
William Blake: la exposición de 1809

María Paz Amaro

El año en que William Blake exhibió su obra por única vez de manera individual estando él vivo,¹ fue uno de constante agitación para Europa en términos históricos: Napoleón Bonaparte permanece en España en el invierno de 1808-1809. Ese último año se anexa los estados papales y vence a Austria en las batallas de Abensberg, Eckmühl y Wagram aún cuando el archiduque Carlos de Austria-Teschen lo derrota en la de Aspern-Essling, suponiendo una derrota táctica al gran conquistador en su intento por cruzar el Danubio, en lo que serían las batallas Napoleónicas de la Quinta Coalición, cuyo común denominador fue la alianza entre Austria y el Reino Unido para frenar el avance del imperio francés.

Con Austria rendida tras la firma del Tratado de Schönbrunn en octubre de ese mismo año, Napoleón contraerá matrimonio meses después con la archiduquesa María Luisa, hija del emperador austriaco. Han pasado cerca de cuatro años luego del enfrentamiento entre la armada francesa y sus aliados españoles en contra del ejército británico durante la batalla de Trafalgar, y todavía faltarán cinco años para que se celebre el Congreso de Viena, y seis para que Napoleón pierda su hegemonía de forma definitiva en la batalla de Waterloo.

Nueve años antes, en 1800, Jacques-Louis David inmortalizó a Napoleón cruzando el paso del Gran San Bernardo: la metáfora estilística de la expansión

¹ Hoy, 200 años después, esa misma exposición (salvo algunos de los cuadros que la conformaban en 1809, como se verá más adelante), puede verse en la galería Tate en Londres, como parte de las *BP British Art Displays*, una serie de exhibiciones gratuitas para los espectadores.

proferida por el héroe histórico más admirado por dicho pintor. El resultado es un gran cuadro de carácter propagandístico en el que los especialistas han logrado rastrear las reminiscencias de figuras legendarias anteriormente representadas como Aníbal y Carlomagno, quienes también cruzaron los Alpes en su afán de dominio del continente europeo. A pesar de ser una composición pictórica de marcada condición neoclásica dentro de los cánones que promulgaba la Academia –y, por ende, su más alto representante: David mismo–, en el resultado del conjunto se atisban los primeros indicios de un romanticismo en ciernes, aunque pleno de exacerbado idealismo. Sin embargo, esta obra jamás será considerada como tal, ya que David ofrecerá a la vez la más grandiosa versión de aquel que estaba lejos de ser considerado en aquel momento como un héroe vencido, rasgo típico de los artistas románticos al ensalzar a las víctimas de los mitos y de la literatura pero, sobre todo, de la historia.

Posterior a la ejecución del lienzo de gran formato *Consagración del Emperador Napoleon I y la Emperatriz Josefina*, el cual le llevó dos años de producción que finalizaron en 1807, David seguirá activo y vigente por 15 años más. En coincidencia con su línea más depurada y sus géneros más recurrentes, en 1809 pinta el cuadro alegórico *Safo y Faón* celebrando los efluvios del amor dentro de una estricta composición que obedece las reglas impuestas desde el Renacimiento a través de la centralización de la escena, la formulación de ejes horizontales y verticales dentro de los que queda contenido el equilibrio entre las figuras y los objetos expuestos. Resulta curioso saber que, en tanto, el gran paisajista romántico alemán Kaspar David Friedrich pintaba uno de sus cuadros más sorprendentes, radicalmente opuesto al anterior citado: *Monje a orillas del mar*. Una obra que sorprendió a autores como Johann Wolfgang von Goethe –quien hacía un año publicaba su obra principal, *Fausto*– ante lo insondable, por no decir lo inconcreto que le resultó un paisaje que, desde su opinión, daba lo mismo si se le contemplaba colocado al revés. Se trata de uno de los cuadros más “abstractos” de Friedrich en virtud de lo que esta noción representaba para aquellos días. El cielo turbio en correspondencia con un mar oscuro y una figura apenas reconocible por diminuta, perdida en la inmensidad de la creación, guarda claras similitudes con los paisajes que el pintor inglés Joseph Mallord William Turner, pinta en esos mismos años, cuya audacia

enfilará el camino hacia la gradual pérdida del figurativismo en los años subsecuentes, hecho que causó la revolución más importante en la historia del arte desde el dominio de la perspectiva y el espacio tridimensional en el Renacimiento.

Tanto Turner como Blake son habitantes de una Inglaterra que encabeza la Revolución Industrial prácticamente desde 1750 gracias a las innovaciones técnicas y científicas que florecen donde ya había un próspero esfuerzo en otros aspectos. Como muestra de su ímpetu cultural, es también en 1809 cuando la Royal Opera House abre sus puertas en Londres. Sin embargo, si Friedrich no fue aceptado ni mucho menos entendido *ipso facto*, la suerte de los dos artistas ingleses será muy similar a la del anterior. Los críticos conservadores manifestaban su espanto ante las innovaciones de Turner, un año más joven que Friedrich. “¡Qué locura!”, Diría uno refiriéndose a sus *Cataratas del Rin en Schaffhausen* expuesto en la Royal Academy en 1806. “¡Está loco!”, diría otro.² David Wilkie escribía en 1805: “Verdaderamente no entiendo en absoluto su método de pintar; sus diseños son grandiosos, el efecto y el colorido naturales, pero su ejecución es lo más abominable que nunca he visto y algunas partes de sus cuadros no pueden descifrarse de ninguna manera, y aunque sus cuadros no son grandes, tiene uno que ponerse al otro extremo de la habitación para que resulten agradables a la vista”.³

El poeta romántico inglés William Wordsworth decía de Blake: “Hay tantos que piensan que este hombre está loco, pero yo prefiero la locura de este hombre a la cordura de otros”.⁴ Doscientos años después de haber sido montada por primera vez y de manera desastrosa, la galería Tate Britain recrea ahora en su espacio gran parte de esta exhibición. Dentro de la retrospectiva se concentran diez de las 16 obras originales que hubo en la exposición del XIX. Asimismo, y para efectos comparativos que comprueban el carácter único de la producción pictórica de Blake, esta muestra también incluye piezas de otras exhibiciones acaecidas en Londres ese mismo año,

² A.J. Finberg, *The Life of J. M. W. Turner*. Oxford, 1962, p. 126.

³ A.J. Finberg, op. cit., p. 117.

⁴ Martin Price, *To the Palace of Wisdom. Studies in Order and Energy from Dryden to Blake*. Doubleday, 1964, p. 432.

en las que figuran pintores como George Dawe, JMW Turner y Francis Towne, entre otros. Algunos de los reproches recibidos por Blake en 1809 de manos de los medios y la crítica asientan: “Borroso y muy mal dibujado”; “El pobre hombre se considera a sí mismo un gran maestro al haber pintado unas horribles ilustraciones”. Blake arremete a su vez en contra de uno de los críticos miembro del periódico *The Examiner*: “Un fárrago, mezcla desordenada, sinsentido, ininteligible. Una vanidad mayúscula, las efusiones salvajes de un cerebro desordenado”. La exhibición de 1809, alojada en Golden Square, Soho, representó un punto de quiebre en la carrera del artista. Enconado por su pésima recepción, se retiró aún más del mundo del arte de lo que ya estaba, sumergiéndose en una solitaria vida de creación literaria, pictórica y gráfica, rodeado de escasos mecenas, amigos y de Catherine Boucher, la mujer que lo acompañaría hasta el final de sus días.

Sin lugar a dudas, Blake es considerado hoy en día, en lo que a su creación artística se refiere –poesía, pintura y gráfica– como uno de los miembros del Romanticismo europeo más destacado. En la confección de sus imágenes es evidente que había observado largamente los grabados de Alberto Durer y Lucas van Leyden. Pero su mayor influencia reside en el trazo anatómico de Miguel Ángel, a quien emula sin sosiego. Las semejanzas que varios de sus personajes guardan con la figura que representa a Dios en lo alto de la Capilla Sixtina, fruto también de una recreación del Zeus mitológico griego de manos del genio italiano, son indiscutibles en muchas de sus obras, por mencionar algunas, *La canción de Los* (1794), *El anciano de los días* (1794), *Elohim creando a Adán* (1795) y *Nabucodonosor* (1795). Romántico o no, Blake deseaba ser reconocido como un pintor dentro de las formas clásicas. Alguien que, en algún momento dado, podía tener similitudes con el propio David. De acuerdo con Martin Myrone, curador de la Tate Britain, esta exhibición nos muestra a Blake del modo en el que él quería ser visto: “Nos gusta pensar en él como alguien completamente aislado. Sin embargo, Blake también trabajaba dentro de un contexto y un mundo artístico determinado”. La imagen que Blake deseaba proyectar en la exposición de 1809 no era la del tráfuga quintaesencial, tal y como estamos acostumbrados a pensar de él en la actualidad, sino la de un pintor público, imbuido en temas de carácter histórico y religioso que anhelaba erradicar lo que para él era considerado como un mundo del arte banal y

corrupto. Un año más tarde Blake “exigía” no sólo la libertad de representar su mundo imaginario, sino el estímulo a que se pensaba acreedor. Si los amantes del arte se negaban a apoyarle “ellos son los que salen perdiendo, no yo, y sobre ellos caerá el desprecio de la posteridad”, escribiría.⁵

El interés de Blake por ser reconocido como un pintor histórico se advierte en dos de las obras exhibidas en esta retrospectiva. En *La forma espiritual de Nelson guiado por Leviatán* (1805-09), el Almirante Lord Nelson, héroe y mártir de la Batalla de Trafalgar al pagar el triunfo con su vida, dirige a Leviatán, el gran monstruo bíblico que vivía en el mar y que Blake utiliza como símbolo de la guerra, mientras que en *La forma espiritual de Pitt guiado por Behemoth* (1805) se trata del primer ministro William Pitt, a quien Blake describe de puño y letra en el catálogo razonado de dicha exposición como “aquel ángel que, aceptando desempeñar las órdenes del Todopoderoso, monta sobre un torbellino dirigiendo las tormentas de la guerra”. Pitt provocó que Gran Bretaña entrara a la contienda en contra de Francia después de la revolución de 1879. En la obra, la enorme bestia Behemoth, mencionada en el Libro de Job junto al monstruo marino Leviatán, se encuentra debajo de Pitt y sometido a su voluntad. En una de sus tantas visiones Blake lo vio como “alguien ordenando al Cosechador, recolectar el Vino de la Tierra, y al Labrador, abrir la tierra debajo de las ciudades y las torres”. Sus palabras e imágenes reflejan una visión apocalíptica. Ambos personajes están desprovistos de uniformes e insignias militares, son el primer hombre, la presencia de un ángel, la manifestación de un santo.

En el catálogo descriptivo de la exposición de 1809, Blake visualiza a ambos héroes con una estatura de 100 pies de alto. Tal y como Miguel Ángel decora el techo de la Capilla Sixtina y David ostenta sus cuadros en los recintos oficiales de la historia, Blake deseaba lo mismo: “Tenía enormes ambiciones para su trabajo: se ve a sí mismo dirigiéndose a la nación –dice Myrone–. Él quería pintar en la escala de Rafael y Miguel Ángel; le hubiera agradado pintar dichas efigies colosales, a Pitt y a Nelson, en sendos murales al interior de las cámaras del parlamento inglés”.

Blake formó para sí una mitología particular fácil de inquirir en el conjunto de la retrospectiva y que obedece a las tendencias emergidas luego

⁵ Geoffrey Keynes, ed., *The Complete Writings of William Blake*. Londres: 1957, p. 600.

de que Kant dejara abierta a la especulación la cuestión de qué había más allá e, involuntariamente, provocara el renacer del misticismo, especialmente el de Jacob Böhme que tan grande influencia ejercería sobre los románticos alemanes y el artista en cuestión. Las visiones de Blake se materializan en los colores refulgentes que rodean el helicoide de *La escalera de Jacob* (1799-1806); su obra *Los soldados repartiendo el lote de las prendas de Cristo* (1800) nos remite a la fuerza expresiva de Goya en *Los fusilamientos del tres de mayo*; en *Ruth despidiéndose de Naomi* (1803) Blake evoca los mismos cielos y las figuras alargadas presentes en *La apertura del quinto sello del Apocalipsis* de El Greco. En *Cristo en el sepulcro resguardado por ángeles* (1805), obra esencialmente bicromática que ilustra este texto, se concentra la factura gótica, la cálida sencillez y simpleza característica de figuras del Renacimiento temprano como Frangelico, al tiempo que constituye una estampa en la que la futura gráfica del Art Nouveau con toda seguridad vislumbró sus más esenciales ecos.

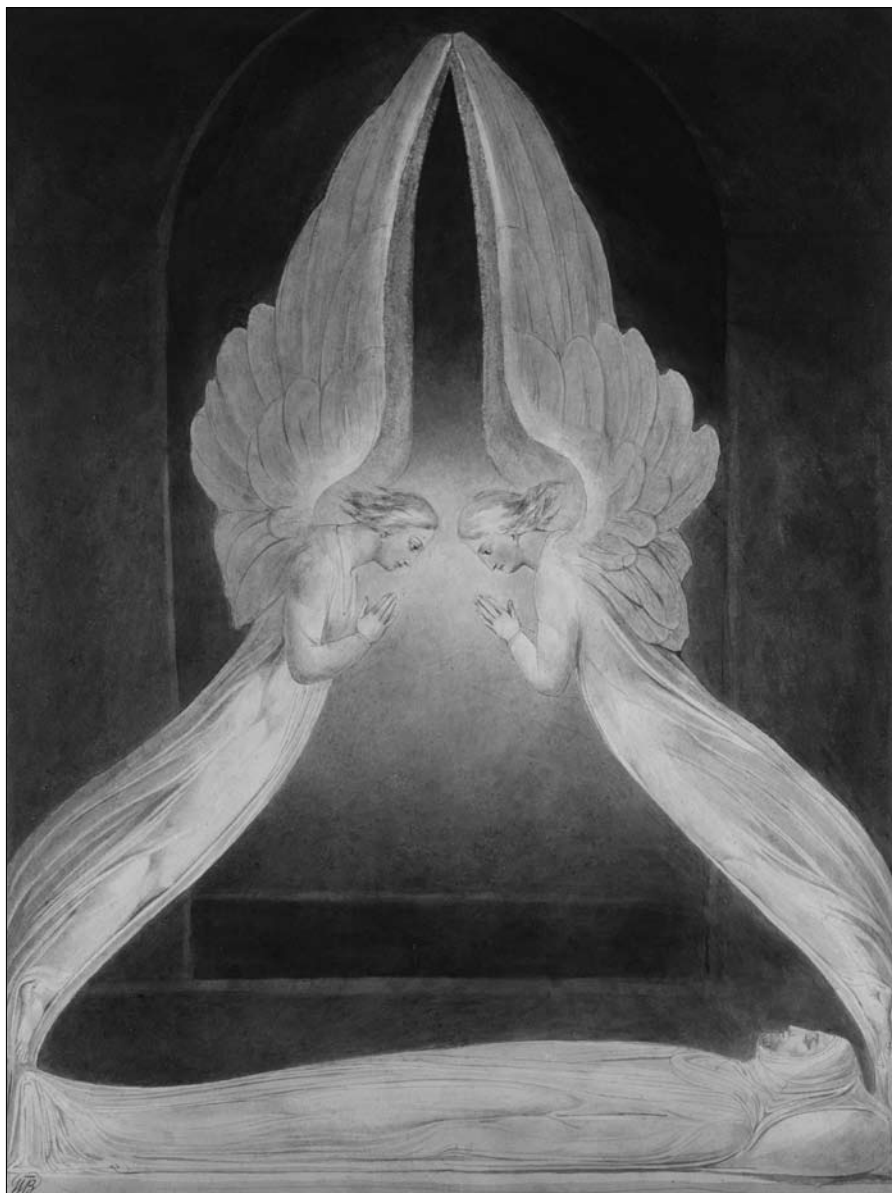
Para él, el arte y la vida eran la misma cosa. La imaginación no debe someterse a la razón. Es la facultad de la imaginación la que debe controlar al falible entendimiento humano y no a la inversa. “Este mundo de imaginación es el mundo de la eternidad. Este mundo de imaginación es infinito y eterno. En ese mundo eterno están las realidades permanentes de todo lo que vemos reflejado en este espejo vegetal de la naturaleza”.⁶ Con todo y que las principales fuentes en las que Blake materializaba tanto su lenguaje pictórico como verbal, dimanaban del conocimiento de un catálogo asombrosamente extenso de libros y obras de arte, especialmente de grabados, las visiones en sí siguen resultando tan misteriosas como siempre. Para Hugh Honour, poseen una vitalidad persuasiva y, con frecuencia, confusa. “No puede dudarse de lo reales que para Blake eran las visiones que lo inspiraban, como experiencias trascendentales en las que rompía la barrera de los cinco sentidos [...] Pero hubo ocasiones en que su fe vaciló, sus visiones le abandonaron y no pudo ver más que crueldad en el hombre y caos en el ‘espejo vegetal de la Naturaleza’”.⁷ La luz recuperada por Blake volvería a oscurecerse ocasionalmente. En 1807 registraría un momento de total

⁶ Keynes, p. 605.

⁷ Hugh Honour, *El Romanticismo*. Barcelona: Alianza, 1992, p. 302-303.

desesperación hasta alcanzar de manera gradual un estado de ánimo de tranquila convicción. A George Richmond le confesó que las visiones le abandonaban durante semanas enteras, y entonces le preguntaba a su mujer: “¿Qué hacemos ahora, Kate?”; “Arrodillarnos y rezar, señor Blake”.

A la fecha de la primera exposición, faltarán todavía diez años para que John Ruskin nazca y sea de los primeros en valorar, en toda su extensión, la obra de William Blake, llegando a comparar su producción en términos favorables con la del mismo Rembrandt. Sin embargo, aun cuando Blake siguió la proporción corporal característica de Miguel Ángel, en el común de su obra se reconoce una distorsión deliberada tanto de la anatomía como de la perspectiva, una reducción del género pictórico a la ilustración o incluso al comic. E. H. Gombrich lo considera el primer artista después del Renacimiento que, al no preocuparse por la perfecta reproducción de las figuras, se rebela conscientemente contra las normas establecidas por la tradición, mientras que Ruskin, entre otros tantos, detectará en las creaciones de Blake la anticipación de las formas abstractas de corrientes modernas decimonónicas como el Prerrafaelismo tardío y el Art Nouveau mencionado. Desmarcado de la línea precisa y del figurativismo conciso, Blake, como Goya y Turner será a su manera, es uno de los precursores de las primeras corrientes modernistas de las artes plásticas. La composición aunada a la culminación de los métodos experimentales del artista al mezclar técnicas y materiales disímiles resulta especialmente inusual para la época: un resultado emanado de fuentes antiguas, diseñado dentro de un estampado de formas en dos dimensiones y embellecido vivazmente con colores y fuentes de luz poco naturales. En su obra detectamos parentescos con Miguel Ángel, Durero, El Bosco y El Greco, entre otros. En Blake se reconcentra el pasado artístico de la historia que es reinterpretado magistralmente, siendo a su vez el repositorio de toda una genealogía de héroes quiméricos que han nutrido desde los imaginarios simbolista y surrealista, y las corrientes expresionistas de las primeras vanguardias del siglo XX, hasta derivar en la reapropiación iconográfica de la miscelánea fantástica existente en las megaproducciones de Hollywood y otros productos masivos de la cultura mediática contemporánea. ❧



William Blake, *Christ in the Sepulchre, Guarded by Angels* (Cristo en el sepulcro, protegido por ángeles, 1805), lápiz, pluma, tinta y acuarela sobre papel.
© V&A Images/Victoria and Albert Museum, London.