

TURNER Y GIBRALTAR

Juan Carlos Pardo González / Instituto de Estudios Campogibaltareños

INTRODUCCIÓN

En un primer momento pensé darle a mi comunicación el título de: *El paisaje imaginado II: William Turner y Gibraltar*. Era en cierto modo un intento de cerrar el círculo que recordara mi primera colaboración con la revista *Almoraima* allá por 1994 y que titulé: *El Paisaje Imaginado: Gibraltar y su campo en los grabados de David Roberts*. Finalmente he preferido simplificar el título para matizar lo de *imaginado*, puesto que si bien Turner no se enfrentó con el paisaje real, si fue bastante fidedigno, dadas las características de su pintura.

Han pasado ya más de tres lustros de aquello, felices tiempos de la revista, que entonces dirigía nuestro estimado amigo Rafael García Valdivia. Rafael conseguía que todos los años aparecieran y se distribuyeran al menos dos números de *Almoraima*, y que las actas y comunicaciones de las distintas jornadas y congresos que organizaba el Instituto de Estudios Campogibaltareños vieran la luz tan solo a los seis meses de celebrarse esos eventos. La situación actual es bastante más dura, ya que la publicación y distribución de *Almoraima* es bastante más errática, lo que pone de manifiesto que ni el IECG, ni la revista son una prioridad para la institución encargada de su sostenimiento.

Los investigadores tenemos que sobreponernos a estos tiempos críticos, y seguir con nuestros “cuelgues” particulares, a la espera de la situación mejore. Este es mi caso; después de 16 años sigo manteniendo el interés por cuestiones similares, temas que esta revista ha tenido siempre a bien publicar, por lo que estoy especialmente agradecido. Sin embargo el agradecimiento no me impide mostrarme crítico con la situación actual, ... y temeroso, porque, si la cosa sigue por los derroteros actuales, para los investigadores campogibaltareños de los distintos campos de conocimiento va a ser difícil tener un espacio donde mostrar nuestros avances. Esperemos por el bien de nuestra comarca que eso no ocurra.

El tema de Turner y Gibraltar siempre ha sido de mi interés, de hecho fue uno de los capítulos de mi tesis doctoral, pero una reciente visita a la Tate Gallery de Londres (la antigua), y el hecho de que este año se haya celebrado en Madrid la exposición de *Turner y sus maestros* ha renovado mi interés por el tema.

TURNER ILUSTRADOR DE LIBROS

Esta comunicación se basa evidentemente en las obras de Turner que tienen como trasfondo Gibraltar, y este es precisamente el primer dato curioso; la existencia de obras en las que aparece Gibraltar, cuando es bien conocido que, a pesar de su gusto por los viajes, esta zona no se incluyó entre sus destinos.

La vida de Joseph Mallord William Turner comparte muchas de las características arquetípicas de la época romántica. Nacido en Londres en 1775 de origen humilde, Turner era hijo de un barbero y fabricante de pelucas. Su madre perdió su estabilidad psíquica a raíz de la muerte de la hermana pequeña de Turner y murió recluida en un psiquiátrico. Él se abrió camino en el mundo de la pintura desde joven, realizando apuntes que su padre exponía en la barbería y coloreando grabados y dibujos de arquitectura. Fue muy precoz, ya que con solo 14 años ingresó en la escuela de la Royal Academy, donde expuso su primer cuadro un año después. Estuvo muy vinculado a lo largo de su vida a esta institución, de la que fue miembro y llegó a ser profesor de perspectiva¹. Representa el paradigma de pintor viajero, recorriendo la totalidad de las islas británicas - donde cambió numerosas veces de residencia - y gran parte de Europa. Aunque le tocó vivir los poco propicios años de las guerras napoleónicas, en los que para un inglés obviamente era complicado circular por Francia, Italia y Europa central, no dejó de viajar -salvo en los momentos de guerra declarada- por estos lugares que fueron los destinos frecuentes de sus viajes. De su paso por todos estos países dejó numerosísimos apuntes.

La pintura de descripción meramente topográfica dejó de interesarle pronto. Enseguida sus pinceles pasaron a servir a los intereses de su fecunda imaginación, donde los temas y los personajes son tan solo pretextos para una interpretación del paisaje en la que los fenómenos naturales, los cambios atmosféricos, la luz y el aire siempre están por encima de la narración descriptiva de los hechos que evocan los títulos, o del territorio donde se desarrollan.

Mi primer encuentro con una obra de Turner en la que aparecía Gibraltar se produjo en el museo de esta ciudad. Era un grabado que, a pesar de no estar expuesto, no me pasó desapercibido. Se trataba de una obra de excepcional calidad, aunque en un primer momento no lo relacioné con nuestro famoso Turner paisajista, uno de los autores cumbre de la pintura del XIX por el que previamente me había interesado y del que no sabía que tuviera alguna vinculación con la zona. Hay que tener en cuenta que el lenguaje lineal y acromático del grabado no permite establecer fácilmente la conexión con la pintura de formas vaporosas y protagonismo colorista de este autor. A pesar de encontrarse allí como estampa suelta, en una primera fase de la investigación constaté felizmente que se trataba de una imagen realizada a partir de una obra de Joseph Mallord William Turner. Las características de la estampa, un grabado al acero, hacían suponer su pertenencia a una edición impresa que en ese momento desconocía.



Autorretrato de Joseph Mallord William Turner (Detalle). 1799. Óleo sobre tela. Tate Gallery. Londres.

¹ Esto ocurre en 1807. La obtención de la cátedra de perspectiva pone de manifiesto el reconocimiento de sus méritos a nivel oficial. En 1811 Turner propone a la Royal Academy la creación de una cátedra de paisaje, propuesta que no tendrá éxito, todavía estaba vigente la jerarquía de los géneros establecida desde el Renacimiento. Su obra será determinante para que a lo largo del XIX se cambie esta mentalidad.

Entre las muchas e interesantes transformaciones que se producen en torno al mundo del arte en las primeras décadas del XIX, hay algunas que vienen al caso en el tema que estamos desarrollando. En estas fechas se está produciendo un enorme desarrollo de las artes gráficas y los artistas plásticos comienzan a ser conscientes de las enormes posibilidades que tienen las obras seriadas. Esta producción seriada democratizó el consumo del arte haciéndolo accesible a nuevas capas sociales. La burguesía, la clase social emergente, además de las clases tradicionalmente pudientes, acapararon la producción de este tipo de estampas, que satisfacían sus ansias de conocer y “ver” esos lugares insólitos que solo algunos privilegiados podían conocer personalmente. Los artistas-viajeros, además de aprender y gozar con estos viajes, vieron las posibilidades económicas de plasmar sus impresiones en obras seriadas y, en cualquier, caso fueron los que se encargaron de divulgar el conocimiento de los paisajes de regiones remotas, que los comunes de los mortales tan solo podían visitar con su imaginación.

En estos años se produce además un cambio de mentalidad que alcanza a la actitud del viajero. Antes, viajar era fundamentalmente aprender, ilustrarse y para ello eran fundamentales las visitas a museos, bibliotecas, etc. Pero ahora el viajero persigue objetivos distintos, especialmente captar sensaciones; el paisaje agreste, espectáculos pintorescos, formas de vida distintas, en definitiva, lo exótico. No nos debe extrañar por tanto que muchas de estas obras lleven en su título el adjetivo de *pintoresco*, es decir algo peculiar y con cualidades pictóricas, en definitiva, algo digno de ser pintado. De esta manera las ilustraciones ocupan un lugar de extraordinaria importancia dentro del libro de viaje romántico. Por lo demás, era lógico que en un tipo de literatura cuyo objetivo principal era la evocación de paisajes, costumbres, tipos y monumentos, el valor de una imagen fuera tan relevante como el propio relato, al que muchas veces aventajaba por su mayor eficacia comunicativa, ya que suponía ofrecer los modelos en vivo. No resulta extraño, por consiguiente, que las ilustraciones proliferasen, hasta el punto de que llegó a ser casi inconcebible una guía o relato de viaje que no estuviera convenientemente ilustrado². Estas asociaciones entre arte y literatura serán frecuentes en la época. Son muchos los escritores que realizan sus viajes acompañados de artistas y muchas las personas que disfrutan de la doble condición, con diferentes grados de pericia en una y otra.

Otro motivo de “conexión” entre escritores y pintores románticos es el hecho de que los temas e incluso la voluntad de una interpretación personal de los temas son los mismos, únicamente diferenciada por las exigencias de los medios específicos de los que se sirven. Esto trae consigo una deformación idealista de la realidad que se asume e incluso se fomenta. Es natural pues que en estos años una gran revolución pictórica se produjera en la representación del paisaje. No sólo se pintó la naturaleza en sí misma, sino que también se intentó transmitir a través de ella la emoción y el estado de ánimo del autor de la obra³.

La vinculación de Turner con el mundo del libro comenzó muy pronto. En 1794, cuando tan solo tenía 19 años, realiza sus primeros dibujos en un viaje por Rochester y Chepstow, que fueron pasados a grabados y publicados en *Copperplate Magazine*, una revista específica de ilustraciones en grabado que dirigía John Walker⁴. A partir de esa fecha hay una fecunda colaboración con el mundo editorial, que irá desapareciendo a la vez que su estilo se va volviendo más libre y más intraducible al lenguaje del grabado.

Además de ilustraciones para obras fundamentalmente de viaje, Turner aparece también como ilustrador de obras literarias. Los encargos para ilustrar antologías y colecciones de poesía no eran infrecuentes. Este hecho le permitió colaborar en obras

² CALVO SERRALLER, F. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Pág. 22.

³ Para ilustrar esta idea son significativas las palabras del filósofo J.J Rousseau dirigidas a un aspirante a pintor, que vienen a expresar la nueva actitud que el artista debía tener ante la naturaleza: “Captar la naturaleza en su expresión más profunda, en su sentido más último, en ese concepto que eleva a todos los seres hacia una vida mas sublime, es la misión sagrada del arte. ¿Puede conseguir este fin una copia simple y exacta de la naturaleza?. Es algo tan miserable, torpe y forzado como una inscripción en un idioma extranjero copiada por un amanuense que no la comprende e imita laboriosamente unos caracteres que le resultan ininteligibles. Algunos paisajes no son más que copias correctas de un original; escrito en una lengua extranjera. El pintor iniciado en los secretos divinos del arte escucha la voz de la naturaleza, que narra sus misterios infinitos valiéndose de los arboles, las plantas, las flores, las aguas y las montañas. El don de traducir sus emociones en obras de arte le viene como el espíritu de Dios” Pasaje recogido por Hugh Honour en *El Romanticismo*. pág 122.

⁴ THORNBURY, George Walter. *The life of J.M.W. Turner*. Pág. 252.

de los autores más leídos de entonces: los románticos Walter Scott y Lord Byron. En este punto es donde aparece la conexión con nuestro grabado de Gibraltar, ya que si bien Turner jamás pisó España ni el Peñón, sí lo hizo Byron, cuyo paso por nuestro país ejerció una notable influencia en su obra.

BYRON COMO PRETEXTO

No voy a entrar en detalles de la biografía de Byron, pues creo que es sobradamente conocida, ya que tanto su vida como su obra tienen un enorme interés. Baste decir que hasta esos momentos el itinerario del *Grand Tourist*, con el que la juventud de la clase dominante inglesa completaba su proceso educativo, no incluía a España. Nuestro país era considerado demasiado bárbaro y peligroso y estaba situado en una posición geográfica marginal con respecto a los países de destino obligado: Italia. Francia, Alemania, etc. La guerra convertirá a España en un destino forzoso para una parte de la juventud británica, siendo numerosos los soldados y oficiales que la recorrieron sirviendo en los ejércitos de Wellington y Moore. Byron es uno de los primeros que decide incluir España en su viaje formativo. Embarca en la ciudad de Falmouth, en el extremo sur occidental de Inglaterra, con destino a Lisboa. Viene en compañía de John Cam Hobhouse, Lord Broughton⁵.

En Portugal, además de Lisboa visitan Sintra y Mafra. A continuación, mientras que su equipaje y parte de sus sirvientes siguen el viaje a Gibraltar en barco, ellos entran en España a caballo por la provincia de Badajoz y atraviesan Sierra Morena⁶. Los caballos españoles recibirán sus elogios y a lomos de estos recorrerán casi 500 millas.

Sevilla, en ese verano de 1809, es una ciudad agitada, ya que España está en guerra con la Francia de Napoleón y la capital andaluza es la sede del Gobierno español con la Junta Central establecida en los Reales Alcázares. Según Esteban Pujals “Allí



Thomas Phillips. Lord Byron con traje albanés. 1835.
Óleo sobre tela.
National Portrait Gallery. Londres.

⁵ John Cam Hobhouse, Lord Broughton, fue político y escritor y ha pasado a la historia fundamentalmente por su relación con Lord Byron. Nació en Bristol en 1786, se formó en el Trinity College de Cambridge, donde se hizo amigo de Byron. Después de graduarse en 1808 (Byron había abandonado previamente Cambridge por falta de recursos) lo acompañó en el viaje por el sur de Europa que estamos analizando. Unos años más tarde volvió a viajar con él por Italia. Hobhouse fue uno de sus apoyos más leales, actuando incluso como padrino en su boda. En 1816 después de que Byron fuera abandonado por su esposa a causa de su infidelidad estuvo con él. Hobhouse participó con notas en el Canto Cuarto de *Childe Harold*, que Byron finalmente le dedicó. Después de estos viajes, cuando vuelve y se establece en Gran Bretaña, decide entrar en la política. Su primera incursión es muy radical, tanto que el 1819 es encarcelado por ser el responsable de la publicación de varios panfletos. En 1820 entra en el Parlamento, siendo elegido por el distrito de Westminster. A la muerte del poeta en 1824, Hobhouse fue el responsable de organizar su legado y su funeral. Tras la llegada de los *whigs* al poder en 1830 desempeñó distintos cargos políticos de responsabilidad. Murió en 1869.

⁶ Byron y Hobhouse entran en Sierra Morena el 25 de julio de 1809 y llegan a Sevilla a finales de mes. Curiosamente el poeta queda sorprendido por el estado de las carreteras españolas y por haber tardado sólo cinco días en llegar de Lisboa a Sevilla.

pudo ver a Agustina de Aragón, paseando con cierta ostentación por los lugares más concurridos, con sus condecoraciones y medallas, por indicación de la Junta Central⁷, otros autores ponen en duda que la conociera en ese momento, pero de lo que no cabe duda es de la admiración de Byron por este personaje que ensalza en *La peregrinación de Childe Harold*. Dejando aparte el calor, las visitas a los monumentos de la ciudad - Byron citó la catedral como una de las más hermosas que había visto - y la entrevista que mantuvo John Hookham Frere que en ese momento era el embajador inglés en España, poeta y futuro amigo del Duque de Rivas en Malta, el detalle más jugoso de la visita a Sevilla será la relación con Josefa Beltrán, su fogosa casera, que consiguió amilanar a Byron a pesar de su fama de libertino⁸.

Byron y Hobhouse dejaron Sevilla el 28 de julio con dirección a Cádiz, pasando primero por Alcalá de Guadaíra y después por Utrera y Jerez, donde probaron un excelente vino en unas bodegas situadas en la calle San Andrés, 7.

En Cádiz constató que muchos de los nobles que habían abandonado Madrid durante los disturbios producidos por el enfrentamiento con los franceses habían encontrado refugio allí⁹. En El Puerto de Santa María presencié una corrida de toros, espectáculo que le impresionó gratamente, aunque no tanto como la propia ciudad de Cádiz que es objeto de repetidas alabanzas. Según dejó escrito, para él era la ciudad más bonita y más limpia de Europa. Parece ser que la hija del almirante Córdoba, a la que acompañó a la ópera y con la que trabó alguna amistad fue la que le inspiró la poesía *The Girl of Cadiz*. En la carta que le escribe a su madre le hace la siguiente descripción de la joven: “Es muy bonita dentro del estilo español, y en mi opinión de ningún modo inferior a las inglesas en encanto y definitivamente superior en fascinación”¹⁰.

Byron se embarca en Cádiz rumbo a Gibraltar en la fragata *Hiperion*. En Gibraltar permanece unos días y desde allí redacta la totalidad de las cartas en las que ofrece datos sobre España. A juzgar por la referencia que realiza en *Childe Harold* debió impactarle muchísimo la luna que observó al pasar por el Estrecho:

“Observad, a través del famoso estrecho de Calpe, las escarpadas riberas que lo ciñen: Europa y África se contemplan una a otra; la patria de las vírgenes ojinegras y la del atezado moro aparecen iluminadas a la vez por la pálida Hécate. ¡Cuán suavemente juguetean sus rayos en la ribera española! Al opaco resplandor de su menguante disco se distinguen por completo las rocas, los ribazos y las pardas selvas; en tanto que las gigantescas sombras de la Mauritania descienden tenebrosas desde lo alto de las montañas hasta la misma costa”¹¹.

⁷ “Lord Byron en Andalucía (verano de 1809)”. En *Archivo hispalense*. Tomo 64, nº 196. Año 1981. Págs. 85-92.

⁸ Lord Byron se alojó aquel verano en el número 19 de la calle Cruces (hoy el 21 de la calle Fabiola), en una casa que fue reformada a mediados del siglo XIX. La casa pertenecía a dos señoritas solteras, las hermanas Josefa y Teresa Beltrán. Doña Josefa era novia de un oficial del ejército español pero a pesar de ello, quedó fascinada por el atractivo de Byron y le sugirió que la visitara en su habitación ya adentrada la noche. Cosa que Lord Byron no hizo y en la carta que le escribió a su madre le comentaba lo desconcertado que lo había dejado la actitud “descarada” de doña Josefa. Curioso viniendo de él. Al parecer, Josefa con zalamería se lo reprochó al día siguiente y añadió que ya había tenido otros amantes ingleses y que era una pena porque pronto se casaría con el oficial español. Fue entonces cuando se cortó la larga trenza y se la entregó al sorprendido poeta. Esta trenza de color castaño se expuso en la muestra celebrada en 1974 en el Victoria and Albert Museum de Londres, cuando se cumplían los 150 años de la muerte de Lord Byron.

⁹ En *La peregrinación de Childe Harold*. Lord Byron critica esta actitud de la nobleza española con frases como: “Aquí todos fueron nobles, menos la Nobleza; nadie aceptó de buen grado las cadenas del vencedor”. Más adelante continúa: “Tales, España, son tus hijos; y ¡qué destino tan singular el tuyo! Hombres que nunca fueron libres, combaten por la libertad; un pueblo a quien han privado de su rey, combate por un Estado sin vigor, exánime; mientras los magnates huyen, los vasallos esgrimen las armas, fieles a los mismos esclavos de la Traición; amantes de un país a quien no deben más que la vida, el Orgullo les enseña el camino de la Libertad; vencidos, empeñan de nuevo la lid, y “¡Guerra!”—gritan todavía—“¡Guerra a cuchillo!” Pág. 38.

¹⁰ El párrafo es como sigue: “*The night before I left it, I sat in the box at the opera with admiral Cordova’s family; he is the commander whom Lord St. Vincent defeated in 1797, and has an aged wife and a fine daughter, Sennorita Cordova. The girl is very pretty, in the Spanish style; in my opinion, by no means inferior to the English in charms, and certainly superior in fascination. Long black hair, dark languishing eyes, clear olive complexions, and forms more graceful in motion than can be conceived by an Englishman used to the drowsy, listless air of his countrywomen, added to the most becoming dress, and, at the same time, the most decent in the world, render a Spanish beauty irresistible*”. *The life, letters and journals of Lord Byron*. Pág 93.

¹¹ *La peregrinación de Childe Harold*. Poema de Lord Byron. Canto II, Estrofa XXII. Pág 53.

Aunque su primera intención fue pasar en África alguno de los días previstos de estancia en la zona, los vientos contrarios se lo impidieron. Pero sí pudo acercarse a Algeciras, donde cenó con Lady Westmoreland¹² a la que había conocido en Londres. En esta ciudad Byron tuvo el honor de comer con el general Castaños, que a pesar de su éxito en Bailén y tras la derrota de la batalla de Tolosa, había sido confinado por las autoridades en Algeciras, donde permanecía en esas fechas. Castaños produjo una grata impresión en Byron que lo define como agradable e inteligente¹³. Castaños le ofreció cartas de presentación para el viaje a Marruecos que finalmente no llegó a realizar. Byron abandonó Gibraltar después de estas visitas y se embarcó con rumbo a Malta.

GIBRALTAR EN LA OBRA DE TURNER

El paso de Byron por Gibraltar será el pretexto que nos permita encontrar la primera obra de Turner que tiene como tema el Peñón. Para que esto se produzca tenemos que tener en cuenta el papel que juega otro interesante personaje, el editor John Murray II, hijo del editor del mismo nombre, que consiguió que la editorial que había fundado su padre se convirtiera una de las más importantes e influyentes de Gran Bretaña. El prestigio que alcanzó se sigue manteniendo en la actualidad, pues la editorial sigue existiendo, aunque ahora forma parte del grupo Hachette. Murray fue el editor de los más importantes escritores del momento como Jane Austen, Sir Walter Scott, Washington Irving, George Crabbe y muchos otros. Su casa y oficina en el número 50 de Albemarle Street, en Mayfair, era el centro de un círculo literario donde se reunía y tomaba el té de la tarde con sus escritores. En este lugar se conocieron Byron y Walter Scott.

El autor más notable de Murray fue sin duda Lord Byron, que además se convirtió en su amigo. Murray publicó muchas de sus grandes obras. En 1811 R.C. Dallas le llevó los dos primeros cantos del *Childe Harold*. Murray debió quedar impresionado y también debió ver las posibilidades de negocio ya que pagó 500 guineas por los derechos de autor. El



J. M. William Turner. Gibraltar. 1830. Acuarela sobre papel.
Colección particular.

¹² Se trataba de Jane Saunders, que fue la segunda esposa del décimo conde de Westmoreland. Byron la había tratado anteriormente en Londres, cuando empezó a ser famoso después de la publicación de sus primeras obras. Fue precisamente en un baile en casa de Lady Westmoreland donde Byron conoció a Lady Caroline Lamb una de sus amantes.

¹³ Las dos cartas en las que hace referencia a esta visita son las siguientes:

August 13th

I have not yet been to Africa, the wind is contrary, but I dined yesterday at Algeciras with Lady Westmoreland where I met General Castaños the celebrated Spanish leader in the late and present war, today I dine with him, he has offered me letters to Tetuan in Barbary for the principal Moors, and I am to have the house for a few days of one of their great men, which was intended for Lady Westmoreland, whose health will not permit her to cross the Straits.

August 15th

I could not dine with Castaños yesterday, but this afternoon I had that honour, he is pleasant, and for aught I know to the contrary, clever. I cannot go to Barbary, the Malta packet sails tomorrow and myself in it, Admiral Purvis with whom I dined at Cádiz gave me a passage in a frigate to Gibraltar, but we have no ship of war destined for Malta at present, the Packets sail fast and have good accommodations, you shall hear from me on our route.

Joe Murray delivers this, I have sent him and the boy back, pray show the lad any kindness as he is my great favourite, I would have taken him on (but you know boys are not safe amongst the Turks) Say this to his father, who may otherwise think he has behaved ill. [I hope] This will find you well, believe me yours ever sincerely.

En *Lord Byron: selected letters and journals*. Pág. 28.

éxito fue completo ya que la *Peregrinación de Childe Harold* se agotó en cinco días, lo que hizo que Byron manifestara: “Me desperté una mañana y me encontré famoso”.

Existió una estrecha amistad entre Byron y su editor, pero por razones políticas sus relaciones comerciales cesaron después de la publicación del quinto canto del *Don Juan*. En total Murray había pagado a Byron unas 20.000 libras. Tras la muerte del poeta en 1824, Murray participó en uno de los actos más reprobables que se recuerdan en los anales de la historia de la literatura¹⁴. Murray junto con un grupo de cinco amigos y albaceas del legado de Byron decidió destruir el manuscrito de las memorias del escritor que este le había confiado previamente para que las publicara tras su muerte, pensando que los detalles escandalosos dañarían la reputación de Byron (o más bien la de alguno de sus conocidos más cercanos). A esto solo se opuso Thomas Moore. Los dos volúmenes de memorias fueron desmembrados y quemados en la chimenea de la oficina de Murray, hecho que lamentablemente ha privado a la posteridad de una información, sin duda, sumamente interesante.

Quizá para compensar este innombrable acto, y también por la posibilidad de negocio, ya que el atractivo literario de Byron no menguó sino que se incrementó después de muerto, Murray se implica en la edición de sus obras completas, que edita en 1833, y en proyectos como el que nos ocupa, ya que el grabado de Turner se incluye en una obra sobre paisajes de la vida y obra de Byron. Es decir se trata de una obra ilustrada, dentro de la línea que hemos mencionado anteriormente, que utilizaba la obra de Byron como pretexto para dar a conocer los paisajes por donde el poeta había deambulado. En un principio el texto de esta obra iba a ser realizado por John Cam Hobhouse su amigo, compañero de viajes y - según algunos autores - también algo más.

Edward Finden fue el grabador al que Murray encargó la realización de las planchas para ese proyecto. Se conserva parte de la correspondencia entre Finden y Hobhouse acerca de las ilustraciones de Turner, lo cual nos da una cronología bastante exacta del momento de realización de la obra. Así el 30 de octubre de 1830 Finden le escribe una carta a Hobhouse en la que le comenta: “...

pienso que podré terminar los grabados para la primera parte en enero o febrero próximos... Mr. Turner ha empezado a hacer los dibujos de Malta y Gibraltar a partir de unos muy buenos bocetos y los espero inmediatamente después de su vuelta a la ciudad”. Sin embargo estos grabados no estaban entre las ilustraciones impresas cuando Hobhouse retiró su apoyo al proyecto.

Desconozco cual fue la desavenencia que motivó el que Hobhouse se borrara del proyecto, pero evidentemente Murray persistió en ello. De hecho el grabado que nos ocupa apareció como frontispicio del primer tomo de la obra que se publicó en 1833, en la que se encargó del texto William Brockendon¹⁵. El grabado basado en



J. M. William Turner. Gibraltar. 1830. Acuarela sobre papel. Colección particular.

¹⁴ Ocurrió el 17 de mayo 1824, Byron había muerto en Grecia hacía poco menos de un mes, en la ciudad de Missolonghi, el 19 de abril de 1824.

¹⁵ William Brockendon fue un curioso y versátil personaje, nacido en Totnes en 1787 tuvo que hacerse cargo de la relojería de su padre a la muerte de este en 1802. Se formó como relojero en Londres y durante cinco años fue el encargado de mantener el negocio familiar. Gracias al rector de Dartington y al gobernador del castillo de Dartmouth, que fueron sus mecenas, pudo dedicarse a la pintura. Como Turner, se formó en la Real Academia y también fue muy viajero. Participó habitualmente en

la obra de Turner toma pues un lugar preeminente en el libro. El esquema que se sigue en el libro es siempre el mismo, primero un grabado que hace referencia a algún lugar o personaje relacionado con la vida y la obra de Byron, y luego el comentario de Brockendon, basado lógicamente en los textos del poeta. En el caso de Gibraltar, Brockendon no nos ofrece datos especialmente significativos. Comienza con parte de la estrofa del *Childe Harold* que hace referencia al Estrecho, para después repasar muy someramente su historia. Recordemos que la intención del texto no era profundizar, sino poner de manifiesto las impresiones que estos espacios causaron en Byron, todo ello en un tono que debía tener ese lirismo que lo conectaría



Dibujo de J.M.W. Turner a partir de un boceto de George Reinagle grabado por Edward Francis Finden. Ilustra el libro Finden's illustrations of the life and works of Lord Byron. Ed. J. Murray. London. 1833.

aún más con el poeta. El caso es que Gibraltar no causó una honda impresión en Byron, por lo que era difícil establecer una referencia que fuera más allá de que el famoso poeta pasó por aquí. De hecho esa es la queja de William Brockendon, que recuerda los gloriosos momentos vividos por los ingleses en torno al Gran Sitio tan solo tres décadas antes de la llegada de Byron y cómo el poeta ignoró esos acontecimientos. Subyace pues una queja de casi antipatriotismo, puesto que Byron inmortalizó sucesos recientes de la historia de España como el sitio de Zaragoza por las tropas francesas, pero descuidó los acontecimientos sucedidos en Gibraltar que glorificaban a su país. El texto completo es como sigue:

GIBRALTAR.

Drawn by J. M. W. Turner, R.A.

“ Through Calpe’s straits survey the steepy shore;

Europe and Afric on each other gaze!

Lands of the dark-eyed maid and dusky Moor.”

Childe Harold, canto ii. st. 22.

las exposiciones de la Real Academia y de la *British Institution*. Su larga permanencia en Italia hizo que fuera elegido miembro de las academias de Roma y Florencia. Además de pintor, se ganó una gran reputación como escritor. Investigó la ruta de Aníbal por los Alpes y fruto de esta investigación fueron dos obras donde se mezcló lo escrito y lo visual: *Illustrations of the Passes* y *Illustrations of the Passes of the Alps by which Italy communicates with France, Switzerland, and Germany*, este último contenía 109 grabados y se publicó en 12 partes. Realizando solo el texto participó en la obra que estamos tratando, y en otras interesantes desde nuestro punto de vista como la obra que realizó David Roberts sobre vistas de Tierra Santa.

Su vida en cierto modo ejemplifica la curiosidad del hombre del XIX con un interés casi total por todo lo que le rodeaba. Su versatilidad abarcó otros muchos campos: patentó un sistema de dibujo sobre piedras preciosas, inventó un sistema para una nueva pluma de escritura, creó un nuevo sistema que utilizaba caucho vulcanizado para ser utilizado como tapón e ideó también un método para fabricar plumbagina artificial para crear a su vez nuevos lápices. Este hecho tuvo especial importancia en el mundo del arte ya que las minas naturales de grafito que se encontraban en el condado de Cumberland estaban prácticamente agotadas y había que encontrar un sustituto que cumpliera esa función.

“THE promontory of Gibraltar (the ancient Mount Calpe) derives its name from the Arabic, ‘Jebal al Tárik’, being the spot where Tárik, the Moorish leader, landed to attack Spain. The town of Gibraltar has erroneously been supposed to be built on the site of the ancient Heraclea. It appears, however, that Heraclea was situated near Carteia, five miles to the west of Mount Calpe, where extensive ruins are still visible. No remains or coins, excepting of Moorish origin, are found at Gibraltar. The Moorish castle, whose massy towers are seen above the northern extremity of the town, was built, according to an Arabic inscription still visible, in the time of the Caliph Walid, soon after the period of his landing here. It is chiefly constructed of tapia, or cement, moulded in frames, and the whole incrustated with cement of a finer quality: the cupolas and arches are of brick-work. These walls and towers have become so indurated by time, that, during the great siege, the shot from the enemy’s cannon made but little impression on them. Gibraltar remained in possession of the Moors from the period when they first took it, A. D. 711, for about seven hundred and fifty years, when the Spaniards again got possession of it. On the 23d of July, 1704, Sir George Rooke, with the combined English and Dutch fleets, cannonaded Gibraltar: and a body of troops under the Prince d’Armstadt having landed, part on the isthmus north of the town, and part on the southern extremity of the promontory, the place was summoned on the 24th; after a feeble resistance, this fortress surrendered to the English, in whose possession it has ever since remained. Its importance is so great, from its commanding the passage which connects the Mediterranean with the Atlantic, that attempts were made in 1705 and 1727 to dispossess the British; and finally, in that memorable period when it was so nobly defended by General Elliot, with a garrison varying in amount from five thousand to seven thousand men. The first operations of this famous siege took place in July 1779, and were continued during that year, and also in 1780 and 1781. In this period the garrison was deprived of regular communication with England, and could be relieved only by the arrival of a powerful fleet; this was twice effected—once by Admiral Rodney, and subsequently by Admiral Darby. At last, in 1782, the Spaniards, aided by a numerous fleet and army from France, made a grand attack by gun-boats and floating batteries on the 13th of September; but a discharge of red-hot shot from the garrison fired and destroyed the flotilla. The following month, a British fleet arrived with succour, and, on the signature of peace in February 1783, the siege was relinquished, and this key to the Mediterranean still appertains to Great Britain.

In a letter to Mr. Hodgson, dated Gibraltar, August 6th, 1809, Lord Byron says, “I have just arrived at this place, after a journey through Portugal and a part of Spain of nearly five hundred miles. We left Lisbon, and travelled on horseback to Seville and Cádiz, and thence in the Hyperion frigate to Gibraltar.”

Byron left Gibraltar in the packet for Malta on the 19th of August. He had intended to pass over to África; but this he afterwards relinquished. Though he resided a fortnight at Gibraltar, except the beautiful description of his moonlight passage through the straits, it does not appear that he found inspiration there for his muse. The siege of Saragoza drew from him an immortal record of its determined defence; was it caprice that made him indifferent to the glories of his country, on the spot where they had shone most conspicuously in the gallant and unparalleled defence of Gibraltar by Elliot, and the not less glorious display of humanity by the British, when Curtis exposed himself and his crews to so much danger to rescue his Spanish enemies from wreck and fire in the destruction of their gun-boats? Fortunately for Lord Byron’s reputation, the omission is not singular. His poetical powers were often dormant amidst scenes associated with events that needed not his aid to immortality—scenes a thousand times more inspiring, in the estimation of common minds, than those over which his muse has shed a lustre that has brightened into notice places that would, if unmentioned by him, have remained unknown¹⁶.

Aunque desconocemos su paradero actual, hemos tenido la suerte de poder ver reproducida la acuarela original que Turner realizó para esta obra (aunque sin la calidad de reproducción necesaria para un estudio en condiciones). Se trata de una vista del Peñón de Gibraltar con barcas navegando en primer plano. El autor realiza la obra desde un punto de vista que estaría situado en el mar en punto donde las aguas de la bahía se unen con las del Estrecho, y desde allí se dirige la vista hacia el noreste, apareciendo una perspectiva bastante verídica del Peñón pero de las que solo los marinos tienen conocimiento.

Como he afirmado anteriormente Turner no estuvo por aquí. De hecho en las referencias que aparecen en el propio grabado se menciona que la obra de Turner está basada en un boceto de George Reinagle¹⁷. Este autor fue un especialista en marinas que había

¹⁶ Finden’s *illustrations of the life and works of Lord Byron*. Págs. 23-26.

¹⁷ George Philip Reinagle fue un pintor de marinas. Hijo menor del también pintor Richard Ramsay Reinagle, se formó con su padre, pero perfeccionó el tratamiento de éstas copiando obras de pintores holandeses como Ludolf Backhuysen y Willem van de Velde. Expuso por primera vez en la Real Academia en 1822. En 1827 vivió en directo la batalla de Navarino y a su regreso, publicó una serie de estampas sobre ella: *Illustrations of the Battle of Navarin*, las que siguió *Illustrations of the Occurrences at the Entrance of the Bay of Patras between the English Squadron and Turkish Fleets*. También estuvo acompañando a la flota inglesa que luchó en

acompañado al Almirante Codrington durante la reciente campaña en ayuda de la independencia griega. Reinagle también fue responsable de otros bocetos previos para este mismo texto, a partir de los cuales se realizaba el dibujo que posteriormente se pasaba a grabado. Los bocetos en que participa Reinagle tienen casi siempre la misma constante: están realizados desde el mar, bien mientras que se navegaba en la proximidad de la costa como es el caso del de Gibraltar, o bien desde las zonas de ataque portuario como el que realizó para Malta. Desconocemos si estos bocetos previos de Reinagle se conservan aún, pero dado que eran utilizados como obra previa, en un desarrollo con bastantes intermediarios, era bastante fácil que se perdieran en alguna fase del proceso.

Sí se conserva, como antes dijimos, aunque no sabemos donde, la acuarela de Turner con este tema. La acuarela fue subastada en Christie's el 8 de diciembre de 2009 por 505.205 libras, por lo que actualmente se encuentra en una colección particular de la que no tengo noticias. Se trata de una acuarela en la que se aprecian los trazos del lápiz. En algunas zonas la acuarela se ha reforzado con toques de guache y en ella se ven también varias raspaduras realizadas con la madera del pincel. El papel es de 172 x 273 mm. Se conserva la marca de agua en la que aparecen las letras *J [WHAT]MAN [TURKEY] MILL*, lo que nos indica que estaba fabricado por esta empresa, que sigue comercializando papeles de acuarela en la actualidad con el nombre de *Turkey Mill*.

Esta pintura no fue la primera aproximación de Turner a la obra de Byron. Ambos supusieron una ruptura con el momento artístico que se vivía en ese periodo. Parece evidente que la plenitud romántica de sus respectivas estéticas con certeza tuvo que producir una atracción mutua por sus trabajos. Aunque no sabemos si en el caso de Byron fue así, sí está plenamente constatada la admiración de Turner por la obra de Byron.

Es probable que incluso se hubieran conocido personalmente cuando ambos estaban en Venecia en 1819. Todo apunta a que los presentara Richard Belgrave Hoppner¹⁸ que era el cónsul británico en esa ciudad, y con el que los dos tuvieron buenas relaciones. Es probable que incluso antes de esas fechas hubieran entrado en contacto, ya que ambos conocían a Samuel Rogers, poeta pero también banquero de éxito, que utilizó sus fondos para apoyar a sus amigos con más proyección y entre ellos se encontraban Byron y Turner. Este último participaría como ilustrador en una de sus obras¹⁹. El escritor y miembro del parlamento Walter Fawkes también fue un amigo común y muy cercano a los dos personajes. Fue amigo íntimo de Turner y uno de sus primeros clientes. El pintor disponía de apartamento propio en Farnley Hall, la residencia de Fawkes, y pasó muchas temporadas allí. Fawkes pudo haber animado el interés de Turner por la poesía de Byron.

la costa de Portugal en 1833. Entre 1831 y 1834 Portugal se vio inmerso en una cruenta guerra civil por la sucesión a la corona del asesinado rey Joao VI. También se llamó al conflicto *as guerras liberais*. En esta guerra se enfrentaron por una parte el partido constitucionalista, a favor de la reina María II de Portugal que estaba apoyada por su padre el Emperador de Brasil Pedro I, y por otra el bando tradicionalista de Miguel I de Portugal. La escuadra inglesa apoyó a los constitucionalistas y su actuación fue absolutamente decisiva para que vencieran. A la vuelta del conflicto Reinagle presentó en la Real Academia un cuadro en el que aparecía el almirante Napier titulado: *Admiral Napier's Glorious Triumph over the Miguelite Squadron*. Desgraciadamente murió no mucho después en Londres, el 6 de diciembre de 1835, a los 33 años de edad.

¹⁸ Richard Belgrave Hoppner, nacido en Londres en 1786 y muerto en Turín en 1872, fue el segundo hijo del pintor John Hoppner. A la edad de catorce años fue enviado a Alemania para aprender el idioma de sus padres, que eran descendientes de alemanes (su abuela había sido una de las asistentes de alemán en el palacio real británico, de hecho el interés del Rey Jorge III dio lugar a rumores, con bastante fundamento, de que John Hoppner podría haber sido su hijo ilegítimo). En un principio quiso ser artista como su padre y estudió pintura. Desde 1801 hasta 1814 trabajó en el Ministerio de Relaciones Exteriores, participando en el bloqueo naval británico de Cádiz en enero de 1805, y desde 1814 a 1825 fue el cónsul británico en Venecia donde trabó amistad con Byron. El poeta escribió un conocido poema con motivo del nacimiento de su hijo en 1818. Richard Belgrave Hoppner también vivió en Versalles y se trasladó a Turín cuando murió su esposa en 1870.

¹⁹ En 1814, Rogers realizó una gira por el continente con su hermana Sarah. Viajó a través de Suiza hasta Italia, llevabando un diario con los acontecimientos y las impresiones recogidas por estos países. Estando en Nápoles se enteró de la noticia de que Napoleón había conseguido escapar de la isla de Elba, lo que le obligó a regresar a casa. Siete años más tarde regresó a Italia para visitar a Byron y Shelley en Pisa. Del primero de estos viajes surgió su obra *Italia*, cuya primera parte fue publicada anónimamente en 1822 y la segunda, ya con su nombre, en 1828. Al principio fue un fracaso, pero Rogers estaba decidido a que fuera un éxito, así que amplió y revisó el poema y encargó las ilustraciones a J.M.W. Turner, Thomas Stothard y Samuel Prout. Estos fueron grabados al acero en la suntuosa edición de 1830. El libro resultó finalmente ser un gran éxito. Unos más tarde Rogers publicó una edición igualmente suntuosa de su *Poemas* (1834).

Turner conocía los poemas de Byron y una prueba de ello la podemos constatar tras su visita a Bélgica de 1817. En estas fechas una de las visitas obligadas para un inglés era conocer el escenario de la batalla de Waterloo, acaecida tan solo dos años antes de la llegada del pintor. Turner a su vuelta pinta *The field of Waterloo*, que está claramente inspirada en la visión apocalíptica que Byron narra en *La peregrinación de Childe Harold*, no sabemos si por conocimiento directo de la obra del poeta o por influencia de la guía de Charles Campbell²⁰, que se sabe que portaba Turner y que citaba las líneas del *Childe Harold* que hacían referencia a la batalla. El caso es que cuando Turner presenta su obra en la *Royal Academy* en 1818 todos la interpretaron como un tributo al poema de Byron.

Un homenaje más directo lo encontramos cuando en 1823 presenta en la Real Academia su *Childe Harold Pilgrimage*. En él se muestra un poético paisaje de ensoñación, un país meridional con ruinas, un espacio no reconocible de esa Italia que Byron y Turner habían visitado en su peregrinación personal. Por si la referencia del título no resultara suficientemente evidente Turner mostró esta pintura acompañada con unas líneas de un poema de Byron: "... and now, fair Italy! Thou art the garden of the world... Thy wreck a glory, and thy ruin graced with an immaculate charm which cannot be defaced"²¹.

Sirvan estos ejemplos -que no serán los únicos- para constatar la admiración de Turner por Byron, ya que referencias a los poemas de Byron aparecen en la obra de Turner a lo largo de toda su vida.

Volviendo a la acuarela que nos ocupa, parece pues evidente que no debió ser difícil para Murray convencer a Turner para que colaborara en este proyecto en el que participa con un buen número de ilustraciones²², unas veces realizadas a partir de apuntes propios y otras, como es este caso, partiendo de apuntes de otros artistas, como el mencionado Reinagle o W. Page, quien realiza, entre otros, los bocetos con que Turner compone las ilustraciones de Cefalonia y Rodas.

La acuarela no intenta ilustrar pues las vivencias de Byron sobre Gibraltar, ya que, como hemos mencionado, hay pocas referencias en su obra. De haber sido así, lo más lógico habría sido representar la escena nocturna del paso del Estrecho que tan brillantemente se describe en *Childe Harold*, pero ninguna luna menguante ilumina la escena. En cambio Turner construye una imagen a partir del fidedigno boceto de Reinagle, en la que lo determinante es la presencia del Peñón, es decir, no hay referencias al Estrecho salvo la de que únicamente aparece el hito más significativo de su orilla norte. La descripción del paisaje es pues bastante objetiva y las aportaciones y el recreo del autor se concentran en las condiciones atmosféricas, mostrándonos los efectos de un poderoso viento de poniente que provoca un intenso oleaje e inquietantes y dramáticas nubes. Un análisis más exhaustivo nos muestra la contradicción entre la dirección del viento, que lleva las olas y hace flamear las banderas en la dirección lógica, y la hinchazón de las velas de las barcas que se inflan por efecto de un viento contrario. Al observar la acuarela con detenimiento es difícil interpretar la actividad que están realizando las barcas del primer plano que navegan a contraviento. Es significativa la presencia de una especie de galera que a todas luces debía ser inexistente en la zona por esas fechas, pero que probablemente estaba inspirada en alguna de las embarcaciones de representación que Turner vio en Venecia.

La estructura compositiva me recuerda a una obra anterior, *Aníbal cruzando los Alpes*, realizada en 1812; no por los valores tonales, pues el contraste luminoso es mucho más forzado en el óleo de la Tate Gallery que en esta acuarela, sino por la forma y situación de las montañas del fondo, que son prácticamente idénticas. Al igual que en el cuadro histórico, que se interpretó

²⁰ CAMPBELL, Charles. *The traveller's complete guide through Belgium, Holland and Germany: containing full directions for gentlemen, lovers of the fine arts, and the traveller in general*. Editor Sherwood, Neely and Jones. 1815.

²¹ Corresponde a parte de la estrofa 26 del canto IV de *Childe Harold Pilgrimage*.

²² En el tomo I de *Finden's illustrations of the life and works of Lord Byron* Turner participa además de con la ilustración de *Gibraltar*, con *Malta*, *The Acropolis*, *Temple of Minerva* y *Cape Colonna*. En el tomo II con *Tomb of Cecilia Metella*, *Rhodes* y *The Drachenfels*. En el tomo III con *Cephalonia*, *Negropont*, *The School of Homer* y *The Castellated Rhine*.

en su día como una premonición sobre la suerte de los ejércitos napoleónicos no derrotados militarmente pero sí destrozados por el cruel invierno ruso, el protagonista no es el ejército cartaginés, no es ni siquiera el paisaje, como en el de Gibraltar, sino la tormenta y los efectos atmosféricos ²³.

El otro aspecto en el que la obra brilla es en el tratamiento del mar. Turner es el primer pintor en que este tratamiento sí que parece efectuado fuera del estudio. El interés de Turner por los temas marítimos se refuerza a partir de 1823, cuando realiza un viaje por la costa este de Escocia e Inglaterra durante el que realiza dibujos y acuarelas preparatorias para el encargo de una Batalla de Trafalgar, tema sobre el que ya había realizado otra obra en 1806-8. En 1824 navegó de nuevo por la costa sudeste y este de Inglaterra, de modo que los temas de marinas se van a multiplicar en lo sucesivo, más aún cuando en 1827 fija su residencia durante algún tiempo en la isla de Wight. Esta vinculación con el exterior, con el aire libre, llevó a Turner en cierta ocasión a insistir en ser atado al mástil de un barco en una noche de lluvia y viento para percibir en carne propia la potencia de la naturaleza, quería fijar la imagen de la tempestad en caso de sobrevivir.

Turner fue pues un experto en la representación del mar, y aunque esta obra que estamos tratando no está realizada *in situ*, le da un espléndido tratamiento. Esta pudo ser una de las causas de que esta obra fuese bastante valorada por sus contemporáneos. A pesar de estar realizada en acuarela, lo que podía hacer que se interpretara como una obra menor, esta acuarela de Gibraltar cobra un valor inusitado en el conjunto global del libro ilustrado para Byron, ya que se convierte en el frontispicio, en la primera ilustración que aparece en el *Finden's illustrations of the life and works of Lord Byron*.

Además de la valoración que esta pintura cobra en el conjunto del libro, en lo que nos detendremos más adelante, la valoración *per se* está también presente desde el principio. Esta acuarela fue propiedad de John Ruskin, que la conservó hasta el fin de sus días. Ruskin llegó a ser el principal crítico de arte británico del XIX y el padre espiritual del movimiento prerafaelita. Esta acuarela pudo ser un regalo del pintor a Ruskin en agradecimiento por la decidida defensa que el crítico, pintor, escritor y esteta siempre hizo de la obra de Turner. John Ruskin fue un temprano admirador de su obra. Con tan solo 17 años replicó a un ataque contra Turner que había realizado el reverendo John Eagles. Eagles era el crítico de arte de *Blackwood's Magazine* y en un artículo publicado en 1836 despreciaba una de sus pinturas de temática veneciana. Ruskin le respondía entre otras cosas que: "*Turner is the exception to all rules, and can be judged by no other standard of art...*". Su decidida defensa de la obra de Turner le llevó en 1843 a publicar el primer volumen de *Modern Painters, by a Graduate of Oxford*, en el que sostenía la superioridad de los paisajistas modernos sobre los viejos maestros. Sus sucesivos volúmenes acrecentaron el tema hasta convertir la obra en un amplio tratado acerca de los principios que debían constituir los fundamentos del arte, lo que contribuyó a consolidar su prestigio como esteta y crítico de arte.

El paso de la acuarela a grabado produce una obra de excepcional calidad. Aunque no es el grabado el medio más propicio para expresar la particular estética de Turner, ya que según la afirmación que hacía su colega Constable Turner pintaba con "vapor coloreado"²⁴, la transcripción que hace Finden²⁵ es bastante notable. El aparentemente frío y lineal lenguaje del grabado se pone por completo al servicio de la representación dinámica del agua y el cielo. Gibraltar aparece como referente geográfico reconocible, aunque, eso sí, los detalles que hacen referencia a su caserío o a su exactitud topográfica son irrelevantes.

²³ Al parecer en 1810 cuando vivía en Yorkshire, salió a pasear con un joven colega y vio a lo lejos cómo una tormenta barría las montañas. Extasiado, cogió un pedazo de papel y en unos instantes dibujó el fenómeno diciendo: "*Dentro de dos años volverás a ver esto y lo llamarás Anibal cruzando los Alpes*". La anécdota está tomada de la *Guía visual de pintura y arquitectura* de Robert Cumming. Pág. 156.

²⁴ "...Turner se ha superado; parece que pinta con vapor coloreado, es de tal modo evanescente y aéreo..." Hay que añadir que esta afirmación fue anterior al momento en el que pinta sus últimas obras, que prácticamente lo unen con la estética de los impresionistas. El pasaje está recogido de LUNA, Juan J. *Pintura británica*. Pág. 624.

²⁵ Edward Francis Finden (1791-1857) fue un habitual en los talleres de grabado londinenses, encargados de producir el importante número de obra gráfica que se estampa en estos años. Trabajaba también en colaboración con su hermano William y entre ambos llevaban una importante empresa en la que colaboraban otros grabadores. Aprovecharon el momento álgido de desarrollo del grabado al acero que se produjo a partir de la década de los 20, por lo que intervinieron en un importante número de obras ilustradas, especialmente libros de viajes.

Las barcas del primer plano cobran contenido en la interpretación de Finden, ya que ahora aparecen nítidamente las banderas de las dos barcas del primer termino, la *union jack* que llevan los británicos y el aspa de borgoña que portan las naves españolas. El tema pues se desvincula totalmente de Byron para ilustrar la reinterpretación que hace Brockendon en el texto, en el que se mencionan los hechos acaecidos en torno al Gran Sitio. Brockendon recordaba la defensa de Elliot y la heroica actuación de rescate de Curtis tras el fracaso de las baterías flotantes. La escena ahora es una escena de lucha entre embarcaciones de los dos países aunque sin fijar un momento de una batalla concreta, entre otras cosas porque la extraña galera de influencia veneciana la aleja de una realidad concreta. Aunque podemos suponer que, al llevar la insignia de la corona española, pueda estar representando una cañonera, embarcación que se cita expresamente en el texto.

Se podía haber supuesto que la primera ilustración de una obra que hacía referencia a la vida y obra de Byron sería alguna relacionada con su lugar de nacimiento en Londres, o en el supuesto de estar vinculada con su viaje espiritual, con su gran tour, con el primer punto de atraque de este viaje: Lisboa. Sin embargo la que se utiliza es ésta de Gibraltar, cobrando por tanto la imagen una gran carga simbólica. Al situar la ilustración de Turner en el frontispicio se pretendía que se interpretara como una apertura simbólica al mundo clásico que fue el objeto de su peregrinación. Con el estrecho de Gibraltar como puerta al Mediterráneo. La columnas de Hércules son interpretadas así a la inversa, no como lo hacían los clásicos, que las consideraban como el fin del mundo conocido, sino como la apertura al levante mediterráneo, a ese redescubrimiento espiritual de lo clásico y de la cultura mediterránea que tanta importancia tuvo en la obra de Byron.

GIBRALTAR TRASFONDO DE UN HOMENAJE FÚNEBRE

La otra obra de Turner en la que aparece Gibraltar, una de las obras maestras de la pintura inglesa del XIX, es del cuadro titulado *Peace, burial at sea*, que Turner realiza como homenaje fúnebre a su amigo David Wilkie.

David Wilkie nació en Escocia en 1785. Era pues diez años más joven que Turner. Hijo de un clérigo, pronto mostró grandes dotes para la pintura que estudió en la *Trustee's Academy* de Edimburgo. Con veinte años se marcha a Londres y continúa su formación en las escuelas de la *Royal Academy*, donde con toda seguridad conoció a Turner. Desde 1811 fue académico de pleno derecho y su vinculación con esta institución continuó, como en el caso de Turner, a lo largo de toda su vida. En 1814 realiza su primera visita al continente. En París conoce el Louvre donde estudia las colecciones que se habían incrementado notablemente tras las campañas napoleónicas. Al igual que Turner, fue muy viajero. En 1816 realizó una gira por Bélgica y Holanda en compañía del grabador Raimbach, que fue el encargado de plasmar en planchas la mayoría de sus obras. A principios de la década de los 20 ya es un pintor ampliamente reconocido, tanto es así que en 1823 se le nombra *Royal Limner for Scotland*, que sería el equivalente a pintor de cámara, aunque restringido al ámbito escocés. El cargo le trajo muchos quebraderos de cabeza, ya que fue sometido a un acoso constante que le restaba dedicación a su quehacer artístico, lo que sumado a sus responsabilidades familiares mermó su salud.



Autorretrato de David Wilkie. 1804-5. Óleo sobre tela.
National Galleries of Scotland, Edimburgo.

Este fue el motivo para que desde 1825 realizara un largo viaje de tres años en los que recorrió Francia, Italia, Suiza y España, desde donde regresó a Inglaterra en junio de 1828. Nuestro país le causó una profunda impresión y en su obra posterior aparece en su temática en numerosas ocasiones. Este viaje supuso un cambio de estilo, ya que anteriormente había estado muy influenciado por los pintores holandeses de género, pero en ese viaje fue seducido por la estética de los grandes pintores italianos y especialmente por la maestría de Velázquez. Su cambio de temática y estilo fue objeto de duras críticas en su momento y en cierta medida perdió el favor del público. Sus críticos lamentaron que abandonara la producción de las escenas de género y no vieron con interés sus escenas históricas, dotadas de una excesiva severidad.

A comienzos de la década de los 30 del siglo XIX Wilkie fue nombrado *painter in ordinary to the king*, es decir, pintor de cámara oficial, en este caso englobando todo el ámbito británico, cargo que tradicionalmente recaía en el mejor retratista del momento. Poco después recibirá el título de *Sir*. Estando pues en la cumbre de su carrera, en el otoño de 1840, Wilkie decide realizar un viaje a Oriente. Pasando a través de Holanda y Alemania, llegó a Constantinopla, donde, mientras estaba retenido por el transcurso de la guerra en la zona de Siria y el Mediterráneo oriental, pintó un retrato del joven sultán Abdul Medjid. A continuación se embarcó para Esmirna y desde allí viajó a Jerusalén, donde permaneció durante unas cinco semanas. El último trabajo que realizó fue un retrato de Mohamed Alí, hecho en Alejandría. En su viaje de regreso a Gran Bretaña se puso enfermo en Malta y murió en el mar en las proximidades de Gibraltar en la mañana del 1 de junio de 1841. A causa de las regulaciones por cuarentena no se pudo desembarcar allí, por lo que su cuerpo fue entregado a las profundidades del mar. En todas las fuentes se menciona que en las aguas de la bahía, pero según los precisos datos náuticos su cuerpo se depositó en el mar a 36° 20' de latitud norte y 6° 42' de longitud oeste²⁶, es decir, ya en el Atlántico, a unos treinta kilómetros al oeste de Conil y a más de cien de Gibraltar.



J.M.W. Turner. Childe Harold's Pilgrimage.1823.
Óleo sobre tela. Tate Gallery. Londres.

Wilkie llevó pues una vida que tenía bastantes similitudes con la de Turner y pudieron tratarse en numerosas ocasiones. Fueron amigos y también rivales en un medio que tenía mucho de competitivo. No es extraño que Turner se sintiera profundamente conmovido por las circunstancias de su muerte y decidiera, como homenaje póstumo, realizar el cuadro que nos ocupa.

Turner elige un encuadre, que coincidiría con la versión comúnmente conocida para situar la escena. Así pues la acción estaría sucediendo en las aguas de la bahía, apareciendo un barco en el centro de la imagen y el Peñón, que actuaría como referente espacial, aparece a la izquierda de la imagen. La primera contradicción con la realidad es que desde ningún punto de vista situado en la bahía podemos encontrar una perspectiva así de Gibraltar. Recordemos que Turner no viajó por la zona, por lo que nunca se enfrentó con el paisaje real, pero en esos años había una proliferación de imágenes de Gibraltar, así que no tuvo que serle difícil documentarse. Personalmente creo que Turner utilizó el grabado de David Roberts titulado *Gibraltar from Neutral-ground* que ilustraba el libro de Thomas Roscoe *The Tourist in Spain. Andalucía*, publicado por Lloyd and Company en Londres solo unos años antes, en 1836, una versión del Peñón que

²⁶ SIDNEY LEE. *Dictionary of national biography*. VOL. LXI. Pág. 258

ya estaba algo falseada y que fue objeto de mi interés hace ya unos años²⁷. Ese grabado muestra la roca de Gibraltar desde un punto de vista que estaría situado en el istmo, al norte del Peñón y coincidiría con la visión de Gibraltar que muestra Turner, basada en ese grabado, o en otro muy similar si no se acepta mi hipótesis.

Evidentemente este hecho no le resta nada al cuadro. El Peñón, como mencionamos anteriormente, actúa tan solo como marco espacial, referente geográfico necesario que le da el plus de verosimilitud necesario para que el público tuviera los suficientes datos para poder interpretar la obra. Por otra parte su pintura en estos años es de perfiles indefinidos, lo suficientemente suelta, para que el protagonismo absoluto lo cobre la mancha de color. En esta obra la mancha oscura del barco es la que tiene el protagonismo. Esta negritud de la obra se rompe en varios puntos. Un completamente desvaído sol matinal²⁸ que con su reflejo en el mar ilumina la parte izquierda de la obra, la luz de la antorcha el barco y la mancha blanca del Peñón son las otras zonas lumínicas. Un Gibraltar indefinido, delante del cual surge un impresionante geiser, también blanco, que algunos han interpretado como un cohete de señalización²⁹. Desconociendo en que documentación, que pueda hacer referencia a este cohete, se basan. Personalmente creo que más bien pueda tratarse de una mancha que en el esquema compositivo de Turner le pedía situarse allí. Recordemos que Turner en esta etapa de su vida se enfrentaba con libertad a sus obras aplicando altos niveles de abstracción, incluso cuando sus obras podían considerarse que estaban acabadas, Turner intervenía en ellas dándoles “toques” en aquellas zonas que consideraba necesarias. Sus cuadros se mantenían en un proceso abierto, en la que se podían manifestar imponderables que surgían de detalles circunstanciales. Turner había estudiado las técnicas de Alexander Cozen, que consistían en fijar la disposición característica de un paisaje mediante manchas y trazos gruesos en bruto, que se después se sometían a una elaboración de la que surgían todos los detalles reconocibles. Turner aplicó este procedimiento en muchos de sus cuadros y su técnica del *Colour Beginning*³⁰ puede considerarse como una variante de aquél. Aquí puede residir la razón de que rehusara ser observado mientras estaba pintando: se trataba de introducir un elemento de azar en el cuadro que muchas veces escapa al poder del pintor. Cuenta una anécdota que una vez pidió a unos niños que «chapotearan» con sus manos sobre un cuadro, a fin de producir las manchas que le interesaban. Otra anécdota dice que un dibujo de un barco de guerra fue pintado sobre un papel arrugado y lleno de manchas.

Por otra parte fueron conocidas sus intervenciones en el famoso “día del barnizado”. Las vísperas de las inauguraciones de las exposiciones de la Academia a los artistas les estaba permitido dar los últimos toques a sus cuadros. Estos estaban ya colgados en el sitio en que iban a ser expuestos, es decir, en su espacio en concreto con un entorno visual determinado. Entre los miembros de la Academia estos “días del barnizado” se convertían en verdaderos acontecimientos sociales, ya que era posible hablar con los colegas sobre problemas comunes y, sobre todo, se disputaba para exponer en los mejores espacios, por lo que las parece más golosas se sobrecargaban de cuadros. Para Turner, estos días no sólo eran una oportunidad para dar el último retoque, sino que solía alterar sus obras de modo sustancial, de forma que les sacaba el máximo posible teniendo en cuenta el entorno visual en que iban a ser expuestas. En su última época solía presentar cuadros a los que no se había dado más que la primera capa y que terminaba, o mejor dicho, pintaba en unas cuantas horas el “día del barnizado”. Estas acciones le proporcionaron tanto la admiración de parte del público y de sus colegas como la burla de los más retardatarios. Turner fue uno de los primeros artistas para los que la génesis del cuadro, el acto de pintar, comenzó a desempeñar un papel primordial³¹.

²⁷ PARDO GONZÁLEZ, Juan Carlos. “El Paisaje Imaginado: Gibraltar y su campo en los grabados de David Roberts”. En Revista *Almoraima*. Número 12. Octubre de 1994.

²⁸ Esa es mi interpretación dada la posición de los elementos de la escena, supuestamente realizada desde algún punto de la bahía al noroeste del Peñón, desde la cual el autor dirigiría su mirada al sureste. La luz arriba y a la derecha indicaría el mediodía, pero esa es una interpretación basada en parámetros geográficos que, por otra parte, Turner no tuvo por que tener en cuenta.

²⁹ Refiriéndose al cuadro, dice Theodor Fontane: “Todo gris, el cielo, el mar y las rocas que se alzan en la lejanía, sólo un cohete de señalización se eleva en el aire con un derroche de luz blanca”. Texto recogido por Toman en *Neoclasicismo y romanticismo*.

³⁰ BROCKEMÜHL, Michael. *J. M. W. Turner 1775-1851. El mundo de la luz y el color*. Pág. 67.

³¹ *Ibidem*. Pág. 68.

La mancha oscura que protagoniza el cuadro la constituye el contraluz del barco, anclado mientras se deposita el cadáver de Wilkie en el mar. La mancha se rompe gracias a la luz de la antorcha que ilumina este acontecimiento que se produce a estribor de la nave y que dota a la escena del único punto de calidez. El humo oscuro del fuego de la luminaria y de las chimeneas del vapor sirve para compensar compositivamente la presencia de las velas negras, contribuyendo ambos a reforzar la sensación de luto que embarga toda la escena. Cuando Turner presentó el cuadro en la Academia en 1842 lo acompañó de unos versos con los que redondeaba su homenaje a Wilkie: *"The midnight torch gleamed o'er the steamer's side, And Merit's corse was yielded to the tide"*³². Supongo que este texto tendría tan solo una intención poética, puesto que si hacemos caso al poema, la escena se situaría en la medianoche, algo que no se aprecia en el cuadro, que, como argumenté anteriormente (ver nota 28), representaría algo que está sucediendo por la mañana. Ninguna de las dos versiones coincide con la realidad ya que, según uno de sus biógrafos, el cuerpo de Wilkie fue entregado al mar a las 8 y media de la tarde³³, algo lógico teniendo en cuenta que murió por la mañana del día 1 y entre la negativa de las autoridades gibraltareñas para que fuera enterrado allí y la preparación del cadáver pasarían un buen número de horas. Ninguna de estas nimiedades tuvo por qué tenerlas en cuenta Turner, que además de homenajear a su amigo pretendía, como se indica en el título, ilustrar un concepto abstracto: la paz. En él intentó mostrarnos la calma y la dignidad a la hora de la muerte de su amigo Wilkie. Cuando la obra se expuso por vez primera en la Academia en 1842 formó pareja con el cuadro titulado *War. The Exile and the Rock Limpet*. Turner pretendía pues que se hiciera una lectura en paralelo de dos obras que mostraban conceptos opuestos: la guerra y la paz. Ambos se mostraron originalmente en un formato octogonal. El del homenaje a Wilkie se muestra ahora con forma cuadrangular, pero aún se aprecian en él las líneas de los plegados o de barnizados en las esquinas de la obra. El de la guerra aún mantiene ese formato.



Turner. War. The Exile and the Rock Limpet. 1842.
Óleo sobre tela. Tate Gallery. Londres.

Turner también se inspiró en un desencadenante cercano en el tiempo para realizar esa otra obra. En 1840 las autoridades francesas consiguen el permiso de las británicas para trasladar los restos mortales de Napoleón a Francia. La odisea del traslado desde la isla de Santa Helena rodeada de una extraordinaria parafernalia se dilata en el tiempo y está muy presente en los medios de comunicación de la época. El impresionante acto en el que se depositaron sus cenizas en los Inválidos no dejó indiferente a Turner, que nos propone una reflexión contrapuesta de las dos actitudes ante la muerte, una llena de boato, otra llena de sencillez.

³² La traducción aproximada sería: "La antorcha de medianoche brillaba en el costado del vapor, y el cadáver de Mérito era entregado a la marea".

³³ Según Lord Ronald Sutherland Gower: "Owing to the quarantine regulations the body could not be landed for burial at Gibraltar, near which place the vessel was steaming, and at half-past eight on the evening of the 1st of June, 1841, all that was mortal of the great painter was committed to the deep". SUTHERLAND GOWER, Ronald. *Sir David Wilkie*. Pág. 82.

A nivel cromático también hay una contraposición entre las dos obras, tonos cálidos en la de la guerra y tonos fríos en la de la paz. En *War. The Exile and the Rock Limpet* muestra a un solitario Napoleón en el exilio de la isla de Santa Helena, detrás del cual aparece un solitario vigilante. Ambas figuras están resueltas con cierto descuido, lo que nos indica que el tratamiento de la figura humana no estaba entre sus habilidades más destacadas ni entre sus preferencias en esos años. La imagen de Napoleón no está demonizada, ni, algo impensable para un británico, tiene ningún rasgo heroico. La figura sugiere la futilidad de los conflictos, el sin sentido de la guerra, en el que un Napoleón sin público se ve forzado a dialogar con una lapa. El protagonista uniformado, aislado en un paisaje vacío con la sola presencia del molusco y del vigilante, aumenta la sensación de incongruencia. La tonalidad cálida del conjunto con predominio del color rojo recuerda el carácter traumático de la guerra. Como en otras ocasiones, Turner adjuntó un texto al cuadro en el que hacía referencia a la puesta del sol como un “mar de sangre”, lo que sin duda aludía a las muchas víctimas causadas por la política expansionista de Napoleón.

BIBLIOGRAFÍA

- BROCKEDON, William, FINDEN, Edward Francis y FINDEN, William. *Finden's illustrations of the life and works of Lord Byron*. Ed. J. Murray. London. 1833.
- BROCKEMÜHL, Michael. *J. M. W. Turner 1775-1851. El mundo de la luz y el color*. Taschen. Köln. 2007.
- BUENO LOZANO, Martín. *El renacer de Algeciras (a través de los viajeros)*. Alba. Algeciras. 1988.
- BYAN, Michael. *Dictionary of Painters and engravers*. H. G. Bohn, London 1849.
- BYRON. *La peregrinación de Childe Harold. Poema de Lord Byron*. Traducción de M. De la Peña. Imprenta la Crónica. Nueva York. 1864.
- BYRON, George Gordon Byron. *Lord Byron: selected letters and journals*. Leslie Alexis Marchand. 1982.
- DÍAZ PÉREZ, Eva. “Los tres días sevillanos de Lord Byron”. En periódico *El Mundo*. Publicado 28-08-2009.
- CAMPBELL, Charles. *The traveller's complete guide through Belgium, Holland and Germany: containing full directions for gentlemen, lovers of the fine arts, and the traveller in general*. Editor Sherwood, Neely and Jones. 1815.
- CALVO SERRALLER, F. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Alianza forma. Madrid. 1995.
- CUMMING, Robert. *Guía visual de pintura y arquitectura*. El País Aguilar. Madrid. 1997.
- FINLEY, Gerald. *Landscapes of Memory. Turner as illustrator to Scott*. University of California press Berkeley and Los Angeles. West Yorkshire. 1980.
- HONOUR, Hugh. *El romanticismo*. Alianza Editorial, Madrid. 1981.
- LUNA, Juan J. *Pintura británica*. Summa Artis Tomo XXXIII. Espasa Calpe, Madrid. 1989.
- MOORE, Thomas. *The life, letters and journals of Lord Byron*. J. Murray. London. 1889.
- NOVOTNY, F. *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*. Ed. Cátedra, Madrid. 1981.
- PARDO GONZÁLEZ, Juan Carlos. “El Paisaje Imaginado: Gibraltar y su campo en los grabados de David Roberts”. En Revista *Almoraima*. Número 12. Octubre de 1994.
- PUJALS, Esteban. “Lord Byron en Andalucía (verano de 1809)”. En *Archivo hispalense*. Tomo 64, nº 196. Año 1981. Págs. 85-92.
- QUENNELL, Peter (edited). *Byron, a self portrait: letters and diaries, 1798 to 1824, with hitherto unpublished letters*. J. Murray. London. 1950.

REDGRAVE, Samuel. *A dictionary of artists of the english school*. G .W. Hissink & Co. Amsterdam 1970. (Reedición de la edición inglesa publicada en Londres en 1878.)

RIOUT, Denys. *William Turner*. Ed. Polígrafa. Barcelona.1996.

ROSCOE, Thomas. *The Tourist in Spain. Andalucia*. Lloyd and Company. Londres.1836.

RUSKIN, John. *Modern Painters*. John Wiley. New York. 1860.

SUTHERLAND GOWER, Ronald. *Sir David Wilkie*. George Bell and Sons. London. 1902.

STEPHEN, Leslie, Sir. *Dictionary of national biography*. Smith, Elder, & Co. London. 1900.

THORNBURY, George Walter. *The life of J.M.W. Turner*. Hurst and Blackett. London. 1862.

TOMAN, Rolf. (Edit). *Neoclasicismo y romanticismo*. Konemann. Colonia. 2000.