes y de Italia que pintó a la acuarela durante sus dos viajes al continente dan buena prueba de ello.

Dibujar a partir de manchas

En la segunda parte del *New Method*, Cozens se ocupa de diversos aspectos prácticos y ofrece cinco preceptos o fórmulas para elaborar dibujos a partir de manchas, explicados someramente⁵¹. Tras presentar dos recetas para fabricar tinta de dibujo y papel transparente, explica cómo formar una “mancha” y describe el proceso que la convertirá en un dibujo. Aconseja al dibujante pintar más de una “mancha”, para así poder escoger la más conveniente. Y para asegurarse la producción de una variedad de pequeñas manchas accidentales dentro de una misma “mancha”, le recomienda arrugar el papel y volverlo a alisar antes de pintarlo.

Una vez escogida la que desea elaborar, empezará a delinear a lápiz “las figuras o animales que pretende introducir”⁵². Y a partir de aquí, comenzará a pintar la escena y a darle profundidad, teniendo en cuenta la orientación de la luz. Así, definirá primero, con una tinta casi negra, las masas claras y oscuras del primer plano (árboles, matorrales, rocas, etc.): “studying every individual form with attention till you produce some proper meaning, such as the blot suggest”⁵³. Una vez seca la tinta, introducirá los retoques necesarios y acabará de fijar las formas, empleando el mismo tono, pero con un pincel más cargado. Seguirá esbozando las masas del segundo plano con un tono ligeramente más claro. Y con tintas cada vez más claras irá modelando sucesivamente y rellenado los distintos planos y elementos, hasta llegar al horizonte. En todo este proceso –añade– el artifice ha de preservar al máximo el espíritu de la mancha.

Como ayuda a la hora de configurar los detalles y las partes de la composición, Cozens recomienda al principiante estudiar y copiar grabados y dibujos, o mejor, dibujar del natural. A fin de proveer de ejemplos de árboles al aprendiz, había editado unos años antes un libro de modelos de temática arbórea: *The Shape, Skeleton and Foliage of Thirty-two Species of Trees. For the use of Painting and Drawing* (1771). Tal como reza el título, estas ilustraciones representaban de forma sintética la forma general de treinta y dos especies de árboles. Cozens incorporó estos grabados a algunas copias del *New Method* publicadas en 1786, poco antes de su muerte.

Una escena de paisaje no podía darse por concluida si faltaba un elemento esencial: el cielo. La atmósfera, la cadencia sentimental y el equilibrio último de la escena dependían de la apariencia del cielo. Aquí, de nuevo, Cozens ofrece al dibujante primerizo una pauta: veinte pequeñas vistas de cielos (fig. 12). El carácter lineal y el tramado meticuloso de estos grabados al buril contrasta fuertemente con la apariencia accidental de las manchas grabadas a la manera negra, pero los arreglos de nubes son igualmente patrones compositivos básicos, susceptibles de un número indeterminado de combinaciones y permutaciones. Gombrich señaló en su día que estas viñetas eran esquemas de nubes y cielos y, por lo tanto, estaban lejos

⁵⁰ Oppé, Alexander & John Robert Cozens, 155; Sloan, Alexander Cozens, 93, 98-99, 50-56.

⁵¹ *New Method*, 20-31.

⁵² *New Method*, 26.

⁵³ *New Method*, 26.

de reproducir la apariencia de un cielo en concreto⁵⁴. Ciertamente es así, pero también cabe suponer que Cozens llegara a confeccionar estos diseños abstractos –estas figuraciones musicales de nubes y cielos– tras contemplar y escuchar asiduamente las formas cambiantes de la naturaleza⁵⁵.

Y finaliza esta breve serie de preceptos explicando el modo de pintar el cielo y acabar el dibujo. El dibujante había de trazar la disposición y forma de las nubes con un lápiz muy ligero, y pintarla, a continuación, mediante distintas capas de tinta, gradando del claro al oscuro. La última fase del proceso perseguía unificar el conjunto: acordar las luces y sombras del cielo con las de la tierra. El dibujo ganaría así profundidad, relieve y definición. De las escalas y contrastes tonales dependían dos factores fundamentales: el acorde o armonía del conjunto de la escena y el “efecto general”, es decir, el tono sentimental, el carácter y sentido particulares: “Or, lastly, that kind of keeping or subordination of clearness or brightness, and obscurity throughout the whole which is the immediate cause of the general effect”⁵⁶.

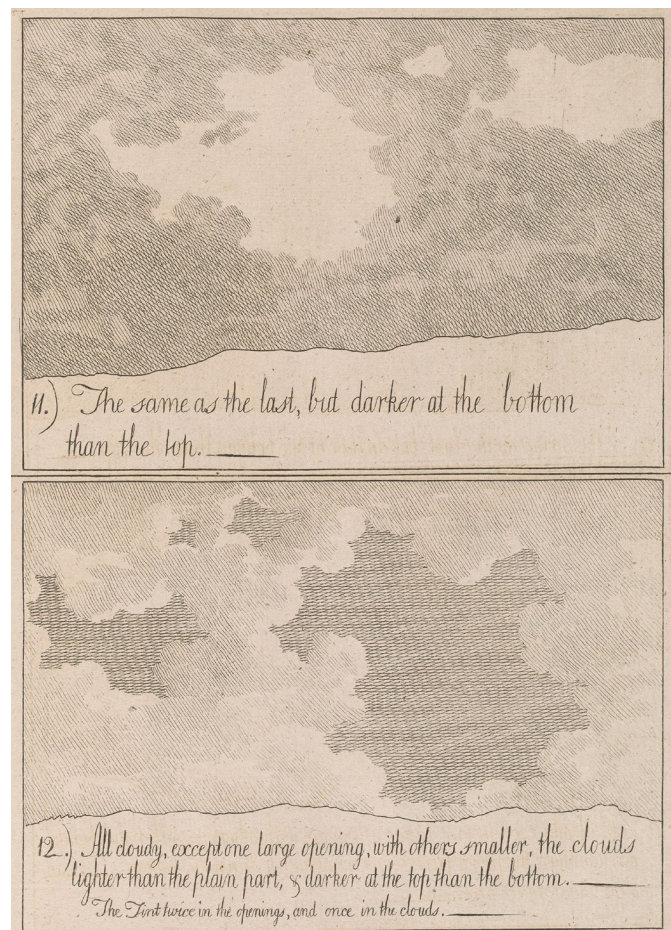


Fig. 12. Alexander Cozens. Láminas de cielos 11 y 12, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785. New Haven. Beinecke Library, Yale University.

⁵⁴ Ernst H. Gombrich, *Arte e Ilusión* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 163.

⁵⁵ Cozens llevó a cabo numerosos estudios de cielos. Un buen número de ellos forman parte de las colecciones de la Tate Britain, la Biblioteca Nacional de Gales y el Museo del Hermitage.

⁵⁶ *New Method*, 31.

Luz a partir del humo: “manchas” y dibujos manchados

Concluimos este estudio deteniéndonos a comentar brevemente las características de los ejemplos de “manchas” que ilustran el manual y una pequeña selección de dibujos. Los primeros, tal como hemos señalado, son una recreación de los 16 esquemas de vistas del *Various Species*, pero tan simplificada, que el parentesco entre las dos series de imágenes resulta apenas reconocible. Así, por ejemplo, en la lámina de la *Composición* número 6: “A single or principal object, opposed to the sky; as a tree, a ruin, a rock, & c. or a group of objects”, el patrón clásico originario, que en el grabado del *Various Species* era evidente, casi ha desaparecido, y sin embargo ahí está (figs. 13 y 14). Para Cozens, el esbozo manchado siempre partía de un tema: de una idea, de una prefiguración de la escena a dibujar. El grabado reproduce eficazmente la impresión aleatoria de los toques de un pincel viejo cargado de tinta sobre las irregularidades del papel previamente arrugado.

Observando la impronta accidental de los rastros de tinta, es fácil pensar en las rugosidades caprichosas de ciertas rocas, en las fabulosas figuras que forma la lava cuando se enfría, y en otras muchas marcas azarosas omnipresentes en la naturaleza. Los goterones de tinta también podrían ser la huella de unas sombras movedizas. En estos esbozos la pincelada adquiere un grado de libertad impensable en el dibujo académico. No resulta extraño entonces que Henri Lemaître señalara un parentesco entre las “manchas” de Cozens y la pintura de paisaje china del periodo Song⁵⁷. La observación de Lemaître no era gratuita, pues se sabe que el artista tuvo en su haber algunos dibujos chinos de animales, pájaros y flores⁵⁸. Pero más allá de este dato y de la constatación –apuntada por Paul Oppé– de que, durante su juventud, en Rusia, pudo fácilmente entrar en contacto con el arte de las culturas persa y china, no hay ninguna información al respecto, de modo que resulta imposible determinar hasta qué punto conocía la técnica de la pintura china, y todavía menos la filosofía que la alimentaba, por no hablar de las obras en concreto que pudo ver⁵⁹.



Fig. 13. Alexander Cozens. Lámina 6, “A single or principal object, opposed to the sky; as a tree, a ruin, a rock, & c.”, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785, Aguatinta, 240 x 313 mm. New Haven. Beinecke Library, Yale University.

⁵⁷ Henri Lemaître, *Le Paysage Anglais à l’Aquarelle 1760-1851* (Paris: Bordas, 1955), 93-97.

⁵⁸ Sloan, *Alexander Cozens*, 76; Oppé, *Alexander & John Robert Cozens*, 8.

⁵⁹ Oppé, *Alexander and John Robert Cozens*, 8.



Fig. 14. Alexander Cozens. Lámina 6, “A single object or Cluster of objects at a distance”, *The Various Species of Composition of Landscape in Nature*, 1770-1775. Aguafuerte, 106 x 148 mm. Londres. Trustees of the British Museum.

Estuviera o no familiarizado con el arte oriental, las coincidencias entre las “manchas” y esbozos manchados de Cozens y la obra de algunos exponentes de la pintura del periodo Song o posteriores, como por ejemplo Bada Shanren (1626-1705), no dejan de ser sorprendentes. Las más evidentes se basan sobre todo en dos aspectos. En primer lugar, la presencia del “vacío” –fundamental en la estética de la pintura china– que en Cozens equivaldría a la concepción de la “mancha” como un todo armónico muy simple, configurado a partir de un conjunto de masas de luz y de sombra, en la que una parte importante correspondería al cielo. Tal como hemos explicado, la cualidad plástica viva, genitiva, del esbozo manchado radicaba, justamente, en su carácter apenas definido. Se trataba de un esquema armónico elemental, vacío o desprovisto de formas concretas o determinadas, susceptible de ser interpretado de múltiples maneras. La creación artística, literaria o de cualquier otro tipo –conviene recordar– surge del vacío, es hija del silencio. La definición de la mancha que Cozens recoge del ensayista y dramaturgo John Brown (1715-1766) apuntaba hacia a esta misma idea: “‘A blot in drawing’, says this ingenious Gentleman, ‘is similar to the historical fact on which a poet builds his drama; in this historical fact there is nothing but light and dark masses, void of anything that can be called ordonnance or design; upon this the poet works, [...]’”⁶⁰.

Y en segundo lugar, es fácil percibir una cierta semejanza entre el trazo enérgico y espontáneo de las “manchas” y la noción de pincel-tinta, central en la pintura china. Si observamos con un poco más de atención algunos esbozos manchados originales, como por ejemplo la magnífica serie de estudios de paisajes del Museo Británico, y nos fijamos concretamente en la pincelada, nuestra primera impresión será su aspecto tosco, juguetón, dinámico (figs. 15 y 16). Cozens recomendaba al dibujante que elaborara, antes de nada, unas cuantas “manchas”, “by way of amusement”, y escogiera la mejor para confeccionar el dibujo. Y efectivamente, estos estudios fueron trazados a base de toques muy rápidos y libres de pincel: como si se tratara de un juego o de una improvisación. Esta práctica perseguía una finalidad: “From a frequent use of blotting in this manner, the designer will acquire freedom of hand, a knowledge of proportion, and a facility of execution”⁶¹. La adquisición de estas habilidades favorecía el desarrollo de un estilo personal y también fomentaba una cierta ligereza o soltura en el ver y en el hacer: una cualidad esencial en todo buen pintor. Por otro lado, la confección de estos esbozos nos hace pensar en el uso del pincel-tinta de la pintura oriental,

⁶⁰ *New Method*, 9.

⁶¹ *New Method*, 24.

porque al ser tan espontáneos, el ritmo y la energía de las pinceladas refleja la pulsión interior del artífice. Y otro rasgo en común es la idea del esbozo como una forma mágica generadora de formas –pilar de la teoría de Cozens–, una fuente de la que es posible extraer un número inacabable de configuraciones. Pero las coincidencias acaban aquí. Es obvio que estas nociones tenían en la estética china un trasfondo filosófico que no podemos atribuir a las “manchas” de Cozens, por mucho que parezca que, en algunos momentos, casi lo rozan. Para él la mancha era solo el principio, el primer paso de un proceso que había de concluir en un dibujo acabado. Solo un primer paso, pero tan fértil y prometedor que parecía anunciar el inminente apogeo de la estética de las formas abocetadas o inacabadas en la pintura moderna.

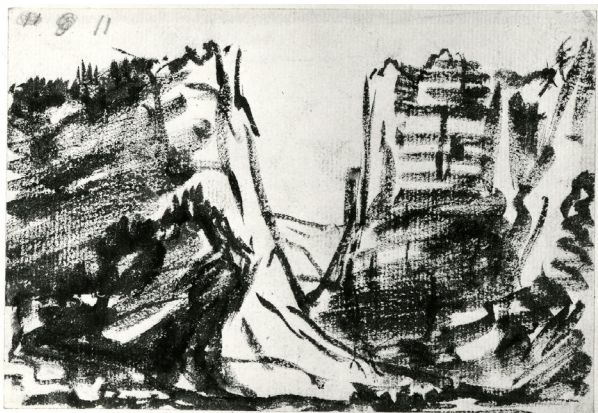


Fig. 15. Alexander Cozens. Colección de estudios de paisaje, N° de registro: 1888,0116.8.1-49. Aguada negra sobre papel. Londres. Trustees of the British Museum.



Fig. 16. Alexander Cozens. Colección de estudios de paisaje. N° de registro: 1888,0116.8.1-49. Aguada negra sobre papel. Londres. Trustees of the British Museum.

Apéndice. Obras de Alexander Cozens

An Essay to Facilitate the Inventing of Landskips Intended for Students in the Art (1759)⁶².

A Treatise on Perspective and Rules for Shading by Invention (1765)⁶³.

The Shape, Skeleton and Foliage of Thirty-two Species of Trees. For the use of Painting and Drawing (1771)⁶⁴.

Morality, Illustrated by Representations of Human Nature in Poetry & Painting (1772)⁶⁵.

The Various Species of Composition of Landscape in Nature, sixteen subjects in four plates, with Observations and Instructions (1775)⁶⁶.

Principles of Beauty, Relative to the Human Head. Londres: James Dixwell, 1778.

A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape. Londres: James Dixwell, 1785.

⁶² Kim Sloan localizó la obra en el Museo del Hermitage y publicó la copia completa.

⁶³ Se trata de una obra mencionada en la documentación, pero de la que no se ha localizado ningún ejemplar.

⁶⁴ Se trata de una cartilla de dibujo de la que se conserva una edición en la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale. El artista volvió a imprimir los grabados de esta obra en algunas copias del *New Method*, publicadas en 1786.

⁶⁵ Se trata de un proyecto de publicación no realizado.

⁶⁶ Kim Sloan localizó la edición de esta obra entre los documentos de la familia Grimston conservados en el Archivo del Condado de Humberside, Beverley.

NÚRIA LLORENS MORENO es licenciada en Historia del Arte (1990) y en Filosofía (1993) y doctora en Historia del Arte (1997) por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es profesora Contratada Doctora del Departamento de Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona desde 2009. Ha contado con diversas ayudas de la Dirección General de Investigación de la Generalitat de Cataluña para llevar a cabo estancias de investigación en Gran Bretaña. Sus intereses investigadores se centran en el campo de la historia del paisaje, la historia y la teoría del dibujo, la teoría artística del siglo XVIII y la historiografía del arte. En este ámbito, ha publicado y conferenciado, entre otros temas, sobre las ideas artísticas y estéticas de Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper), sobre los paisajes de Salvator Rosa, sobre el “Viaje pintoresco a España” de Alexandre de Laborde, sobre Eugenio Lucas Velázquez, sobre el ciclo de pinturas para el Palau de la Generalitat y las vistas de Barcelona y Nueva York de Torres García, y sobre el álbum de dibujos topográficos de Montserrat que Pere Pau Montaña llevó a cabo en 1789, con motivo del proyecto de edición de una *Descripción geográfica, natural y política de la montaña de Montserrat*, promovido por Francisco de Zamora.

Email: Nuria.Llorens@uab.cat

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2313-4656>