



UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA
FACULTAD DE HUMANIDADES, ALBACETE

Trabajo de Fin de Grado

**Elementos místico-representativos del pensamiento
swedenborgiano en la obra gráfica de William Blake**

**Mystical-representative elements of Swedenborgian
thought in William Blake's graphic work**

GRADO EN HUMANIDADES Y ESTUDIOS SOCIALES

CURSO ACADÉMICO 2018/2019

Realizado por:

Mónica Sánchez Tierraseca

Dirigido por:

Juan Agustín Mancebo Roca

Albacete, julio de 2019.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. Introducción y justificación.....	3
2. Estado de la cuestión.....	4
3. Objetivos e hipótesis de la investigación.....	6
4. Metodología.....	7
5. Estructura.....	8
6. William Blake: vida y pensamiento.....	9
6.1. Biografía	9
6.2. Marco político, social y religioso en Londres en el siglo XVIII.....	21
6.3. El pensamiento místico-religioso.....	23
7. Emanuel Swedenborg: doctrina swedenborgiana y de la Nueva Iglesia.....	26
7.1. Swedenborg en el marco del conocimiento del siglo XVII.....	26
7.2. Claves de la doctrina swedenborgiana.....	30
7.3. La doctrina de la Nueva Iglesia.....	38
8. William Blake en clave swedenborgiana.....	40
8.1. Obra gráfica de Blake: estilo y técnica.....	41
8.2. Elementos místico-simbólicos de sus imágenes.....	43
9. Conclusiones.....	55
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	57
BIBLIOGRAFÍA.....	58
ANEXO: Anotaciones a Swedenborg.....	60

*Cristo enseñó que el hombre se salva por la fe y por la ética;
Swedenborg agregó la inteligencia;
Blake nos impone tres caminos de salvación: el moral, el intelectual y el estético.
Afirmó que el tercero había sido predicado por Cristo,
ya que cada parábola es un poema.*

Jorge Luis Borges, 1986.

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El trabajo desarrollado en las páginas siguientes ha sido elaborado como requerimiento obligatorio para formalizar y justificar la defensa del Trabajo de Fin de Grado en el *Grado de Humanidades y Estudios Sociales* del curso académico 2018/2019. Este trabajo consiste en la realización de un estudio regido por las normas académicas que avalan, parcialmente, la calidad de una investigación, que se sintetizan en el cumplimiento con los estándares de rigor metodológico, de estructura y de estilo consensuados por la Universidad de Castilla-La Mancha.

La elección de la temática nada tiene que ver con el azar. Por el contrario, a lo largo de cuatro años de formación humanística, la amplia gama de conocimientos adquiridos ha fomentado la construcción de un sentido, cuanto menos, de curiosidad por temas más profundos con respecto a lo que se aborda convencionalmente. Swedenborg estudió Humanidades en un contexto en el que estas nada tenían que ver con lo que se entiende ahora como tales. Cultivó las ciencias celestiales y las ciencias terrenales, estudió el exterior más lejano y el interior más recóndito del hombre¹ y la diferencia abismal entre estas ciencias no supuso un obstáculo en ningún momento. Blake, desde su formación artística por vocación, cultivó la literatura y las artes plásticas mediante técnicas diferentes. Bajo sus conocimientos históricos y mitológicos, así como espirituales, adquirió la habilidad suficiente como para desarrollar una iconografía mitológica propia, y comprendió la trascendencia vital de la realización personal. Con todo, sus inquietudes humanísticas han pasado desapercibidas en muchas ocasiones, tal vez por la complejidad de comprender sus mundos espirituales, tal vez por un reconocimiento infravalorado de las ideas abstractas y poéticas que ambos sostienen. Sin embargo, nuestra tarea como humanistas es la de ampliar las posibilidades ofertadas por abanico del conocimiento y de las Humanidades. Esta tarea pasa por atribuir la estima que merecen personalidades como las de ambos autores; una estima que solo puede hacerse desde su estudio en profundidad.

En una carta escrita por el poeta Edward FitzGerald (1809-1883), Blake era descrito como un “genio al que le falta un tornillo y que se halla siempre al borde la locura”². Era el

¹ Aunque desde nuestra perspectiva tendremos en cuenta en todo momento también a una mujer, lo cierto es que para el marco cultural en el que se insertan nuestros autores, en la mayoría de los casos, la denominación de hombre no se refiere a la especie humana, sino específicamente a un varón.

² SCHÜTZE, Sebastian y TERZOLI, Maria Antonietta, *William Blake. La Divina Comedia de Dante*, Taschen, Barcelona, 2014, p. 47.

25 de octubre de 1833 pero, lo cierto es que, incluso a día de hoy, la calificación que le hubieran atribuido no sería muy diferente. Así son las cosas muchas veces para cualquier artista que, ampliando los horizontes y las perspectivas de temas que parecen consolidados, deciden dar un paso más allá y buscar nuevas soluciones para expresar cualquier atisbo de originalidad, con sus pensamientos más íntimos e introspectivos.

Sin salir de su país natal, William Blake recorrió mundos impensables para unos e inextricables para otros. Estos mundos, las regiones de los muertos y de los ángeles, habían sido recorridos años antes por Emanuel Swedenborg. Alojado en un mundo de una lógica que brilla por su ausencia, lo más sensato para quienes contemplan por primera vez las imágenes de Blake, es asumir que son fruto de alguien que ha perdido toda esperanza en hallar la belleza y la armonía en el mundo, al menos, en el mundo terrenal. Nada más lejos de la realidad, pues, son precisamente la belleza, la armonía y la plenitud del hombre algunas de las claves que nuestro artista quiere transmitir.

Por supuesto, el racionalismo y el misticismo son actividades intelectuales que, si bien para estos autores son perfectamente compatibles, no podemos negar que se encuentran en grados distintos del conocimiento.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En los años siguientes a la muerte de William Blake, Dante Gabriel Rosseti (1828-1882) obtuvo un cuaderno con borradores del artista. Dante lo entregó al crítico inglés Charles Swinburne (1837-1909) que, tras analizar las hojas, concibió el estudio pionero de Blake. Sin embargo, las siguientes publicaciones sobre el autor le siguieron rápida y eficientemente, prácticamente sin pausa, primero por otros escritores ingleses y, posteriormente, por escritores y estudiosos de todo el mundo. Algún tiempo después de la intervención de Swinburne, Alexander Gilchrist (1828-1861) dispuso un gran esfuerzo a construir la biografía de William Blake, publicada dos años después de su muerte con el nombre de *Life of William Blake*. La de Gilchrist es considerada a día de hoy una fuente de referencia y un puntal para el estudio de la vida del artista. El profesor de Historia del Arte en la Universidad College, David Bindman, también ha publicado varias obras sobre el estudio de William Blake. Una de ellas, originalmente titulada *Blake as an artist* (1977), ha cumplido una función básica en la elaboración de este trabajo por el estudio que ofrece sobre la vasta obra

de William Blake. No obstante, mayor trascendencia será la de Sir Geoffrey Langdon Keynes (1887-1982), que recopiló en un solo libro (*Blake Complete Writtings*) todos los escritos de Blake, ya fueran cartas, poemas o notas personales, lo que nos permite conocer de primera mano los pensamientos del autor.

Su paisano Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), como admirador de Blake, publicó en 1910 una biografía especialmente basada en sus vivencias anecdóticas y su experiencia vital y espiritual, para terminar afirmando que fue uno de los hombres más coherentes que pisó la tierra.

La escritora británica Kathleen Raine (1908-2003) también dedicó espacios al autor. De su particular mirada sobre el artista visionario, para este trabajo ha sido de gran utilidad la obra *Ocho ensayos sobre William Blake* recientemente editada por Atalanta (2013). Entre la recopilación de estos estudios sobre aspectos concretos de la obra y el pensamiento de Blake, se encuentra uno substancialmente interesante para este trabajo. “Blake, Swedenborg y lo Divino Humano”, aunque se centra en los aspectos ideológicos, supone una buena síntesis de las opiniones comunes entre ambos autores.

Por su parte, Emanuel Swedenborg se convirtió en un referente teológico desde su muerte, al menos en el mundo escandinavo. La Nueva Iglesia, creada por sus seguidores más devotos, se encuentra activa a día de hoy por todo el mundo, difundiendo los mensajes que atribuyen a los textos de Swedenborg. Los estudios para este autor corren mayormente por cuenta de las cuestiones místicas y religiosas que ofrece en sus escritos, y es en este sentido en el que lo hace al actual profesor de Historia de la Filosofía Antigua y Medieval, José Antonio Antón Pacheco. Justo en el otro extremo, el reconocido filósofo y psiquiatra alemán Karl Theodor Jaspers (1883-1969), realizó otro tipo de estudios desde el punto de vista médico en su *Genio y Locura. Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg y Hölderlin*. Frente a Chesterton, Karl Jaspers aludió a episodios de esquizofrenia para justificar las visiones del sueco, según sus conocimientos como experto en el área del cerebro. Aunque pueda parecer tema ajeno, las ideas del pensador escandinavo también han sido objeto de interés por autores de la literatura hispanohablante. Miguel de Unamuno (1864-1936), que desenmarañó los textos de Swedenborg movido por su existencialismo místico, vio como esencial en su pensamiento la visión del mundo en términos personalizados. El novecentista catalán Eugenio D’Ors (1882-1954) también se interesó en los temas referentes a la angelología swedenborgiana.

Hemos dejado para el final, no por ser el menos importante, al argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Desde su erudición en múltiples ámbitos que pueden ser clasificados mayormente como humanísticos, se interesó tanto por Swedenborg como por Blake. Del primero destacó, especialmente, el raciocinio bajo el que contaba sus viajes a otros mundos y sus conversaciones con los ángeles; del segundo, realzó la poesía como arte excepcionalmente original y formalmente perfecto. De su obra contamos con un prólogo para la traducción de la antología poética de William Blake, que había pertenecido a su colección personal de libros, así como con la conferencia impartida en la Universidad de Belgrano en 1979 y recogida en el libro *Borges Oral*. De este, la parte que nos interesa es en la que habla sobre Emanuel Swedenborg, donde resume su vida y su doctrina.

Aunque nunca ha habido dudas sobre la relación entre Blake y Swedenborg, la lectura de los estudios de ambos autores por separado pronto nos hace echar algo en falta, y es que, aunque los hay, lo cierto es que los estudios sobre la conexión entre ambos son escasos. Asimismo, los análisis comparativos, cuando los hay, prácticamente solo se centran en la obra escrita de Blake, dejando en el olvido que este autor nunca concibió texto e imagen como artes separadas.

3. OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

Antes de profundizar en ellos, es sabido que ambos autores tienen en común la facultad de experimentar situaciones místicas y espirituales. Sin embargo, ¿qué verosimilitud se puede aplicar a una experiencia que es substancialmente abstracta y particular? Para dotarlas de esta cualidad, la manifestación de estas situaciones requiere de una vinculación espacio-temporal que les otorgue la calidad de experiencias verosímiles, puesto que sin esta referencia, no son más que ideas abstractas. Así, Swedenborg conseguirá mediante sus descripciones concretar el espacio físico en el que ubicar las manifestaciones místicas y espirituales, mientras que Blake hará el trabajo plástico y estético al dotarlo de imágenes visuales.

El principal objetivo que se persigue con este Trabajo de Fin de Grado es conocer el grado de influencia que tiene el pensamiento de Emanuel Swedenborg en la elaboración de las obras gráficas de William Blake. Para ello, partimos de la premisa de que, aunque ambos autores mantienen disensiones en ciertos aspectos de sus respectivas ideologías, estas

diferencias no son especialmente relevantes a la hora de crear y descifrar un sistema hermenéutico y simbólico para su representación. En definitiva, el sistema hermenéutico creado por Swedenborg a través de la literatura, es válido para la representación gráfica de Blake. De este modo, Blake utilizará en sus obras los elementos precisos que se correspondan con las claves del pensamiento swedenborgiano.

4. METODOLOGÍA

La metodología seguida se basa en dos aspectos fundamentales: la búsqueda de fuentes escritas para recoger la información teórica, y la búsqueda y análisis de fuentes gráficas para el estudio de las obras de William Blake. La información teórica ha sido recogida principalmente de las biografías y ensayos específicos de ambos autores, de los cuales podemos destacar a Gilchrist y a Bindman para el estudio de Blake, y a José Antonio Antón Pacheco, para el de Swedenborg. Además, para William Blake contamos con la recopilación de Keynes de todos sus escritos; por su parte, para la consulta de textos de Swedenborg se ha recurrido a las obras recientemente editadas por la Swedenborg Foundation y publicadas en el portal web oficial de La Nueva Iglesia. En ambas ocasiones, la traducción de los textos citados es nuestra. La consulta de fuentes en línea también ha sido imprescindible para la búsqueda de información específica e imágenes.

En cuanto a las características formales, en los capítulos destinados al análisis de los objetivos del trabajo, por la cantidad de datos y temas que recogen, hemos creído conveniente marcar algunos subapartados que permitan ordenar la información de manera más clara y directa para el lector. Las conclusiones, entendidas como ideas precisas sobre los resultados obtenidos, han sido desarrolladas de forma seguida. Respecto a las imágenes utilizadas, seleccionadas tras un riguroso análisis, cabe mencionar que han sido incorporadas al final de cada capítulo para facilitar su visualización en relación con el contenido abordado en ellas. Consideramos que de haber sido añadidas en un anexo, podría perderse la referencia o el hilo conductor de su temática. Por el contrario, hemos recogido en un anexo final los ejemplos de fuentes primarias de las que se ha extraído la información. Estas fuentes pueden ser de interés, pero han sido explicadas a lo largo del trabajo. Asimismo, las fuentes utilizadas también han sido justificadas en el desarrollo de la información mediante notas a pie de página.

5. ESTRUCTURA

El trabajo ha sido estructurado en diferentes partes distinguidas por sus temáticas o propósitos. Tras los apartados introductorios al trabajo (“Introducción y justificación”, “Estado de la cuestión”, “Objetivos e hipótesis de la investigación”, “Metodología” y el presente “Estructura”), hemos diferenciado tres grandes capítulos dedicados al análisis de los objetivos y otro apartado específico para las conclusiones finales.

El primer capítulo, “William Blake: vida y pensamiento”, recoge las vivencias de William Blake orientadas a destacar su obra gráfica. Procurando respetar la cronología, hemos expuesto su aprendizaje en las técnicas de dibujo y grabado bajo las enseñanzas de otros y autónomamente. Asimismo, hemos desarrollado brevemente las experiencias visionarias y su círculo de relaciones personales para, después, profundizar brevemente en el contexto histórico en el que vivió, así como en la conformación de los aspectos básicos en su pensamiento místico-religioso.

El siguiente capítulo, “Emanuel Swedenborg: doctrina swedenborgiana y de la Nueva Iglesia”, ha sido dedicado exclusivamente al autor que identificamos como influencia trascendental en Blake, Emanuel Swedenborg. Aquí hemos desarrollado la biografía de este pensador conjuntamente con los conocimientos de su época, que le permitieron crear una vasta colección de obras científicas y teológicas. Además, hemos destacado seis elementos imprescindibles en su pensamiento, el cual hemos diferenciado de la doctrina que se imparte en el culto de la Nueva Iglesia.

El último capítulo analítico, “William Blake en clave swedenborgiana”, es la pieza fundamental en este trabajo. Es aquí donde se desarrolla la relación entre ambos autores a través del análisis de la obra gráfica de Blake, en la que se observa explícitamente la influencia de las claves swedenborgianas expuestas en el capítulo anterior.

En el siguiente apartado, para cerrar este Trabajo de Fin de Grado, se despliegan de forma sintética los resultados obtenidos en el análisis y las conclusiones extraídas de los mismos. Este apartado resulta imprescindible para comprobar la hipótesis planteada inicialmente, así como para destacar las ideas principales del trabajo desarrollado.



6. WILLIAM BLAKE: VIDA Y PENSAMIENTO

Visionario, grabador y poeta, artista de espíritu romántico, tal vez, o de conciencia moderna; solitario, de imperdonable rareza o místico esotérico; es como suelen introducir otros autores a William Blake. Unas veces se aventuran a identificarlo como un profeta divino, y otras, se lanzan a calificar de revolucionarias sus ideas políticas, como utopista de la revolución social³. Cualquiera de estas atribuciones describe y enumera algunos de los intereses de nuestro autor, sin embargo, todas ellas merecen ser explicadas y ninguna puede comprenderse sin las demás.

Es habitual que vida y obra de un artista vayan de la mano en cuanto a desarrollo, temática y evolución. Participando de esta afirmación, la forma en que se desarrolló la vida de William Blake es la primera de las claves que debemos conocer para comprender su ideología, sus poemas y toda su obra artística. La doctrina de Emanuel Swedenborg, “quizá el hombre más extraordinario”⁴ en palabras de Jorge Luis Borges, es la segunda clave. En este apartado vamos a profundizar en el primero de los factores mencionados, aludiendo a las vivencias personales del artista, así como al marco histórico, político, ideológico y social en el que vivió.

6.1. Biografía

Por muchos adjetivos que se le aplicarán a su personalidad en el futuro, el nacimiento de William Blake fue un acontecimiento tan común como cualquier otro. Este hecho tuvo lugar en una calle de Londres el 28 de noviembre de 1757, en el seno de una familia de clase media, siendo el segundo de un total de cuatro hermanos. Lo más probable, según las fuentes, es que su padre, James Blake, hubiera sido miembro de la Iglesia Anglicana si bien en los últimos años de su vida se convirtió al Baptismo⁵. Aunque tenemos menos información sobre su madre, Catherine Wright, podemos afirmar que la influencia de la religión anglicana practicada por James Blake alcanzó también a la fe de esta, que anteriormente había profesado la fe de la Iglesia de Moravia, de tipo protestante, junto a su primer marido⁶.

³ Véase las introducciones en las obras sobre William Blake de Chesterton (1910), Jorge Luis Borges (1986), Bindman (1989), Kathleen Raine (1991), o Sebastian Schütze (2014).

⁴ BORGES, Jorge Luis, *Borges oral*, Bruguera, Barcelona, 1985, p. 23.

En línea: https://www.academia.edu/29684987/Borges_oral (Última consulta el 15 de junio de 2019).

⁵ BINDMAN, David, *William Blake, artista*, Swan, Madrid, 1989, p. 19.

⁶ GILCHRIST, Alexander, *The Life of William Blake*, The Bodley Head, Londres, 1907, pp. 5-6.

Los biógrafos de William Blake coinciden en atribuir una capacidad visionaria sintomática al artista, que se le manifestó antes de cumplir los diez años. Alexander Gilchrist sitúa en su obra la primera visión de Blake entre los ocho y los diez años, entre 1765 y 1767. Según lo relató el mismo, mientras paseaba por el parque londinense de Peckham Rye, el joven vio ante sus ojos un árbol repleto de ángeles, con cada una de sus ramas adornada por destellos proyectados desde sus alas, como si fueran estrellas. Ante esta desbordante situación para un joven de esa edad, Blake corrió a casa para contarlo, aunque esta capacidad sobrenatural no fuera acogida por sus padres con el mismo entusiasmo. De hecho, solo gracias a la intervención de su madre se salvó del castigo de su padre, que entendía esta visión como una mentira y la justificó como un juego de luz entre las hojas de los árboles. Lo que es innegable es que cualesquiera que fueran sus visiones, el desarrollo de sus difíciles años de niñez, le ayudarán a dilucidar las visitas al mundo espiritual en los posteriores⁷.

Pese al escepticismo de sus padres, dadas sus aptitudes para este tipo de capacidades sobrenaturales, acabaron por apoyarle facilitando su educación en el área artística. Así, a la edad de diez años fue enviado a la escuela de dibujo de Henry Pars (1734-1806), donde el aprendizaje consistía en copiar antiguas esculturas. En la misma escuela recibieron instrucción pintores, escultores y arquitectos renombrados, como Ozias Humphry (1742-1810) o Richard Cosway (1742-1821)⁸. Como se lee en una carta enviada por William Blake a Ozias en 1809, pese a su amistad, ambos habrían mantenido diferencias con respecto al estilo utilizado⁹.

El 4 de agosto de 1772, a los catorce años de edad, Blake ingresó como aprendiz del grabador anticuario James Basire (1730-1802), con quien completó un periodo de siete años en la casa de Great Queen Street antes de ingresar en la Real Academia. La decisión de admitir a Blake habría sido tomada con urgencia, puesto que en abril de 1772 Basire perdió un aprendiz, por lo que admitió a uno nuevo por una cantidad de dinero más baja de lo que lo harían otros como William Wynne Ryland (1738-1783)¹⁰. Basire destacó especialmente en el grabado a punta seca, que consistía en grabar las líneas sobre la lámina de cobre directamente. Debido al énfasis de Basire en la importancia que tenía la línea como definidora de la imagen mediante una técnica caída en desuso, William Blake se sintió

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ KEYNES, Geoffrey, *Blake Complete Writings*, Oxford University Press, Oxford, 1969, p. 866.

¹⁰ BINDMAN, *op. cit.*, pp. 21-22.

cómodo en estos años de aprendizaje, más de lo que lo hará en sus estudios posteriores. Los temas preferidos en sus grabados serían principalmente las antigüedades y los retratos de personajes notables, temas heredados del gusto de la familia Basire¹¹. La técnica de Basire coincidía con su gusto mecánico¹² tal y como lo había practicado en sus obras de estudio, por lo que, con este profesor, William Blake pudo desarrollar su devoción en la apreciación de las cualidades estéticas de las esculturas sepulcrales, frente a las prácticas modernas de su época¹³.

En estos años aprendió la técnica del grabado tal como se hacía en la Inglaterra del siglo XVIII y la impronta de su maestro será visible en sus primeros trabajos. De esta época tan solo se conserva un grabado de prueba que con seguridad pertenece a Blake. Fechado en 1773, *José de Arimatea entre las rocas de Albión* (Imagen 1) destaca por ser la primera obra gráfica de nuestro autor¹⁴. Además, algunos críticos han llegado a pensar que algunas de las ilustraciones de *A New System, or an Analysis of Ancient Mythology*, de Jacob Bryant (Imágenes 2 y 3), y de *Sepulchral Monuments in Great Britain* y *Vestusta Monumenta*, de James Gough (Imagen 4), así como otros dibujos y grabados para la Sociedad de Anticuarios, habrían sido realizadas por Blake en su periodo de estudiante. No es de extrañar, puesto que lo usual era que los maestros encargaran estas tareas a sus alumnos aunque serían ellos quienes firmasen la obra una vez acabada¹⁵. Entre 1768 y 1777 Blake también cultivó su talento literario con sus primeras obras poéticas de trascendencia, publicadas bajo el nombre de *Esbozos Poéticos* en 1783 gracias al apoyo de su amigo John Flaxman (1755-1826). Al cumplir su vigésimo año de edad, William Blake estaba totalmente enfocado en destacar artísticamente, hacia donde desvió todas sus energías. Por ello, no es casualidad que sea hacia finales de la década de 1770 y principios de la década de 1780 cuando Blake comience a destacar eminentemente por su faceta de artista¹⁶.

Después de su admisión el 8 de octubre de 1779 en la Real Academia, conformará sus características artísticas e ideológicas más representativas y entablará un círculo de

¹¹ GILCHRIST, *op. cit.*, p. 12.

¹² Por gusto *mecánico* nos referimos al énfasis en la línea definidora que ambos artistas mantienen en sus obras y que requiere lentitud y laboriosidad en el trabajo; una técnica a la que Blake se habría acogido en la práctica en sus obras de estudio (VV.AA., *William Blake: visiones de mundos eternos (1757-1827)*, Fundación “La Caixa”, Madrid, 1996, p. 17).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ BINDMAN, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵ GILCHRIST, *op. cit.*, pp. 17- 20.

¹⁶ BINDMAN, *op. cit.*, p. 45.

relaciones personales con algunas de las figuras más relevantes de su época en el ámbito artístico¹⁷. Allí, Blake fue discípulo de Sir Joshua Reynolds (1723-1792), el primer presidente de la Academia en Old Somerset House. Blake había formado parte de los veinticinco aspirantes anualmente elegidos para ingresar en la institución donde el periodo de instrucción era de seis años. En sus años de aprendizaje en la Academia, nuestro autor se rebeló contra lo que consideraba el estilo inacabado de pintores de moda como Peter Paul Rubens (1577-1640), defendido por Reynolds, a quien dirigió buena parte de sus críticas¹⁸. En palabras de Blake:

Al rato volvió él [Moser] con la colección de retratos de Le Bruns y Rubens. ¡Cuán furioso me sentí en mi interior! Yo también revelé mis ideas... le dije a Moser, tales cosas que usted da en llamar acabadas ni siquiera han sido comenzadas, ¿cómo han de estar acabadas? El hombre que no conoce el principio jamás podrá conocer el fin del Arte¹⁹.

En la misma línea, Blake habría empezado a cursar sus estudios bajo la supervisión del conservador George Michael Moser (1706-1783). En ese periodo, Blake dibujó con esmero prácticamente todas las figuras antiguas desde distintas perspectivas. No obstante, sería justo en esos años en los que la conformación de sus ideas, ahora maduras, se interpondría en su carrera artística. Frente al sistema académico, confiesa su disconformidad con la forma de dibujar a los modelos vivos y se muestra, ahora con firmeza, más afín al dibujo de modelos estáticos, como pudiera ser de las esculturas sepulcrales²⁰.

Según la Academia, el adiestramiento de los discípulos debía basarse en los ideales del arte clásico de trasfondo racionalista, actitudes que Blake denunciaría en diferentes ocasiones, como al decir que: “Los cimientos del imperio son el arte y la ciencia. Si los suprimís o los degradáis el imperio deja de existir. El imperio viene después del arte y la ciencia, y no al contrario, como creen los ingleses”²¹. Además, Blake retrataría mediante la sátira *An Island in the Moon* (1784) la atmósfera disidente generada en la Academia cuando, a principios de 1790, la candidatura del arquitecto Giuseppe Bonomi (1739-1808) fue rechazada por un sector del profesorado. Su rechazo se produjo a favor del suizo Johann Heinrich Füssli (1741-1825), de espíritu radical y nada acorde con las ideas clásicas de

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸ GILCHRIST, *op. cit.*, pp. 29-30.

¹⁹ KEYNES, *op. cit.*, p. 449.

²⁰ BINDMAN, *op. cit.*, p. 31.

²¹ REYNOLDS, Joshua, *Discursos sobre arte. Anotaciones de William Blake*, Langre, Madrid, 2011, p. 46.

Reynolds, entre las que el mismo Blake se encontraba²². En su línea ideológica, siempre produjo su arte como una crítica radical al racionalismo de la Ilustración, convirtiéndose en un referente para los románticos y prerrafaelitas ingleses, así como para los simbolistas y surrealistas de todo el mundo. Por ello mismo y anticipándose a los hechos, sus amigos Heinrich Füssli y John Flaxman, entre otros, reconocerían en Blake un pionero de la modernidad aunque, para muchos de sus coetáneos, solo era un excéntrico marginado²³. Del mismo modo, la influencia de ambos sobre Blake en años posteriores, especialmente desde 1790, tuvo un doble efecto: por un lado, lo dotó de un vocabulario artístico no empírico y, por otro lado, lo introdujo en el círculo de las corrientes artísticas internacionales²⁴.

Un día, en casa de un amigo, Blake en su faceta de personalidad solitaria, se lamentaba en un rincón sobre su situación amorosa. Por ahora había conseguido algunos logros en su carrera artística y profesional, pero eso nunca es suficiente, y menos para una persona de sentimientos tan profundos. Según relata Gilchrist, fue una joven de vida humilde y ojos oscuros quien, afortunada, casual y recíprocamente, escuchó sus lamentos con aparente paciencia. Poco después, en 1782, se casaba con la misma chica que conoció aquel día, Catherine Sophia Boucher (1762-1831), con quien un primer encuentro habría servido para formar un matrimonio que duraría el resto de las vidas de cada uno. Durante los primeros años de su matrimonio, vivirían en el suburbio londinense de Lambeth, donde continuó realizando buena parte de sus producciones hasta subir un peldaño en su evolución artística²⁵.

En 1784, cuando todavía se encontraba en el entorno de la Real Academia, Blake dio un paso más allá en el ámbito profesional al establecerse como vendedor y editor de estampas junto a James Parker, con quien había gestado amistad años atrás, durante su época de aprendizaje en el taller de Basire²⁶. Esta experiencia lo embarcó en el mundo del comercio durante, al menos, otros veinte años más. Hacia 1785, Blake ya habría alcanzado algunos éxitos por la admiración que sus contemporáneos sentían hacia su fantasía artística; una fantasía que debemos entender como una gran capacidad inventiva, antes que una perfección técnica. De hecho, lo que le interesa es, ante todo, transmitir un mensaje que la ejecución de

²² *Ibid.*, p. 12.

²³ SCHÜTZE y TERZOLI, *op. cit.*, p. 47.

²⁴ BINDMAN, *op. cit.*, p. 164.

²⁵ GILCHRIST, *op. cit.*, pp. 38-39.

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

las técnicas empleadas para el comercio no le permite. Así, Blake se encuentra en estos momentos en una crisis artística y, al mismo tiempo, en un momento crucial de su carrera, lo que complica ingentemente su escenario emocional²⁷. Aunque su experiencia en el ámbito comercial tendrá de igual modo sus beneficios, Blake nunca se sentirá cómodo en ese mundo al considerar que lo alejaba de su misión profética²⁸, tal y como le escribe el 23 de octubre de 1809 a William Hayley (1745-1820), el que habría sido su patrón y mecenas desde 1800:

He reducido por completo a ese demonio espectral [del comercio] a su puesto, cuyo estorbo ha sido la ruina de mis labores en los últimos veinte años de mi vida. El [comercio] es el enemigo del amor conyugal y es el Júpiter de los griegos, es un tirano con el corazón de hierro, el destructor de la antigua Grecia. Estoy realmente embriagado de mi estado intelectual cada vez que sostengo un lápiz o un buril en mi mano, como solía estar en mi juventud, y como no lo he estado durante veinte oscuros años, pero muy rentables”²⁹.

En sus primeras series de dibujos como las acuarelas tituladas *La Historia de José* (1785) o en los grabados de *Job* (1793) y *Ezekiel* (1794), Blake muestra la intensidad sentimental con la que expresa el sentido de la civilización del Antiguo Testamento con un efecto sublime (Imagen 5). Es aquí donde el Antiguo Testamento adquiere su carta de naturaleza como modelo artístico además de como fuente de la verdad divina. Sin embargo, la primera acuarela que permite relacionar a Blake con el mundo encantado es una de las pocas que se conservan de la época de 1785-86: *Oberon, Titania y Puck con las hadas* (Imagen 6). Por su temática, esta obra jugará un papel fundamental en la posterior creación de sus *Libros Iluminados*, donde los marcos de las imágenes y los bordes de las páginas a menudo están adornados con motivos vegetales y seres mitológicos. Hasta 1787, se abstuvo de mostrar el

²⁷ *Ibíd.*, p. 53.

²⁸ Es indispensable aclarar a qué nos referimos con una *misión profética*, del mismo modo que es necesario hacerlo desde la concepción particular de William Blake. Es habitual que un término que sugiere una incógnita como esta sea entendido de manera equivocada y, aquellos cuyas mentes están igualmente aturdidas con las nociones contradictorias de misterio y necesidad, seguramente piensen en un profeta como una persona que tiene una habilidad misteriosa para predecir el futuro. Pero debemos entender aquí al profeta en un sentido estricto del término teológico según el cual este es, ante todo, un declamador. Sería un error calificar al profeta como portavoz de la perspectiva social y política del Antiguo Testamento porque eso daría una imagen errónea del resto de la Biblia. Los profetas conciben la realidad sin eludir el contexto y, del mismo modo, un profeta en estos términos nunca podría transmitir situaciones futuras basadas en la evolución de situaciones políticas o históricas. (ANDINACH, Pablo, *Introducción hermenéutica al Antiguo Testamento*, Verbo Divino, Navarra, 2012, p. 249). Blake tiene una concepción mucho más personal del profeta, que es un hombre plenamente imaginativo, es decir, “un visionario cuya actividad imaginativa es la profecía y cuya percepción produce arte”. Así, el profeta tiene la facultad de ver la realidad infinita y eterna, pero nunca podrá ver un futuro indefinido. (FRYE, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton University Press, Estados Unidos, 1990, p. 59).

²⁹ KEYNES, *op. cit.*, pp. 851-852.

significado profético de sus obras, oculto tras un estilo convencional, a modo de velo. Sin embargo, cada vez se hacía más claro que la intensidad personal de sus creencias iba obligaba ahora a su arte a traspasar las fronteras de la pintura que hasta entonces había aprendido en la Real Academia; una frontera que solo pudo traspasar después de la muerte de su hermano Robert³⁰.

En 1791, por la amistad que tenía con Mary Wollstonecraft (1759-1797), se ofreció a ilustrar su libro *Original Stories from Real Life* (1788) siendo la primera vez que colaboraba con alguien³¹. En estos grabados para la segunda edición de la obra, se puede observar la influencia de Basire en la técnica empleada. No obstante, las expresiones de los rostros muestran ya parte de su huella personal, explicada anteriormente en relación con su gusto por el hieratismo y la similitud de sus figuras con estatuas sepulcrales (Imagen 7).

En 1793, todavía viviendo en Lambeth, realiza una de sus obras más significativas por la agudeza que demuestra para fusionar simplicidad y simbolismo: *For Children: The Gates of Paradise*. En ella introduce una serie de grabados en los que expresa incluso más de lo que es capaz de expresar mediante palabras. En el mismo año, Blake también sacó a la luz otros volúmenes grabados de la misma trascendencia, aunque más alejados de la comprensión, como son *Marriage of Heaven and Hell*, o *Books of Prophecy*³². El primero de ellos, construido como un comentario crítico a la obra de Swedenborg, *El Cielo y sus Maravillas y el Infierno* (1758), contiene un significado de mayor envergadura y requiere de una interpretación aparte.

En 1797, Blake publicaría un total de 537 acuarelas para la obra *Night Thoughts* (1742-1747) y su siguiente trabajo conocido tendría lugar a partir de 1799: una serie de ilustraciones al temple sobre la Biblia para su nuevo patrón Thomas Butts (1757-1845). Documentado a través de una serie de cartas, en un primer momento afirmó estar trabajando en unas pinturas al óleo, aunque después calificaría la técnica empleada en el encargo de Butts como pinturas al fresco que, en realidad, poco tenían que ver con la pintura directa sobre muros³³. Su trabajo con Butts marcó el comienzo de una etapa en la que pudo obtener una pequeña cantidad de ingresos por la venta de sus obras originales, lo que le permitió trasladarse con Catherine a las cercanías de Eartham, una aldea en la costa de West Sussex, al sur de Inglaterra. Este

³⁰ BINDMAN, *op. cit.*, pp. 56-58.

³¹ GILCHRIST, *op. cit.*, p. 92.

³² *Ibid.*, pp. 102-105.

³³ BINDMAN, *op. cit.*, p. 179.

cambio de residencia también vino a significar el inicio de una nueva época, si bien, muy poco tiempo después, el poeta y mecenas William Hayley (1745-1820) obsequió a Blake con una sencilla casa de campo a pocos kilómetros de la primera, instalándose en Felpham, el lugar que inspiró a Blake buena parte de sus últimos pensamientos³⁴.

Tres años más tarde, en 1803, volvería a su ciudad natal para acomodarse finalmente en la Calle South Molton, donde desarrolló y amplió algunas de sus ideas más profundas y espiritualmente complejas hasta su muerte:

Mis calles son las Ideas de mi Imaginación. Así habló Londres. Lo escuché en la sombra de Lambeth; en Felpham escuché y vi las Visiones de Albión. Escribo en la Calle South Molton lo que veo y oigo en las regiones de la Humanidad, en las calles de Londres que se revelan³⁵.

Gracias a sus textos y correspondencia sabemos que, a pesar del amor que sentía por su ciudad natal, nombrada en sus textos en diversas ocasiones, también viajó por toda la costa este y sur de la isla así como por otras zonas interiores: York, Selsea, Chichester, Oxford, Carlisle, Ely, Norwich, Peterborough. Los diferentes lugares en los que estuvo, ya fuera en estancias de mayor o menor duración, le servirían indudablemente para ampliar sus conocimientos en artistas referentes, pero nunca para cambiar la esencia de lo que quería transmitir en sus obras³⁶.

Aún después de Butts, Blake tuvo un patrón que más que financiar sus obras, parece haberse dedicado a explotar y robar fragmentos de su riqueza mental. Richard Hartley Cromek (1770-1812) mantuvo fuertes diferencias con Blake, que se vio coaccionado para buscar a un patrón nuevo. Afortunadamente, en los últimos años de su vida daría con uno mucho más humano, el pintor de paisajes John Linnell (1792-1882), que le sirvió de cobijo hasta que ya no fue posible, y con quien gozó de una buena amistad³⁷.

En los últimos años de la vida de Blake, la creciente popularidad de Dante Alighieri (1265-1321) en la literatura inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, tendría mucho que ver en el interés que mostró hacia sus poemas. Así, por encargo de su patrón Linnell, en 1824 comenzó a trabajar en una serie de acuarelas para ilustrar la

³⁴ CHESTERTON, Gilbert Keith, *William Blake*, Espuela de Plata, Sevilla, 2016, pp. 48-51.

³⁵ KEYNES, *op. cit.*, p. 665.

³⁶ RAINE, *op. cit.*, pp. 140-141.

³⁷ CHESTERTON, *op. cit.*, pp. 53-73.

*Comedia*³⁸ de Dante. Lo cierto es que el lenguaje de Dante vive, precisamente, de la fuerza de sus imágenes y de su magnífica capacidad para visibilizar lo que describe. Su facultad para narrar al detalle cada pasaje supone un reto para los artistas que han ilustrado sus frases, y también sería un reto que Blake estaba dispuesto a afrontar. Pero si aceptó el encargo desde el primer momento, es más lógico pensar que fue por la posibilidad simbólica que le brindaba la ocasión, y no por una afinidad en sus ideologías.³⁹ La ideología de Dante poco tenía que ver con la de Blake, pues, según cita Bindman para referirse a una conversación de este con su contemporáneo Crabb Robinson (1775-1867), la opinión que tenía sobre Dante es que, en realidad, era un ateo que actuaba por interés político⁴⁰.

Blake enfermó en 1825 y desde ese momento su salud empezó a declinar sin retroceso; se vio en la obligación de guardar cama en numerosas ocasiones, pero aun así, continuó trabajando con la misma intensidad. El último proyecto que pudo concluir fueron los grabados sobre el *Libro de Job*, dejando otras series de dibujos sin terminar cuando le llegó la muerte el 4 de agosto de 1827⁴¹.

Aunque tal vez para Blake los acontecimientos más relevantes para el discurso de su vida ocurrieron, justamente, antes de su nacimiento, para conocerlo no podemos dejar de hablar de lo que vivió y de cómo lo vivió. Sus vivencias de la niñez, cada una de las obras que reprodujo para aprender las técnicas, las que creó desde su propia imaginación, cada año de aprendizaje, cada línea escrita, cada persona que se cruzó por su camino, o por cuya vida se cruzó Blake, marcarían la evolución de su pensamiento; uno que ha quedado inmortalizado a través del arte.

³⁸ La última edición de Acantilado del poema más famoso de Dante, se publicó en noviembre de 2018 con el título de *Comedia*, recordando el nombre original de 1307, *Commedia*. Esta nueva edición, traducida por el actual catedrático de Literatura en la Universidad Pompeu Fabra, José María Micó, deja atrás una tradición de más de seis siglos. Con su propuesta de titular a la obra *Comedia*, destierra la expresión concebida por Giovanni Boccaccio (1313-1375), cuando en su traducción al italiano añadió el adjetivo “divina” que hacía referencia a su elogio a la cristiandad, resultando la afamada *Divina Comedia*.

³⁹ SCHÜTZE y TERZOLI, *op. cit.*, p. 26.

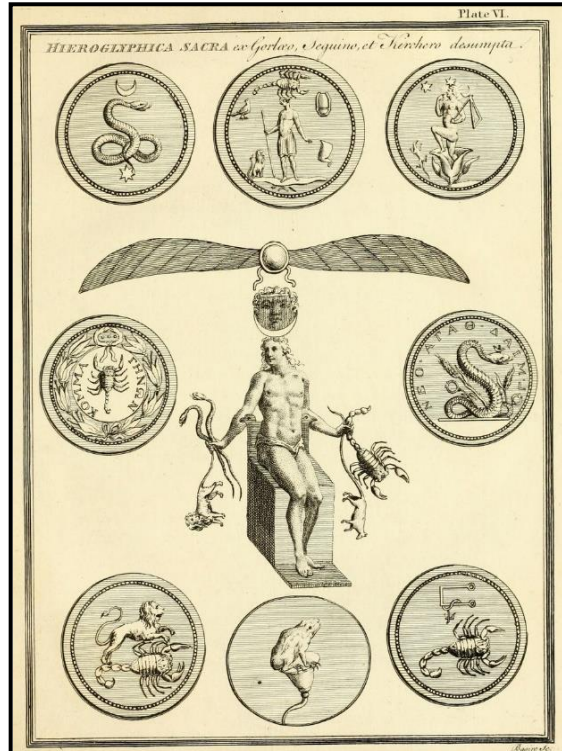
⁴⁰ BINDMAN, *op. cit.*, p. 334.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 331.



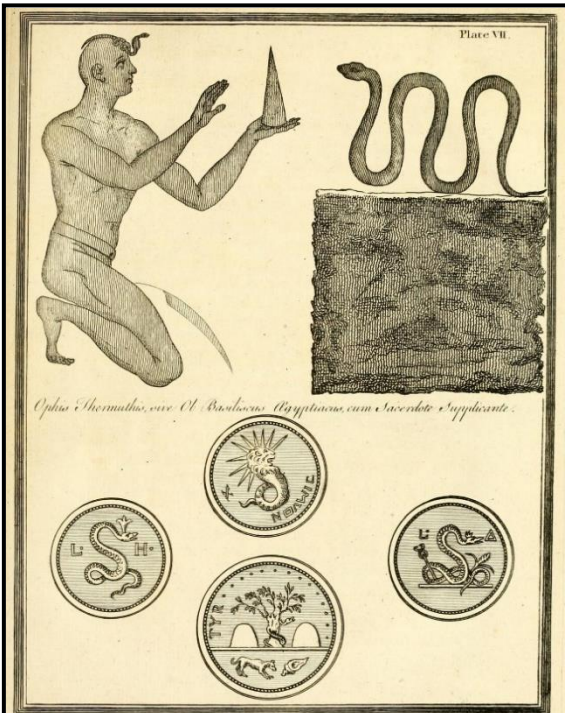
Img. 1. BLAKE, William, *José de Arimatea entre las rocas de Albión* (1773).

Fuente: <https://www.britishmuseum.org>



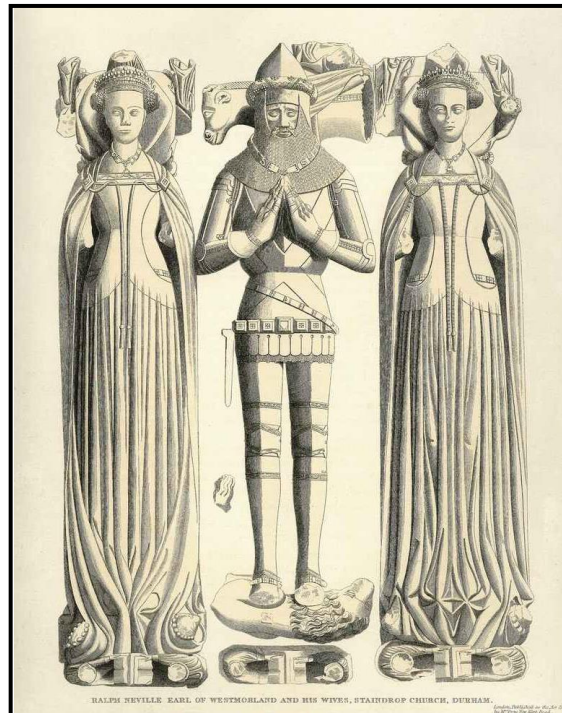
Img. 2. BRYANT, Jacob, *Hieroglyphica Sacra en A new system, or An analysis of ancient mythology* (1774).

Fuente: <https://www.galabri.com>



Img. 3. BRYANT, Jacob, *Snake symbol en A new system, or An analysis of ancient mythology* (1774).

Fuente: <https://www.galabri.com>



Img. 4. GOUGH, James, *Tumbas de Ralph Neville en Sepulchral Monuments of Great Britain* (1796).

Fuente: <http://humphrysfamilytree.com>



Img. 5. BLAKE, William, *Ezekiel* (1794). Fuente: <https://www.britishmuseum.org/>



Img. 6. BLAKE, William, *Oberon, Titania y Puck con las hadas* (1785-86).
Fuente: <https://www.tate.org.uk/>

Frontispiece.



Blake. sc. & sc.

*Look what a fine morning it is. — Insects,
Birds, & Animals, are all enjoying existence.*

Published by J. Johnson. Sept. 1.^o 1791.

Img. 7. BLAKE, William, Frontispicio: *Look what a fine morning it is* (1791) en WOLLSTONECRAFT, Mary, *Original Stories from Real Life* (1788).

Fuente: <https://www.britishmuseum.org>

6.2. Marco político, social y religioso en Londres en el siglo XVIII

William Blake creció en el característico ambiente de la pequeña burguesía inglesa, donde la educación habitual de los jóvenes estaba fundamentada en la moral y las costumbres tradicionales. Al mismo tiempo, las diferencias religiosas que no iban sino en aumento, se convertirían en una lucha constante entre católicos ortodoxos, disidentes y metodistas, entre otros.

Exactamente en los comienzos del siglo XVI, la Reforma Protestante iniciada oficialmente por Martín Lutero (1483-1546), dio origen a numerosas iglesias de corte protestante, de la mano de un relativo aumento en las diferencias religiosas e ideológicas de la sociedad inglesa. Fundamentalmente, la protesta se erigió en torno a la negación del poder divino del papa y de su jurisdicción, sin embargo, la reforma del catolicismo preponderante se extendía a ámbitos más extensos y espirituales, que descansaban sobre una metamorfosis social. Cualquier grupo religioso apartado de la Iglesia establecida sería considerado como disidente, pero merece la pena recordar en todo momento que, bajo esta denominación, podían encontrarse grupos bien definidos y distantes entre ellos.

En 1728, el ministro anglicano de Lincolnshire y posterior profesor de Oxford, John Wesley (1703-1791), viajó a América movido por su espíritu religioso para cumplir labores como misionero. Allí permaneció hasta 1738, cuando al atravesar dudas en su fe, sintió la necesidad de salvar a los demás. Desde su regreso predicó que la fe era una cuestión de corazón y no de cerebro, por lo que no puede ser enseñada, ni puede argumentarse, ni aprenderse: la fe solo puede sentirse. Desde 1739, año en que vio cómo el dirigente metodista George Whitefield (1714-1770) predicaba el Evangelio ante trabajadores humildes que se agrupaban para escucharlo en las afueras de la ciudad, Wesley siguió su ejemplo, con la intención de llegar a los más “olvidados”. Gracias a este método, Wesley hizo llegar su fama a Londres en poco tiempo. Para muchos, su doctrina venía a recoger el espíritu puritano del siglo XVII y, aunque siempre se consideró ministro de la Iglesia de Inglaterra, pronto se encontraría plantando las semillas de una clara organización metodista. De no haber sido por este renacimiento evangélico que comenzó en la década de los años treinta, lo más probable es que el Cristianismo hubiera perdido toda la influencia que tenía a finales del siglo XVIII⁴². Aun así, el grupo metodista será uno de los tantos que se formarán bajo el protestantismo.

⁴² TOWNSON, Duncan, *Breve historia de Inglaterra*, Alianza, Madrid, 2004, p. 253.

En el Londres del siglo XVIII los disidentes formaban parte de un pequeño grupo de cristianos que estaban en desacuerdo con los artículos de fe de la Iglesia anglicana. Por ese mismo motivo, y por el poder que esta tenía, solían ser excluidos de buena parte de la vida inglesa⁴³. En un análisis contextual podemos apreciar que los disidentes de la época en la que Blake vivió no solo propugnaban la reforma religiosa, sino también las reformas políticas y sociales. En este sentido, sus desavenencias con su supervisor Moser tendría una fuerte consideración moral y política. Mientras que Moser abogaba por el compromiso y la reconciliación de estilos, Blake prefería un arte de resuelta intensidad. Sin embargo, en la denuncia explícita de Blake al academicismo de Moser, se encuentra la profunda intención de eliminar los modelos exhibicionistas y autócratas de Le Brun o Rubens para retomar la sociedad incorrupta y armoniosa de las esculturas de la Antigüedad, reflejo de una época más compleja y menos corrupta⁴⁴.

El contacto de William Blake con la historia real y mítica de Inglaterra fue, sin duda, intenso y de gran trascendencia para su creación artística. En el contexto social en el que nuestro autor creció, en el hermético barrio de Soho, los pequeños tenderos y artesanos eran particularmente sensibles a los raptos religiosos⁴⁵. En este sentido, no es de extrañar que grandes poblaciones londinenses de clase media y baja se entregaran espiritualmente a las minorías religiosas que, mayormente, basaban sus doctrinas en visiones apocalípticas.

Su visión de la historia de Inglaterra rebosa de radicalismo político, y hacia el final de su aprendizaje, cuando comenzó a realizar obras de trascendencia por voluntad propia en su tiempo libre, creó una serie de dibujos ilustrando episodios de la historia de Inglaterra. Sin duda, el interés por los temas de la tiranía y la libertad ya sea desde una base histórica o mítica, es testimonio suficiente para constatar cómo Blake concibe siempre el arte desde una perspectiva política, social y polémica⁴⁶.

⁴³ VV.AA., *William Blake: visiones...*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁴ BINDMAN, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶ VV.AA., *William Blake: visiones...*, *op. cit.*, p. 19.

6.3. El pensamiento místico-religioso

Tal y como podemos comprobar mediante la lectura de los primeros años de vida de William Blake, es incuestionable la cercanía que sus progenitores le inculcaron hacia las creencias religiosas de corte cristiana, que favorecieron que conociera las Sagradas Escrituras desde joven. No obstante, sería una visión simplista afirmar que su educación religiosa fuese el motivo único que le hizo interesarse en profundidad y de forma artística por los mismos temas que vamos a tratar aquí. Sin duda, a su fascinación por el contenido de la Biblia se sumarían su gran creatividad, así como una capacidad que muchos califican como *visionaria* lo que llevó a William Blake a ser capaz de manifestar sus propias representaciones de cada uno de los textos religiosos y mitológicos que llegaban a sus manos. Es esta capacidad la que nos permite hablar de un pensamiento místico-religioso⁴⁷ particular. Para describir lo que nuestro artista vio durante sus visiones, Jorge Luis Borges dirá que Blake “recorrió las llanuras de ardiente arena, los montes de fuego macizo, los árboles del mal y el país de tejidos laberintos”⁴⁸. No nos detendremos en su mitología más allá de lo necesario, dado que requeriría de innumerables explicaciones terminológicas. En cualquier caso, la atribución del término místico presume siempre un problema y se presenta a favor de la confusión para el estudio de cualquier artista. Para el estudio de Blake, la atribución de místico debe hacerse, en todo caso, desde la analogía cristiana de sus visiones.

Asimismo, como anotará en los márgenes de *An Apology for The Bible* (1797), la obra del obispo anglicano Richard Watson (1737-1816) en respuesta a los textos de Thomas Paine (1737-1809), la capacidad visionaria es aquella que Dios ha otorgado al profeta, no como dictador arbitrario, sino como emisor de sus mensajes. Compartir sus visiones con los demás, el regalo que Dios le ha dado, lo convierte en un hombre honesto, pero tanto el como los demás hombres son libres de actuar según su propia voluntad⁴⁹.

Desde este punto de vista, el arte de Blake se convierte en una disciplina espiritual que trata de liberar al hombre uniéndolo con Dios, uno que no se corresponde, como para ningún místico, con el Dios ortodoxo. Cabe entonces plantearse una de las preguntas más atrevidas sobre su pensamiento: ¿quién es este Dios para William Blake?

⁴⁷ La consideración de Blake como místico, no debe entenderse en un sentido negador del mundo. Su misticismo radica en la interpretación de este mundo desde una posición absolutamente religiosa. (RAINE, Kathleen, *Ocho ensayos sobre William Blake*, Atalanta, Gerona, 2013, p. 40).

⁴⁸ BLAKE, William, *Poesía completa. Prólogo de Jorge Luis Borges*, Hyspamérica, Barcelona, 1986, p. 9.

⁴⁹ KEYNES, *op. cit.*, p. 392.

Puesto que nunca escribe sobre la creación en términos de materia, sino de consciencia, Blake marca firmemente la concepción de un Dios que solo existe desde la Imaginación. Fiel a su mitología, construye su propia visión de la creación del mundo por mano de Urizen, el personaje divino al que relaciona con la personificación de la Imaginación en el *Libro de Urizen* (1794), pero que utilizará a menudo en sus imágenes. Este es descrito como un dios incorpóreo, aunque simbólicamente le atribuye forma humana, en el que descansan todas las cosas⁵⁰. La unidad con este Dios solo podría lograrse a través del esfuerzo de visión, rechazando la dualidad entre sujeto y objeto. Aun así, este acto no debe ser nunca pensado como el intento humano de alcanzar a Dios, ni mucho menos lo contrario. Se trataría, más bien, de la realización plena del hombre. Es en este sentido en el que Blake concibe el arte como factor de creación⁵¹. Urizen es el creador de todas las cosas y lo hace a través del arte, porque la Imaginación le otorga esa capacidad. Además, cualquier cosa creada nace de los mundos internos de uno mismo, donde se encuentra el origen del pensamiento⁵².

Blake desafía las premisas de la civilización occidental moderna, que vienen a ser las bases del materialismo occidental. Si bien el materialismo entiende la materia como el fundamento de la realidad, el desafío de Blake consiste en sostener que lo que constituye tal fundamento es la mente, el espíritu⁵³. En cualquier caso, todo su pensamiento se vertebra en torno a la importancia que tiene la Imaginación, que hay que entenderla como un factor eterno, inmortal e inagotable. Frente al poder y el prestigio del pensamiento científico y racional dominante de la época, Blake reafirmó rotundamente la enseñanza tradicional de que el fundamento y principio de toda creación está en la mente: la Imaginación. No hay nada fuera de este elemento inconmensurable, asimismo entiende que todo aquello que no esté inspirado en la Imaginación, o que no se nutra de ella, es una copia de las apariencias de las cosas, y lo condena como “arte falso”⁵⁴. Para Blake, el eterno abismo entre el cielo y el infierno consiste en la superación absoluta de aquellos hombres plenificados⁵⁵, que han

⁵⁰ RAINE, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁵¹ FRYE, *op. cit.*, p. 431.

⁵² KEYNES, *op. cit.*, p. 623.

⁵³ RAINE, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 17-23.

⁵⁵ El adjetivo “plenificado” viene de la expresión utilizada por Antón Pacheco: plenificación. Con ella se refiere a la facultad del hombre para desarrollar todas sus cualidades o capacidades en una tendencia hacia la perfección. Sería incorrecto hablar, en este caso, de “hombres plenos”, puesto que así se daría por hecho que la plenitud es una cualidad que ya les viene dada. Es más correcto hablar de “hombres plenificados” porque son ellos los que han desarrollado esa cualidad a lo largo de su vida. (ANTÓN PACHECO, José Antonio, *Un libro sobre Swedenborg*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991).

mostrado al mundo todas sus cualidades y de los que, por el contrario, las han ocultado. Así, el desarrollo de la Imaginación hay que entenderlo como un constante proceso de síntesis. Sin embargo, no cualquier tipo de imaginación es válida para convertirse en piedra angular del desarrollo de un hombre. Hay una imaginación que es perversa: aquella que no tiene nada en lo que trabajar y que, por ende, se ve obligada a ser analítica y disectiva. En este aspecto, debemos atender a la importancia que Blake otorga al sentido de unidad desde una perspectiva holística de toda la realidad. Todas las cosas diseccionadas son uniformemente horribles, y la idea de una proporción mezclada con las proporciones de todas las cosas, es igualmente detestable⁵⁶.

El deber del hombre imaginativo sería, por tanto, el de obligar a tomar decisiones a los hombres confundidos, en la medida en que su imaginación es un factor que contribuye a mejorar la calidad de vida. En consecuencia, disminuir el desarrollo de la imaginación o favorecer su detrimento suponen un deterioro de su calidad. De ello se deduce que toda reducción de la imaginación es un impulso de muerte⁵⁷. Su visión del Infierno está directamente relacionada con su concepción de la Imaginación como fundamento de todas las cosas. En cada alusión que hace al mundo natural fuera de la Imaginación, Blake contempla una región triste y desconsolada, una parte del mundo que ha sido amputada del suelo divino. Esto es, una región exenta de Imaginación es una región del Infierno⁵⁸.

En sus años de estudiante conocería a personajes que marcarán su trayectoria artística, como John Flaxman y Thomas Stothard (1755-1834). Será en una carta enviada al primero de ellos, el 12 de septiembre de 1800, donde Blake comparta sus visiones con respecto a los autores que se le habían revelado, haciendo explícitas algunas de sus influencias más tempranas:

Milton me amó en la infancia y me mostró su rostro. Ezra vino con Isaías el profeta, pero Shakespeare en años más maduros me dio su mano; Paracelso y Behemen se me acercaron, los terrores aparecieron en los Cielos de arriba y en el infierno de abajo, y un poderoso y terrible cambio amenazó a la Tierra. La guerra americana comenzó. Luego comenzó la Revolución Francesa entre nubes espesas, y mis Ángeles me dijeron que al ver tales visiones no podía subsistir en la Tierra⁵⁹.

⁵⁶ FRYE, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁸ RAINE, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁹ KEYNES, *op. cit.*, p. 799.

7. EMANUEL SWEDENBORG: DOCTRINA SWEDENBORGIANA Y DE LA NUEVA IGLESIA

Como lector infatigable de textos ocultistas, los libros proféticos de William Blake revelan sus visitas frecuentes a Platón (con sus alegorías del mito de la caverna), a Plotino, a la Cábala, a Böhme, al texto sagrado hinduista de Bhagavad-Gita, a Swedenborg, a John Milton, entre otros. Por ello, no se puede entender su obra artística sin hablar de sus influencias⁶⁰. Sin embargo, en este trabajo hemos destacado la influencia del sueco Emanuel Swedenborg por su singularidad y su agudeza hermenéutica⁶¹, la misma agudeza que Blake tuvo para descifrarla y usarla de llave en sus obras.

7.1. Swedenborg en el marco del conocimiento del siglo XVII

Emanuel Swedenborg nace en Estocolmo en 1688, motivo por el que se le atribuye su sobrenombre de “profeta del Norte”; su apellido, Swedenborg, se debe a su padre Jesper, un reputado obispo luterano. Originalmente Swedberg, el apellido familiar se vio modificado gracias al rango adquirido por Jesper cuando ingresa en la nobleza, bajo el título de capellán real. Su madre había muerto cuando tenía ocho años, por lo que poco podemos conocer sobre ella⁶².

Pese a la innegable influencia religiosa recibida en el seno de su familia, para tener una idea íntegra del pensamiento swedenborgiano es necesario tener en cuenta tanto sus conocimientos desde su formación científica y humanística, como su impulso reformador cristiano, intereses avivados siempre por el espíritu ilustrado del que nuestro autor también fue dueño. En este sentido, el interés científico de Swedenborg alcanzó ámbitos tan distintos como la astronomía, la geología, la anatomía, la mineralogía o incluso la ingeniería de su época; adquiriendo unos conocimientos que le permitirían publicar una obra ingente entre 1716 y 1740⁶³.

⁶⁰ RAINE, *op. cit.*, pp. 74-75.

⁶¹ Entendemos aquí la agudeza hermenéutica como la capacidad de interpretar los textos bíblicos. En el momento en el que leemos un texto se activan una serie de factores que conducen a producir el sentido que este texto tiene para su lector. La hermenéutica no busca excluir, busca, ante todo, sumar. Así postula Swedenborg que el acceso al sentido de un texto puede hacerse desde distintas lecturas y diversos métodos. (ANDINACH, *op. cit.*, pp. 33-34).

⁶² Extraído del portal web oficial sobre Emanuel Swedenborg y La Nueva Iglesia en el mundo hispanohablante. En línea: <https://www.swedenborg.es/> (Última consulta el 21 de junio de 2019).

⁶³ ANTÓN PACHECHO, *op. cit.*, pp. 11-12.

Swedenborg vivió en uno de los torbellinos más intensos de la historia del pensamiento humano, acelerado a raíz de los trabajos del monje y científico franciscano Roger Bacon (1214-1294), cuyo manejo del vidrio permitió la invención del telescopio por los holandeses Hans Lippershey y James Metius en el primer decenio del siglo XVII⁶⁴. Se abrió con Bacon una ventana hacia el cosmos misterioso y sorprendente, del mismo modo que la curiosidad por conocerlo cada vez más y el interés hacia la astronomía observacional. En la misma línea, se abren multitud de caminos hacia las interpretaciones de este nuevo cosmos que ahora es visible de forma detallada, siendo Swedenborg uno de aquellos que se anticipaban a formular hipótesis según su propia interpretación:

Es posible que existan innumerables esferas o cielos siderales en el universo finito; y la totalidad del firmamento visible posiblemente no es más que solo un punto comparado con el universo entero. No cabe duda de que la naturaleza... extiende sus fuerzas hacia el infinito. De ello pueden surgir nuevos cielos siderales, uno tras otro; y en estos cielos, nuevos vórtices y sistemas mundanos. Y según la voluntad divina, nuevas creaciones pueden manifestarse en interminable sucesión⁶⁵.

Sus inquietudes como físico le llevaron, en sus primeros años de formulación teórica, a aventurar hipótesis sobre la constitución de la materia y la estructura y el comportamiento de las partículas elementales, aparejadas siempre a una concepción de naturaleza dualista que determinará parte de su giro ideológico-religioso⁶⁶. No obstante, su vocación humanística es latente ya en sus primeros poemas latinos, *Festivus aplausos* (1715) y *Camena Borea* (1715), así como en su formación académica en la Universidad de Uppsala, donde anteriormente había presentado la tesis *Lucio Annaei Senecae et Pubio Syri Mimi, forsam et aliorum Selectiae Senectiae* (1709)⁶⁷. Lo cierto es que Swedenborg dedicó medio siglo de su vida a la investigación científica hasta que, a sus 56 años, sufre lo que muchos se han obstinado en denominar una *crisis religiosa*⁶⁸. Más cierto es que hacia 1744, aunque posiblemente desde un año antes, coinciden los biógrafos de Swedenborg en hablar de una

⁶⁴ BLOM-DAHL, Christen A. y ANTÓN PACHECO, José Antonio, *Emanuel Swedenborg. El habitante de dos mundos. Obra científica, religiosa y visionaria*, Trotta, Madrid, 2000, p. 16.

⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 17-18.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 61.

⁶⁷ ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁸ Aunque comúnmente se habla de una crisis religiosa para justificar el giro radical en el pensamiento de Emanuel Swedenborg, lo que atravesó fue, más bien, una crisis cognoscitiva. Esto es, fueron los problemas científicos los que mayormente le preocuparon por entonces y dado que las soluciones científicas no terminaban de proporcionar una manera de penetrar en el organismo humano tal y como esperaba para profundizar sobre temas espirituales, concibió la esperanza de conseguir traspasarlo a través de una ayuda sobrenatural. (BLOM-DAHL y ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, p. 36).

metamorfosis repentina, en una transmutación de científico a místico, siendo consciente de la incompatibilidad entre ambos ámbitos.

Impulsado por su constante curiosidad científica, dedicará buena parte de su vida a viajar por toda Europa, experiencia de la que dejó constancia en sus notas. En la ciudad holandesa de Harlingen comienza con seguridad la segunda etapa de su vida, dejando atrás una primera etapa protagonizada excepcionalmente por la búsqueda de respuestas científicas a sus preguntas. A partir de ese momento, nunca volverá a solicitar respuestas en el exterior, ni a través de telescopios, ni de microscopios, ni de calesas o diligencias. Entre el 24 de marzo y el mes de noviembre de 1744, dejará registrados en sus textos un total de noventa y ocho sueños y doce visiones. En este abismo del reino de los sueños que absorbe ahora su atención, se dedicará a escudriñar respuestas en su interior y en el interior de los hombres⁶⁹. En cualquier caso, es entonces cuando su experiencia existencial alcanza su cénit y a raíz de ello, se dedicará por completo a su obra religiosa. Contrariamente a los textos de otros autores visionarios, Swedenborg estableció unas claves hermenéuticas sobre sus experiencias en el Cielo y en el Infierno y sobre los habitantes de ambos mundos. El valioso grado de detalle ofrecido en sus textos sobre la descripción de los mismos, le ha otorgado un reconocimiento en el conjunto de los autores visionarios, fundamentalmente en literatura.

Su obra teológica recoge una cantidad de obras casi tan extensa como su obra científica, entre la que se encuentran libros de obligada consulta para su comprensión, como *De Cultu et Amore Dei* (1745), *Arcana Coelestia* (1749-56), *De Coelo et ejius Mirabilibus et de Inferno* (1758), *Sapientia Angelica de Divino Amore et de Divina Sapientia* (1763) o *Vera Christiana Religio* (1771), entre otros⁷⁰.

Podemos decir que, en parte, la elaboración de un nuevo sistema religioso por Swedenborg, responde a una situación que ha de insertarse en el marco de una crisis religiosa generalizada en los siglos XVII y XVIII. Como consecuencia de la pérdida de la fe en un cristianismo debilitado, muchos artistas y pensadores –si acaso no son lo mismo– consideraron la creación de nuevas expresiones religiosas. Sobre todo en el mundo nórdico, destacan aquellos que trataban de encontrar el fundamento religioso que condujera a una era más piadosa⁷¹. Swedenborg vivió y experimentó literalmente esta situación aunada a su

⁶⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁰ ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, p. 12.

⁷¹ ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza, Madrid, 2003, p. 49.

convicción de poseer una facultad visionaria. Con todo ello, advirtió que lo espiritual se nos muestra mediante el lenguaje simbólico, capaz de transmitir mensajes ocultos que nos revelan los misterios más profundos, ya sean de los planos físico o metafísico. Es en este sentido en el que las visiones proféticas adquieren su finalidad reveladora⁷².

Si bien es cierto que su convicción hacia los fenómenos visionarios era absoluta, con el tiempo se volvió más cauto al hablar sobre ellos. Las investigaciones y los análisis patográficos han mostrado signos de que el pensador escandinavo habría sufrido episodios de esquizofrenia. No obstante, Swedenborg era consciente de ambos estados y los diferenciaba en sus escritos como dos estados cismáticos, capaz de reconocer en cada momento. Así, las visiones se producen cuando es el espíritu el que se separa del cuerpo, en un estado a caballo entre el sueño y la vigilia en el cual, el hombre sabe que está despierto; por su parte, los episodios de esquizofrenia, aunque no los llamara así, sino raptos, tienen lugar cuando el cuerpo es alejado del espíritu⁷³. Es indiscutible que, al menos, el estilo tranquilo de Swedenborg no demuestra una locura transitoria en el momento en el que cuenta sus experiencias visionarias, puesto que realmente nos traslada a sus mundos de ángeles que podemos imaginar gracias a las detalladas descripciones. Es esa la misma claridad con la que expone su doctrina, como un deber que le ha sido otorgado, junto al estudio de las escrituras sagradas, para renovar la Iglesia⁷⁴.

A pesar de haber tenido en vida suficientes enemigos ideológicos, su muerte se produjo de una forma tan serena y extraña al mismo tiempo, que pocos de sus contemporáneos dudarían de sus capacidades para comunicarse con el mundo de los espíritus una vez acaecido su viaje hacia el “más allá”. Según afirman los testimonios de sus más allegados, Swedenborg predijo que su muerte tendría lugar el 29 de marzo de 1772. Así, haciendo cumplir su última visión, murió a los ochenta y dos años de edad, pero para entonces ya había inmortalizado en los textos la descripción de los mundos que imaginó que ahora iba a recorrer⁷⁵.

⁷² BLOM-DAHL y ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, pp. 39-42.

⁷³ JASPERS, Karl, *Genio y Locura. Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg y Hölderlin*, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 162-163.

⁷⁴ BORGES, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁵ Extraído del portal web oficial sobre Emanuel Swedenborg y La Nueva Iglesia en el mundo hispanohablante. En línea: <https://www.swedenborg.es/> (Última consulta el 21 de junio de 2019).

7.2. Claves de la doctrina swedenborgiana

Como heredero del propósito de la Ilustración, Swedenborg quiere, ante todo, iluminar las mentes, las almas y los corazones de quienes aún no lo han sido, para hacerles ver la “verdadera” doctrina cristiana. Con el objetivo de alcanzar su propósito, el visionario sueco se sirve de un elemento fundamental en su obra teológica: la hermenéutica. En su estudio sobre la obra religiosa y visionaria del autor, Antón Pacheco llegará a decir sobre la hermenéutica que absolutamente toda la segunda etapa de la vida de Swedenborg tiene como fin la interpretación de la Biblia. Sin embargo, esta característica adopta en él las características de su propia experiencia interior, subjetivizando los textos, es decir, mostrando y reactualizando el contenido ocultado por la letra de los textos bíblicos⁷⁶.

Ninguna de las ideas destacadas puede ser entendida como un concepto construido racionalmente desde materiales comprobables, sino que todas ellas son fruto de sus visiones, de manera que solo a través de la experiencia visionaria sería posible comprender estas claves. La importancia de los elementos que destacamos aquí radica en dos aspectos fundamentales: por un lado, pueden ser leídos como llaves hermenéuticas para sus interpretaciones posteriores, como la que hará William Blake; por otro lado, tanto su significado como su simbolismo reúnen, de forma teórica, todos sus conocimientos científicos y teológicos.

Unidad y determinación:

Sin duda, dos de los elementos que mueven tanto el pensamiento como la experiencia vital de Swedenborg son la unidad y la determinación, para superar el dualismo cartesiano que crea conciencias divididas. Para ello, procura establecer una conexión ontológica de todo lo real y encontrar el vínculo de todas las instancias de la existencia. Es en este sentido en el que la unidad se postula como máxima de su obra, y nuestro autor distingue entre dos dicotomías esenciales a superar: la de cuerpo y alma, y la de ciencia y fe. Según esta concepción, el ser humano tendría la misma correspondencia con el mundo inteligible que con el mundo sensible, en el que Dios también la tiene, haciendo presencia de lo divino en el mundo sensible. Asimismo, aunque Swedenborg es consciente de las diferencias entre

⁷⁶ BLOM-DAHL y ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, p. 197.

ciencia y religión, es capaz de extrapolar sus conocimientos científicos a su visión teológica⁷⁷.

Pero, entonces, ¿a qué se refiere cuando habla de determinación? La trascendencia de la determinación como elemento en la doctrina swedenborgiana radica en su aplicación sobre el valor que toma lo universal en lo particular. De este modo, para Swedenborg “todo es distintamente uno” porque la unidad se determina en todas las representaciones y correspondencias. Desde el punto de vista catenoteísta⁷⁸, “el Señor es el cielo, no solo en general en todos los que están allí, sino también en particular en cada ángel que está allí; pues cada ángel es el cielo en una pequeña forma”⁷⁹. La posibilidad de conciliar ambas concepciones se manifiesta en la premisa de que la unidad, esencial y primigenia de todas las cosas, no anula la riqueza de la pluralidad.

Lo que viene a decirnos la determinación swedenborgiana es que, si hay algo que es cierto en este mundo, es que estamos determinados por la presencia del todo en la parte, y al mismo tiempo, del todo en el todo.

Correspondencia, orden y armonía:

En sus textos Swedenborg manifiesta expresamente el valor excepcional que tienen en el mundo el orden y la armonía, en el sentido en que todos sus elementos se configuran y se conforman jerárquicamente atendiendo a su semejanza ontológica. Mediante la construcción de una realidad simbólica hace posible la conciliación entre los elementos tradicionalmente enfrentados: ciencia-fe, cielo-mundo, alma-cuerpo. Para ello, encuentra su coincidencia en la unidad superior, por medio de la que adquieren carta de naturaleza⁸⁰.

En su visión de conciliación entre unidad y pluralidad, según la cual todo alcanza su lugar en conexión con el resto del todo, las dicotomías tradicionales se presentan como un problema que Swedenborg soluciona al otorgarles el valor de correspondencias. Amor y

⁷⁷ ANTÓN PACHECHO, *op. cit.*, pp. 15-19.

⁷⁸ El catenoteísmo, definido en términos de Henry Corbins en *La paradoxe du monothéisme*, viene a decir que las consideraciones cuantitativas no entran en las consideraciones espirituales, sino que para estas solo son válidas las cualitativas. Es una multiplicidad que, a la vez, siempre es una en cada parte que unifica. En Swedenborg esta facultad se comprueba en la afirmación de que un ángel es también toda la iglesia, o que Dios está en todos y cada uno. Asimismo, Dios es en cada uno por multiplicación ontológica, no por adición yuxtapuesta. (*Ibid.*, p. 21).

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ BLOM-DAHL y ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, p. 194.

Sabiduría, Bien y Verdad, Voluntad y Entendimiento, Substancia y Forma, Ser y Existir, son las determinaciones supremas de la realidad. Así, bajo el valor de correspondencias, todas las regiones de la realidad son, contienen y representan a la vez el amor y la sabiduría, el bien y la verdad, la voluntad y el entendimiento, la substancia y la forma, el ser y el existir. Además, como estas determinaciones se encuentran en Dios, lo divino también se corresponde con lo humano, y viceversa. El hombre que se encuentra en la correspondencia, está al mismo tiempo en el amor hacia el Señor y en la caridad hacia el prójimo, y en consecuencia, en la fe.⁸¹

Se establece así un sistema swedenborgiano aplicable a todos los elementos que conforman la realidad. El cielo y el infierno, en su disparidad, se corresponden simétricamente en una dualidad no excluyente. Las fuerzas de ambos mundos se mantienen en tensión constante, pero equilibradas, como una necesidad para mantener el orden y la armonía que sustenta todas las cosas⁸². La unión del alma con su correspondencia celeste, versa sobre la búsqueda de nuestro verdadero yo mediante un vínculo matrimonial. Así, Swedenborg se religa con la tradición romántica, que en su temática más habitual contempla la realización espiritual del hombre como la integración amorosa del amante y la amada, del caballero y la dama⁸³.

Estructura del Cielo y del Infierno:

En *El Cielo y sus Maravillas y el Infierno* (1758), Swedenborg sintetiza sus ideas sobre el “más allá” y, movido por su sentido de unidad, desarrolla el mundo de los Espíritus como un espacio intermediario entre el Cielo y el Infierno. Este espacio puede asemejarse al Purgatorio católico en el aspecto en que se convierte en un estado provisional del alma, en el que se valora la posibilidad de ascender al Cielo o descender al Infierno. La principal diferencia con este Purgatorio estriba en que en el mundo de los Espíritus, según la doctrina expuesta por Swedenborg en sus textos, es el propio hombre el que decide a donde ir⁸⁴.

Contrariamente a lo que Dante expone en su *Comedia*, en la doctrina swedenborgiana un hombre nunca se da cuenta de que ha muerto por la similitud de su nuevo mundo. Un mundo

⁸¹ ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁸² BORGES, *op. cit.*, p. 27.

⁸³ ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁴ BLOM-DAHL y ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, pp. 218-219.

en el que todo es más vívido pese a la concepción vaporosa tradicional del “más allá”. Un mundo con más formas, con más colores, entre ángeles. Una idea que a Borges le hace dudar sobre su propio mundo, llegando a afirmar que el de las sombras es el mundo en el que hacemos vida⁸⁵. La característica principal del cielo y del infierno en Swedenborg es que no son regiones determinadas por referencias espacio-temporales. Aunque ambas poseen la apariencia espacial de la tierra, con accidentes geográficos, casas, templos y ciudades, la geografía de los planos inmateriales viene determinada por el estado psicológico de sus habitantes, con diferencias considerables entre el cielo y el infierno⁸⁶.

Como hemos visto, el espacio más singular estructuralmente de los que nos describe Swedenborg, es el intermedio. Según las características atribuidas a los diferentes mundos, la región de los espíritus es tan importante, o más, como los espacios que une por arriba y por abajo.

Angelología:

No es baladí para este trabajo la inclusión de este aspecto como una de las claves del pensamiento swedenborgiano, pues, el papel de los ángeles es tan omnipresente en toda la obra de Swedenborg que, en realidad, cualquier tema versa de alguna u otra manera sobre la cuestión angelical.

En la línea de un humanismo dinámico y existencial, la doctrina swedenborgiana se forja en base a una concepción del hombre como construcción personal. Esto es, el hombre se va construyendo al asimilar las formas ontológicas que se presentan en el mundo, y cuantas más asimile, más hombre se construye. Estas formas son las que Swedenborg entiende como determinaciones supremas, comentadas anteriormente⁸⁷.

La figura del ángel es en Swedenborg la máxima expresión de la personalización. Bajo esta concepción Swedenborg establece que la mayor perfección que se puede dar al hombre es, precisamente, su realización plena en todas sus posibilidades. La figura del ángel designa

⁸⁵ BORGES, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁶ ANDRADE FERREIRA, Raúl Azevedo, “Viagens místico-lingüísticas ao inferno: considerações sobre a obra de Jorge Luis Borges e Emmanuel Swedenborg”, *Estação Literária*, Vol. 10C, Londrina, 2013, pp. 277-291. En línea: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10C-Art20.pdf> (Última consulta el 23 de junio de 2019).

⁸⁷ BORGES, *op. cit.*, p. 28.

así al hombre como una tendencia y una tensión continua y permanente hacia su plenificación⁸⁸. La antropología swedenborgiana está directamente relacionado con su concepción del Cielo y el Infierno o, más correctamente, de los Cielos y de los Infiernos; pero también con la teoría de las Correspondencias:

Todos los espíritus y todos los ángeles aparecen como hombres, con un rostro y con un cuerpo de hombre, con órganos y miembros, y esto es así porque su intimidad aspira a tal forma: lo mismo que lo originario del hombre, que proviene del alma del padre, se ve impulsado hacia la formación de todo el hombre en el embrión y en el útero, aunque eso originario no esté en la forma del cuerpo sino en una forma más perfecta conocida por el Señor⁸⁹.

Podemos afirmar que en la ciencia de los ángeles que Swedenborg estudia, existe también un humanismo dinámico y existencial según el cual la humanidad debe ser conquistada por el hombre y cuya última instancia es alcanzar la forma del ángel. De este modo, el ángel, el cielo, la religión, son entidades que se encuentran en el hombre mismo y que, por tanto, puede alcanzar a serlas en el momento en que desarrolle sus actividades hacia su propia plenificación⁹⁰.

Teoría de los grados:

En el mundo existe un orden para todas las cosas que se muestra en un orden ascendente o progresivo, desde lo indeterminado hacia lo determinado. Lo que la teoría de los grados establece entonces, es que ya no solamente el hombre tiende hacia su plenificación, sino que el mundo en sí mismo tiende a plenificarse. Para Swedenborg habría dos tipos de grados que cada ser humano lleva intrínseco a su ser: los grados de altura y los de anchura. Los primeros se clasifican, además, en bajo, medio y alto; los segundos, en interior, medio y exterior; y, todos ellos, inciden sobre las nociones de determinación, configuración y finalidad⁹¹.

Hay que saber para su comprensión, que el grado de altura se corresponde con los grados discretos (bajo-medio-alto) que identifican el mundo espiritual y sus respectivos cielos. Por

⁸⁸ ANTÓN PACHECHO, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁹ SWEDENBORG, Emanuel, *Arcana Coelestia*, Vol. 4, Swedenborg Foundation, Pensilvania, 2009, p. 2435.
En línea:

https://swedenborg.com/wp-content/uploads/2013/03/swedenborg_foundation_arcana_coelestia_04.pdf

(Última consulta el 28 de junio de 2019)

⁹⁰ ANTÓN PACHECHO, *op. cit.*, p. 28.

⁹¹ *Ibíd.*, pp. 32-33.

su parte, el grado de anchura se corresponde con los grados continuos (interior-medio-exterior) que identifican el mundo natural⁹². De este modo, en el mundo espiritual aparecen espacios y distancias, igual que en el mundo natural; la diferencia se encuentra en que las dimensiones asociadas a estos grados discretos son, en realidad, las afinidades o discrepancias que aparecen entre los estados del bien y de la verdad. El conocimiento de ambos géneros es la llave que abre las causas de las cosas, ya sean de uno u otro mundo, y permite entrar en ellas⁹³. Bajo una noción de la trinidad uso-configuración-finalidad, lo importante de la teoría de los grados es cómo esta se relaciona directamente e incide sobre los conceptos fundamentales del sistema swedenborgiano.

En el mundo natural, Swedenborg establece una jerarquía ontológica para todos los seres, según la cual el uso de los elementos creados también se ordena en grados desde los últimos hasta el hombre y, finalmente, desde el hombre hasta Dios. En esta jerarquía, a los grados últimos corresponden las materias del reino mineral: substancias pétreas, salinas, oleaginosas, minerales y metalúrgicas; a los grados medios pertenecen las cosas del reino vegetal; finalmente, los grados primeros están constituidos por todas las cosas del reino animal, donde también se establece un orden: gusanos e insectos son los más inferiores; pájaros y bestias, los medianos; los hombres son los superiores. Asimismo, en el mundo espiritual nos encontramos con tres cielos ordenados por altura: en el supremo los ángeles sobrepasan en forma y plenificación a los que se encuentran en el medio, los cuales sobrepasan a los ángeles del cielo inferior⁹⁴.

De todos los espacios presentados, el mundo que interesa a Swedenborg es el mundo interno, con el que se muestran las regiones celestes, puesto que es el más complejo y aquel que las ciencias no han sabido explicar. Es el que confunde a todos los hombres, y a la vez, el que tiene todas las respuestas:

Los deseos y las cosas de la memoria, son interiores; los afectos y los entes racionales son interiores aún para estos; y la voluntad del bien y la comprensión de la verdad están en lo más

⁹² Swedenborg establece de forma teórica una “geografía” del mundo espiritual. En este sentido, son las afecciones del alma las que generan su propio espacio físico en el que actuar (BLOM-DAHL y ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, p. 248).

⁹³ *Ibíd.*, pp. 251-252.

⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 249-253.

profundo de todo ello. Y estos son tan distintos entre sí, que nada puede ser más distinto. [Pero] el hombre corpóreo fusiona todo esto en uno, y los confunde⁹⁵.

El Macrántropos⁹⁶:

La figura del Macrántropos, o del Macroantropos, aunque es trascendental para la formulación de su pensamiento, no tiene nada de nuevo en Swedenborg, sino que se trata de un emblema clásico en el humanismo. Según Puledda, el universo es un individuo dotado de alma, que siente y que conoce, pero también dotado de cuerpo físico. Del mismo modo que el ser humano, el cuerpo del mundo estaría dotado de órganos y aparatos distintos, pudiendo hablar entonces de un Macroantropos. Pero esta concepción del mundo tiene equivalencias en las tradiciones más antiguas como la hindú, la oriental, la griega o la judeo cristiana⁹⁷. Del mismo modo, sería igual de tentador comparar el mundo como Macroantropos con el *Gigante Cósmico* de los védicos, con el *Pleroma* de los gnósticos, con el *Anthropos* neoplatónico o con el *Adán Kadmón* de la cábala hebrea. Sin embargo, lejos de las doctrinas tradicionales, la concepción swedenborgiana requiere de la investigación de la erudición científica del pensador⁹⁸. El Macroantropos de Swedenborg es una clara interiorización de sus ideas fisiológicas y anatómicas tal y como aparecen en las obras *Oeconomica Regni Animalis* (1740-1741) y *Regnum animale* (1744-1745). Con ello pretende figurar la interrelación de los ámbitos corpóreo y espiritual⁹⁹.

Bajo su proyecto del mundo antropomorfo, Swedenborg establece la idea de Hombre Arquetípico de manera que este tiene la forma de Dios, y viceversa: “Dios no es lo inefable o el abismo insondable; el hombre mismo participa de la configuración y determinación

⁹⁵ SWEDENBORG, Emanuel, *Arcana Coelestia*, Vol. 1, Swedenborg Foundation, Pensilvania, 2009, p. 314. En línea:

https://swedenborg.com/wp-content/uploads/2013/03/swedenborg_foundation_arcana_coelestia_01.pdf (Última consulta el 28 de junio de 2019).

⁹⁶ Cada autor utiliza un término para hablar del concepto del Macroantropos tradicional al que Swedenborg se refiere como *Maximus Homo*. Como ejemplo, en las fuentes consultadas Northrop Frye menciona “God-Man”, mientras que Kathleen Raine usa el concepto de “lo Divino Humano”. El término Macrántropos aquí utilizado es al que se refiere Antón Pacheco en *Un libro sobre Swedenborg*, como conjunción del Macroantropos legendario.

⁹⁷ SÁMANO CHÁVEZ, Genaro David, “La noción del Macroantropos como apoyo para la disciplina mental”, Parques de Estudio y Reflexión Aldama, enero de 2013. En línea: <https://www.parclabelleidee.fr/docs/productions/MACROANTROPOS2.pdf> (Última consulta el 23 de junio de 2019).

⁹⁸ BLOM-DAHL y ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 214.

esenciales en la medida en que es un reflejo del Hombre primordial”. Además, muestra su concepción del mundo espiritual interiorizado, porque Dios es la forma del Cielo y de los pensamientos y, por tanto, está presente en los pensamientos de todos los hombres. Según este existencialismo místico u ontológico, la voluntad del hombre tiende siempre a la realización de la Forma Humana, puesto que para Swedenborg todo tiende hacia la forma¹⁰⁰. Esta idea ampliamente elaborada vendría a decir que los cielos se encuentran configurados como un gigantesco organismo humano cuyas comunidades angélicas corresponden a las partes que conforman la anatomía del cuerpo humano: vísceras, tejidos, órganos, fibras o sistemas¹⁰¹.

Aunque esta figura es tan polivalente como compleja, en ello radica su interés para comprender el pensamiento místico-representativo de Swedenborg. En otras palabras, podemos decir que, si donde hay hombre hay mundo espiritual, donde no hay hombre o posibilidad de desarrollarse como tal, se encuentra el infierno. De este modo, el hombre puede ser tan cielo o tan infierno según se abra o se cierre a la luz divina, que es la propia posibilidad del hombre de desarrollar sus posibilidades espirituales¹⁰².

Como se ha visto, el viaje visionario en Swedenborg tiene como objetivo la búsqueda de los diferentes estadios de significado que se encuentran en las Escrituras Sagradas. En el camino que recorre en sus viajes, los ángeles, como guías e intérpretes, le van desvelando los símbolos y los significados ocultos de la palabra bíblica. Asimismo, todo su sistema se muestra coherente, y los elementos que lo componen se encuentran interrelacionados. Cada uno de ellos hace referencia o se ve implicado directamente en la actividad de los demás.

¹⁰⁰ ANTÓN PACHECHO, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁰¹ BLOM-DAHL y ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰² ANTÓN PACHECHO, *op. cit.*, p. 40.

7.3. La doctrina de la Nueva Iglesia

La doctrina swedenborgiana, tal y como se muestra en los escritos del sueco, presenta discrepancias con la doctrina formulada a raíz de ellos, según la interpretación que sus seguidores ingleses hicieron después de su muerte. En sus textos se hace explícita la experiencia visionaria, substancialmente a través de sus conversaciones con los ángeles, en un sentido místico y espiritual al alcance de cualquier hombre. Sin embargo, William Blake bajo la influencia de las doctrinas de la Nueva Iglesia y de los textos de Swedenborg, aplicó a sus visiones la lógica sistematizadora de la filosofía natural, tratando de extraer las verdades escondidas en las palabras de la Biblia¹⁰³.

En realidad, Swedenborg nunca llegó a fundar una iglesia, sino que en una lectura formal de su doctrina del Cristianismo renovado, sus discípulos constituyeron la Nueva Iglesia. Los lectores de los textos teológicos de Swedenborg, aunque distribuidos por toda Europa, tuvieron mayor aceptación en Suecia, Francia, Alemania e Inglaterra. Desde su emancipación en el 1787 del cristianismo tradicional, su culto no se ha dejado de practicar. A día de hoy, encontramos en plena actividad ciento diecisiete centros eclesiásticos oficiales destinados al culto de esta doctrina, distribuidos por todo el mundo¹⁰⁴.

Contrariamente a lo que la religión oficial postula, Swedenborg nunca estuvo a favor de la fe en los milagros ni de ningún tipo de adivinación, sino que su espiritualidad mística trasciende al defender una religiosidad interior. Esto es, tanto para él como para otros muchos reformadores del cristianismo, el primer objetivo de la difusión de su pensamiento era la vuelta a un cristianismo como el practicado antes de los dos concilios de Nicea, puesto que tratar de adivinar el futuro que le depara al hombre, no le permite actuar libremente. Postula así que nadie tiene la capacidad de saber su porvenir, ni el de otros¹⁰⁵. La Iglesia, por tanto, adquiere en Swedenborg una “consistencia esencialmente interior y espiritual, máxime cuando su idea de Iglesia está íntimamente ligada a la interpretación del sentido espiritual bíblico”¹⁰⁶. Esta idea había sido ya extraída en su lectura por William Blake, tal y como anotó en las copias de sus textos (ANEXO: Anotaciones a Swedenborg, A).

¹⁰³ BINDMAN, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁰⁴ Según el portal web oficial de La Nueva Iglesia, que permite localizar los centros en los que se practica la religión basada en la doctrina swedenborgiana, en Estados Unidos hay 44 centros; en Canadá, 12; en Sudamérica, 2; en África, 37; en Europa 12; y, entre Asia y el Pacífico, 10. (Extraído de La Nueva Iglesia: <http://newchurch.org/>). (Última consulta el 2 de julio de 2019).

¹⁰⁵ ANTÓN PACHECHO, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁰⁶ BLOM-DAHL y ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, p. 198.

Desde su postura conciliadora de los mundos natural y espiritual, Swedenborg está convencido de que las religiones institucionales se han encargado de engañar a sus seguidores para alejarlos del mundo espiritual. Les han hecho creer que han nacido en un mundo natural separado del mundo divino, y que son incapaces de percibir otra cosa que no se encuentre en su mundo. Swedenborg tampoco mostró afinidad hacia ninguna ideología radical o revolucionaria, pero con su reticencia hacia el control ejercido por los sacerdotes y la celebración de las misas, sin saberlo, dio confianza a aquellos que en la sociedad inglesa se sentían lejos del poder o por debajo de las instituciones eclesiásticas influyentes¹⁰⁷. En la crítica al cristianismo de su época, defiende la acción de la divina Providencia, compatible con el libre arbitrio con el que nacen los hombres y se forma la realidad, frente al deísmo y naturalismo tradicionales¹⁰⁸.

La “Nueva Iglesia” le había sido revelada a Swedenborg en sus visiones, sin embargo, esta se habría establecido en los cielos tras el dictamen del Juicio Final sobre la Iglesia apostólica. En esta “Nueva Iglesia” es donde iba a tener lugar la revelación definitiva del Hijo de Dios como la Humanidad Divina. La reivindicación de Swedenborg significaba la comprensión de Cristo en su particular forma de Divina Humanidad, bajo la cual se concibe la unión más íntima posible entre Dios y el Hombre¹⁰⁹.

¹⁰⁷ RIX, Robert, “William Blake and the Radical Swedenborgians” en *The Human Divine*, publicado el 20 de marzo de 2016. En línea: <https://thehumandivine.org/2016/03/20/william-blake-and-the-radical-swedenborgians-by-robert-rix/> (Última consulta el 18 de junio de 2019).

¹⁰⁸ BLOM-DAHL y ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, p. 266.

¹⁰⁹ RAINE, *op. cit.*, pp. 110-129.

8. WILLIAM BLAKE EN CLAVE SWEDENBORGIANA

Pese a que Blake se opuso con firmeza a las religiones institucionales, las fuentes lo relacionan estrechamente con la Nueva Iglesia de Swedenborg hacia 1788-1789. Aunque su relación formal con la doctrina de la Nueva Iglesia no duró mucho tiempo, la lectura de sus textos plantó unas semillas de prolíficos frutos, lo que hace que algunos autores no lo consideren como influencia directa. Lo que no podemos negar en ningún momento es que la influencia de Swedenborg en su obra es, como mínimo, un fruto de las ideas que Blake desarrolló sobre las claves ofrecidas por este¹¹⁰. Es evidente el contenido que adoptó de los escritos de Swedenborg sobre la jerarquía de los mundos en correspondencia con estados mentales y pensamientos. No obstante, en la obra gráfica de Blake hay también elementos no tan evidentes con la misma trascendencia para la conformación de su pensamiento.

William Blake fue uno de los lectores más habituales de las obras de Swedenborg ya desde la década de 1780. Él mismo poseía traducciones al inglés de los libros originales en latín, y en sus copias de estas traducciones solía hacer anotaciones a lápiz que le servirían más adelante para forjar y madurar sus propias ideas espirituales (ANEXO: Anotaciones a Swedenborg, B). Sin duda, la conservación de estas anotaciones ha permitido identificar exactamente los pasajes de Swedenborg con los que Blake hubiera estado de acuerdo en su momento, así como aquellos en que no lo estuvo tanto y matizó.

Swedenborg había sistematizado una simbólica universal según la cual, el hombre, en tanto que se concibe así mismo uno con el mundo, se reconoce en la realidad exterior, y se ve representado en todo. Esta sistematización implica, por tanto, una concepción estética a la vez que una concepción ideológica en sentido místico, que William Blake tratará de representar en sus dibujos.

Aunque su principal preocupación nunca fue el arte, para Swedenborg el fin del arte consistía en presentar a la memoria las cosas divinas que había en las manifestaciones visibles, entendiendo los objetos naturales como un velo tras el que se ocultaría el significado verdadero y espiritual de las cosas¹¹¹. En este sentido, las representaciones bíblicas que hará a través del arte William Blake habrían sido, en realidad, descripciones plásticas de los conceptos eternos de la Biblia.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹¹¹ BINDMAN, *op. cit.*, pp. 78-79.

8.1. Obra gráfica de Blake: estilo y técnica

Los últimos artistas neoclásicos y los románticos influidos por estas ideas, consideraron los perfiles bien definidos como un modo de presentar la claridad y la simplicidad del arte griego antiguo. Sin embargo, la afinidad de Blake por la antigüedad clásica tenía más que ver con su pasión por los textos homéricos que por el arte plástico. El empleo de los contornos había sido utilizado por Blake como una cuestión moral, según proclamó que la precisión de la línea era algo necesario para representar sus conceptos visionarios¹¹².

Anteriormente se ha mencionado que Blake se inició en la técnica del grabado inglés de la época victoriana, particularmente bajo las enseñanzas de Basire. Sin embargo, con el tiempo irá experimentando y ampliando sus cualidades técnicas a lo hora de elaborar sus imágenes, en tanto que lo haría su pensamiento, siempre con el deseo de unificar la poesía y la pintura. Chesterton se encargará de acentuar que no es posible comprender la mayoría de las alusiones que aparecen en la obra de Blake si antes no entendemos, como vamos a ver, que fue un auténtico fanático de la línea¹¹³.

Las dos tareas básicas del trabajo del grabador son la reducción de la imagen al tamaño de la lámina final y su copia al revés; dos tareas que requieren de una gran habilidad técnica para lograr que el resultado sea de calidad. En sus prácticas con el grabado, Blake experimentaba constantemente con nuevas técnicas de impresión, aunque uno de los estilos más característicos de William Blake será, indiscutiblemente, la impresión iluminada con la que combina el texto y el dibujo. Con todo, su experimentación con los tipos de impresión parece que tuvo éxito solo a partir de febrero de 1787, tras la temprana muerte de su hermano Robert, quien podría haberle inspirado este método¹¹⁴. Finalmente, fue el aguafuerte lo que le permitió a Blake combinar como quería el texto y la imagen imprimiéndolos en la misma plancha. Mediante esta fórmula, conocida como “impresión iluminada”, sus obras serán concebidas como obras de arte mixtas que, aunque se podían imprimir en tonos verdes y ocre, después eran coloreadas a mano, ya fuera en acuarela o témpera, adquiriendo definitivamente el aura de manuscrito que las caracteriza¹¹⁵.

¹¹² *Ibíd.*, pp. 156-163.

¹¹³ CHESTERTON, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁴ BINDMAN, *op. cit.*, pp. 63-64.

¹¹⁵ SCHÜTZE y TERZOLI, *op. cit.*, p. 48.

Antes de 1787, el sistema de impresión de Blake consistía en un modelo basado en la palabra escrita y en el dibujo sobre la plancha. Para ello, había que dibujar en la plancha de cobre con un compuesto impermeable al ácido y, una vez obtenido el dibujo deseado, sumergir la plancha en el ácido que hacía desaparecer el resto del cobre. La dificultad del método radica en que la palabra escrita directamente sobre la plancha, quedaría invertida en su impresión, por lo que el artista debía escribir la palabra al revés inicialmente. Asimismo, Blake, en su agudeza para concebir nuevos métodos de impresión, solucionó el problema de la inversión de las letras mediante el uso de un clisé en el que dibujo y letra quedarán integrados con el texto al revés sobre la plancha¹¹⁶. Pese al continuo intento por perfeccionar la técnica, para que el resultado final fuera el esperado, Blake tuvo que agregar algunos detalles mediante pluma y témpera, puesto que de no haberlo hecho, muchas figuras hubieran sido difíciles de leer como consecuencia de la inevitable corrosión parcial del ácido. Sin duda, el abandono de su experiencia comercial para dedicarse exclusivamente al arte de forma autónoma, muestra que Blake siempre estuvo más interesado en asegurar el efecto artístico de sus obras, antes que en simplificar su técnica¹¹⁷.

Hasta aquí hemos hablado de su experiencia con el grabado, pero la ingente obra gráfica de Blake no se limita a una sola técnica. Realizó numerosos dibujos a pluma, pinturas al temple, y láminas en acuarela, estas últimas sobre todo en las últimas décadas. A veces, incluso, se vio en la necesidad de combinar varias técnicas para considerar que la obra estaba perfectamente acabada.

Respecto a los colores, Blake suma a la condición natural de percepción su elección premeditada, creando en el observador las sensaciones que le interesa transmitir. Así, en sus acuarelas, la paleta de tonos pastel ofrece unos colores difusos, sutiles y delicados que permiten fácilmente la mezcla de tonos fríos y cálidos sin generar un desequilibrio en el conjunto. En ella predominan los colores ocre, rojizos, azules y amarillos según el periodo y la técnica en que fueran realizados los dibujos. No obstante, Blake maneja una técnica más compleja de manera que es capaz de mezclar esos tonos con una paleta mucho más contrastada, sabiendo destacar aquellos elementos que le interesan mediante un contraste simbólico de los colores que, más que disparidad, le otorgan la unidad que busca en las obras.

¹¹⁶ BINDMAN, *op. cit.*, pp. 67-68.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

8.2. Elementos místico-simbólicos de sus imágenes

Según la tradicional expresión *ut pictura poesis*¹¹⁸, pintura y poesía están orientadas hacia el mismo fin, esto es, a imitar la realidad. En este sentido, las actividades del poeta y las del pintor son, aunque distintas, compatibles e intercambiables, de manera que los términos utilizados para definir la literatura podrían ser aplicados al arte. Así, cuando en la segunda mitad del siglo XVIII los artistas tenían mayor preferencia hacia una literatura pictórica, se discutió la cuestión relativa a qué tipos de textos eran los más adecuados para representar imágenes visuales¹¹⁹. Aunque la principal preocupación de Swedenborg no fuera el arte, como la de Blake, sino la Biblia y la literatura sobre textos bíblicos, lo cierto es que las claves swedenborgianas son compatibles en alto grado con las imágenes concebidas por William Blake. En el análisis de estos elementos, cabe la ocasión de hacer una breve síntesis que los relacione. Este esbozo se entiende mediante la concepción de la realidad según la cual todas las cosas naturales que se corresponden con las interiores, son también representadas en el cielo; de ahí su denominación como elementos *representativos*.

Unidad y determinación:

William Blake, que había comenzado a interesarse por los poemas de principios del siglo XVIII, ilustró la obra *Night Thoughts*, también llamada *The Complaint and The Consolation*, de Edward Young. Se trata de una obra compuesta por una serie de discursos de temas relacionados con la Piedad, sin unidad narrativa. En cuanto a su estructura, su modelo de las nueve noches se corresponde perfectamente con la Caída y con la Redención por un Dios que identifica en sus dibujos con Cristo. El Poeta, Cristo, la Noche y la Muerte, son elementos que Edward Young utiliza alegóricamente para dotar de moraleja a sus historias, y se relacionan con las determinaciones de la vida. Mientras que el Poeta, representado de manera satírica, y Cristo, son los personajes, la Noche y la Muerte representan las fuerzas de las Tinieblas. Sin embargo, Blake moldea las figuras y otorga mayor importancia a los elementos que le interesa destacar según su interpretación de los textos¹²⁰.

¹¹⁸ La locución milenaria, formulada originalmente por el poeta Quinto Horacio Flaco (65-8 a.C.) en su *Ars Poetica*, ha sido utilizada y actualizada en todas las épocas como sustento de teorías literarias o artísticas. Para la fuente consultada, David Bindman cita: W. RENSSELAER LEE, *Ut Pictura Poesis*, Norton, Nueva York, 1967.

¹¹⁹ BINDMAN, *op. cit.*, p. 160.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 169-171.

En su interpretación de *Night Thoughts*, Blake identifica los cuatro elementos comentados como los cuatro protagonistas o ejes vertebradores de la historia. Por ello, su tarea estética es la de dotarlos de la unidad que merecen, idea que recoge de la doctrina swedenborgiana. El vínculo entre las cuatro personificaciones es representado visualmente por la repetición de algunos elementos de naturaleza simbólica. Así, la puerta gótica que los personajes atraviesan en diferentes láminas representa la peregrinación del alma hacia el “más allá” (Imágenes 8 y 9); el personaje de rasgos urizénicos¹²¹ es tan amigo como enemigo del hombre, es Dios y es la Muerte (Imagen 10); las cadenas, generalmente asociadas a los ángeles, son la esperanza que mantiene la fe en las acciones, hilo conductor de los versos de Young (Imagen 11). Se nos muestra evidente una faceta mística mediante la cual Blake utiliza constantemente los motivos visuales que recoge tanto de la mitología clásica como de su interpretación bíblica. Con ello, consigue enfatizar el conflicto espiritual del hombre, de inicio a fin, perpetuado y ordenado a través de las repeticiones simbólicas. Sin duda, el enfoque que representa del Mundo Caído poco tiene que ver con la visión de Edward Young.

La conexión natural del Poeta, de Cristo, de la Noche y de la Muerte es, por tanto, una muestra de la determinación que se encuentra en la unidad de lo particular con el todo, y del todo con las partes.

Correspondencia, orden y armonía:

La influencia swedenborgiana sobre el Romanticismo se advierte mayormente difundida en la teoría de las correspondencias que permitía a los artistas románticos justificar la relación simbólica entre el mundo de abajo y el de arriba, relacionándolos permanentemente. Asimismo, la doctrina de las correspondencias se convirtió en el eje de la obra madura de Blake, evidente en algunas de las alegorías implícitas en sus ilustraciones bíblicas. Su compatibilidad con esta idea debe hacerse fundamentalmente desde la concepción de ambos de que toda alegoría, artística o literaria, tiene origen en la certidumbre de que las imágenes de este mundo pueden representar las verdades eternas que se ocultan de la percepción mundana¹²².

¹²¹ Nos referimos con este adjetivo a unos rasgos físicos semejantes a los de Urizen, según lo describe y lo dibuja en *The Book of Urizen* (1794).

¹²² BINDMAN, *op. cit.*, p. 79.

Sumido parcialmente en la conciencia religiosa y simbólica romántica, Blake descubrió la dimensión espiritual del mundo natural gracias a las correspondencias. Bajo esta concepción, cualquier hombre del mundo de abajo tiene la facultad divina de elevarse al mundo de arriba, superando la trágica dualidad de ambos mundos que hasta entonces solo confundía a los más interesados¹²³.

Su intenso deseo por imponer una unidad entre dos fuerzas aparentemente opuestas a modo de correspondencias, se materializa tanto en la repetición de formas como en el uso de los colores. En las acuarelas para la *Comedia*, Dante y Virgilio encarnan personalidades opuestas que Blake es capaz de fusionar visualmente. En el comienzo de la obra, Dante se pierde a la mitad del camino de la vida en una selva asediada por fieras, en la que inicia el camino del poeta. Este camino como poeta por la vida, refleja la confusión del alma que solo encuentra apoyo en la sensibilidad y las apariencias. No obstante, aparece entonces la razón encarnada por Virgilio que le salva de las bestias: una pantera, un león y una loba, en las que algunos intérpretes han visto la representación de los pecados de incontinencia, violencia y malicia¹²⁴. Virgilio, vestido de azul, y Dante, de rojo, son mostrados por Blake en la dualidad Bien-Mal expresada por los colores Azul-Rojo (Imagen 12). No obstante, esta dualidad es para Blake la tensión de dos fuerzas que mantienen el equilibrio y la armonía en el mundo.

Estructura del Cielo y del Infierno:

Recogiendo la dimensión psicológica de las formas del Cielo y el Infierno de Swedenborg, Blake sitúa el espacio fenoménico en el interior de la mente, por lo que anchura, altura, largura y duración, son apariencias que dependen y se configuran conforme al estado anímico o mental de cada persona.

En las ilustraciones para la *Comedia* de Dante, las acuarelas sobre el “Inferno” actúan como una exploración del Mundo Caído, donde horrores y tentaciones acechan a los hombres de la mortalidad. Para la representación de los elementos infernales Blake no solo utiliza su imaginación, sino que se sirve de la sugestión a través de la atmósfera, lograda mediante la alternancia de los efectos del color y de la pincelada¹²⁵. Esta representación de

¹²³ ANTÓN PACHECHO, *op. cit.*, p. 42.

¹²⁴ SCHÜTZE y TERZOLI, *op. cit.*, p. 69.

¹²⁵ BINDMAN, *op. cit.*, p. 334.

la atmósfera es casi novedosa en su obra, pues, pese al predominio de las figuras, Blake utiliza aquí la luz y el color más que en cualquier otra, dotándolos de significado autónomo.

En relación con la estructura del Cielo y del Infierno swedenborgiano, Blake representa las regiones con accidentes geográficos similares a los del mundo terrenal. Así, en *La Inscripción sobre las Puertas del Infierno* (Imagen 13), se aprecia el empeño que pone en construir la naturaleza del infierno, que representa como una serie de colinas escalonadas, iluminadas por llamas en forma de columnas. Las colinas se encuentran recorridas por figuras apenas esbozadas a pluma y pincel, pero su indefinición sugiere la desesperación y el pavor de las almas que, finalmente, han acabado en el Infierno. Los árboles que rodean el portón muestran en el follaje una técnica de trazos rápidos, sin precisión en la definición de las formas, que transmiten un agitado movimiento, contrario a lo que veremos en el Cielo. En general, las acuarelas que aluden al espacio infernal presentan la repetición de unos elementos igual de simbólicos: dramáticos claroscuros, nubes que son un presagio del mal augurio y potentes llamas de fuego.

Por su parte, la representación del Paraíso en los últimos pasajes de la *Comedia*, puede ser descrita en una palabra si la definimos por su uniformidad (Imagen 14). Es necesario destacar que los dibujos para esta obra se encuentran en muy distintas fases del proceso de realización, coincidiendo la mayoría de dibujos únicamente esbozados con los pasajes de este capítulo. Aun así, en las láminas acabadas, o casi acabadas, es posible admirar un espacio sereno, paisajes paradisiacos, plácidos amaneceres y una luminosidad esplendorosa de la que emana la vida¹²⁶.

Los accidentes geográficos y los fenómenos meteorológicos de ambos mundos en sus imágenes, son resultado de la influencia de los textos de Swedenborg sobre las ciencias naturales y las celestiales. La diferencia de la geografía en estas dos regiones se debe, por tanto, al estado psicológico de los hombres que las habitan. Así, incluso representando la apariencia física del Cielo y del Infierno, Blake está recogiendo los frutos del pensamiento swedenborgiano que suprime las referencias espacio-temporales reales para establecer el sentido espiritual e interior del “más allá”.

¹²⁶ SCHÜTZE y TERZOLI, *op. cit.*, p. 63.

Angelología:

Igual que en Swedenborg, la figura del ángel en William Blake forma parte de la noción totalizadora de su doctrina, por ende, es inseparable de cualquier otro elemento aquí mencionado. Tal es así que, como ya se ha visto, fueron ángeles los que se le aparecieron en la primera de sus experiencias visionarias. Además, en Blake los ángeles tenían no solo la tarea de comunicar mensajes mediante las visiones, sino que la intervención angelical a menudo tenía en su pensamiento una función inspiradora. Borges introduce a Blake en el “Prólogo” a su Poesía Completa, precisamente, aludiendo a esas experiencias: “Se detenía a ratos y explicaba ¡*Esto no es mío, no es mío!* Para dar a entender que lo inspiraban los invisibles ángeles”¹²⁷.

El cuerpo humano constituye para Blake el principal medio de expresión de su arte, pero estos cuerpos deben entenderse en un plano más profundo de su pensamiento místico-religioso. La idea de los seres del cielo y del infierno, que no son otros que los mismos que los hombres en su estado más perfecto o degradado, respectivamente, está por encima de las cuestiones espacio-temporales del mundo natural. Los ángeles y los espíritus ven el mundo igual que los hombres terrenales, por los ojos; a pesar de ello, no ven lo mismo que los hombres no plenificados. Los ángeles no ven los objetos y los espacios en sí mismos; ven sus apariencias¹²⁸.

A menudo en las imágenes de Blake sobre los ángeles, les atribuye el papel conciliador entre el mundo natural y el espiritual. Pero recordemos que esto es solo en sentido simbólico, puesto que, en su concepción de correspondencia entre ambos mundos, la unidad es total y no existen dos mundos separados estrictamente. Esa idea que brota de su lectura sobre los mundos de Swedenborg, es la que representa en *El Sueño de Jacob* (1805). Si bien en la tradición cristiana la escalera ascendente representa la posibilidad del hombre terrenal de acceder al cielo, de la representación de Blake nos interesa un aspecto más. Sin duda, llama la atención cómo figuras humanas, masculinas y femeninas, suben y bajan por las escaleras cruzándose entre ellos sin mostrar extrañeza, en absoluta tranquilidad. Aunque unas figuras poseen alas y otras no, todas ellas son ángeles pero en distintos grados del mundo espiritual (Imagen 15).

¹²⁷ BORGES, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁸ BLOM-DAHL y ANTÓN PACHECO, *op. cit.*, pp. 248-249.

Para Blake, como para Swedenborg, el mundo espiritual tiene su máxima expresión en la figura del ángel como hombre plenificado. Cada ángel es un hombre y, a su vez, es el cielo en su manifestación más minúscula. En este sentido, la representación de su *Ángel de la Revelación* (1803-05) para la serie de dibujos de Butts, con su forma naturalmente humana, adquiere el mismo valor conciliador de las capacidades del hombre en su correspondencia con el mundo espiritual (Imagen 16).

Teoría de los grados:

Hemos visto cómo la teoría de los grados de Swedenborg establece una analogía universal entre los estadios del ser, pudiendo estos pertenecer a dos realidades distintas pero perfectamente compatibles y en correspondencia.

Blake recogerá esta tesis para insertarla en su propio sentido de la interioridad, donde son componente vertebrador los factores de la conciencia y de la creatividad. La jerarquía de los mundos internos y de los mundos superiores es una de las llaves elementales para la comprensión del pensamiento de William Blake en clave swedenborgiana, puesto que este focaliza su preocupación hacia los mundos de los espíritus descarnados. En estos mundos que le interesan, la distribución de los grados se relaciona con una concepción del mundo ordenado por niveles, donde la creatividad y la imaginación se convierten en los factores que permite alcanzar los grados superiores¹²⁹.

Así, en *For Children: The Gates of Paradise*, la aparente sencillez de los grabados atesora un poderoso simbolismo que alude a la interpretación mística de la concepción de los mundos natural y espiritual. Para Blake, un niño que acaba de nacer se encuentra en el grado mínimo de su realización personal y de su plenificación. Recordemos entonces que para la doctrina swedenborgiana, en el mundo natural, el grado correspondiente al hombre también se hallaba ordenado por estadios, de los cuales, gusanos e insectos representan a los más inferiores. La primera imagen que aparece en el libro, titulada *What is man!*, representa exactamente lo que es un hombre bajo esta doctrina (Imagen 17). Esto es porque, el hombre, al nacer, solo se ama a sí mismo y al mundo que le rodea, que es lo primero de lo que tiene

¹²⁹ RAINE, *op. cit.*, pp. 75-77.

consciencia. Por ello mismo, este amor se puede identificar como un amor material que es, precisamente, uno de los rechazos más íntegros que Blake establece con sus ideas.

Veamos ahora qué ocurre cuando el hombre asciende al mundo espiritual. En la lámina titulada *Air*, ahora nos encontramos a un hombre desnudo, de mediana edad, sentado en unas nubes de aspecto rocoso con la cabeza entre las manos (Imagen 18). Que las nubes tengan este aspecto no es falta de técnica por parte de Blake, sino que con ellas materializa la correspondencia entre el mundo terrestre y el mundo celestial. Así, el hombre que asciende al mundo espiritual, se encuentra con una jerarquía que solo puede superar mediante la plenificación. El hombre de *Air* ha descubierto lo que Swedenborg mencionaba que se encuentra en este espacio: los deseos y las cosas de la memoria, en el primer grado celestial; los afectos y los entes racionales, en el segundo grado; y la voluntad del bien y la comprensión de la verdad, en el más superior¹³⁰.

El rostro aterrado de este hombre es prueba de que solo ha conocido el primer grado del cielo, es decir, los deseos y los recuerdos, por lo que el camino de ascensión que le espera es más largo que el que ha recorrido hasta ahora.

El Macrántropos:

En 1789, a los treinta y dos años, Blake publicó uno de sus *Libros Iluminados*, más conocido por su terco simbolismo. En este libro, *Canciones de Inocencia*, hay un poema titulado “La imagen divina” que nos trae a colación la relación que tiene con Swedenborg por su noción del Dios antropomorfo. Dos son las estrofas que nos interesan:

La Misericordia tiene corazón humano;	De modo que cada hombre, en cualquier parte,
la Compasión, humano rostro;	que ruega en su aflicción,
el Amor, divina forma humana	reza a la divina forma humana
y la Paz, humanos atavíos.	al Amor, a la Misericordia, a la Compasión y a la Paz ¹³¹ .

El poder y la certeza del genio artístico de Blake son tales, que es capaz de llegar a una conclusión tan aventurada sobre la revelación cristiana despejando toda la maraña teológica. Para transmitir esas ideas en sus versos, solo necesita utilizar unas pocas palabras

¹³⁰ SWEDENBORG, *Arcana Coelestia*, Vol. 1, *op. cit.*, p. 314.

¹³¹ BLAKE, *op. cit.*, p. 92.

sencillas¹³². Esto es en cuanto a su poesía, sin embargo, su genio será incluso mayor en las obras gráficas al saber representar, en términos de la doctrina swedenborgiana, cómo la unidad de lo humano y lo divino es absoluta.

Si bien parece que la idea del Macrántropos nos conduce a una nueva dimensión del cosmos, lo cierto es que no son incompatibles la “divina forma humana” y la noción de que esta se encuentra en todos los elementos de la realidad. Por el contrario, el hombre en su ser espiritual es ilimitado y no contiene una parte del universo, sino que contiene su totalidad e infinitud¹³³. Por ello, aunque la simbología de la obra gráfica de Blake no pueda representar literalmente una dimensión espacio-temporal que no conozcamos, y es prácticamente inconcebible en otra realidad que no sea la espiritual, sí que es capaz de plasmar las mismas ideas con la misma aparente sencillez que lo hace en sus textos.

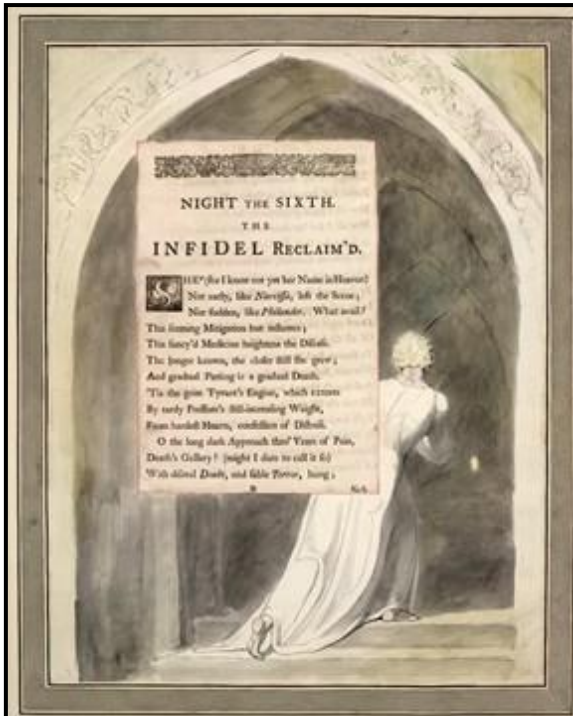
En muchas imágenes de Blake podemos identificar a una figura que tal vez nos resulte monótonamente recurrente. Nos referimos, en este caso, a la figura de un anciano asombrosamente grande y musculoso, con los cabellos y las barbas como cumbres nevadas que, por lo general, mira hacia abajo apesadumbrado, como si algo le pesara. Chesterton lo describe como un concepto raigal para Blake: “aquello que es viejo con todo el horror de su pasado y al mismo tiempo joven con todo el vigor de su futuro”¹³⁴. La descripción de un anciano de rasgos miguelangelescos no es suficiente para referirnos al Todopoderoso que dibuja en una de sus imágenes más gloriosas y a la que nos vamos a referir aquí.

En *Europe: a Prophecy* (1794), el frontispicio contiene un grabado con la figura de un hombre entre nubes inclinado hacia delante, sosteniendo un compás con el que parece trazar los cielos. Para quien solo contempla el dibujo, podría ser, con la misma probabilidad, un dios, un gigante entre nubes, o cualquier hombre en el sueño de otro. Lo cierto es que, en este punto, sabemos que Blake ha representado todas estas cosas al mismo tiempo. Su *Anciano de los días* responde perfectamente a las anotaciones que hacía en los escritos de Swedenborg, donde este reprende al cristianismo tradicional por negar las religiones más primitivas que ven a Dios con forma humana (ANEXO: Anotaciones a Swedenborg, C). Así, las divinidades que representa en sus obras son concretas anatómicamente humanas, de manera que cuanto más lo sean, más divinas son también.

¹³² RAINE, *op. cit.*, p. 108.

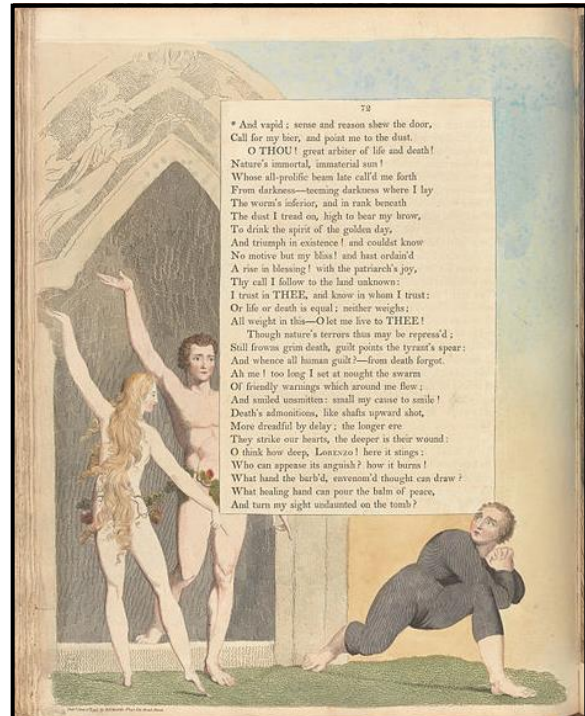
¹³³ *Ibid.*, p. 117.

¹³⁴ CHESTERTON, *op. cit.*, p. 64.



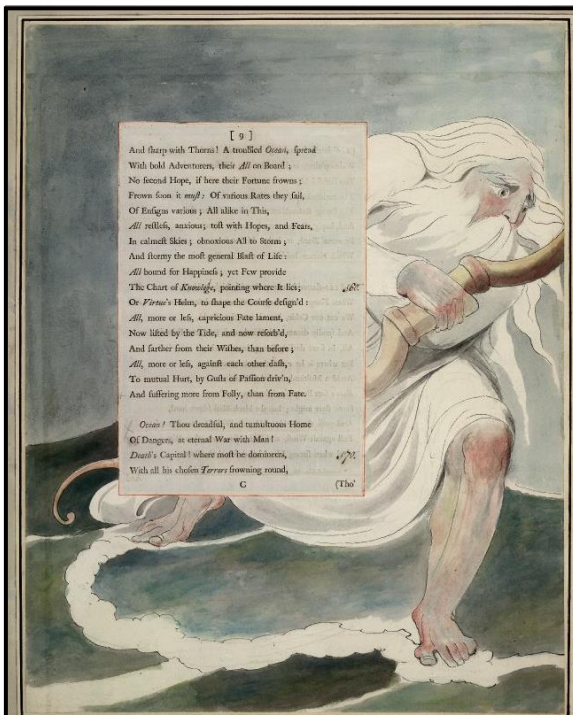
Img. 8. BLAKE, William, *She (for I know not yet her Name in Heaven)* (1795-97) en YOUNG, Edward, *Night Thoughts*.

Fuente: <https://www.britishmuseum.org/>



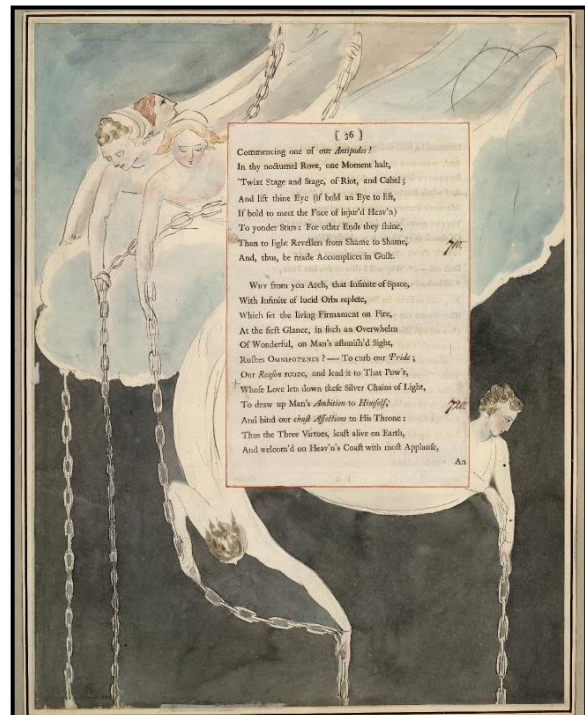
Img. 9. BLAKE, William, *And vapid; sense and reason shew the door* (1795-97) en YOUNG, Edward, *Night Thoughts*.

Fuente: <https://www.britishmuseum.org/>



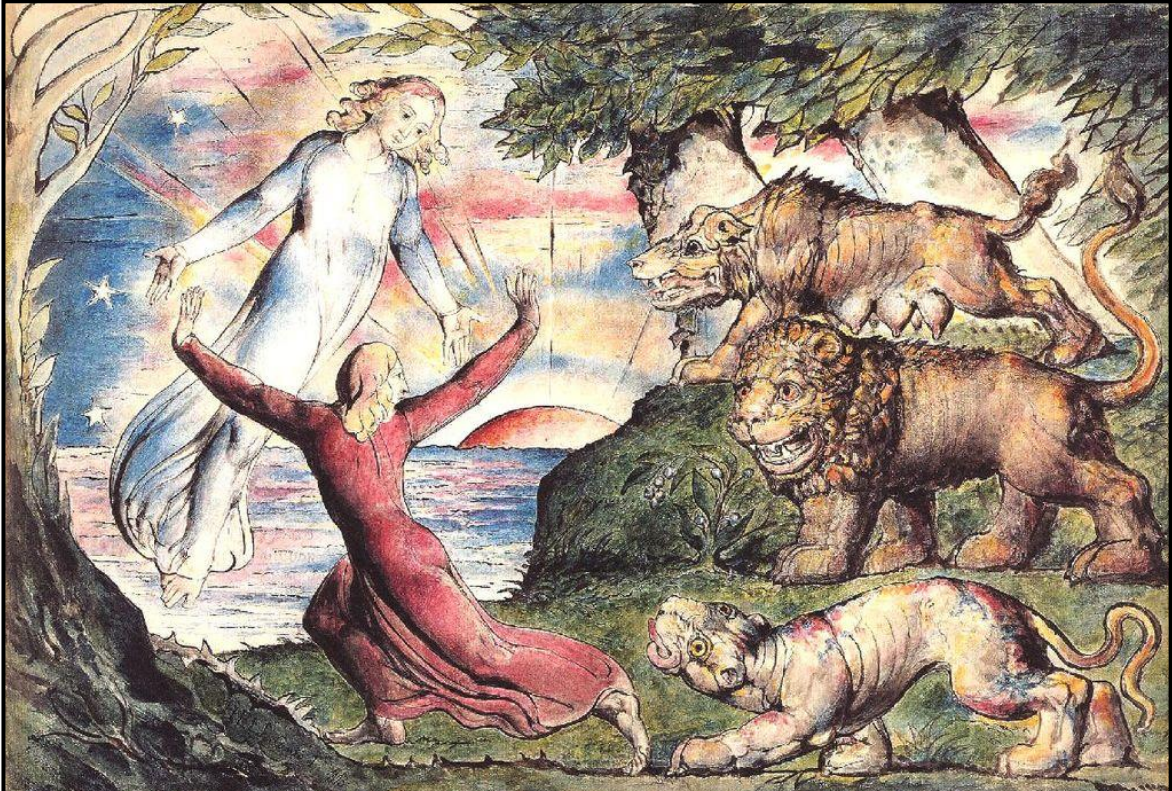
Img. 10. BLAKE, William, *And sharp with Thorns!* (1795-97) en YOUNG, Edward, *Night Thoughts*.

Fuente: <https://www.britishmuseum.org/>

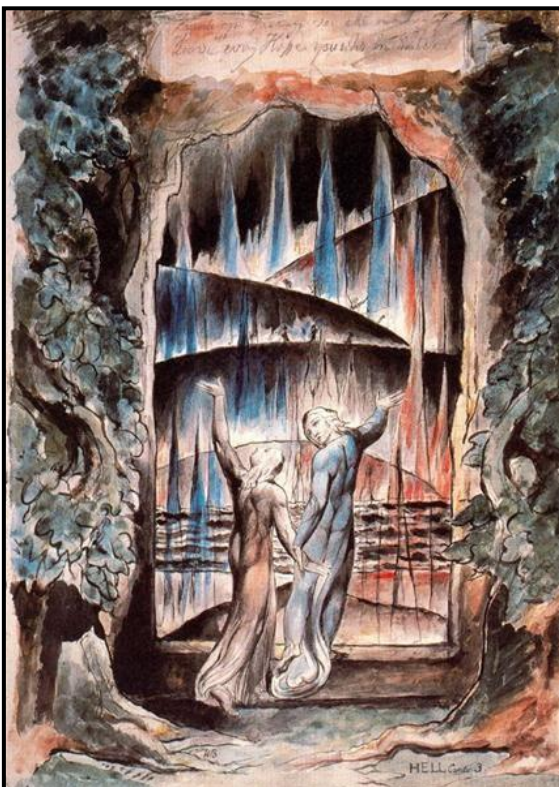


Img. 11. BLAKE, William, *Commencing one of our Antipodes?* (1795-97) en YOUNG, Edward, *Night Thoughts*.

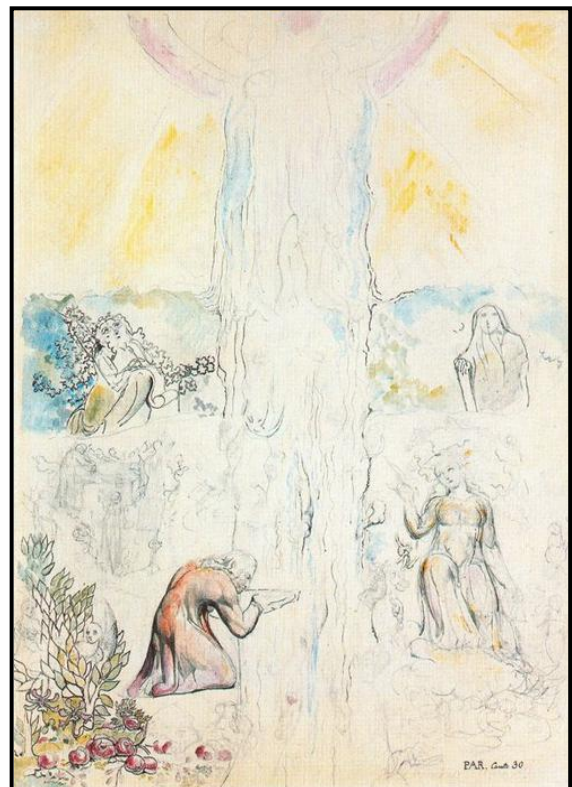
Fuente: <https://www.britishmuseum.org/>



Img. 12. BLAKE, William, *HELL Canto 1* (1824-27).
Fuente: SCHÜTZE y TERZOLI, pp. 70-71.



Img. 13. BLAKE, William, *HELL Canto 3*
(1824-27). Fuente: SCHÜTZE y TERZOLI,
p. 80.



Img. 14. BLAKE, William, *PAR. Canto 30*
(1824-27). Fuente: SCHÜTZE y TERZOLI,
p. 428.



Img. 15. BLAKE, William, *El Sueño de Jacob* (1805).

Fuente: <https://www.britishmuseum.org>



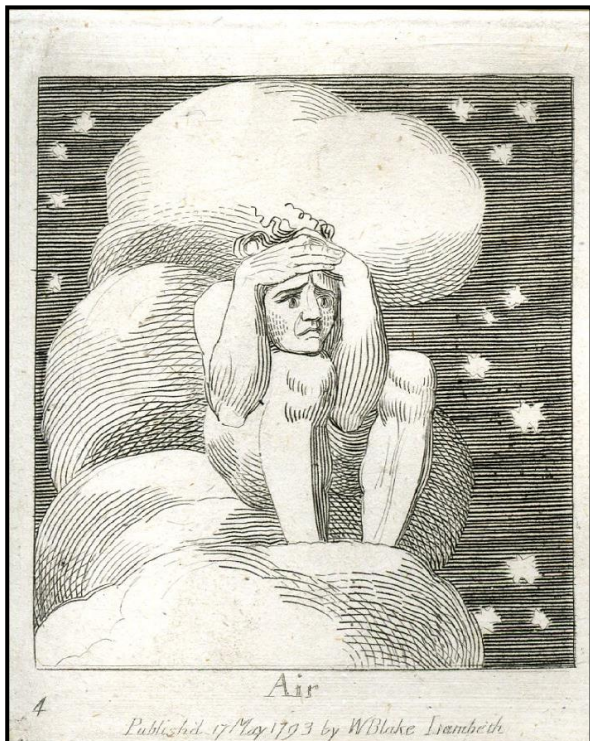
Img. 16. BLAKE, William, *Ángel de la Revelación* (1803-05).

Fuente: <https://www.metmuseum.org/>



Img. 17. BLAKE, William, *What is Man!* en *For Children: The Gates of Paradise* (1793)

Fuente: <https://www.britishmuseum.org>



Img. 18. BLAKE, William, *Air en For Children: The Gates of Paradise* (1793)

Fuente: <https://www.britishmuseum.org>



In his hand, he took, the Golden Compasses, prepared
To girdle eternal space, to circumscribe
This Universe, and all created things.
One foot he counter'd, and the other turn'd,
To find through the vast profundity obscure,
And said, thus far extend, thus far they bend
Thus be thy just circumference, O world!
Blake

Img. 19. BLAKE, William, Frontispicio: *El Anciano de los días en Europe: a Prophecy* (1794).

Fuente: <https://www.britishmuseum.org>

9. CONCLUSIONES

Al comienzo de este TFG hemos presentado la hipótesis del trabajo que resumimos aquí para comprobar los resultados obtenidos. En ella se planteaba que la obra de Emanuel Swedenborg y la de William Blake están íntimamente relacionadas puesto que, mientras que Swedenborg concreta teóricamente el espacio y los seres de sus experiencias místicas y espirituales, Blake, dota de verosimilitud a sus teorías al representar gráficamente estos mundos y seres de cuidada estética.

Como hemos podido comprobar, la transferencia de textos poéticos o visionarios a imágenes presupone una tarea compleja de apropiación y reinterpretación que, en este caso, pasa por el conocimiento de la hermenéutica. Cualquier traslación en este sentido requiere de una profunda reflexión para el artista encargado de realizarla, debiendo buscar entre sus cualidades la técnica más acorde con lo que quiere retransmitir. Sin duda, para Blake este proceso no supuso demasiadas complicaciones dados sus atributos imaginativos y sus instrucciones en los diferentes métodos de ilustración.

En la apreciación que se ha hecho del énfasis de William Blake por unificar el texto y la imagen, nuestro artista combina estilo, técnica y temática para representar en todo momento lo que con palabras no puede, de manera que ambas artes se retroalimentan. Asimismo, en la temática mística y simbólica de la obra artística de Blake, el estudio de las nociones básicas de Emanuel Swedenborg sobre la estructura del mundo, del hombre y del alma, no es un aspecto autónomo. Por el contrario, su estudio en conjunto contribuye directamente a la comprensión de sus dibujos.

Si bien son numerosas las influencias que Blake recoge a lo largo de toda su vida, la de Swedenborg es especialmente particular por la perfecta homogeneidad que encarnan. La lectura de los textos visionarios de Swedenborg, más que ideas nuevas, aportó una beneficiosa riqueza a las experiencias místicas y al pensamiento de Blake. Como se ha recogido a lo largo de los capítulos analíticos, los mundos de ambos autores también mantienen mínimas divergencias que, en realidad, no conforman un problema para la combinación de sus pensamientos y pueden entenderse como tensiones equilibradoras.

El de Blake es un mundo espiritual pero conscientemente planificado y creado en base a la importancia que le otorga a la Imaginación; así, su universo poético está repleto de espíritus efímeros, energías del alma humana, transitorias o perdurables, dioses, ángeles y

templos, en espacios semejantes a los de la tierra. Por su parte, el de Swedenborg es un mundo esencialmente interno, creado y dominado por la humanidad de Dios. No obstante, en ambos casos predomina el esfuerzo por eliminar la identificación de la realidad con un orden material externo.

La lectura de Blake en clave swedenborgiana realizada en este trabajo, nos ha permitido comprobar que, mientras que Swedenborg establece las bases teóricas, Blake materializa gráficamente las claves básicas del pensamiento swedenborgiano en sus imágenes. El análisis de los elementos místico-representativos o simbólicos de la obra gráfica de Blake ha sido el puntal fundamental que nos ha permitido llegar a una conclusión definitiva. De este modo, diremos que en la obra de ambos es posible apreciar la relación entre sus nociones de unidad y armonía esenciales para la vida; la correspondencia entre las distintas regiones del mundo que describen; la descripción de las estructuras del Cielo y del Infierno; una antropología sostenida en la forma de los ángeles, que poco tiene que ver con las religiones tradicionales; la jerarquía de los mundos en diferentes grados de altura y anchura; y, por supuesto, la concepción de un Dios de forma antropomórfica.



LISTA DE ILUSTRACIONES

Imagen 1. BLAKE, William, <i>José de Arimatea entre las rocas de Albión</i> (1773).....	18
Imagen 2. BRYANT, Jacob, <i>Hyeroglyphica Sacra</i> (1774).....	18
Imagen 3. BRYANT, Jacob, <i>Snake symbol</i> (1774).....	18
Imagen 4. GOUGH, James, <i>Tumbas de Ralph Neville</i> (1796).....	18
Imagen 5. BLAKE, William, <i>Ezekiel</i> (1794).....	19
Imagen 6. BLAKE, William, <i>Oberon, Titania y Puck con las hadas</i> (1785-86).....	19
Imagen 7. BLAKE, William, <i>Look what a fine morning it is</i> (1791).....	20
Imagen 8. BLAKE, William, <i>She (for I know not yet her Name in Heaven)</i> (1795-97).....	51
Imagen 9. BLAKE, William, <i>And vapid: sense and reason shew the door</i> (1795-97).....	51
Imagen 10. BLAKE, William, <i>And Sharp with Thorns!</i> (1795-97).....	51
Imagen 11. BLAKE, William, <i>Commencing one of our Antipodes?</i> (1795-97).....	51
Imagen 12. BLAKE, William, <i>HELL Canto 1</i> (1824-27).....	52
Imagen 13. BLAKE, William, <i>HELL Canto 3</i> (1824-27).....	52
Imagen 14. BLAKE, William, <i>PAR. Canto 30</i> (1824-27).....	52
Imagen 15. BLAKE, William, <i>El Sueño de Jacob</i> (1805).....	53
Imagen 16. BLAKE, William, <i>Ángel de la Revelación</i> (1803-05).....	53
Imagen 17. BLAKE, William, <i>What is Man!</i> (1793).....	53
Imagen 18. BLAKE, William, <i>Air</i> (1793).....	53
Imagen 19. BLAKE, William, <i>El Anciano de los días</i> (1794).....	54

BIBLIOGRAFÍA

- ANDINACH, Pablo, *Introducción hermenéutica al Antiguo Testamento*, Verbo Divino, Navarra, 2012.
- ANDRADE FERREIRA, Raúl Azevedo, “Viagens místico-lingüísticas ao inferno: considerações sobre a obra de Jorge Luis Borges e Emmanuel Swedenborg”, *Estação Literária*, Vol. 10C, Londrina, 2013, pp. 277-291.
En línea: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10C-Art20.pdf> (Última consulta el 22 de junio de 2019).
- ANTÓN PACHECO, José Antonio, *Un libro sobre Swedenborg*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991.
- BINDMAN, David, *William Blake, artista*, Swan, Madrid, 1989.
- BLAKE, William, *Poesía completa. Prólogo de Jorge Luis Borges*, Hyspamérica, Barcelona, 1986.
- BLOM-DAHL, Christen A. y ANTÓN PACHECO, José Antonio, *Emanuel Swedenborg. El habitante de dos mundos. Obra científica, religiosa y visionaria*, Trotta, Madrid, 2000.
- BORGES, Jorge Luis, *Borges oral*, Bruguera, Barcelona, 1985. En línea: https://www.academia.edu/29684987/Borges_oral (Última consulta el 15 de junio de 2019).
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *William Blake*, Espuela de Plata, Sevilla, 2016.
- FRYE, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton University Press, Estados Unidos, 1990.
- GILCHRIST, Alexander, *The Life of William Blake*, The Bodley Head, Londres, 1907.
- JASPERS, Karl, *Genio y Locura. Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg y Hölderlin*, Aguilar, Madrid, 1961.
- KEYNES, Geoffrey, *Blake Complete Writings*, Oxford University Press, Oxford, 1969.
- RAINE, Kathleen, *Ocho ensayos sobre William Blake*, Atalanta, Gerona, 2013.
- REYNOLDS, Joshua, *Discursos sobre arte. Anotaciones de William Blake*, Langre, Madrid, 2011.
- RIX, Robert, “William Blake and the Radical Swedenborgians” en *The Human Divine*, publicado el 20 de marzo de 2016.

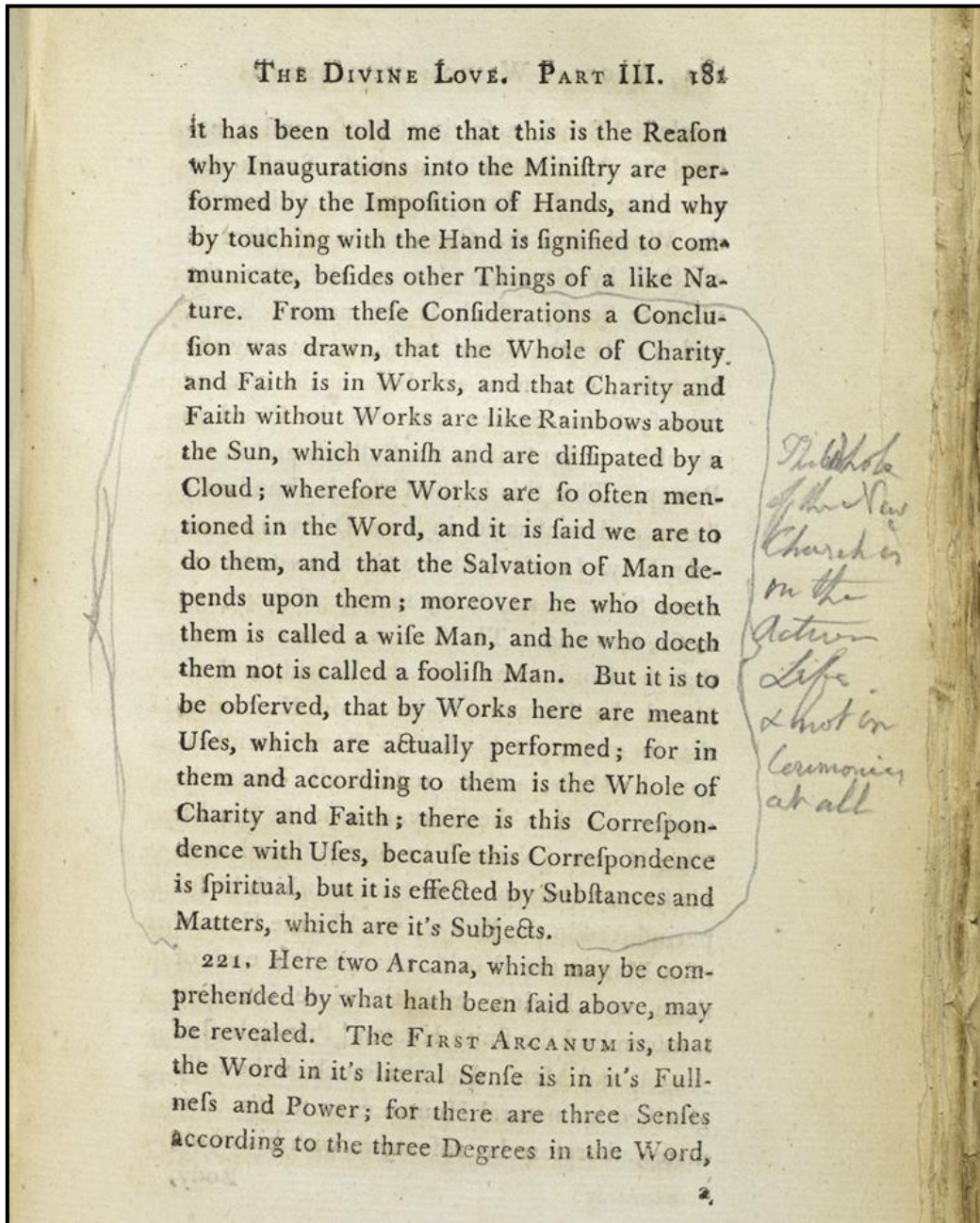
- En línea: <https://thehumandivine.org/2016/03/20/william-blake-and-the-radical-swedenborgians-by-robert-rix/> (Última consulta el 18 de junio de 2019).
- ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza, Madrid, 2003.
 - SÁMANO CHÁVEZ, Genaro David, “La noción del Macroantropos como apoyo para la disciplina mental”, Parques de Estudio y Reflexión Aldama, enero de 2013.
En línea: <https://www.parclabelleidee.fr/docs/productions/MACROANTROPOS2.pdf> (Última consulta el 23 de junio de 2019).
 - SCHÜTZE, Sebastian y TERZOLI, Maria Antonietta, *William Blake. La Divina Comedia de Dante*, Taschen, Barcelona, 2014.
 - SWEDENBORG, Emanuel, *Arcana Coelestia*, Vol. 1, Swedenborg Foundation, Pensilvania, 2009. En línea: https://swedenborg.com/wp-content/uploads/2013/03/swedenborg_foundation_arcana_coelestia_01.pdf (Última consulta el 28 de junio de 2019).
 - SWEDENBORG, Emanuel, *Arcana Coelestia*, Vol. 4, Swedenborg Foundation, Pensilvania, 2009. En línea: https://swedenborg.com/wp-content/uploads/2013/03/swedenborg_foundation_arcana_coelestia_04.pdf (Última consulta el 28 de junio de 2019).
 - TOWNSON, Duncan, *Breve historia de Inglaterra*, Alianza, Madrid, 2004.
 - VV.AA., *William Blake: visiones de mundos eternos (1757-1827)*, Fundación “La Caixa”, Madrid, 1996.

Portales web:

- <http://humphrysfamilytree.com> (Última consulta el 5 de julio de 2019).
- <http://newchurch.org/> (Última consulta el 2 de julio de 2019).
- <https://www.britishmuseum.org> (Última consulta el 7 de julio de 2019).
- <https://www.galabri.com> (Última consulta el 12 de junio de 2019).
- <https://www.metmuseum.org/> (Última consulta el 7 de julio de 2019).
- <https://www.swedenborg.es/> (Última consulta el 21 de junio de 2019).
- <https://www.tate.org.uk/> (Última consulta el 7 de julio de 2019).

**ANEXO: ANOTACIONES A SWEDENBORG
EN *THE WISDOM OF ANGELS* (1788)**

Las anotaciones originales de William Blake están redactadas en cursiva en el pie de foto; debajo de ellas, se encuentra su traducción al español.



A: *The Wisdom of Angels*, p. 181.

The Whole of the new church is in the active life and not in ceremonias at all.

La totalidad de la nueva iglesia se encuentra en la vida activa y no en ceremonias.

Fuente: https://www.bl.uk/collection-items?creator_sorted=Emanuel*Swedenborg
(Última consulta el 5 de julio de 2019).

to the Quality and Quantity of Love in which the Angels are principled, in the same Proportion is the Quality and Quantity of their Heat; and in like Manner their Light as to Wisdom; the Reason is, because with them there is Love in their Heat, and Wisdom in their Light, as was shown before. It is the same upon Earth with Men, but with this Difference, that the Angels feel that Heat, and see that Light, whereas Men do not, by Reason that Men are in natural Heat and Light, and so long as this is the Case, they do not feel spiritual Heat, except by a certain Delight of Love, nor do they see spiritual Light except by the Perception of Truth. Now forasmuch as Man, whilst he is in natural Heat and Light, knoweth nothing of spiritual Heat and Light in himself, and this cannot be known but by Experience from the spiritual World, therefore we shall here first speak of the Heat and Light in which the Angels and their Heavens are; hence and from no other Source can Illustration be had on this Subject.

182. But the Degrees of spiritual Heat cannot be described from Experience, because Love, to which spiritual Heat corresponds, does not so well fall under the Ideas of Thought; the Degrees of spiritual Light however may be described, because this does fall under

*He speaks of Men
as meer earthly Men
not as receptacles of
spirit. of joy he
contradicts 182*

*This is certainly
false to the letter
according to the letter
for it is false by
all experience who
does not or may not
know of love and wisdom
in himself*

B: The Wisdom of Angels, p. 146.

He speaks of men as meer earthly men, not as receptacles of spirit, or else he contradicts. This is certainly not to be understood according to the letter, for it is false by all experience. Who does not or may not know of love and wisdom in himself?

Habla de los hombres como hombres terrenales, no como receptáculos de espíritu, si no se contradice. Esto, ciertamente, no debe entenderse al pie de la letra, ya que es falso por toda la experiencia. ¿Quién no sabe, o no puede saber, sobre el amor y la sabiduría en uno mismo?

Fuente: https://www.bl.uk/collection-items?creator_sorted=Emanuel*Swedenborg
(Última consulta el 5 de julio de 2019).

the Wife to the Simple, thought no otherwise of God than as of a Man, and at Length, when they began to worship a Plurality of Gods, as at Athens and Rome, they worshipped them all as Men. What has been said may be illustrated by the following Extract from a small Treatise, published some Time ago. "The Gentiles, particularly the Africans, " who acknowledge and worship one God the " Creator of the Universe, entertain an Idea " of God as of a Man, and say that no one " can have any other Idea of God: When " they hear that many form an Idea of God as " existing in the Midst of a Cloud, they ask " where such are; and when it is said that there " are such among Christians, they deny that " it is possible; but in Reply it is shewn, that " some Christians conceive such an Idea from " this Circumstance, that God in the Word is " called a Spirit, and of a Spirit they think " no otherwise than of a thin Cloud, not " knowing that every Spirit and every Angel " is a Man; Nevertheless Examination was " made, whether their spiritual Idea was " similar to their natural Idea, and it was " found that it was not similar with those who " interiorly acknowledge the Lord as the God " of Heaven and Earth. I heard a certain " Presbyter of the Christians say, that no one " can

*Think of a white
cloud as being holy
you cannot love it
but think of a holy
man within the cloud
love springs up in
your thoughts, for
to think of holiness
distinct from man
is impossible to the
affections. thought
alone can make
monsters, but the
affections cannot*

C: The Wisdom of Angels, p. 12.

Think of a white cloud as being holy, you cannot love it; but think of a holy man within the cloud, love springs up in your thoughts, for to think of holiness distinct from man is impossible to the affections. Thought alone can make monsters, but the affections cannot.

Piensa que una nube blanca es santa, no puedes amarla; pero piense en un hombre santo dentro de la nube, el amor brota en sus pensamientos, porque pensar en la santidad de una forma distinta al hombre es imposible para los afectos. El pensamiento solo puede hacer monstruos, pero los afectos no pueden.

Fuente: https://www.bl.uk/collection-items?creator_sorted=Emanuel*Swedenborg (Última consulta el 5 de julio de 2019).