



**UNIVERSITAT  
JAUME I**

**TREBALL FI DE GRAU**

**GRAU EN HISTÒRIA I PATRIMONI**

**Arte y literatura en la construcción de la *femme fatale* durante el Prerrafaelismo**

**REALITZAT PER:** Deborah García Piquer

**TUTORITZAT PER:** María Inmaculada Rodríguez Moya

**UNIVERSITAT JAUME I**

**CURS 2015-2016**

Castelló de la Plana, 30 de juny de 2016

## Índice

1. Introducción.....	1
2. El Prerrafaelismo .....	6
2.1. La época del Prerrafaelismo: industrialización e hipocresía moral.....	6
2.2. Precursores del Prerrafaelismo .....	7
2.3. Estética del Prerrafaelismo .....	11
2.4. Los temas: sociedad, literatura y religión.....	12
3. El primer núcleo prerrafaelita: Hunt, Millais y Rossetti .....	16
3.1. Las primeras obras prerrafaelitas.....	16
3.2. Un momento clave: abril de 1849 .....	18
3.3. Despertar del primer sueño prerrafaelita .....	20
4. El Prerrafaelismo y la imagen de la <i>femme fatale</i> .....	23
4.1. Origen y desarrollo de la <i>femme fatale</i> victoriana.....	23
4.2. Dante Gabriel Rossetti como creador de la <i>femme fatale</i> del Prerrafaelismo ...	29
4.3. Edward Burne-Jones: entre la tentación de Nimue y la santidad de Galahad ...	37
4.4. William Morris y la recuperación del gremio .....	41
4.5. Entre el monstruo y la mujer, una <i>femme fatale</i> letal.....	44
5. Epílogo .....	53
6. Conclusiones.....	57
7. Bibliografía.....	61
8. Anexo de imágenes.....	64



Antes que nada, me gustaría agradecer a todas las personas que me han apoyado durante estos meses de trabajo. En primer lugar, a mis seres más cercanos: Chelo, gracias por leer aquello que no tenía sentido. Tampoco puedo olvidar a mi compañero Sergi que me ha iluminado cuando la metodología me nublaba la vista Y, en especial, a mi tutora Miriam, has hecho que mi trabajo resulte mucho más fácil, abriéndome las puertas a un futuro como mínimo esperanzador.

*PEDES IN TERRA AD SIDERA VISUS*

**Resumen:**

El siguiente trabajo es una revisión del contexto artístico de la Inglaterra decimonónica, época en la que alcanzó máxima importancia la corriente artística bautizada como Prerrafaelismo. Veremos cuáles son los orígenes de dicho movimiento, estudiaremos los personajes que hicieron del mismo todo un acontecimiento en el panorama artístico del momento; pero sobre todo apreciaremos la evolución de la temática del Prerrafaelismo, desde sus primeras obras más fieles a los principios originales del movimiento, hasta la plasmación de un nuevo modelo iconográfico: la *femme fatale*. Será en este punto donde nos detendremos, pues los prerrafaelitas fueron pioneros en estas representaciones. Intentaremos dar explicación al surgimiento y utilización de esta iconografía en la pintura prerrafaelita, que tanto éxito tuvo en el arte europeo de finales del siglo XIX y del siglo XX.

**Palabras clave:**

Prerrafaelismo, pintores prerrafaelitas, temática artística, Hermandad Prerrafaelita, iconografía, *femme fatale*

**Abstract:**

*The following work aims to bring us closer to the artistic context in England of the nineteenth-century, age in which the artistic movement known as Pre-Raphaelite found its most magnificent expression. We will analyse which are the origins of this movement and we will study the most important people that turned the movement into the art world of the moment. But, above all, we will appreciate the evolution of the Pre-Raphaelite subject, from its wariest works to the representation of a new iconographic model: the femme fatale. This is going to be the point where we will stop due to the fact that the Pre-Raphaelites were pioneers in these representations. We will try to provide an explanation for the emergence and utilization of this iconography in the Pre-Raphaelite painting that succeeded in the European art at the end of the XIX and XX centuries.*

**Keywords:**

*Pre-Raphaelite, Pre-Raphaelites painters, artistic subject, Pre-Raphaelite Brotherhood, iconography, femme fatale*

## 1. Introducción

El siguiente Trabajo de Final de Grado presenta un estudio sobre uno de los movimientos artísticos más populares del siglo XIX en Inglaterra: el Prerrafaelismo. Nos acercaremos a él a través de los principales artistas prerrafaelitas y los temas que trataron. Así, el presente trabajo se compone de distintos capítulos que nos permitirán hacer un recorrido desde los factores que motivaron la aparición de la Hermandad Prerrafaelita en 1848 y la creación de un estilo propio, hasta la proyección de un nuevo modelo iconográfico que triunfará en la Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX: la *femme fatale*.

Los objetivos de este trabajo son los siguientes. En primer lugar, hemos realizado una revisión fundamentalmente bibliográfica acerca del fenómeno del Prerrafaelismo para comprender qué perseguían los artistas con ello. En segundo lugar, nuestra aportación fundamental será estudiar los orígenes de la mujer fatal en la producción de los artistas prerrafaelitas de la segunda mitad del siglo XIX. Veremos como a raíz de sus propias experiencias vitales los artistas configuran un nuevo modelo iconográfico que marcará un punto de inflexión en la historia del arte. Como epílogo, recordaremos la producción de las artistas prerrafaelitas, en clave de género, comparando su situación y sus obras con las de sus compañeros varones; y por último, destacaremos otro de los grandes temas del Prerrafaelismo: la melancolía, que invadió a los artistas y la reflejaron en muchos de sus cuadros.

Así, de acuerdo con los objetivos mencionados e intentando seguir un orden lógico en la creación prerrafaelita, he dividido el trabajo en tres capítulos. En el primero analizamos el contexto histórico en el que surge el Prerrafaelismo, los precursores en los que se basaron los artistas, las características de sus obras y los principales temas que trataron. En el segundo capítulo, nos centramos en los artistas que formaron el núcleo primordial prerrafaelita e impulsaron toda la creación posterior. Éstos fueron Hunt, Millais y Rossetti. En tercer lugar, y como núcleo principal del trabajo, nos centramos en el tema de la *femme fatale*: su origen, los artistas que la utilizan y la recuperación de los monstruos femeninos que conducirán al hombre a su propia destrucción. Por último, y como epílogo, pues la extensión del trabajo no permite un estudio profundizado de estos apartados; descubriremos futuras líneas de investigación que nos permitirán profundizar en el universo prerrafaelita: las artistas prerrafaelitas y la melancolía en el Prerrafaelismo.

Personalmente, he escogido este tema para el Trabajo Final de Grado porque el siglo XIX no ha sido uno de los períodos que hemos estudiado en las distintas asignaturas de arte que hemos visto a lo largo del grado. De esta manera amplió mis competencias en historia del arte. He decidido centrarme en el Prerrafaelismo porque me pareció muy interesante el hecho de que un grupo de artistas regresaran al pasado medieval y antiguo para crear sus obras, cuando realmente se encontraban en el núcleo de la modernidad industrial inglesa. Me apasiona que los últimos artistas prerrafaelitas compartiesen escenario con los fundadores del Impresionismo y las distintas vanguardias. Dentro de este tema tan amplio, he estudiado especialmente el origen de la iconografía de la *femme fatale*, puesto que es un apartado en el que los distintos manuales y artículos consultados sobre el Prerrafaelismo no inciden, a pesar de que es una de las temáticas más recurrentes de dichos artistas. Por ejemplo es el caso de la obra de Hilton, *Los Prerrafaelitas*.

Tras plantearme el tema que quería trabajar, comencé con la fase heurística que concierne a toda investigación. Esta primera fase consiste en recopilar el material bibliográfico necesario. En mi caso, dediqué unos días a una intensa búsqueda de artículos especializados sobre los distintos autores y apartados que me había planteado tratar. Tras la confusión que me supuso encontrarme con la gran cantidad de obras y artistas prerrafaelitas, ordené mis ideas y creé un índice más concreto. Para ello recurrí a manuales generales sobre la historia del arte y del Prerrafaelismo que me permitiesen una visión global del movimiento artístico inglés. Después de la búsqueda de textos que pudiesen ayudarme en mi labor, ordené las distintas obras de manera cronológica para comprender la creación de las mismas y el desarrollo del Prerrafaelismo.

Es así, con la observación de los cuadros, cuando me encontré de lleno con la fase hermenéutica de la investigación. En esta fase procedí a la lectura y análisis de aquellos textos de un mayor contenido teórico que explicaban los inicios del Prerrafaelismo en la Inglaterra del siglo XIX. Después de nutrirme de los máximos contenidos posibles, relacioné todo lo que había leído con las obras que finalmente seleccioné para este estudio. Posteriormente, redacté el trabajo teniendo en cuenta las correcciones de mi tutora Inmaculada Rodríguez Moya.

Todo este proceso lo llevé a cabo en dos fases: en primer lugar, para introducirme en el Prerrafaelismo, con información más general; y en segundo lugar para averiguar y contrastar mis ideas sobre el núcleo temático del tercer capítulo, la *femme fatale*.

Para consolidar las ideas y apartados tratados en el trabajo, he combinado cuatro metodologías que se usan habitualmente para tratar la historia del arte de una manera más científica y que me han permitido acercarme de una manera más clara al núcleo temático. Estos métodos de estudio son los siguientes.

En primer lugar, he utilizado el método biográfico, iniciado en el Renacimiento por Giorgio Vasari (1511-1574), quien escribió en 1550 *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Este método estudia el arte según la vida de los distintos artistas, es decir, asocia el desarrollo y la creación artística a la evolución y experiencia vital de los artistas. Por tanto, la obra estará sujeta a la realidad del artista y podremos conocer la personalidad y las emociones de éste. Claramente, este método me ha sido útil en mi trabajo, pues en muchas ocasiones introduzco los hechos que afectan emocionalmente a los prerrafaelitas para ver cómo se refleja éstos en sus obras. Hay que tener en cuenta que una de las características de este movimiento artístico es la total unión entre las experiencias del artista y su discurso artístico. El Prerrafaelismo como buen seguidor del Romanticismo, hará hincapié en la vida del artista, cosa que podremos observar perfectamente en los fragmentos que tratan a Dante Gabriel Rossetti.

Derivado del método biográfico, tenemos el método generacional o método histórico de las generaciones. Partiendo del conocimiento de la vida de distintos artistas que coincidieron en sus coordenadas vitales, este método propone que dichos artistas participaron de unos mismos principios estéticos y lucharon por los mismos ideales. Este principio es obvio para estudiar a los artistas ingleses del siglo XIX que se hicieron llamar Prerrafaelitas. Se conformaron como un sólido grupo que compartía gran parte de sus teorías y pensamientos, aunque llegaron a alcanzar un alto grado de independencia en cuanto a la creación de un estilo personal propio. Este método tuvo su origen en los inicios del siglo XX, de la mano de Wilhem Pinder (1878-1947), quien pretendía dar explicación al surgimiento de las numerosas vanguardias de ese momento. De hecho, el Prerrafaelismo se conformó como un núcleo de artistas para llevar a cabo sus propuestas artísticas, signo totalmente moderno.

Otro de los métodos que he usado para la realización de este trabajo es el de la Historia de la Cultura, cuyo artífice fue Jacob Burckhardt (1818-1897). Para Burckhardt «las artes son el mayor exponente de un tiempo preciso, y a través de ellas se expresa en imágenes el espíritu de esa época» (Mínguez y Rodríguez Moya, 2012: 181). Aunque incidirá en el valor del formalismo en cuanto al análisis estético de las obras, el mérito de

este método es ir mucho más allá y observar las obras de arte como verdaderos documentos históricos que nos pueden ofrecer una visión particular del momento histórico que tratamos. En el presente trabajo, sin duda, he hecho hincapié en el contexto histórico que propició la aparición del Prerrafaelismo y de la *femme fatale*, intentando ver cómo lo reflejaban los artistas en sus obras.

En último lugar, destacaré la importancia del método iconográfico-iconológico de Aby Warburg (1866-1929). Fue el iniciador de la Iconología, considerando la iconografía como herramienta auxiliar para su método. La Iconología es la interacción de la forma y el contenido de una obra, determinada por un estilo fruto de una época en concreto.

Su método consistía en recuperar el medio original en el que se han producido las obras de arte, a través de documentos e instrumentos que le permitieron acercarse a la mentalidad tanto el comitente como el artista (Mínguez y Rodríguez Moya, 2012: 182).

En relación a este método, debemos destacar a Erwin Panofsky (1892-1968) quien definió los pasos a seguir para una correcta aplicación de la Iconología en el estudio de una obra, partiendo desde lo más reconocible y evidente a lo más simbólico y oculto. En primer lugar, se identifica el contenido primario de la obra; en segundo lugar, se procede a un análisis más exhaustivo reconociendo imágenes, símbolos, alegorías y demás. Finalmente, se intenta ir más allá del tema representado, intentando ver a través de la imagen en cuestión para hallar un vínculo con el momento histórico del artista. Son estos pasos los que he seguido cuando he elegido y analizado las obras para este trabajo.

Por lo que se refiere al estado de la cuestión, es decir, a la investigación previa a mi estudio sobre este tema, existe una gran cantidad de análisis en torno al Prerrafaelismo. Es un asunto muy trabajado, sobre todo acerca de los grandes artistas que he destacado en este estudio. Las fuentes bibliográficas que he utilizado para hacer este trabajo son diversas, encontramos desde libros, artículos hasta búsquedas en internet. La bibliografía que me ha resultado más importante para la realización de este trabajo es el libro *Los prerrafaelitas* de Timothy Hilton. Se trata de una revisión muy acertada que repasa desde los orígenes del Prerrafaelismo, las vidas y obras de los autores más relevantes del movimiento artístico hasta finales del siglo XIX. Este manual me ha servido para tener una visión global y ordenar mis ideas en torno a un esquema lógico del Prerrafaelismo cuando todavía no manejaba el tema. En segundo lugar, me gustaría señalar el libro de Ana M<sup>a</sup> Preckler *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX, Tomo I*, se trata de

un texto muy general sobre el arte decimonónico. Lo he utilizado para situar el Prerrafaelismo dentro del maremágnum de corrientes y artistas del momento en Inglaterra, y también para tener más claros los precursores y los artistas que siguieron las líneas prerrafaelitas posteriormente. Además, y como uno de los autores clave dentro del Prerrafaelismo, destaco la obra de John Ruskin *Prerrafaelismo y conferencias sobre arquitectura y pintura*, una fuente documental que describe perfectamente muchos de los componentes teóricos de la Hermandad Prerrafaelita y que sentará las bases de su estilo.

Como artículos dignos de mencionar sin duda me han sido de gran ayuda los siguientes. «El general de la Orden de Sir Galahad. Resonancias de Sir Thomas Malory en la obra de Sir Edward Burne-Jones» de Alma Obregón Fernández, muestra los temas que cultiva el artista Edward Burne-Jones y señala sus obras más importantes, así como su relación con William Morris. Del autor José Luis Bernal Muñoz me han sido muy útiles dos artículos que publicó en la revista *Goya: revista de arte* en los años 1994 y 1998: «Pintura y poesía en el Prerrafaelismo» y «*The age of sensibility*: la segunda generación prerrafaelista», respectivamente. Son artículos que hablan sobre dos de los aspectos principales del Prerrafaelismo: la unión de la pintura y la poesía y el cambio hacia nuevos temas en la segunda generación prerrafaelitas. De igual importancia es el escrito de Golrokh Eetessam Párraga «Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*» o «Gustav Klimt y Lilith: la representación de la *new woman* como *femme fatale*» de Melania Soler Moratón para la comprensión del origen de la iconografía de la mujer fatal en el seno prerrafaelita.

A pesar de la gran cantidad de bibliografía que podemos hallar acerca del Prerrafaelismo y de la *femme fatale* decimonónica, sobre las futuras líneas de investigación que propongo en el epílogo no es tan fácil encontrar información. Las mujeres artistas prerrafaelitas no aparecen en los manuales de arte, o si lo hacen, es como complemento de un artista masculino. Hay que luchar por visibilizar a las mujeres artistas, cuyas obras no tienen nada que envidiar a las de los artistas prerrafaelitas. En el epílogo realzo a Evelyn Pickering De Morgan, figura que conozco gracias al artículo «The Art of Evelyn De Morgan» de Elise Lawton Smith. Queda mucho por hacer en este campo y en mi opinión es una buena línea de investigación. También en el final de este trabajo destaco uno de los temas prerrafaelitas por excelencia: la melancolía. Todo el Prerrafaelismo está impregnado de aire melancólico, sin embargo, no he hallado ninguna publicación que se

centre realmente en la melancolía prerrafaelita. Es un tema que permite muchas interpretaciones y distintas lecturas dependiendo del marco desde el cuál se analice.

Para completar mis teorías y búsquedas, y como referencias en la red, destaco las siguientes páginas web. Me han sido de gran ayuda para localizar las obras de arte de los distintos artistas prerrafaelitas y los poemas originales de Elizabeth Siddal y John Keats.

- <http://artuk.org/>
- <http://lizziesiddal.com/>
- <http://www.demorgan.org.uk/>
- <http://www.john-keats.com/>
- <http://www.wmgallery.org.uk/>

## **2. El Prerrafaelismo**

El período decimonónico en Inglaterra fue tremendamente complejo por lo que se refiere al ámbito artístico. Permitió el descubrimiento de la introspección del artista en sus obras, apartándose del arte academicista propio del Neoclasicismo. Fue el inicio del Romanticismo, que abrió todo un abanico de posibilidades para los jóvenes artistas, quienes intentaron liberarse del arte oficial para pasar a buscar nuevos parámetros artísticos que les permitiesen avanzar en su formación como artistas y personas íntegras. En esta búsqueda apareció un movimiento artístico que tuvo un gran impacto en la sociedad inglesa del siglo XIX: el Prerrafaelismo.

### *2.1 La época del Prerrafaelismo: industrialización e hipocresía moral*

El Prerrafaelismo fue un claro hijo de su época, es decir, estuvo marcado por distintos hechos que afectaron a la sociedad y cultura inglesa durante el siglo XIX. En 1837 accede al trono la reina Victoria que gobernó hasta 1901, por lo que la mayor parte del siglo se desarrolló bajo su mandato. Fue en este momento cuando Gran Bretaña se convirtió en una de las naciones más influyentes del mundo, gracias a su acertada política colonial y a su expansión industrial.

El resultado de este nuevo orden sería una sociedad clasista, dominada por una poderosa burguesía, para la cual el matrimonio cobró una inusitada importancia como garante de [...] herederos legítimos. Este sería el origen y la causa de la doble moral victoriana que, separando sexo y matrimonio, sociedad real y sociedad de las apariencias, provocará que la mujer obtuviera un protagonismo en el arte como jamás había obtenido (Bernal Muñoz, 1994: 86).

Los patrones de conducta de la época establecieron una clara prohibición ante la mínima expresión del erotismo, que se convirtió en algo tabú. Tanto es así que el sexo y el matrimonio se convirtieron en antagonistas. Todo ello favoreció la aparición de la mencionada doble moral, que por una parte predicaba el puritanismo, pero en realidad la sociedad se desahogaba en una gran cantidad de relaciones extramatrimoniales, cosa que apreciaremos dentro del movimiento prerrafaelita.

En este ambiente, nació en 1848 la Hermandad Prerrafaelita, fruto de las amistades de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), John Everett Millais (1829-1896) y William Holman Hunt (1827-1910), quienes serían los tres miembros protagonistas de la misma. Junto a ellos encontramos también a F.C. Stephens, a Thomas Woolner, a James Collinson y a William Michael Rossetti (hermano de Dante). En este trabajo, nos detendremos en el estudio de los artistas primordiales de este movimiento artístico.

Junto con la Hermandad, también tuvo una gran relevancia la revista *The Germ*, la cual solamente estuvo en activo durante un año, aunque se centró en la publicación de las distintas teorías y poesías prerrafaelitas.

## 2.2 Precursores del Prerrafaelismo

El Romanticismo fue el movimiento cultural y artístico que abarcó la primera mitad del siglo XIX en Inglaterra, que permitió la ruptura de los cánones clásicos en los que estaba sumido el arte hasta entonces. Los sentimientos se convirtieron en el objeto de la obra artística, unidos a una visión nostálgica de la naturaleza exuberante y exótica. Se trataba de una reacción hacia los principios de la Ilustración, el Neoclasicismo academicista y la industrialización, bases de la sociedad y la cultura de la Inglaterra del siglo XVIII. Como autores prerrománticos y que tuvieron una posterior influencia en los artistas prerrafaelitas podemos destacar a Johann-Heinrich Füssli y a William Blake.

Johann-Heinrich Füssli (1741- 1825) nació en Zúrich, donde se formó como poeta y como pintor. Se vio inmerso de lleno en la corriente romántica alemana *Sturm und Drang*. Füssli experimentó muy pronto en su carrera un gran interés por la obra de Shakespeare que le llevó a Londres en 1764. Fue a partir de este momento cuando empezó a elaborar sus obras más importantes con un alto contenido erótico-simbólico. De esta etapa destaco *Las tres brujas* (1785) (fig. 1) y *El despertar de Titania* (1794) (fig. 2), ambas obras basadas en las obras de Shakespeare *Hamlet* y *El sueño de una noche de verano*, respectivamente. La primera denota el gusto por los escritos del autor inglés, mientras

que la segunda obra muestra el sentido erótico que irán adquiriendo progresivamente sus obras.

William Blake (1757- 1827) es un autor que plantea toda una serie de dudas existenciales en sus obras y que nos incita a la reflexión. Tenía una serie de creencias un tanto singulares, pues él estaba firmemente convencido de que todas las grandes culturas habían tenido un origen común, compartiendo una misma religión y lengua, siendo ésta la cristiana. Pero fue mucho más allá, puesto que se creía que los descendientes directos de las primeras comunidades cristianas de las tribus de Israel eran los druidas que construyeron Stonehenge, por ello Inglaterra había sido un lugar y una población elegida por Dios. Digamos que esta reflexión intentaba ahondar en el sentimiento nacionalista típico del siglo XIX, en el que las naciones buscaban afianzarse recurriendo a un pasado mítico y heroico que conformase la identidad nacional de su pueblo. Las obras de Blake tuvieron una gran influencia en los artistas prerrafaelitas, cosa que observaremos con Dante Gabriel Rossetti. Como obra ilustradora de este mundo paralelo lleno de misticismo en el que se movía Blake, podemos destacar su obra *El anciano de los Días* (1794) (fig. 3), donde plasmó a un ser todopoderoso y creador maligno, fruto de sus propios pensamientos y augurios.

Desde sus inicios, los artistas prerrafaelitas contaron con la admiración y la alabanza de John Ruskin (1819- 1900), quien desarrolló interesantes teorías para entender el Prerrafaelismo. Esta admiración surgió en torno a la exposición de 1849 cuando Ruskin observó la primera obra de Rossetti: *La infancia de la Virgen María* (fig. 4). En dicho cuadro se apreciaba el acrónimo *PRB*, siglas de la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, la cual fue defendida fervientemente por dicho artista, pero criticada por otros tantos.

John Ruskin fue uno de los más brillantes críticos de arte y teóricos que tuvo el panorama inglés en el siglo XIX y que en muchas ocasiones ha sido minusvalorado. En su obra *Prerrafaelismo y conferencias sobre arquitectura y pintura*, concretamente en la cuarta conferencia justificó la obra prerrafaelita y la defendió fervientemente. Sus escritos sentaron las principales bases teóricas de los prerrafaelitas y algunas de sus características pictóricas.

Las críticas hacia los prerrafaelitas provenían fundamentalmente de una interpretación errónea de lo que ellos deseaban, pues sobre éstos caía «la acusación de que ellos querían hacernos volver a un tiempo de tinieblas e ignorancia, cuando los principios del dibujo y del arte, eran en comparación desconocidos» (Ruskin, 1915: 290-

291). Los prerrafaelitas creían que Rafael marcaba la separación entre el arte medieval y el arte moderno, y en esto estaban de acuerdo hasta sus más acérrimos enemigos.

Ruskin afirmó que el Arte había pasado por tres edades distintas: la Clásica, la Media y la Moderna, que se desarrolló hasta sus días. La diferencia que existió entre éstas no proviene de la técnica, sino del «sentido de su creencia religiosa» (Ruskin, 1915: 295).

El Clasicismo comenzó donde quiera que la civilización con la fe pagana. El Medievalismo comenzó y continuó cuando la civilización empezó a reconocer a Cristo, y, por último, el Modernismo empezó cuando la civilización comenzó y continúa negándole (Ruskin, 1915: 296).

Se puede apreciar claramente en sus teorías la educación estrictamente religiosa y moral que recibió de sus padres. Para él, el arte debía tener una finalidad didáctica y moral, unida a la religión. Esto cambió en el momento en el que Rafael decidió pintar en las estancias vaticanas del Papa Julio II escenas como *El Parnaso* (fig. 5) o *La Escuela de Atenas* (fig. 6), frente a la escena cristiana de *La Disputa del Sacramento* (1508-1524) (fig. 7). Pintó escenas paganas en las estancias del Sumo Pontífice de la cristiandad. A partir de aquí comenzó la degeneración, en opinión de Ruskin y los prerrafaelitas. Éstos, además, incidían en el hecho de que Rafael pasó a preferir la creación de la belleza ideal, que la verdad natural de aquello que estaba representando. De la siguiente manera explicó Ruskin la creación prerrafaelita:

El Prerrafaelismo no tiene más que un principio, el de absoluta e ilimitada verdad en todo lo que hace, obtenida concluyéndolo mucho todo, hasta el más pequeño detalle de la naturaleza y solo de la naturaleza. Cada paisaje prerrafaelita está pintado en su fondo hasta la última pincelada [...]. Cada pintura prerrafaelita es un verdadero retrato de una persona. Una de las razones principales para la violenta oposición con que la escuela ha sido atacada por los demás artistas, es la enorme pérdida de cuidado y trabajo que tal sistema requiere de los que la adoptan (Ruskin, 1915: 322-323).

Este detallismo fue la propia barrera de los prerrafaelitas en sus primeros momentos, pues consideraban obras vulgares todas aquellas que no detentaran la misma minuciosidad. El talento imaginativo de los prerrafaelitas despegó realmente cuando se permitieron la apertura hacia un estilo más inmediato. Ruskin llegó a afirmar que los mejores trabajos expuestos en la Royal Academy eran prerrafaelitas, a excepción de Turner, artista hacia el cual profesaba una gran devoción desde su etapa formativa.

Ruskin realzó el valor de que los artistas prerrafaelitas fuesen muy jóvenes, aspecto que también se les criticó duramente, al creer que no tenían una formación suficiente.

Ruskin recordó como el tan aclamado Rafael murió con treinta y siete años de edad, constituyéndose como un verdadero genio desde su adolescencia. Por tanto la edad no debía considerarse un impedimento para estos nuevos artistas, sino como un incentivo para los mismos, pues así podrían desarrollar estilos nuevos que cambiarían a lo largo de sus experiencias vitales.

En definitiva, para Ruskin:

El mejor patronato del arte no es ese que busca placeres del sentido en una idealidad vaga, ni en la forma bella de una imagen de mármol, sino el que educa a vuestros hijos para héroes, sujeta los vuelos y la pasión del corazón, con el deber práctico y la devoción (Ruskin, 1915: 326).

El arte prerrafaelita representó estos principios. La sociedad victoriana estaba impregnada de los valores que expresaba Ruskin en la cita anterior, y el Prerrafaelismo realmente los plasmó en el momento de su aparición con los artistas Hunt, Rossetti y Millais, quienes conformarán la Primera Generación Prerrafaelita.

El movimiento prerrafaelita no encontró su correlación en el continente, aunque sí que bebió de distintas corrientes artísticas del mismo. Sobre todo se imbuyó de los nazarenos alemanes y de los puristas romanos. Ambos grupos sostenían el gusto por el medievalismo que tanto utilizaron los prerrafaelitas en sus obras.

Los nazarenos fue un reducido grupo de artistas alemanes que aparecen a inicios del siglo XIX. Su obra pretendía recuperar la pintura religiosa alemana medieval y la italiana del Quattrocento. Su nombre proviene de su instalación en un monasterio abandonado cerca de la ciudad de Roma y de su modo de vida asceta. Uno de sus miembros más importante fue Peter Cornelius, quien estuvo en contacto con Ford Madox Brown, artista que veremos más adelante y que tuvo una gran repercusión para el grupo prerrafaelita. Donald Martin Reynolds define de la siguiente manera la creación nazarena: «su exacta captación de la luz y de la atmósfera solo podía conseguirse mediante un estudio directo de la naturaleza al aire libre» (Martin Reynolds, 1985: 92). Esto marcó un claro precedente para la técnica prerrafaelista e impresionista, en las que la luz juega un papel protagonista.

Los puritanos tenían claras semejanzas con el grupo de los nazarenos alemanes, también se asentaron en la ciudad de Roma y apostaban por la revalorización del arte del Trecento y el Quattrocento. Roma fue, en este sentido, el centro tanto para nazarenos como puristas. Ambos grupos influyeron en los artistas prerrafaelistas que visitaron la

Ciudad Eterna con motivo de sus estudios. El propio Ruskin visitó Roma junto a su familia y confirmó aquello que ya sabía, la degeneración que había supuesto la profanación de la temática religiosa del arte, aspecto ya mencionado anteriormente.

Las composiciones prerrafaelitas van a basarse en todos estos movimientos de principios del siglo XIX que reivindicaban un retroceso hasta el medievo para captar su sentido más idílico.

### 2.3 *Estética del Prerrafaelismo*

En primer lugar atenderemos al origen del peculiar nombre con que se nos presenta este grupo de artistas, ya que el propio mote «Prerrafaelismo» alude directamente a la propuesta estética de los artistas que vamos a tratar. El motivo de la autodenominación de «Hermandad Prerrafaelita» es claro, quieren poner de relevancia el momento artístico anterior al gran artista que fue Rafael. Según Ruskin, el nombre resulta «poco acertado y algo cómico» (Ruskin, 1915: 290). Sin embargo en mi opinión, no es necesario un gran nombre para presentar una nueva interpretación del arte. Es un signo totalmente moderno, el hecho de presentarse con un nombre que cause un impacto en la sociedad, pues esto mismo fue lo que ocurrió con las distintas vanguardias que se sucedieron a finales del siglo XIX y principios del XX. Nombres como Impresionismo, Fauvismo, o incluso, Dadaísmo, fueron el resultado de duras críticas o simplemente el azar. No es realmente importante el nombre del grupo, sino el mismo hecho de constituirse como tal. Tener la conciencia y la necesidad de presentarse ante la sociedad como un grupo sólido para cambiar o para hacer visible nuevas obras de arte, es un signo esencialmente moderno. También fue moderna su fugacidad, puesto que los miembros de esta Hermandad pronto siguieron caminos distintos.

En la bibliografía consultada parece que se les denomina indistintamente tanto como «Prerrafaelitas» como «Prerrafaelistas». Sin embargo, en el artículo que escribe Rubén Darío sobre la pintora prerrafaelita Evelyn De Morgan (1855-1919) en el año 1902 (López Estrada, 1982: 198), nos explica cuál es el sentido de esta distinción para los ingleses. Los eruditos del arte del momento preferían utilizar la palabra «Prerrafaelita», pues se trata de la derivación directa de la palabra inglesa *Pre-Raphaelite*. Se le añade la -s- para una mejor conjugación hacia el español. Otra explicación de este hecho y que demuestra que la denominación «Prerrafaelita» es más adecuada, es que los propios ingleses

preferían esta denominación para no ser confundidos con todas las vanguardias e –ismos que sucederían al Prerrafaelismo.

Uno de los elementos característicos de las obras prerrafaelitas es la técnica utilizada para la elaboración de sus obras. William Holman Hunt la describió de la siguiente manera:

Sobre la tela, con una imprimación blanca previa, se aplican en el lugar escogido unas nuevas capas frescas de blanco antes de empezar cada nueva sección. Es comprensible que esta técnica de pintar sobre fondo blanco húmedo, derivada del fresco, constituya una operación delicada y difícil pero era la manera de que los detalles adquirieran toda su precisión y claridad luminosa (Aznar Almazán, 1990: 337).

La luz de los cuadros prerrafaelitas fue uno de los aspectos más criticados, pues desde la tradición renacentista impuesta en el siglo XVI, en los cuadros existía cierta gradación tonal que denotaba cuales eran los objetos más importantes dentro de una composición. En las primeras obras prerrafaelitas no sucede esto, pues no utilizaron las sombras ni los claroscuros, la luz lo inundó todo y dejó a la vista hasta los más pequeños detalles.

La mayoría de personajes que aparecen en las obras prerrafaelitas corresponden a modelos reales que se han podido identificar. Estos modelos no responden a retratos, puesto que este fue un género tan apenas cultivado por estos artistas. Las personas reales que aparecen en sus cuadros, lo hacen porque tienen una relación personal y afectiva con el pintor. Por tanto, acabaron plasmando en muchas ocasiones personas amadas. La utilización de modelos reales incide, una vez más, en la plasmación del detalle que observaban en la naturaleza.

Adoptaron como inspiración para sus obras pictóricas a los maestros italianos del Quattrocento, aunque pronto los superaron gracias al detallismo y al realismo de sus pinturas, desarrollando la perspectiva y la profundidad en sus obras.

#### *2.4 Los temas: sociedad, literatura y religión*

La Hermandad Prerrafaelita se presentaba como una alternativa al proceso de industrialización y deshumanización que estaban viviendo en aquel momento. Su fin era renovar el panorama artístico utilizando, paradójicamente, temas medievales, la literatura de Shakespeare, relatos bíblicos o mitos de las civilizaciones antiguas de Grecia y Roma.

Coincidiendo con la fecha de la fundación de la Hermandad, en 1848, Karl Marx publicaba su *Manifiesto del Partido Comunista*. No sabemos si los prerrafaelitas tenían

una firme convicción hacia las ideas marxistas como grupo, pero lo que sí que es cierto es que en sus planteamientos tanto artísticos como ideológicos se aprecia una clara inclinación hacia el sector político más progresista. De hecho, mantuvieron una dura crítica hacia la industrialización y la situación social y laboral del proletariado, pues estos primeros años del capitalismo podemos definirlos como una de las peores épocas para los trabajadores y trabajadoras de las fábricas.

Así, la recuperación de la Edad Media en sus obras no era fruto del azar. La utilizaron como uno de los principios para combatir la sociedad industrial del momento. Recordaban con nostalgia el sistema de trabajo gremial, llevado a cabo en el medievo, donde el artesano estaba en continuo contacto con aquello que estaba fabricando, a la vez que se creaba como una especie de trabajo comunitario, que sin duda les parecía más agradable que aquello que estaban presenciando en las grandes y grises fábricas de su alrededor.

El Prerrafaelismo coincidió cronológicamente con el Realismo francés. Eran estilos totalmente distintos, pues a pesar de que el Prerrafaelismo se presentaba como totalmente veraz en sus composiciones, su realismo se vio encerrado en la moral victoriana que evitaba lo violento, lo vulgar y lo grotesco para embellecer la realidad. No ocurrió lo mismo en Francia donde artistas como Courbet, con su obra *El origen del Mundo* (1866) (fig. 8), nos mostró unos genitales femeninos con una precisión casi ginecológica, obra impensable para la sociedad inglesa.

Ambos estilos coincidieron en la Exposición Universal de París de 1855. Las diferencias eran visibles, pues la luz y el claroscuro de los cuadros franceses eran mucho más tradicionales que los cuadros de los ingleses, de un carácter más fresco. Los cuadros prerrafaelitas, además invitaban a pensar en una posible interpretación más alejada de lo que aparentemente se observaba, debido a la gran cantidad de objetos y gestos simbólicos que impregnan sus composiciones. Sin embargo, las composiciones realistas francesas, imbuidas de crítica social, sí que influyeron en los artistas ingleses, haciendo de la situación social de las clases trabajadoras inglesas uno de los temas de sus obras.

En este sentido de la representación de la realidad destacamos al artista Ford Madox-Brown (1821-1893), quien no es considerado como prerrafaelita pero su vinculación con este grupo fue muy fuerte. Fue profesor en la Royal Academy, y mentor de Rosseti. Su persona nos interesa porque se comprometió con la situación social del siglo XIX inglés, apartándose un poco de la rígida moral victoriana. De sus obras vamos a señalar dos: *El último de Inglaterra* (fig. 9) y *El trabajo* (fig.10).

En la primera obra, Brown denunció la cuestión de la inmigración a la que fueron sometidos cientos de ingleses que intentaban buscar una mejora en su calidad de vida, marchando a nuevos centros urbanos estadounidenses. La pareja ocupa la mayor parte de la obra, sin embargo vemos como el protagonismo lo detentan las emociones de estos personajes. Brown aquí hace una especie de retratos que nos demuestran la frustración y el miedo de esta pareja que no sabe qué les va a deparar el futuro.

*El trabajo* es su obra más emblemática. La esencia de la misma es el «heroísmo» (Miguel Egea, 1989: 30) de la nueva clase trabajadora. En el cuadro podemos observar distintas clases sociales, teniendo máxima importancia la clase trabajadora, la más humilde, que ocupa el centro del cuadro. A la izquierda y al fondo, están los que pertenecen a la clase burguesa. En el margen derecho se sitúan dos personajes, son los pensadores. Los pensadores junto con los trabajadores, serán para Brown los nuevos héroes de la sociedad inglesa. La influencia del realismo de Courbet está patente en este cuadro, puesto que su cuadro *El estudio del pintor* (fig. 11), presenta una composición parecida, en la que también se puede apreciar la separación de las distintas clases sociales francesas.

El propio Rossetti también experimentó con el tema del realismo social, aunque sin demasiado éxito. La única obra que realizó de este carácter es *Hallada* (fig. 12). En ella, Rossetti plasma el momento en el que un hombre intenta levantar a una prostituta que avergonzada gira su rostro. Era un tema muy popular entre aquellos que desarrollaban el tema del realismo social. Uno de los aspectos que más nos llama la atención de esta obra es la prolongación en el tiempo de su ejecución. Rossetti la concibió efectivamente en 1851, sin embargo a lo largo de toda su vida artística fue retocándola, pues no lograba la perspectiva necesaria para darle el toque verista indispensable. Fue su amigo y compañero Burne-Jones quien finalizó la obra en 1883 una vez fallecido Rossetti.

En este mismo sentido podemos aludir a la obra de Millais *El rescate* (1855) (fig. 13). En esta obra muestra a un bombero rescatando a tres niños de un incendio y entregándolos a su emocionada madre. Es un cuadro sentimentalista donde se homenajea a los héroes de la sociedad oscura en la que viven, de la misma manera que Brown ensalza a los trabajadores. La sonrisa de la madre que recibe a sus hijos simboliza a la propia sociedad agradeciendo la labor del bombero. Para lograr los distintos efectos del fuego en el cuadro, Millais llegó a experimentar en su estudio con fuego y humo real, todo ello para captar de una manera más explícita el incendio. De hecho, Millais creía que ésta

había sido su mejor obra. Sin embargo, el pintor moralista por excelencia entre los prerrafaelitas fue William Holman Hunt, pintor que veremos con más detalle.

Sin duda la temática más recurrente de los prerrafaelitas se basa en las leyendas medievales, sobre todo en el ciclo del mito artúrico, que les permitía conformar un pasado heroico de la nación inglesa. Observamos una clara semejanza entre el amor cortés propio de los amantes del medievo y la actitud de los llamados *gentleman* de la Inglaterra decimonónica. Además, los idilios entre Arturo, Ginebra y Lancelot permitirán criticar sutilmente la moral de la época, así como representar las difíciles relaciones del propio grupo prerrafaelita, sobre todo durante su Segunda Generación.

Las obras pictóricas de la Hermandad Prerrafaelita tienen una característica clave: su vinculación literaria. Con esto pretendía volver a darle importancia al principio de Horacio «*ut pictura poesis*», es decir, pretendían unir la pintura y la poesía como artes hermanas. De hecho no creían que la pintura fuese la mejor de las artes como ya anunció Leonardo en sus teorías. Afirmaban que ambas disciplinas aspiraban a:

Una relación en la que una completa a la otra de manera que [...] decidieron que un texto puede ilustrar una pintura del mismo modo perfecto en que una pintura lo puede hacer con un texto (Aznar Almazán, 1990: 334).

Las fuentes de sus obras las encontramos en la literatura de Sir Thomas Malory, en Dante, en Shakespeare, en mitos ingleses y de la Antigüedad clásica o relatos bíblicos. También fijaron su mirada en autores contemporáneos a su época como Keats o Tennyson. Ningún artista de 1850 recurría con tanta frecuencia a estos temas, ante esto debemos preguntarnos por qué los prerrafaelitas sí lo hacían. La razón es simple: «no existe ni un presente estimulante ni un futuro luminoso y ello les obliga a dedicarse al lejano pasado» (Metken, 1981: 15; cfr: Aznar Almazán, 1990). De hecho, todavía faltaba un tiempo para que vanguardias como el Futurismo italiano empezasen a observar la belleza de la máquina.

Por último, la religión ha acompañado intrínsecamente al arte, prácticamente desde su existencia, el Prerrafaelismo no va a ser una excepción en este ámbito. La mitología grecorromana y el Cristianismo van a ocupar un papel protagonista en las obras prerrafaelitas. En especial, las obras cristianas fueron muy novedosas para la cultura inglesa, puesto que los artistas prerrafaelitas eran católicos y representaban las escenas bíblicas de una manera muy particular, que veremos más adelante. En diversas ocasiones

con estos temas intentaron aunar distintas enseñanzas morales, aunque también lo utilizaron para poder desplegar todo un inventario de simbología que dotaría a las obras prerrafaelitas cristianas de un carácter nunca antes visto.

### **3. El primer núcleo prerrafaelita: Hunt, Millais y Rossetti**

Reaccionando ante el arte que había conformado la Academia desde el siglo XVI, los prerrafaelitas aparecen criticando su poca personalidad. A tenor de esto, hay que aclarar que a pesar de enmarcar a toda una serie de artistas dentro del movimiento prerrafaelita, todos ellos conservan un alto grado de individualidad, que nos permitirá distinguir perfectamente sus obras. No se pueden confundir los cuadros de Hunt con los de Millais, o con la producción que se llevará a cabo más tarde, en lo que se ha convenido llamar como Segunda Generación Prerrafaelita. El Prerrafaelismo no fue un movimiento cerrado y delimitado, sino que tuvo un carácter difuso.

Vamos a centrarnos en su primer núcleo artístico compuesto por Millais, Hunt y Rossetti. En este primer momento del Prerrafaelismo las composiciones eran moralizantes y didácticas, con un abundante detallismo tanto en los personajes u objetos principales dentro de la obra, como también en los paisajes y fondos de las composiciones.

#### *3.1 Las primeras obras prerrafaelitas*

En primer lugar nos detendremos en Hunt, pues con su cuadro *La víspera de Santa Inés* (fig. 14) dio comienzo al Prerrafaelismo. Esta obra la expuso en la Royal Academy en el verano de 1848, y suscitó los mejores halagos de los artistas, entre los que se encontraba Dante Gabriel Rossetti, quien lo felicitó personalmente. A partir de aquí, surgió una relación de amistad entre ambos, puesto que tenían una idea similar acerca del arte. Hunt, más formado que Rossetti, le proporcionaba los consejos y técnicas que él desconocía, cosa que desató la envidia en Brown, el mentor de Rossetti hasta el momento.

La obra mencionada está basada en una poesía de Keats, el cual relata a su vez, un tema del *Decamerón* de Bocaccio. La historia narra como en la medianoche del día de Santa Inés las muchachas podían recibir una visión de quien sería su marido y las caricias de su amante. Lo que debían hacer para poder sentir tales presencias era acostarse en ayunas, sobre un lecho blanco y vestidas del mismo color. La protagonista del cuadro es Madeline, quien cumplió con las premisas del relato de Bocaccio, y a cuyo lecho acudió

su amado Porphyro. Esa noche consumaron su amor y huyeron del palacio. Hunt plasmó en su cuadro este momento, el momento de la huida de los amantes, quienes aprovecharon la embriaguez de sus sirvientes.

Un año después, John Everett Millais realizó *Isabella* (fig. 15). Esta obra fue el verdadero primer proyecto prerrafaelita para ilustrar un poema de Keats de 1820 denominado *Isabel* o *El jarrón de albahaca*, que a pesar de ser un proyecto tripersonal entre Rossetti, Hunt y Millais, fue este último el que apuntó mejor a la representación del tema escogido. El poema se inspiró otra vez en el *Decamerón* de Bocaccio. La acción se desarrolló en Mesina, donde residía Isabel, quien era hermana de dos ricos comerciantes. El error fatal que cometió ésta fue enamorarse perdidamente de su sirviente Lorenzo, el cual la correspondió. Los hermanos de Isabel, al darse cuenta del amor prohibido que se manifestaban los jóvenes, decidieron deshacerse del joven y una noche lo asesinaron en un bosque cercano. Pasados los días, el fantasma del propio Lorenzo se le apareció a la desolada Isabel y se lo contó todo. Ésta desenterró el cadáver y sustrajo la cabeza que envolvió en seda y enterró en una maceta de albahaca que guardaba en su habitación. Los hermanos, recelosos ante la misteriosa planta, descubrieron lo que había en su interior y huyeron de la ciudad, donde Isabel murió de pena. Keats al elegir este poema ensalzó el amor por encima de las clases sociales y la avaricia del ser humano.

Millais representó el momento en el que, durante un banquete, los hermanos descubrieron el romance. Uno de ellos propina una patada contra el perro de Isabel, mientras que el otro mira a Lorenzo a través de una copa de vino tinto, oscuro como la sangre. Ambos caracteres de los hermanos contrasta con la actitud inocente de la propia Isabel. Hay que destacar la precisión de los detalles de las vestimentas y los tejidos. Además es tremendamente interesante el hecho de que los personajes del cuadro son modelos reales: William Rossetti (hermano de Dante) es Lorenzo, la señora Hodgkinson (pariente de Millais) es Isabel y Dante Gabriel Rossetti es el hermano que sostiene la fatídica copa. Es una gran obra maestra prerrafaelita.

También en 1849, Hunt llevó a cabo su lienzo *Rienzi* (fig. 16). Tomó un tema literario de la novela de Bulwer Lytton: *Rienzi: the Last of Tribunes* del año 1835, por tanto un escritor contemporáneo. En la novela se cuenta la historia del que fue el último tribuno de Roma, Nicolás Rienzi, en el siglo XIV. Deseaba cambiar la situación de dominio nobiliario en favor del pueblo romano, pero su carácter soberbio y orgulloso lo condenó a ser asesinado por aquellos que lo habían apoyado en un primer momento. En

el cuadro, Hunt representó cuando Rienzi promete vengar la muerte de su hermano. Los modelos que utilizó para Rienzi y su hermano fueron Rossetti y Millais, respectivamente<sup>1</sup>. Como objeto que añade patetismo a la escena destacamos la guirnalda de jacintos que tiene en su mano el hermano. El jacinto es una flor que se asocia a la tristeza y a la muerte. Según la mitología griega, esta nació de las lágrimas del dios Apolo al haber asesinado erróneamente a su amado Jacinto en unos juegos.

Como hemos mencionado anteriormente, fue en el año de 1849 cuando se expuso el primer cuadro prerrafaelita en la Royal Academy, *La adolescencia de la Virgen María* (fig. 4) de Dante Gabriel Rossetti, el cual apareció firmado con las siglas *PRB*. Se trató del primer cuadro que realizó para la Hermandad Prerrafaelita. Para la ejecución del mismo recibió la ayuda constante de Hunt, pues Rossetti todavía era un aprendiz en este momento. A Rossetti no le interesaban tanto los aspectos de la perspectiva o la pompa del tema religioso, sino más bien la simbología que podía extraer del momento representado, cosa que supo realizar a la perfección. Como modelos utilizó a su hermana para la Virgen y a su madre para Santa Ana.

El cuadro representa a la Virgen María de niña, con Santa Ana a su lado ayudándole con sus labores de costura y San José en el exterior de la casa realizando las labores del campo. Lo realmente importante es el aspecto simbólico de esta obra. La viña en la que parece estar trabajando San José representa el momento de la Eucaristía y si observamos la reja tiene forma de cruz florida. La paloma sobre el alfeizar de la ventana es el Espíritu Santo, también aquí destaca el candil, emblema de la piedad y la rosa, flor de la Virgen. En el interior del habitáculo, destaca el arcángel Gabriel, aquí todavía niño con las alas rojas, que simbolizan la Pasión de Cristo. Las palmas del suelo aluden a los gozos y los dolores de María y los libros representan sus virtudes, y coronándolos un lirio, la virtud de la pureza.

### 3.2 *Un momento clave: abril de 1850*

En la Exposición Libre de abril, Rossetti expuso su obra *Ecce Ancilla Domini* (1849-1850) (fig. 17), que generó bastante impacto en el panorama artístico inglés. La obra nos muestra una Anunciación totalmente novedosa en cuanto a la composición se refiere. A la izquierda y de espaldas al espectador aparece el arcángel Gabriel, denotando

---

<sup>1</sup> A pesar de que los modelos iniciales para Rienzi y su hermano fueron Rossetti y Millais, tenemos constancia de que Hunt decidió cambiarlos más tarde por otros.

su condición celestial con las llamas que rodean sus pies. En la derecha tenemos a la Virgen sobre un lecho con mirada temerosa ante el arcángel que le ofrece un lirio, símbolo de la pureza. Nos llama la atención la actitud de la Virgen, pues normalmente se la representa sonriendo ante la posibilidad de concebir al hijo de Dios, pero en este cuadro es solamente una muchacha asustada ante su destino. El simbolismo que observábamos en *La adolescencia de la Virgen María* sigue vigente en esta composición. La escena sucede en una habitación de un blanco immaculado que contrasta con el tejido rojo que alude a la Pasión. El azul del tejido situado detrás de la Virgen es uno de los colores con los que se la suele representar. El candil es signo de la piedad y la paloma es el Espíritu Santo. Hacia el exterior apenas se vislumbra un árbol que puede referirse a la típica iconografía del huerto cerrado aludiendo a la virginidad de María.

El simbolismo de *La adolescencia de la Virgen María* agradó a muchos, especialmente a Millais, quien decidió realizar una obra que marcaría profundamente la creación prerrafaelita: *Cristo en casa de sus padres* (fig. 18). Aunque parezca extraño que Millais, un artista más que definido, se fijase en la obra de un principiante, no lo es tanto puesto que los bocetos e ideas de ambos artistas eran muy similares. Así, Millais decidió realizar este cuadro en el que el simbolismo volvió a ser el protagonista.

La madera y los clavos simbolizan la Pasión de Cristo, además de las llagas en manos y pies del niño. El recipiente de agua es el bautismo que recibirá desde San Juan Bautista. La paloma blanca es el Espíritu Santo. La escuadra alude a la Trinidad y el rebaño que se observa en el exterior remite al pueblo cristiano y a la parábola del Buen Pastor. Siguiendo los elementos del cuadro:

Los pájaros bebiendo [serían] las almas humanas tomando la ayuda que Dios les ofrece; el cesto inacabado a la derecha, un anticipo de la flagelación y la rosa roja de la puerta no sería otra cosa que la sangre de Cristo (Aznar Almazán, 1990: 344).

Es un cuadro muy realista con un tremendo detallismo. Fue criticado por su vulgaridad y falta de santidad, aunque su elaborada simbología hizo de él una obra muy interesante.

Hasta la realización y publicación de este cuadro, las cosas estaban siendo relativamente fáciles para los Prerrafaelitas, aunque con el hecho de presentarse con unas iniciales semisecretas ya desagradaron a muchos. Tal era su optimismo, que Rossetti

planteó la idea de publicar una revista, denominada *The Germ* en 1850. Sin embargo, el primer número de esta revista fue el último, debido a su poco éxito.

En la mencionada exposición de abril de 1850, ya se comentó el mal gusto de los que se llamaban Prerrafaelitas, sobre todo en la realización de las escenas religiosas-simbólicas como *Ecce Ancilla Domini*. Sin embargo, todo estalló cuando Millais expuso poco después su obra *Cristo en casa de sus padres*. Esto provocó las críticas más destructivas hacia la Hermandad. Lo que primero podía ser una burla desde el ámbito periodístico, pronto adquirió una gran importancia en el debate cultural y artístico de la Inglaterra del momento. La crítica que más dañó la moral prerrafaelita fue la que escribió el propio Charles Dickens en su publicación *Households Words*:

Imagínense el taller de un carpintero. En primer término hay un espantoso muchacho pelirrojo en camisón, con el cuello torcido y gimoteando, como si hubiese recibido un empujón al jugar en el arroyo cercano, y se alzase para contemplar a una mujer arrodillada, tan horrible en su fealdad que (suponiendo que ninguna criatura humana pudiera existir ni un momento con ese cuello dislocado) sobresale de los demás personajes como un monstruo digno del más vil de los cabarets de Francia o de la más ínfima taberna de Inglaterra (Hilton, 1993: 52-53).

### 3.3 *El despertar del primer sueño prerrafaelita*

La exposición y las críticas recibidas por los cuadros creados, marcaron un punto de inflexión dentro de la Hermandad Prerrafaelita. Este cambio se puede apreciar tanto a nivel personal de los artistas como a nivel grupal.

En primer lugar nos centraremos en qué ocurrió con nuestros prerrafaelitas. Rossetti quedó muy disgustado con toda aquella situación vergonzosa. Tal fue su sentir, que nunca volvió a pintar cuadros religiosos y siempre sintió cierta incomodidad al mostrar su obra en público.

Por su parte Millais, cuyo cuadro había sido el detonante de todo, expuso tres cuadros en 1851: *Mariana* (fig. 19), *El regreso de la paloma al Arca* (fig. 20) y *La hija del leñador* (fig. 21). Son cuadros que no muestran ningún cambio en cuanto a la actitud del artista en la representación de los temas. Sí que encontramos novedades por lo que se refiere a la técnica utilizada para realizar los cuadros. En ellos observamos como el dibujo es mucho más suelto y dinámico y la paleta de colores más intensa y rica.

De las tres obras nos vamos a detener en *El regreso de la paloma al Arca*, pues es de temática religiosa, al igual que *Cristo en casa de sus padres*. En este caso, la composición es mucho más simple. Es interesante que un cuadro tan agradable y sencillo

represente el gran acontecimiento bíblico que fue el Diluvio. Podemos observar el cambio de estilo de una obra hacia la otra, dejando de lado todas las complicaciones simbolistas anteriores. Ruskin se interesó en la compra de este cuadro. Fue así como el crítico y artista escribió para *The times* una carta defendiendo a los prerrafaelitas. Fruto de esto, los prerrafaelitas invitaron a Ruskin a la casa de Millais, sede de la Hermandad. Ruskin fue acompañado de su esposa Effie, la cual conoció entonces a Millais, con el cual se casaría años después.

A partir de aquí la relación entre Ruskin y Millais se estrechó, sin embargo diferían en distintos puntos de la creación artística, produciendo una relación de amistad y rechazo continuo. El punto de inflexión fue 1855, cuando Effie se divorció de Ruskin para casarse con Millais. La relación de los pintores se quebró para siempre y comenzó el declive de Millais, quien acabaría abandonando el estilo prerrafaelita para volver al Academicismo de la Royal Academy, de la cual llegó a ser presidente. «Inglaterra había perdido, a los veintiocho años, al pintor de mayor talento que había producido, aparte de Turner» (Hilton, 1993: 83).

Una vez visto el devenir de Rossetti y de Millais en esta primera etapa prerrafaelita, falta estudiar qué fue de Hunt, que junto a los dos primeros formaba la tríada original del Prerrafaelismo. Volviendo a la exposición de la Royal Academy de 1850, junto con *Cristo en casa de sus padres*, Hunt expuso su obra *Una familia britana conversa, cobijando a un misionero cristiano de la persecución de los druidas* (1850) (fig. 22). Es una pintura que nos muestra una escena del cristianismo primitivo que tanto interesaba a Millais y Hunt por aquel entonces. No tuvo tanta repercusión como el cuadro de su compañero, aunque está pintado con una técnica y unos rasgos prerrafaelitas excepcionales.

Hunt fue el único pintor prerrafaelita que no abandonó su manera de pintar jamás. La producción artística de Hunt se caracterizó por su carácter moral. En todas sus obras encontramos referencias a los valores morales de la época victoriana. Su mejor producción abarca desde el momento de la realización de la obra anterior hasta su partida a Tierra Santa en 1854.

Vamos a destacar dos obras suyas, *El pastor veleidoso* (1851) (fig. 23) y *El despertar de la conciencia* (1852) (fig. 24). El título de la primera de ellas lo toma de una escena de la obra de Shakespeare *El rey Lear*. Hunt utilizó al literato inglés en numerosas ocasiones para sus obras. La escena muestra a un pastor seduciendo a una hermosa joven

de la campiña inglesa, mientras descuida a su ganado de ovejas. El mensaje moral es muy general y está sujeto a una interpretación más individual. Podemos pensar que es una representación antagonista a la parábola del Buen Pastor cristiana, en la cual el pastor es capaz de dejar el ganado solo por un instante para recoger a una oveja que se había descarriado. El pastor alude a la figura de Jesús o de Dios, capaz de perdonar al cristiano que rechace la fe y llevarlo por el buen camino. Hunt aquí nos muestra el momento en el que el pastor desatiende sus obligaciones, provocando que las ovejas actúen por su cuenta: una se está envenenando con una manzana verde, otra se aleja del rebaño y otras están tiradas en el suelo.

Este cuadro es mayormente conocido como *El rebaño descarriado*, título que no gustaba nada a Hunt, puesto que la acción errónea la lleva a cabo el pastor, no el ganado. El cuadro presenta una gran profusión de los más mínimos detalles, tanto es así, que muchos creen que se acerca a la precisión de la fotografía. Vemos como Hunt sigue anclado en el estilo del detallismo más minucioso y del realismo más ambicioso.

La única manera que Hunt tenía de liberar su alma lóbrega e imbuida del sentimiento de pecado, era en cuadros como éste que captan de manera tan pura la luz del sol en la hierba y en el mar (Hilton, 1993: 88).

Para llevar a cabo la segunda obra a la que nos referiremos, *El despertar de la conciencia*, Hunt pasó un tiempo planteándose cuál sería la forma más adecuada para representar el tema de la obra, dentro de la moralidad de la época. La inspiración le llegó a partir de la obra de Dickens, *David Copperfield*, y de la observación de las calles libertinas londinenses. En el cuadro plasma el momento en el que una prostituta, recordando momentos de su pasado feliz, decide cambiar de vida. El patetismo del momento aumenta con la total distracción del hombre que la acompaña, el cual ni parece observar el cambio de actitud de su amante. La decisión de la mujer se intensifica con la luz que utiliza Hunt para iluminar la escena. Ésta proviene desde el punto del espectador, que podemos apreciar en el espejo del fondo de la habitación.

A pesar de que no hay falta de maestría en esta composición, no podemos pasar por alto que la escena está muy forzada. Los personajes no se desenvuelven con naturalidad y el simbolismo no es ingenioso. ¿Por qué tenemos esta sensación? Porque en su intento de llegar a ser el pintor de la moralidad, se negó uno de los principios básicos

del arte: el placer. El placer que una obra puede despertar en el instante en el que el espectador la observa no existe en la obra de Hunt.

Al exagerar su austeridad, su sumisión y su rectitud, Hunt privó a la pintura de su poder de causar placer. Y no cabe duda alguna de que la pintura que no se esfuerza en ser atractiva, se empobrece (Hilton, 1993: 93).

Tras los hechos sucedidos en la exposición de 1850, la Hermandad se fue resquebrajando poco a poco. El primer artista en marcharse de manera confusa fue Collinson. Se decidió entonces buscarle un sustituto, apostando por Deverell. Sin embargo, nunca llegaron a estar totalmente de acuerdo con este nuevo miembro, puesto que Millais quería que ingresase su amigo Collins.

A inicios del año 1851, se hizo una reunión de la Hermandad en la que se pusieron en duda los principios del Prerrafaelismo como grupo cohesionado bajo una hermandad. Como solución a esto, decidieron que cada miembro debía realizar un manifiesto por el cual reunía los principios de la Hermandad. Nadie escribió nada.

Woolner se marchó en 1852. Pero el paso definitivo hacia la disolución de «la Tabla Redonda» (Hilton, 1993: 107), como escribe Rossetti a su hermana Christina, fue el ingreso definitivo de Millais en la Royal Academy en 1854. Rossetti se embarcó en una aventura particular con Lizzy Siddal y Hunt se marchó hacia Tierra Santa.

#### **4. El Prerrafaelismo y la imagen de la femme fatale**

En este capítulo vamos a prestar atención al cambio que se produce en el Prerrafaelismo en la década de 1850. A partir de entonces observaremos cómo se creará un nuevo núcleo de artistas que dejarán de lado los principios morales y religiosos que imperaron en el primer momento prerrafaelita, para dejar paso a la representación de la sensualidad y el erotismo bajo la creación de una nueva iconografía: la *femme fatale*.

##### *4.1 Origen y desarrollo de la femme fatale victoriana*

La fugaz pero intensa vida de la Hermandad Prerrafaelita cambió el panorama artístico de la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra. La Hermandad quedó disuelta definitivamente en 1852, como hemos apuntado anteriormente. Sin embargo, esto no significó el fin del Prerrafaelismo, sino todo lo contrario. La Primera Generación, en la que nos hemos estado centrando hasta ahora, se convirtió en todo un impulso para la creación prerrafaelita que a finales de la década de los cincuenta ya se había constituido

en otro núcleo. Esta vez fueron las figuras de Edward Burne-Jones, William Morris y Rossetti, las que compusieron la Segunda Generación Prerrafaelita.

Ambos grupos eran sustancialmente distintos, a pesar de conformarse en torno a Rossetti, pilar fundamental del Prerrafaelismo. Las diferencias se aprecian especialmente en la temática de las obras y en el dibujo de las mismas. Los cuadros dejaron de lado la minuciosidad naturalista que buscaban en los primeros tiempos para pasar a un dibujo mucho más libre. Este cambio en la técnica facilitó a los artistas la plasmación de las nuevas temáticas de este momento. Si en la primera generación las obras representaban momentos bíblicos o moralizantes, en su mayoría; en la segunda generación, los artistas se interesaron por la sensualidad y el erotismo que les prestaban los distintos mitos. Será en esta etapa cuando la mujer se constituyó en la verdadera protagonista y en el paradigma del artista prerrafaelita.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, se produce la aparición de la iconografía de la *femme fatale* en Europa:

Ídolo feroz dotado de un carácter vicioso, mezquino, perverso, que extermina y somete a su voluntad a los hombres empleando sus particulares armas: la belleza, la adulación, la sensualidad, el engaño (García Sánchez, 2009: 191).

Para comprender esta nueva representación femenina que va a adquirir una gran popularidad en este momento, tenemos que prestar atención a la situación de Inglaterra en este punto.

El imperio británico se había caracterizado por su acertada política de expansión que había hecho de Inglaterra la potencia industrial y económica más importante del globo. Sin embargo, tras la política de expansión y el asentamiento colonial llegó el miedo a la pérdida de todo aquello conseguido, motivado también por las primeras crisis del sistema capitalista que culminarían con el crack de la bolsa de Nueva York de 1929.

El estado inglés, gobernado por la reina Victoria, combatió este estado de desasosiego y alerta continua con toda una campaña de mensajes políticos que vanagloriaban los logros de la nación inglesa: el imperialismo, el crecimiento económico y los avances científicos. Estos progresos habían sido conseguidos, cómo no, por los hombres, dejando a la mujer en un segundo plano, encargándose de «engendrar y criar niños sanos para proteger y expandir el Imperio, todo debía ponerse al servicio de la nación» (Soler Moratón, 2015: 1).

La revolución industrial supuso para las mujeres de la clase social alta un cambio de vida, pues pasaron a encargarse solamente de la casa y los hijos, siendo ellas las que guardaban la virtud de la familia. En el caso de las mujeres de clase obrera, la responsabilidad era doble; pues ellas tenían que trabajar, al igual que sus maridos, para intentar mantener a flote su inexistente estado de bienestar, además de seguir con los trabajos hogareños y educativos.

La mujer pasó a considerarse como un ángel del hogar o madre perfecta que vivía para y por su familia. En el plano intelectual, era considerada como una niña, cuyos conocimientos acerca del mundo «real» eran nulos, apartándola así del ambiente educativo, sobre todo de universidades y academias.

Las pocas mujeres que sobresalían de este pequeño margen que les había dejado la sociedad para vivir, se constituían como un verdadero problema para la nueva moral y los nuevos principios de Inglaterra. Para la sociedad, iban en contra de la naturaleza exigida para ellas, por tanto, inmediatamente adquirieron un carácter peyorativo y maligno.

A medida que el siglo progresaba, la «rebelión femenina» fue incrementándose. La nueva mujer deseaba una educación, un aprendizaje que le pudiera llevar a conseguir una esfera superior como era el trabajo, pero que a la misma vez la desvinculara de aquello que el hombre había impuesto como su deber: la maternidad y la crianza de hijos (Soler Moratón, 2015: 3).

Hacia 1870 aparecieron las primeras Asociaciones Feministas que consiguieron distintos avances para la situación de la mujer, como fue el control de la natalidad o el derecho a la propiedad tras el matrimonio. Distintas artistas femeninas se posicionarán en estas filas de batalla. Estas asociaciones tenían un marcado sentimiento laico, pues la Iglesia se constituía como otro obstáculo para la progresiva emancipación de la mujer.

Sin duda, el mayor logro de estas primeras asociaciones feministas fue la incorporación a trabajo digno de la mujer. Fue este hecho lo que más preocupó a las altas esferas de poder masculino en la sociedad inglesa. Las mujeres podían acceder a tener una remuneración propia y por tanto un capital que les permitía seguir su propio camino sin la necesidad de una tutela masculina.

Fue en este momento cuando se produjeron las primeras crisis del sistema capitalista, por tanto muchos estudiosos asociaron la introducción de la mujer en el plano público como una amenaza patente en el orden capitalista establecido. Esto en realidad no tenía unos fundamentos sólidos, pues la introducción de la mujer activa en el control

de la sociedad todavía era mínimo. También grandes filósofos del momento como fueron Baudelaire, Nietzsche o Schopenhauer manifestaron su repulsa hacia la mujer en distintos comentarios misóginos en sus escritos, cosa que no es más que la plasmación del miedo de estos ante las mujeres poderosas.

Pasando al ámbito artístico, a lo largo de la historia del arte, la mujer se había representado en su mayoría como objeto de culto de los artistas, era divinizada y adorada. Testimonio de esto son la gran cantidad de Venus renacentistas, vírgenes y santas que abundan en su versión más bondadosa, asemejándose con la virtud de la castidad y la beatitud, prácticamente hasta la época que tratamos. Obviamente existen excepciones, pero estas excepciones eran exigidas por el tema representado, no por la intención del artista, muestra de ello es la representación de la mujer en *La expulsión del paraíso* (fig. 25) de Miguel Ángel (1475-1564) en la Capilla Sixtina.

El cambio más significativo sobre la representación femenina con respecto a la imagen que hoy en día tenemos de la *femme fatale* ocurrió en la segunda mitad del siglo XIX, como hemos apuntado anteriormente. Para muchos, los prerrafaelitas «fueron los responsables de elevar la imagen de la mujer, como entidad seductora y perversa, a una categoría hasta el momento desconocida para la historia de la pintura» (Eetessam Párraga, 2009: 238).

A lo largo de la historia del arte encontramos un gran número de representaciones de determinados tipos femeninos con rasgos que fueron avanzando lo que culminaría en la época victoriana en un nuevo tipo con su propia especificidad, el de la *femme fatale*. Esta nueva mujer no fue más que el resultado de la confusión y la contradicción constante a la que estaba sometido el artista decimonónico. Esto no es algo nuevo, puesto que ya desde el Renacimiento y el Barroco hallamos la representación de mujeres bíblicas y mitológicas con las que el artista pretendía plasmar una serie de patrones de buen comportamiento a los que la mujer de la época debía someterse para ser aceptada socialmente. Sin embargo, a la vez que el artista intentaba plasmar valores tan puros como la castidad o el sacrificio por el prójimo utilizaba estas representaciones para suplir la demanda de imágenes eróticas. Así, no es de extrañar que por ejemplo encontremos representaciones de Lucrecia sensualmente semidesnuda, tras ser forzada por Sexto Tarquinio, como paradigma de la fidelidad conyugal.

Se trata de conceptos totalmente opuestos que los artistas desde el Renacimiento van a representar conjuntamente, dando lugar en ocasiones a imágenes un tanto ambiguas.

Todo esto se acentúa durante el Prerrafaelismo. Como hemos expuesto anteriormente, la mujer comienza su tortuoso camino hacia la emancipación del poder del hombre. Los artistas prerrafaelitas, desde su posición progresista, apoyaron a sus compañeras en este ámbito; sin embargo arrastraban la visión más tradicional de la mujer que les brinda su creencia católica. Veremos como por un lado, los artistas crean cuadros de extraordinaria sensualidad y por otro poseen a sus modelos celosamente. Por tanto la nueva mujer fatal decimonónica se configuró en torno a parámetros contradictorios que suponían una novedad para el momento, queriendo mostrar a una mujer independiente y moderna, pero que seguía sujeta al compañero varón y a las connotaciones negativas que le suponía disfrutar de la libertad sexual.

En las representaciones de esta Segunda Generación Prerrafaelita, los artistas plasmarán mujeres fuertes, que no intentan ser heroicas como las renacentistas salvando a su pueblo o manteniendo su virtud, sino que actúan movidas por su propio ego y sus instintos. Dicha fuerza emana una melancolía trágica, pues la mujer conocía cuál iba a ser su destino, en el que ellas iban a ser verdugos y víctimas, puesto que la perdición del hombre no les supone ninguna salvación. Los prerrafaelitas no entendían el nuevo carácter de la mujer en el siglo XIX, por ello caían en numerosas contradicciones. Así, las mujeres se aprovechaban de este estado de confusión para conseguir sus propios objetivos. Podemos pensar que con ello pretenden advertir acerca del peligro que supone obedecer a las mujeres fuertes del momento, que comienzan a destacar en la sociedad.

Pero, ¿de dónde toman los artistas prerrafaelitas la idea de este tipo de mujer y con qué fin? La sociedad occidental ha sentado sus bases sobre las culturas antiguas de Grecia y Roma, al igual que ha tomado como la religión oficial de nuestro territorio el cristianismo. Ambas fuentes muestran el menosprecio hacia la mujer en favor de la posición del hombre. Uno de los momentos en los que mejor podemos apreciar esto es en el momento de la creación del ser humano. Por una parte, la cultura grecorromana nos explica la existencia de la mujer mediante el mito de Pandora, mujer que crearon los dioses para darle compañía al hombre y que supuso el principio de todos los males por haber abierto una misteriosa caja. Por otra parte, en el cristianismo, la primera mujer, Eva, es creada a partir de una costilla del hombre y también es el inicio de los males de los cristianos, pues es Eva quien toma el fruto prohibido e incita a Adán a comer de él. Vemos como en las dos bases principales de nuestra sociedad, desde el inicio de los tiempos la

mujer es el inicio del mal, la destrucción y la culpable de todas las desgracias humanas. Se trata de un ser añadido que debe adaptarse, y en esta adaptación comete los errores más graves.

En consonancia con estos temas, se recupera en el siglo XIX la figura madre de lo que se considera la *femme fatale*: Lilith. Lilith es la protagonista de uno de los mitos judeo-hebraicos más populares. Fue la primera esposa de Adán, por tanto, la primera mujer. Sin embargo, desobedecerá a Dios y a Adán y yacerá con el arcángel Samael, el cual se convertiría posteriormente en Satán, el Diablo, tras ignorar las órdenes de Dios. Este mito convierte a la mujer no solo en la iniciadora del Mal, sino en la creadora del mismo Diablo.

La religión enfrenta a Lilith con Eva, que, pese a ser originariamente la culpable de la perdición de la humanidad, no deja de ser la “madre”, y por tanto, merecedora de respeto en alguna medida, mientras que la leyenda condenó a Lilith al castigo eterno de perder cada día un centenar de hijos (Eetessam Párraga, 2009: 232).

La tradición hebrea ve a Lilith como la mujer estéril que mataba a los retoños de las demás mujeres para saciar su sed de venganza. Era el Mal personificado en mujer. Por lo que se refiere al mito griego, podemos destacar la historia de Medea (entre muchas otras), una mujer que desafía a la sociedad patriarcal griega y que es capaz de matar a sus propios hijos para vengarse de su marido. Se trata de una conducta considerada antinatural, que se asemeja con Lilith por el hecho de matar a niños inocentes.

Esta figura de una mujer primordial y fatal la encontramos en todas las culturas mediterráneas y ha llegado a nuestros días transformándose en distintos relatos y leyendas, dando lugar en el siglo XIX a:

La recuperación de la imagen del mito religioso hebraico, tamizado por la tradición y las supersticiones medievales [y] la circunstancia social que rodea a una mujer que comienza la andadura de la emancipación del patriarcado social. (Eetessam Párraga, 2009: 237).

En el siglo XIX todas estas historias y mitos de la Antigüedad fascinaron a los artistas que le dieron una fuerza y un dramatismo nunca visto. Los artistas prerrafaelitas fueron el núcleo que impulsó la creación iconográfica posterior. En sus obras se repite en numerosas ocasiones la mujer de actitud ausente, con una inocencia provocadora, ojos claros e inexpresivos, tez pálida y cabello abundante y suelto, en la mayoría de ocasiones de tonos rojizos. La mirada era una pieza clave en la mujer fatal prerrafaelita, pues es una

mirada perdida, que no fija su rumbo, cosa que acentúa el desconcierto del artista que no sabía que intenciones verdaderas podía tener esta mujer.

El elemento en el que más hincapié hicieron los prerrafaelitas fue el cabello, una de las partes más sensuales y eróticas de la mujer. Lo representaban rojo, revuelto; otorgándole fuerza a la mujer, una fuerza que no se reflejaba en su inocente rostro. Además, tradicionalmente, el color rojo se asocia a lo pagano e infernal, es decir, acentúa el carácter salvaje femenino.

#### 4.2 Dante Gabriel Rossetti como creador de la *femme fatale* del Prerrafaelismo

El creador del prototipo prerrafaelita de la mujer fatal fue Rossetti, quien separándose de las influencias de Millais y Hunt centrará su atención en la mujer. Las mujeres que plasma en sus obras «often been defined just on the basis of external features such as her ruby lips, curly tresses, dreamy gaze, elongated neck and bony fingers» (M.Villar, 2007: 92). Sin embargo, no podemos quedarnos solamente aquí tras todas las ideas que hemos apuntado anteriormente.

La mujer de Rossetti aparece como una visión neoplatónica que nos empuja a clasificarla entre *donna angelicata* y *donna damnata*. En muchas ocasiones, funde ambos modelos, intentando plasmar la personalidad de la mujer representada. En sus obras intentó captar la espiritualidad de la época anterior a Rafael y el deseo carnal que no estaba aceptado en la moral de su época.

Rossetti realizó sus primeras obras prerrafaelitas en compañía de Millais y Hunt, siendo él el artista más inexperto. Tenía fallos en cuestiones de perspectiva y lo ayudaban sus compañeros. A Rossetti le costó mucho encontrar un estilo bien definido en el cual él se encontrase realmente cómodo. Esto lo comenzó a conseguir en el momento en el que conoció a Elizabeth Siddal, con la cual se casaría en 1860. Siddal fue una de las modelos prerrafaelitas más populares del momento. Fue Walter Deverell (1827–1854) quien la vio en la sombrerería en la que trabajaba y le propuso ser modelo. Cuando Rossetti la conoció, pronto se enamoró de ella y pasó a guardarla celosamente, solamente dejando que posase para sus amigos más allegados. Este fue el caso de Millais, quien la utilizó como modelo para una de sus obras más significativas, *Ofelia* (fig. 26).

El cuadro de Millais representa a la fallecida Ofelia de la obra de Shakespeare, *Hamlet*. El literato no deja del todo claro en el texto si Ofelia cae por accidente al arroyo o se suicida, aunque la opción más aceptada es la del suicidio de la loca Ofelia, la mujer

sobre la que recaen las decisiones de todos sus compañeros varones: novio, hermano y padre. Millais decide representar el momento en el que Ofelia, ya muerta, viaja a la deriva por el arroyo. El cuadro es de una belleza excepcional: enmarca a la protagonista en un bello paraje natural, frondoso y colorido, que no parece ajustarse a la tragedia que ha padecido la muchacha. *Ofelia* está pintada con una minuciosidad extraordinaria que nos permite ver detalles como el hundimiento parcial del cuerpo de Ofelia, mientras que su vestido y su pelo quedan flotando en la superficie, resistiéndose a desaparecer. La naturaleza parece, de algún modo, aleatoria e inocente; sin embargo esconde todo un programa iconográfico basado en la representación floral del lienzo. Las flores, símbolo de lo efímero y de lo caduco:

Flotando en el agua, hay esparcidos: pensamientos, ulmarias, ortigas, margaritas, narcisos, coronas imperiales, lirios, adonis, dedos de muerto... incorporados no como aderezos pueriles, sino como metáforas tanto de los defectos de Hamlet como de los sentimientos taciturnos de Ofelia. (Rodríguez Navarro, 2007: 5).

La modelo posó vestida, sumergida en una bañera de agua tibia durante varios días. Estas condiciones provocaron que su salud se debilitase mucho, cosa de la que no se logró recuperar nunca. De hecho, esta obra la podemos tomar como una profecía siniestra que anuncia la muerte prematura de Siddal años más tarde.

Su relación con Elizabeth Siddal marcó un antes y un después en la vida de Dante. Fue el amor de su vida, aunque la hizo sufrir y la desatendió con distintos amoríos y trabajos. En la década de los cincuenta su musa fue sin duda ella, la plasmó en temáticas medievales y en su ciclo dantesco, al cual vamos a aludir en las siguientes líneas. La temática dantesca va a ser una de las más empleadas en la vida de Rossetti, y una de las que más desarrolló durante su relación con Siddal. Para realizarla, Rossetti estudió las distintas obras de su predecesor William Blake, quien pintó antes de su muerte una gran cantidad de obras para ilustrar la *Divina Comedia* de Dante; por ejemplo una de ellas es *El círculo de los lujuriosos* (fig. 27).

Su padre, italiano, le imbuyó del interés por el estudio de la cultura y el arte italiano. Aunque Rossetti jamás visitó Italia, sí que la conoció gracias a los viajes que realizaron sus compañeros. Se interesó como todo buen prerrafaelita en la Italia anterior a Rafael Sanzio, donde encontró a un autor del cual quedaría prendado: Dante Alighieri. Tal fue su interés en este autor que realizó una de las traducciones más acertadas de la obra de Alighieri *Vita Nuova*. A raíz de esta actividad, realizó una serie de ilustraciones

para la obra en la que muestra escenas de la vida del italiano como *El saludo de Beatriz* (fig. 28), donde plasma el momento en el que Dante y Beatriz se vuelven a encontrar tras nueve años separados. El inglés no solamente se interesó por la mitología y el microcosmos de las obras de Dante, sino que realmente se sentía identificado con la figura del italiano por las distintas experiencias vitales que vivieron, sobre todo por la muerte prematura de sus amadas: Elizabeth Siddal, por parte de Rossetti; y Beatrice, por parte de Alighieri.

De esta temática vamos a destacar dos composiciones de Rossetti: *Dantis Amor* (fig. 29) y *Beata Beatrix* (fig. 30). *Dantis Amor* es una de las obras más importantes que aluden al ciclo dantesco. Tal y como nos dice la autora Beatriz Ginés Fuster en cuanto a la composición:

En el fondo se encuentra un cielo dividido diagonalmente. En la parte superior izquierda aparece Cristo con una corona con una Alfa y una Omega, simbolizando el principio y el fin de todo. Se puede apreciar como mira fijamente a Beatrice, que aparece en la parte opuesta circundada por la luna y un fondo de estrellas. Amor lleva en la mano derecha un reloj solar y en la izquierda un arco con flechas cuya punta tiene forma de corazón (Ginés Fuster, 2012: 325).

Siddal es Beatriz, quien se asemeja a la Virgen por su carácter virginal y beato, por ello es una de las pocas mujeres que puede mirar a Cristo a los ojos sin pecado. Por lo que se refiere al fondo descrito, se trata de una interpretación muy personal de Rossetti acerca de la dualidad del mundo, de un carácter neoplatónico.

La última vez que Rossetti representaría a Elizabeth es en su obra *Beata Beatrix*. Esta obra la inició inmediatamente tras la muerte de su amada, en febrero de 1862, sin embargo la acabó años después, en 1870. Se trata de una realización a modo de *memento mori*, es decir, recuerda la fugacidad de la vida y la pérdida precipitada de su mujer.

El noviazgo de Siddal con Rossetti le despertó todo un mundo de posibilidades dentro del ámbito artístico. Fue él quien le enseñó a dibujar y a pintar, actividades que Elizabeth realizaba con facilidad, sin embargo siempre estuvo a la sombra de su compañero Rossetti, quien se encargaba de que Siddal no adquiriese mayor popularidad que él. Conservamos algunas obras de Elizabeth, como su *Autorretrato* (fig. 31). Se trata de una obra interesante, pues ella no se retrata tal y como la veían sus compañeros prerrafaelitas, sino que vemos una mujer pálida, de semblante cansado, sola en medio de un fondo verde oscuro. Sus ojos están vacíos de cualquier sentimiento. No sigue en ninguna medida las características de la mujer prerrafaelita, cosa que nos llama la

atención profundamente. Realmente tenía por delante una brillante carrera como pintora, aunque se inclinó más hacia el ámbito poético en el que escribió poesías tan reveladoras como *Early Death (Muerte Prematura)*:

*Oh grieve not with thy bitter tears  
The life that passes fast;  
The gates of heaven will open wide  
And take me in at last.  
Then sit down meekly at my side  
And watch my young life flee;  
Then solemn peace of holy death  
Come quickly unto thee.  
But true love, seek me in the throng  
Of spirits floating past,  
And I will take thee by the hands  
And know thee mine at last.*

En sus escritos se plasma la desesperanza del amor puro que profesó hacia Rossetti, y que no fue correspondido en su totalidad. Rossetti tuvo varias relaciones sentimentales con distintas de sus modelos como fueron Annie Miller, Fanny Cornforth o, la más importante de ellas, Jane Burden, mientras mantenía su relación con Siddal, incluso en el momento de su efímero matrimonio. Esta situación no es más que uno de los tantos ejemplos de la doble moralidad que se practicaba en época victoriana.

Tal realidad mermó la salud de Elizabeth Siddal en gran medida, pues no soportaba las infidelidades, más que evidentes de su marido (aunque no se ha constatado que tuviese constancia de todas ellas). Además, meses antes de morir, sufrió un aborto en el que dio a luz a una niña muerta, cosa que supuso otro duro golpe para ella. Todos estos condicionantes hicieron que una noche de febrero, Rossetti, cuando llegó a casa encontrase a su mujer muerta junto a su medicamento de láudano. Nunca se llegó a saber si fue un suicidio o un accidente. Fue en este momento cuando Rossetti decidió pintar la que muchos expertos califican como su obra cumbre: *Beata Beatrix*.

La obra está basada en la obra de Dante *Vita Nuova*. En ella vemos a la Beatriz de Dante Alighieri en el momento previo de su muerte. Sin embargo, la real protagonista del cuadro es su esposa fallecida Elizabeth Siddal, se trata de una despedida del que había sido el amor de su vida. Beatriz aparece sentada en el balcón de la casa de su padre, un cuadrante solar indica la hora de su muerte, las nueve. Al fondo pintó la sombra de Dante y de Amor, mirándose mutuamente. Beatriz aparece en actitud de trance, en éxtasis místico, con la cabeza echada atrás y los ojos y manos relajados, esperando. Este rasgo nos puede recordar a otros momentos místicos como es el caso de la escultura de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), *Éxtasis de Santa Teresa* (fig. 32). Cerca de su vientre se

sitúa la paloma de la Anunciación que se ha tornado roja, debido al aborto sufrido, como una portadora de la muerte, que lleva en el pico la adormidera, flor maldita de la que se extrae el láudano con el que Siddal murió.

La producción de Dante Gabriel Rossetti se transformó a raíz de las distintas experiencias vitales que sufrió. Acercándose la muerte de su esposa ya encontramos obras donde el amor y la pasión se convierten en el sufrimiento provocado por la figura femenina. Todo cambió en el momento en el que conoció a Jane Burden, en torno a 1858, la cual se convertiría más tarde en mujer de William Morris, uno de los pilares fundamentales de este segundo momento prerrafaelita.

En el mismo año realizó obras como *Bocca Baciata* (fig. 33) utilizando como modelo a una de sus amantes, Fanny Cornforth, con quien vivió tras la muerte de su esposa. Esta obra toma el título de un cuento del *Decamerón* de Bocaccio. En la historia se narra como Alatiel, una princesa babilónica fue capturada el día de sus nupcias por varios hombres que la deseaban y violaron. Una vez rescatada y de vuelta a la corte, la muchacha contó otra historia para preservar su honor, cosa que le permitió seguir con su matrimonio. El tema escogido por Rossetti no es azaroso, pues seguramente la modelo y el artista vivieron una experiencia parecida. En la parte trasera de la obra encontramos una inscripción que dice: «*Boca baciata non perda ventura, anti rinova come fa la luna*» (M. Villar, 2007: 95), la traducción vendría a significar algo parecido a «Boca besada no pierde fortuna, de hecho renueva como la luna».

Hay que destacar que durante esta segunda etapa pictórica, Rossetti se definió a sí mismo como un pintor-poeta, recordemos que la unión de la pintura y la poesía es una de las características clave del Prerrafaelismo. Muchas de las pinturas de Rossetti se realizaron junto a un escrito poético que completaba el significado que quería transmitir el artista, este es el caso de *Bocca Baciata*.

A partir de la muerte de su mujer, la obra de Rossetti cambió, pasando a representar hechiceras, seductoras, ensalzando el concepto de *femme fatale*. Dejará de lado los temas más inocentes. Según José Luis Bernal Muñoz:

Rossetti debería dejar de llamarse prerrafaelita [a partir de este momento], ya que los sentimientos, la técnica y el estilo nada tienen que ver con el mundo de Boticelli y los florentinos del Quattrocento; por el contrario, la riqueza del colorido, la ampulosidad y la suntuosidad de muchas de las damas retratadas, está más cerca del manierismo veneciano y del Barroco (Bernal Muñoz, 1996: 201).

Muchos creen que esta etapa de Rossetti se inicia con su obra *Helena de Troya* (fig. 34), donde aparecerá por primera vez su *femme fatale*: «una mujer de belleza perturbadora pero siniestra, con una larga cabellera [...] pelirroja, piel blanca y ojos verdes. Expresará su psique: viciosa, incitadora del mal y sexual » (Soler Moratón, 2015: 6). El mito troyano es el tema perfecto para plasmar la idea de la perdición del hombre a manos de una mujer, más bien, la perdición de toda una ciudad por el egoísmo de una mujer. Detrás de la pintura Rossetti escribió uno de sus versos tan ilustrativos sobre su obra: «Helen of Troy destroyer of ships, destroyer of men, destroyer of cities» (Soler Moratón, 2015: 7). La mujer como total destructora de una sociedad que vivía en paz hasta la llegada de ella. Para la realización de esta obra tomó como modelo a Annie Miller, mujer cuya capacidad destructora sintió en sus propias carnes, pues fue otra de las amantes que tuvo.

De este momento podemos destacar sus obras *Venus verticordia* (fig. 35) y *Sibylla Palmífera* (fig. 36). En primer lugar, nos detendremos en su obra *Venus verticordia*, se trata de uno de sus cuadros más complejos en cuanto al significado, puesto que no dejó ninguna explicación clara sobre él. Para realizar el cuadro utilizó a una modelo de grandes proporciones, sin embargo acabó otorgándole los rasgos faciales de otra modelo, Alexa Wilding, por ello hay cierta disimetría entre las dimensiones del cuerpo y las de la cabeza. Es un retrato de una Venus griega, a la que añade el adjetivo «verticordia» (que hace girar los corazones). No sabemos cuál es el sentido completo de este cuadro, aunque sí que podemos identificar algunos de sus atributos: la flecha de Cupido le apunta al pecho, las distintas flores que aparecen en el fondo del cuadro aluden a la fertilidad, aparece desnuda y porta una manzana en la mano. La manzana puede aludir, en un sentido pagano, a la manzana de la Discordia que protagonizó el juicio de Paris. Sin embargo, esta interpretación cambia de rumbo cuando apreciamos el halo de santidad que tiene la Venus, entonces la manzana podría simbolizar a Eva. Como vemos, es una obra complicada, no sabemos si estamos ante una santa, una Venus o frente a la misma Eva, representada de una forma muy erótica como el inicio de todos los males.

Por lo que se refiere a su obra *Sibylla Palmífera*, vuelve a recurrir a la modelo Alexa Wilding para llevarla a cabo. Esta obra pretende mostrar la belleza del alma, en contraste con la obra *Lady Lilith* (fig. 37), cuya modelo fue Miller con la que solamente se centraba en la belleza del cuerpo, resaltando así la iconografía de Lilith, figura demoníaca ya explicada anteriormente.

A esta transformación rossettiana contribuyó la aparición en la vida del artista de Jane Burden, como hemos apuntado anteriormente. La conoció en el teatro, y se sintió atraído por aquella muchacha. Se trataba de una atracción pasional que él identificó como polo opuesto a lo que sentía por su pareja estable Elizabeth Siddal. A Siddal siempre la identificó como la mujer santa y beata, aquella que encajaba perfectamente en los cánones de la sociedad vitoriana, la Beatriz de Dante, como hemos visto anteriormente. Sin embargo, Jane Burden se presentaba como una total contradicción respecto a la figura de Elizabeth Siddal. La veía como una mujer destructora y pasional que hacía enloquecer al hombre racional. Con ella estableció un nuevo tipo de mujer que reflejaba a la perfección la figura de Jane: «el largo y recio cuello, los grandes ojos, la boca gruesa y perfilada, y quizás sobre todo el pelo abundante, largo, suelto y ondulado» (Hilton, 1993: 166).

Tras el lapso que le supuso la muerte de su mujer, Rossetti se enfrascó en un declive y en una serie de crisis emocionales de las que solo salía en compañía de Jane Burden. Dejó de pintar a todas las modelos y amantes citadas con anterioridad para embelesarse y obsesionarse solamente con ella. Realmente se enamoró, aunque no era un amor como el que sentía por su difunta esposa, sino un amor discontinuo que «le brindó esos vislumbres de felicidad de que dispuso en los años de su declinar» (Hilton, 1993: 185).

De ella pintó infinidad de lienzos, cuya calidad era mucho mayor que cualquier otra temática. De todos ellos destacaremos la obra *Astarte Syriaca* (fig. 38). No es el retrato más bello de Jane, aunque sí es una de sus obras más mágicas.

Astarté (fig. 39) es una de las diosas principales del culto en las antiguas Siria y Palestina. Aquí, intentó plasmar el momento del encuentro sobrenatural con la diosa. El culto de esta diosa sumerio-babilónica pasó a la tradición cristiana como una simple representación de una prostituta babilónica, tal y como aparece en el *Libro de la Revelación*. El culto de la antigua Astarté se dedicaba en su mayoría al ámbito de la fertilidad, por lo que incluía prostitución ritual, al igual que otras culturas antiguas como es el caso del Antiguo Egipto. La diosa Astarté fue derivando en distintos cultos del área mediterránea, siendo adoptado por la cultura griega, gracias a los aqueos, y confundida con la diosa Afrodita, más tarde en la cultura romana, Venus.

Rossetti, teniendo tal abanico de acepciones de la diosa sumeria, decidió tender puntos en común entre la cultura siria y la romana, como diosa de la fertilidad y del amor sensual, no como prostituta. Además de hacer hincapié en la unión de ambas culturas,

introducirá distintos elementos alusivos al cristianismo, quitando el sentido de la prostitución acerca de esta mujer babilónica y convirtiendo su obra en un universo mágico. Centrándonos en la obra, tras la protagonista, el sol y la luna interactúan entre sí y se unen en una especie de eclipse lunar. Ambos astros se utilizaron en el siglo XIX para simbolizar lo masculino y lo femenino, respectivamente; por tanto la fusión de ambos significaría la unión entre el hombre y la mujer, circunstancia controlada por Astarté. Los ángeles refuerzan la idea de «transcendence, permanence and timeless» (M. Villar, 2007: 101). Otro elemento a destacar es el que observamos sobre la cabeza de Astarté, es una especie de corazón enmarcado en un octógono, también llamado «octograma». Con ello, Rossetti, quería denotar la santidad de esta deidad, se trata de una iluminación mística que aúna lo pagano y lo cristiano. Además el corazón es el símbolo del impulso amoroso y de la fertilidad. Por tanto, Astarté se representa como la protectora de la sexualidad. Pero sobre todo, hay que remarcar que es toda una alabanza hacia las fuerzas que mueven el mundo: la pasión, el amor y la seducción (M. Villar, 2007: 100).

Por lo que se refiere a la figura femenina de Astarté, Rossetti logra perfectamente un híbrido entre la Venus púdica renacentista y su *Venus verticordia*, explicada anteriormente. Su traje es de color verde, como mensaje de castidad, pero el cinturón que recorre la zona púbica y por debajo del pecho denota sexualidad. La posición de la mujer parece esconderse tras sus ropas, pero a la vez muestra sus rasgos femeninos con sus dedos. No expone el tipo de mujer tradicional de su época, sino que Rossetti plasma a una mujer fuerte, capaz de dominar el caos del mundo en el que vive. Hay que añadir que Jane Burden no estaba muy conforme con la sensualidad y el erotismo de esta obra.

El verso que suele acompañar a las obras rossettianas nos dice lo siguiente:

*All thrones of light beyond the sky and sea stresses the positive meaning of the whole process and confirms Astarte's ability to transcend heaven and earth so that she may exert her influenza whenever necessary* (M. Villar, 2007: 106).

Astarté se nos presenta como una diosa capaz de unir el mundo celestial con el mundo terrenal, en cuanto al ámbito de la sexualidad y la fertilidad, siendo requerida en uno u otro según el momento y la situación. Por representarse de esta manera, muchos han querido ver en esta obra un sentido mesiánico, y unirlo al cristianismo de una manera más íntima.

La obra comentada forma parte de sus últimos años de vida, en los cuales eran frecuentes las depresiones que sufrió constantemente tras la pérdida de su mujer. Tal era su desesperación que intentó suicidarse utilizando el mismo método que Siddal diez años después a su muerte. Junto a su adicción al cloral, al láudano, a la morfina y al whisky, hay que destacar que padecía un miedo terrible a perder la vista como le sucedió a su padre. Su época de decadencia la vivió en el ámbito privado; solamente unos pocos, entre los que se encontraba su amada Jane Burden eran partícipes de la situación del artista. Murió el 9 de abril de 1882.

#### 4.3 *Edward Burne-Jones: entre la tentación de Nimue y la santidad de Galahad*

En los siguientes apartados, nos vamos a detener en dos de los artistas principales que configuraron este segundo momento prerrafaelita: Edward Burne-Jones (1833-1898) y William Morris (1834-1896). Ambos artistas se conocieron en Oxford en 1853, ambos muy jóvenes, compartían el interés por el llamado Movimiento Oxford que insistía en que la iglesia anglicana debía someterse a la voluntad papal. También preconizaba un fuerte ascetismo. Ambos artistas querían formarse para ser religiosos. Esta religiosidad marcará sus vidas y sus obras.

Sin embargo, este sentimiento ascético y místico se desvaneció en 1855, momento en el que descubrieron su vocación artística. Burne-Jones se decantó por la pintura, mientras que Morris lo hizo por la arquitectura. Los dos amigos compartían el gusto por los escritos de Ruskin, Keats y Shelley, entre otros. Pero la obra literaria que más influencia tuvo en su producción posterior, fue, sin duda alguna, *Le Morte d'Arthur* de Malory. Esta obra reunía todas las características de la gloriosa Edad Media que imaginaban Burne-Jones y Morris para Inglaterra.

Se sentían en cierto modo igual que Malory que, cuando escribió su obra, afirmaba que los valores que narraba ya se habían perdido. La idea del caballero errante a la búsqueda del grial y la glorificación del amor cortés les cautivó como ya había cautivado a Tennyson y a Rossetti (Obregón Fernández, 2010: 51).

Morris y Jones decidieron constituirse como una «Hermandad» junto con otros compañeros. En este momento inicial, poco sabían de arte y menos de la preexistencia de la Hermandad Prerrafaelita de 1848. Fue cuando comenzaron a formarse en la Escuela Obrera de Ruskin. Allí conocieron a Rossetti quien impartía clases. Burne-Jones sentía una especial devoción hacia él y pronto se entendió con Rossetti, quien pasó a ser su

maestro y principal crítico. A Rossetti no le interesaba la arquitectura, por tanto incitaba a Morris a pintar, aunque claramente en esta actividad era muy superior Burne-Jones.

En primer lugar, abordaremos a Burne-Jones quien realizó una gran cantidad de obras. Nos centraremos en dos de sus temáticas favoritas: la historia de Merlín y Nimue y la figura de Sir Galahad.

Uno de los primeros contactos de Burne-Jones con la figura de Merlín lo encontramos en uno de los frescos que realizaron para la sala de reuniones de la Oxford Union. La decoración al fresco de estas paredes era un proyecto conjunto con otros artistas, entre los que se encontraban Morris y Rossetti, tomando como tema la obra de Malory. En la actualidad, los frescos se encuentran en un estado de conservación lamentable, pues los prerrafaelitas pintaron sin conocer demasiado esta técnica, lo que conllevó que a finales del mismo año de su producción ya estuviesen deteriorados.

En la parte correspondiente a Jones, éste representó *Merlín atraído hacia el hoyo por la Dama del Lago* (fig. 40). Se trataba de la primera vez que utilizaba esta historia en sus obras. En el fresco vemos como Nimue, la hechicera, seduce a Merlín para que le transfiera sus conocimientos mágicos. El juego de la seducción lo lleva a cabo tocando un laúd. Hay que resaltar el papel protagonista que adquiere la música en la seducción, en lo erótico. La música es una de las pocas artes capaces de descubrir sentimientos en el oyente sin ninguna distracción visual. Por tanto, el hecho de que Nimue pueda encandilar sin insinuarse sensualmente al mago, solamente con la música, acentúa el halo de misterio y de magia que envuelve la escena.

En 1861 Burne-Jones vuelve a representar la leyenda de Merlín (fig. 41), lo hará en innumerables ocasiones. Apreciamos un sustancial cambio conforme avanza con este tema, y es que va incrementando la maldad de Nimue y disminuyendo la culpabilidad de Merlín, quien acabará apareciendo como un ser inocente y totalmente dominado. En esta obra vemos como el artista ya se aparta del estilo de su mentor, puesto que viajó a Italia, cosa que marcó su producción hacia un mayor esteticismo de las figuras.

A pesar de que Burne-Jones apuesta por esta interpretación del mito, la obra de Malory afirma que el culpable de la destrucción de Merlín es él mismo, dado que persigue a una dama que lo ha rechazado en distintas ocasiones. Por tanto se autodestruye poco a poco hasta que encuentra su total perdición.

En 1872 inició una de las obras más representativas de su producción sobre este tema. Se trata de la obra *Merlín y Nimue* (fig. 42) que finalizó en 1874, donde se puede

apreciar la influencia de autores italianos como Botticelli. En este cuadro la historia varía acrecentando la pérdida de Merlín:

Nimue acepta las atenciones de Merlín y le promete favores sexuales a cambio de que le enseñe sus conocimientos de magia; cuando los ha conseguido, lo adormece con una balada junto a un arbusto de espino blanco y lo atrapa en una torre de la que jamás saldrá (Obregón Fernández, 2010: 58).

Jones plasma el momento previo a la reclusión de Merlín. La dama ya no hace caso omiso al mago, sino que gira la cabeza para observar a su víctima. La pintura no emana tranquilidad, sino que anuncia el momento de la tragedia. Esta sensación procede de varios elementos. Uno de ellos es el cabello, ondeando cual medusa (fig. 43), se enreda y potencia la fuerza de la malvada mujer. Merlín se encuentra totalmente encantado bajo la presencia de Nimue quien ha vuelto a utilizar la música para embelesarlo. En la cita anterior ha aparecido el favor sexual, por tanto es una mujer maquiavélica que se vende para conseguir aquello que desea. Cumple todos los rasgos de una total *femme fatale*. Esta iconografía toma su total sentido cuando descubrimos que la modelo que utilizó para la realización de esta obra fue María Zambaco, mujer por la cual Jones se sintió tremendamente atraído en esta época. Zambaco también posó para otros pintores prerrafaelitas como fue Rossetti.

Jones repitió este tema en muchas otras ocasiones como en *El árbol de las brujas* (fig. 44) o en un óleo de 1884 (fig. 45). En ambas obras Merlín perece ante la bella Nimue sin esperanza alguna. Es curiosa la segunda de ellas, pues el mago aparece difuminado al fondo de la escena, su importancia es mínima, mientras que Nimue aparece en primer plano con el mágico libro de hechizos de Merlín.

Otra de las temáticas que abarcaron la vida y producción de Edward Burne-Jones fue la representación de la búsqueda del Santo Grial, centrándose en la figura de Sir Galahad. Según cuenta la leyenda, Sir Galahad fue uno de los caballeros de la mesa redonda que partieron hacia la búsqueda del Santo Grial. Galahad fue el único capaz de alcanzarlo, puesto que no cayó en la tentación como los otros caballeros. Es un personaje de una gran pureza y tenacidad, siendo uno de los favoritos de Jones en la mitología medieval. Este caballero aparece por primera vez en *Sir Galahad cabalgando a través de un mundo misterioso* (fig. 46). Vemos como el héroe se dirige cabizbajo y concentrado hacia su destino, haciendo caso omiso a las parejas de su alrededor que se entregan al amor cortés medieval. La influencia de Rossetti en esta temprana obra es clara.

Tal era el afecto que sentía hacia este tema que en 1885 diseñó para su propia casa en Rottingdean (fig. 47) cuatro vidrieras que representaban el destino de los caballeros que partieron en la búsqueda de Santo Grial. Las tres primeras vidrieras las dedica a los caballeros de una mayor relevancia en la historia: Lancelot, Gawain y Galahad. En la que pertenece a Lancelot representó a Ginebra entre el caballero y el Grial, pues el amor adúltero es un pecado, Ginebra es la culpable de que Lancelot no pueda cumplir con su misión. Gawain tampoco llegó al Grial, esta vez por su ambición, se dice que no lo pudo conseguir debido a que estaba cegado por las grandes hazañas de otros, a las que él mismo también aspiraba. Este momento es plasmado por Jones de una manera peculiar, pues representa a Gawain adormecido ante el Grial escuchando las gestas de los grandes reyes. Dichas historias se las cuenta una bella mujer, que una vez más es la culpable del fracaso del caballero. Galahad será el único que llegue hasta el Grial, y así lo representa, un caballero casto y decidido que llega hasta su propósito obviando todo amor que no sea el de Dios.

Hacia 1890 llevó a cabo el diseño de seis tapices para la Morris&Co. que se realizaron manualmente a lo largo de cuatro años, ensalzando el carácter artesanal de esa producción. También pertenecen al ciclo de la leyenda artúrica, destacando a sir Galahad, el héroe que no sucumbió a la tentación. De estos tapices destacaremos el primero y el último de la serie. En primer lugar, *Los caballeros del Santo Grial convocados a la búsqueda por la extraña damisela*, también conocido como *La citación* (fig. 48), representa el momento en el que la damisela ordena a Lancelot ante toda la tabla redonda que nombre caballero a su hijo ilegítimo Galahad. En ese momento aparece una silla vacía en la que deberá sentarse Galahad, el único que podrá llevar a cabo la difícil tarea. En segundo lugar, prestaremos atención a *El logro* (fig. 49) donde se muestra a Sir Galahad ante el Grial que ha finalizado la búsqueda.

El tema de Galahad es interesante porque muestra cómo debe ser un perfecto caballero al servicio de Dios: puro, casto, decidido, fiel a sí mismo y sobre todo, no debe caer en las redes de las mujeres, que se vuelven a concebir como seres que apartan al hombre de su finalidad y objetivo vital, haciéndole caer en la desgracia más absoluta.

La última obra que realizó Burne-Jones hasta los últimos días de su vida fue *El último sueño de Arturo en Avalon* (fig. 50). Vemos como su pasión por la leyenda artúrica y el medievalismo la llevó hasta sus últimos momentos. Para muchos esta es su obra cumbre, que dedicó a sus amigos ya fallecidos William Morris y Dante Gabriel Rossetti,

simbolizados en el propio personaje de Arturo. El cuadro se halla dividido compositivamente en tres partes, siendo la más importante la central, puesto que es donde encontramos el baldaquino bajo el cual yace Arturo. Vemos como el único hombre de la composición es Arturo, quien duerme entre ocho mujeres que lo observan. Hay que destacar que entre ellas está Nimue, tocando un arpa. Por tanto aún dos de los temas que dominaron su vida, en este caso el hombre que ha sucumbido ha sido Arturo. En el baldaquino se encuentran representadas doce escenas sobre la historia del Santo Grial. Los dos grupos de mujeres que se encuentran a ambos lados de esta escena central representan el ideal por el cual cuenta la leyenda que Arturo podría regresar de Avalon si es necesario como el rey legítimo de Inglaterra. Esto aparece narrado en la *Los idilios del Rey* y *La muerte d'Arthur* ambas obras de Tennyson, ya señalado anteriormente como uno de los literatos modernos más importantes para la obra de Jones.

Las temáticas elegidas, tienen fuertes ecos en su vida personal: la búsqueda del Grial es tratada insistentemente, pues la religión tuvo un papel fundamental en su vida desde su juventud erigiéndose Sir Galahad como símbolo de pureza y religiosidad del joven Burne-Jones. Por otro lado, en cierto momento la subyugación de Merlín por Nimue se erige como símbolo de su turbulento amor por María Zambaco. Por último, la muerte de Arturo [...] se inicia como tributo a su maestro Rossetti, más tarde como homenaje a su difunto amigo Morris y, finalmente como una declaración de que la sociedad moderna ha perdido los valores heroicos y caballerescos (Obregón Fernández, 2010: 71).

En 1898 falleció Burne-Jones y con él, poco a poco, el segundo núcleo prerrafaelita.

#### 4.4 William Morris y la recuperación del gremio

Como hemos dicho anteriormente, William Morris comenzó su carrera artística junto a Edward Burne-Jones y el maestro de ambos, Dante Gabriel Rossetti. Rossetti abogaba por el cultivo de la pintura, mientras que aborrecía la arquitectura. Morris no era muy hábil en el dominio de tal disciplina y andaba perdido hasta el verano de 1857. Entonces residían los tres artistas en las habitaciones del Red Lion Square en Londres. Allí, estas habitaciones les prestaron una maravillosa idea: la decoración de las mismas con modelos y patrones prerrafaelitas. Mientras Rossetti y Burne-Jones se dedicaron a la decoración de las puertas y armarios, Morris descubrió su facilidad para la creación de formas de diseño interior. A partir de entonces encontró sentido a su talento artístico.

Morris realizó una única pintura a lo largo de su producción artística: *La reina Ginebra* (fig. 51). La protagonista de la obra es la reina Ginebra, célebre por ser la esposa adúltera del rey Arturo y llevar a la perdición el reino de Camelot. Su infidelidad la llevó a cabo con el caballero de la tabla redonda Lancelot. Centrándonos en el cuadro, vemos como Morris tiene dificultades en hallar la profundidad y crea una pintura muy plana, centrandose el detallismo en los tapices y la decoración de la habitación donde se sitúa la reina. «”No sé pintarte, pero te quiero”, dicen que escribió desesperado en el lienzo un día que la joven posaba para él» (Hilton, 1993: 166). La modelo que utilizó en esta obra fue la mujer a la que amó y que se convirtió en su esposa: Jane Burden. Se casaron en 1859, dando lugar a un matrimonio que marcó la producción prerrafaelita. Era una unión desigual, puesto que Morris procedía del sector acomodado de la alta burguesía inglesa, mientras que Burden era hija de un obrero. Por ello, Morris abandonó los lujos y favores que podía adquirir de su posición social para comprometerse con la modelo. Se instalaron en la llamada Casa Roja de Bexley Heath (fig. 52), diseñada por el arquitecto Philip Webb, la cual se convertiría en la sede de los proyectos socialistas de Morris.

Años antes Burden había conocido a Rossetti, quien la convirtió en su única musa tras la muerte de su esposa Elizabeth Siddal. El romance entre el pintor y la modelo dio lugar a una de las relaciones más largas e inestables del Prerrafaelismo. Morris, al igual que el núcleo de artistas prerrafaelitas, eran conocedores de tal realidad, sin embargo le pidió matrimonio.

Es curioso que en la única pintura que realizó, *La reina Ginebra*, utilizase tal tema. Es fácil establecer el paralelismo entre el triángulo amoroso medieval y el prerrafaelita. La relación que nos cuenta la leyenda artúrica en la que intervienen Arturo, Ginebra y Lancelot, guarda cierta correspondencia en la relación que mantenían Morris, Burden y Rossetti. La representación de tal tema en la única pintura que realiza, nos hace pensar que Morris realmente sí que estaba resentido porque la mujer que él amaba no le correspondiese totalmente. Además, el hecho de representar a Burden como Ginebra le da a la modelo un halo de destrucción, como hizo Ginebra con el reino de Camelot, y como haría Burden con su matrimonio.

Tras la realización de esta pintura, decidió concentrarse totalmente en la confección y el diseño de interiores. En 1861 creó la Morris&Co. una empresa de decoración que seguirá de cerca los principios prerrafaelitas. Intentaban:

Alcanzar un ideal, un ideal marcado por el amor a la Edad Media y la artesanía frente al dominio de la industria, y por lograr acercar la belleza a todos los hogares, más allá de su estatus social o económico (Obregón Fernández, 2010: 56).

Gracias a la Morris&Co. encontramos el resurgir de las técnicas más artesanales y tradicionales en pleno siglo XIX. Esto estaba plenamente apoyado por grandes artistas y pensadores como Ruskin quien dijo que «la artesanía medieval expresaba la felicidad y el espíritu homogéneo de una sociedad que la producía» (Martin Reynolds, 1985: 100). Morris se convirtió en la cabeza del movimiento denominado «Arts&Crafts» (Artes y Oficios), cuya idea principal era unir el trabajo artesanal con el industrial para elevar el contenido artístico del segundo y extender el primero con un menor coste.

El punto de inicio de todo esto, como hemos apuntado, lo encontramos en la edificación de la Casa Roja. Webb revolucionó la arquitectura inglesa del momento, volviendo a popularizar la arquitectura gótica e historicista reutilizando arcos góticos y ventanas de ojo de buey, entre otros elementos medievalizantes. La casa se convirtió en el núcleo de los proyectos prerrafaelitas, uno de ellos fue la Morris&Co., la cual nació a raíz de la decoración de la casa, llevada a cabo por el propio Morris (fig. 53).

La firma Morris&Co. trata una decoración uniforme que poco varía dentro de los parámetros prerrafaelitas, aunque no por ello deja de ser revolucionaria. Todos los diseños y objetos son llevados a cabo bajo la firma de la empresa, cosa que otorga un anonimato a la producción, puesto que pese a que el cerebro de la producción es Morris, éste rige un amplio taller de artesanos que elaboran cada una de las piezas.

Trabajaron sobre todo tipo de soportes, siendo los más frecuentes las vidrieras, los tapices y los papeles de pared. En su diseño participaron en múltiples ocasiones otros grandes artistas como hemos visto en Burne-Jones, incluso Millais se atrevió a realizar un *Diseño de ventanal gótico* (fig. 54), cuando todas estas ideas todavía andaban en pañales.

El papel de pared lo empezaron a producir a partir de 1862 y pronto pasaron a imprimir sus dibujos en algodón. Uno de los primeros estampados fue el *Daisy* (fig. 55), en él podemos observar el gusto por las flores y la decoración vegetal minuciosa que se dará en la mayor parte de la producción de la Morris&Co. También destacó la labor de tapicería artesanal de la compañía, tal y como hemos visto en la obra de Burne-Jones. Éste era el principal diseñador de los cartones para los tapices prerrafaelitas, aunque podemos destacar el tapiz *El ruiseñor* (fig. 56) diseñado por el propio Morris.

Las vidrieras tuvieron mucho éxito gracias a la recuperación de la arquitectura medieval, procurada por el movimiento historicista. De hecho, la mayoría de los encargos eran encomendados por arquitectos neogóticos. Se trata de piezas exclusivas en las que Morris trabajaba arduamente y en la actualidad «pueden verse en muchas iglesias por toda Inglaterra» (Hilton, 1993: 173). Un ejemplo de estas vidrieras es el *Juglar tocando los címbalos* (fig. 57), que se encuentra en Merton Abbey.

William Morris, además de ser un diseñador y artista espléndido, fue todo un militante del movimiento socialista que asentaba sus bases en este momento. En el inicio de este estudio hemos citado la publicación del Manifiesto Comunista por Marx y Engels, cosa que entusiasmó a Morris. Podemos deducir sus inclinaciones socialistas al mostrarse totalmente reacio a los avances de la industrialización y apostar por la recuperación del trabajo gremial en la Morris&Co. Apostó por una filosofía de tintes románticos y utópicos, en la que los trabajadores estarían en contacto con su producción, de manera que se crease un ambiente que contentase tanto al artesano como al consumidor al que van destinados.

Se ha dicho que estas propuestas eran utópicas porque imaginan la sociedad gremial como algo totalmente ideal para el trabajo y las relaciones que se desprenden del mismo. Sin embargo, los historiadores de la Edad Media han demostrado que el sistema gremial dejaba mucho que desear en su producción y en las relaciones entre los distintos componentes del gremio. Además, Morris pretendía que el diseño artístico llegase a los hogares de los obreros y obreras, que el arte se quitase la capa de elitismo que llevaba consigo. No obstante, esto se quedó en una ilusión, pues al fin y al cabo en la nueva sociedad industrial, el trabajo a mano es mucho más costoso que una pieza de serie.

#### 4.5 *Entre el monstruo y la mujer, una femme fatale letal*

Hemos visto como la *femme fatale* se representa como una mujer cuyas características se basan en contrariar aquello establecido como natural para la misma: el matrimonio, la maternidad y la sumisión. Son mujeres con una inteligencia maquiavélica, malvadas y bellas que llevan al hombre a la perdición y a la locura para conseguir sus propios fines. Los artistas las representaron como inocentes y seductoras. Sin embargo, en el panorama artístico encontramos otra manera de representar los presupuestos de *femme fatale* que hemos estado comentando hasta ahora.

Se trata de la mujer-monstruo. Es una mujer igualmente arrebatadora y atractiva, a la que se le añade un nuevo elemento: su sed de sangre, sus ansias de matar. Esta nueva característica se la proporciona la parte animal de su ser, es decir, su facción irracional. Muchos autores afirman que estos monstruos fatales son menos malvados y malignos por este hecho, pues digamos que su conciencia racional no es completa. Para ellos, será mucho peor que sea una mujer humana, pues ésta sí que posee toda su capacidad cognoscitiva, y aun así se alza contra la sociedad establecida.

Las primeras referencias hacia la figura de la mujer devoradora y sedienta de sangre humana las encontramos en los mitos griegos: lamias, medusas y sirenas. En primer lugar, aludiremos a la figura de la lamia (Grimal, 1981: 19). Según el mito griego, Lamia era la reina de Libia, hija de Poseidón y de Libia. Zeus se enamoró perdidamente de ella, cosa que provocó los celos de su esposa Hera, quien la obligó a matar a sus hijos y la transformó en un monstruo (con la parte inferior del cuerpo de serpiente y el torso humano) que no pudiese nunca cerrar los ojos para que no olvidase esa imagen. Lamia, presa de la envidia y de la locura, se dedicó a matar a los hijos de las otras madres. A partir de entonces se asoció a Lamia a la figura de una serpiente, animal que no puede cerrar los ojos, y es así como se la ha representado a lo largo de la historia del arte.

Como apunte en la explicación de este mito, hay que reconsiderar la posición de la tríada Hera, Zeus y la pobre reina Lamia. Como es costumbre, Hera es la mujer malvada y celosa que acaba con las amantes y amores de su marido Zeus. Sin embargo, ¿quién es el culpable de las continuas infidelidades y tragedias? ¿Cómo debería actuar Hera ante las acciones de Zeus para considerarse políticamente correcta? Estamos otra vez ante la construcción de un tema que ha menospreciado a la mujer, que debía mantenerse sumisa, y ha favorecido al marido adúltero, que en contra de estar condenado socialmente por su conducta era totalmente aceptado. Es esto lo que ocurría en la sociedad victoriana del siglo XIX que venimos tratando. La mujer debía aceptar las acciones de su marido o autoridad patriarcal.

Una de las fuentes del Prerrafaelismo es la mitología y la historia antigua, por tanto el cultivo de estas temáticas es inherente al núcleo prerrafaelita. Todos los artistas tratan en alguna de sus obras esta temática. Centrándonos en la aparición de la Lamia como *femme fatale* prerrafaelita hay que citar uno de los poemas de John Keats, denominado *Lamia* de 1819 que les sirvió como inspiración para sus obras:

*She was a gordian shape of dazzling hue,  
 Vermilion-spotted, golden, green, and blue;  
 Striped like a zebra, freckled like a pard,  
 Eyed like a peacock, and all crimson barr'd;  
 And full of silver moons, that, as she breathed,  
 Dissolv'd, or brighter shone, or interwreathed  
 Their lustres with the gloomier tapestries -  
 So rainbow-sided, touch'd with miseries,  
 She seem'd, at once, some penanced lady elf,  
 Some demon's mistress, or the demon's self.  
 Upon her crest she wore a wannish fire  
 Sprinkled with stars, like Ariadne's tiar:  
 Her head was serpent, but ah, bitter-sweet!  
 She had a woman's mouth with all its pearls complete:  
 And for her eyes: what could such eyes do there  
 But weep, and weep, that they were born so fair?  
 As Proserpine still weeps for her Sicilian air.  
 Her throat was serpent, but the words she spake  
 Came, as through bubbling honey, for Love's sake,  
 And thus; while Hermes on his pinions lay,  
 Like a stoop'd falcon ere he takes his prey.*

Este fragmento del poema nos sirve para comprender la creación prerrafaelita, pues a pesar de ser un monstruo los prerrafaelitas nunca la pintarán como tal. Es decir, pintarán a una mujer fatal al estilo de muchos de sus cuadros y añadirán una sutil referencia a la serpiente, normalmente relacionada con la piel de la misma.

Este es el caso de algunas de las obras de John William Waterhouse (1849-1917) autor que muchos convienen en no denominarlo como prerrafaelita, sino más bien como seguidor de dicha corriente artística. A pesar de esto, su obra siempre es estudiada y enlazada con el Prerrafaelismo pues el estilo, como observaremos, es muy parecido. De su obra pictórica, vamos a destacar los dos cuadros que pintó sobre la lamia, el primero de 1905 (fig. 58) y el segundo de 1909 (fig. 59).

En ambas obras se presenta mujeres de rasgos pálidos e inocentes con los cabellos rojizos y vestidas con suaves sedas rosadas. La clave para reconocer la lamia es la piel de la serpiente que aparece enrollada en la vestimenta de la mujer. Además de ser un claro referente de la figura que representa, la piel nos puede indicar que este monstruo se ha despojado de sus rasgos más aterradores para captar a su presa. En la obra de 1905 tienen un papel importante el juego de las manos y la mirada de la mujer al soldado. Se presenta suplicante e inocente hasta desarmarlo por completo, pues vemos como ha dejado su espada a un lado. Por lo que se refiere al cuadro de 1909, el elemento que primeramente nos llama poderosamente la atención es la melena de la lamia. Se arregla el cabello mirándose en el agua vanidosamente, acicalándose para el fatal encuentro.

Uno de los monstruos más bellamente representados a lo largo de la historia es la sirena. Las sirenas tienen un origen muy remoto en la cultura griega, aunque siempre se les ha clasificado como seres infernales. En la mitología griega son seres con el cuerpo de ave y el torso femenino que residían en una isla, que a menudo se ha relacionado con la actual isla de Capri. Con sus cantos melodiosos encandilaban a los marineros para que se acercasen y entonces chocasen con los acantilados y arrecifes de la isla, devorándolos más tarde. Sobre este monstruo y su historia tenemos una gran cantidad de vasijas y elementos de época antigua que lo ilustran (fig. 60).

Este macabro juego será el que les guste representar a los prerrafaelitas. No obstante, no encontramos a mujeres-pájaro en sus obras, sino la iconografía más popular de estos seres: mujeres-pep. Se trata de una iconografía con una gran trayectoria artística que comienza con la *Odisea* y se va desarrollando hasta encontrarla en ámbitos tan dispares como en la estatuaria medieval (fig. 61) o en la emblemática (fig. 62). En la Edad Media se produce el cambio sobre las sirenas, quienes pasarán a representarse como seres que viven en el mar con la mitad del cuerpo en forma de pep. No se sabe a ciencia cierta por qué se dio este cambio, pero triunfó y acabó consolidándose tras la publicación en 1837 del cuento de Hans Christian Andersen (1805-1875) *La Sirenita*.

De esta manera será como reflejarán a estas mujeres los prerrafaelitas en la mayoría de representaciones donde podemos apreciar la iconografía de la *femme fatale*, aunque encontramos excepciones. Siguiendo con Waterhouse, en primer lugar vamos a ver la obra *Ulises y las sirenas* (fig. 63). En este cuadro, el artista representa la escena de la *Odisea* de Homero (siglo VIII a.C.) en la que Ulises convence a sus marineros de que se tapen los oídos para no caer en la seducción de los monstruos y lo aten a él al mástil para poder escuchar las melodías sin caer en la trampa. Sobre el barco planean seis sirenas, mientras que una de ellas se ha posado ante un marinero que la mira con terror.

Se trata de un tema clásico, en el que Waterhouse utiliza la iconografía descrita en la propia *Odisea* para representar al monstruo. Sin embargo, podemos apreciar que cuando realmente Waterhouse quiere representar a la sirena como mujer seductora y fatal la muestra con una maravillosa y hermosa cola de pep. Por tanto, le da mucha más importancia a la sensualidad que puede desprender esta iconografía que no la anterior. En este sentido destacamos los cuadros *La sirena* (fig. 64) y *Una sirena* (fig. 65).

Ambos cuadros nos pueden recordar a los vistos anteriormente acerca de las lamias, en cierto modo, comparten el mismo carácter. En ambos cuadros, la sirena

presenta los mismos rasgos: abundante cabello rojo, piel pálida y escamas plateadas que cubren sus piernas y pies. El primer cuadro, *La sirena* muestra el momento tras el naufragio del navío que ha sido presa de los cantos de los monstruos. Un marinero todavía con vida se acerca por fin a la bella dama que tañía el laúd, la cual, ante la desesperación del hombre se dispone a ahogarlo hacia las profundidades del mar. Se aprecia cómo sus piernas se están transformando en la cola monstruosa. Por lo que se refiere al cuadro *Una sirena*, muestra a una bella sirena de manera similar al que realizaría más tarde en 1909 sobre la lamia. La sirena se está peinando el abundante cabello a los pies del acantilado que habita.

Edward Burne-Jones también tratará la representación de las sirenas en su producción artística. Una de sus obras más emblemáticas acerca de esto es *Las profundidades del mar* (fig. 66). «Resulta un lienzo inquietante, con personajes irreales, alargados, que podrán parecer presurrealistas» (Preckler, 2003: 300). Muestra el momento del asesinato del marinero por parte de la sirena, quien lo lleva hacia las profundidades del océano. Sin embargo, lo que nos llama la atención de este artista es que presenta a las sirenas no solamente como *femme fatale* monstruosas sino también con comportamientos familiares, sin ser agresivas. Esto lo observamos en *La sirena* (fig. 67), donde parece ser que la madre pasea con su hijo por el océano.

La representación fue muy recurrente en el Prerrafaelismo, incluso Dante Gabriel Rossetti la utiliza en su obra *Hechizo marino* (fig. 68). Se trata de una de sus obras maestras en la que retrata a una de las sirenas que participó en el episodio de Ulises en la *Odisea*, por ello no la representa en su versión acuática, sino que utiliza el ave que se sitúa detrás de ella para darle el sentido más clásico. La parte más importante de esta obra según José Luis Bernal Muñoz es el poema que escribió Dante para completar la obra (Bernal Muñoz, 1996: 202-203):

*Su laúd cuelga sombrío en el manzano.  
En un instantáneo centelleo, sus dedos tejen el hechizo, templando dulcemente  
sus cuerdas; y cuando las impetuosas notas se alzan,  
el ave marina entre las ramas se eleva hacia el mar.  
Pero, ¿qué sonido escucha su oído que la detiene?  
¿qué susurros escucha desde la sima de un mundo inferior,  
Desde qué planisferio llegan los ecos,  
a través del viento, a lo largo del estuario?  
Ella se sumerge en su hechizo: y cuando enseguida  
sus labios se mueven y se eleva su canto  
¿qué seres de aquel ámbito se apiñarán  
en oleadas de muchedumbres a la llamada de la runa,  
hasta que él, predestinado marinero, oye su grito  
y atacado desprevenido sobre su roca, viene a morir?*

Otro mito recuperado por los prerrafaelitas fue el de Perseo y la temible medusa (Grimal, 1981: 27). Sin embargo, curiosamente, a pesar de la delicadeza que llegaron a tener algunas representaciones de épocas anteriores (fig. 69), los prerrafaelitas la muestran en su vertiente más monstruosa, centrando su atención en el héroe, Perseo.

Medusa era un monstruo hija de unos seres ctónicos del inframundo. Su aspecto era humano, pero por cabello tenía serpientes. Convertía en piedra a todo aquel ser que la mirase directamente a sus ojos. Vivía en la llanura de Cistene, hasta que el héroe Perseo logró darle caza gracias a la ayuda de Atenea. Le cortó la cabeza y la utilizó como arma en su viaje de vuelta a casa. En este recorrido salvó a la princesa Andrómeda de la cual se enamoró. Para demostrar su proeza decidió mostrarle a su amada la cabeza de Medusa. Es este momento el que Edward Burne-Jones decide pintar en su obra *La cabeza siniestra* (fig. 70). Aquí vemos como Perseo le muestra a Andrómeda, a través del reflejo del agua de un pozo, la cabeza perversa.

Por último, refiriéndonos a las mujeres mitológicas que apresan al hombre, vamos a hacer hincapié en varios cuadros que nos muestran ninfas. Éstas, a pesar que no tienen una apariencia monstruosa, pueden llevar al hombre a su perdición. Encontramos mitos en los que las ninfas son inocentes y benévolas, pero existen otros tantos en los que protagonizan verdaderas tragedias. Las ninfas son divinidades menores dentro de la mitología griega que se asocian al culto natural del agua, de los montes o de la naturaleza. Se trata de seres femeninos de una inmensa belleza con apariencia humana, que no pueden envejecer jamás aunque sí morir. Los Prerrafaelitas las representarán con los atributos típicos de la belleza que ellos admiran. Las ninfas eran capaces de enamorar y atrapar bajo su encanto a cualquier mortal, por ello los prerrafaelitas las utilizarán para plasmar en ellas la iconografía de la *femme fatale*.

Para ver a estos seres mitológicos volveremos a recurrir a la obra del artista Waterhouse. En primer lugar, centraremos nuestra atención en la obra *Hilas y las ninfas* (fig. 71). Hilas era el hijo de Tiodamante (Grimal, 1981: 48), quien fue vencido por Heracles que se enamoró del joven Hilas al instante. A partir de entonces llevó consigo a Hilas hacia la expedición de los Argonautas. Hicieron escala en Misia donde le encargaron al joven que fuese a por agua a un estanque donde habitaban las ninfas. Éstas al verlo quedaron prendadas de tal belleza, de manera que lo atraieron hacia el agua para ahogarlo en las profundidades del lago, donde permanecería toda la eternidad con ellas.

El cuadro de Waterhouse muestra el instante previo a la tragedia. El muchacho se acerca al agua donde le esperan siete ninfas de una gran belleza. Todas ellas presentan un mismo aspecto, con una larga cabellera rojiza, una tez pálida y unos finos rasgos. La ninfa que le toma del brazo quizá sea la que parezca más inofensiva de todas ellas; pues si nos fijamos, las dos que se encuentran tras ellas tienen una mirada perversa y que nos dejan adivinar el carácter maligno de sus acciones. En la parte inferior, una ya tira de la túnica de Hílas, mientras que el resto parece estar tramando el fatídico final. Este mito también es la base del cuadro *Una náyade* (fig. 72).

Las ninfas fueron representadas en otras obras. Alguna de ellas muestra a las criaturas como personajes secundarios de un gran mito. Este es el caso de la obra *Ninfas encontrando la cabeza de Orfeo* (fig. 73). Las ninfas encuentran en un arroyo la cabeza del músico y poeta (Grimal, 1981: 57). Tras perder a su amada Eurídice en el infierno decide vagar por los montes haciendo sonar su lira y cantando poesías. Es entonces cuando las Ménades, sintiéndose despreciadas porque Orfeo les niega su amor, deciden asesinarlo y lo despedazan tirando su cabeza y lira al río Hebro. Es aquí donde el cuadro de Waterhouse muestra la escena de las ninfas, que observan el final del músico, quien por fin puede descansar con su amada en el inframundo.

Waterhouse también pinta en numerosas ocasiones escenas de ninfas que no tienen directamente una connotación malvada o de mujeres fatales y simplemente se las ensalza por su belleza y por la protección que brindan estos seres a la naturaleza. Es el caso de la obra *Hamadriade* (fig. 74), en la que plasma a una hamadriade, una ninfa que está ligada a un árbol para siempre, vive y muere si éste se tala. Aquí vemos a la bella ninfa deleitándose con el sonido de la flauta de pan que toca un sátiro. Este cuadro nos puede recordar a *El árbol del Perdón* (fig. 75) de Burne-Jones en el que Filis atrapa a Demofonte tras haberla abandonado.

La producción pictórica de John William Waterhouse nos muestra una gran cantidad de escenas mitológicas y de la antigüedad grecorromana. Sin embargo, también cultiva el género de la *femme fatale* que hemos tratado anteriormente, dejándonos uno de los cuadros más bellos del Prerrafaelismo: *La Belle Dame sans Merci* (fig. 76) (La Bella Dama sin Piedad). Para realizarlo, el autor se inspiró en el poema de John Keats del mismo título del año 1819 que, a su vez, se había basado en un poema del siglo XV. Nos relata la historia de un caballero que encontró a una bella dama en el bosque que lo convenció para que la ayudase y así embrujarlo con su belleza. El caballero se durmió en

su cueva y en sueños se le aparecieron las víctimas anteriores de la misteriosa dama. Cuando intentó huir, ya era demasiado tarde, había sucumbido a la seducción a «el horror de la belleza, la hermosura que debería repeler, pero que atrae con su contaminación y perversa voluptuosidad» (Eetessam Párraga, 2009: 245).

Waterhouse se centra en el momento en el que el caballero, a pesar de aferrarse a una rama, cae en el embrujo de la dama, quien lo mira fijamente. Papel protagonista desempeña el cabello que se extiende hacia el caballero para atraparlo definitivamente. El hecho de que el cabello se convierta en parte de la trampa acentúa el carácter malévolo de la mujer, pues es sabido que el cabello es una de las partes que resulta más atractiva para los hombres. Es inevitable pensar en otros autores que utilizan el mismo recurso para aumentar la maldad de la *femme fatale*, como es el caso de la obra *Vampira* (fig. 77) del artista noruego Edward Munch (1863-1944). Se trata de una obra que realiza un año después que la *Belle Dame sans Merci*, cosa que nos puede hacer reflexionar acerca del cambio artístico que se está dando a finales del siglo XIX y que dará lugar a los ismos del siglo XX. Ambas obras son muy distintas en cuanto a los aspectos formales, sin embargo la temática es similar, pues la *femme fatale* es la protagonista que destruye al hombre sin piedad. Comenzará a utilizarse la iconografía de la vampira, que no es más que la evolución de la iconografía prerrafaelita de la mujer sedienta de sangre, de perturbadora belleza.

Waterhouse también muestra en sus obras mujeres que desobedecieron aquello que se esperaba de ellas y que deciden seguir sus propios instintos y deseos. Es el caso de su serie más famosa de cuadros, basada en el poema de Tennyson *La Dama de Shalott* (1832). Este poema también sirvió de inspiración para otros artistas prerrafaelitas como William Hunt, visto anteriormente en la primera época prerrafaelita. Con su conciencia plenamente moralista creó este lienzo *La Dama de Shalott* (fig. 78) en 1905.

La obra de Waterhouse es una trilogía: *La Dama de Shalott* (fig. 79), *La Dama de Shalott mirando a Lancelot* (fig. 80) y «*Cansada estoy de las sombras*», *dijo la Dama de Shalott* (fig. 81). Nos vamos a centrar en el primer cuadro, pues es el que más fama adquirió. La historia de la Dama de Shalott forma parte del ciclo artúrico, tema recurrente en la obra prerrafaelita, como hemos ido comprobando. La Dama, Elaine, se encontraba encerrada en una torre condenada a tejer durante toda su vida sin mirar hacia Camelot, a través de su ventana. Nadie jamás había visto a la mujer, aunque sí que la habían escuchado cantar por las noches. Para poder ver más allá de la torre, Elaine usaba un

espejo para poder ver a través de la ventana lo que ocurría en Camelot. Un día vio reflejado a Lancelot y no dudó en mirar directamente hacia el caballero que le había parecido tan apuesto. Fue entonces cuando la maldición se cumplió: las telas se elevaron, el espejo se rompió y la Dama bajó de la torre para embarcarse en un viaje que la llevaría hacia Camelot, pero que también acabaría con su vida poco a poco.

El momento que elige Waterhouse para realizar el primer cuadro sobre este tema es el inicio del viaje en barca de Elaine. El cuadro es de una gran perfección. La escena se enmarca en un paraje boscoso. Es interesante como el autor utiliza la oscuridad en la parte izquierda del cuadro, denotando la huida de la torre, donde había sido encarcelada la protagonista; en contraposición con la parte de la derecha mucho más luminosa y esperanzadora. Teniendo un total protagonismo, en el centro y sobre la barca, tenemos a Elaine. De ella nos llama profundamente la atención su gesto, su cara refleja el conocimiento de la desgracia que sabe que la aguarda. La leyenda cuenta que la vida de Elaine se fue apagando poco a poco y sus ojos se fueron ennegreciendo antes de llegar a Camelot. Las telas que porta en la barca son las que ella misma tejía, viendo escenas a través del espejo. Así, si nos fijamos podemos observar escenas tejidas de la corte de Camelot o a Lancelot retratado. En la proa de la embarcación se pueden observar unas letras borrosas, según la leyenda la propia Elaine escribió «La Dama de Shalott» cuando inició su viaje. En esta misma parte de la barca, hay tres velas que simbolizan el paso del tiempo y lo que parece ser un Cristo crucificado que nos resulta un tanto confuso dentro del mito artúrico.

Al fin y al cabo, aunque no cause ningún mal sobre su amado, se trata de un personaje que decide cambiar y acabar con las normas establecidas para su destino. La mujer estaba confinada a las labores del hogar, recluida en casa sin salir al peligroso mundo exterior, no apto para seres tan delicados, sentimentales y sumisos como las mujeres. Al intentar romper este molde, la Dama de Shalott es condenada a muerte, es un acto de rebeldía contra lo establecido y paga las consecuencias de sus actos. Se trata de una obra con un trasfondo social mucho más profundo de lo que aparenta. Es una *femme fatale* de la sociedad victoriana. Una mujer que comienza su emancipación social, que a pesar de estar condenada, sigue adelante. Esta situación no solamente ocurre en Inglaterra.

En Francia ocurre un proceso parecido y, casualmente, es en este momento cuando aparece también la iconografía de la *femme fatale* de mano del pintor Gustave Moreau

(1826 - 1898), principal artista del Simbolismo. Dramatizó mucho más sus obras, puesto que en Francia no existía la doble moral victoriana que sujetaba a los artistas a una representación casta. Célebre es su cuadro *Salomé danzando ante Herodes* (fig. 82), toda una mujer fatal que ordena asesinar a San Juan Bautista por no corresponder su amor. «La mujer del artista francés se convierte en lo inaccesible, misterioso, aquella que rompe con la pasividad de su género y causa horribles desgracias» (Soler Moratón, 2015: 8).

En la década de 1850 Moreau estuvo en contacto con el núcleo prerrafaelita y se inspiró en las obras de Hunt, Burne-Jones, Millais o Rossetti, entre otros. La frontera entre el Simbolismo y el Prerrafaelismo fue muy difusa; tanto es así que, en ocasiones, se le denomina como «Simbolismo Inglés».

De esta misma época y temática, encontramos al pintor austríaco Gustav Klimt (1862–1918), que dentro de la estética del modernismo nos presenta a mujeres fatales y a seres mitológicos de un carácter similar a los prerrafaelitas. Esto lo podemos observar en su obra *Serpientes de Agua II* (fig. 83).

Con la mención de estos artistas podemos ver como la iconografía de la *femme fatale* se extendió por toda Europa, respondiendo a un contexto social en el que la mujer comenzaba a tomar el control sobre su vida.

La difusión del nuevo modelo iconográfico femenino respondió a un miedo irracional que asoló a la población masculina occidental, el miedo a la pérdida de poder sobre la mujer -su objeto de dominación- se vio impulsado por las nuevas corrientes filosóficas, psicológicas y literarias que influyeron en los artistas (Soler Moratón, 2015: 22).

La imagen de la mujer en el arte de un momento en concreto de la historia, no solamente nos aporta información acerca de los cambios estéticos que existen en los distintos cánones de belleza; sino que también puede guiarnos en la interpretación de un cambio sustancial en nuestra cultura que marcará el futuro de nuestra sociedad. A fin de cuentas, los artistas visibilizaron un problema al que las propias mujeres encontraron solución en las décadas posteriores.

## 5. Epílogo

En este estudio hemos planteado un acercamiento al Prerrafaelismo de la Inglaterra decimonónica partiendo de las temáticas que los artistas prerrafaelitas utilizaban. De hecho, comenzaron su producción artística de una posición moral, social, e incluso religiosa, pasando a la creación de una nueva iconografía: la *femme fatale*.

Tras estudiar este fenómeno creado por la Segunda Generación Prerrafaelita para responder a los cambios sociales de la época, cabría hacer hincapié en la creación artística femenina del Prerrafaelismo. A pesar de haber prestado una total atención en este trabajo a los artistas masculinos. No tenemos que olvidar la presencia de la mujer artista dentro de este movimiento. Es de esperar que tras tratar la *femme fatale* de los prerrafaelitas nos preguntemos qué fue de la producción artística de las mujeres, ¿plasmaban también ellas unas mujeres de una perversidad y maldad sin límites?

Lo cierto es que la producción artística de hombres y mujeres se ha diferenciado a lo largo de la historia del arte, creando con una sensibilidad distinta los temas y las figuras de sus obras. No será una excepción el Prerrafaelismo donde encontramos diferencias notables entre la producción femenina y masculina, sobre todo en cuanto a la iconografía de la mujer fatal. Mientras que las mujeres comienzan a vislumbrar una lejana libertad, los hombres temían perder su poder presente.

Las artistas obviamente no plasmarán ese estereotipo y nos ofrecerán obras realmente interesantes que realizaron para reflejar la situación que vivían tanto en su ambiente familiar como en la sociedad que las rodeaba. Hay que remarcar que la mayoría de artistas prerrafaelitas las encontramos hacia finales del siglo XIX, seguramente gracias a la apertura de Academias femeninas que les permitían instruirse y estudiar al igual que sus compañeros varones.

Al igual Elizabeth Siddal recibió cierto reconocimiento como artista por ser la esposa de Dante Gabriel Rossetti, las artistas prerrafaelitas gozaron de un mayor o menor éxito según su relación de parentesco masculino, cosa que denotaba el fundamento patriarcal inglés decimonónico. Ocurre esto con artistas como Georgiana Burne-Jones, esposa de Edward Burne-Jones, o May Morris, hija de William Morris y Jane Burden.

Una de las artistas prerrafaelitas que alcanzó una mayor fama en su propia época fue Evelyn Pickering De Morgan (1855-1919). Procedente de una familia acomodada, recibió una exquisita educación, fruto de varios viajes. Decidió ingresar en «the Slade School of Art at University College of London» (Lawton, 1997: 4), academia que abrió sus puertas en 1871 y que era de las pocas que admitía a mujeres y les permitía estudiar cuerpos al natural, cosa totalmente novedosa para la época. El apoyo para dedicarse profesionalmente al arte lo recibió sobre todo de su tío John Roddam Spencer-Stanhope, pintor de la Segunda Generación prerrafaelita. A su madre, tal y como apunta la hermana

de la propia Evelyn, no le agradaba la pasión artística de su hija: «I want a daughter- non an artist» (Lawton, 1997: 3).

A pesar de que muchos autores han visto a Morgan como una artista que se desarrolló en el epígono del Prerrafaelismo, su estilo es totalmente prerrafaelita, basándose en la obra de Botticelli crea obras tan espectaculares como *Flora* (fig. 84), durante su estancia en Italia. La influencia de los artistas del Quattrocentto es clara y el estilo es muy parecido al de los artistas planteados en este estudio con anterioridad: «carefully rendered details, deep, rich colors, and graceful, idealized figures used in the service of Spiritualist allegory» (Lawton, 1997: 10).

Algunas de sus obras que denotan su situación como artista y mujer en la sociedad de la época son *Las Cautivas* (fig. 85) y *La poción de amor* (fig. 86). En *Las Cautivas* aparecen cinco mujeres que parecen hermanas asustadas en una cueva custodiada por unos dragones. La obra es de extrema dificultad por las transparencias en los trazos de la piel de los dragones. Éstos representan los miedos de las propias mujeres y aquello que las impide ser libre en su sociedad. Hay que remarcar que Morgan estuvo muy ligada al movimiento sufragista y a las protestas sobre la Reforma de la Propiedad Matrimonial.

También tiene obras en las que se relaciona directamente a la mujer con la práctica de la brujería, tema, como hemos visto, muy utilizado en la producción prerrafaelita. En *La poción de amor* Morgan plasmó la imagen de una bruja ejerciendo como tal. Sin embargo, nos llama la atención que, a diferencia de las representaciones masculinas, no es demoníaca ni oscura, sino que se parece más a una erudita alquimista en busca de la poción del amor para los amantes que se pueden observar a través de la ventana. La representación de la bruja como alquimista no es azarosa, puesto que la composición del cuadro responde a los colores y principios de la alquimia: negro (gato), blanco (tela), rojo (asiento y turbante) y dorado (vestido). El dorado se identifica con la purificación, por ello la mujer sabia e inteligente viste de este color.

Tras observar la producción de las artistas prerrafaelitas y la producción de los dos núcleos principales del Prerrafaelismo, no podríamos dejar de prestar atención a uno de sus temas por excelencia: la melancolía. Podemos afirmar que el movimiento prerrafaelita y las teorías sobre las que se funda son básicamente melancólicas, pues hacen hincapié en el pasado, tanto en los temas representados como en la técnica utilizada para conseguirlos. No solamente el recuerdo de ese pasado los convertía en melancólicos, sino

la total creencia de que éste había sido mucho mejor. Recordaban una época idílica de un bienestar sinigual que contrastaba con la realidad de su tiempo.

Los artistas prerrafaelitas se enfrentaron a situaciones que ellos creían imposibles de resolver, como eran las condiciones laborales que los trabajadores y trabajadoras sufrían en el incipiente capitalismo o la construcción de una serie de infraestructuras que acababan con el paisaje natural con el que muchos de ellos habían convivido hasta el momento. Es decir, la Revolución Industrial introdujo unos cambios en la sociedad de la Inglaterra del siglo XIX que empeoraron inmediatamente la situación de la mayoría de la clase trabajadora.

Los profesores Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez definen acertadamente la melancolía de la siguiente manera:

La melancolía es un estado anímico o temperamento que médicamente se ha caracterizado por mostrar síntomas de locura, a veces alternado con episodios maníacos, además de depresión y momentos de ansiedad. Es un estado de indecisión, que comienza como una enfermedad mental, aprisionando al hombre afligido en círculos de cuestiones sin solución. En todos los casos el efecto es el mismo: depresión, acompañado de miedo, un estado interior de silencio, y una percepción del mundo difusa, en un proceso de pérdida de sentido (Mínguez y Rodríguez, 2014: 371).

Estas características y dolencias las sufrieron la gran mayoría de artistas prerrafaelitas en su intento de recuperar la Edad Media y la Antigüedad en una sociedad eminentemente industrial. Las difíciles relaciones sentimentales, el rescate de un arte ya caduco, el efecto de las distintas drogas y una percepción muy notable del paso del tiempo, sumían a los prerrafaelitas en un estado propiamente melancólico que se plasmaba en muchas de sus obras.

El afán de recuperar un pasado cada vez más remoto y más maravilloso nos permite encontrar artistas tan singulares como Lawrence Alma-Tadema (1836- 1912), con cuya obra reconstruyó lo más exactamente posible el ambiente de la Grecia y Roma clásicas. Vamos a destacar su obra *Poesía* (fig. 87) en la cual pinta a una joven poeta en pleno acto de composición. La mujer se encuentra recostada contra la pared dirigiendo una mirada perdida hacia el exterior. Parece que Alma-Tadema haya querido mostrar el momento de la inspiración del artista, y para ello utiliza una actitud melancólica: aparente inactividad física con aspecto confuso pero de conciencia reflexiva.

La producción artística de los últimos años de muchos de los artistas del Prerrafaelismo muestra claramente la melancolía definida anteriormente. Podemos

fijarnos en una de las últimas obras de la fase prerrafaelita de John Everett Millais, el gran académico, *El otoño se va* (fig. 88). La imagen representa el final del verano, la puesta del sol y las hojas caídas que se queman. Es una clara alegoría del paso del tiempo, «tempus fugit». Las muchachas representadas de alta clase social, con sendos vestidos negros, son las hermanas de la esposa de Millais, Effie; mientras que las otras dos son muchachas de una menor clase. El sentido de esta distinción es claro: el tiempo y la muerte son iguales para todos los seres humanos.

En definitiva, todavía queda un largo camino por recorrer para redescubrir los temas y direcciones de los artistas prerrafaelitas, quienes, sin duda alguna, nos muestran una visión totalmente alternativa del arte decimonónico, reaccionando ante los sucesos de su tiempo.

## **6. Conclusiones**

Con el presente trabajo sobre Prerrafaelismo podemos extraer una serie de conclusiones sobre las características, las temáticas, los artistas y las obras prerrafaelitas que responden a los objetivos planteados previamente en la introducción.

En primer lugar, se había propuesto incidir en el estudio de este particular movimiento artístico que se desarrolló en el siglo XIX en Inglaterra. Tras la realización de este trabajo podemos afirmar que hemos elaborado un pequeño estudio monográfico sobre el Prerrafaelismo, que a pesar de quedarse en muchas ocasiones en un ámbito general, sí que nos ofrece una buena panorámica de lo que supuso la creación de la Hermandad Prerrafaelita en 1848 y su repercusión en el horizonte artístico inglés. Sobre todo me han llamado la atención, y creo que es conveniente recalcar, una serie de innovaciones que aportaron los prerrafaelitas.

El Prerrafaelismo aprovechó la grieta abierta por el Romanticismo para explorar el propio mundo del artista, tanto el exterior como el interior. Se dejó de lado la objetividad de la razón para dar paso a la subjetividad que permite la expresión de los sentimientos. Esta simple característica romántica se convertirá en todo un cambio para la producción artística posterior, pues por primera vez el artista puede ser el protagonista de sus obras. Los prerrafaelitas se beneficiaron de esta nueva posibilidad que les brindaron sus predecesores para atreverse a dar su opinión sobre aquello que debía ser considerado arte, y así dar un vuelco a la producción artística que se había hecho hasta el momento, reivindicando un regreso a una época irreal y fantástica.

Así, el Prerrafaelismo se convirtió en un precedente de los ismos y las vanguardias que le sucedieron en el siglo XX. Hemos visto como los artistas prerrafaelitas en sus primeros momentos tenían una manera muy particular de tratar la luz en sus cuadros, pues ésta era uniforme, privando los cuadros del claroscuro. Sin embargo, conforme su producción evolucionaba, también experimentaron con la captación de la luz para conseguir el efecto naturalista que pretendían en sus cuadros. Por ejemplo, William Holman Hunt en su obra *El rebaño descarriado* practicó mucho la pintura al aire libre para que los paisajes fuesen más reales. También Hunt, en su obra *El despertar de la conciencia* experimentó con el foco de luz que ilumina el cuadro, haciendo que éste procediese desde el punto del espectador, incluyéndolo así dentro de la acción representada. Estas primeras pruebas lumínicas sentaron un claro precedente para la que sería la posterior producción del Impresionismo.

Otro rasgo clave que hizo del Prerrafaelismo un antecedente de los futuros movimientos artísticos, es la constitución como grupo sólido para llevar a cabo una nueva propuesta estética ante la sociedad. Eran plenamente conscientes de que su trabajo de manera individual no sería fructífero. A partir de este momento, encontramos como las distintas corrientes artísticas como el Impresionismo o el Fauvismo se agruparon. Sin embargo, a pesar de la importancia de constituirse como un núcleo artístico, el Prerrafaelismo va a padecer otra característica que sufrirán los movimientos posteriores: la fugacidad. El primer núcleo prerrafaelita apenas dura unos cuatro años, pero su fuerza e importancia es indiscutible.

Este trabajo se ha estructurado conforme a la temática tratada por los prerrafaelitas. Hemos visto que con los distintos temas que trataron, como las leyendas medievales o los mitos grecorromanos, huyeron de la realidad que les envolvía, haciendo una crítica indirecta al proceso de industrialización y a los temas académicos. A pesar de ello, el único prerrafaelita que luchó verdaderamente por cambiar dicha realidad fue William Morris, quien intentó volver a la producción gremial y llevar a cabo un socialismo bastante utópico.

Otro aspecto que llama profundamente la atención en la obra prerrafaelita, y que es necesario remarcar, es el tratamiento que otorgan a las obras de contenido cristiano. Dichas obras nos producen cierto impacto, pues estamos acostumbrados a que las obras cristianas tengan la pompa y suntuosidad que requiere el tema. De manera contradictoria, los prerrafaelitas despojan las escenas cristianas del áurea divina para representarlas como

hechos cotidianos de la vida de los personajes, a pesar de que ellos se declaraban totalmente católicos. Esto lo podemos observar sobre todo en los primeros cuadros prerrafaelitas como *Cristo en casa de sus padres* de John Everett Millais. Se trata de uno de los aspectos que más les criticaron y que ocasionó los sucesos de la Exposición de 1849. Parece mentira que la casta moral victoriana permitiese tales representaciones. Además, años más tarde, siguieron jugando en sus obras al engaño, a la confusión entre personajes paganos y/o religiosos. Es el caso de la obra de Rossetti *Venus verticordia*.

Los prerrafaelitas consiguieron la unión entre la pintura y la poesía, cosa que hemos podido observar con el artista Dante Gabriel Rossetti, quien se definió como poeta-pintor. Pero no debemos quedarnos solo con Rossetti, pues en realidad todo el Prerrafaelismo se convirtió en un movimiento pictórico unido a la poesía de manera intrínseca, ya que la mayoría de las obras ilustran historias o hechos de carácter literario. Los cuadros prerrafaelitas nos obligan a conocer las obras literarias de Tennyson y Keats, entre otros, en las que se basaron los propios artistas para realizarlos.

Por lo que se refiere a la iconografía de la *femme fatale*, hemos visto como varios expertos sobre el tema asignaban al Prerrafaelismo el origen de la misma. Tras la lectura de las distintas fuentes y el estudio de las obras, no me cabe la menor duda de que una de las fuentes originarias de dicha iconografía sea el Prerrafaelismo. Al igual que este movimiento artístico criticó las nuevas condiciones laborales, reflejaba los valores morales de una época en concreta: la sociedad victoriana inglesa. Una sociedad basada en el patriarcado, que recelaba de aquellas mujeres que intentaban llegar más allá de sus posibilidades. Los artistas prerrafaelitas no solamente plasmaban en sus obras este papel sumiso de la mujer, sino que además coercían a sus compañeras artistas para que no desarrollasen ni expusiesen libremente sus obras.

Todo esto se hizo más evidente con la Segunda Generación Prerrafaelita. La iconografía de la *femme fatale* no es más que la creación de una imagen para combatir un fenómeno social, en este caso, la emancipación de la mujer del poder masculino, elemento principal de la sociedad occidental que ha minusvalorado a la mujer desde el inicio de sus tiempos. Así, las obras de los artistas prerrafaelitas que utilizan esta iconografía pasan de ser una mera representación de la belleza sensual a ser un vehículo que nos transmite un rasgo de la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX. Es en este punto, donde más sentido cobra la utilización de los métodos de la Historia de la Cultura y del iconográfico-iconológico, pues las obras se convierten en documentos que podemos utilizar para

comprender mejor los cambios de ese momento histórico, a la vez que las estamos analizando en profundidad, tanto en el aspecto formal como en el simbólico.

En relación a esto, me gustaría remarcar la importancia de la distinción de los dos tipos de mujeres fatales que nos muestra la producción prerrafaelita: las humanas y las monstruosas. A pesar de que el terror que provocaban las segundas era mayor, los artistas prerrafaelitas entendían que las humanas eran las más perversas y malvadas, y son las obras que reflejan esto las más trabajadas. La mujer humana era inteligente, controlaba racionalmente aquello que iba a llevar a cabo, no se veía limitada por la parte animal irracional. Una vez más, el hombre muestra su verdadero miedo hacia la mujer fuerte, sabiendo que los monstruos proceden de mitos y leyendas pertenecientes a la ficción.

Los prerrafaelitas son el perfecto ejemplo de los sentimientos contradictorios que sufría el género masculino en la época que tratamos. Como bien se ha dicho, eran claramente progresistas tanto en su ámbito ideológico como artístico, puesto que crearon imágenes verdaderamente sensuales y novedosas. Pero por otro lado no comprendían los nuevos roles que estaban adquiriendo las mujeres, puesto que los preceptos del fuerte sentimiento católico que les unía no permitía ciertos comportamientos femeninos. Bajo mi perspectiva, el artista que mejor refleja este tormento es Dante Gabriel Rossetti, pues como hemos visto en esta investigación su obra es una continua ambigüedad entre su alabanza a la mujer como *femme fatale*, pero también es una crítica hacia las mujeres que le han proporcionado tanto sufrimiento.

Por lo que respecta al epílogo, hemos tratado de apuntar brevemente a la situación de las mujeres artistas durante el Prerrafaelismo. Para ello, nos hemos referido a la pintora Evelyn De Morgan, la cual cuenta con una gran cantidad de obras que distan de las temáticas que hemos visto en los artistas masculinos. En su momento, fue comparada con su mentor Edward Burne-Jones y muy criticada por ello, aunque en realidad esto denota la calidad y la peripetia de algunas de sus obras.

También en el epílogo, hemos insinuado el hecho de estudiar el Prerrafaelismo desde la perspectiva de la melancolía tanto como enfermedad, como iconografía, como lucidez artística o como sentimiento nostálgico. Ambas propuestas son buenos puntos de partida para futuras líneas de investigación teniendo en cuenta el trabajo realizado en este estudio.

Por último, si cabe añadir algo a este estudio introductorio sobre el Prerrafaelismo, haremos hincapié en uno de los aspectos más llamativos de su pintura. Después de ver

cómo los artistas tratan distintas temáticas con más o menos éxito, no hay duda de que existe una por encima de todas ellas y a los que los prerrafaelitas dedicaron toda su trayectoria artística: el amor. Son los pintores del amor y de los sentimientos:

Pero hay un sentimiento que no está expresado en ninguno de esos cuadros, y es la alegría. Lo está el amor, y a veces el deleite, pero nunca la felicidad sin límites. La pintura prerrafaelita a veces parece estar diciéndonos insistentemente lo que ya sabemos, que las cosas bellas son hermosas, y que debemos agradecer que lo sean, pero que la vida sigue siendo dura (Hilton, 1993: 209).

## 7. Bibliografía

### Artículos:

ANTÓN, MANUEL (2015): «Repulsa y deseo: la *femme fatale*», *Descubrir el arte*, 200, pp. 25- 32.

AZNAR ALMAZÁN, SAGRARIO (1990): «Pintura prerrafaelita, en el límite de la modernidad», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 3, pp. 333- 348.

BERNAL MUÑOZ, JOSÉ LUIS (1994): «Pintura y poesía en el Prerrafaelismo», *Goya: revista de arte*, 241-242, pp. 82- 90.

BERNAL MUÑOZ, JOSÉ LUIS (1998): «*The age of sensibility*: la segunda generación prerrafaelista», *Goya: revista de arte*, 250, pp. 196- 207.

CERDÀ I SURROCA, MARÍA ÁNGELES (1985): «Dante Gabriel Rossetti: el poeta de l'ànima», *The Yellow Book*, 4, pp. 97- 113.

EETESSAN PÁRRAGA, GOLROKH (2009): «Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*», *Revista Signa*, 18, pp. 229- 249.

GALLEGO, MAR (2012): «Elizabeth Siddal y Ophelia. Los “juguetes rotos” del Prerrafaelismo», <http://www.pikaramagazine.com/2012/11/elizabeth-siddal-y-ophelia-los-%E2%80%9Cjuguete-rotos%E2%80%9D-del-prerrafaelismo-pese-a-su-potencial-como-pintora-solo-fue-reconocida-como-modelo-a-la-sombra-de-su-marido-gabriel-rossetti/> [Consulta: 20 de marzo de 2016].

GARCÍA SÁNCHEZ, JORGE (2009): «El mito de la *femme fatale*: diosas y heroínas en la Antigüedad en las obras del simbolismo europeo», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 103, pp. 189- 206.

GINÉS FUSTER, BEATRIZ (2012): «Beatrice Portinari como esencia de inspiración. El caso de Dante Alighieri y Dante Gabriel Rossetti», *Saitabi. Revista de la Facultad de Geografía i Història*, 62, pp. 317- 329.

LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, M<sup>a</sup> PAZ (2007): «Extrañas interpretaciones de las sirenas en la iconografía renacentista y barroca. Un estudio desde la emblemática», *De Arte*, 6, pp. 139- 150.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO (1978): «Más sobre Prerrafaelismo y Rubén Darío: el artículo dedicado a la pintora inglesa D. Morgan (1902)», *Anales de literatura hispanoamericana*, 7, pp. 191- 203.

LÓPEZ MONTEAGUDO, GUADALUPE y SAN NICOLÁS PEDRAZ, MARÍA PILAR (1996): «Astarté-Europa en la Península Ibérica: un ejemplo de *interpretatio romana*», *Complutum extra*, 6, pp. 451- 470.

MÍNGUEZ, VÍCTOR y RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA (2012): «La historia cultural de las imágenes. Una propuesta metodológica en la Universitat Jaume I, aplicada al arte de la Edad Moderna», *Archivo de arte valenciano*, 93, pp. 175- 193.

OBREGÓN FERNÁNDEZ, ALMA (2010): «El general de la Orden de Sir Galahad. Resonancias de Sir Thomas Malory en la obra de Sir Edward Burne-Jones», *Escritura e imagen*, 6, pp. 47- 71.

RODRÍGUEZ MOYA, M<sup>a</sup> INMACULADA (2015): «Heroínas suicidas: la mujer fuerte y la muerte como modelo iconográfico en el Barroco», en RAFAEL GARCÍA MAHIQUES, SERGI DOMENECH (Eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco hispánico*, Universidad de Valencia, Valencia, pp. 423- 438.

RODRÍGUEZ NAVARRO, M<sup>a</sup> VICTORIA (2007): «Dos etapas en el último viaje de la triste Ofelia: Millais y Rimbaud», en *Littérature, langages et arts: rencontres et création* (2007), Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones, pp. 1- 13.

SOLER MORATÓN, MELANIA (2015): «Gustav Klimt y Lilith: la representación de la *new woman* como *femme fatale*», en CABRERA ESPINOSA, MANUEL y LÓPEZ CORDERO, JUAN ANTONIO (Eds.), *VII Congreso virtual sobre Historia de las mujeres*, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Jaén, pp. 1- 25.

#### Libros:

DE MIGUEL EGEA, PILAR (1989): *Del realismo al impresionismo*, Editorial Historia 16, Madrid.

GRIMAL, PIERRE (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona.

HILTON, TIMOTHY (1993): *Los prerrafaelitas*, Ediciones Destino S.A., Barcelona.

MARTIN REYNOLDS, DONALD (1985): *El siglo XIX: introducción a la Historia del Arte*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona.

MÍNGUEZ, VÍCTOR y RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA (2014): *Napoléon y el espejo de la Antigüedad: arqueología de las imágenes del poder*, Editorial Quaderns «Ars Longa», Valencia.

PRECKLER, ANA Mª (2003): *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX, Tomo I*, Editorial Complutense, Madrid.

RUSKIN, JOHN (1915): *Prerrafaelismo y conferencias sobre arquitectura y pintura*, Editorial Francisco Beltrán, Madrid.

Bibliografía en inglés:

LAWTON SMITH, ELISE (1997-1998): «The Art of Evelyn De Morgan», *Woman's Art Journal*, 2, pp. 1- 10.

M. VILLAR, JOSÉ MARÍA (2007): «Legitimizing the sensuous female: a re-assessment of the babylonian Goddess in D.G.Rossetti's *Astarte Syriaca* (1875-1877)», *Clepsydra*, 6, pp. 91- 108.

Websites:

<http://artuk.org/> [Consulta: 19 de abril de 2016].

<http://lizziesiddal.com/> [Consulta: 6 de abril de 2016].

<http://www.demorgan.org.uk/> [Consulta: 11 de abril de 2016].

<http://www.john-keats.com/> [Consulta: 6 de abril de 2016].

<http://www.wmgallery.org.uk/> [Consulta: 19 de abril de 2016].

## **8. Anexo de imágenes**



Fig. 1: *Las tres brujas*, Johann-Heinrich Füssli (1785).



Fig. 2: *El despertar de Titania*, Johann-Heinrich Füssli, (1794), Kunsthhaus, Zúrich.



Fig. 3: *El Anciano de los Días*, William Blake (1794), British Museum, Londres.



Fig. 4: *La infancia de la Virgen María*, Dante Gabriel Rossetti (1849), Tate Britain, Londres.

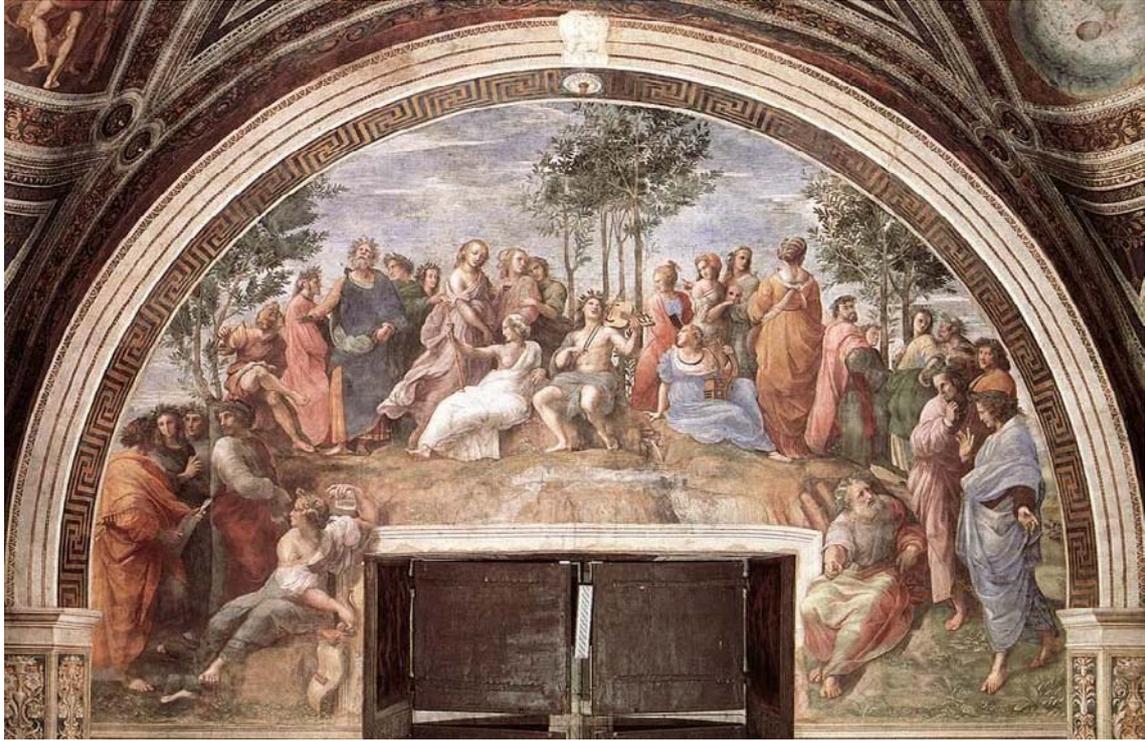


Fig. 5: *El Parnaso*, Rafael Sanzio (1508-1524), Estancias Vaticanas, Vaticano.



Fig. 6: *La escuela de Atenas*, Rafael Sanzio (1508-1524), Estancias Vaticanas, Vaticano.



Fig. 7: *La disputa del sacramento*, Rafael Sanzio (1508-1524), Estancias Vaticanas, Vaticano.

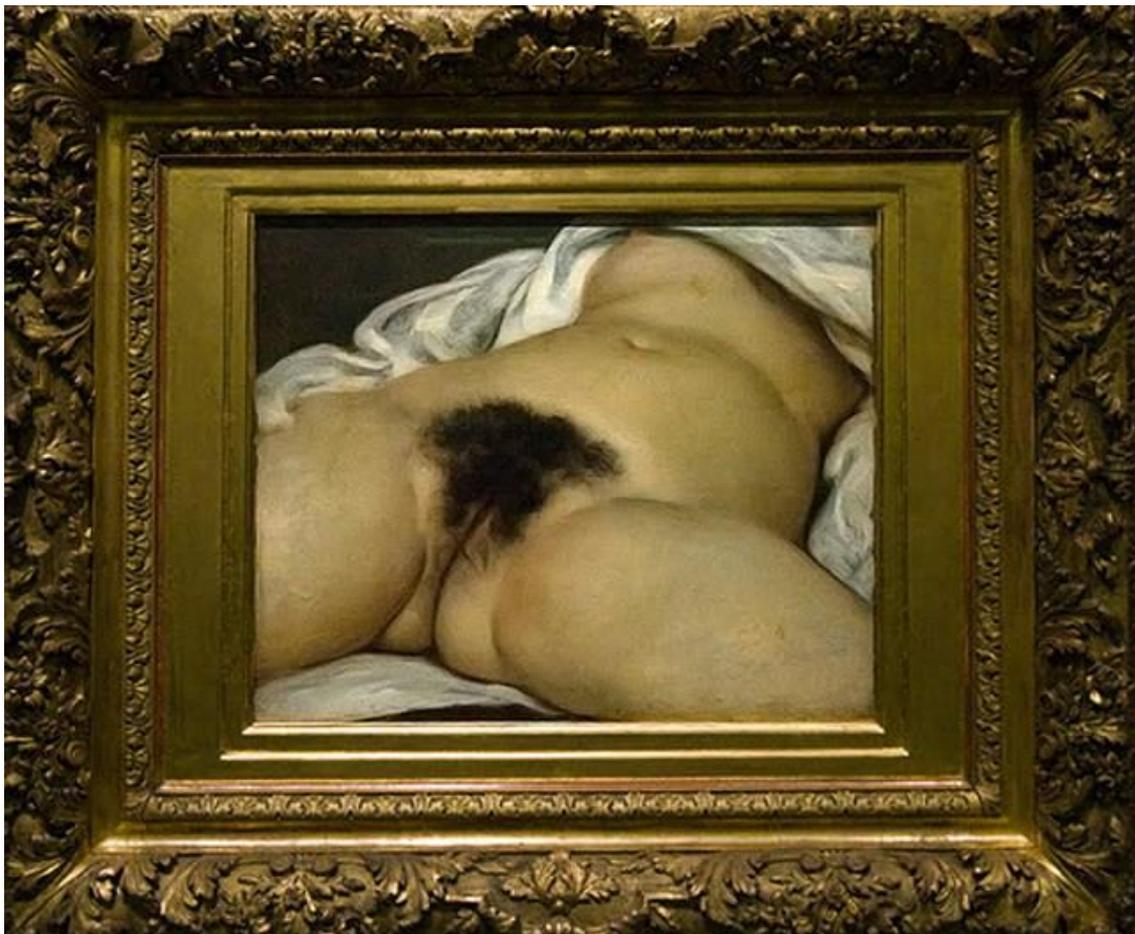


Fig. 8: *El origen del mundo*, Gustave Courbet (1866), Museo de Orsay, París.



Fig. 9: *Lo último de Inglaterra*, Ford Madox-Brown (1855), Birmingham Museums Trust, Birmingham.



Fig. 10: *El trabajo*, Ford Madox-Brown (1865), Birmingham Museums Trust, Birmingham.



Fig. 11: *El estudio del artista*, Gustave Courbet (1855), Museo de Orsay, París.



Fig. 12: *Hallada*, Dante Gabriel Rossetti (1851- 1883), Colección Samuel and Mary R.Bancroft, Delaware Centre, Wilmington.



Fig. 13: *El rescate*, John Everett Millais (1855), National Galley of Victoria, Melbourne.



Fig. 14: *La víspera de Santa Inés*, William Holman Hunt (1848), Guildhall Art Galley, Londres.



Fig. 15: *Isabella*, John Everett Millais (1849), Walker Art Galley, Liverpool.



Fig. 16: *Rienzi*, William Holman Hunt (1849), Walker Art Galley, Liverpool.



Fig. 17: *Ecce Ancilla Domini*, Dante Gabriel Rossetti (1850), Tate Gallery, Londres.



Fig. 18: *Cristo en casa de sus padres*, John Everett Millais (1849-1850), Tate Gallery, Londres.



Fig. 19: *Mariana*, John Everett Millais (1851), de la colección Lord Sherfield.



Fig. 20: *El regreso de la paloma al Arca*, John Everett Millais (1851), Ashmolean Museum, Oxford.



Fig. 21: *La hija del leñador*, John Everett Millais (1851), Guildhall Art Gallery, Londres.

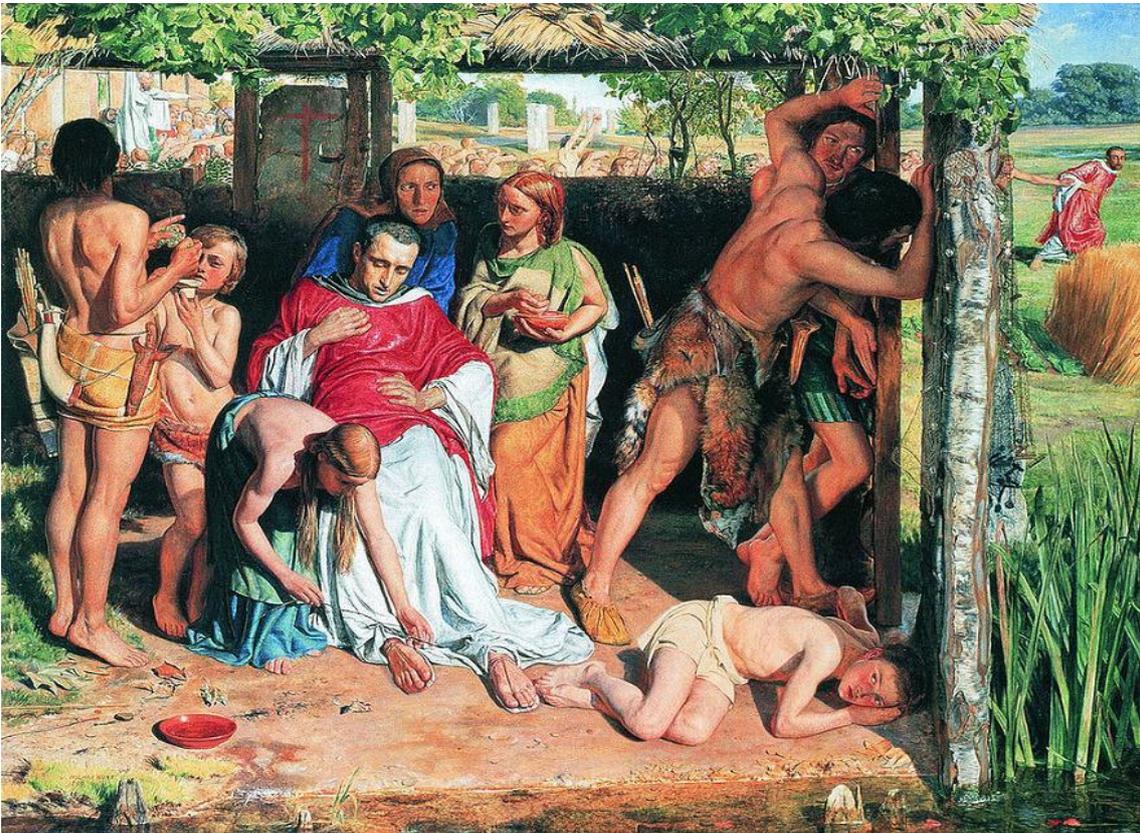


Fig. 22: *Una familia británica conversa, cobijando a un misionero cristiano de la persecución de los druidas*, William Holman Hunt (1850), Ashmolean Museum, Oxford.



Fig. 23: *El pastor veleidoso*, William Holman Hunt (1851), City Art Galleries, Manchester.



Fig. 24: *El despertar de la conciencia*, William Holman Hunt (1852), Propiedad de la Testamentaría de Sir Colin y Lady Anderson.



Fig. 25: *La expulsión del Paraíso*, Miguel Ángel Buonarroti (1509), Capilla Sixtina, Vaticano.



Fig. 26: *Ofelia*, John Everett Millais (1851), Tate Britain, Londres.



Fig. 27: *El círculo de los lujuriosos*, William Blake (1827), Birmingham Museums Trust, Birmingham.



Fig. 28: *El saludo de Beatriz*, Dante Gabriel Rossetti (1859), National Gallery of Canada, Ottawa.



Fig. 29: *Dantis Amor*, Dante Gabriel Rossetti (1860), Tate Gallery, Londres.



Fig. 30: *Beata Beatrix*, Dante Gabriel Rossetti (1862- 1870), Tate Gallery, Londres.



Fig. 31: *Autorretrato*, Elizabeth Siddal.



Fig. 32: *Éxtasis de Santa Teresa*, Gian Lorenzo Bernini (1647–1652), Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma.



Fig. 33: *Bocca Baciata*, Dante Gabriel Rossetti (1859), Museum of Fine Arts Boston, Boston.



Fig. 34: *Helena de Troya*, Dante Gabriel Rossetti (1863), Kunsthalle Hamburg, Hamburg.



Fig. 35: *Venus verticordia*, Dante Gabriel Rossetti (1864), Russell-Cotes Art Gallery, Bournemouth.



Fig. 36: *Sibylla Palmifera*, Dante Gabriel Rossetti (1866), Lady Lever Art Gallery, Liverpool.



Fig. 37: *Lady Lilith*, Dante Gabriel Rossetti (1868), Delaware Art Museum, Wilmington.



Fig. 38: *Astarte Syriaca*, Dante Gabriel Rossetti (1877), City Art Galleries, Manchester.



Fig. 39: *Astarté*, Karl Strathmann (1900).

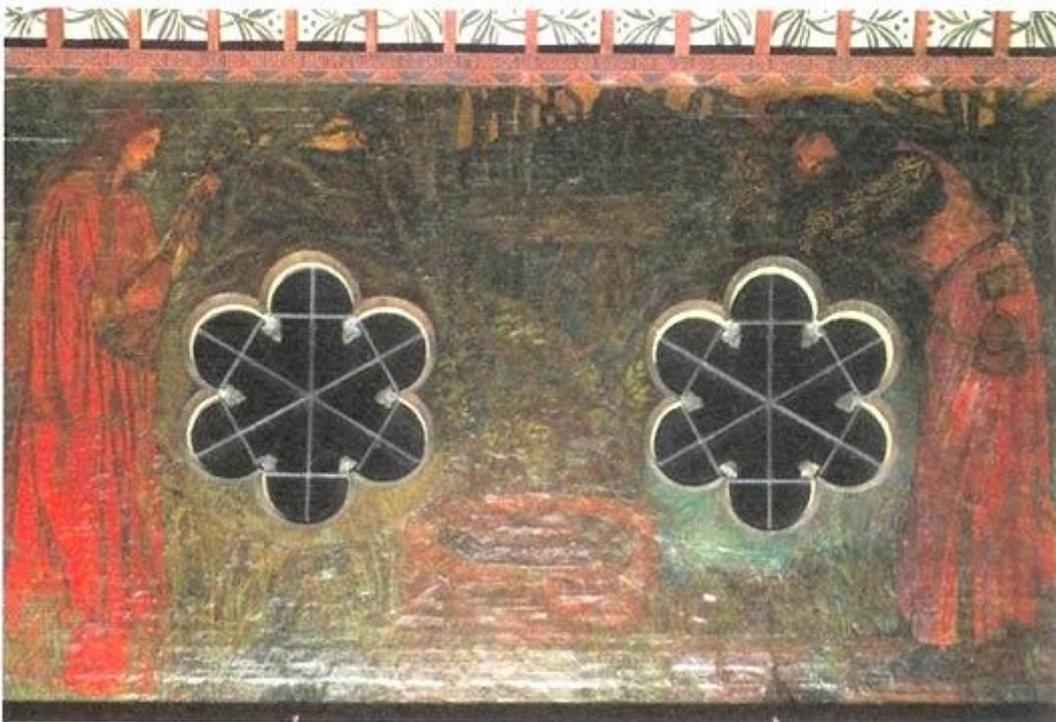


Fig. 40: *Merlín atraído hacia el hoyo por la Dama del Lago*, Edward Burne-jones (1857), Oxford Union Library, Oxford.



Fig. 41: *Merlín y Nimue*, Edward Burne-Jones (1861), Victoria & Albert Museum, Londres.



Fig. 42: *Merlín y Nimue*, Edward Burne-Jones (1874), Lady Lever Art Gallery, Liverpool.



Fig. 43: *Estudio para la cabeza de la Gorgona*, Giulio Aristide Sartorio (1895).



Fig. 44: *El árbol de las brujas*, Edward Burne-Jones (1882), British Museum, Londres.

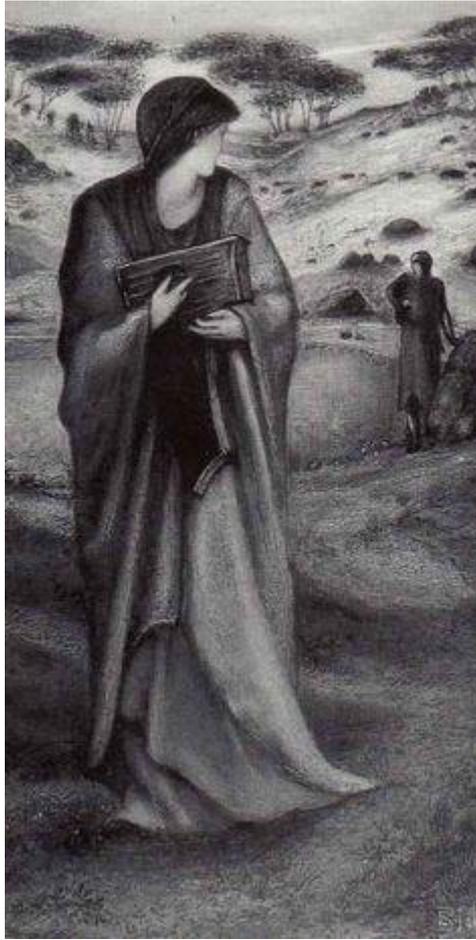


Fig. 45: *Merlín y Nimue*, Edward Burne-Jones (1880).



Fig. 46: *Sir Galahad cabalgando a través de un mundo misterioso*, Edward Burne-Jones (1858), Harvard University Art Museums, Cambridge.



Fig. 47: *North End House* (1880 aprox.), Rottingdean, Brighton.



Fig. 48: *La citación*, Edward Burne-Jones (1890).



Fig. 49: *El logro*, Edward Burne-Jones (1890).



Fig. 50: *El último sueño de Arturo en Avalon*, Edward Burne-Jones (1881-1898), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.



Fig. 51: *La reina Ginebra*, William Morris (1858), Tate Gallery, Londres.



Fig. 52: *La Casa Roja*, Philip Webb (1859), Bexleyheath, Londres.



Fig. 53: *La Casa Roja*, Philip Webb. Decoración interior por William Morris (1860 aprox.), Bexleyheath, Londres.

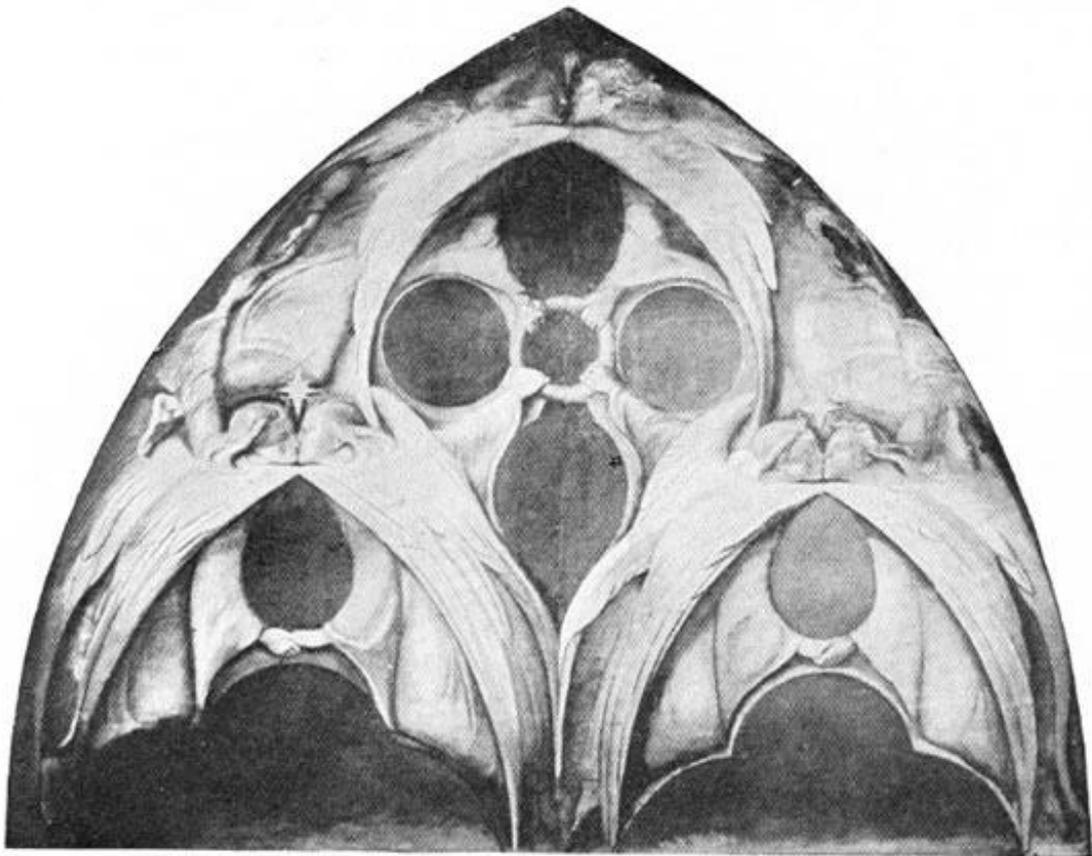


Fig. 54: *Diseño de ventanal gótico*, John Everett Millais (1853), Cortesía de Mrs Mary Lutyens.



Fig. 55: *Papel pintado «Daisy»*, William Morris (1866), William Morris Gallery, Londres.



Fig. 56: *Tapiz «El ruiseñor»* William Morris (1885), William Morris Gallery, Londres.



Fig. 57: *Juglar tocando los címbalos*, William Morris (1880 aprox.), William Morris Gallery, Londres.



Fig. 58: *Lamia*, John William Waterhouse (1905).



Fig. 59: *Lamia*, John William Waterhouse (1909).



Fig. 60: *Estatua funeraria de sirena* (370 a.C. aprox.), Museo Arqueológico Nacional de Atenas.



Fig. 61: *Sirena*, capitel de la iglesia de San Blas (S. XIII), Lacommande.



Fig. 62: “*Contemnit Tuta Procellas*”, *Symbolorum & Emblematum*, Joachim Camerarius (1605), Bibliothèque Nationale, París.



Fig. 63: *Ulises y las sirenas*, John William Waterhouse (1891), National Gallery of Victoria, Melbourne.

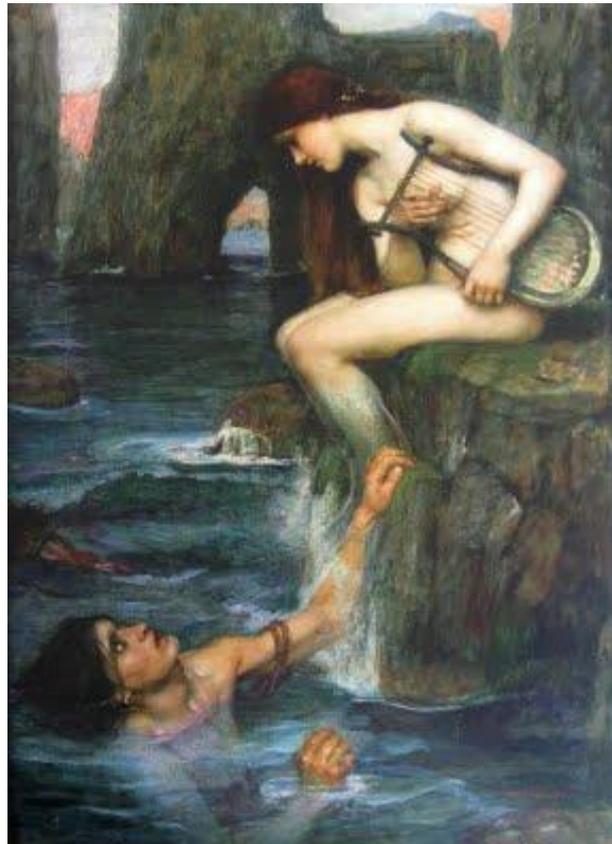


Fig. 64: *La sirena*, John William Waterhouse (1900), Colección privada.



Fig. 65: *Una sirena*, John William Waterhouse (1901), Royal Academy of Arts, Londres.

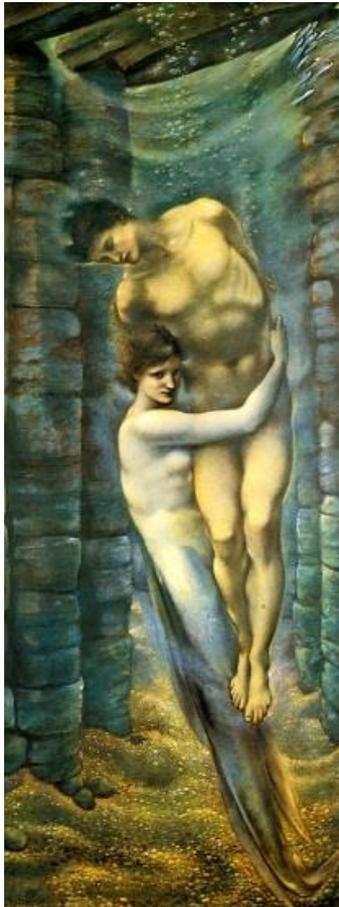


Fig. 66: *Las profundidades del mar*, Edward Burne-Jones (1887), Harvard Art Museums, Cambridge.

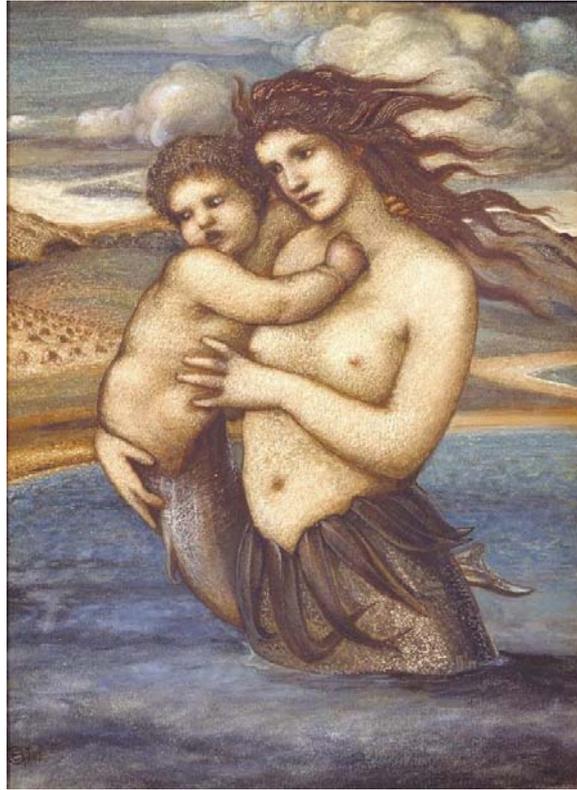


Fig. 67: *La sirena*, Edward Burne-Jones, 1882, Tate Gallery, Londres.



Fig. 68: *Hechizo marino*, Dante Gabriel Rossetti (1877), Harvard Art Museums, Cambridge.



Fig. 69: *Medusa*, Gian Lorenzo Bernini (1640 aprox.), Museos capitolinos, Roma.



Fig. 70: *La cabeza siniestra*, Edward Burne-Jones (1887), Staatsgalerie, Stuttgart.



Fig. 71: *Hilas y las ninfas*, John William Waterhouse (1896), Manchester Art Gallery, Manchester.

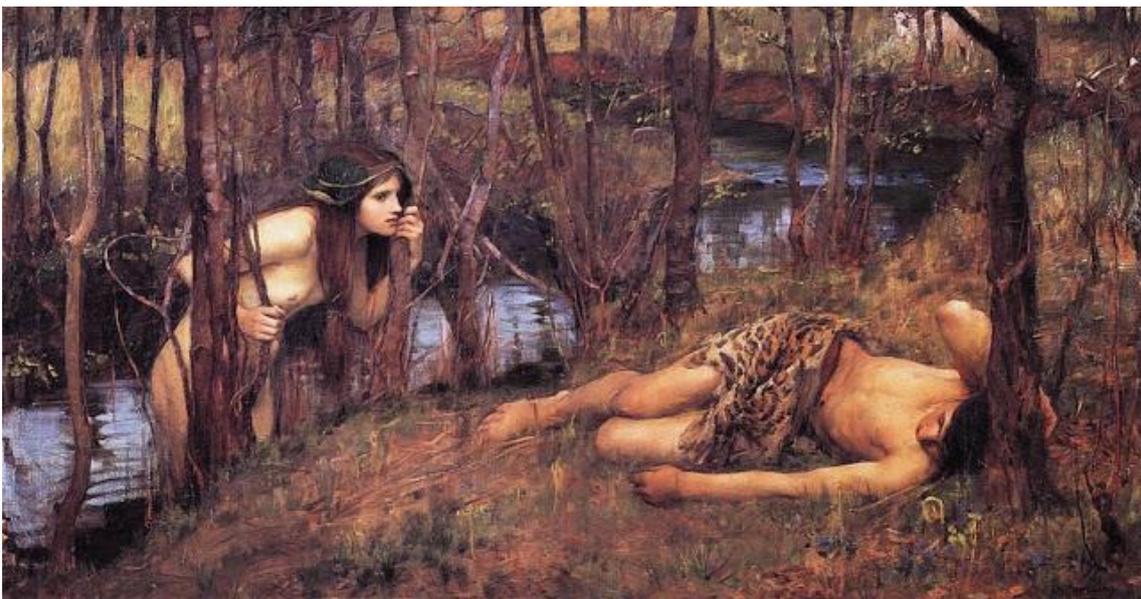


Fig. 72: *Una náyade*, John William Waterhouse (1893), Colección privada.



Fig. 73: *Ninfas encontrando la cabeza de Orfeo*, John William Waterhouse (1900) Colección privada.



Fig. 74: *Hamadriade*, John Wiliam Waterhouse (1895), Plymouth City Museum & Art Gallery, Plymouth.



Fig. 75: *El árbol del Perdón*, Edward Burne-Jones (1882), Lady Lever Art Gallery, Liverpool.



Fig. 76: *La Belle Dame sans Merci*, John William Waterhouse (1893), Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.



Fig. 77: *Vampira*, Edward Munch (1894), Munch Museet, Oslo.



Fig. 78: *La Dama de Shalott*, William Holman Hunt (1905), City Art Galleries, Manchester.



Fig. 79: *La Dama de Shalott*, John William Waterhouse (1888), Tate Britain, Londres.



Fig. 80: *La Dama de Shalott mirando a Lancelot*, John William Waterhouse (1894), Falmouth Art Gallery, Falmouth.



Fig. 81: «Cansada estoy de las sombras», dijo la Dama de Shalott, John William Waterhouse (1915), Art Gallery of Ontario, Toronto.

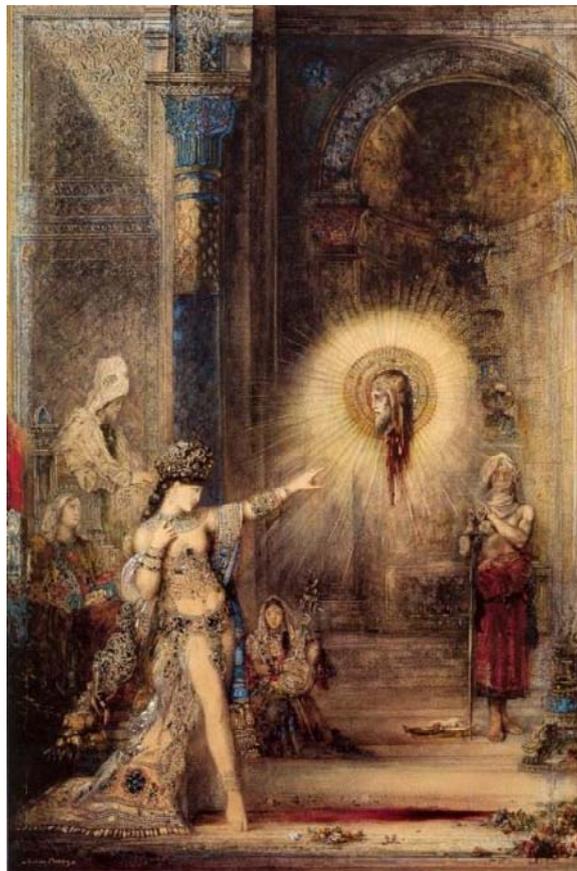


Fig. 82: Salomé danzando ante Herodes, Gustave Moreau (1876), Museo del Louvre, París.



Fig. 83: *Serpientes de agua II*, Gustave Klimt (1904), Colección privada.



Fig. 84: *Flora*, Evelyn Pickering De Morgan (1894), De Morgan Foundation.



Fig. 85: *Las cautivas*, Evelyn Pickering De Morgan (1905), De Morgan Foundation.



Fig. 86: *La poción de amor*, Evelyn Pickering De Morgan (1903), De Morgan Foundation.



Fig. 87: *Poesía*, Lawrence Alma-Tadema (1879), National Museum Wales, National Museum Cardiff.



Fig. 88: *El otoño se va*, John Everett Millais (1856), Manchester City Art Gallery.