



## **UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**

Departamento de Filología Griega, Estudios Árabes, Lingüística  
General, Documentación y Filología Latina  
Facultad de Filosofía y Letras

### **TESIS DOCTORAL**

---

**FUENTES DE LA LITERATURA GRECOLATINA EN LA  
PINTURA DE EDWARD BURNE-JONES Y JOHN WILLIAM  
WATERHOUSE**

---

**Leticia Bravo Banderas**

**MÁLAGA**

**2015**


**Dirigida por el Dr. D. Francisco José Talavera Esteso  
y la Dra. D<sup>a</sup>. Gema Senés Rodríguez**





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: Leticia Bravo Banderas

 <http://orcid.org/0000-0002-4853-6598>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)



# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
ABSTRACT .....	5
1. INTRODUCCIÓN.....	7
1.1 OBJETIVOS .....	40
1.2 METODOLOGÍA .....	41
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	51
2.1 PREÁMBULO .....	51
2.2 EL MOVIMIENTO PRERRAFaelITA: NACIMIENTO, MIEMBROS Y ETAPAS.....	55
2.2.1 LA HERMANDAD .....	65
2.3 POESÍA Y PINTURA.....	93
2.3.1 LA CUESTIÓN DE GÉNERO.....	99
2.3.2 EL MITO: LA MIRADA AL PASADO Y LO FEMENINO.....	109
2.3.3 NECESIDAD DE LA BELLEZA .....	135
3. OBRAS DE TEMÁTICA MITOLÓGICA CON FUENTES EN LA LITERATURA GRECOLATINA.....	155
3.1. CIRCE, HECHICERAS, MAGAS, ADIVINAS... Y PENÉLOPE: EL CONOCIMIENTO ES UN DON.....	161
3.2 OTROS MARES, OTRAS AGUAS: SIRENAS, NÁYADES, NINFAS Y AMORES DESGRACIADOS .....	205
3.3 DORMIR, SOÑAR, MORIR, QUIZÁS DESPERTAR: EL VIAJE INTERIOR Y EL DESCENSO AL HADES .....	271
3.4 SIN PALIATIVOS <i>FEMME FATALES</i> .....	318
3.5 NATURALEZA, TÓMAME: SOY TU ESPOSA.....	331
4. CONCLUSIONES.....	383
5. BIBLIOGRAFÍA .....	387
5.1 BIBLIOGRAFÍA: FUENTES PRIMARIAS .....	387
5.2 BIBLIOGRAFÍA: OBRAS GENERALES.....	392
ANEXO I: SANTA EULALIA DE JOHN WILLIAM WATERHOUSE .....	404
ANEXO II: EDWARD BURNE-JONES Y JOHN WILLIAM WATERHOUSE: UNA APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA .....	421



## AGRADECIMIENTOS

La elaboración de un trabajo como este requiere largas horas de soledad y encierro, pero no puede hacerse solo. Son muchas las personas a las que debo agradecer el haber podido llegar hasta aquí y ver alcanzado lo que un día fue un sueño.

En primer lugar al doctor D. Francisco Talavera Estesos, mi profesor, por haber depositado su confianza en mí y haberme animado y ayudado con paciencia infinita y sin descanso a pesar de los obstáculos.

A la doctora D<sup>a</sup>. Gema Senés Rodríguez por su colaboración y disposición siempre comprensiva y generosa.

Al doctor D. Luis Alberto de Cuenca cuyo entusiasmo por el tema objeto de la tesis ha sido en muchos momentos valioso estímulo para continuar.

A los doctores D. Juan Antonio Sánchez López, D<sup>a</sup>. Mercedes Aguirre Castro y D. Vicente López Folgado por el regalo de sus atinadas observaciones y recomendaciones y por su aliento y afecto.

A D. Gonzalo Fernández Prieto, director y propietario del Museo del Vidrio y Cristal de Málaga, por poner a mi disposición preciosos ejemplares de su biblioteca.

Lo que soy se lo debo a mis padres. Para ellos mi mayor agradecimiento por su constante apoyo, por su ayuda en todas las facetas de mi vida y por haber alimentado mi inquietud con alegría y esmero todos y cada uno de los días.

A mis hermanos Fernando y Paula por su incondicional respaldo. A Paula por ser mi principal y eficaz valedora en la adquisición de libros de ultramar; a Fernando por las horas de ayuda técnica con la mejor de las sonrisas.

A mi gran y solidaria familia. En especial a mis tíos: Filo, Ana, Maxi, Diego y Chica por haber estado siempre ahí; por haberme hecho creer que se puede y por haberme arropado entre libros y enriquecedoras conversaciones.

A mi otra familia: Paqui, Juan Pablo, Inma y Enrique porque me quieren, me ayudan y confían en mí.

A mi amiga Belén Zayas, hermana en el corazón, por su ayuda material y académica, pero sobre todo por compartir tantas cosas que amamos y porque esta tesis nació en uno de esos fértiles ratos que pasamos juntas.

A Sonia Pérez Escalante, antigua alumna, hoy amiga y maestra, por todo lo bueno que hemos aprendido juntas; por su asesoramiento lingüístico y por ser

una buscadora incansable de bibliografía para mí en su particular y permanente periplo por el mundo.

A Irene Vallejo Moreu porque se hace presente siempre con hermosas palabras de ánimo y calma y por el ejemplo.

A Belén García y familia por acordarse de mí en exposiciones y museos y contribuir así en sus viajes, con generosidad y afecto, a ampliar mi biblioteca prerrafaelita.

A mis profesores (los que fueron, los que han sido, los que son y serán) porque sin ellos nada de esto tendría lugar.

A mis alumnos por seguir con entusiasmo y alegría el desarrollo de este trabajo. Ellos son la razón que justifica el esfuerzo.

En la memoria agradecida debo recordar a tres personas cuya presencia siento muy viva. A mi abuela Lola por compartir conmigo lecturas y pinceles tantos años y de ese modo, con olor a trementina, acrecentar mi deseo de saber y enseñarme a mirar. A mi abuelo Diego porque valoraba el conocimiento y la educación y se sentía orgulloso de nuestros progresos. A mi tío Luis que me recitaba en latín a Virgilio por los pasillos de la casa y, al dulce sonido del χαλεπὰ τὰ καλά, abrió para mí las maravillosas puertas de la Antigüedad.

Por último, pero no por ello menos importante, a Alejandro porque su ayuda técnica, logística, doméstica y académica me ha permitido materializar este trabajo; por haber estado siempre ahí dispuesto al rescate y por este viaje lleno de buenos momentos que es la vida juntos. A Claudia y a Pablo por su amor. Y a Solomiya, a Yuliya y a Daniela.

A Claudia y Pablo  
que todavía habitan el fabuloso territorio de la imaginación

## **ABSTRACT**

This doctoral dissertation aims to be a comparative analysis between the Ancient Greco-Roman mythology-themed paintings of Edward Burne-Jones and John William Waterhouse, and the Greek and Roman literary sources they are based on in order to evaluate to what extent they are similar and what are those aspects where they differ.

Through the observation and analysis of these works and their sources, we get to a reflection about the image of woman deduced from them –such as the turn-of-the-century femme fatale and other female stereotypes, within the background of the birth and development of a long series of avant-garde artistic trends during the end of the 19th Century and the beginning of the 20th Century. All of these artistic movements are essential to understand the diverse artistic and cultural expressions that came afterwards, as well as multiple aspects of the society we live in nowadays.

The artists whose pieces we have chosen for our analysis are related to one of these artistic trends –Prerraphaelism. Defamed and forgotten for a long time due to the success of Impressionism and other later avant-guards, the studies about the Prerraphaelites have been reviewed and revitalized by the historiography of art since the last decades of the past century, in order to bring them back to the place they deserve. Not in vain, the value and the decisive influence of their work made possible the rise of many artistic currents that could not be explained without taking them into account.

Keywords: comparative analysis, Ancient Greco-Roman mythology-themed paintings, Greek and Roman literary sources, the image of woman, femme fatale, avant-garde, Prerraphaelism, review, nowadays.



## 1. INTRODUCCIÓN

El valor y la necesidad de las obras literarias de la Antigüedad grecolatina se justifican por sí mismos:

«A mi edad hay que pensar muy bien en qué se emplea el tiempo. Sigo leyendo a los griegos, lo que siempre he leído, y vuelvo una y otra vez al *Quijote*». Antes de que nos despedamos, se levanta y coge de la biblioteca del pasillo una ajadísima edición de Austral de la obra cervantina. La tiene anotada de principio a fin. «Lo he leído por lo menos quince veces, casi siempre en ediciones baratas. Y aprendo continuamente; esta es la magia de Platón, de Aristóteles, de Sófocles, de Tucídides, de Aristófanes, de Cervantes, de Gracián. Siempre son nuevos, y se mantendrán frescos cuando nosotros ya no estemos». (Entrevista al filósofo Emilio Lledó tras recibir el Premio Princesa de Asturias de Humanidades 2015. Revista *El Cultural de El Mundo*, 23-29 de octubre de 2015, p.11)

Como afirma ROMILLY (1997: 10), «Grecia nos dejó la primera verdadera literatura del mundo occidental». Por otra parte, el mito por su peculiar forma de lenguaje se convirtió desde antiguo y con fascinante versatilidad en vehículo privilegiado para comunicar, ya fuera con intención didáctica (función principal del arte en sus orígenes y perceptible en innumerables obras); con intención reflexiva y catártica (como en la tragedia); con finalidad moralizante (la literatura y el arte medieval, sin ir más lejos, nos brindan maravillosos ejemplos) o por el puro placer de la narración y la creación de belleza.

Pero nadie, creo, ha sentido y ha expresado mejor este carácter del mito que Marguerite Yourcenar, cuando en *Peregrina y extranjera* escribe (pp. 35 y 36), a propósito de la mitología griega:

«Al igual que el álgebra, la notación musical, el sistema métrico y el latín de la Iglesia, ha sido para el artista y el poeta europeo una tentativa de lenguaje universal.» (1997: 168)

[...]

«Una generación asiste al saqueo de Roma, otra al sitio de París o al de Stalingrado, otra al pillaje del Palacio de Verano: la caída de Troya unifica en una sola imagen toda esta serie de instantáneas trágicas, foco central de un incendio que hace estragos en la historia; y el lamento de todas las madres ancianas, cuyos gritos no tuvo tiempo de escuchar la crónica, encuentra voz en la boca desdentada de Hécuba.» (1997: 186)

Este valor del mito permanece inalterable con el correr de los años porque, como afirma DE CUENCA (2008: 20): «todos, en mayor o menor medida, estamos inmersos por naturaleza en una atmósfera mítica. En virtud de nuestra propia condición humana». En el mundo difícil y complejo en que nos ha tocado vivir (aunque cabe preguntarse si alguna vez no fue así) la vitalidad de los mitos es innegable. Es muy probable que nuestro tiempo histórico no sea creador de nuevos mitos, sino únicamente recreador o transformador del inmenso legado mítico que hemos recibido. De hecho, de la transmisión de la tradición literaria, de su pervivencia y actualidad en los textos a través del tiempo y en la mirada particular de un grupo de artistas del XIX inglés, cuya presencia impregna muchas y diversas manifestaciones de la creación contemporánea e incluso de la vida cotidiana, consiste en gran medida el trabajo de investigación que hemos abordado. Podríamos considerar con detenimiento, pero no es el lugar ni el momento, el valor que ocupan y la función que juegan en nuestra sociedad globalizada el deporte (con el fútbol a la cabeza), la moda, el cine (en este año, por ejemplo, expectante ante el estreno de la nueva entrega de *Star Wars*<sup>1</sup>), los llamados fenómenos literarios de ventas (al margen con frecuencia del concepto de calidad); las reacciones, vivencias y valoraciones ante acontecimientos o celebraciones cotidianas y recurrentes (herencia indudable de ritos

---

<sup>1</sup> *El despertar de la fuerza* de J.J. Abrams (2015)

antiguísimos) como la llegada del verano, la despedida de año en la última noche de diciembre, la celebración de una boda o nacimiento, la finalización de determinados niveles académicos y un largo etcétera.

Porque es privilegio de los mitos no morir nunca, a pesar de que y por paradójico que pueda parecer, su origen esté íntima o estrechamente ligado a la presencia de la muerte. No en vano «el hombre es el único ser consciente de su paulatina e ineluctable destrucción, de su muerte<sup>2</sup>»; así «Enkidu, desde el mundo de las sombras, dicta a su amigo [Gilgamesh] la ley inexorable de la muerte: todo lo que él ha querido, todo lo que alegraba su corazón, no es sino polvo ya. Ceniza, sombra, nada<sup>3</sup>».

Y, finalmente, porque «la mitología grecolatina [es], no solo objeto de estudio e interpretación o exégesis, sino todavía orbe poético y cultural imprescindible, pues ha llenado (con símbolos o creencias dispersas) buena y amplia parte de la historia de la cultura occidental en todas sus facetas<sup>4</sup>».

Fueron los libros los que me ayudaron, desde el principio, a mirar el mundo con aplomo. A moverme por él con la certeza creciente de que cuanto veía o iba a conocer ya estaba, de alguna forma, en lo que había leído antes. Cuando con poco más de veinte años vi arder Beirut, o mucho más tarde Sarajevo, reconocí en ellas, sin dificultad, las llamas de Troya; del mismo modo que en cierta ocasión en Eritrea, primavera de 1977, cuando me vi entre cientos de hombres desesperados tras un terrible desastre militar, intentando regresar a casa por un territorio hostil donde derrota equivalía a aniquilación, reconocí en ellos, y también en mí mismo, a los mercenarios griegos que en la *Anábasis* pelean intentando llegar al mar y sus hogares. En cierto modo, todo eso lo había visto ya. Lo había leído. Estaba, en cierto modo, preparado para comprenderlo y asumirlo. Para extraer lecciones prácticas de vida, rentabilizándolo en una mirada sobre el mundo y sobre mí mismo. Y es con todo eso, con la mirada que tales libros y vida me dejaron, con lo que ahora

---

<sup>2</sup> DE CUENCA (2008: 15)

<sup>3</sup> DE CUENCA (2008: 61)

<sup>4</sup> DE VILLENA (2011: 30)

escribo novelas. Con lo que hoy hablo de Héctor despidiéndose de Andrómaca. O lo recuerdo.

Lo vi muchas veces, como digo. Lo vi despedirse en diferentes lugares, con rostros y nombres distintos, aunque siempre era la misma escena. La primera vez que fui consciente de eso fue en Chipre en 1974, cuando abrí la ventana de mi hotel en Nicosia y vi el cielo lleno de paracaidistas turcos. Bajé a la calle con mis cámaras colgadas del cuello, y por el camino me crucé con docenas de hombres despidiéndose de sus mujeres e hijos para acudir al combate: griegos morenos, bigotudos, que con el rostro desencajado abrazaban a sus familias y corrían luego en grupos, vecinos, parientes y amigos, hacia los centros de reclutamiento. En los siguientes veinte años tuve ocasión de ver a los mismos hombres –siempre son los mismos hombres- en diversos lugares de la extensa geografía de las catástrofes por la que yo transitaba entonces: Sáhara, Líbano, Salvador, Chad, Nicaragua, Iraq, Angola, los Balcanes... Incluso presencié una escena cuya semejanza con el texto de Homero me estremeció, y todavía lo hace. Entre otras cosas porque su protagonista se llamaba Elie Bou Malham, y era y sigue siendo amigo mío.

[...]

Sé que a Elie no le gustará que cuente esto, si se entera –con Internet hay pocos secretos-, pero hoy no puedo evitarlo. Homero, el tremolante casco y todo eso. Ya saben: canto VI de la *Iliada*. Contarles a ustedes una de esas veces en las que vi a Héctor despedirse de los suyos. Y gracias a los libros leídos, pude reconocerlo. (Arturo Pérez Reverte, «El adiós de Héctor», *XL Semanal* 1/11/2015)

Junto a esta verdad hay otro hecho que no nos deja indiferentes: de todos es sabido que la Historia del Arte está llena de ejemplos de ídolos caídos que, tiempo después, serán recuperados. Los artistas del Prerrafaelismo (entre los que brilla con luz propia Edward Burne-Jones) y sus epígonos (entre los que, pensamos, John William Waterhouse no debería ser incluido como uno más) están entre esos creadores que conocieron las mieles del triunfo artístico y el reconocimiento social, más tarde el descrédito y finalmente el olvido hasta,

cual Ave Fénix, en algún momento y lugar y de un modo ya lejano y ajeno a sus propósitos y voluntad, un resurgir de sus cenizas.

El hecho de que los prerrafaelitas no fueran objeto de estudios serios hasta hace relativamente poco tiempo es, sin duda, el resultado inevitable de los gustos que permanecen en arte [...] en su primera fase de desarrollo ejercieron una fuerte aunque inconstante influencia en la pintura inglesa; en su segunda etapa, la de William Morris y Burne-Jones, estuvieron fuertemente relacionados con diversos movimientos de pintura y, aún más, con las artes ornamentales que todavía nos afectan actualmente. (Quentin Bell, *El crítico y el historiador de arte*, citado en SELMA, 1991: 62)

Así ha ocurrido también en este caso. En la Inglaterra de su tiempo sorprendieron, fueron criticados y rechazados por heterodoxos, extraños, irreverentes o incluso inmorales. Más tarde resultaron aceptados y elogiados, pero les duró poco el éxito pues con el nacimiento del Impresionismo y las vanguardias posteriores su pintura resultó para muchos ñoña y agotada. Carlos CUÉLLAR lo expresa en estos términos:

Por desgracia, la veneración casi religiosa profesada al Impresionismo por una parte importante de la historiografía ha provocado su elevación a los altares como origen del antiacademicismo y la libertad iconoclasta propia del arte contemporáneo, olvidando a menudo (o, lo que es peor, ocultando) que la existencia del Impresionismo o de la Abstracción, por citar dos ejemplos radicales, habría sido imposible sin el precedente del Romanticismo, primer y verdadero adalid de la modernidad creativa. (2006: 18)

De manera muy sucinta podríamos decir que desde finales de los años sesenta (muy tímidamente) y sobre todo a partir de los ochenta del siglo pasado el interés por el Prerrafaelismo y sus producciones ha ido en aumento, pese a que la crítica de arte aún hacía manifestaciones como esta:

Ruskin, que hizo la buena obra de cimentar el prestigio de Turner en *Los pintores modernos*, nos hubiera rendido un inmejorable servicio contentándose con cantar las bellezas del arte italiano y de la arquitectura gótica; mas no fue así. Para desdicha de la pintura inglesa, se convirtió en apóstol, misionero y mentor de un nuevo ismo, el más artificioso y estrafalario que pueda concebirse, tanto más si entendemos que, más o menos, es coetáneo de la feliz aventura impresionista. Ese movimiento era el prerrafaelismo. (J. PIJOÁN y J. A. GAYA NUÑO, 1979: 259)

En este estudio, a lo largo de las páginas que se dedican a este movimiento encontramos toda una serie de calificaciones peyorativas: la denominación de *secuaces* para Hunt y Millais (p. 260); el comentario irónico: «sus cuadros continúan colgados en la Tate Gallery» (p. 262); las descalificaciones: «una tal Elizabeth Siddal, costurerilla» (p. 262) y *ninfa* (p. 264) para referirse a la modelo y más tarde esposa de Rossetti, también pintora y poeta por cierto, a quien convendría tener en consideración<sup>5</sup> pese a su escasa, pero muy interesante producción artística y literaria.

Solo Millais y Burne-Jones salen medianamente ilesos de la crítica. El primero por su maestría como pintor y porque se alejó creativamente del grupo en pos de «buena pintura veraz y realista» (p. 266). El segundo

acaso el más sensible de la hermandad y el que mejor conocía a los maestros italianos. Casi diríamos que el que de modo más exacto llega al propuesto fin de integrarse entre los anteriores a Rafael, ya que sabía de la pintura de Mantegna, Piero della Francesca y Botticelli. Pero, por desgracia, no era el más diestro en el dibujo, y la maestría a que le hubieran podido hacer llegar sus dotes naturales se perdía en lo rebuscado de los asuntos y en el preciosismo de los detalles. (pp. 266-67)

---

<sup>5</sup> La investigadora Linda HAWKSLEY (2008) se ha ocupado de ella en un interesante ensayo biográfico: *Lizzie Siddal. The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel*. También merece la pena tener en cuenta, desde una óptica diferente pero complementaria, la novela de V. Muñoz Puelles, *Los amantes de la niebla*.

Y concluyen considerando este capítulo de la historia del arte británico como «una colosal equivocación, mayor que la de los nazarenos alemanes». (p. 267)

Pero, como decíamos, en los últimos años el interés por el Prerrafaelismo ha vuelto a despertarse.

No fue hasta la década de los 80<sup>6</sup> cuando, de forma paralela al renacimiento del interés por la cultura celta, se inició un proceso de revalorización del Prerrafaelismo, especialmente en el Reino Unido y en Alemania. Lo que había sido considerado un estilo amaneradamente superficial e infravalorado al ver en él una manifestación “kitsch” carente de interés, empezó a recibir un trato más justo por parte de la comunidad científica, aunque la historiografía española haya sido especialmente reticente al respecto (dada la escandalosa escasez de estudios dedicados al tema) salvo honrosas excepciones que podrían contarse con los dedos de una mano. (CUÉLLAR: 2006, 18)

Desde entonces la reivindicación acerca del valor de estos artistas no ha hecho sino crecer. Una buena prueba de ello son las exposiciones, retrospectivas, conferencias y publicaciones a lo largo y ancho del mundo (Europa, Estados Unidos, Japón), bien dedicadas exclusivamente a ellos, bien incluyéndolos como parte importante, y que se vienen sucediendo sin parar en

---

<sup>6</sup> En 1984 la Tate Britain organizó la primera gran exposición sobre el Prerrafaelismo. Nunca antes se habían visto juntas tantas obras (incluidas las más conocidas y famosas) de estos artistas reunidas bajo el prisma de un discurso científico y de puesta en valor. Pero la crítica aún era enormemente reticente. Nissa Torrents en la página dedicada a arte del periódico *La Vanguardia* (8 de abril de 1984) escribe: Arte escapista, con pretensiones solemnes, los prerrafaelistas fueron maestros del cromo, inconscientes codificadores del “camp”, creadores de un arte ajeno que al refugiarse en una temática literaria y en una sospechosa revalorización de lo medieval, ofreció a la burguesía compradora una belleza artificial que negaba las brutales realidades de un país en plena revolución industrial. Y añade: Los prerrafaelistas constituyen quizás el único movimiento inglés – aquí solo se dan individualidades – y la persistencia de su popularidad es un fenómeno cultural singular. La exposición que sobre ellos acaba de inaugurarse en la Tate Gallery será sin duda el éxito del año superando en cifras de espectadores incluso a la maravillosa Venecia de la Royal Academy, y esta afluencia prevista puede ser más interesante que las obras expuestas, generalmente mediocres, de valor puramente anecdótico.

el convencimiento de la importancia y la vitalidad de la obra de estos artistas.

Valgan como muestra:

- *Pre-Raphaelite women artists* (Londres, 1998)
- *The Gothic Revival: Architecture and Decorative Arts in Victorian England* (Musée d'Orsay, París, 2 de marzo – 6 de junio de 1999)<sup>7</sup>
- *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites* (Tate, Londres, 2000)
- *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia* (Fundación Mapfre, Madrid, 26 de enero – 26 de marzo 2000)
- *Dante Gabriel Rossetti* (Van Gogh Museum, Amsterdam, 27 de febrero – 6 de junio 2004)
- *Pre-Raphaelites Vision: Truth to Nature* (Tate, Londres, 2004) y
- *Prerrafaelitas: la visión de la naturaleza* (Fundación La Caixa, Madrid, 29 de septiembre 2004 – 9 de enero 2005)
- *Millais* (Tate, Londres, 2007)
- *La Bella durmiente: pintura victoriana del Museo de Arte de Ponce* (Museo Nacional del Prado, Madrid, 24 de febrero – 31 de mayo 2009)
- *J. W. Waterhouse. The Modern Pre-Raphaelite*, Londres, Royal Academy of Arts, 2009
- *A Ballad of Love and Death: Pre-Raphaelite Photography in Great Britain, 1848-1875* (Musée d'Orsay, París, 8 de marzo - 29 de mayo de 2011)
- *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde* (Musée d'Orsay, París, 13 de septiembre de 2011 – 15 de enero de 2012)
- *Visiones en el arte británico* (CaixaForum, Madrid, 4 de julio 2012 – 21 de octubre 2012)

---

<sup>7</sup> De manera modesta el Museo del Vidrio y Cristal de Málaga celebró un ciclo de conferencias dedicada al Prerrafaelismo con motivo de la adquisición de una vidriera de Burne-Jones (véase imagen número 7). El ciclo, *Una primavera prerrafaelista* (abril-junio 2013), tuvo una acogida muy buena precisamente por la grata sorpresa que, por el desconocimiento general, supone para un gran número de personas el acercamiento a este movimiento artístico.

- *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde* (Tate Modern, Londres, 12 de septiembre 2012 – 13 de enero 2013)
- *La isla del tesoro. Arte británico de Holbein a Hockney* (Fundación Juan March, Madrid, 5 de octubre 2012 – 20 de enero 2013)

Porque hoy ya no se pone en duda que el Prerrafaelismo fue una vanguardia artística:

Si entendemos por “vanguardia” una avanzadilla artística, una corriente adelantada a su tiempo que propone una alternativa enfrentada al modelo imperante y elabora una estética que servirá de referente a los artistas inmediatamente posteriores. Y es que el Prerrafaelismo fue el precedente directo del Simbolismo plástico y del Art Nouveau, y combatió en su día las convenciones del arte académico aunque su propia influencia fuera posteriormente tan extendida que sus estilemas acabaron convirtiéndose, a su vez, en convenciones estereotipadas citadas, imitadas y revisadas hasta la saciedad y su saturación por parte de seguidores sin personalidad ni sentido del equilibrio.

[...]

El Prerrafaelismo fue una vanguardia por su talante pionero; por su carácter esencialmente juvenil; por criticar el arte oficial y ser ferozmente atacado por los guardianes de las convenciones artísticas institucionalizadas; fue vanguardia y minoría por afiliarse a una ideología de tendencia católica en un país donde el protestantismo anglicano era claramente dominante y constituía la religión oficial del estado; y, por último, por expresar su ideario y objetivos en una “revista-manifiesto” bautizada con el significativo nombre *The Germ*, que podríamos traducir como “el germen” o “el embrión”. No cabe duda, pues, de que estamos hablando de una vanguardia artística, que como todas, sorprendió y disgustó en sus inicios, pero actuó como un revulsivo creativo y, como casi todas las vanguardias, acabó siendo aceptada, asumida, asimilada, generalizada y finalmente vulgarizada. (CUÉLLAR: 2006, 14-17)

Como no se pone en duda, afirma CUÉLLAR (2006, 17-19), gracias al esfuerzo de especialistas como Robert Rosenblum o Werner Hofmann, la importancia de la actitud estética propia del Romanticismo como inspiración constante del arte en la Edad Contemporánea (en abierta oposición a la historiografía que hasta hace treinta años reducía «el concepto de Romanticismo a una manifestación estilística agotada y comprendida en los límites inamovibles de la primera mitad del siglo XIX»). Desde esta óptica podemos considerar, afirma este autor, que «el Prerrafaelismo es una versión formalmente hiperrealista y conceptualmente simbólica del Romanticismo», que no solo puede aceptarse como imprescindible, como veremos más adelante, para el nacimiento del Simbolismo, el *Art Nouveau* y el posterior *Art Decó*, sino que puede contemplarse recuperando vitalidad «a partir de la década de los setenta del pasado siglo en manifestaciones multidisciplinares que abarcan desde la música al cine, pasando por la fotografía, el cómic o el video-clip», como veremos a continuación.

La creación de los prerrafaelitas abordó disciplinas artísticas muy variadas (diríamos que es marca del movimiento): pintura, literatura, artes decorativas, diseño, edición, fotografía... Y es un hecho innegable que la habilidad de los prerrafaelitas para combinar lo real y lo imaginario ha hecho posible que su iconografía se haya introducido en nuestra cultura visual en todos los ámbitos, consiguiendo así rescatar del olvido su legado y mantenerlo con vida y pujante: el diseño, la moda, la edición, el cómic, el cine y la televisión dan muestra a diario de la permanencia de estos artistas. La llama del Prerrafaelismo sigue, como el fuego de Troya, viva en la actualidad.

La estética prerrafaelita está firmemente asentada en el cine (imagen número 11 al final de esta introducción). De todos es conocido el éxito de series y películas (a menudo basadas o inspiradas en libros) con ambientación prerrafaelita como medio de sugerir evasión, distancia temporal y belleza. Estoy pensando por supuesto, entre innumerables ejemplos, en *Picnic en Hanging Rock* (1975) de Peter Weir; *Excalibur* (1981) de John Boorman que es una verdadera puesta en escena del hermoso legado de Morris y Burne-



Jones; *El señor de los anillos* (2001) y *El hobbit* (2012) de Peter Jackson; o *Juego de Tronos* (2011) por citar solo algunos de los de mayor éxito de público aunque no son ni mucho menos los únicos. También cotizan al alza las series históricas que acuden como fuente de inspiración, recreación o recurso estético a la pintura prerrafaelita y/o a la pintura de historia que con ella comparte siglo<sup>8</sup>.

Las tres últimas décadas del siglo XX han visto renacer la influencia prerrafaelista con un vigor nuevo desplazándola hacia disciplinas creativas hasta entonces ajenas al movimiento, como la música, el cómic y el audiovisual y es que, en su mirada al pasado, las nuevas artes han sabido regenerarse para seguir afrontando un futuro que las viejas (las “Bellas Artes”) parecen haber perdido<sup>9</sup>.

Como afirma Alma Obregón<sup>10</sup>, de cuyo trabajo hemos tomado las imágenes número 13, 14, 15, 16 y 17:

Uno de los últimos libros publicados en nuestro país sobre el prerrafaelismo concluye con un capítulo titulado “La no herencia de los prerrafaelistas” [HILTON: 2000]. En él se proclama la muerte de las aportaciones de los prerrafaelistas tras el triunfo de las vanguardias en el s. XX. Es innegable que, durante décadas, la Hermandad Prerrafaelista y, por extensión, sus contemporáneos y aquellos que se enmarcaron en su estela se han mantenido olvidados por los comisarios

---

<sup>8</sup> Una serie producida por RTVE como *Carlos* o su predecesora *Isabel* además de servirse de la pintura histórica del XIX tan bien representada en el Museo Nacional del Prado como referente para el diseño de personajes, vestuario e interiores, juega con la reproducción de las propias pinturas en el fotograma, de modo que muchas escenas se convierten en trasunto de estos cuadros, aunque la mayoría de los espectadores no esté en condiciones de reconocer tal filiación. Otro tanto podríamos decir de famosas series británicas producidas por la BBC, como las dedicadas al reinado de Enrique VIII o la muy reciente, y poco rigurosa biográfica e históricamente en algunos aspectos, dedicada a los pintores prerrafaelitas y su hermandad (*Desperate Romantics*).

<sup>9</sup> CUÉLLAR, 2006: 78.

<sup>10</sup> OBREGÓN, A. (2009): «El medievalismo victoriano hoy. Prerrafaelismo y J. W. Waterhouse en *El señor de los anillos*» en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

[<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/prerrafa.html>]

de exposiciones. También es cierto que, en general, los historiadores del arte la han ignorado y minusvalorado durante largo tiempo pero, aun así, promulgar la infertilidad de una propuesta estética semejante seguiría siendo discutible. Lo cierto es que los prerrafaelistas y sus contemporáneos han llegado hasta nuestros días por muchos canales, siendo la muestra más evidente su influencia en el cine, medio artístico por excelencia del s. XX, donde se comprueba que las aportaciones del medievalismo prerrafaelista y del esteticismo no han sido estériles. Para apoyar esta idea no vamos a remitirnos a películas minoritarias o desconocidas, sino todo lo contrario, pues nos centraremos en una de las superproducciones más señaladas de la última década, en la que precisamente se materializan de forma evidente los frutos del prerrafaelismo y el esteticismo y, más en concreto, de la obra de John William Waterhouse. Así, a partir del análisis del diseño de producción y, más en concreto, de los vestuarios femeninos de la trilogía de *El Señor de los Anillos* de Peter Jackson, valoraremos en qué medida la visión del Medioevo que nos legaron los pintores británicos de la segunda mitad del s. XIX se ha convertido hoy en la forma paradigmática desde la que el cine aborda no sólo esta época, sino también todos aquellos contextos que remiten a un momento ideal pasado.

El diseño, tan valorado en una sociedad como la nuestra en la que la decoración resulta cada vez más importante, compite en contrastes entre las líneas funcionales, al estilo IKEA, y los motivos esteticistas al estilo Morris y el *Arts and Crafts*<sup>11</sup>.

La edición de libros ilustrados (ahora llamados *álbumes* o *novela gráfica* en razón de su contenido y formato) es también un sector al alza a tener muy en cuenta por el cuidado, la belleza y la variedad de las obras que se están publicando. En un momento en que la tecnología manda, el libro

---

<sup>11</sup> «Gran Bretaña dio el impulso inicial: de allí surgió claramente la búsqueda de la concordancia entre arte y vida, con el objetivo de configurar el espacio vital de manera consciente. Apareció un movimiento que mostraba principalmente la artesanía bajo un prisma totalmente nuevo». (VON HEYL, 2009: 15)

vuelve a valorarse como objeto y encuentra o busca una salida ante el riesgo de desaparecer. Frente al libro digital con el que se enfrenta en el mercado y que por razones de espacio, precio, preferencia, comodidad o transporte, lo amenaza, el libro ilustrado en papel, al modo de los códices miniados, ofrece la seducción, el placer y la posibilidad de establecer un vínculo estético, una relación afectiva con el objeto material. Puede volver a convertirse en un tesoro que acompaña nuestros días y el espacio privilegiado de nuestra intimidad<sup>12</sup>. En palabras del joven ilustrador Diego A. Bartolomé (Exposición «Territorios fantásticos», CAL Málaga, 22 de octubre de 2015) «es posible imaginarnos con un libro en la mano, emocionados, llorando ante una historia y/o una imagen; resulta bastante más complicado ante la pantalla del libro digital o la tableta porque en el libro pervive el valor romántico de lo corpóreo». Autores todavía jóvenes, pero ya aclamados por la crítica y las ventas, como el francés Benjamin Lacombe<sup>13</sup> (imagen número 6) o la valenciana Paula Bonet<sup>14</sup> (imágenes número 1, 2, 3 y 4) reconocen su deuda con el Prerrafaelismo. Son innumerables en un rango extenso de variedad cualitativa las páginas *web* y los *blogs* dedicados de una u otra manera al Prerrafaelismo.

La moda, uno de los motores de la creatividad y de la economía en nuestro mundo, también ha abierto las puertas al Prerrafaelismo y lo ha convertido en fuente de inspiración. Así podemos comprobarlo de manera

---

<sup>12</sup> Véase, imagen número 5, una página impresa de la edición de las *Odas* de Horacio de W. Morris, por ejemplo.

<sup>13</sup> En la dedicatoria de su libro *Ondina*, todo un homenaje al Waterhouse de *Hylas y las ninfas*, escribe Benjamin Lacombe (2012): «Este libro está dedicado a los enamorados, y a mi amor, que está siempre / ahí para impedir que naufrague en agitados mares. / A Hokusai, Waterhouse, Millais, Rossetti y otros grandes maestros que me han inspirado / para la realización de este libro. / A mi amiga Isabelle Lèbre, tan apasionada e impetuosa como Ondina / y que está presente en todo el libro.»

<sup>14</sup> Paula Bonet (Castellón, 1980) es un verdadero valor en alza de la ilustración actual. Formada en la Universidad Politécnica de Valencia, para algunos una «prodigiosa fábrica de talentos», Paula Bonet, como los prerrafaelitas y Margaret Cameron, crea imágenes de mujeres que transmiten intensas emociones y se adueñan del espacio en una combinación siempre sorprendente, armónica y brillante de imagen y texto. Como anécdota, en noviembre de 2013 desaparecieron de la ciudad de Valencia tres mil carteles diseñados por ella que publicitaban un festival de cine. Su libro (es autora también de los textos) *Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END* ha recibido una exitosa acogida.

muy significativa en los últimos tiempos, por ejemplo, en *Vogue*, la *biblia* del sector. Sirvan como muestra las imágenes del desfile en Nueva York inspirado en William Morris en 2013 o los desfiles de Rodarte y Valentino que «inspiran una romántica tendencia de novias en la que la estrella marina es el gran símbolo» para la primavera-verano 2015 (imágenes número 9 y 12). En palabras de Pierpaolo Piccioli, uno de los directores creativos de Valentino para la colección de Alta Costura otoño-invierno 2014/2015: «La memoria es una parte importante de nuestro futuro<sup>15</sup>».

Y, puesto que fotografía y moda van de la mano y que el Prerrafaelismo, como veremos, no puede entenderse sin sus estrechos vínculos con la fotografía recién inventada en su siglo, resulta obligado aquí hacer mención de la portada de esta revista de diciembre de 2013 con la bellísima actriz Jessica Chastain transmutada por la genial fotógrafa Annie Leibovitz en la «Bella durmiente» del *Flaming June* de Lord Leighton o la *Alicia* de Carroll (imágenes número 8 y 10); así como la particular recreación de la *Venus Verticordia* de Rossetti para la portada de otro de sus números. Por último, la muy reciente exposición del Museo Thyssen-Bornemisza durante el verano 2015 de fotografías inspiradas en obras de la pintura (imagen número 18): *Vogue like a painting* (30 de junio – 12 de octubre de 2015) nos parece bien significativa respecto al asunto que tratamos.

La pintura española del Siglo de Oro, el retrato holandés, los cuadros del periodo victoriano y los Prerrafaelitas, o las diferentes escuelas presentes en las colecciones reales europeas, han servido de modelo a fotógrafos que, a través de sus producciones centradas en la belleza femenina, han forjado la imagen de la revista *Vogue* a lo largo de los años, y también han sido ejemplo para muchos artistas contemporáneos. Los ecos de la obra de Constable, Zuloaga o Sorolla, entre otros, están presentes en las piezas de

---

<sup>15</sup> Las diferentes críticas y reseñas publicadas al hilo de la presentación de dicha colección hablan de que está inspirada en los prerrafaelitas y Alma-Tadema porque veían en la Antigüedad clásica un sentido de la belleza armónico, sencillo y en conexión con la naturaleza. La periodista especializada en moda Suzy Menkes titula su artículo de *Vogue* del 9 de julio de 2014: «De diosas paganas a prerrafaelitas».

esta muestra que reúne a nombres de la fotografía clásica con talentos de las nuevas generaciones como: Irving Penn, Annie Leibovitz, Tim Walker, Paolo Roversi, Steven Klein, David Sims, Erwin Olaf, Michael Thompson, Mario Testino o Peter Lindbergh, entre muchos otros.

([http://www.museothyssen.org/thyssen/exposiciones\\_proximas/133](http://www.museothyssen.org/thyssen/exposiciones_proximas/133))

Tampoco la música ha escapado al influjo poderoso del Prerrafaelismo, cuya huella es especialmente perceptible en el caso de la música celta (Irlanda, Escocia, País de Gales, Bretaña francesa, Galicia y Asturias). A partir de los años 80 el éxito sin precedentes de Enya convirtió esta música y sus referentes estéticos en un acontecimiento que traspasó fronteras y se viene haciendo presente de múltiples maneras: desde el simple recurso comercial y publicitario para las casas discográficas (reproducciones de pinturas prerrafaelitas para las portadas de discos, por ejemplo), tatuajes, ropa, peinados, etc.; la recreación artística en pos de la belleza y el mensaje (textos originales de autores prerrománticos, románticos o prerrafaelitas como letra de canciones<sup>16</sup>); hasta la recuperación, como tributo de amor por el pasado, de composiciones musicales medievales o renacentistas, incluso con el empleo de instrumentos antiguos como la viola de gamba o la zanfona, lo cual requiere un largo y complicado proceso de investigación. Jordi Savall o Amancio Prada son magníficos representantes de este esforzado y bellísimo logro.

Durante el siglo XX, a finales de la década de los años sesenta, se originó una práctica musical más o menos aislada que, años después, fue recuperada tras un período de anonimato y pasó al conocimiento popular gracias a su éxito en el ámbito comercial. Lo que ahora se conoce bajo las denominaciones de “nuevas músicas”, música “New Age” y “World Music” aún a un heterogéneo grupo en el que se contemplan referentes como la música étnica y neorromántica de origen celta, germano, escandinavo, eslavo

---

<sup>16</sup> No es música celta, pero sí de cantautora, la versión de la cantante Carla Bruni del poema de Christina G. Rossetti «Promises like pie crust» en su disco *No promises* (2006) donde también presta voz a poemas de W. H. Auden; Emily Dickinson y W.B. Yeats, entre otros.

y del Oriente Próximo; la influencia de compositores como Chopin, Debussy y Satie en el minimalismo liderado por Will Mertens, Michael Nyman y Philip Glass, y genialmente resucitado en las composiciones de Yann Tiersen; y la música instrumental al margen de las corrientes habituales que hace uso de la tecnología más reciente (en los años 70 los sintetizadores, en la actualidad el concepto de la sala de grabación como instrumento musical en el que no es ajena la informática aplicada) y que tuvo su origen en artistas como Mike Oldfield o Vangelis. (CUÉLLAR, 2006: 136-137)

CUÉLLAR más adelante añade:

Aunque los prerrafaelistas concedieron al paisaje de sus composiciones pictóricas menor dramatismo y un protagonismo compartido con los personajes humanos, su casi constante presencia fue descrita con un detallismo propio de verdaderos botánicos [...] En suma, la abundancia de pintura paisajística y el cuidado del paisaje en otros géneros en la obra de los prerrafaelistas, junto a su declarada afición senderista, encuentran un eco perfecto en el tema de muchos de los músicos actuales que trasladan un sentimiento ecológico derivado del panteísmo romántico<sup>17</sup> y del culto a la naturaleza a la temática de composiciones musicales como *The Little Cascade* (La pequeña cascada) de Allan Stivell, *Sea Image* (Imagen marina) del grupo pionero The Chieftains, *O Mar* (El mar) de Madredeus, *Min Skog* (Mi bosque) y *Tuuli* (El viento) de Hedningarna, *The Song of the Sun* (La canción del Sol) de Bieito Romero, *Celtic Rain* (Lluvia celta) de Mike Oldfield, *Snow* (Nieve), *Ancient Pines* (Pinos antiguos) y *Bonny Portmore*

---

<sup>17</sup> Hay sin duda un precedente romántico (*Una pintura no debe inventarse sino sentirse*) innegable para este senderismo panteísta (*Lo divino está en todas partes incluso en un grano de arena*); contemplativo (*Cada manifestación de la Naturaleza, registrada con precisión, dignidad y sentimiento, puede llegar a ser tema del arte.*); reflexivo (*...la tarea del pintor de paisajes no es la fiel representación del aire, el agua, las piedras y los árboles, sino que es su alma y su sentimiento lo que ha de reflejarse*); admirado (*El auténtico arte se concibe en un momento sagrado y es alimentado en una hora santa; a menudo es creado por un impulso interior, sin que el artista sea consciente*) y trascendente (*Debo rendirme a lo que me rodea, unirme con las nubes y con las piedras, para ser lo que soy. Necesito la soledad para entrar en comunión con la naturaleza.*): el genial Caspar David Friedrich (1774-1840). [Las citas están tomadas de la página web de la Fundación Juan March con motivo de la exposición «Caspar David Friedrich: arte de dibujar», 16 de octubre 2009 – 10 de enero 2010. [www.march.es/arte/madrid/exposiciones/friedrich/citas.asp](http://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/friedrich/citas.asp)]

(Hermoso Portmore) de Loreena McKennitt, o *River* (Río), *The memory of trees* (La memoria de los árboles) y *Orinoco flow* (El curso del Orinoco) de Enya, por citar solo algunos ejemplos entre los muchos existentes. (CUÉLLAR, 2006: 146-47)

Pese a todo y, como contraste, mientras proliferan los iconos que los recrean o directamente los muestran a menudo banalizados (¡cuántas novelas rosas, por ejemplo, o históricas o clásicos de la literatura utilizan algún cuadro prerrafaelita como ilustración de portada! ¡Cuántas latas de galletas o cajas de bombones nos invitan a la degustación desde la mirada de una musa de Rossetti! ¡Cuántas tazas, vajillas, tapicerías, cojines... en serie de diseño Morris!), existe un desconocimiento general grande acerca de esta pintura y sus autores, fruto del desprecio y el olvido al que durante largo tiempo han estado relegados. De ahí la paradoja de que sus producciones se hayan convertido en ocasiones en objeto del tipo de mercado contra el que levantaban su producción artística.

Afortunadamente, así pues, sucede ahora que por todo el mundo hay especialistas trabajando muy seriamente sobre este movimiento. En la Universidad de Valencia, por ejemplo, en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia, investiga el profesor Carlos A. Cuéllar, anteriormente aquí citado, el caso del Prerrafaelismo español, tan rico como desconocido<sup>18</sup>.

En una ciudad como la nuestra, sin ir más lejos, muy pocos saben de la presencia de la maravillosa y peculiar vidriera de Burne-Jones, aquí ya mencionada, así como de muchos otros objetos de gran belleza, valor artístico y poder evocador, pertenecientes al Prerrafaelismo en alguna de sus múltiples

---

<sup>18</sup> A finales del siglo XIX llegó a España el Prerrafaelismo, diluido en el movimiento modernista como puede comprobarse en bastante literatura y pintura del momento así como en la abundante ilustración de esos años (la revista *Blanco y Negro* es quizás el mejor ejemplo al que se puede hacer referencia en este sentido). El rico, sugerente y lleno de vitalidad cromatismo, la delicadeza y la elegancia del dibujo son las señas que lo identifican y hacen tan atractivo. Creadores tan relevantes como Adrià Gual, Alexandre de Riquer, Muñoz Degraín o Julio Romero de Torres son exponentes brillantísimos de la vitalidad del Prerrafaelismo en el arte español.

facetas en el Museo del Vidrio y Cristal, propiedad de D. Gonzalo Fernández Prieto.

El interés suscitado por el Prerrafaelismo se ha manifestado, como es lógico, en un crecimiento muy significativo y de grandísima calidad de la bibliografía especializada y, al mismo tiempo, en una mayor atención y valoración en la bibliografía general que de un modo u otro debía abordarlo. Sin embargo, y también como era de esperar, la mayor parte de este *corpus* bibliográfico nace en Inglaterra y Estados Unidos donde se hallan las mejores y más importantes colecciones del arte prerrafaelita y, por tanto, se encuentra en inglés. En el caso del español, encontramos de un tiempo a esta parte además de recientes y muy buenas traducciones de obras de referencia sobre la materia, trabajos y estudios muy variados que tocan aspectos en ocasiones novedosos; y, por otra parte, investigaciones muy serias y necesarias acerca, como ya hemos mencionado con anterioridad, del caso del Prerrafaelismo español en sus diversas facetas<sup>19</sup>. Por último, los catálogos de las exposiciones que a lo largo y ancho del mundo se vienen sucediendo suponen una contribución riquísima y de enorme interés para el estudio de esta corriente artística.

Hablar del Prerrafaelismo es hablar necesariamente de su formación y las condiciones en que se produjo, así como de aquellos que lo hicieron posible. De esos aspectos nos hemos ocupado en la primera parte de este trabajo.

Es innegable que la fascinación que nos ofrece esta corriente artística va indisolublemente ligada a la que despierta en nosotros el relato biográfico de sus protagonistas. En este último sentido decir Prerrafaelismo es casi igual que decir Dante Gabriel Rossetti por ser no solo uno de los tres miembros fundadores de la llamada Hermandad, sino por tener una personalidad arrolladora, carismática y genial que fue capaz de generar admiración y respeto allá por donde iba y de producir en los demás el entusiasmo y la

---

<sup>19</sup> En la bibliografía de este trabajo hemos procurado en la medida de nuestras posibilidades que aparezcan referenciadas estas obras en español acerca del Prerrafaelismo.

necesaria confianza en sí mismos como para entregarse apasionadamente a perseguir no sólo el propio sueño, sino también un sueño común, compartido y generosamente entregado. Así, frente a él palidecen otros artistas de su círculo cuyas obras no son de menor importancia o valor, pero cuyas personalidades o vidas no revisten esa aura de singularidad. Es, a nuestro modo de ver, el caso de los autores a los que queremos dedicar este trabajo de investigación: Edward Burne-Jones y John William Waterhouse.

En cualquier obra de referencia o consulta sobre Prerrafaelismo encontraremos al abordar su primera fase muchísimas páginas acerca de Rossetti, de Brown, de Millais, de Hunt, etc.; en cuanto a la segunda, todo girará fundamentalmente y, como es comprensible por su enorme relevancia, en torno a William Morris, mientras que Burne-Jones aparece siempre bastante desdibujado y en franca dependencia de la figura de su querido compañero y amigo<sup>20</sup>. Solo en los trabajos dedicados exclusivamente a Burne-Jones podemos encontrar información e interpretaciones más exhaustivas acerca de su vida, su obra y su trascendencia como pintor que, sin embargo, fue mucha y grande durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. No nos consta, por ejemplo, la existencia de ningún trabajo en español dedicado íntegramente a él, pero sí los hay y muy buenos sobre Rossetti y, en mayor o menor medida, sobre Morris.

En lo que a John William Waterhouse se refiere, la situación nos parece peor. Al silencio sobre su vida se suma un largo y fácilmente constatable silencio sobre su obra, si bien, paradójicamente, las reproducciones de las mismas circulan de manera abundante y para toda clase de fines. A caballo entre corrientes pictóricas varias, no plenamente un pintor romántico, ni tampoco con rotundidad un prerrafaelita, se le refiere casi de puntillas en los diccionarios de arte y las obras generales y de consulta sobre las manifestaciones artísticas del siglo XIX; en la abundante bibliografía sobre el Prerrafaelismo, en ocasiones, ni siquiera se le nombra.

---

<sup>20</sup> MACCARTHY (2011: xxii) alude a este hecho como una de las motivaciones fundamentales para escribir la magnífica y exhaustiva biografía que le ha dedicado.

Sin embargo, para el caso concreto que nos ocupa e interesa tratar, es decir, de qué modo, en qué sentido y con qué obras de la literatura grecolatina antigua como fuente se establece un diálogo fecundo, interesante, novedoso, tal vez crítico, entre los personajes e historias del mito y la pintura prerrafaelita, estos dos artistas nos ofrecen una producción de riqueza singular y, para nosotros, altamente significativa. De ahí nuestra elección y nuestro tributo. A ellos y a estas obras, a la original, sugerente, evocadora y llena de matices manera en que se ha establecido en sus obras la dialéctica entre imagen verbal e imagen visual hemos dedicado la parte central de nuestro trabajo. Porque entendemos, como G. Steiner, que la comparación entre literatura y artes plásticas (más aún literatura y pintura) es un campo de estudio privilegiado, ya que, entre otros asuntos, indaga sobre el parecido entre lo real y las formas y sistemas que el hombre ha creado para representarlo. También porque no cabe duda de que las artes (literatura, pintura, música) universalizan todo aquello que nos hace humanos y nos permite conocer: sentimientos, emociones, vivencias, miedos, ideas, experiencias, recuerdos... En ese sentido, a pesar de sus diferentes lenguajes, poesía y pintura se parecen<sup>21</sup> puesto que son generadores de metáforas, sensaciones, símbolos e imágenes que nos sacuden y amplían los horizontes de nuestra limitada y efímera vida humana.

Hay además razones vocacionales y profesionales para haber elegido este tema de estudio. Quienes nos dedicamos a la enseñanza de las lenguas clásicas en los niveles de la Enseñanza Media conocemos muy bien la sensación de vértigo curso tras curso, año tras año, acerca de si habrá o no suficientes alumnos para mantener la opción o qué hará la próxima reforma educativa con nuestras materias (los casos en los últimos días de Francia y Japón son preocupantes y muy a tener en cuenta).

No es una exageración (solo hay que contrastar este comentario con algún alumno) afirmar que desde que se toma la decisión de elegir un bachillerato de Humanidades y, mucho más, cuando se escoge Filología

---

<sup>21</sup> Como bien señaló en la Antigüedad el poeta Horacio.

Clásica como carrera, hay que asumir el hecho de estar justificando siempre en los ambientes profesionales y académicos, ante los padres de alumnos que están en el momento de hacer su elección e incluso entre tus propios compañeros, la necesidad y vigencia de estos estudios.

Me gustaría anticipar que esa palabra, llena de vida, las «humanidades», es fruto de un largo proceso cultural. Es un ideal en la memoria colectiva y, sobre todo, resultado no solo de la «teoría», de la mirada, sino que es fuerza, dinamismo, riqueza para la sociedad. Las humanidades se aprenden, se comunican. Las necesitamos para hacernos quienes somos, para saber qué somos y, sobre todo, para no cegarnos en lo que queremos, en lo que debemos ser. La verdad era fundadora de convivencia, estructura esencial en el comportamiento de la sociedad: un espejo que refleja en lo dicho la conformidad y el acuerdo del ser que lo decía.

[...]

El lenguaje de los medios de comunicación, de nuestros, digamos, educadores, determina, condiciona, esclavizándola o liberándola, nuestra vida y nuestra persona. Aunque lo importante no son tanto los medios, sino las fuentes, los orígenes, los manantiales de los que brota todo lo que esos medios «mediatizan». Estoy convencido de que los maestros, los profesores, son conscientes de ese privilegio de la comunicación, de esa forma suprema de «humanidades». Ese anhelo de superación, de cultura, de cultivo es, tal vez, la empresa más necesaria en una colectividad, en una «polis» y en su memoria. En ella, en esa educación de la libertad, alienta el futuro, el de la verdad, el de la lucha por la igualdad, por la justicia, por la inteligencia. (Emilio Lledó, discurso pronunciado al recibir el Premio Princesa de Asturias de la Comunicación y Humanidades 2015)

Conforme sufrimos una reforma educativa o la siguiente observo con tristeza el enigma indescifrable que supone para los alumnos de Enseñanza Media (e incluso Superior) la contemplación o lectura de una obra de arte, su decodificación. No se trata solo del desconocimiento de la historia en general

o particular, sino también del de los libros y mitos fundacionales de nuestra cultura.

Se acepta comúnmente que la ignorancia es atrevida y asimismo cuando todo se cifra a la rentabilidad política y económica no queda mucho espacio para la sensatez, no digamos ya para el conocimiento. Por otra parte, confundir la aspiración legítima a una laicidad democrática, respetuosa y respetada, reflexiva, libre y crítica, con la aniquilación de lo que culturalmente nos pertenece y nos explica no debería ser una bandera que alguien blandiera con orgullo. Sin embargo, así lo estamos viviendo tristemente en muchas ocasiones.

En «tiempos difíciles», como los de Dickens, en los que hay quienes se dedican a destruir y extinguir sin piedad vidas humanas y, a golpe de explosivo, martillo y cincel o taladradora, las obras de arte de la Antigüedad, los vestigios arqueológicos y artísticos del devenir histórico de la humanidad, desde los días del sumerio Gilgamesh hasta el hoy de las bellísimas imágenes de auroras boreales sobre Marte, ¿permitiremos que las pinturas colgadas en el Prado, los relieves o pinturas de una fachada, sea de una catedral, de un palacio, de un edificio histórico o institucional, los emblemas presentes en tantos lugares y objetos, vuelvan al estadio de los jeroglíficos egipcios para nuestros ojos y los de los espectadores del futuro? ¿En nombre de qué ideología religiosa<sup>22</sup> (puesto que los tiempos que corren nos obligan de nuevo a tener muy presente la intolerancia y el integrismo religioso) o política (sujetos como estamos a la tiranía de los mercados y de lo políticamente correcto) se podría considerar lícito privar a los alumnos de experimentar, por ejemplo, la belleza de un verso de Homero, Virgilio u Ovidio, de haber adquirido la posibilidad de acceder a él desde el conocimiento de esa lengua y los textos y fuentes diversas que hacen inteligible su contenido?

En un mundo hiperconectado y tecnológico en el que lo «viral» y lo «banal» a menudo son la misma cosa y en el que, tan saturados como estamos

---

<sup>22</sup> Tristemente repaso esta introducción, escrita tiempo atrás, el descorazonador y fatídico fin de semana del 13 al 15 de noviembre de 2015, fecha de los atentados en París.

de imágenes, es posible que estemos perdiendo la capacidad de mirar de verdad, se priva a las generaciones futuras de las claves para disfrutar e interpretar las obras de arte, es decir, les negamos la satisfacción, el goce del conocimiento, no ya para la erudición, sino para la vida. Enseñar a mirar, enseñar a escuchar, aprender el valor del silencio contemplativo y enriquecedor son prácticas que nuestro sistema desprecia o subordina a otras experiencias, habilidades o conocimientos que se aceptan y aprecian como más productivas. Sin embargo, la práctica diaria en el aula nos demuestra curso tras curso que los alumnos quedan prendados de los mitos y de las imágenes y textos que les sirven de sustento y que, lejos de dejarlos indiferentes, despiertan en ellos inquietud, curiosidad y placer.

Lo más importante: el cultivo de la sensibilidad, que es contrario al sistema asignaturesco con que se mortifica a los muchachos en España. Viví en Berlín entre 1988 y 1993 y nunca olvidaré a los niños de ocho o diez años sentados en sillitas en los museos, atendiendo a un profesor que les explicaba con entusiasmo un cuadro de Botticelli o de Rembrandt. A eso me refiero con la educación desde la base, al cultivo de la sensibilidad, a la enseñanza de la mirada. (Entrevista al filósofo Emilio Lledó tras recibir el Premio Princesa de Asturias de Humanidades 2015. Revista *El Cultural de El Mundo*, 23-29 de octubre de 2015, p.10)

El convencimiento que William Morris y otros artistas del momento compartieron con él acerca del poder redentor de la educación en la creación de un mundo más justo; su defensa a ultranza de que una vida humana digna ha de estar entregada a la auténtica vocación y rodeada de belleza son presupuestos éticos y estéticos que aún orientan nuestra vida y nuestra práctica profesional y que pensamos bien merecen seguir siendo defendidos con rigor, pasión y vocación<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Lo que yo entiendo por verdadero arte es la expresión humana del placer de trabajar. (W. Morris)

Así lo explica DANESI (en ARGAN, 1977: 85-86):

Los componentes de la PRB habían sido influenciados por el cartismo, que en aquel tiempo había situado a Inglaterra a la cabeza del movimiento socialista. (...) Los acontecimientos del «*Bloody Sunday*», le confirmaron que el socialismo que andaba buscando no llegaría por el camino del anarquismo sino por el de la educación (*Education toward revolution*). De ahí su concepción del arte, su contribución al *Workingmen's College*, la importancia que daba a la escuela y al libro (que encontrará un continuador en Walter Crane). Preveía que el camino sería largo: el Estado podría ser eliminado en el momento en que la humanidad hubiese alcanzado por medio de la educación una madurez tal que convirtiera en innecesaria tal institución.

Y en HILTON (2000: 210-211):

El prerrafaelismo es también la historia del efecto del arte sobre los hombres, y no queremos terminar sin dedicar aquí un recuerdo a personas que a duras penas aparecerán como artistas en los libros de la historia oficial. Tal es el caso de Frederick Shields, que aprendió a dibujar en un Instituto de Mecánica, trabajaba en una litografía comercial de Manchester, tomaba apuntes por las calles de esa ciudad, medio muerto de hambre, dibujaba etiquetas de productos industriales, sacaba unas monedas para malvivir enviando paisajes a la acuarela y dibujos a la revista *Once a Week*, escribía «aseo, oración, Biblia, desayuno» encabezando la anotación cotidiana en su diario, alborotaba a favor de los fenianos de Manchester, era amigo de Rossetti y Madox Brown y tenía a orgullo proclamarse prerrafaelita. Da la casualidad de que era un pésimo pintor, pero vivía para el arte, no solo del arte, y eso es cosa admirable en este mundo.

Recordemos asimismo a alguien que hubiera quedado absolutamente desconocido para la posteridad, a no ser que por casualidad se conservó una carta suya. En ella, Edward Rees James, desde Camberwell, explica – con su mejor caligrafía; los trazos de pluma son pausados y deliberados -: «Tengo 21 años y medio y soy oficial cajista en una imprenta, donde me veo

obligado a trabajar desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la noche y con frecuencia hasta más tarde, soy un apasionado del dibujo de figura humana y me matriculé en el Instituto de Mecánica de Londres, pero el profesor no acude a las clases más que un día por semana». Estaba deseoso de recibir instrucción, de hallar un camino por el que pudiera acercarse a producir belleza, algo que fuera totalmente diferente de su triste vida, componer doce horas al día...

Viendo el caso de Edward Rees James, no ha de extrañarnos la devoción de Ruskin por sus alumnos de la Escuela Obrera; nos recuerda que el momento estelar del prerrafaelismo no se sitúa en un punto en que un artista, solitario en su estudio, abordaba el boceto de un nuevo tema, ni cuando en el pase privado de la Exposición de la Academia un cuadro era recibido con interés y un dedo enguantado señalaba su título en el catálogo, sino en aquellos anocheceres en el humeante Bloomsbury, en la Escuela Obrera donde, después del trabajo, los artesanos amantes del arte podían charlar con quienes hacían el arte, los prerrafaelitas: John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti, Ford Madox Brown y Edward Burne-Jones.

El libro de Morris *News from Nowhere*, publicado en 1891, dibuja ese Londres de 1962, imaginado y soñado por él, en el que el hombre ha sido devuelto a su integridad original y completa gracias a la cultura, en una ciudad donde las relaciones con la naturaleza también han sido reestablecidas en los términos que se corresponden con lo verdaderamente humano. Pues el respeto por la naturaleza, la fidelidad con que los prerrafaelitas pretendieron mostrarla, ha llevado a muchos a considerar que el Prerrafaelismo ha supuesto también una pieza considerable de todo aquello que vamos a conocer con el tiempo como ecologismo y que ha de ser hoy un asunto de muy seria observación y un testigo que hemos de pasar a las próximas generaciones en el cuidado, el aprecio, la conservación y el desarrollo sostenible para nuestro planeta. En una conferencia que el escritor Óscar Wilde pronunció en 1883 en Westminster y que llevaba por título «A los estudiantes de Arte» exponía lo siguiente:

El saber en qué consisten las relaciones del artista con el mundo exterior y cuál es el resultado para vosotros de la pérdida de nuestro hermoso medio ambiente, constituye una de las interrogantes más transcendentales del arte moderno; y el señor Ruskin insiste, más que nada, en que la decadencia del arte ha nacido de la decadencia de las cosas bellas, y en que cuando el artista no puede nutrir sus ojos con la contemplación de la belleza, la belleza se esfuma de su obra [...] y mirad ahora la deprimente y monótona apariencia de cualquier ciudad moderna, el sombrío indumento de hombres y mujeres, la arquitectura estéril y sin sentido, la atmósfera incolora y espantosa [...] la característica vulgar de tantas obras de nuestra pintura inglesa me parece causada por el hecho de que muchos de nuestros jóvenes pintores miran simplemente lo que llamamos “Belleza de confección”; en tanto que vosotros existís como artistas no para copiar la belleza, sino para crearla en vuestro arte, para acecharla y observarla en la naturaleza. (*El crítico como artista y otros ensayos*, en SELMA, 1991: 99)

He ahí la visión de W. Morris y su círculo de amigos artistas: en palabras de V. LÓPEZ FOLGADO (2011: 20) el «concepto ético de la belleza, concebida esta como ingrediente necesario para la vida del hombre como ser humano y que solo puede hacerse realidad en una sociedad humanista en la que el trabajo le procure al hombre un irremplazable placer estético». Esa honda preocupación y el compromiso con que solía entregarse a aquello que amaba lo llevó a crear, como explica Folgado en la introducción a su estudio, una «sociedad» dedicada a la protección de edificios históricos, gracias a la cual se libraron de la demolición o reconstrucción moderna, entre otros muchos edificios e iglesias, las escuelas de Eton y Westminster Hall<sup>24</sup>. Porque desde la perspectiva de Morris «when destroying or damaging one of

---

<sup>24</sup> Su denodado empeño se dirigió también con el apoyo tanto de los gobiernos *tory* y *whig* (Gladstone y Disraeli respectivamente en el cargo de primer ministro) contra la reconstrucción moderna de la fachada oeste de San Marcos de Venecia. El empeño de la sociedad por Morris fundada hizo posible que se restauraran conforme a su estructura original un total de dos mil quinientas iglesias tardomedievales y abadías semiderruidas y abandonadas. (FOLGADO, 2011: 23-24)

them, we are destroying pleasure, culture, in one Word, the humanity of future generations» (FOLGADO, 2011: 23). Creemos que no es necesario justificar, después de lo dicho, la actualidad también de estos aspectos del Prerrafaelismo.

Finalmente hay además razones emocionales para haber emprendido esta tarea. Por una parte, como mujer que soy con el privilegio y la ventaja de haber gozado del derecho a recibir una formación, disfrutar de ella, acrecentarla libremente y poder trasmitirla, derecho, que por desgracia aún hoy es negado a millones de mujeres y niñas en el mundo, he sentido siempre la inquietud por conocer, analizar, reflexionar y contribuir al estudio acerca de la situación histórica de las mujeres y su presencia en manifestaciones artísticas de toda índole, desde aquellas parcelas que me son más cercanas.

Por otra parte, desde niña me ha acompañado la fascinación por estos pintores y sus obras. Llegué a la Filología Clásica, como no podía ser de otro modo, por amor a la palabra:

Quisiera recordar, en este momento un poema de Brecht que habla del nacimiento del libro de Lao-tsé cuando iba a la emigración. Al pasar una frontera, el aduanero le pregunta si tiene alguna cosa que declarar. Ninguna, dice. Y el joven que le acompaña añade: «Er hat gelehrt». Ha podido hablar, comunicarse, enseñar, existir en las palabras. «Y así quedó todo claro». (Emilio Lledó, discurso pronunciado al recibir el Premio Princesa de Asturias de la Comunicación y Humanidades 2015)

Pero también de la mano de personajes y relatos mitológicos e históricos, lugares, circunstancias e historias que habían quedado fijados y materializados en mi memoria en gran medida, no solo por medio de la literatura y los libros, sino al mismo tiempo y de manera intensa, por estas y otras creaciones pictóricas. Emprendo en cierto modo este trabajo como mi debido y particular homenaje-agradecimiento a la belleza y el conocimiento que a través de ellas he recibido.



Imagen 1: Paula Bonet, *Cartel VI Festival Internacional de Mediométrajes de Valencia, 2013*



Imagen 2: P. Bonet, *Les nits que no acaben mai*



Imagen 3: Paula Bonet, *La casa vacía* (en *Qué hacer cuando en la pantalla aparece The End*)



Imágenes 4: Paula Bonet, *Metaphorical self-portrait with frogman and red sea e Iceberg*, 2013, (en *Qué hacer cuando en la pantalla aparece The End*)

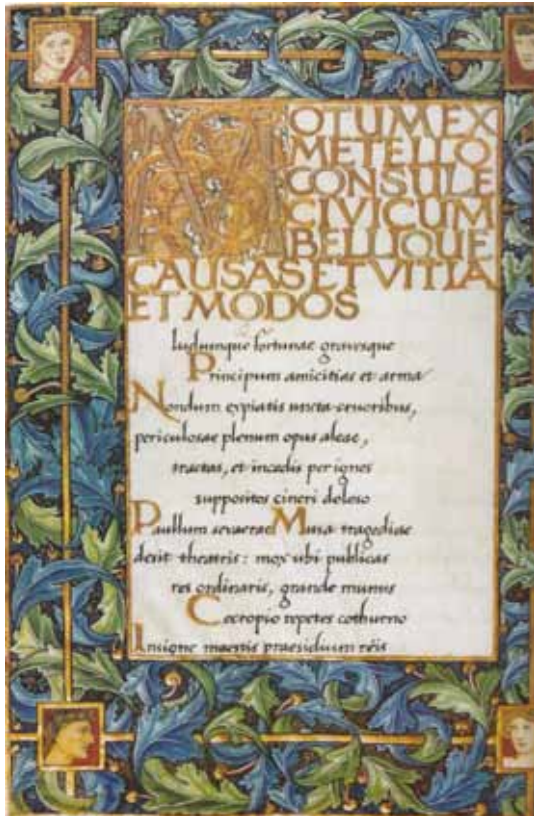


Imagen 5: *Odas* de Horacio en la edición de Morris y Burne-Jones



Imagen 6: Portada de *Ondina* de Benjamin Lacombe



Imagen 7: Detalle de la vidriera de Burne-Jones *Dejad que los niños se acerquen a mí* (Museo Vidrio y Cristal de Málaga)



Imágenes 8: Jessica Chastain, fotografiada por Annie Leibovitz para *Vogue*, diciembre 2013

Imagen 10: Jessica Chastain, fotografiada por Annie Leibovitz para *Vogue* como la joven de *Flaming June* de Leighton, diciembre 2013



Imagen 9: Vestido de inspiración prerrafaelita, 2015



Imagen 12: Tendencias de inspiración romántica para novias, 2015



Imagen 11: Kirsten Dunst, cual Ofelia, en *Melancholia* de Lars von Trier, 2011

Imagen 13: Comparativa entre *The Lady of Shallot* (1888) de Waterhouse y un fotograma de *The Lord of the Rings, The Two Towers* (2002)



Imagen 14: Comparativa entre *Miranda- The Tempest* (1916) de Waterhouse y un fotograma de *The Lord of the Rings, The Two Towers* (2002)



Imagen 15: Comparativa entre el tapiz, diseño de Burne-Jones, *The Arming and Departure of the Knights* (1890) y un fotograma de *The Lord of the Rings, The Return of the King* (2003)



Imagen 16: Comparativa entre *The Lady Clare* (1900) de Waterhouse y un fotograma de *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* (2005)



Imagen 17: Comparativa entre un fotograma de *Perfume: The Story of a Murderer* (2006) y *The Soul of the Rose* (1908) de Waterhouse



Imagen 18: Peter Lindbergh, *Una tarde encantada, Taormina, Sicilia*, 2012 (en «Vogue Like a Painting», fotografía de moda de inspiración pictórica, Museo Thyssen-Bornemisza, 2015)



Imagen 19: Donna Stevens para Vogue Italia como la *Venus Verticordia* de Rossetti



Imagen 20: La actriz Saoirse Ronan en *Portrait of a Lady*, retrato de inspiración prerrafaelita para Valentino Alta Costura



La cantante Madonna tampoco se ha resistido a la estética prerrafaelita

## 1.1 OBJETIVOS

1. Contribuir al *corpus* bibliográfico en español sobre las aportaciones del movimiento artístico prerrafaelita a la pintura mitológica, así como a la larga lista de estudios sobre la pervivencia de los motivos mitológicos grecolatinos en el arte y la literatura.
2. Realizar un análisis comparativo interdisciplinar entre las obras pictóricas seleccionadas como objeto de este estudio y los textos literarios griegos y latinos que constituyen sus fuentes con la intención de comprobar en qué medida se acercan o alejan de ellas y las completan, complementan o enriquecen.
3. Reflexionar acerca de los estereotipos femeninos que se muestran en esa pintura y de cómo el mito permite una vertebración entre las inquietudes y circunstancias de estos artistas del siglo XIX inglés y los modelos que ofrecía la Antigüedad.
4. Investigar la pervivencia de esos modelos en formas artísticas actuales como el cine, la televisión, el cómic o la ilustración.
5. Transmitir la necesidad de reivindicar el valor de los estudios humanísticos como instrumento para la comprensión del mundo y del hombre en los términos en que lo hacen las sociedades democráticas y plurales del mundo conforme a valores fundamentales establecidos y conquistados desde antiguo: la libertad, la justicia, la igualdad, la fraternidad y el respeto a los derechos humanos.

6. Insistir en la utilidad del estudio y el conocimiento de los mitos fundacionales de nuestra cultura como herramienta pedagógica que por sus peculiares características resulta enormemente versátil.
7. Ofrecer un material de trabajo útil y atractivo para la enseñanza de las lenguas clásicas, el arte y la literatura.
8. Enriquecer el análisis de las obras seleccionadas con la lectura que nos corresponde desde el ámbito de la Filología Clásica.

## 1.2 METODOLOGÍA

El trabajo que presentamos pretende un acercamiento multidisciplinar entre algunos de los textos literarios más relevantes de la literatura universal (textos considerados fundacionales) y las manifestaciones iconográficas de una corriente pictórica y artística concreta del siglo XIX inglés como es el Prerrafaelismo.

El material de trabajo y las conexiones e interrelaciones entre los autores de estas obras, otras corrientes artísticas, el contexto histórico y la intrahistoria personal eran tan amplios e interesantes que nos hemos visto obligados a seleccionar, cribar, omitir y sintetizar en aras de una mayor claridad expositiva y por razones evidentes de tiempo y espacio. No podíamos, por las mismas razones, aspirar en este trabajo a llevar a cabo un análisis pormenorizado de la ingente, varia y científicamente sólida tradición mitográfica (ello daría para más de una tesis doctoral) en su interpretación de los mitos desde el alegorismo al estructuralismo pasando por la pseudo-racionalización, el evemerismo, el astralismo, el ritualismo o el psicologismo, si seguimos de forma muy genérica y simplificadora, como hemos hecho, las tesis de Ruiz de Elvira, García Gual y otros especialistas en la materia<sup>25</sup>. El

---

<sup>25</sup> Como bien afirma DE VILLENA (2011: 25): Ciertamente en la interpretación de un mito antiguo, ahora mismo, han de entrar la historia, la lingüística, la semántica, la semiología, el

contenido objeto de nuestro análisis ha hecho necesario, por otra parte, prestar mucha atención a la interpretación del mito desde la óptica de los estudios de género, una línea de investigación de pertinencia y vigencia incuestionable.

Por estas razones, entre los muchos autores representativos del Prerrafaelismo y en cuya pintura las referencias a la mitología grecolatina son explícitas o más que evidentes en un constante fluir de obras, decidimos escoger, tal y como en la «Introducción» hemos indicado, las obras de Edward Burne-Jones y John William Waterhouse. En el primer caso porque su obra ha sido señalada en numerosas ocasiones por la crítica y por un gran número de artistas posteriores como la más interesante y valiosa de la segunda generación del Prerrafaelismo; no olvidemos que ya en su tiempo era tenido por un maestro de la pintura, a pesar del largo silencio y olvido que sufrió tras su muerte y hasta las últimas décadas del siglo XX. En el caso de Waterhouse, no un prerrafaelita *sensu stricto*, porque ese silencio e indiferencia por su obra ha sido mucho mayor incluso hasta el día de hoy (no tanto en el ámbito anglosajón, pero sí en el resto; el caso español es un buen ejemplo), a pesar de su constatable, constatada e incuestionable valía como pintor y, para el tema que nos interesa, la obra tan significativa y abundante que ha legado.

En ambos casos porque la bibliografía en español sobre sus obras y su relevancia como creadores es muy escasa, y en algunos aspectos inexistente, pese a la revalorización de su producción artística, y pese al despertar y a la proliferación de estudios sobre estos autores publicados en los últimos años, como ha quedado patente en la Introducción. Por otra parte, la atención prestada en el último siglo a los estudios de género para los que a menudo iconográficamente se recurre a sus obras invitaba a procurar una investigación más concreta o extensa sobre aspectos particulares.

Como nuestro ámbito es la filología y las relaciones literatura-arte, palabra-imagen son bien estrechas desde antiguo y nos interesan

---

estructuralismo y el psicoanálisis (en todas sus variantes, freudianas o jungianas), al menos, sin que ninguna desplace a otra o se juzgue autosuficiente. El tiempo de la teoría única y desde luego del mero evemerismo contemporáneo parece haber pasado, afortunadamente, sin remisión.

profundamente, mucho más dado el mundo tecnológico y visual en el que se desarrolla nuestra vida, el método de trabajo que hemos utilizado ha sido el método comparativo para tratar de observar y delimitar semejanzas y diferencias en el tratamiento de un mismo motivo o asuntos cercanos entre un autor y otro. Una vez establecidas las fuentes literarias para estas obras, hemos tratado de señalar hasta qué punto se acercan o se alejan de ellas, en qué sentido las recrean, amplían, matizan, enriquecen o con fidelidad casi fotográfica tratan de reproducirlas.

Para ello lógicamente había que partir de una selección de obras. En esta selección solo hemos escogido aquellas obras en las que la presencia de un elemento, personaje o historia del mito grecolatino era evidente y constituía así el núcleo de la narración visual. Ello ha dejado fuera de nuestro análisis, como era de esperar conforme a esta opción, todas las obras de Burne-Jones y Waterhouse que guardan relación con el ciclo artúrico, la poesía contemporánea o, en el caso de Waterhouse, la pintura de historia e imágenes de la vida cotidiana de la Antigüedad clásica, aunque en determinados casos hayamos considerado pertinente citarlas o establecer algún tipo de comparación. También, por otra parte, nos ha parecido necesario obviar, salvo en el caso de *Pomona* y *Flora*, trabajos de Burne-Jones en los que están más que presentes los motivos mitológicos pero que pertenecen a las artes plásticas decorativas a las que tanto empeño, tiempo, entrega y vocación dedicó: mobiliario, tapices, tejidos, papel, edición e impresión de libros, etc; o aquellos que son meramente alegóricos más que narrativos. Este valor preeminente que hemos dado a lo narrativo en la pintura en relación con lo literario explica asimismo la mayor presencia de obras de W. Waterhouse en este trabajo.

Desde este punto de vista y, establecida previamente ya esta concreción, nos ha resultado complicado establecer cuáles podrían ser los criterios idóneos para agrupar estas obras con el deseo de llevar a cabo un mejor análisis. Finalmente nos hemos decidido por hacerlo, en la medida de lo posible, mediante unidades temáticas relacionadas entre sí por elementos

diversos y a la sombra de uno, dos o a lo sumo tres autores como fuente literaria.

Podemos afirmar que desde una primera observación de las obras de estos autores no se nos plantearon dudas acerca de que Homero, Hesíodo, Ovidio y Apuleyo constituían las principales fuentes literarias<sup>26</sup> de las que se nutren ambos pintores. Esto se explica además por la amplia cultura de la que gozaban, por los modelos académicos en que se habían formado y por el ambiente cultural, científicamente inquieto y de enorme producción y fecundidad en todas las ramas del saber y de las artes en el que tuvieron lugar sus vidas. Otros autores grecolatinos también están presentes y es de justicia que sean citados en un trabajo como este o comentados con el mayor rigor e interés posible, aunque aparezcan representados solo en uno de estos dos pintores, tan solo por una obra, o con un contenido narrativo que no pertenece a la mitología grecolatina, aunque sí pueda tener, con todo, mucho de mítico. Tal es el caso de Prudencio y su *Peristephanon* como fuente para la *Santa Eulalia* de Waterhouse, una pintura no mitológica, pero de filiación latina para nuestro trabajo por el poeta que se la dio a conocer al pintor y que incluimos en un anexo al final del trabajo.

En relación con todo lo dicho las obras seleccionadas finalmente, bien para su comentario, bien para ser mostradas como complemento o comparación al análisis de otra, o para ilustrar alguna observación o argumentación<sup>27</sup>, han sido (citamos por orden alfabético):

➤ Edward Burne-Jones:

- *A sea Nymph* (1881)

---

<sup>26</sup> La necesidad de concreción que requiere un trabajo como este ha hecho, por tanto, que nos hayamos centrado en las obras de los autores mencionados sin por ello obviar el papel que pudieron jugar otros autores y otras obras; el hecho de que la mayor parte de los mitos está presente en un amplio *corpus* de autores y obras desde la Antigüedad; o las recreaciones contemporáneas de las mismas fuentes en los círculos artísticos donde se desarrollaron estos pintores y que, por razones evidentes, les resultaban más cercanas y en determinados momentos pudieron ser el motivo previo inmediato para la realización de estas obras.

<sup>27</sup> Y con esta finalidad, en algún caso, también nos hemos servido de las obras de otros pintores anteriores, posteriores o contemporáneos a Burne-Jones y Waterhouse.

- *Atlas turned to stone* (c. 1878)
- *Cupid and Psyche* (1865-1887)
- *Cupid's Hunting Fields* (1885)
- *Danae* (¿?)
- *Danae and the brozen tower Day* (1870)
- *Earth mother* (1882)
- *Flora* (1868)
- *Hero lighting the Beacon for Leander* (¿?)
- *Hero lighting the Beacon for Leander* [1882-1898]
- *Laus Veneris* (1868)
- *Love in a Tangle, Fair Rosamond in her Labyrinth (The Flower Book)*[1882-1898]
- *Pan and Psyche* (1872-1874)
- *Phyllis and Demophöon* (1870)
- *Pygmalion and the Image (The Godhead Fires and The Soul Attains)* (1868-1878)
- *Sibylla Delphica* (1868)
- *The Arming of Perseus* (1885)
- *The Baleful Head* (1886-1887)
- *The Bath of Venus* (1873-1899)
- *The Depths of the Sea* (1887)
- *The Garden of the Hesperides* (1870-1877)
- *The mirror of Venus* (1870-1876)
- *The Rock of Doom* (1885-1888)
- *The Sirens* (study) (1875)
- *The Three Graces* (1890-1896)
- *The Tree of Forgiveness* (1881-1882)
- *The Wheel of Fortune* (1875-1883)
- *The wine of Circe* (1863-1869)
- *Venus Concordia* (1872-1873)

- *Venus Discordia* (1872-1873)

➤ William Waterhouse:

- *A Sick Child Brought in the Temple of Aesculapius* (1877)
- *A Hamadryad* (1883)
- *A Mermaid* (1900)
- *A Naiad* (1893)
- *Almond Blossoms* (1916)
- *Apollo and Daphne* (1908)
- *Ariadne* (1898)
- *Arranging Flowers* (1890)
- *Boreas* (1903)
- *Circe Offering the Cup to Ulysses* (1911)
- *Circe Invidiosa* (1892)
- *Danaë* (1892)
- *Danaïdes* (1904)
- *Echo and Narcissus* (1903)
- *Flora* (1891)
- *Flora And the Zephyrs* (1897)
- *Hylas and the Nymphs* (1896)
- *Jason and Medea* (1907)
- *Listening to my sweet Pipings* (1911)
- *Narcissus* (1912)
- *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900)
- *Pandora* (1896)
- *Penelope and the Suitors* (1912)
- *Phyllis and Demophöon* (1907)
- *Psyche opening the Door into Cupid's Garden* (1904)

- *Psyche opening the Golden Box* (1903)
- *Sleep and his Half-Brother Death* (1874)
- *Spring, The Flower Picker* (circa 1900)
- *Spring Spreads One Green Lap of Flowers* (1910)
- *Sta. Eulalia* (1885)
- *Sweet Summer* (1912)
- *The Awakening of Adonis* (circa 1900)
- *The Charmer* (1911)
- *The Crystal Ball* (1902)
- *The Danaïdes* (1906)
- *The Flower Picker* (1900)
- *The Merman* (c. 1892)
- *The Siren* (c. 1900)
- *The Soul of the Rose* (1908)
- *Thisbe* (1909)
- *Ulysses and the Sirens* (1891)

Nos hemos servido de internet y de nuestra biblioteca personal (libros y catálogos de exposiciones varias) para extraer las imágenes que presentamos en este trabajo con la única finalidad de divulgar su valor e interés.

En cuanto a las obras literarias, aunque hemos trabajado los textos en su lengua original, para una mayor claridad hemos optado por citarlos en su traducción al español en las traducciones de referencia mencionadas en la bibliografía.

En los aspectos terminológicos, cuando la obra pictórica aparece por primera vez en el apartado «Análisis y comentario», acompañada de la imagen que lo ilustra, hemos preferido mantener su título original en inglés o latín, mientras que cuando hacemos referencia a ella en otras circunstancias, hemos optado por mencionarlas con su traducción a nuestra lengua. En lo que

a la distinción *prerrafaelista/prerrafaelita* se refiere, sería asunto largo y tedioso de tratar aquí. Diremos para simplificar que, aunque hay diversidad de criterios para decantarse por uno u otro término, se admiten a día de hoy ambas denominaciones con el mismo valor y significado, y nosotros hemos optado por la designación *prerrafaelitas*.

Las obras de referencia bibliográfica, tanto en lo que atiende a las fuentes literarias grecolatinas como a la mitografía, la historia del arte y los estudios de género son innumerables e inabarcables para un trabajo modesto como el nuestro. Teniendo en cuenta que nuestro interés se centra en los aspectos de interrelación entre esas fuentes y unas obras determinadas, hemos procurado el difícil equilibrio entre decir lo imprescindible para establecer el marco teórico correspondiente a cada asunto y no extendernos más allá de lo estrictamente indispensable, pues de otro modo, al ser tantos los puntos de interés y de roce, la tarea se nos antojaba inabarcable ya que hay toda una historiografía literaria y del arte tras una aproximación interdisciplinar como la que pretendemos con este trabajo.

Nos gustaría dejar constancia aquí también de la dificultad que hemos tenido, por razones ajenas a nuestra voluntad y a pesar de nuestros intentos, para poder acceder directamente a determinados materiales bibliográficos, bien por su antigüedad, bien por haber sido publicados en Inglaterra o Estados Unidos y no estar reeditados; bien por tratarse de ediciones de acceso muy limitado. Más sorprendente aún, y da razón de nuestro comentario acerca de la escasez de publicaciones en español, es el hecho de que nos haya sido imposible consultar un ejemplar, como habría sido nuestro deseo, del trabajo *Reflejos del mito griego: diosas y heroínas en la pintura prerrafaelita* (Ed. Áurea, Madrid) de D<sup>a</sup>. Mercedes Aguirre Castro (2006) ya que se trata de una edición agotada e inencontrable, que ni siquiera su autora pudo facilitarnos.

Por último, y como nuestro campo es la filología y, por tanto, el del discurso narrativo o lírico que percibimos en esta pintura en relación, como venimos señalando, con las fuentes literarias en que tienen su origen, hemos procurado pasar de puntillas y en lo posible ni siquiera pronunciarnos acerca

de los aspectos técnicos de estas obras pues nos habría parecido una intromisión atrevida, temeraria e inadecuada al objeto de nuestro estudio, así como ajena a nuestros conocimientos y fuera del espacio de nuestra cualificación académica y profesional. Ello, sin embargo, pensamos no impide que la perspectiva desde la que abordamos el análisis y comentario de estas obras pueda resultar enriquecedora y provechosa para quienes se acerquen a ellas desde la apreciación, no solo valorativa que merecen porque son obras representativas y hermosas de la historia de la pintura, sino porque son también eslabones preciosos en la larga cadena de la transmisión literaria y mitográfica. En este sentido no cabe duda de que nuestro análisis, tratando de no apartarse nunca de la exigencia científica y documental que requiere la elaboración y redacción de una tesis doctoral, es también una aportación personal, por tanto, subjetiva y sujeta a error, de nuestra particular mirada como investigadores y como protagonistas de la experiencia estética que supone leer los clásicos y ser espectador de un cuadro.

En relación con el hecho que vincula estas obras a una larguísima tradición, hemos visto oportuno enriquecer la presentación de este trabajo interdisciplinar con la inclusión de otros textos alusivos a los temas tratados como prueba fehaciente de su vitalidad y pervivencia. Como era de esperar son innumerables las posibilidades de elección para el caso. Nuestra selección, en este sentido, se ha debido exclusivamente a criterios estéticos y afectivos personales, es decir, textos que en relación con estas obras de la pintura, sus autores, la época a la que pertenecen o la posteridad que los mantiene vivos, son de especial y valioso significado para nosotros, de modo que resulta una selección heterogénea y diacrónica y, por tanto, solo a nuestra autoría corresponde el acierto o fiasco de dicho muestreo.

De este modo hemos estructurado nuestro trabajo en primer lugar en una introducción acerca de los motivos por los que hemos elegido este tema de investigación, las razones por las que lo consideramos necesario y oportuno y los objetivos que nos marcamos alcanzar con ella. A continuación, dividido en varias partes, un análisis y repaso general del estado de la cuestión

en tanto fenómeno sujeto, como todos, a unas circunstancias históricas (en este caso un momento de renovación y cambios profundos en el espacio de la cultura y sus múltiples manifestaciones; en especial, en lo relativo a las nuevas relaciones con el arte y la creatividad a partir de una dialéctica concreta con el legado recibido de los tiempos pretéritos; los cambios de roles en las relaciones hombre-mujer en un marco social, económico y político en permanente cuestionamiento; la aplicación a las artes y a la vida de nuevas técnicas y procedimientos ligados al progreso industrial; las relaciones literatura y pintura y el nuevo papel atribuido al mito en la representación plástica). De ahí pasamos a desarrollar el cuerpo de nuestro trabajo, es decir, el análisis y comentario de las obras pictóricas ya mencionadas en las que consideramos se establece un diálogo novedoso en bastantes aspectos y prolífico entre el mito, como herramienta para expresar lo humano, y las fuentes grecolatinas que los fijaron y acrecentaron su belleza original con los recursos de la mejor literatura. Para este análisis pormenorizado, como hemos hecho ya constar aquí, hemos agrupado la materia por núcleos temáticos. Por último: las conclusiones; la bibliografía; un anexo específico por las circunstancias particulares de la obra de Prudencio como fuente para la *Santa Eulalia* de Waterhouse y un segundo anexo para una aproximación biográfica a los pintores objeto de nuestro estudio.

*Dead nations? Dead languages? Dead art?  
Spiritually they were never more alive than in a world  
which still relieves and repeats them.*  
H. A. Watt, 1927<sup>28</sup>

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1 PREÁMBULO

Los autores y obras de los que vamos a ocuparnos pertenecen todos al siglo XIX inglés. Sus ideales apuntan al futuro, al tipo de mundo que imaginan o sueñan como preferible al que les ha tocado vivir. Paradójicamente sus modelos de referencia están en el pasado<sup>29</sup> (así surgen el llamado *revival* y la pintura histórica, por citar dos ejemplos) y sus fuentes son múltiples y eclécticas desde la Antigüedad grecolatina y la *Biblia* hasta autores y obras contemporáneas, aunque manifiestan una especial devoción, interés y fijación por la Edad Media.

Los prerrafaelistas pertenecen a aquellos artistas que miran hacia atrás para regenerarse con unas presuntas fuentes más puras. Este recurso a los puntos de partida se empleó por primera vez en el clasicismo, cuando se descubrió el «noble candor» de la antigüedad clásica. Ya nos hemos referido a las aspiraciones de los nazarenos por su medioevo genuino; su resultado sigue

---

<sup>28</sup> «¿Naciones muertas? ¿Lenguas muertas? ¿Arte ¿muerto? Espiritualmente nunca estuvieron más vivas que en un mundo que todavía las revive y las repite.» (MONRÓS, 2012: 13)

<sup>29</sup> Entre finales del siglo XIX y principios del XX el arte de los países industrializados está plagado de constantes apelaciones al pasado, lanzadas hacia las direcciones más disparatadas, y justificadas no ya con motivaciones históricas, sino puramente estéticas. Este es el caso del miguelangelismo inconstante y abiertamente moderno de Rodin o Hodler, el arcaísmo de Puvis de Chavannes, el barbarismo otra vez en auge de Moreau, el románico de Berlage y el bizantinismo de Klimt. No habiendo perspectiva histórica alguna, no existe ningún límite a la diversidad de puntos de referencia: en nombre de una metahistórica esencialidad del arte, los expresionistas y los fauves verán en la escultura negra la expresión de un prehistórico, originario, intacto y perenne clasicismo. (ARGAN, 1977: 25)

siendo introvertido y retrospectivo mientras que los prerrafaelistas consiguen la fertilidad para el presente y el futuro de sus «nuevos comienzos». También ellos son los últimos que recurren con carácter europeo e histórico a los tiempos primitivos. A partir de Gauguin se buscará lo primitivo en el campo, al parecer inagotable, de la etnografía y en el arte de los «pueblos primitivos». (METKEN, 1982: 14)

El propio siglo XIX al que pertenecen es también un siglo lleno de contradicciones: reales, en ocasiones; aparentes en otras. Un siglo convulso y decisivo para la historia occidental cuyas controversias y cambios, materializados en revoluciones diversas, habían empezado a gestarse ya hacia mediados del siglo XVIII cuando, como reacción a los excesos del Rococó, se concibe un arte nuevo que no puede ser entendido sino como un arte útil, educativo y con un compromiso moral. Durante un tiempo el modelo en que los artistas ven alcanzado ese propósito ideal va a ser la Antigüedad grecorromana<sup>30</sup>, sin embargo, el devenir histórico contribuyó a que pronto también se pusiera en cuestión y se sometiera a crítica ese sistema de pensamiento que había abogado por la nueva forma de arte. Como explica SELMA (1991: 64-65):

El interés del siglo XVIII en Inglaterra por las tradiciones populares, el arte de la Edad Media autóctona, y el deseo de acercamiento de la pintura a la vida social y la crítica de costumbres, al reflejo, galante o descarnado, de la vida cotidiana, generaría una primera gran generación de pintores autóctonos que con sus diversos encuadres de la vida social, desde el enfoque galante de un Gainsborough al realismo irónico de un William Hogarth, constituirían una sólida, y primera quizá, generación de artistas autóctonos, ligados – en sus diferentes idearios- a una recuperación de la individualidad nacional<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Es el tiempo del *Grand Tour* y de los impresionantes descubrimientos arqueológicos en Herculano, Pompeya y Paestum que muchos de estos viajeros visitan y pintan del natural.

<sup>31</sup> Conviene tener en cuenta que hasta el siglo XVIII los grandes nombres de la pintura inglesa son artistas importados como Holbein o Van Dyke, o son pintores autóctonos pero que se limitan a representar miméticamente los temas y estilos consagrados por el gusto en el continente.

[...]

Junto a la crítica lúcida de Hogarth y la dulzura espiritual o sobriedad de Reynolds y Gainsborough se desarrollaba, en especial a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, una vertiente pictórica heterogénea que, orillada hacia el misticismo visionario (Fuseli, William Blake, más tarde John Martin), a una relectura idealizada y ecléctica del mundo griego (John Flaxman) o a un paisajismo prerromántico alejado de los cánones anteriores (Thomas Stothard, John Linnell, Samuel Palmer) visualizaba en su conjunto un amplio interés por la pintura, bien fuera esta de naturaleza realista o alegórica, experta tanto en la figura humana y el retrato, como en la visión naturalista o idealizada del paisaje (Landscape), en el reflejo costumbrista y la pintura histórica como en el recreamiento de los más diferentes paisajes emocionales o psicológicos.

Sin embargo, al hablar del «renacimiento» inglés en la pintura inevitablemente nos encontramos con la abrumadora renovación del paisajismo de dos hombres: John Constable (1776-1837) y William Turner (1775-1851) quizá los dos primeros pintores ingleses que tengan influencia real en la pintura del continente, que tendrá ocasión de contemplar sus cuadros en París alrededor de 1824.

El siglo XVIII es también en Inglaterra, no podemos pasarlo por alto, una época de esplendor en las letras que verá gestarse las obras de autores como Gibbon, Poppe, Dryden, Pepys, Defoe, Sterne, Swift o el filósofo empirista David Hume.

No gratuitamente el siglo XVIII será una época dorada de las letras inglesas, plena de estilos y voces individuales que –orilladas hacia el clasicismo (Gibbon, Poppe, Dryden, Pepys) o hacia una ironía ecléctica y demoledora (Swyft, Defoe, Fielding, Sterne)– manifestarán de un lado la sofisticación de la vida intelectual en las Islas en el contexto de un impulso general a las artes y las ciencias generador de sólidas y coetáneas escuelas filosóficas (desde el neomisticismo de Shaftesbury al escepticismo de David Hume). De otro lado este agitado marco cultural de heterogéneas tendencias y producciones

reivindicará, más allá de sus desavenencias internas o contradicciones, una vida nacional concedora de sus tradiciones autóctonas, orgullosa de su pasado histórico y en la medida de lo posible, distanciada de la determinante influencia de las tendencias culturales de la Europa continental en el pasado Tudor. Es así como el típico cosmopolitismo de la ilustración europea adquiere en la cultura del XVIII en Inglaterra una aguda tendencia nacionalista, una afirmación de la idiosincrasia de un pueblo que reclama una identidad cultural además de su simple condición de nación insular e independiente. (SELMA, 1991: 63)

En medio de todo este proceso amanece el siglo XIX. Es el siglo del Romanticismo y del Realismo, es decir, de la mirada puesta al servicio de los aspectos más íntimos del ser humano (alma, Dios, fantasía e imaginación, naturaleza, sentimientos, duda, amor, inquietud, emoción, voluntad, pasión, creencias, principios y valores...) y de aquellos otros que lo tocan como ser histórico, colocado en un mundo con frecuencia hostil, en continuo enfrentamiento; sometido a fuerzas dominantes que lo oprimen y lo deshumanizan y ponen de manifiesto sus peores rasgos e inclinaciones.

En el terreno de lo pictórico el XIX es el siglo de pinceles tan sobresalientes y distintos como los de Friedrich, Ingres, Géricault, Delacroix, Corot, Hayez, Couture, Daumier, Millet, Breton, Courbet, los ya citados, Turner y Constable y los prerrafaelitas, por mencionar solo algunos.

La duración de una época de arte puede ser corta; esto no quita nada a su valor, al igual que la corta duración de una flor no afecta a la calidad de su perfume, la vivacidad de sus colores y la pureza admirable de sus pétalos.

Viollet Le Duc <sup>32</sup>

## **2.2 EL MOVIMIENTO PRERRAFaelita: NACIMIENTO, MIEMBROS Y ETAPAS**

Es un hecho comúnmente admitido entre los historiadores del arte que a mediados del siglo XIX, es decir, a comienzos del reinado de la reina Victoria, la pintura inglesa se encontraba en un momento de serio estancamiento creativo constreñida por el peso de convenciones académicas fuertemente instaladas, así como sometida a los gustos y necesidades de una clientela deseosa de escenas costumbristas que a menudo naufragaban en el sentimentalismo más fácil o cursi. Los burgueses y comerciantes que en el nuevo marco económico se enriquecían sin cesar querían una pintura sólida que mostrara un realismo adaptado al sesgo ideológico victoriano y que resultara decorativa sin ninguna clase de ambigüedad y que en modo alguno pudiera producir inquietud o desasosiego. Surgió así, por una parte, una pintura realista que hemos de valorar por su valor documental como fuente histórica (tal es el caso de las obras de sir David Wilkie [1785-1841], William Frith [1819-1909] o Martineau [1826-1863]), o por otra, un paisajismo en serie (la Escuela de Norwich es un buen ejemplo de esta práctica), pleno de tópicos y convencional, en el que encontramos las típicas escenas de cacerías, caballeros con sus perros o carreras de caballos.

A mediados del siglo pasado, el panorama de la pintura inglesa se veía dominado, como en el resto de Europa, por el *Academicismo* más absoluto, entendiendo como tal el cumplimiento al pie de la letra de unos falsos cánones de belleza física, composición luminosa y gama de colorido

---

<sup>32</sup> *¿Qué es el arte?* (1976: 73), Valencia, Fernando Torres.

vagamente inspirados en la obra de *Rafael Sanzio*. En las dos grandes vertientes de esta escuela: el historicismo y el paisajismo, se rendía obediencia estricta a lo que la *Royal Academy* dictaba como única perfección posible. Es la época dominada totalmente por la tiranía de Reynolds, seguida de lejos por la pseudo-escuela de paisajes borrascosos y románticos de *J. Constable*. Dentro del cenáculo tan cerrado, Turner es el único aire libre que renueva la atmósfera viciada de todo el arte británico. Igual sucede en el campo de la poesía, donde la hegemonía de Tennyson marca e influencia toda la época, mientras Browning y Arnold comienzan a mostrar nuevos, aunque no muy diferentes caminos. (MARTÍN TRIANA, 1976: 11)

Fue entonces cuando en el mismo seno de la Royal Academy tres peculiares jóvenes<sup>33</sup> estudiantes, de procedencia, circunstancias y temperamentos muy distintos, fundaron la Hermandad o Cofradía prerrafaelita (*Pre-Raphaelite Brotherhood*) como reacción contra el arte imperante<sup>34</sup> y en un impulso creativo que habría de ser de largo alcance.

La Royal Academy of Arts de Londres había sido fundada durante el reinado del rey Jorge III y había alcanzado su máximo esplendor y altas cotas de respetabilidad durante la presidencia de sir Joshua Reynolds. Propugnaba la imitación de modelos del clasicismo continental y de genios reconocidos entre los que ocupaban el lugar más destacado Rafael de Urbino y Miguel Ángel Buonarrotti, a pesar de que, como ya hemos señalado anteriormente y ahora de nuevo en palabras de SELMA (1991: 66) «a las afueras de este santuario de la mimesis y el didactismo» se estaba practicando ya una pintura muy distinta, «diversa y heterogénea».

---

<sup>33</sup> Los tres rondaban la veintena en una época en la que la mayoría de edad no se alcanzaba hasta los veinticinco.

<sup>34</sup> Los agrupados en la P.R.B. huían del academicismo, de los cánones convencionales, de la carrera predeterminada en el seno de la Royal Academy y la Royal Society, de la pintura bituminosa y la monotécnica imperante del óleo sobre tela, pero asimismo se marginaba del orgullo insular, del individualismo de la pintura que tenía como cliente la clase empresarial que gestionaba y explotaba la Revolución Industrial. (DANESI, en ARGAN, 1977: 85)

Consiste sobre todo, en la afirmación de que los principios sobre los cuales el arte fue enseñado durante los últimos trescientos años son falsos, y que los principios que deben guiarnos son aquellos que predominaron antes de la época de Rafael. Al tomarlos, por tanto, como pauta, estos jóvenes, como una especie de lazo de unión entre ellos mismos, adoptaron el poco acertado y levemente cómico nombre de hermanos «Prerrafaelistas»“. J. Ruskin<sup>35</sup>

Resulta por ello comprensible y de toda lógica que fuera poco a poco gestándose un clima de reacción antiacadémica contraria a ese culto a la moral frente al de la belleza, del cual la Academia era adalid. Es en la década de 1840 cuando a través de las publicaciones de John Ruskin la presencia de esta reforma estética y moral se hace claramente manifiesta:

Mientras toda finalidad del arte ha sido la enseñanza moral, naturalmente tomó la realidad como su primer objetivo y la belleza como el segundo. Mas cuando perdió todo el propósito en la enseñanza moral, tomó, naturalmente, la belleza como el primero y la realidad como el segundo [...] los prerrafaelitas poseen enorme fuerza imaginativa, tanto como de ejecución, y no saben de cuánto serían capaces si alguna vez trabajasen a gran escala y con menos laborioso detalle. (Citado en SELMA, 1991: 66)

Años después, desde una óptica, una experiencia, una vivencia personal y unos principios bien distintos, el escritor y esteta Óscar Wilde, para algunos un hedonista entre epicúreo y místico (SELMA, 1991: 67), del que habremos de hablar más adelante, escribe acerca de este asunto que veíamos analizado bajo el prisma de Ruskin (para todos alguien de cuyo puritanismo no es posible dudar):

---

<sup>35</sup> Las citas de Ruskin en este capítulo del trabajo, salvo que se indique otra fuente, están todas tomadas de MARTÍN TRIANA (1976: 28-29).

Un renacimiento multifacético y maravilloso, productor de fuertes ambiciones y elevadas personalidades; pero que a pesar de sus espléndidas realizaciones en la poesía y en las artes decorativas y en la pintura, pese a toda la acrecentada donosura y gracia en el vestir y en el mobiliario de las viviendas y cosas semejantes, no es completo. Porque no puede haber una escultura sin una bella vida nacional, y el espíritu comercial de Inglaterra la ha matado [...] el bien que obtenemos del arte no es lo que aprendemos de él: es lo que llegamos a ser gracias a él [...] todos nos pasamos los días buscando el secreto de la vida. Pues bien: el secreto de la vida está en el arte<sup>36</sup>.

Conviene detenerse aquí un momento y reflexionar acerca del sentido o valor de la génesis de esta peculiar congregación artística a partir de la denominación misma en que quisieron o sintieron reconocerse y con la que desearon ser reconocidos. Es evidente en ella el sentido monástico, con lo que implica si tenemos en cuenta las circunstancias religiosas del momento en Inglaterra y las simpatías de estos pintores hacia determinadas formas de religiosidad. En palabras del propio Ruskin: «El gran hecho inmenso que separa el arte moderno del antiguo es que todo el arte antiguo era religioso y el moderno es profano».

Así lo entiende también DANESI en una argumentación que nos parece de enorme interés:

Preguntémonos si el sentido de dicho revival no estará encerrado en el término *brotherhood*, en el que tanto insistía Rossetti, palabra en la que se resume todo o casi todo su antiindividualismo, anticapitalismo y antiimperialismo, la fuente evangélica y, en parte, bíblica, la solidaridad con el hermano, el espíritu caballeresco en tanto que pertenecía a una élite que da más deberes que derechos; rechazo de Caín, el fundador de la ciudad, el

---

<sup>36</sup> O. Wilde, «El renacimiento inglés del arte» en *El crítico como artista y otros ensayos*, 1968, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 157, 166 y 169. [SELMA, 1991: 67]

hombre de Darwin, la supervivencia del más fuerte; y opción por Abel, el hombre pío y satisfecho de su relación con la naturaleza.

El suyo era un romanticismo antifaustiano, que jamás habría sacrificado a Filemón ni a Baucis al progreso ni a las exigencias implacables de los monopolios multinacionales. Contra el hombre del Renacimiento, el hombre de Maquiavelo, protagonista negativo pero mitificado por la cultura inglesa incluso por los elisabetianos. Su culto a Dante se dirigía más al hombre fraternal y enamorado de la *Vita Nuova* que al juez resentido e implacable de la *Divina Comedia*.

En resumen, esta evasión hacia la Edad Media, en tanto que época en la que el espíritu religioso dominaba unánimemente, hacia el hombre de la edad precientífica y precolonial, hacia el arte considerado como profecía, equivale a un volver a sacralizar el arte en un sentido antimundanal, apeando, sin embargo, santos y mártires con una óptica protestante y retornando a los *topoi* evangélicos. El intento de volver al fresco en tanto que *biblia pauperum* y, en general, a la pintura de contenido, narrativa y literaria, inspirada en hechos bíblicos, en la novelística del siglo XIV, o poblada de personajes de Chaucer, de Dante o de las leyendas artúricas, la eliminación de la diferenciación entre *fine art* y *craft art* son aspectos de la búsqueda de una relación arte-pueblo, es decir, de la esperanza de salvación social a través de unas imágenes que no tengan en ellas mismas su fin, sino que sus valores hagan entrever como única posibilidad trascendente una noción distinta de las relaciones humanas. En el origen de esas decisiones se encuentra el mito romántico del pueblo y el niño entendidos como los auténticos temas poéticos, y el mito de la Edad Media como época en la que la creación artística era confiada al artesano, elemento homogéneo de las clases populares: reacción al teoría ilustrada del pueblo objeto –más que sujeto– de liberación y emancipación. Constituye, sin embargo, un sistema de referencias del que es pertinente subrayar, más que la perspectiva histórica, la fuerza estructuradora atemporal. (Citado en ARGAN, 1977: 70-71; 74)

Incapaces, pues, de identificarse con la escuela oficial y sintiéndose al margen de lo establecido, William Holmant Hunt (1827-1910), John Everett

Millais (1829-1896) y Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) sueñan con convertirse en los artífices de una nueva pintura que tendrá su modelo en el arte medieval en lugar del arte del Renacimiento, como venía siendo lo canónico en el academicismo. El arte anterior a Rafael les parece libre, auténtico y verdadero (de ahí, por tanto, el polémico nombre elegido para su formación al que ya hemos aludido)<sup>37</sup>, sin amaneramiento. Ven en los primitivos italianos, desde Benozzo Gozzoli a Botticelli y sobre todo en Giotto, el modelo de pureza y libertad más significativo de la historia del arte, mientras que la sujeción de la enseñanza académica inglesa a las normas estéticas emanadas del Renacimiento son, desde su perspectiva, la razón de la infertilidad creativa del momento. Esta nueva pintura que proponen habrá de hacer al espectador un espectador reflexivo, es decir, será una pintura que eleve y mejore a quien la mire.

En el arte medieval, la idea es lo primero, la realización lo segundo; en el arte moderno, la realización es lo primordial y la idea lo secundario. Y asimismo, en el arte medieval lo principal es la verdad y la belleza lo secundario; en el arte moderno, la belleza es preferida y la verdad preterida.  
J.Ruskin

Así pues, como afirma METKEN, un rasgo de vital importancia y, al tiempo, genuinamente prerrafaelita es que:

Por encima de una muy acentuada sensualidad visual, el cuadro debía contener un significado, comunicar un mensaje, tal y como lo había conseguido antes el cristianismo. (METKEN, 1982: 9)

---

<sup>37</sup> Se afirma que su insistencia en citar a Rafael Sanzio (1483-1520) como el límite cronológico de la perfección renacentista, fue lo que les llevó a adoptar el nombre con que bautizaron su Hermandad, pues ya en las aulas de la Academia algún compañero se había referido a ellos con ese calificativo por sus críticas a la *Transfiguración* de Rafael (así lo cuenta HILTON, 2000: 33).

Y refiere una cita del escritor Máximo Gorki acerca del posible origen de esta fijación por el pasado que sienten los prerrafaelitas:

Yo contemplo los cuadros de Rossetti, de Burne-Jones y quedo admirado de que estos talentos, tan poderosos y al mismo tiempo tan sensibles, buscasen su inspiración en el pasado. ¿Por qué no querían o no podían aproximarse a la vida contemporánea? Porque en la sociedad actual la vida se ha hecho estrecha, incolora y deslucida, porque unas pasiones tenebrosas consiguen un mayor poder sobre las personas. (METKEN, 1982: 15)

Ampliamos el sentido de esta cita con palabras de Ruskin que son bien explícitas al respecto:

Toda pintura grande no ha sido otra, sino aquella que reproduce las formas de vida y los hechos cotidianos de las gentes entre las que nació, y todo trabajo histórico que se precie evoca no el pasado, sino el presente.

Como es manifiestamente palpable, tras este ambicioso e idealista proyecto laten, pues, como motivación y sustento teórico y emocional los preceptos y valoraciones (en los que venimos insistiendo) del ya muy influyente teórico victoriano John Ruskin y las obras de los pintores W. Dyce y sobre todo Ford Madox Brown que había conocido y trabado amistad con los *Nazarenos* en el continente y había ya probado a hacer una pintura medievalista inglesa. No sería posible comprender el nacimiento del Prerrafaelismo sin tener, por tanto, en cuenta el peso específico que Ford Madox Brown desempeñó como referente para estos jóvenes artistas y el descubrimiento que fueron para ellos los pintores alemanes Friedrich Overbeck y Franz Pfors, es decir, los llamados *Nazarenos*<sup>38</sup>. Aunque, como afirma SARABIA:

---

<sup>38</sup> Estudiantes en la Academia de Viena, los futuros *Nazarenos* abandonaron la senda del arte académico para fundar en 1809 el *Lukasbund* (Unión o Hermandad de Lucas, en homenaje al evangelista, patrón de los pintores). Deseosos de inspiración medieval y de la verdad y pureza

Las ideas de nuestros tres amigos no tenían nada de místicas o religiosas; eran, de hecho, en mi opinión, unos sentimientos difusos tantas veces repetidos entre jóvenes, unos deseos de cambiar el mundo, de iniciar una nueva era en la pintura, de volver a beber en las fuentes siempre nuevas de la naturaleza. (1992: 53)

En realidad, este nuevo enfoque del pasado medieval, la pretensión de exactitud, la intensidad de todos los sentimientos (especialmente los religiosos y literarios), el arcaísmo intencionado, estaban ya presentes y eran conocidos en el arte inglés anterior a la Hermandad Prerrafaelita. En sus obras fueron finalmente plasmándose, delimitándose y haciéndose realidad a medida que pasaba el tiempo y crecía su producción. METKEN (1982) considera que el Prerrafaelismo nace de una «angustia vital y una melancolía» que conducen a la huida a la Edad Media como resultado del miedo ante la naciente era industrial victoriana. Todo ello en un exilio poético y estético voluntario que confiaba «en el arte como la única solución para aquella crisis existencial<sup>39</sup>».

El crítico John Ruskin (1819-1900), como hemos señalado, fue un intelectual y teórico de magisterio decisivo en la Inglaterra victoriana. Sostuvo una visión profundamente moral del arte y le otorga un lugar privilegiado en la esfera social. Defiende el valor del trabajo artesanal frente al desarrollo de las prácticas propias de la industrialización emergente y maneja un concepto poético y místico de la naturaleza<sup>40</sup> que considera ha de ser representada de manera sencilla, directa, sincera y con la máxima fidelidad al detalle. Sus teorías constituyeron en palabras de VON HEYL (2009: 13)

---

que observaban en la pintura prerrenacentista se instalaron en Roma. La sencillez, fruto de un cromatismo suave que huye de los contrastes violentos; las líneas limpias y los temas bíblicos son rasgos que distinguen sus obras. A diferencia de los prerrafaelitas, traicionan a la naturaleza al no usar nunca modelos reales para la representación de figuras humanas con la intención de evitar cualquier clase de sensualidad en el arte religioso.

<sup>39</sup> VON HEYL, 2009: 13.

<sup>40</sup> El movimiento romántico ya había consagrado una representación de la naturaleza, cargada de profundos significados simbólicos, filosóficos y religiosos y serán los nazarenos quienes además persigan mostrar una más evidente correspondencia entre la representación formal y el sentimiento religioso. (GRASSI, p. 113)

«bálsamo para las almas vejadas de muchos artistas desmoralizados, que siguieron sus visiones con creciente interés».

Hunt, Millais y Rossetti se adhirieron sin reservas a todas estas propuestas teóricas en un gesto ciertamente revolucionario: contra la Inglaterra de la era industrial defienden una vuelta a la época medieval que les parecía el paradigma de la perfecta unión entre pensamiento y técnica, forma y contenido, sentir del espíritu y mano que refleja aquel sentir en su obrar; postura opuesta al Post-Renacimiento, donde la técnica sobrepasaba la importancia y sinceridad del asunto tratado. De aquí que los primeros óleos y dibujos de los prerrafaelistas tengan por tema la Inglaterra de los tiempos de Chaucer, la infancia de Jesucristo y de la Virgen María, el renacimiento florentino, la vida del Dante, algunos episodios shakesperianos y leyendas mitológicas, aunque más bien pocas. (MARTÍN TRIANA, 1976: 12)

Y no es de extrañar que fuera así; o mejor: no ha de sorprender el nacimiento de un movimiento de reacción en el arte, si tenemos en cuenta el contexto intelectual y político en que se produce la creación de la Hermandad. Toda Europa en ese periodo está inmersa en procesos revolucionarios. En el caso que nos ocupa señala en su estudio SELMA:

Desde Londres, Oxford y Cambridge diversos representantes burgueses de una intelectualidad hasta cierto punto inconformista con diversos órdenes de la política victoriana, hombres como Pugin, Carlyle o Ruskin, no gratuitamente medievalistas en sus diversas preocupaciones intelectuales, defienden –al parecer ante todo– una reforma radical de las costumbres al tiempo que administran «nuevos» signos de calidad estética, artística, ética o espiritual. (1991: 36)

Por otra parte, es en el espacio mismo de la iglesia anglicana y alentado por algunos obispos de enorme talla intelectual, profundamente críticos con el materialismo reinante y la cómoda posición en que se habían instalado las instituciones y representantes eclesiales, donde comienza a

gestarse un intento de revitalización del pasado que habrá de ser decisivo. Así nace en 1833 el llamado *Oxford Movement*, inspirado sobre todo por las ideas del cardenal Newman (1801-1852), que terminaría convirtiéndose al catolicismo, y el teólogo John Keble (1792-1866). En una «auténtica cruzada ideológica» (SELMA, 1991: 36-37) el Movimiento va a estimular no solo la recuperación de una espiritualidad cristiana primitiva, sino también sus ritos y símbolos. Es posible en cierto modo hablar, afirma el autor mencionado, de un renacimiento de la sentimentalidad y la simbología católicas, en franca oposición hacia el austero anglicanismo de la clase media burguesa felizmente anudada entre religión y capital<sup>41</sup>. (Cuando los prerrafaelitas expusieron por primera vez en la exposición anual de la Royal Academy de 1849 se criticó lo que se entendía como torpezas y falta de técnica y lo que parecían tendencias «papistas» en sus cuadros).

En este proceso general de recuperación se produce el *Gothic Revival* que resultó determinante en los presupuestos estéticos del Prerrafaelismo. La obra magna de Ruskin, *Las piedras de Venecia*, 1853, abrió las puertas al debate acerca del gótico. Así se afirma<sup>42</sup>:

Como reacción contra el dominio del clasicismo, los arquitectos y decoradores ingleses decidieron restituir su lugar de honor al período del gótico; entre 1830 y 1880, este movimiento marcó la Inglaterra victoriana. En pleno auge industrial, este entusiasmo por la sociedad medieval, en la que florecían las artes con un espíritu místico y fraternal, se opone a los efectos del maquinismo, considerados degradantes. Nace así el *Arts and Crafts*, que aboga por el retorno al trabajo noble del artesano. El predominio del gótico se afirma también en los grandes edificios públicos (las reconstruidas Casas

---

<sup>41</sup> En SELMA (1991: 38): En el símbolo propiamente dicho hay siempre alguna encarnación o revelación de lo Infinito: por él lo Infinito se ve obligado a unirse a lo finito y permanecer visible y tangible. De aquí que el hombre feliz o miserable esté guiado y dirigido por símbolos: el universo entero no es más que un vasto símbolo de Dios, ¿qué es el hombre, sino un símbolo de Dios? ¿No es todo una revelación sensible de la fuerza mística que reside en él y que le ha sido entregada por Dios? (Thomas Carlyle, *Sartus Resartus*)

<sup>42</sup> Cito literalmente desde la página web de la exposición, ya mencionada en la introducción de este trabajo, *Gothic revival: arquitectura y artes decorativas de la Inglaterra victoriana* (2 de marzo a 6 de junio de 1999).

del Parlamento<sup>43</sup>, por ejemplo, después del incendio de 1860) y en la producción industrial<sup>44</sup>.

En palabras de L. PATETTA (1977: 130) el *revival* (neogótico) en Inglaterra se articula en torno a tres circunstancias o problemas de fondo: la oportunidad de acabar con las incorrectas alteraciones y restauraciones de las grandes catedrales góticas; la definición de un estilo que responda a las exigencias de un relanzamiento de la religiosidad, de su papel institucional y de sus aparatos litúrgicos, tras siglos de laicismo anglicano; y, por último, la voluntad de desarrollar un estilo nacional, estrictamente inglés y orgullosamente exento de las influencias académica francesa e italiana.

### 2.2.1 LA HERMANDAD

La fundación oficial tuvo lugar en agosto de 1848 en el número 83 de Gower Street en la casa de los padres de Millais.

---

<sup>43</sup> Pueden considerarse la gran obra del gótico victoriano. Iniciada por Pugin y C. Barry a quienes se unieron posteriormente arquitectos como Butterfield, G. Scott, Woodward, Dean y E. Street con quien aprendió y trabajó W. Morris en Londres. Todos ellos, afirma SELMA (1991: 59) eran partidarios de la recuperación de los viejos oficios artesanos y de la utilización de materiales nobles, aunque no por ello dejaron de sentirse atraídos por los nuevos materiales de construcción *pese a las lamentaciones de Ruskin*. Téngase en cuenta (SELMA, 1991: 55) que en el neogótico continental se había integrado perfectamente el empleo sistemático del hierro y el cristal, mientras que el neogoticismo victoriano insiste en el uso largamente avalado por la experiencia artesana del yeso y la madera junto a los hallazgos ornamentales. Al hilo de este asunto cita Selma las preciosas palabras de Morris: “Un pequeño fragmento exige el esfuerzo de cada día y de toda una vida”.

<sup>44</sup> Así pues, el gótico poseía en la ciudad decimonónica el consuelo de una pretendida antigüedad; en una capital que parecía encaminada a sobrepasar cualquier límite convencional o previsible, todo ello ofrecía el consuelo de una especie de permanencia teórica o presunta. Pero las imágenes sagradas tienen una manera muy misteriosa de mostrar su otra cara. El poder de las obras originales góticas también puede vincularse a la presencia de lo pagano y lo bárbaro. Por eso la ciudad del imperio se conocía al mismo tiempo como una ciudad de salvajes. (AKROYD, 2012: 742)



A los tres miembros originales se unieron cuatro nuevos miembros de perfiles diversos: el escultor y poeta Thomas Woolner (1825-1892); el estudiante de la Royal Academy James Collinson<sup>45</sup> (1825-1881); William Michael Rossetti (1829-1919), hermano de Dante Gabriel, funcionario de Hacienda en aquel tiempo, más tarde crítico de arte y literatura; y, por último, el también estudiante de pintura Frederick Georges Stephens (1828-1907), luego escritor y crítico de arte. Una carpeta con bocetos del volumen de Carlo Lasinio (1757-1839) con grabados de los frescos del Camposanto de Pisa de Benozzo Gozzoli y Orcagna entre otros pintores italianos de los siglos XIV y XV circuló entre sus manos en la liturgia de aquella reunión iniciática y les sirvió de inspiración<sup>46</sup> pues quedaron prendados de lo que sentían tan vivo en esas obras: originalidad, pureza, sinceridad, fidelidad a la naturaleza y libertad creativa. No se trataba, como muy sabiamente afirma SARABIA (1992: 59),

---

<sup>45</sup> Abandonaría la hermandad en 1850 al convertirse al catolicismo. Cortejó a Christina Rossetti, la brillante poeta, hermana de Dante y William Michael, y una de las mujeres más destacables del círculo prerrafaelita.

<sup>46</sup> En el momento en que Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt, Everett Millais, James Collinson, Thomas Woolner y William Michael Rossetti decidieron fundar la PRB, aún no habían conocido a Ruskin, aunque sí conocían sus escritos; tampoco habían formulado todavía sus programas. Lo que les parecía primordial e inmediato era dirigirse al pueblo y encontrar en el Estado, por ejemplo, un cliente que no fuese una burguesía que, como la holandesa del siglo XVII, decretara el éxito de la pintura de género, a la sazón agotada en un anecdotario de repertorio. Se había planteado así el problema de la selección de un determinado estilo, un lenguaje de fácil comprensión y gran audiencia: un nuevo estilo, inventado, hubiera parecido un antiestilo, y no hubiera encontrado una inmediata aceptación; el gran innovador, Turner, hallaba en Ruskin un defensor, pero no tenía, ni buscaba, el consenso popular. (DANESI, 1977: 74-75)

de copiar ni de imitar a aquellos pintores anteriores a Rafael, sino de recoger el testigo de esa llama y mantenerlo fresco y ardiente.

El grupo de amigos artistas se compromete a colocar las iniciales PRB<sup>47</sup> tras su firma en todas sus obras y a instancias de Rossetti, el líder<sup>48</sup> indiscutible y motor de la Hermandad, establece un canon de referentes y modelos a imitar. Este peculiar y dispar canon, denominado por ellos *Lista de Inmortales*, establece que los modelos, figuras históricas reverenciadas con importancia continua hasta el presente son: Jesucristo, Shakespeare, el autor del *Libro de Job*, Homero, Dante, Chaucer, Leonardo, Goethe, Keats, Shelley, el rey Alfredo, Landor, Thackeray, Washington, Browning, Fra Angélico, Rafael, Fidias, Isaías, Byron, Cervantes, Miguel Ángel, Tiziano, Tintoretto e incluso Cristóbal Colón, entre otros (HILTON, 2000: 34). Señala SARABIA (2005: 61) la ausencia significativa y extraña en esa lista de Giotto, así como el hecho de que no aparezca ni un solo músico en la nómina de autores, lo que indica la poca afición musical de Rossetti<sup>49</sup>, artífice con Hunt de la lista. HILTON (2000: 34-35) incide en cómo la lista pone de manifiesto la incertidumbre intelectual de estos jóvenes artistas que no gozaban de los conocimientos eruditos ni la imaginación de Ruskin, sin que ello fuera obstáculo para que sí se dieran: la unidad en el propósito común, el sentimiento de hermandad y un permanente e innegable entusiasmo.

William Michael Rossetti será el responsable, en nombre de todos ellos, de enumerar en un manifiesto cuáles son los principios que presiden la ambiciosa e idealista tarea que se han impuesto. Y así quedan expresados en cuatro puntos a los que consideramos no se les pueden restar ni belleza ni honestidad y buenas intenciones:

---

<sup>47</sup> Este asunto de las iniciales trajo consigo bastante sorna pues se propusieron interpretaciones como «Please Ring the Bell» o la más aventurada y también jocosa «Penis Rather Better» en variados intentos de desciframiento.

<sup>48</sup> Aunque hay quien, como SELMA (1991: 105), considera que fue más bien Ruskin el propagador de esta idea acerca del liderazgo de Rossetti.

<sup>49</sup> Si bien curiosamente a día de hoy, como se ha comentado en la introducción, la música es un claro exponente de la presencia viva del Prerrafaelismo.

Primero: tener ideas genuinas que expresar. Segundo: conocer perfectamente la naturaleza, así como los medios de reproducirla y expresarla adecuadamente. Tercero: simpatizar con lo que es directo y serio, lo saludable del arte antiguo, excluyendo lo convencional. Cuarto: lo más importante de todo, producir en hermandad amistosa buenas pinturas y estatus. (SELMA, 1991: 69)

A partir de 1849 comenzaron a aparecer en algunas exposiciones londinenses obras con el monograma no desvelado *PRB* bajo la firma del artista. *La infancia de la Virgen* fue la primera obra que presentó Rossetti; *Isabella*, la de Millais y *Rienzi*, la de Hunt. Las tres recibieron una acogida aceptable y fueron compradas.

La pintura de los prerrafaelitas se caracteriza por su colorido, vivo y luminoso (el verde, el lila, el azul, el violeta, el rojo púrpura: los colores propios de las vidrieras góticas), de modo que un cuadro prerrafaelita se identifica a simple vista como tal por su forma externa; su sensibilidad hacia las cuestiones sociales y hacia la naturaleza, que se muestra con tan exacerbado realismo que roza lo fotográfico:

Id a la naturaleza con toda la ingenuidad de vuestro corazón y caminad hacia ella laboriosos y lealmente, sin otro pensamiento que el de penetrar mejor en sus designios; sin rechazar nada, sin escoger nada, sin desdeñar nada. J. Ruskin



*Earth Mother, Sir Edward Burne-Jones*

“Nature is painting for us,  
day after day,  
pictures of infinite beauty  
if only we have the eyes  
to see them.”  
--John Ruskin

[prerafaelitesisterhood.com](http://prerafaelitesisterhood.com)

Solo por hábito de representar fielmente todas las cosas podemos aprender a fondo lo que es bello y lo que no lo es. Los objetos más repulsivos contienen algún elemento de belleza<sup>50</sup>, y en todos hay un elemento peculiar, que no puede separarse de su fealdad, pero que deben ser saboreados conjuntamente. Cuanto más acepta un pintor la naturaleza tal como es, más inesperadas bellezas descubre en lo que primero desdeñaba; pero una vez que se ha arrogado el derecho a rechazar, estrechará gradualmente su círculo de deleite hasta que lo que supone ser nobleza de selección acaba en pobreza de percepción. J.Ruskin

Y de igual modo por la libertad con que se colocan los personajes sobre el espacio del lienzo, así como por las poses en que se presentan; la inclusión de múltiples símbolos y su vinculación prácticamente constante con referencias literarias de todo tipo (en algunos de sus miembros resulta difícil separar la vertiente del poeta de la del pintor y/o a la inversa).

---

<sup>50</sup> Como, por ejemplo, entre otros, ya había señalado Aristóteles cuando decía «cualquier parte de la naturaleza es maravillosa [...]; estudiemos sin aversión cualquier tipo de animal, pues todos y cada uno de ellos nos revelan algo natural y algo bello». (*De las partes de los animales*, I, 5).

La vertiente literaria de este movimiento artístico se manifiesta también de forma muy significativa en la creación y publicación de *The Germ*, la revista de la Hermandad, cuya intención principal era la integración pintura-poesía (*ut pictura poesis*). *The Germ* nace con el objetivo de «enunciar las ideas de aquellos que apoyan una estricta adhesión a la sencillez de la Naturaleza en el Arte o en la Poesía», así como la de agitar las conciencias de sus lectores frente a la moral dominante. Solo vieron la luz cuatro números entre 1849 y 1850, pero la revista hizo más visibles a estos pintores; amplió el eco de sus propuestas, aunque también quebró el secreto que rodeaba las siglas con que se presentaban ante el público (el 4 de mayo de 1850 un artículo del *Illustrated London News* desveló el significado de las siglas PRB). Con *The Germ* afirma HILTON:

Comenzó un nuevo sesgo de la historia de la vieja idea (formulada en primer lugar por Horacio) de *ut pictura poesis*, la teoría de que la poesía y la pintura son artes hermanas, que cumplen en gran medida la misma función y, por consiguiente, que un texto puede ilustrar un cuadro del mismo modo que un cuadro puede ilustrar un texto. Las ramificaciones de esa tradición se han percibido grandemente en la cultura inglesa, pero con propensión –natural en una nación verbalmente cultivada, pero de escasa educación visual– hacia la ilustración de un texto literario: así, el pintor pasa a ser mero auxiliar de algo que ante todo se explica por sí mismo. La contribución de Rossetti a la tradición (...) iba a causar el efecto decisivo de invertir esa tendencia, e iba a ser un componente influyente de las doctrinas del esteticismo. (2000: 50-51)

SELMA (1991: 11-12), como muchos otros especialistas, destaca y se siente fuertemente atraído por esta preocupación constante en los artistas del Prerrafaelismo de sintetizar la creación literaria y la plástica.

Tras la sorpresa y la inicial benevolencia de la crítica, la respuesta al trabajo de los prerrafaelitas se vuelve hostil. Con motivo de las exposiciones de 1850 y 1851 sufren virulentos y desproporcionados ataques. Ya no se les perdona su rechazo de la idealización clásica, la falta de perspectiva aparente,

la extrema libertad con que se enfrentan a las, por todos conocidas, leyes de la composición, ni la brillantez y riqueza cromática. Causa indignación el detallismo y la perfección de cada elemento de los cuadros (objetos, seres, prendas, fondos). Molesta su naturalismo, ese realismo a ultranza, esa iluminación que busca copiar al sol y parece despreciar la que surge de focos dispuestos de antemano, los contraluces y evanescencias propias del academicismo<sup>51</sup>.

El Prerrafaelismo no cuenta más que con un principio, el de absoluta e ilimitada verdad en todo lo que él hace, que se obtiene terminando mucho todo, hasta el más pequeño detalle de la naturaleza, y solo de la naturaleza. O cuando tiene que ser confiado a la imaginación, procurando siempre concebir el hecho todo lo más real, de acuerdo a como que pareciese haber sucedido, más bien que del modo más bonito en que podía haber pasado. Cada paisaje prerrafaelista está pintado a fondo, hasta la última pincelada, directamente al aire libre. Cada figura prerrafaelista, al menos estudiada en su expresión, es el verdadero retrato de una persona. El más insignificante detalle está pintado del mismo modo. Y una de las razones principales para la violenta oposición que la escuela ha encontrado en los demás artistas, es la enorme pérdida de tiempo y trabajo que tal sistema requiere por parte del que lo adopta, en contradicción con el estilo actual, descuidado e imperfecto. Este es el fundamento primordial prerrafaelista. J.Ruskin

La verdad es la fuerza de la escuela prerrafaelista, la verdad es su coraza, la verdad es su divisa, y las grotescas y violentas formas de imaginación que a primera vista parecen ser la reacción de una fantasía desesperada, de una fe aterrorizada contra el mordaz escepticismo de la ciencia moderna, lejos de

---

<sup>51</sup> Como explica HILTON (2000: 56-57) ya desde el Turner que regresó de Italia y en pintores costumbristas como W. Mulready el colorido de los cuadros había comenzado a aclararse y se probaban técnicas para avivar los colores como la que prefirieron los prerrafaelitas: aplicar una capa muy fina de pigmento blanco sobre la superficie del lienzo que se iba a trabajar y en la que previamente se había trazado con sumo cuidado el dibujo (el resultado era de un enorme brillo, tristemente hoy perdido). Uniformidad de la pintura en todo el lienzo sin privilegiar, por tanto, el primer plano frente a los planos secundarios y uniformidad de la luz con la misma generosidad con que el sol lo ilumina todo.

ser así son parte de esa misma ciencia, son los resultados de una erudición infinitamente más acabada, de un análisis infinitamente más penetrante, de una integridad de pensamiento infinitamente más exacta y escrupulosa que de las que dispuso ningún artista durante los dos siglos anteriores. J.Ruskin

El evidente simbolismo de muchos de sus cuadros tampoco es del agrado de la mayor parte de la crítica y se les acusa de un tratamiento trivial, cuando no burdo, de los temas sacros.



J. E. Millais: *The Return of the Dove to the Ark* (1851)

Así, por ejemplo, resulta demoledora la crítica al *Cristo en casa de sus padres* de Millais por parte de alguien tan brillante, respetado e influyente en los círculos intelectuales como el escritor Charles Dickens<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> [...] Ved el interior de un taller de carpintero. En el primer plano de este taller hay un niño horrible, balbuciente, pelirrojo, con el cuello torcido, que parece haberse hecho una herida mientras jugaba en alguna alcantarilla próxima, y que presenta su dedo herido para que lo contemple una mujer arrodillada, tan terrible en su fealdad que (suponiendo que algún ser humano pudiera existir por un solo momento con el cuello tan dislocado) resaltaría como un verdadero monstruo en el más vil cabaret de Francia o en la más baja taberna de ginebra de



Millais: *Christ in The House Of His Parents* (1850) Tate Britain, Londres

Ruskin, en cambio, se mantiene fiel en su admiración y apoyo porque ve realizadas en ellos sus aspiraciones artísticas (a las que solo había llegado a responder el gran Turner en los años anteriores)<sup>53</sup>:

El gran error que hasta ahora ha impedido a la opinión seguir plenamente a los profesionales tiene que ser pronto enmendado. Este error se debe a la creencia de que, en vez de desear recurrir a los principios de los primeros siglos, estos hombres deseaban devolvernos a la ignorancia de los primeros

---

Inglaterra. Dos carpinteros medio desnudos, maestro y aprendiz, dignos compañeros de la atractiva hembra, se dedican a su trabajo; un niño, con lejano aroma de humanidad, entra con una vasija de agua; y nadie presta atención a una husmeante vieja que parece haber confundido el taller con el estanco de al lado y espera desesperadamente a que le sirvan media onza de su rapé favorito. Doquiera que resulte posible expresar fealdad en rostros, miembros o actitudes, allí está expresada.

Hombres como los carpinteros pueden hallarse desnudos en cualquier hospital donde se reciben sucios borrachos con abultadas venas varicosas; hasta los propios dedos de sus pies parecen salidos de un hospital...

¡Esto es lo que el arte prerrafaelista puede hacer para rendir homenaje y reverencia a la fe en que vivimos y morimos! [SARABIA, 1992: 108]

<sup>53</sup> En su obra *Modern painters* (1843) Ruskin presenta a Turner y Constable como modelos de una verdadera regeneración (o renacimiento) de la pintura en Inglaterra.

siglos. Esta idea tomó cuerpo al principio, dada alguna dureza que imprimían a sus primeros trabajos, que surgía –como siempre tiene que surgir– del esfuerzo evidente y serio de reflejar la naturaleza como en un espejo; esta opinión fue alentada en parte por los celos de sus vencidos competidores, y en parte por la ignorancia pura, perversa y sin esperanza de todo el grupo de críticos de arte, así llamados en relación con la prensa.

Conforme a sus criterios, sustentados en un conocimiento erudito de la pintura inglesa autóctona, así como de las fuentes clásicas, se hacía imprescindible «el cultivo de la pintura y el dibujo<sup>54</sup> más atento a la naturalidad que al canon, a la expresividad que a los modelos académicos, a la seducción espiritual que a la regla estructural» (SELMA, 1991: 68). Por eso le pareció indudable y un hallazgo sorprendentemente feliz que en las primeras obras de los prerrafaelitas pudiera apreciarse la síntesis más lograda de esos principios artísticos. En la misma línea del análisis que realiza SELMA (1991: 68) estamos en condiciones de afirmar que, además, a esos logros se unían la peculiar mirada de estos jóvenes sobre la historia de Inglaterra o sobre la historia sagrada; su preocupación y cuidado extremo en procurar la interacción arte-naturaleza desde una observación naturalista llevada al extremo; y su interés por el diseño, la decoración y la ornamentación, que se tradujo en una recuperación y revaloración de las tradiciones artesanales del país, que era uno de los focos de atención principal de Ruskin.

El grupo se refuerza con la llegada de nuevos miembros: Charles Allston Collins (1828-1873), Arthur Hughes (1830-1915) y Walter Deverell (1827-1854). De modo que el Prerrafaelismo llega a ocupar el primer plano artístico.

A partir de 1852 y, conforme a los preceptos de Ruskin, los temas contemporáneos de dimensión social se hacen bien presentes en las obras de estos pintores, si bien son los temas literarios los que van a hacer posible un

---

<sup>54</sup> Tengamos presente en este sentido que Ruskin puede considerarse con todo derecho un artista especialmente dotado, un maestro del dibujo, a cuya enseñanza dedicó parte de su obra.

verdadero reconocimiento al trabajo que vienen gestando. En el ámbito de lo realista va a ser el gran momento de las obras naturalistas de Ford Madox Brown, ya completamente incorporado en el círculo de la Hermandad.

En lo literario, Keats, Tennyson y, por supuesto, Shakespeare son las principales fuentes de inspiración, de modo que estos cuadros pueden ser reconocidos dentro de la tradición cultural nacional. Esto a su vez favorece que sus atrevimientos estéticos y técnicos puedan ser aceptados. La *Ofelia* de Millais es sin duda un buen ejemplo de lo que hablamos y el paradigma por antonomasia de una pintura prerrafaelita (colores brillantes, naturalismo meticuloso y preciosista, símbolos complejos y un tema literario novedoso que rompe con las representaciones clásicas). Crítica y público solo tuvieron elogios para ella.



J. E. Millais: *Ofelia* (1852) Tate Britain, Londres

Y así iría evolucionando esta pintura hacia, para algunos, su etapa más importante («por lo que tuvo de anuncio de muchos ismos posteriores» [MARTÍN TRIANA, 1976: 13]): la etapa final o de evasión en la que el espacio pictórico lo toman las leyendas, la mitología y la ensoñación. Edward Burne-Jones es el gran y mejor representante de esta última fase del

movimiento «que en sí llevaba todo lo que sería característico del Simbolismo francés y del Art-Nouveau» (MARTÍN TRIANA, 1976: 12).

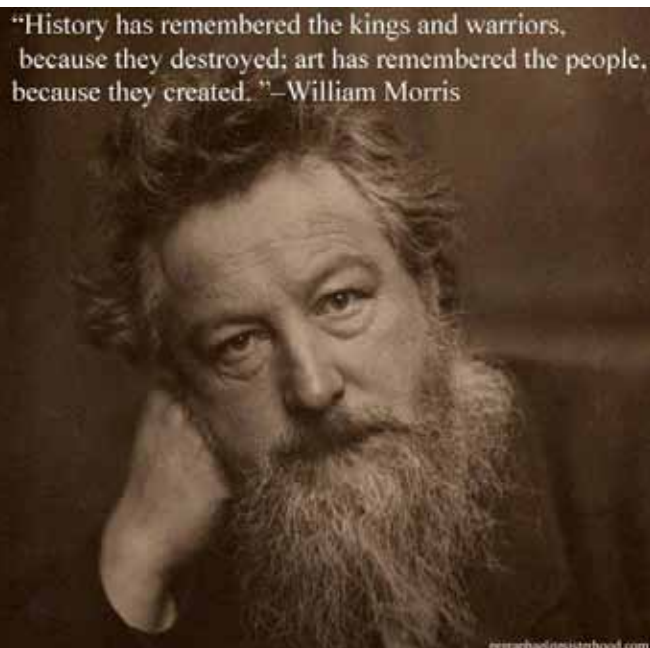
La Hermandad como tal tuvo breve vida y cada uno de sus integrantes continuó su carrera de modo muy diferente<sup>55</sup> pero las ideas y los modelos que habían creado continuaron alimentando a la vanguardia artística inglesa durante más de cincuenta años. Por toda Inglaterra nacen imitadores o seguidores y los ideales del Prerrafaelismo traspasan los límites de la pintura.

Y es entonces precisamente, con la ruptura del grupo, cuando llega de verdad el éxito. Así, la segunda generación del Prerrafaelismo, representada de manera brillante por Edward Burne-Jones (1833-1898) y William Morris (1834-1896), aplicó a las artes decorativas (el mobiliario, la ilustración de libros, los tejidos, etc.) los principios artísticos establecidos por los creadores del movimiento en un verdadero alarde de creatividad y maestría que permitió el tránsito del *Arts and Crafts* al *Art Nouveau*.

---

<sup>55</sup> En carta a su hermana Christina, Dante Gabriel Rossetti escribe «La Mesa Redonda está ahora totalmente disuelta». T. Woolner marchó a Australia en 1852; Millais entró a formar parte en 1853 de la Royal Academy, institución que llegaría a presidir; Hunt tomó rumbo a Tierra Santa en 1854. Christina contestó a esta carta con un soneto que, afirma SARABIA (1992: 149), puede considerarse el epitafio de la Hermandad:

La P.R.B. está en su decadencia: / Woolner hace sus guisos en Australia; / Hunt se dispone a buscar a Keops; / Dante Gabriel se oculta a las miradas; / William Rossetti escribe unos artículos / En inglés que me parece cóptico; / Stephens fuma su pipa en el crepúsculo / Mientras espera la aurora en que se le aclame; / Y, al fin, el campeón, el gran Millais / Llegado a la académica opulencia / puede añadir a su firma A.R.A. / Siempre acaban los ríos en los mares; / Toda fruta madura al fin se cae, / Y así vuestra Hermandad ha concluido.



*Art-Nouveau*, Modernismo (en español el término es traducción del *Modern Style* que nombraba el desarrollo de este estilo artístico hacia finales de siglo en Gran Bretaña), *Jugendstil*, *Sezesion* (Viena), *Nieuwe Kunst* (Holanda) son todos considerados sinónimos. Estilo *Floreal*, estilo *Liberty*, *Stile Inglese* (Italia), estilo *Nouilles* (Bélgica), estilo *coup de fouet* (Francia) hacen referencia simplemente a aspectos formales dentro del movimiento en una sucesión terminológica que llega incluso al *Style Jules Verne*, que pone en relación estas formas de diseño con las creaciones utópicas vernianas, que hacia la mitad del siglo parecían anticipar la modernidad sirviéndose de la ciencia-ficción como herramienta.

Estas y muchas otras denominaciones ayudan a perderse entre una lista interminable de variantes derivadas de este fenómeno artístico, al que algunos especialistas de la historia del arte consideran como el primer estilo realmente moderno de la edad contemporánea, mientras otros piensan que fue una huida hacia lo puramente estético, muy cercana y próxima al kitsch (pretencioso, pasado de moda o de mal gusto relacionado también muy a menudo con las manifestaciones artísticas de la época). *L'art pour l'art* fue en realidad un movimiento, impulsado en la década de 1830 por Víctor

Hugo, quien exigía la autonomía del arte, tal como se desarrollaría más tarde en las corrientes artísticas surgidas en torno al *Modernismo*. A este movimiento se opone el concepto de DECADENCIA. (VON HEYL, 2009: 7-8)

La fundación de la *Arts and Crafts Exhibition Society* en el año 1888 le otorgó el nombre y las ideas del teórico del arte y reformador social John Ruskin le sirvieron como base fundamental ya desde mediados de siglo. Sus perspectivas parecen hoy simples, si se observa la exigencia principal de revalorización de las capacidades artesanas. Además, la alienación del trabajo y la esclavitud del ser humano por culpa de la máquina devoradora suponían un problema apremiante en esa época. En sus publicaciones, Ruskin describía las condiciones ideales para el trabajo artístico: en los talleres medievales vio la posibilidad de trabajar con autonomía y sobre todo una libertad de pensamiento que, según él, resultaba imprescindible para el trabajo creativo. Su visión constituía forzosamente una reacción ante las consecuencias devastadoras de la industrialización, que había mostrado sus efectos negativos en Gran Bretaña más que en cualquier otro lugar. Los críticos consideraron especialmente sintomáticos los efectos que había provocado esta evolución en la artesanía y en la fabricación de bienes cotidianos. De este modo surgió en todas partes la llamada de lo «sencillo», el trabajo manual verdadero y la revalorización del material. (VON HEYL, 2009: 15).

Consecuencia de estas ideas fue la importancia concedida a la formación y la práctica, de modo que surgieron y proliferaron por toda Inglaterra escuelas donde se enseñaban principios decorativos y de diseño semejantes, como la *Central School of Art and Crafts* que se inauguró en Londres en 1896 y cuya dirección corría a cargo de W. R. Leathaby<sup>56</sup>. También fue costumbre que muchos artistas se trasladaran al campo para vivir

---

<sup>56</sup>«En la artesanía se halla la verdadera raíz del arte» son palabras de Walter Crane que fundó en 1884 la *Art Workers Guild* con la mirada puesta en los gremios medievales.(VON HEYL, 2009: 16)

en comunidad de intereses, lejos del humo y la opresión de la ciudad industrial, en la paz y sencillez del campo, como habían imaginado hubo de ser en el caso de los artesanos medievales. Talleres al estilo de los ingleses se fueron creando por toda Europa y Norteamérica<sup>57</sup>, adonde los inmigrantes llevaron las antiguas tradiciones artesanales. Incluso en Japón, afirma VON ANKEL (2009: 19), (período *Mingei*) puede hablarse de manifestaciones del *Arts and Crafts*, si bien es a partir de finales de los años veinte cuando se puso mayor énfasis en la belleza de los objetos cotidianos, así como en la valoración y aprecio de las tradiciones artesanas, sobre todo la cerámica. En cuanto al producto, los principios del *Arts and Crafts* exigían la máxima sencillez posible en el diseño y la máxima calidad en los materiales que debían comunicar y transmitir por sí solos, exentos de todo ornamento superfluo<sup>58</sup>.

La característica siguiente del gran arte es que incluye la cantidad más vasta posible de verdad en la armonía más perfecta posible. Si fuese posible al arte expresar todas las verdades de la naturaleza, debería hacerlo. J. Ruskin

Es posible afirmar con toda certeza por tanto que la influencia del Prerrafaelismo se extiende hasta finales del siglo XIX. Está bien presente, sin ir más lejos, en la fotografía de Julia Margaret Cameron (1815-1879) o Roger Fenton (1819-1869) y en el arte de la ilustración de todo ese periodo.

Como se afirma en *Un paseo de amor y de muerte: fotografía prerrafaelita en Gran Bretaña, 1848-1875* (Musée D'Orsay, París, 8 de marzo a 29 de mayo de 2011):

En la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XIX, en plena época victoriana, la estética de los pintores prerrafaelitas encuentra numerosos ecos

---

<sup>57</sup> Como ejemplo significativo sirva uno de los que brinda VON HEYL (2009: 16): los *shaker*, comunidad religiosa estadounidense, animados por el *Arts and Crafts*, lo desarrollaron en sus realizaciones de mobiliario hasta conseguir diseños de «gran pureza que ejercieron una enorme influencia».

<sup>58</sup> Desde esta perspectiva, como señalábamos en la introducción, es innegable el decisivo papel que el *Arts and Crafts* ha jugado en el diseño moderno.

en los fotógrafos, preocupados por ser reconocidos como artistas. Tanto como los pintores, estos están marcados por la escritura de John Ruskin, primer teórico de los prerrafaelitas. El autor preconiza un regreso a la naturaleza y a la artesanía, se hace el defensor de una visión precisa y exalta la arquitectura medieval, a la que atribuye altas cualidades morales, amenazadas por la industrialización.

Pintores prerrafaelitas y fotógrafos victorianos se conocen. Tratan los mismos temas históricos, inspirados por Dante, Shakespeare, Byron o Lord Tennyson, el «poeta laureado». También extraen de la vida moderna sus temas con tendencia social y edificante, de tal modo que se establece una verdadera comunidad de visión entre muchos cuadros de estos pintores y los revelados de Julia Margaret Cameron, Roger Fenton, Lewis Carroll<sup>59</sup> y Henry Peach Robinson.



Julia Margaret Cameron: *Mrs. Herbert Duckworth* (1867) [En 1882 nacerá su hija Virginia Woolf]

---

<sup>59</sup> Lewis Carroll es el autor de preciosos retratos de algunos de ellos (Hunt, Rossetti, Millais, Ruskin).



Julia Margaret Cameron: *Ellen Terry at Age Sixteen* (1864)



La niña Alice Liddell fotografiada por Lewis Carroll hacia 1862

En opinión de DANESI (1977: 69-70):

La semilla de la flor del Prerrafaelismo era la fotografía; historia, estilo, medievalismo o poesía se consideraban como asunto, pero la ejecución debía ser parecida a la representación binocular de las hojas, que el estereoscopio comenzaba a mostrar. En efecto, no pocas pinturas prerrafaelitas son el resultado de haber sido calcadas de fotografías ejecutadas con gran pericia profesional por los mismos pintores; por otra parte, el interés por el microcosmos de la naturaleza se nutría de largas y pacientes sesiones al aire libre, dejando solo incompleto el espacio destinado a las figuras, que más tarde se añadían en el estudio, haciendo posar a la modelo, o más escasamente, al modelo.

Y en SELMA:

La fotografía es utilizada por los pintores prerrafaelitas como una excepcional fuente de estudio y de preparación de la composición de muchos de sus cuadros, pero es también, como en el contexto de la cultura burguesa que acaba de descubrir esta decisiva técnica de reproducción de lo real – aunque la conjunción de técnicas y experimentos que derivan en el primitivo arte fotográfico del XIX posee ya en tales fechas su breve aunque sugerente historia- un reto a la mutabilidad, a la muerte, una mágica permanencia de lo finito.

[...]

La obsesión por la reproducción fidedigna es así para los prerrafaelitas una especie de impulso hacia una fotografía «trascendental», en cuyo exceso de realismo la apariencia se trasciende a sí misma y revele en su sencillez la infinita sofisticación de sus virtualidades. (1991: 97-98)

En cuanto a la ilustración:

Precisamente el último tercio del siglo XIX verá desarrollarse una «Edad Dorada» de la edición y la ilustración en Inglaterra, especialmente en su

orientación legendaria o fantástica, como es el caso de los conocidos – además de la obra gráfica de Rossetti, Burne-Jones o el propio Morris-Arthur Rackham<sup>60</sup>, los hermanos Robinson, A. Beardsley o Walter Crane. (SELMA, 1991: 116)



Ilustración de Arthur Rackham para *Ondina* de F. de la Motte-Fouqué (1818)

Pese a que **Burne-Jones** pertenece a la segunda generación del movimiento prerrafaelita y quedan fuera de su obra las dimensiones sociales y realistas que habían defendido Hunt, Millais y Rossetti, el pintor de Birmingham va a convertirse con el correr del tiempo en la figura más destacada del Prerrafaelismo.

En particular, el peculiar universo creado por Burne-Jones tendrá un peso específico y una repercusión muy profunda en algunas corrientes del Simbolismo y en el desarrollo del *Aesthetic Movement* que nace como

<sup>60</sup> Entre otros muchos trabajos, ilustró maravillosamente *Los cuentos de Andersen* y la *Ondina* de la Motte-Fouqué (1777-1843), uno de los autores preferidos por los prerrafaelitas.

resultado natural de un ideal claro y revolucionario, forjado entre el sinfín de estilos y teorías artísticas que habían convivido en incesante marea: la búsqueda de una nueva belleza.

El Simbolismo se impuso en la literatura y en el arte franceses de la década de 1880 por oposición al Realismo y al Impresionismo. Este espíritu de reacción contra las concepciones vigentes y aplaudidas en el plano artístico es el elemento unificador en una corriente que aglutina a artistas de propósitos y técnicas muy distintos. Aunque nació en Francia, se cultivó y extendió rápidamente por toda Europa gracias a las oportunidades de encuentro y contacto entre artistas que ofrecían los Salones, las Exposiciones Universales, etc., así como los libros y revistas o los viajes, que hacían posible un intercambio constante de ideas, inquietudes y gustos. En lugares muy distantes encontramos representantes destacados del movimiento: Inglaterra (Burne-Jones, Aubrey Beardsley, Whistler); Suiza (Böecklin, Holder); Alemania (Von Stuck); Noruega (Munch); Bélgica (Rops, Ensor, Delville, Khnopff); Italia (Segantini); Holanda (Toorop); Austria (Klimt). Un rasgo común entre simbolistas tan diversos como los citados es, por ejemplo, el servirse de un lenguaje pictórico de reminiscencias místico-religiosas para transmitir un mensaje de carácter intelectual.

SARABIA (1992: 64) lo explica de este modo:

Hemos de manifestar que, desde el principio se detectan en el Prerrafaelismo dos corrientes bien diferenciadas: por una parte la fidelidad a la naturaleza, que les llevó a una extraordinaria meticulosidad en los detalles más mínimos del cuadro, -de ellos se ha dicho que eran auténticas fotografías- pintando directamente del natural. Por otra parte, existió otra línea más fecunda para la imaginación, teñida de cierto misticismo, que se denomina como rossetismo, debido a su creador, Dante Gabriel Rossetti. De esta línea brotaría más adelante el Art Nouveau en las artes plásticas y el Esteticismo y Modernismo en la literatura.

Los artistas que se adscriben a este nuevo proyecto artístico pretenden un arte liberado de los preceptos de la Royal Academy y de las convenciones sociales. Se promulga así la llamada teoría parnasiana del arte por el arte que difundirá en 1835 Théophile Gautier en el prefacio de su novela *Mademoiselle de Maupin*. Óscar Wilde<sup>61</sup> en la literatura y James McNeill Whistler en la pintura son fiel reflejo de la materialización de este ideal teórico.

Conforme a esta doctrina se acepta que la única vocación del arte es la belleza y, por tanto, ha de liberarse de cualquier preocupación de orden moral, utilitario o religioso. Su único fin es él mismo. En palabras de A. C. Swinburne<sup>62</sup>: «El arte por el arte es lo primero de todo».

Entregados a esta idea, los «estetas» van a pintar cuadros que no son ni narrativos ni morales, sino evocadores y sugerentes.

No solo la pintura, sino también las artes plásticas y decorativas en toda su amplia gama serán objeto de esta nueva forma de entender el arte (el mobiliario, la vestimenta, la encuadernación, el grabado, la fotografía, el papel pintado, los tejidos, la cerámica, el cristal...). Cualquier bien de consumo humano ha de estar a la altura de la delicadeza y sofisticación de la que el «esteta» desea rodearse.

Como su grandeza depende de la suma de verdad y esta suma de verdad puede ir siempre en aumento por delicadeza en el manejo del arte, se

---

<sup>61</sup>Musée d'Orsay (*Belleza, moral y voluptuosidad en la Inglaterra de Óscar Wilde*, 13 de septiembre de 2011 – 15 de enero de 2012): Proclamándose primer gurú del estilo, Oscar Wilde (1854-1900) adopta hábilmente la postura del «esteta» y accede a la fama mediante conferencias sobre los ideales del *Aesthetic Movement*. Su nombre y su presencia se convierten, hasta tal punto, en sinónimos del movimiento que su caída en 1895 –fue condenado a dos años de cárcel por homosexualidad, tras un proceso muy sonado– desacredita el *Aesthetic Movement* para toda una generación.

<sup>62</sup> Mención especial merece asimismo en el ámbito literario, junto a William Rossetti, el joven escritor Algernon Swinburne. Con ahínco van a intentar ambos describir los principios literarios y artísticos del esteticismo, así como demostrar qué hay en común entre obras tan diversas en su apariencia.

desprende que todo gran arte debe tener esta delicadeza en el mayor grado posible. J. Ruskin

Godwin, Dresser, Morris y Whistler son los pioneros del camino que abrirá las puertas a la noción actual de diseño. La historia y la geografía lejanas son las principales fuentes de inspiración: el Antiguo Egipto, Grecia, Roma, lugares exóticos de Oriente y, por último, Japón, que abre sus fronteras a Occidente en 1854 con la firma del tratado de Kanagawa<sup>63</sup>. Todo ello es posible por un conocimiento enciclopédico de los estilos antiguos y sus fuentes, incluso en el caso de las culturas islámicas y asiáticas. En todo este proceso jugará un papel destacado y determinante el South Kensington Museum, de reciente creación entonces, y que luego pasará a ser el Victoria & Albert Museum.

Hablar del *Aesthetic Movement* nos obliga a establecer la distinción entre dos pequeños y homogéneos grupos que mantuvieron estrechas y, en ocasiones, complejas relaciones. Por una parte y en primer lugar, el grupo de Holland Park, cuyo centro de operaciones era Little Holland House, la residencia familiar de la familia Prinsep y uno de los principales focos de la vida intelectual, artística y literaria del Londres victoriano<sup>64</sup>. Frederic Leighton y George Frederic Watts son las dos principales figuras del grupo y en su órbita podemos citar a artistas tan destacados como el poeta Tennyson o la fotógrafa Julia Margaret Cameron. En el segundo grupo, al menos durante un tiempo, encontramos a Rossetti<sup>65</sup> y sus discípulos prerrafaelitas, a quienes

---

<sup>63</sup> A partir de 1862 comienzan a llegar cantidades ingentes de objetos japoneses que causan entusiasmo en Europa y Estados Unidos y, como se dice hoy en términos de moda y mercado, «se convierten en tendencia».

<sup>64</sup> Una tristemente famosa foto muestra el terrible estado en que quedó Holland House tras los bombardeos alemanes durante la Segunda Guerra Mundial con una biblioteca destrozada y totalmente al descubierto en la que aún se mantienen en pie las estanterías con sus anaqueles llenos de libros. Es difícil sustraerse al impacto y la fuerza simbólica de esta imagen.

<sup>65</sup> Rossetti, en gran medida por su amistad con Swinburne, va a ir poco a poco trasladándose a las filas del movimiento estético, mientras Morris, para quien el arte no puede ser únicamente o, como fin, expresión de la individualidad del artista, se va a manifestar contrario a la concepción individualista del *art for art's sake*. También Walter Crane, a quien Morris había pasado el testigo, se mantuvo al margen del *Aesthetic Movement* y fiel al *revival*

gran parte de la crítica considera «bohemos románticos», entre los que se encuentran, claro está William Morris y Edward Burne-Jones. También pertenece a este grupo el rebelde James McNeill Whistler, recién llegado de París, que trae en su equipaje esas ideas francesas sobre la pintura moderna que en el ámbito académico son consideradas como altamente peligrosas. Por último, un buen número de pintores de gigantescos temas clásicos (los «olímpicos» en palabras de W. Gaunt [2004]), cercanos al círculo de Leighton<sup>66</sup> y Watts.

Tanto Whistler<sup>67</sup>, como Leighton, Watts, Moore o Burne-Jones van a innovar dando prevalencia en su pintura a la armonía de los colores en detrimento del tema (la *Sinfonía* de Whistler que tanto desconcertó a cierto público por la ausencia de acabado pictórico es un buen ejemplo de ello). La inauguración en 1877 de la Grosvenor Gallery por Sir Coutts Lindsay, todo un atrevimiento en su momento, para que sus amigos «estetas» pudieran exponer como alternativa a las *Summer Exhibitions* de la Royal Academy, supuso todo un aldabonazo en la progresiva aceptación y valoración de este movimiento que, poco a poco, iba contando con el apoyo creciente de críticos y mecenas ilustrados. El espacio físico de la Grosvenor Gallery era ya todo un manifiesto favorable y grandioso para el arte esteticista. Al estilo de las grandes galerías de pintura de las residencias y palacios privados, sus salas estaban lujosamente decoradas con el máximo esmero, sin escatimar en detalles, de modo que se convirtió en el lugar más significativo, destacado y deseable para realizar cualquier exposición. El éxito de la Grosvenor Gallery y la aparición de esa nueva élite de artistas<sup>68</sup> de considerable prestigio social supone un

---

medieval en la utopía de ejercer una influencia reformadora en la sociedad de su tiempo a través de la edición de libros ilustrados para niños.

<sup>66</sup> SELMA (1991: 77): Leighton, el gran pintor de lo que se ha llamado el *revival* grecolatino del fin de siglo, el Olimpo victoriano.

<sup>67</sup> Sonado fue el enfrentamiento entre Whistler y Ruskin tras la primera exposición en la Grosvenor Gallery. Esta larga y tensa diatriba va a poner en cuestión el propio principio del arte por el arte. Su sombra planeará ya siempre sobre el Movimiento.

<sup>68</sup> Artistas reconocidos y valorados que van a utilizar su ventajosa posición en estos momentos para alentar a esa joven generación que intenta que perduren muchos de los ideales del Movimiento.

enorme desafío para la Royal Academy. Intelectuales, mecenas y ricos admiradores se regocijan con cada nueva exposición, con cada nueva obra; encargan pinturas y retratos; se visten, peinan, arreglan la barba y decoran sus viviendas al estilo del movimiento y sus artistas. Así el esteticismo pasa de ser el espacio de unos cuantos y peculiares iniciados a convertirse en además de una forma de arte, en una elección de vida.

Quizás por eso una parte de la crítica considera que las exageraciones y la afectación con que algunos adeptos llevaron al extremo los presupuestos del esteticismo debilitan y desvirtúan la fuerza creadora del principio. Ello explica que en su fase tardía se lo identifique o asocie con la idea de decadencia y que el personaje del «esteta» dé paso al «decadente».

Así pudo apreciarse a la perfección, por ejemplo, a través de las obras expuestas en la ya mencionada exposición *Belleza, moral y voluptuosidad en la Inglaterra de Óscar Wilde* (Musée d'Orsay) de cuyo discurso teórico y visual se desprende que en la década de 1870 el «esteta», enamorado apasionadamente de su arte, exquisito e hipersensible, se había asociado con posturas, ideas y comportamientos malsanos, propios de lo extranjero, ajenos por completo a la moral y las convenciones victorianas y, por supuesto, peligrosos. La escasa o ausente moralidad de algunos escritos en la senda de Baudelaire se denunciaba abiertamente. Esta crítica acérrima se suavizó en la década de 1880 cuando los «estetas», de cabello largo, mirada melancólica y vestidos de terciopelo, se convirtieron en objeto de una sátira menos hiriente, aunque bien precisa, a la hora de ridiculizarlos por sus poses, su discurso afectado y sus preferencias estéticas.

Pero más bien parece que se trata de la eclosión final, del grado máximo de refinamiento de la postura estética e intelectual que el movimiento supuso. De manera errónea o intencionada se establecen paralelismos entre el esteticismo y la homosexualidad y/o entre el esteticismo y el catolicismo, que era aún percibido como una seria amenaza para la Inglaterra protestante. Con todo ello se pretende desacreditar al movimiento.

Sin embargo, pese a todo y a la desaparición de figuras emblemáticas como Rossetti (1882) o Godwin (1886), alrededor de 1890 en Londres asistimos al nacimiento de una generación que comparte y pone en práctica muchos de los valores de las fases iniciales del *Aesthetic Movement*. Es un hecho que el movimiento se extingue con el siglo. En 1882 muere Rossetti, en 1896 Millais y Morris, Burne-Jones en 1898. Hasta el último día de su vida<sup>69</sup> han visto mantenerse viva la llama de su creación en su propio trabajo y reutilizada, recreada, adaptada y enriquecida por artistas más jóvenes como el pintor **John William Waterhouse** (1849-1917) y el ilustrador Aubrey Beardsley (1872-1898).

En palabras de MARTÍN TRIANA, compartidas por muchos otros especialistas:

Se puede decir que el Prerrafaelismo fue el primer movimiento típicamente moderno de carácter artístico, anterior en unos años al Impresionismo francés –inaugurando de esta forma toda la secuela de ismos-. (MARTÍN TRIANA, 1976: 12-13)

Desde la introducción y en este breve repaso acerca de la gestación y desarrollo del Prerrafaelismo creemos haber explicitado de qué forma tan intensa se manifiesta su impronta en nuestra herencia cultural.

El Prerrafaelismo, movimiento hasta hace poco solo estudiado en los países anglosajones, adquiere a nuestros ojos una nueva dimensión crítica, que es primordial para entroncar el flujo y reflujo del arte europeo a principios de este siglo, mal aprendido a fuerza de saltos en el espacio, sin continuidad aparente. (MARTÍN TRIANA, 1976: 13)

---

<sup>69</sup> Morris se mantiene increíblemente activo hasta su muerte y Burne-Jones, Lord Leighton, E. Moore y F. Watts continúan pintando sus cada vez más oníricas visiones en grandes composiciones misteriosas e hiéricas.

Por último, consideramos necesario mencionar por su claridad y contundencia los cinco argumentos principales que esgrime CUÉLLAR (2006: 66-70) como rasgos específicos del Prerrafaelismo:

1. El empleo de motivos naturales estilizados, normalmente fitomórficos, que junto a la línea ondulada y el «latiguillo» tanta influencia tuvo en el modernismo y simbolismo<sup>70</sup>.
2. La literatura, especialmente en verso, de inspiración neorromántica y lenguaje simbolista que, practicada no solo por los propios autores del Prerrafaelismo y sus coetáneos, ha sido, quizás, el principal vehículo de continuación y extensión del movimiento<sup>71</sup>.
3. La concepción integradora de las artes y el propósito de acercar la belleza a la vida cotidiana a través de la producción artesanal como reacción contra la deshumanizada producción industrial.

---

<sup>70</sup> Estos motivos tienen su origen en el arte celta que se sirvió de la abstracción y estilización de los motivos vegetales y animales para la decoración de toda clase de utensilios. De los monjes cristianos irlandeses que los retomaron, pasaron, recuperados por Morris, al *Art Nouveau* (ilustración, diseño de joyas y mobiliario y arquitectura) y, desde finales del siglo XX a todo lo relacionado con la comercialización del tema artúrico o la llamada *New Age*, entre otros. Además de CUÉLLAR (2006), véase el muy interesante y curioso *De cómo los irlandeses salvaron la civilización* (THOMAS CAHILL: 1995).

<sup>71</sup> De manera muy clara en el caso de la literatura hispana.



Edición de la *Eneida* de William Morris y Edward Burne-Jones (1875)



Edición de la *Eneida* de William Morris y Edward Burne-Jones (1875)

4. La ilustración gráfica y el diseño de ex-libris, que se puso de moda en toda Europa y gozó de una etapa dorada durante el Modernismo.
  
5. Por último y, para CUÉLLAR, uno de los aspectos más apasionantes del Prerrafaelismo: su tipología femenina, fuente indiscutible para el *Art Nouveau* y el Simbolismo, el *Art Decó* y el cine, especialmente en su versión prototípica de *femme fatale*, vampiresa o «mujer-vampiro», responsable de los males que atenazan al hombre.

¡Oh, ática figura! ¡Hermosa imagen! Hombres y doncellas  
que nacieron del mármol, labrados al detalle,  
entre boscosas ramas y pisada hojarasca.  
Tú, silenciosa forma, logras ensimismarnos  
como la eternidad. ¡Oh, fría pastoral!  
Cuando la edad consuma esta generación,  
seguirás siendo, en medio de lamentos  
distintos a los nuestros, de los hombres amiga, a los que dices:  
«La belleza es verdad, la verdad es belleza». Eso es todo  
lo que sabéis vosotros en la tierra. Y nada más necesitáis saber.

John Keats, «Oda sobre una urna griega»

## 2.3 POESÍA Y PINTURA

La relación compleja, pero enormemente fecunda en términos creativos entre poesía y pintura viene de lejos y quedó establecida ya en época clásica a partir de las reflexiones de Platón en torno a lo bello y la mimesis; y de las poéticas de Aristóteles y Horacio, cuyo famoso «ut pictura poesis» materializó la ligazón entre ambas artes fundamentalmente a través de la écfrasis, figura retórica que consiste en la descripción detallada y vívida de personas y objetos y que tiene en la obra de Ovidio *Metamorfosis*, fuente de inspiración permanente para los artistas durante siglos, su máxima expresión.

Contra esta forma de entender los vínculos entre lo plástico y lo poético reaccionó en 1776 Lessing en su *Laoconte*, obra en la que argumenta la especificidad de cada una de estas artes porque, más allá de la mimesis, se sirven de lenguajes distintos y por ello establece la distinción entre artes

temporales (la poesía, cuyo objeto propio es la acción) y artes espaciales (la pintura, cuyo objeto son los cuerpos y sus propiedades visibles)<sup>72</sup>.

En esta línea de análisis afirma CALVO SERRALLER<sup>73</sup>:

En el párrafo 35 del libro II del tratado *De pictura*, de Leon Battista Alberti, tratado que establece la doctrina canónica que va a regir el arte de la época moderna, se puede leer, tras la definición de la «composición» («Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur»), lo siguiente: «Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. Maior enim est ingenii laus in historia quam colosso», cuya traducción libre – actualizada – podría ser que “la relevancia de un cuadro no se mide por su tamaño, sino por lo que cuenta, su historia”, y que, por tanto, “merece mayor alabanza por esta que por la grandeza de su formato”. Forzando un poco más las cosas en la interpretación de la afirmación de Alberti para comprenderla mejor desde la actualidad, habría que señalar que el gran escritor y artista florentino establecía que lo verdaderamente importante en una obra es el «contenido», el «mensaje», lo «narrativo»; en suma: justo lo que toda la teoría del arte de nuestra época, y, en especial, durante la era de las vanguardias del siglo XX, considera no solo algo secundario, sino decididamente superfluo, prescindible y, por ende, nefasto.

[...]

Pero lo que entendieron los griegos, fundadores del arte, por belleza no fue tanto o solo la plasmación material de un orden matemático como causa o fuente del placer que nos proporciona una obra de arte, y, por tanto, su razón de ser, sino también, en efecto, su «contenido», su «mensaje» o, como revalidó siglos después el renacentista Alberti, efectivamente, su «historia».

[...]

---

<sup>72</sup> Desde entonces y con mayor fuerza a partir del Romanticismo se han sucedido múltiples tendencias y corrientes en el análisis de la experiencia estética.

<sup>73</sup> AA.VV. (2002): *Historias inmortales*, volumen en que destacados especialistas analizan cómo diversas fuentes documentales, a través de los siglos, están en el origen de reinterpretaciones artísticas de los más variados temas y estilos, así como la enorme importancia de la narración en la pintura.

Hay que subrayar que la institucionalización del arte en la Grecia antigua se produjo, por un lado, en relación directa con la creciente primacía de la escritura, y, por otro, consecuencia de lo anterior, que las artes plásticas basaron su legitimación por su, valga la expresión, literaturación; esto es: por su capacidad para narrar historias y, asimismo, por hacer suyos los preceptos de la retórica y de la poética, el canon literario.

[...]

El legado de esta tradición cobró una de sus formulaciones normativas más significativas en el precepto de la «ut pictura poesis» de Horacio, donde se resumía esa voluntad de identificación entre la poesía y la pintura, y, por extensión, entre la literatura y las artes plásticas.

[...]

Fue un mandato con enorme trascendencia, porque no se puede obviar que la imitación, lo que, según los griegos, era característico de cualquier creación artística, podía haberse limitado a ser imitación, en el terreno de las artes plásticas, solo de formas. Pero el tipo de mimesis que se acabó imponiendo en este campo fue el de imitar «acciones» y acciones humanas, con lo que la pintura por ello se encontraba homologada a la poesía y al arte dramático. Es muy significativo que Aristóteles, en su *Poética*, se sirva con frecuencia del paralelismo entre los diferentes géneros literarios y los pictóricos, como si, en efecto, no hubiera fronteras que separasen estas formas de expresión artística. (pp. 13-16)

En *Las piedras de Venecia* John Ruskin escribe:

Lo que nosotros le pedimos al arte es fijar lo vaporoso, aclarar lo incomprensible, dar un cuerpo a lo que no tiene medida, inmortalizar las cosas que son perecederas, columbrar en una rápida ojeada la sombra fugitiva de una emoción, las líneas imperfectas de un pensamiento que se desvanece; todo lo que es un reflejo sobre los trazos del hombre y en todo el universo. Todo esto es infinito, maravilloso y encierra el soplo potente que el hombre puede sentir sin comprender y amar sin saberlo definir. Ese fin supremo del arte lo descubrimos en el arte antiguo, pero la ciencia no lo ha podido infundir en el arte nuevo. (SELMA, 1991: 11)

Ese objetivo es el que persiguen alcanzar los pintores prerrafaelitas. Fieles en un principio a las directrices de Ruskin, hay en ellos una obsesiva preocupación por conjugar la creación plástica y la literaria en la aspiración, como tantas otras veces a lo largo de la historia del arte en cualquiera de su muchas manifestaciones, de un arte total.

La Hermandad Prerrafaelita había nacido en 1848 con el ánimo de dar una nueva orientación a la pintura, al tiempo que difundir algunos productos literarios cuya íntima correspondencia con la representación plástica implica tanto una mutua influencia entre ambas –paralela al paradigma de la musicalidad a la que aspira la expresión artística en las poéticas simbolistas derivadas del Romanticismo- como una estricta literaturización de la pintura: versos, imágenes o mitos literarios siembran los lienzos prerrafaelitas, pero la pintura no alcanza a ser simplemente narrativa –caso de la pintura historicista o *pompier*- ya que su realismo obsesivo, transcendental, capaz de fascinarnos por su condición de *hiperrealidad* supera en muchos casos las determinaciones de su inspiración literaria. (SELMA, 1991: 100)

De este modo:

Ruskin y los prerrafaelitas coincidirán, sin embargo, en la defensa de una estética *realista* alejada de los cauces científicos del naturalismo pictórico continental. Según G.C. Argan (*El arte moderno*, vol. I, p.221): «Se procede a una imitación realista de las cosas naturales (detallismo), no ya para “representarlas” sino para vivir con ellas en una íntima comunión que permitirá descubrir su secreto, su misteriosa espiritualidad; al acercarse a lo real con una concepción ya cerrada del mundo, se comprometería la posibilidad de recibir con toda humildad el mensaje de las cosas». (SELMA, 1991: 96)

No era una actitud artístico-vital nueva. Existía un precedente inglés cuya influencia iluminaba los sueños prerrafaelitas: la producción poética y

plástica de William Blake en la mejor tradición del *ut pictura poesis* horaciano. Blake fue un artista original, no sujeto a la disciplina o cánones de ninguna escuela; visionario y profético, ejerció una enorme influencia en Rossetti que vio en él, en su poesía, en su pintura y en su crítica de arte, a modo de revelación, una inquietud y una sensibilidad afines. En 1847 Rossetti, convencido del inigualable valor de la obra de Blake, adquirió una carpeta con apuntes, bocetos, dibujos y poemas breves de Blake, escritos entre 1793-1818, que por ello recibió el nombre de «Manuscrito Rossetti». Así lo cuenta SARABIA (1992: p. 28):

Probablemente, Blake y Browning constituyeron la influencia artística y literaria más fuerte sobre el joven Rossetti. A principios de 1847 había entrado por primera vez en contacto con la obra de Blake en la sala de manuscritos del British Museum, y, en abril, un conserje del Museo le mostró una carpeta llena de originales de Blake, verso, prosa y dibujo, que había encontrado en una tienda de libros viejos y que estaba dispuesto a venderle por diez chelines. Gabriel pidió inmediatamente el dinero prestado a su hermano y compró el libro que se convirtió en una de sus más queridas posesiones. Años más tarde, en junio de 1863, Henry Treffry Dunn describirá el entusiasmo con que Rossetti le mostraba parte de esos manuscritos, un librito con las primeras ideas de Blake<sup>74</sup> para las *Canciones de Inocencia*, ilustradas con dibujos a pluma<sup>75</sup>.

Y estaban además todos esos poetas por los que los prerrafaelitas profesaban admiración, entre los que destaca Keats y que habían abonado el terreno para las ambiciosas e idealistas aspiraciones de nuestros jóvenes pintores:

---

<sup>74</sup> Son muchos los puntos de contacto entre el futuro Prerrafaelismo y la figura de Blake: el interés por la artesanía (y su práctica), el rechazo de la industrialización y masificación, la fe casi religiosa en el arte y un concepto de la Belleza, armónico y clásico. Entre los prerrafaelitas hubo quienes se dedicaron a la poesía, a la pintura y a la artesanía, actividades que emprendieron con una voluntad consciente de asumir cierto estilo de vida, por lo cual no es sorprendente que vieran a Blake como un predecesor. (VALENTÍ, 1987: 48)

<sup>75</sup> En palabras de su hermano William: en Blake encontró Rossetti «bálsamo para su alma y grano abundante para su molino interior». (SARABIA, 1992: 29)

El hombre que lleve algo de poesía dentro de sí debería ser pintor; el próximo Keats tendría que ser un pintor. D.G.Rossetti<sup>76</sup>

El poeta y crítico literario W. Butler Yeats (1865-1939), cuyo padre, el pintor John Butler Yeats, se había movido artísticamente en los círculos del Prerrafaelismo londinense, profesaba una admiración enorme y profunda por Keats, Blake, Shelley, William Morris, Rossetti y Burne-Jones. De él afirma SELMA:

piensa que hay una conexión directa entre las teorías de la Imaginación y de la Expresión de Blake, Coleridge o Shelley y los ideales prerrafaelitas, una línea extensa, aunque subterránea a los criterios del convencionalismo burgués, que coincidiría en su concepción del arte como el lenguaje privilegiado de la imaginación; un lenguaje simbólico capaz tanto de evocar la complejidad de la vida emotiva como de tener acceso a los niveles trascendentales de la existencia espiritual y a la evocación de las experiencias y visiones primigenias de la memoria colectiva. El «símbolo intelectual» tiene un campo semántico abierto y Yeats pensará, con Mallarmé, que las palabras o los elementos constitutivos de una «representación» visual no adquieren validez por su significado lexical o habitual, sino por aquel que adquieren en su propio juego formal, como «generadoras de imágenes». Es aquí donde el «signo» se convierte en «símbolo» al permitirnos acceder, más allá del ilusionismo de la representación o sus referentes, a una revelación profunda del ser. (1991: 111)

---

<sup>76</sup> MARTÍN TRIANA, 1976: 32.

### 2.3.1 LA CUESTIÓN DE GÉNERO

«A mediados de la década de 1840, Londres se dio a conocer como la mayor ciudad de la Tierra, la capital del imperio, el centro del comercio y las finanzas internacionales, un vasto mercado global en el que se volcaba el mundo entero<sup>77</sup>» y una ciudad, al mismo tiempo, poblada por obreros explotados, mendigos, delincuentes, prostitutas y toda clase de personas desvalidas, vulnerables y sufrientes (huérfanos y viudas, tullidos, discapacitados de toda índole, etc.).

Tal y como describe en su estudio Ackroyd (2012), este Londres, conocido como «victoriano», era una ciudad superpoblada, iluminada por gas y aceite, en la que aún no se habían construido los grandes edificios públicos que con el tiempo funcionarían como adorno de la ciudad; en la que convivían los jardines, teatros y salones de baile, con los teatros baratos y las tabernas insalubres, ejecuciones públicas, peleas de perros y/o gallos y otros espectáculos de dudoso gusto y en la que la mayor parte de la población no recibía educación institucional.

Cambió, como hemos visto, el diseño arquitectónico, de las líneas georgianas a las formas neoclásicas o neogóticas en un intento de mostrar a través de ese espejo «el dominio sobre el tiempo y el espacio de la urbe imperial<sup>78</sup>». La misma oscuridad que se impuso en el atuendo masculino y los uniformes de los funcionarios públicos parecía haber ido adueñándose de una ciudad permanentemente cubierta por la niebla.

Entre estas influencias surgió un Londres más macizo y voluminoso, controlado más de cerca y organizado al más mínimo detalle. La metrópolis era mucho mayor, pero también había crecido en anonimato; se tornó una ciudad más pública y espléndida, pero también menos humana.

Por eso se convirtió en la máxima expresión, o epítome, de todas las ciudades imperialistas que le precedieron. Era Babilonia. (ACKROYD, 2012:

---

<sup>77</sup> ACKROYD (2012: 731)

<sup>78</sup> ACKROYD (2012: 734)

734). Aunque la asociación venía de antiguo (puede constatarse ya en el siglo XII) es en el siglo XIX cuando se convierte en una constante la designación de Londres como la «moderna Babilonia» o lo que es lo mismo, como una ciudad evocadora y llena de sugerencias en la que cabe el mundo entero y en la que se dan la mano lo luminoso y lo oscuro; el progreso y la decadencia; el misterio y la revelación; toda clase de maravillas y riquezas y también la miseria más turbadora.

A propósito de esta situación recuerda FOLGADO (2011) la actitud de denuncia y compromiso vital de Morris a la que nos hemos referido con anterioridad:

En la concepción del arte que Morris tenía y expresaba en sus numerosas cartas, no había cabida para el entorno sucio e inhumano, en una época en que crecían los arrabales de las ciudades sin orden ni medida. Había tildado de “nightmare” el crecimiento desordenado del West End. De tal modo se sentía afectado por ese caos que brindó con frecuencia sugerencias de mejora. El paso importante, sin duda, “the cleanness of England is the first and most necessary measure”, porque “we have to make this land turn from a dirty store backyard to a garden”. El corolario moral es que tenemos que “learn to love this little plot of land that surrounds our daily life for its beauty and kindness”<sup>79</sup>.

En la Inglaterra victoriana, como nos muestran tantas novelas de Dickens, Collins o las Brönte, y como afirma Concepción García Fuentes (2008: 11-12), la mujer se ha convertido en un «objeto de salón cargado de adornos» que manifiestan el status social y poderío económico de su marido. No es más que otro ornamento social y la única salida que se le ofrece es la caridad organizada. No hay nada que la haga brillar más que la virtud<sup>80</sup> que,

---

<sup>79</sup> W. Morris, *Collected Works XXII*, pp. 173 [FOLGADO, 2011: 24]

<sup>80</sup> No hemos de olvidar que la palabra virtud (*virtus*) deriva etimológicamente de la palabra *vir*, es decir, varón. Por tanto, se trata de una cualidad que pertenece, digamos por naturaleza, al ámbito masculino, lo cual explicaría también en gran medida por qué se consideró desde la Antigüedad que la mujer debía ser apartada de la vida cívica.

una vez perdida, resulta irrecuperable. Nos basta con pensar en *El despertar de la conciencia* de H. Hunt (1853, Tate Britain, Londres); la inconclusa *Encontrada* de Rossetti (1854, Wilmington Society of Fine Arts, Wilmington, Delaware) o *Demasiado tarde* (1858, Tate Britain, Londres) de W. L. Windus (1822-1907) para ejemplificar a la perfección esta afirmación.



H. Hunt: *Awakening Conscience* (1853), Tate Britain, Londres



W. L. Windus: *Too late* (1858) Tate Britain, Londres



D. G. Rossetti: *Found* (1854), Wilmington Society of Fine Arts, Wilmington, Delaware  
[inacabada]

A las mujeres londinenses del siglo XIX también se las apartaba y limitaba. Es decir, la sociedad les asignó roles que debían adoptar. La cultura de este período está impregnada de imágenes de la santa y la pecadora, el ángel y la prostituta, la pura y la perdida, aunque solo conforman una pieza en un molde preestablecido de expresión. Las representaciones ficticias, por ejemplo, se centraban en la inocente fragilidad de las lecheras o las vendedoras de flores que deben recorrer las calles inhóspitas de la ciudad; pero el interés obsesivo por la inocencia, especialmente a mediados del siglo XIX, se fundamentaba en la percepción de que esa fragilidad acabaría destruyéndose.

[...]

Londres era el escenario de la «batalla de la vida» o «la lucha por la vida», según dos expresiones típicas victorianas, y las mujeres eran sus soldados. Por eso el papel que generalmente se les imponía a las mujeres de clase media que no trabajaban era el de ángel del hogar, una deidad doméstica cuya función como esposa y madre era preeminente e inevitable. Atendía a su esposo cuando este volvía a casa después de pasar la jornada en el campo de batalla, y protegía a sus hijos de la depredación urbana. La casa londinense se convirtió en un espacio de privacidad y segregación. En los hogares victorianos de la sensación de que, literalmente, toda una artillería de fuerzas protectoras mantiene a raya al mundo exterior; el hogar se protegía con unas cortinas gruesas y unos visillos interiores de encaje, se amortiguaba visualmente con las paredes de papel pintado, se aislaba con sus sofás, banquetas otomanas y estanterías, y se falseaba con frutas artificiales de cera y velas, aunque la oscuridad metafórica y literal de Londres se desterraba con lámparas y arañas. Este era el hogar del principio femenino. (AKROYD, 2012: 805-807)<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> En cambio, las mujeres que no contaban con esta protección frente a la ciudad, es decir, las mujeres de las clases medias sin sustento económico y las mujeres de las clases bajas debían trabajar muy duro para sobrevivir. Según el estrato social al que pertenecían y la educación que habían recibido las encontramos en el abusivo servicio doméstico (doncellas, cocineras, lavanderas, costureras...), institutrices (las novelas de Charlotte y Anne Brönte nos regalan valiosas muestras para la documentación histórica), obreras en las fábricas, etc. Entre las mujeres de extracción social más humilde y marginal el alcoholismo, como herramienta, instrumento o lenitivo para soportar las exigentes y duras condiciones de trabajo, así como el hambre y el frío, fue un serio problema social. El escritor Charles Dickens ha dejado impresionantes descripciones de esta situación. Desde la literatura y su propio compromiso

Porque si en el siglo XVIII<sup>82</sup> se había producido la irrupción de la mujer en ámbitos más allá de lo privado, el siglo XIX supone el regreso al confinamiento en el hogar desde donde será ensalzada por su belleza, elegancia, saber estar y por su capacidad, al parecer, innata, de servir de sustento y transmisora de los valores familiares y domésticos. Muy pocas mujeres tuvieron la oportunidad o el valor de sustraerse a la imposición de este modelo y las pocas que lo lograron pagaron el precio del descrédito o la renuncia en términos afectivos y personales: reveses económicos, amores desgraciados o traicionados, enfermedades y más tristemente «una vejez melancólica y solitaria» como afirma la profesora María Jesús Pérez Ortiz en su artículo «Identidad femenina en el s. XIX: La mujer en la Literatura» *Diario Sur* (Málaga, 1/10/2013, p. 35). El periodismo y la literatura, añade al referirse al caso de las españolas (Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Amalia Fenellosa, Rosalía de Castro, Concepción Arenal, Manuela Cambroner o Josefa Massanés, por citar únicamente a las más conocidas entre otras muchas), es la salida habitual para estas mujeres de inteligencia e inquietud más que probada.

Como señala Laura MONRÓS (2012) en su interesante trabajo sobre escritoras victorianas y mitología clásica, mucho se ha escrito sobre la capacidad intelectual y la educación de la mujer victoriana. Es un hecho conocido que el aprendizaje del latín y del griego era en la época un instrumento de autoridad cultural reservado únicamente a unos pocos<sup>83</sup>, de

---

vital, a través de instituciones y actuaciones muy diversas en una vida intensa y fecunda hasta límites insospechados, procuró denunciar y luchar contra estas injusticias y lacras de su tiempo.

<sup>82</sup> Hemos hecho referencia al florecimiento literario que se produce en Inglaterra en el siglo XVIII, pero en la nómina de autores citados solo mencionábamos autores varones. Hemos querido llegar a esta parte de nuestro trabajo para recordar que el siglo XVIII literario es también el momento creativo y reivindicativo de escritoras tan destacables, valiosas y de largo alcance como Mary Woolstoncraft, autora decisiva en la historia de la adquisición de derechos para la mujer, y a cuya pluma seguirá en la siguiente centuria la de su hija Mary Shelley, autora de la recreación del mito de Prometeo más influyente de la historia literaria: *Frankenstein o el moderno Prometeo*. (El subrayado es nuestro).

<sup>83</sup> Con la honrosa excepción de aquellos hombres ilustrados que procuraron en casa que sus hijas y/o hermanas aprendieran griego y latín en una sociedad en la que para la clase

modo que su dominio no hacía sino reproducir otras formas de superioridad, dominio y jerarquía que se daban también en la estructura social y en la tradicional división de género. Pero de los numerosos estudios de los últimos tiempos se desprende:

Cómo el acceso de la mujer a la «cultura clásica» en el siglo XIX superaba infinitamente el hecho de poder o no traducir a Eurípides o Esquilo, pues un helenismo imperante permeaba el conjunto de la sociedad victoriana desde los grandes autores hasta cualquier espacio de manifestación de la cultura popular, la prensa escrita, o el teatro. Asimismo, demuestran el rol mediador que las *nuevas mujeres* ilustradas de finales de siglo representaron en la sociedad del momento, entre el academicismo y la popularización de los clásicos. (MONRÓS, 2012: 17)

Y cómo, a pesar de las muchas dificultades para acceder a la educación reglada, poco a poco las mujeres fueron tomando asiento en espacios académicos, tertulias, clubs o páginas de prensa exclusivamente reservados a los hombres hasta ese momento. Fue un camino largo (medio siglo), lento y doloroso, pero dio frutos: en 1847 un comité de profesores del King's College de Londres se reunió para otorgar certificados de competencia laboral a las institutrices y para que se pusiera en marcha un programa de clases dirigidas solo a mujeres; los años siguientes verían la fundación del Queen's College y Bedford College para la educación femenina<sup>84</sup>; en 1869 Girton College en Cambridge. Todo un hito fue en 1878 que la Universidad de Londres aprobara la admisión de hombres y mujeres en los mismos términos. Las circunstancias familiares y económicas de muchas mujeres hacían imposible que pudieran gozar de estas incipientes ventajas, de estos avances tan soñados por muchas de ellas, pero no fue obstáculo para impedir

---

trabajadora leer la *Biblia* o cualquier texto en inglés ya suponía un verdadero desafío. Entre estas mujeres que recibieron una educación ortodoxa y rigurosa de los clásicos, pero a un nivel mucho más básico que el de los varones, podemos citar a Jane Ellen Harrison y, por supuesto, Elizabeth Barrett Browning y Elizabeth Gaskell.

<sup>84</sup> En su exposición (MONRÓS, 2012: 14) explica la autora cómo, por ejemplo, el ámbito de la medicina quedaba reservado con exclusividad para los varones.

que buscaran la manera de formarse y participar de la vida literaria, que, en muchos casos además, fue el medio que les permitió mantenerse y sacar adelante a sus familias.

Así resulta un hecho reconocido por los especialistas que la abundancia de publicaciones periódicas a lo largo del siglo diecinueve contribuyó en gran medida al incremento en los índices de alfabetismo e hizo posible, dado el tiempo libre del que gozaba la clase media, que la prensa popular se convirtiera en una herramienta esencial para la distribución del saber acerca del mundo antiguo. En este sentido:

El abanico de referencias a la cultura clásica en la prensa popular victoriana es del todo variopinto. Desde pasajes o escenas mitológicas más o menos fieles a sus fuentes que destacasen algún aspecto de la vida cotidiana de los lectores, hasta una instrucción detallada acerca de algún texto griego o latino, o incluso referencias anecdóticas a la vida de los antiguos que podían servir de modelos a los lectores de la publicación. Por ejemplo, en 1865, una ilustración de la reina Victoria en el *Punch* representaba a Hermíone en la conocida escena shakesperiana de *A Winter's Tale* (v.iii), haciendo alusión a la ausencia de la monarca de la vida política tras el fallecimiento del príncipe Alberto. También, el 19 de junio de 1894 un artículo publicado en el *Fun* apelaba en tono satírico a la historia de Plutón y Proserpina para mostrar conflictos urbanos entre yernos y madres políticas. (MONRÓS, 2012: 18)

Y si «numerosos ejemplos literarios como las ya afamadas *Aurora Leigh* (1856) de Elizabeth Barrett Browning o *The Daisy Chain* (1856) de Charlotte M. Yonge se hacían eco de estas diferencias y reproducían, a la vez que luchaban contra ella, la desigualdad de género en la educación a lo largo del siglo» (MONRÓS: 2012, p. 14), sucedía, por otra parte, que las figuras femeninas del mito y de la propia Antigüedad grecolatina (Safo, por ejemplo, es todo un paradigma) resultaron un hallazgo como «modelo de identificación y

denuncia a la pluma de numerosas mujeres escritoras o activistas a favor del movimiento femenino<sup>85</sup>». (MONRÓS, 2012: 21)

Así nacieron algunas de las «incontables Safo<sup>86</sup>» a las que MONRÓS (2012: 24) dedica su atractiva antología, mujeres de «un siglo altamente conocido y sin embargo aún inexplorado»; mujeres que acercaron «sus voces a las culturas de Grecia y Roma» en un diálogo fecundo y pleno de actualidad; mujeres seleccionadas en virtud de «una intención de búsqueda: el dibujo de la femineidad desde una voz de mujer y a través de un espacio del todo prolífico en el arte victoriano; mujeres emblemáticas de la antigüedad clásica».

En síntesis, concluiremos con BORNAY (2010: 16-17) acerca de la misoginia propia de ese fin de siglo, favorecida sin duda alguna por la sexofobia característica del puritanismo burgués, en que es posible reconocer con bastante claridad cuáles son las circunstancias bajo las que pudo desarrollarse:

1. Temor del hombre al nuevo papel de la mujer en el trabajo y en la vida pública. Como ya se ha comentado aquí, la urbanización y la industrialización hicieron necesaria la incorporación de las obreras a las fábricas y de otras mujeres a las oficinas, ámbitos masculinos hasta entonces, de modo que el nuevo rol femenino resultó muy visible. Observar a las mujeres en un papel diferente al de madres y esposas se tradujo en miedo y ansiedad no disimulados<sup>87</sup>. Cabía cuestionarse cuál era su verdadera naturaleza, qué le correspondía experimentar o hacer

---

<sup>85</sup> El ensayo *Cassandra* (1852) de Florence Nightingale contra el confinamiento doméstico de la mujer de clase alta es un buen ejemplo de lo que exponemos.

<sup>86</sup> Christina Rossetti (1830-1894) es, por supuesto, una de ellas. También, como hemos referido, Elizabeth Siddal, además de como pintora, merece ser considerada por sus cualidades para la escritura.

<sup>87</sup> Las obras de los artistas que pertenecieron a los movimientos esteticista, simbolista y al llamado Decadentismo finisecular ofrecen una peculiar interpretación de la imagen femenina que no hace sino seguir alimentando los sentimientos de temor y rechazo del hombre hacia la mujer y dar forma a ese arquetipo femenino que tanto inquieta a la masculinidad. (BORNAY: 2010)

conforme a su sexo; para qué estaba capacitada, puesto que, abandonado el lugar que tradicionalmente se le había asignado, la mujer no parecía sino una usurpadora, alguien que ponía en peligro los privilegios y derechos establecidos.

2. Alarma y desconfianza ante los movimientos feministas. Nacidos a partir de la segunda mitad del siglo, suponía un total descrédito pertenecer a ellos.
3. Relieve y presencia en la sociedad de las prostitutas, cuyo número y extensión se reveló como un fenómeno no solo inquietante, sino también desconocido hasta la fecha.
4. En relación con lo anterior, un acentuado temor a las enfermedades venéreas, especialmente a la sífilis, que se propagaba alarmantemente como consecuencia de la práctica de las relaciones extramatrimoniales y de la prostitución.
5. Por último y para terminar de mejorarlo, la influencia de unas teorías de carácter profundamente antifeminista (Schopenhauer, Nietzsche, Nordau, Weininger, Lombroso...) que trataron de racionalizar y dar carta de «autoridad» filosófica y científica a aquellas actitudes misóginas masculinas y sus reacciones ante las circunstancias históricas, los cambios que se estaban empezando a producir y las incipientes demandas de las mujeres más concienciadas.

Todas estas circunstancias hacían posible que la mujer apareciera con un perfil diferente y, en consecuencia, se temiera por la fragilidad del orden establecido hasta el momento. La concentración de ensoñaciones, deseos, anhelos y miedos ante un mundo imprevisible y eternamente cambiante explica en gran medida el arte que se practicó en Europa desde mediados del

siglo XIX. El malestar social y cultural, la incertidumbre y sorpresa ante los nuevos roles sexuales, la forma en que estos afectaban a las nuevas relaciones que habrían de establecerse necesariamente y para siempre entre hombres y mujeres viene a ser en muchas obras artísticas de este período, tanto pictóricas, como literarias o musicales, representada bajo la forma de una mujer. Una mujer de enorme belleza, enigmática, poderosa, distante e incluso perversa, en la que se insinúa de muy distintas formas una sexualidad próxima a lo animal, la *femme fatale* protagonista de tantas obras de arte<sup>88</sup>. Procedente de la mitología, de la *Biblia*, de los sueños, de la literatura o de la historia, habita en los lienzos, en los versos y en las páginas de las novelas, testigo mudo e inquietante del devenir humano.

### 2.3.2 EL MITO: LA MIRADA AL PASADO Y LO FEMENINO<sup>89</sup>

A lo largo del siglo XIX la investigación científica en sus múltiples facetas estableció de manera definitiva que todas las culturas del mundo habían creado y desarrollado narraciones mitológicas semejantes para explicar la naturaleza, el universo, al hombre y sus relaciones con los demás y con el medio. El Positivismo despreció los mitos como producto de un estadio primitivo y supersticioso de la humanidad; las teorías evolucionistas de Darwin entraron en conflicto con el dogma cristiano acerca de la Creación; la Revolución Industrial comenzaba a mostrar la peor de sus caras y a dibujar un nuevo panorama económico y social. El mundo estaba cambiando muy rápidamente.

La mitología y las grandes obras de la literatura clásica, con Homero [*Iliada* y *Odisea*] y Ovidio [*Metamorfosis*, considerada por Boccaccio su

---

<sup>88</sup> Entre los textos y citas que ilustran la exposición sobre el simbolista Munch (*E. Munch. Arquetipos*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (6 de octubre de 2015 al 17 de enero de 2016) puede leerse: «Viví una época de transición, en pleno proceso de emancipación de las mujeres... Entonces era la mujer quien tentaba y seducía al hombre, y luego lo traicionaba. La época de Carmen. En la época de transición, el hombre se convierte en el sexo débil».

<sup>89</sup> Seguimos en este punto, entre otros, el pormenorizado análisis de P. TRIPPI (2010: 109), especialista en la pintura de J. W. Waterhouse.

*maius opus*, y *Fastos*] a la cabeza, venían siendo tratadas en el arte desde antiguo y de manera intensa desde el Renacimiento, puesto que las primeras fuentes de la mitología clásica están ya en la misma Antigüedad (además de Homero y Ovidio, Hesíodo [tanto en *Teogonía* como en *Trabajos y días*]; Cicerón [*De natura deorum*]; Apolodoro [*Biblioteca*]; Higino [*Fábulas*] o Eratóstenes [*Catasterismos*], por citar solo a los más significativos<sup>90</sup>). Sin embargo, los artistas victorianos, en líneas generales grandes y buenos conocedores de la literatura antigua<sup>91</sup>, entendieron y celebraron que los mitos permitían a través del tiempo la continuidad de lo humano (todo eso que llamamos espíritu: sentimientos, inquietudes, aspiraciones, experiencias, deseos, miedos, conocimiento...) y muy especialmente trascender las dificultades, limitaciones y miserias del presente. En el convencimiento de esta facultad intrínseca y genuina del mito<sup>92</sup> Ruskin invitaba (casi en tono de reto) a sus lectores a analizar los mitos en varios niveles:

It may be easy to prove that the ascent of Apollo in his chariot signifies nothing but the rising of the sun. But what does the sunrise itself signify to us? (*Ruskin Works*, 19: 310 [from *The Queen of the Air*, 1869, en TRIPPI (2010: 109)])

En los últimos cuarenta años se han producido grandes cambios en la perspectiva de análisis del mito. Frente a lecturas puramente historicistas, debido al fuerte impacto que supuso el estructuralismo, se plantean investigaciones más generales y globales, así como estudios comparativos. La aparición del movimiento feminista, que vino felizmente a quebrar un

---

<sup>90</sup> A los que se añadirán, por supuesto, a partir de la Edad Media y el Renacimiento otras muchas obras mitográficas, entre las cuales destacamos *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccaccio. En el comentario de las obras de Burne-Jones y Waterhouse haremos referencia a obras mitográficas o ensayos sobre mitología grecolatina de la Inglaterra victoriana y, por tanto, de enorme interés para nuestros pintores.

<sup>91</sup> Muchos de ellos con formación universitaria del más alto nivel, sin olvidar además, como ya se ha mencionado, que en los planes de estudio vigentes en la Inglaterra de aquellos años la formación clásica ocupaba un lugar central y privilegiado.

<sup>92</sup> TRIPPI (2010: 109): Ruskin argued that Greek myths perceive, «however darkly, things which are for all ages true».

componente esencial de la inmensa mayor parte de las sociedades del mundo, ha permitido aplicar el análisis de género también al mito. Desde esta óptica conviene por una parte, diferenciar la realidad física de la realidad cultural y, en consecuencia, descubrir de qué manera se define en cada sociedad lo que es propio o no de la mujer. No lo auténticamente femenino o masculino, sino cómo se constituyen en las distintas sociedades los valores que han construido al hombre y la mujer de un momento histórico preciso. En el caso que nos ocupa: qué significa ser mujer (o varón) en el mito tal y como lo entendieron los artistas del Prerrafaelismo, pues no hemos de olvidar que el género se enmarca en una estructura jerárquica, en relación siempre con el poder y el que domina es el que tiene miedo. El mito en este caso puede interpretarse como un reflejo de cómo la masculinidad se vive como peligro.

Cabe por tanto preguntarnos: ¿Por qué estos personajes femeninos en las obras de estos pintores? Y es posible, como considera y admite una gran parte de la crítica, que, «bajo la indumentaria de la antigüedad clásica, puedan emplearse temas, sobre todo de naturaleza sexual<sup>93</sup>, que, de otra forma, se verían sometidos al tabú de la moral victoriana». (METKEN, 1982: 15), pero es bien cierto asimismo que tanto la literatura antigua como los mitos clásicos ofrecían numerosos personajes femeninos que ocupaban de manera poderosa el centro de los relatos, ya fueran históricos o legendarios. En ese ámbito, el del mito, la mujer encarna también principios positivos como la fertilidad (vinculada a cultos religiosos de gran carga erótica), la prosperidad (vinculada a fuerzas y ciclos naturales), la creación (en relación con las Musas, inspiradoras del espíritu) o el poder del destino (representada a través de múltiples alegorías) más allá de la asociación habitual con la belleza y seducción ligada a Venus; la defensa a ultranza de la virginidad y la virtud en

---

<sup>93</sup> *Metamorfosis* de Ovidio, por ejemplo, con su abundante temática erótica ofrece un amplio repertorio de motivos para representar desnudos femeninos. (GUAL, 2002: 293 en AA.VV. *Historias inmortales*). Y como afirma Alfonso Cuatrecasas [*Amor y sexualidad en la antigua Roma* (2009)]: «La mitología grecolatina, en efecto, es, en gran parte, un trenzado, un mosaico de ardientes y lascivos amores, de seducciones, raptos, violaciones y sexualidad desenfundada, fruto de la incontrolable pasión erótica que agita por igual los corazones de los dioses inmortales y de los seres humanos». (DE VILLENA, 2011: 30)

la senda de Minerva o Diana o, por último, como responsable y forjadora de las más funestas tragedias y desgracias (al estilo de Medea, Pasífae, Pandora...)<sup>94</sup>.

Desde hace algunos años, y de modo especial en el ámbito alemán, se han ido multiplicando los estudios en torno al ideal femenino del Fin de siglo. En todos ellos, la peculiaridad del objeto tratado ha determinado una estrecha colaboración entre arte y literatura: los estudiosos de las artes figurativas recurren con frecuencia a citas de la literatura de la época (piénsese en H.H. Hofstätter o Ph. Jullian), mientras que los críticos literarios (L. Hönninghausen, J. Hermand, A. Thomalla) «ilustran» sus teorías con abundantes reproducciones de obras artísticas paralelas.

El precursor de estos estudios fue, como es sabido, M. Praz, quien en principio no tuvo seguidores. Aunque cuenta ya con varias décadas, su obra standard sobre el «romanticismo sombrío» no sólo está aún sin superar, sino que ha cobrado nueva actualidad en el ámbito lingüístico alemán gracias a la traducción, un tanto retrasada, de 1963. Fue Praz quien descubrió el tipo de la *mujer fatal*, quien le dio nombre y lo interpretó desde el punto de vista psicológico, ilustrándolo además, con ejemplos significativos de la literatura y del arte inglés, francés e italiano. La «bella destrozadora de corazones» fascinó durante largo tiempo a todos los historiadores del arte y la literatura, como si fuese la única figura simbólica femenina del Fin de siglo digna de estudio y consideración.

Sólo mucho después, y en parte debido al repentino interés despertado por la pintura prerrafaelita, comenzó a prestarse atención a un tipo opuesto al de la *mujer fatal* y tan frecuente como ella: la *mujer frágil*, etérea y espiritualizada del Fin de siglo, que llegó incluso a ser sospechosa de santidad. (HINTERHÄUSER, 1980: 91-92).

---

<sup>94</sup> Seguimos con pleno convencimiento en esta reflexión el discurso expositivo que presenta la exposición «Mujeres de Roma. Seductoras, maternas, excesivas. Colecciones del Museo del Louvre», a cargo de los comisarios Daniel Roger y Aurélie Piriou (CaixaForum Madrid, 4 de noviembre al 14 de febrero de 2016).

Salvador Dalí (en *Minotaure*, nº8, 1936, “Le surrealisme spectral de l’Eternel Féminin préraphaélite”<sup>95</sup>) habla de cómo «la mujer angélica ha cedido el puesto al eterno femenino». Danesi se refiere a los rasgos de Jane Burden y a la *Pandora* de Rossetti que ha dejado «escapar de su caja la morbosidad reprimida de la época victoriana»<sup>96</sup>. Nace así una figura femenina (en ocasiones incluso corpulenta), fascinante, sugerente e inasible, rodeada de misterio<sup>97</sup>.

A A. Thomalla (*Die «femme fragile». Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf, 1972) debemos esta denominación que Hinterhäuser (1980) considera «el feliz equivalente fonético de la mujer fatal». A. Thomalla dedicó su investigación a la literatura francesa y alemana; Hinterhäuser procura en el trabajo que citamos cubrir el hueco que dejó Thomalla al no tratar la irrupción del prerrafaelismo en la literatura italiana, española e hispanoamericana, analizando obras de D’Annunzio, el bogotano José Asunción Silva y el Valle-Inclán de las *Sonatas de Otoño y Primavera*, *Flor de Santidad*, *La lámpara maravillosa*, los poemas de *Aromas de leyenda* y algunos cuentos como *Beatriz y Rosarito*<sup>98</sup>). Se da por seguro a partir del estudio de Thomalla que este tipo femenino tiene su origen en los

---

<sup>95</sup> Citamos por DANESI, p. 93.

<sup>96</sup> DANESI en ARGAN, 1977: 90.

<sup>97</sup> Y ocurrirá además que: este ideal de belleza femenina creado por los prerrafaelitas se vestirá en las pinturas de Lord Leighton of Stretton con el peplo de la matrona romana.[...] Lawrence Alma-Tadema con sus niñas pompeyanas (*Los últimos días de Pompeya*, 1834, de Lord Lytton se había convertido en un clásico) hace revivir de la rosácea piel anglosajona un mundo en el que el gusto por lo exótico es más fuerte que los cánones clásicos y encuentra en las filas de la burguesía americana (Hollywood producirá muy pronto sus películas *colossals: Intolerancia* de Griffith, *Ben-Hur*, *Quo vadis*) compradores que él mismo define como «the best picture buyers of today». (DANESI, en ARGAN, 1977: 92).

<sup>98</sup> Al tratar el caso español, Hinterhäuser (1980: 103) se refiere también al poeta Gaspar Núñez de Arce en cuyo *Discurso sobre la poesía*, leído en el Ateneo de Madrid en 1888, encuentra «la primera huella prerrafaelita en España». Núñez de Arce, refiriéndose a la lírica inglesa como la más relevante de aquel siglo, dedica grandes elogios a Swinburne, Tennyson y muy especialmente Rossetti, al que considera el mejor representante de la «escuela prerrafaelista o estética» a propósito del comentario y análisis de su poema «The Blessed Damozel». Menciona asimismo Hinterhäuser a Clarín y a Manuel Machado que, posiblemente junto a Valle, llegaron al conocimiento de los prerrafaelitas a través de su admirado Rubén Darío que había tenido ocasión de conocerlos en su viaje a España en 1899.

prerrafaelitas ingleses, si bien los escritores y artistas finiseculares lo adaptaron a las necesidades de su creación y experiencias vitales<sup>99</sup>.

«Las figuras de mujer prerrafaelitas se nos muestran ellas también como “símbolos”» (Hinterhäuser, 1980: 121) y a partir de los años ochenta «serían la réplica idealista a las figuras femeninas de los naturalistas, determinadas por factores hereditarios, poseídas por sus instintos y ligadas a los propios intereses. Al Eros que rebaja debía oponerse triunfalmente el que eleva a la esfera de lo sublime» (pp. 118-119) en un esfuerzo por espiritualizar la materia que no puede sino derivar de la tradición platónica y neoplatónica<sup>100</sup>.

La mujer prerrafaelita será así leída en el arte y la literatura continentales como un tipo femenino pero a la vez seductoramente andrógino cuya intensidad espiritual está en principio alejada de la voluptuosidad o la ninfomanía de la «mujer fatal»; una renovada ofensiva, pues, de los modelos femeninos medievales recogidos por el romanticismo europeo. (SELMA, 1991: 83)

Entre el paradigma de la virgen prerrafaelita (*Beata Beatrix*<sup>101</sup>) y la invocación de las sutilezas y vanidades femeninas, del ámbito del deseo y la seducción (*Monna Vanna*), los lienzos de Rossetti oscilaban entre el misticismo religioso y la invocación erótica de las pasiones humanas. Sexualidad y misticismo no son excluyentes, como es perfectamente manifiesto a través del análisis bien de la poesía metafísica inglesa (John

---

<sup>99</sup> Como expresión del «decadente culto a la belleza» propio de este período, escribe Thomalla: No hay gran diferencia entre un frágil verso lírico, una sutil acuarela, un raro y descolorido tapiz o un finísimo vaso de Tiffany o de Gallet, y esta delicada criatura femenina... (Hinterhäuser, 1980: 93)

<sup>100</sup> Más de un especialista (Bowra, por ejemplo) afirma que Rossetti puede considerarse tanto por naturaleza como por educación un pensador platónico.

<sup>101</sup> D. Gabriel Rossetti representa a su difunta esposa en una ambigua y rica pose que sugiere la comunión de estados tan diferentes y semejantes entre sí como la muerte, el trance místico y el orgasmo sexual, lo que significa tanto como sublimar un tabú amoroso, es decir, enfatizar el valor espiritual del amor necrófilo. [...] Pero lo más extraordinario del lienzo es que Rossetti consiga, con un estilo vaporoso, representar símbolos universales con valor particular: el reloj marca la hora en la que falleció Elizabeth y la adormidera es la planta de cuyo fruto se extrae el opio, droga de la que a su vez deriva el láudano, responsable de la muerte por sobredosis de la infortunada Elizabeth Siddal. (CUÉLLAR, 2006: 75-76).

Donne) bien de la poesía mística española (san Juan de la Cruz), pero esta zona incógnita donde la fe y el deseo se conjugan era excesiva a los ojos puritanos de un crítico como Ruskin, que más allá de la ferviente admiración que tuviera por las figuras femeninas de Rossetti, no dejaba de ver con preocupación la peculiar inflexión de su pupilo desde los temas sacros hacia la invocación de una sensualidad pagana, cada vez más enrarecida en la evolución pictórica del artista. (SELMA, 1991: 79-80)

Conforme al riguroso análisis de CUÉLLAR (2006: 73-76) y en esta misma línea expositiva, podemos reconocer (seguimos casi *ad pedem litterae* su texto con alguna apreciación nuestra) «una tipología femenina rica y compleja de la que derivan, al menos, cinco tipos»:

- La doncella virginal e inofensiva de carácter más bien religioso y ocasional función maternal como *The Girlhood of Mary Virgin* (1849) y *Ecce Ancilla Domini* (1849-50) de Rossetti; o *Convent Thoughts* (1850-51) de C. A. Collins. También habría que incluir aquí «el tipo de mujer-andrógina, más o menos semidivinizada», tan presente en Burne-Jones, casi un rasgo genuinamente distintivo de su obra.

La figura del andrógino<sup>102</sup> tuvo una gran relevancia en la pintura del Simbolismo. Por un lado muchos artistas lo entendían como la imagen ideal que representa el antiguo mito de la unión espiritual entre hombre y mujer. Por otro, únicamente en la forma idealizada del poeta andrógino podría materializarse de manera aproximada la esencia del ser creativo. (ANKEL VON HEYL, 2009: 243-44)

---

<sup>102</sup> Es un rasgo propio de los prerrafaelitas no tener ningún tipo de objeción para que sus modelos femeninas posen en el papel de personajes masculinos. Así, Elizabeth Siddal y Christina Rossetti posaron para Hunt (*The Light of the World* [1851]) y para las cabezas de Cristo y S. Juan en *Jesus Washing Peter's Feet* [1852] de Brown.

En su análisis de la obra de Fernand Khnopff «El enigma de la Máscara de la Belleza» (Album LETRAS-ARTES, N° 74, Madrid, 1985, p. 40) afirma Joaquín Lledó:

El andrógino es el supremo deseo de aquellos a los que la realidad no satisface. Significa la belleza absoluta, quimera de la unión de los contrarios y, por ello, superior a la de la mujer, que pertenece a la naturaleza. Una belleza que nada necesita, que no tiene necesidad de nada ni de nadie. El andrógino es idea, producto del arte.

Forman parte asimismo de esta primera tipología que señala CUÉLLAR (2006) las alegorías como la *Flora* de Evelyn de Morgan o cualquiera de las de Burne-Jones (por ejemplo, *Winter* de 1869).

- La mujer frágil y desvalida frente a alguna amenaza exterior, «típicamente romántica», que espera o necesita al héroe que ha de rescatarla; o que es víctima de un destino fatal e irrevocable. Tal es el caso de las múltiples *Ofelia* (Millais, Hughes o Waterhouse en sus varias versiones).
- El amplio y variado tipo de mujer perversa, heredada del mito de Lilith: prostitutas, hechiceras y toda clase de personajes malvados, sea de la mitología, de la historia o de la literatura. Estas mujeres presentan una sexualidad explícita; atraen a la vez que repelen y no hay duda alguna acerca de la perdición fatal que suponen para el hombre que cae bajo su poder. Es el tipo, afirma CUÉLLAR (2006), «que ha gozado de mayor difusión a partir de la segunda mitad del siglo XIX», de modo que sería casi interminable la enumeración de ejemplos. Baste pensar en la aterradora *Medea* (1868) de Sandys, a la que volveremos a mencionar en este trabajo; *Las etapas de la crueldad*

(1856-1890) de Ford Madox Brown; las *Pandora* (1869) y *Lady Lilith* (1868) de Rossetti o *Sidonia von Bork* (1860) de Burne-Jones.

- La púber o mujer-niña materializada en algunas de las obras más conocidas de Millais como *Apple blossoms (Spring)* (1856-58); *The blind girl* (1856) o *Autumn Leaves* (1856) y que puede adaptarse a la identidad de cualquiera de los tipos anteriores según el contexto temático en que se inserte.

La fascinación que todavía produce hoy en día la tipología femenina prerrafaelista descansa en la idealización sublimada de la mujer, esa misma idealización que, en casos extremos, conduce a la misoginia propia del Decadentismo *fin de siècle*, una misoginia que surge como reacción natural en el hombre que espera en la mujer lo que no encuentra en ella. En efecto, la expectativa fantástica<sup>103</sup> masculina tropieza con la realidad y desemboca en desencanto rencoroso que demoniza a la mujer retomando y potenciando la tradición misógina judeo-cristiana pero dotando a la *femme fatale* de un poder fascinador y una belleza muy superiores a los de épocas y estéticas precedentes. La base psicológica del proceso, cuya semilla decimonónica es sembrada por el Prerrafaelismo, está en la incapacidad generalizada en el hombre de entender a la mujer y de aceptar el principio femenino que conforma su propia naturaleza, incapacidad que, dicho sea de paso, también sufren las mujeres con respecto a sus “compañeros” de creación. Y es que mientras hombres y mujeres sigan concibiendo el binomio masculino/femenino como un conflicto de opuestos genérico en lugar de una unión de complementarios espirituales, el ser humano seguirá condenado a una incomprensión que, sin embargo, continuará alimentando al arte con uno

---

<sup>103</sup> Al hilo de esta afirmación cómo no pensar en el rechazo de Ruskin hacia su esposa, Effie Gray, tras contemplarla desnuda; en su sorpresa, desencanto y decepción al constatar la realidad de la desnudez femenina; al comprobar que el cuerpo de una mujer desnuda no se correspondía con lo que él había imaginado: una mujer de verdad no era igual a una marmórea escultura clásica.

de sus personajes capitales. La mujer fatal es un icono arquetípico<sup>104</sup>, un mito. (CUÉLLAR, 2006: 77-78)

También la exposición *Heroínas*<sup>105</sup> elaboraba su discurso con y contra estos conceptos en la reivindicación de una nueva mirada:

La historia del arte occidental abunda en imágenes de mujeres seductoras, complacientes, sumisas, vencidas, esclavizadas. Pero el objeto de nuestra exposición son las figuras de *mujeres fuertes*: activas, independientes, desafiantes, inspiradas, creadoras, dominadoras, triunfantes. O bien, para usar una palabra clave de la agenda feminista en las últimas décadas: esta exposición se interesa por aquellas imágenes que pueden ser fuentes de “empoderamiento” (*empowerment*) para las propias mujeres.

Los inventarios de heroínas tienen una larga historia, desde los primeros catálogos de mujeres célebres de Hesíodo y Homero, donde ellas solo figuraban como accesorio de los varones: a título de madres e hijas, esposas o amantes de los héroes. El primer compendio de mujeres ilustres por sus propios méritos fue el *De claris mulieribus* de Boccaccio, que seguía la huella del *De viris illustribus* de Petrarca. Inspirada por el texto de Boccaccio, pero decidida al mismo tiempo a corregir su punto de vista, Christine de Pizan, escribió en 1405 la primera defensa de las mujeres escrita por una mujer: *Le Livre de la cité des dames*. Si se permite el anacronismo, Christine de Pizan fue la primera feminista porque atribuyó la desventaja de la mujer, no a la naturaleza, sino a la costumbre. Su texto inauguró una larga *Querelle des Femmes* que ha durado siete siglos y todavía sigue abierta.

Nuestra exposición es también una especie de “ciudad de las mujeres” centrada especialmente en el ciclo de la modernidad, desde el siglo XIX hasta la actualidad. Siguiendo un orden, no cronológico, sino temático, explora los escenarios y las vocaciones de las heroínas: la iconografía de la

---

<sup>104</sup> Que llegará también como afirma BORNAY (2010: 19) a banalizarse como cliché en el que los hombres proyecten sus utopías eróticas, de manera que su larga cabellera, su enigmática sonrisa y sus ojos de entreabiertos párpados, bajo el ímpetu de la expansión de las artes gráficas y de la publicidad, serán utilizados para anunciar una nueva marca de cacao o de brillantina.

<sup>105</sup> Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (8 de marzo al 5 de junio de 2011).

soledad, el trabajo, la embriaguez, el deporte, la guerra, la magia, la religión, la lectura y la pintura. En cada capítulo de la exposición se yuxtaponen obras de distintas épocas, lenguajes y medios artísticos para provocar una reflexión sobre lo que cambia y lo que permanece a través de esas diferencias. Y en cada capítulo, una o varias voces de mujeres artistas, sobre todo contemporáneas, responden a las imágenes creadas por sus colegas varones.

[En la primera parte de la exposición, en el Museo Thyssen-Bornemisza, domina el poder físico de las heroínas; la segunda parte, en las salas de la Fundación Caja Madrid, explora los poderes espirituales.

Salas: Solas; Cariátides; Ménades; Atletas; Acorazadas y Amazonas; Magas; Mártires; Místicas; Lectoras y Pintoras].

PRETTEJOHN (2007) explica cómo las cuestiones acerca del género y la sexualidad han sido las más debatidas en torno al Prerrafaelismo. La controversia comenzó con la intervención en clave feminista de las historiadoras del arte Deborah Cherry y Griselda Pollock en el artículo «Patriarchal Power and the Pre-Raphaelites» en la revista científica inglesa *Art History* tras visitar la mencionada exposición de la Tate de 1984.

En su exhaustivo análisis, con el que no podemos menos que coincidir, PRETTEJOHN plantea si no es reduccionista esa aproximación crítica que, considerando la imagen femenina de las obras prerrafaelitas como evidencia de la misoginia imperante, reparte a las mujeres en dos categorías simplistas: las virtuosas y las peligrosas. Toda esta argumentación se sostiene en el convencimiento extendido de que para el hombre victoriano, como muestran tantas novelas e ilustraciones de la época, también era así; de modo que, en cualquier caso, a la mujer, virginal o fatal, le era negada toda capacidad de determinación sobre sí misma y su propia vida. Y, como esta imagen de la mujer resultaba poderosamente atractiva, sucedía que, en la vida real o en la ilusoria, el hombre quedaba reducido, a su vez, a otras dos categorías semejantes: la del salvador de la joven virginal o la del dominador de la mujer agresiva, lo cual no dejaba de ser otra forma de violencia, en tanto la mujer

quedaba en completa situación de dependencia. De este modo lo ejemplifica a través del comentario de las obras de Burne-Jones *Clara von Bork* (1860) y *Sidonia von Bork* (1860) ambas en la Tate y habitualmente interpretadas bajo ese prisma:

This kind of approach can produce powerful readings of Pre-Raphaelite images of women [...] as demonstrations of a misogynistic tendency to classify all women into two simplistic categories, virtuous and vicious.

These images seem to confirm a prevalent hypothesis about attitudes to women in the Victorian world: that Victorian men thought of women in polarized terms, either as “angels in the house” (borrowing the title of the famous poem of 1854-1863 by the Pre-Raphaelite associate Coventry Patmore) or as devilish temptresses, sexually alluring but utterly wicked. On this view there is no half-way; woman must be either Madonna or Magdalen, virgin or whore, wife or with. Accordingly both extremes deny self-determination to the woman. Either she is imprisoned in a straitjacket of dutiful behavior, or else she is doomed to suffer destitution and misery, the bad woman’s fate in countless Victorian popular novels and illustrations. Either category may have its erotic allure, as these watercolours surely do, for the male spectator may long either to cherish and protect the virtuous woman or to dominate and master the vicious one. In either case the man’s desire may also be read as a form of violence, destroying the woman’s ability to choose her own fate in love, as in the rest of her life. (pp. 207-208)

Además, otros prejuicios críticos permanecen vigentes en nuestra peculiar forma de mirar. En lugar de celebrar la capacidad de creación de belleza femenina de la que fueron capaces estos artistas a través, entre otros asuntos, de una relectura y recreación de los clásicos (grecolatinos y/o medievales), establecemos la dicotomía pintor-misógino frente a modelo-objeto de representación; hombre-creador-activo frente a mujer-pasiva-objeto erótico de la mirada del pintor y del espectador masculino a un tiempo. Esta idea se nutre en gran medida de una visión que considera, en una innegable

simplificación de las condiciones históricas, que la época victoriana supuso un periodo de misoginia aun mayor que el de épocas anteriores, pero olvida, que, además de la misoginia real e incuestionable, es posible que los pintores victorianos produjeran toda esa cantidad y variedad de imágenes femeninas, incluidas las manifiestamente misóginas, justo porque se estaban tambaleando los cimientos de lo establecido; porque se estaban cuestionando las relaciones de género, lo relativo a la sexualidad, el rol de la mujer; porque ellos mismos, los pintores, estaban comenzando a observar a las mujeres desde una óptica diferente.

Moreover, other conventional polarities remain intact. Although we may now criticise the male artist for his misogyny rather than celebrating his creation of female beauty, we still see the image in terms of a polarity between a male creator and a female object of representation. Even if we see the meanings of the image as those generated by a patriarchal Victorian world, rather than an individual male artist, the assumption remains the same: patriarchy continues to be in firm control of the meanings that can be represented through the image of woman. Moreover, we are still reading the female figure as the passive erotic object of the active desiring gaze of the male artist and the male spectator. Although we have substituted contempt for approbation, we are still judging the image according to the conventional art-historical categories that Cherry and Pollock criticised as patriarchal: male artist versus female model, active male heterosexuality versus passive female eroticism, Victorian benightedness versus modern enlightenment.

This approach to interpretation is clearly open to the charge of oversimplifying the historical circumstances in which the pictures were made. Recent critiques of the patriarchal biases of Victorian and Pre-Raphaelite art have left the impression that the Victorian age was one of rampant misogyny, exceeding even that of previous ages. Yet it may be that the Victorian period produced such compelling images of women – including compellingly misogynistic ones – precisely because issues of gender bias and sexuality were opened up to more radical questioning than ever before in

Western societies, while it would surely be rash to pride ourselves on having transcended such problems in our own historical period. (209-210)

Porque en justicia no es posible obviar que los prerrafaelitas se mostraron bien favorables a las aspiraciones feministas de las mujeres. William Michael Rossetti participó en la campaña por el sufragio femenino e incluyó a mujeres artistas en su trabajo como crítico. Burne-Jones apoyó a su esposa en su presentación para ser elegida para el concejo municipal en 1894. Rossetti, aunque pueda cuestionarse en términos afectivos su relación con algunas mujeres o con todas en general, alentó las inquietudes artísticas (poesía y pintura) de Siddal y las valoró; y ambos, Dante Gabriel y William Michael, las de su hermana Christina. Morris, el estudiante oxoniense de familia acaudalada, desafió convenciones sociales y autoridad familiar<sup>106</sup> al casarse con Jane Burden, la hija de un mozo de cuadra y una lavandera, que gozó, junto a su marido, de una libertad bastante inusual para una mujer de su época y que tuvo acceso gracias a él a la educación y la cultura que por su clase social le estaba vedada<sup>107</sup>. Mujeres del círculo prerrafaelita como Barbara Leigh Smith Bodichon y Anna Mary Howitt desempeñaron un papel crucial en la lucha por los derechos de las mujeres (sufragio, educación, bienes, etc.). Effie Gray, para sorpresa de todos y tras un largo proceso que le exigió incluso un examen anatómico y otro psiquiátrico, además de convertirse en objeto de toda clase de chismes, logró en 1854 el divorcio de Ruskin (con la humillación consiguiente que supuso para él el motivo esgrimido). Así quedó libre para casarse felizmente con Millais.

Todo ello, a pesar de que, como era lo habitual, el matrimonio apartara a estas mujeres de la realización artística personal o de que Rossetti resultara cruel en el trato que dispensó a algunas de ellas, etc., creemos que ha de ser

---

<sup>106</sup> Su familia no asistió a la boda pues un matrimonio tan desigual resultaba inaceptable.

<sup>107</sup> Nunca sabremos desgraciadamente si fue una mujer muy inteligente, capaz de sacar rédito a sus circunstancias para formarse y cultivarse o, por el contrario, se ajustaba más al tipo que en sus críticas describía Bernard Shaw (lánguida, bella, en extremo silenciosa y más bien limitada). En cualquier caso parece que fue su inspiración para el personaje de Eliza Doolittle en *Pygmalión* (1912). [Volveremos a hacer mención de esta obra y su secuela cinematográfica].

motivo para una reflexión y reconsideración en la actitud con la que de manera general se ha producido el acercamiento a las obras del Prerrafaelismo. Veamos, por ejemplo, el caso del, por otra parte, interesante, documentadísimo y valioso trabajo de DJIKSTRA (1994):

El origen de esta obra se encuentra en mi interés por las todavía hoy ignoradas escuelas académicas de pintura de finales del siglo XIX. El olvido total que han padecido, durante los últimos sesenta años, las obras de miles de consumados artistas que eligieron no pintar composiciones impresionistas para una clientela cuyo criterio básico en cuestiones artísticas era que estaba agotada de mirar los elegantes brebajes de Bouguereau<sup>108</sup> – una vez que los habían utilizado para sus fines -, ha producido en nuestro tiempo una visión extrañamente distorsionada de los parámetros de la producción cultural de entre siglos.

[...]

Durante estas investigaciones me chocó, una y otra vez, la repetición interminable de lo que pronto llegué a reconocer como una auténtica iconografía de la misoginia. A través de los años descubrí que las imágenes de los pintores también tenían eco en las palabras de los escritores del período y, a partir de ahí, me fui introduciendo en el embrollo del ataque decimonónico contra la mujer.

[...]

Ídolos de perversidad intenta conjugar muchos materiales para mostrar la virulenta misoginia que infestó todas las artes hasta un extremo que han entendido muy pocos especialistas de la historia de la cultura de entre siglos, puede que, precisamente, porque era académica y, por ello, todos la han dado por supuesta. (p. VIII)

[...]

Un excepcional talento artístico no implica de por sí una excepcional capacidad analítica en el artista que lo posee. Con suma frecuencia, los grandes artistas han sintonizado intelectualmente con su propio tiempo más

---

<sup>108</sup> Un artista, por cierto, cuya obra está siendo valorada de nuevo en su justa medida, como pudo verse recientemente en Madrid en la Fundación Mapfre en la exposición titulada *El canto del cisne* (14 de febrero al 3 de mayo de 2015).

que anticiparse al mismo en algún aspecto significativo. Deslumbrados e inspirados por el fervor creativo y la imaginación de un talento excepcional, tendemos a dar por sentado que las formas innovadoras van siempre acompañadas de un pensamiento también innovador. En consecuencia, nos inclinamos a eximir al contenido de las grandes obras de arte moderno de un examen crítico, y dejamos que sus mensajes implícitos permanezcan indiscutidos. (p. IX)

[...]

Los autores de finales del siglo pasado hurgaron en la profunda sima de la ciencia antifemenina que se encuentra en la mitología clásica y en la Biblia. (p. 5)

[...]

La documentación más precisa sobre la manera en que percibe una cultura su moral y su misión social se encuentra en las obras que produce su arte visual. (p. 6)

[...]

Paulatinamente (a partir del XVIII), la inaccesibilidad física de la mujer pasó a ser vista como la principal garantía de su pureza moral. Cualquier exhibición pública – e incluso privada – de ligereza o de energía física por parte de las mujeres era un claro indicio de su frivolidad espiritual y de su correspondiente incapacidad para servir como eficiente vasalla al cuidado y alimentación del alma de su esposo. [...] En este momento lo único que nos queda es Mary Wollstonecraft, enfrentándose, enojada y en vano, con el destructivo, manipulador y atractivo poder de la imagen de la mujer como única salvaguarda de la virtud del hombre. Se había convertido, ahora en prisionera del simbolismo masculino, forzada a comprar su propio encarcelamiento con el único objeto de valor que, se pensaba, disponía, esa joya demasiado romántica, su virtud. (p. 9)

Sin embargo, consideramos con PRETTEJOHN (2007) que aceptar sin discusión que todas esas obras no son más que la representación de la dominación masculina, el sometimiento femenino o las relaciones heterosexuales en su vertiente más convencional, supone despreciar, no solo

el talento de esos pintores, sino sobre todo la belleza, la riqueza y la capacidad de generar sensaciones estéticas que esas obras poseen. Porque una obra de arte no puede verse y valorarse solo como producto de un momento histórico, aunque evidentemente lo sea; ni como documento que certifica determinadas circunstancias, valores o creencias, aunque también lo sea; tampoco es necesariamente reflejo exacto de la personalidad, historia o intenciones de su autor, que tal vez nunca trató o se planteó estar manifestando con su trabajo artístico aquello que nosotros pensamos ver. Es posible, por tanto, y lícito tratar de acercarse a estas obras sin prejuicios, o con los menos posibles, permitiendo que la obra nos hable y la belleza actúe por sí misma.

As we shall see, we cannot assume that the images invariably represent male dominance, female submissiveness, or conventional heterosexual relationships. But the question is not merely one of correcting the historical record. The images are not limited to their status as historical documents or fragments of data about Victorian attitudes to gender and sexuality. They continue to fascinate viewers who no longer have any stake in the debates of Victorian England; their interpretation cannot be frozen at the moment of their production. Recent feminist scholarship has emphasized the possibility of seeing such images “against the grain”. That is, we need not take the Victorian circumstances of their production, or even the interpretative conventions of more recent art history as final. Instead we may reinterpret the images in ways that go against the patriarchal presuppositions either of Victorian England or of twentieth-century art history.

[...] But need we defer to the putative authority of either the male spectator or the male artist in our interpretation of the image’s meanings?

Thus we might read the two pictures “against the grain”, as presenting a world in which women are powerful and self-determining. [...] This may not be a reading that Burne-Jones “intended”, or that Victorian art critics would have countenanced. But the viewer (whether female or male) need not accept the dominance of those cultural arbiters for all time. That would be to lock

not only these images, but our own practices of interpretation, into an endless cycle of subservience to patriarchal authority. (pp. 210-211)

Por último, como señala igualmente PRETTEJOHN (2007), aunque la mayor parte de los trabajos sobre la sexualidad en la pintura prerrafaelita se ha centrado en la figura femenina, las obras de estos pintores muestran bien a las claras cómo la sexualidad masculina era también un asunto de paralela importancia sometido a reflexión. Los trabajos de casi todos ellos a principios de la década de 1850 sugieren una exploración compartida: «a shared exploration of issues about male, as well as female sexuality, in which the artists picked up cues from each other's works for further elaboration». (p. 211).

En cuanto a lo primero (sexualidad y figura femenina), volvamos a DJIKSTRA (1994):

Parecería como si los pintores de finales de siglo, en su versión de la mujer dormida, estuviesen intentando enfrentarse al hecho de la sexualidad femenina sin reconocer la consecuencia implícita de que si la mujer dejaba de ser la monja hogareña, también dejaría de ser un objeto pasivo de contemplación. Los artistas, al situar a la mujer en la naturaleza en un estado de total agotamiento, intentaban indicar que, aunque ya no fuese una criatura ideal sino algo vivo, todavía no significaba una amenaza activa para el hombre, quien era, después de todo, muy superior a la naturaleza bestial. (p. 81)

[...]

Por eso el deseo de las mujeres de saltar a los árboles no simbolizaba simplemente su anhelo de ser «fertilizadas» o su ansia de placer físico, sino también sus cualidades «estáticas», su autonomía física y erótica. Como siempre, la mitología clásica fue una fuente inagotable para que los artistas desarrollaran su iconografía de la representación de la conexión de la mujer con los árboles. Los pintores se limitaron a plasmar a sus modelos como «ninfas arbóreas», como representaciones pretendidamente históricas de las jóvenes solteras que designaba el significado original, griego, del vocablo;

aun cuando las mujeres así pintadas, aparte de llevar puestas unas túnicas «clásicas» en general bastante ínfimas, tenían una apariencia muy similar, con sus peinados de estilo moderno y sus rasgos faciales, a las mujeres contemporáneas en edad casadera. La mitología clásica se convertía, una vez más, en un pretexto narrativo muy sufrido con el cual justificar sugestivas imágenes contemporáneas.

Las historias de Dafne y de Filis resultaron particularmente útiles para tal fin. No es de extrañar, dada su pasión por el tema de Ofelia, que John William Waterhouse realizase una versión de la historia de Filis y Demofonte enfatizando el conmovedor deseo pasivo de la ninfa de sacrificarlo todo por amor; al fin y al cabo, esta pobre chica se había acabado ahorcando cuando su guerrero troyano no regresó a su lado. En la pintura de Waterhouse la vemos representada, para nuestra completa delectación de voyeurs, como el almendro en el que la habían convertido los dioses en recompensa por su virtud no demasiado virginal como mártir masoquista. Dafne era, debido a su absoluta desgana para relacionarse con los hombres, una historia de lo más reconfortante para los devotos de las imágenes que produjesen una flacidez relajada. Como no estaba dispuesta a corresponder al amor que Apolo sentía por ella, huyó del dios pidiendo ayuda a su padre y, por tal esfuerzo, fue convertida en laurel; anécdota esta que ofrecía a los pintores del siglo XIX la oportunidad de combinar una exhibición agradablemente cosquilleante de miembros femeninos bien formados en elegante conjunción con una profusión de ramas verdes.

Pero, por lo general, los artistas solían necesitar una excusa mitológica mucho más sencilla para enviar a sus mujeres a los árboles. Normalmente bastaba con denominar a sus exploradoras arbóreas dríades o, mejor todavía, hamadriades, definiéndolas así como simples y espontáneas criaturas de la naturaleza. (p. 96)

En cuanto a lo segundo, el especialista en Prerrafaelismo J.B. Bullen ha establecido la distinción entre los conceptos de «mujer caída» y la «mujer de sexualidad manifiesta y peligrosa». Conforme al primer concepto, la secuencia que el cuadro representa es narrativa y sin duda alguna hay un

discurso moral. Ha ocurrido, está ocurriendo o va a ocurrir un acontecimiento que trastoca los límites establecidos para el decoro y lo admisible moralmente. *El despertar de la conciencia* (1853) de Hunt, *Encontrada* (1854) de Rossetti, o *Demasiado tarde* (1858) de Windus, como ya se ha mencionado<sup>109</sup>, pueden ajustarse a este modelo. En cambio, para el segundo concepto la narración desaparece; no hay contexto, ni tampoco está explícita una consideración moral.

The P.-R. scholar J.B. Bullen has drawn a distinction between the notions of the “fallen woman and the “sexualized woman. In Bullen’s analysis, the “fallen woman implies a narrative in which a “fall from sexual respectability has occurred, is occurring, or will occur; *The Awakening Conscience* y *Found* clearly belong to this category. However, the “sexualized woman” is presented without narrative context, and ordinarily without a strong sense of moral judgement.



Ford Madox Brown: *Take your son, Sir!* (1851) Tate Britain, Londres [inacabado]

---

<sup>109</sup> Véase página 102 de este trabajo.

Aun así podemos hacer consideraciones de interés al hilo de lo arriesgado de una interpretación estandarizada de estas obras. En claro contraste con *El despertar de la conciencia* y *Demasiado tarde*, en las que resulta bastante claro lo que se cuenta, *Encontrada* permite lecturas más sutiles y amplias: la posición de las manos y el rostro del hombre pueden ser entendidos también como un gesto de restablecimiento de la relación perdida. No hay violencia. En el caso de *¡Tome a su hijo, Señor!*, además del primer impacto visual por su ejecución al modo del *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck<sup>110</sup>, son posibles también lecturas bien distintas: una mujer trae a su amante al hijo habido fuera del matrimonio y enfrenta así al hombre (al que vemos reflejado en el espejo) con su culpa; una mujer dentro del matrimonio presenta a su hijo ante el marido. Esta segunda opción resulta difícil de aceptar por la expresión corporal y el gesto de la madre. Si añadimos el hecho de que Brown comenzó esta obra mientras su segunda esposa, Emma, y él esperaban un hijo, el cuadro adquiere otro significado porque el rostro de la mujer, en su actitud de Virgen con el niño, es el de su esposa, así como el del niño es el de Arthur, que falleció a los diez meses de nacer. Esta enigmática pintura, que Brown no fue nunca capaz de terminar, no parece una celebración gozosa del matrimonio ni del nacimiento<sup>111</sup>. Las mejillas rosadas de la mujer pueden ser el fruto de su vergonzante situación de madre soltera que se enfrenta al causante de su daño<sup>112</sup>; pero lo demacrado, al tiempo, de su rostro, su extrañísima mirada y la tensión con que se aprietan sus dientes remiten en gran medida a la muerte<sup>113</sup>.

Por último, también hubo lugar para imágenes de varones que más que dramatizar una historia se presentaban como figuras sensuales (*Bacchus* de

---

<sup>110</sup> Con lo que supone en sus referencias simbólicas con respecto al matrimonio instituido, la familia y los bienes que produce o se persiguen a través de él.

<sup>111</sup> Obsérvese cómo la tela con se se rodea al niño evoca de manera inequívoca un útero o vientre materno.

<sup>112</sup> Si aceptamos la primera interpretación.

<sup>113</sup> Se han sugerido interpretaciones varias acerca del sentido de esta obra; tampoco hay unanimidad en torno a la modelo para el rostro femenino. Se apunta, incluso, que en un principio el rostro mostraba una auténtica sonrisa. En lo que al niño se refiere, sí se acepta mayoritariamente que se trata de Arthur, el bebé fallecido. Ello explicaría por qué Brown nunca tuvo fuerzas para concluir esta obra.

Simeon Solomon [1867] es un claro ejemplo). Simeon Solomon, condenado en 1873 por homosexualidad, pintó (antes y después de la condena) obras que abordaban explícitamente este asunto pero que nunca, como es lógico, fueron expuestas, sino que circularon entre los más íntimos como Rossetti o Burne – Jones.



S. Solomon: *Sappho and Erinna in a Garden at Mitylene* (1864)

En cualquier caso, no debemos trazar una línea rígida entre esta pintura homoerótica y la heterosexual practicada por sus amigos, puesto que se trataba entre ellos de una exploración artística colaborativa (pensemos por ejemplo en las figuras intensamente andróginas de las últimas obras de Burne-Jones). De modo que podemos afirmar que la pintura prerrafaelita no es solo una pintura de y sobre mujeres para hombres. Así lo entiende, entre otros, CRUISE que ha mostrado cómo Solomon reinterpreta la sensual figura femenina para crear bellos hombres<sup>114</sup>.

The figures do not represent categories in a moral system, conventional or otherwise, nor are their narrative situations reducible to logical propositions about sexual morality.

[...]

<sup>114</sup> En PRETTEJOHN (2007: 215-223).

Cruise's analysis suggests that we need not construct a polarity between the sexually active viewer and the passive object of the viewer's desiring gaze. The pictures may allow us imaginative experience of varieties of desire that we do not necessarily practice in real life. Moreover, the figures, however eroticized, need not be construed as mere objects. Instead their subjective interiority may constitute a crucial aspect of their address to the viewer, whether they are male or female, "manly" or "effeminate".

Sin dejar de lado asimismo que, entre quienes formaron parte del primer Prerrafaelismo o entre quienes continuaron su técnica y sobre todo su estilo y temas, hubo, con el correr del tiempo, dignas representantes femeninas. Como Elizabeth Eleanor Siddal Rossetti (1829-1862); Marie Euphrosyne Spartali (1844-1927), la hija pequeña de los Spartali, una familia de origen griego muy acomodada, cuyo padre organizaba veladas culturales con lo más destacado de las letras y el arte<sup>115</sup>; Anna Massey Lea Merrit (1844-1930); Annie Louise Robinson Swynnerton (1844-1933); Catherine Madox Brown (1850-1927); Edith Ridley Corbet (1850-1902); Eleanor Fortescue Brickdale (1872-1945); Emily Mary Osborn (1828-1925); Emma Sandys (1846-1877); Evelyn De Morgan (1855-1919); Henrietta Emma Ratcliffe Rae (1859-1928); Joanna Boyce (1831-1861); Kate Elizabeth Bunce (1856-1927); Louisa Beresford (1818-1891); Lucy Madox Brown (1843-1894); Marianne Stokes (1855-1927); Marion Huxley Collier (1859-1887); Mary Lizzie Macomber (1861-1916); Rebecca Solomon (1832-1886); Rose Brett (¿?) o Sophie Gengembre Anderson (1823-1903), por citar solo a las más relevantes<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Marie pronto destacó, además de por sus aptitudes artísticas, por su belleza. Posó para alguno de los prerrafaelitas y junto a sus primas, María Zambaco y Aglaia Coronio, era conocida como una de las tres gracias griegas por su hermosura. La fascinación por esta cualidad suya se dice que llevó al poeta Algernon Charles Swinburne a afirmar que era «tan hermosa que querría sentarme a llorar».

<sup>116</sup> Como denotan los apellidos de muchas de ellas son hijas, esposas o familiares directas de algunos de los pintores de los que venimos hablando.

Annie Louise Robinson  
Swynnerton, *The sense of Sight*  
(1895) National Museums  
Liverpool



John Collier: *Portrait of Marion Huxley Collier* (1882-1883)  
National Portrait Gallery,  
Londres



Eleanor Fortescue Brickdale:  
*Portrait of a Tudor Girl*



De todas las cosas pertenecientes al mundo espiritual, la belleza es la más fácilmente discernible desde aquí abajo. La sabiduría solo podemos entreverla. Pero podemos discernir la belleza con bastante claridad, seamos quienes seamos, y no necesitamos una preparación especial para amarla.

Iris Murdoch



J.W. Godward: *Belleza clásica*  
(1908) Museo Arte Ponce,  
Puerto Rico

### 2.3.3 NECESIDAD DE LA BELLEZA

Los artistas y poetas de la cultura cortesana medieval, como los artistas y poetas Prerrafaelitas ingleses o del modernismo continental más tarde, no sólo se dirigen con frecuencia a las mujeres, sino que ven también de algún modo el mundo a través de los ojos de ellas. Es el reconocimiento de un cierto platonismo que se conjuga con la primitiva espiritualidad cristiana gestando un sincretismo que integra aspectos del espíritu griego con aspectos de la tradición judeo-cristiana o de las culturas exóticas, aspectos todos estos observables en las estéticas que conviven en el fin del siglo XIX. (C.M. Bowra, *La imaginación romántica* en SELMA, 1991: 88)

Se llamaban Christina Rossetti, Elizabeth Siddal, Jane Burden, Fanny Cornforth, Alexa Wilding, María Zambaco, Effie y Sophie Gray, Ofelia, Matilda, Isolda, Ginebra, Beatriz, Julieta, Circe, Penélope, Psique, Tisbe, Flora, Pomona, Dafne...Todas ellas son los rostros de las mujeres prerrafaelitas, personajes del mito, de la poesía de Dante, de Malory, de Keats... inmortalizadas para siempre en los lienzos de un modo muy particular:

Los prerrafaelitas se dedicaron en muy contadas ocasiones al retrato cuando necesitaron dinero. Hunt pintó retratos en los tempranos años en que se abría camino, y Millais lo hizo posteriormente, después de su período prerrafaelita, con el fin de pagar su puesto en una cacería, o cosas así. (Sabido es que luego volvió a hacer pastiches de Reynolds). Pero, por lo general, los prerrafaelitas no pintaron retratos por dinero, sino por afecto a las personas representadas. El prerrafaelismo completó el proceso, iniciado por el arte romántico, por el cual el artista pasó a considerar al modelo como igual suyo. El resultado final y lógico de esta tendencia fue, en el retrato, la aparición de una expresión de amor, visible en los dibujos de Effie Ruskin por Millais, y en muchos apuntes de Lizzy Siddal y Jane Morris por Rossetti<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> HILTON (2000: 59)



Dante Gabriel Rossetti:  
*Study of Jane Morris for*  
*“Mnemosyne”*, 1876



Es posible que a nosotros, formados y alimentados en una cultura visual en la que la imagen lo ocupa todo hasta el punto de hacernos perder la capacidad de mirar; una cultura que ha logrado, a través de la publicidad, la asociación de rostros e individuos concretos a una marca o producto; una

cultura que multiplica la imagen de cualquiera hasta la saturación y el infinito gracias a una tecnología que ha hecho de la cámara fotográfica un instrumento permanente en nuestras manos para el narcisismo (véase el éxito del autorretrato o la autofoto comúnmente conocidos con el anglicismo *selfie*<sup>118</sup>); la narración; la melancolía por el pasado o la búsqueda de permanencia; la denuncia social; la solidaridad a gran escala y otros muchos usos que no viene al caso analizar aquí, no nos sorprenda, por tanto, este hecho de descubrir en una imagen un rostro real, el rostro de alguien que más allá del símbolo está contando también su propia historia. Pero en el caso del XIX sí resultó extraño, desasosegante e incluso moralmente censurable esta presencia femenina en los lienzos prerrafaelitas.

Eligiendo modelos que se desmarcan del gusto victoriano a favor de una feminidad discreta, como Lizzie Siddal, musa pelirroja de Rossetti y de los prerrafaelitas, o la orgullosa italiana Nanna Risi, elegida por Leighton, los pintores “estetas” proponen una nueva visión de la belleza femenina, de una sensualidad asumida<sup>119</sup>.

Sin embargo, el arte prerrafaelita adquirió con las figuras femeninas de Rossetti una de las características esenciales en su caleidoscópica seducción y trascendencia: el culto a la belleza como equidistante del culto a un ideal femenino de la sensibilidad, una sensibilidad donde se trascienden y se interpenetran la creación, la sensualidad y la fe religiosa.

Las seductoras vírgenes prerrafaelitas, entendiendo por tales las abundantes jóvenes de ojos melancólicos y matices céreos que aparecen en sus cuadros, adquieren en las idealizadas féminas de Rossetti un particular carácter mórbido y evanescente. El culto a la Virgen, propio de los arquetipos femeninos de la religiosidad caballeresca, se funde al culto a la feminidad de la poesía lírica trovadoresca y esta síntesis está perfectamente integrada en

---

<sup>118</sup> FUNDÉU en su página web <http://www.fundeu.es/recomendacion/selfi-adaptacion-al-espanol-de-selfie/>

<sup>119</sup> *Belleza, moral y voluptuosidad en la Inglaterra de Óscar Wilde*, Musée d’Orsay, París (13 de septiembre de 2011 al 15 de enero de 2012).

las figuras de Rossetti, elevadas por encima de la vida, expectantes, distantes, hieráticas en algunos casos, cuya sensualidad está invocada, sugerida, escasas veces explícita, siendo esta alquimia entre la carne y el verbo la que hace inolvidable las primeras mirada sobre sus lienzos. (SELMA, 1991: 81-82)

En la película *La migliore offerta* (G. Tornatore: 2013) descubrimos en determinado momento<sup>120</sup> que el gran secreto del solitario y excéntrico, experto en arte y agente de subastas, protagonista de la cinta, no es otro sino la posesión de innumerables retratos femeninos, obra de los mejores artistas de todas las épocas, en una habitación privadísima; un lugar sagrado para él, un auténtico templo de la belleza, donde se solaza en su contemplación y posesión. Son las mujeres (reales o imaginadas) que él ama. Puesto que algunas de las obras de los pintores que aquí mencionamos aparecen colgadas en las paredes de esa habitación, jugaremos con la evocación de tan sugestiva imagen y, para concluir, despacio, en silencio, sin hacer ruido, empujaremos la puerta y durante un rato nos entregaremos a tan sublime visión.

---

<sup>120</sup> Sentimos por quienes aún no han visto la película haber hecho esta revelación.

Otros tendrán bajo sus dedos la piel con la que soñamos.  
Beberán del cáliz sagrado, comerán del templo salvaje de  
un cuerpo que alguna vez vibró solo con nuestras caricias.  
Pero jamás podrán amar como nosotros, pobres dementes  
que nos hemos enamorado de una esencia.

D.G. Rossetti

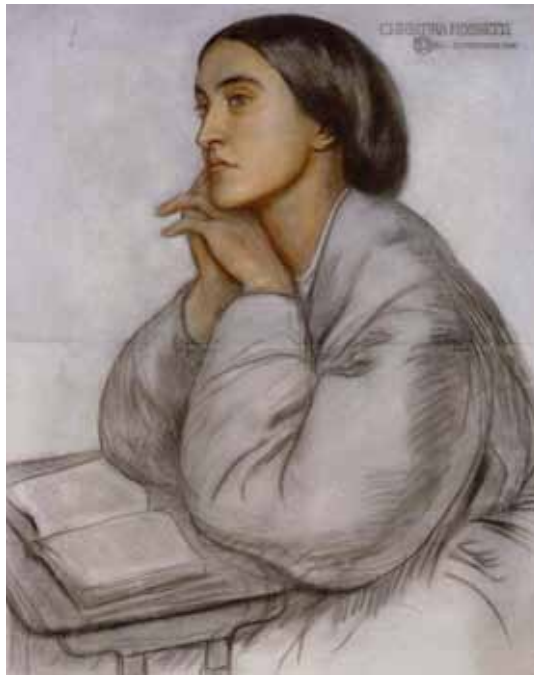


D. G. Rossetti: *Bocca Baciata*  
(1859) Museum of Fine Arts,  
Boston



D. G. Rossetti: *Beata Beatrix*, (1863), Tate Britain

D. G. Rossetti: *Portrait of Christina Rossetti*





J. E. Millais: *Portrait of Effie Gray*



D. G. Rossetti: *Portrait of Elizabeth Siddal* (1854)



D. G. Rossetti: *The Roseleaf*, (1870), National Gallery of Canada, Ottawa [arriba]  
J. E. Millais: *The Bridesmaid* (1854-1855) Fitzwilliam Museum, Cambridge [debajo]



J. E. Millais: *Portia* (1886)

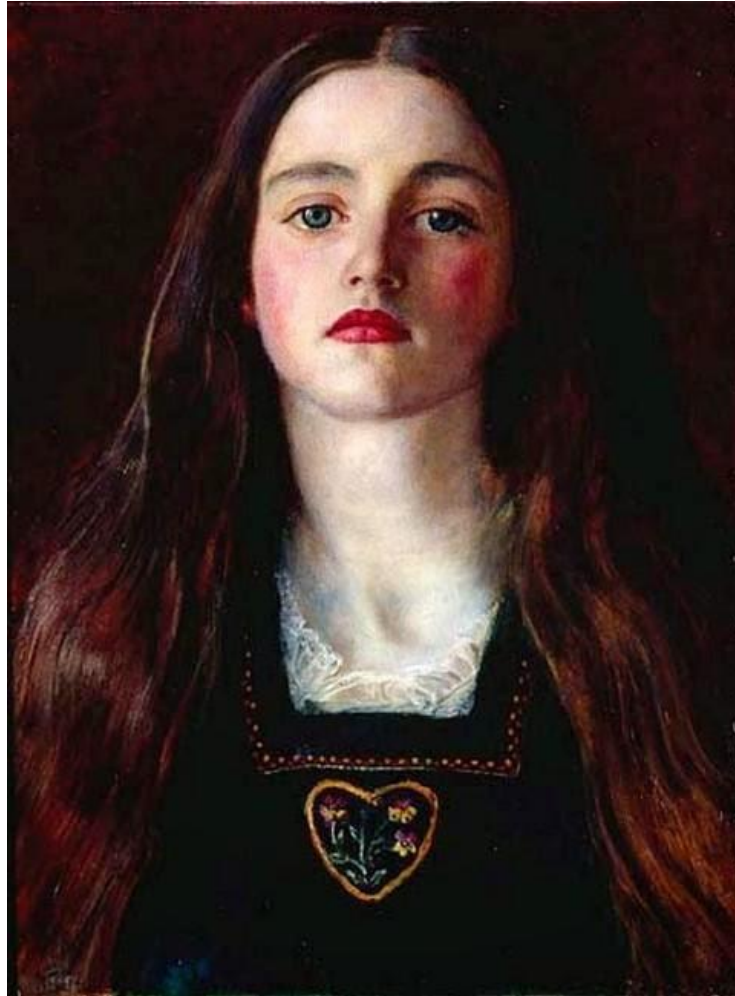


E. Burne-Jones: *Portrait of Maria Zambaco* (1871)

E. Burne-Jones: *Flamma Vestalis* (1886), The Andrew Lloyd Webber Collection



E. Burne-Jones: *Portrait of his daughter Margaret*, Ashmolean Museum, Oxford



J. E. Millais: *Portrait of a Girl (Sophie Gray)* [1857]



Izquierda: G. F. Watts: *Portrait of Edith Villiers, later the Countess of Lytton* (1861-1862)  
Derecha: J. E. Millais: *Portrait of Kate Perugini* (hija de Charles Dickens)





Izquierda: Eleanor Fortescue-Brickdale: *The Little Foot Page* (1905) Walker Art Gallery, Liverpool  
Derecha: D. G. Rossetti: *Water Willow* (1871)





Izquierda: D. G. Rossetti: *Portrait of Fanny Cornforth*  
(c. 1860)  
Derecha: J. W. Waterhouse: *Juliet* (1898)

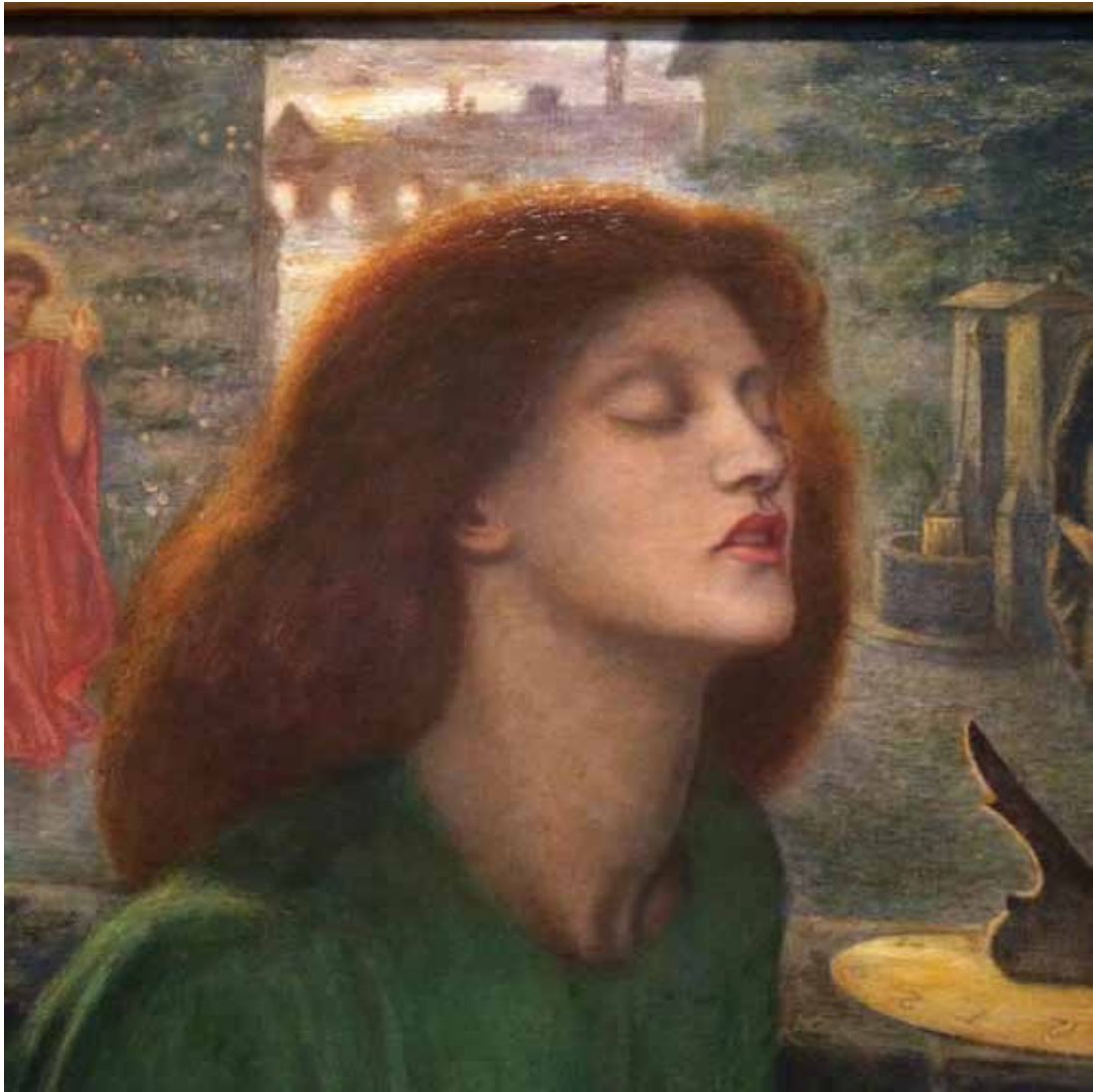




Arriba: J. Collier: *Lady Godiva* (c. 1897) Herbert Art Gallery and Museum

Abajo: Evelyn de Morgan: *Harmonia* (1877) [Detalle]





D. G. Rossetti: *Beata Beatrix* (1863) [Detalle]

Estas son las mujeres, las hermosas mujeres, que desfilan por los lienzos de Edward Burne-Jones, John William Waterhouse y cuantos transitaron, de una u otra manera, las sendas del Prerrafaelismo. Soñadoras, enigmáticas, lejanas, transgresoras, poderosas, dueñas de sí mismas... En ocasiones por completo transfiguradas, abandonadas y ocultas en el personaje al que dan vida; otras veces manifiestamente presentes para siempre en sus vestiduras míticas y literarias. Son las mujeres nacidas de la estética prerrafaelita, reales o soñadas; las imaginadas y las amadas, en una búsqueda permanente e ideal de la belleza como forma de estar en el mundo, como

actitud vital y compromiso con una realidad que se deseaba mejorar. No nos parece que se agoten en los estereotipos que la iconografía histórica a la que pertenecen perfiló para ellas, sino que, aunque se ajustan a muchos de ellos, también los trascienden y permiten nuevas lecturas y experiencias entre la literatura y el arte. Ese viaje, reflexivo, atento a las fuentes, crítico, pero también sensorial y estético es el que proponemos a continuación porque «la mitología es necesidad. Además (y unido a ella) es poema. Ansia de más. Luz de belleza<sup>121</sup>».

---

<sup>121</sup> DE VILLENA (2011: 30)

Aquí reside, si no me equivoco, el valor específico de la buena literatura considerada en su aspecto de *logos*; nos permite acceder a experiencias distintas de las nuestras. Al igual que estas no todas esas experiencias valen la pena. Algunas resultan, como suele decirse, más «interesantes» que otras. Desde luego, las causas de ese interés son muy variadas, y son diferentes para cada persona. Algo puede interesarnos porque nos parece típico (decimos: «¡Qué verdadero!»), anormal (decimos: «¡Qué extraño!»), hermoso, terrible, pavoroso, regocijante, patético, cómico o solo excitante. La literatura nos da la *entrée* a todas esas experiencias. Los que estamos habituados a la buena lectura no solemos tener conciencia de la enorme ampliación de nuestro ser que nos ha deparado el contacto con los escritores. Es algo que comprendemos mejor cuando hablamos con un amigo que no sabe leer de ese modo. Puede estar lleno de bondad y de sentido común, pero vive en un mundo muy limitado, en el que nosotros nos sentiríamos ahogados. La persona que se contenta con ser solo ella misma, y por tanto, con ser menos persona, está encerrada en una cárcel. Siento que mis ojos no me bastan; necesito ver también por los de los demás. La realidad, incluso vista a través de muchos ojos no me basta; necesito ver lo que otros han inventado. Tampoco me bastarían los ojos de toda la humanidad; lamento que los animales no puedan escribir libros. Me agradaría muchísimo saber qué aspecto tienen las cosas para un ratón o una abeja; y más aún percibir el mundo olfativo de un perro, tan cargado de datos y emociones.

La experiencia literaria cura la herida de la individualidad, sin socavar sus privilegios. Hay emociones colectivas que también curan esa herida, pero destruyen los privilegios. En ellas nuestra identidad personal se funde con la de los demás y retrocedemos hasta el nivel de la sub-individualidad. En cambio, cuando leo gran literatura me convierto en mil personas diferentes sin dejar de ser yo mismo. Como el cielo nocturno en el poema griego veo con una miríada de ojos, pero sigo siendo yo el que ve. Aquí, como en el acto religioso, en el amor, en la acción moral y en el conocimiento, me trasciendo a mí mismo y en ninguna otra actividad logro ser más yo.

C. S. Lewis, *La experiencia de leer*<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> LEWIS (2000: 139-140).

*I made a new religion of poetic tradition, of a fardel of stories, and of personages, and of emotions, inseparable from their first expression, passed on from generation to generation by poets and painters with some help from philosophers and theologians. I wished for a world where I could discover this tradition perpetually and not in pictures and poems only, but in tiles around the chimney- piece and in the hangings that kept out the draught<sup>123</sup>.*

William Butler Yeats, *CW3*, p. 115

---

<sup>123</sup> Elaboré una nueva religión con la tradición poética, un fardo de historias, personajes y emociones, inseparables de su primera expresión, transmitidos generación tras generación por poetas y pintores con un poco de ayuda de filósofos y teólogos. Deseé un mundo donde me fuera posible reconocer esta tradición continuamente, no solo en la pintura y en la poesía, sino también en los azulejos que adornan la chimenea y en las cortinas que mantienen alejada la corriente. [Traducción de la autora]



### **3. OBRAS DE TEMÁTICA MITOLÓGICA CON FUENTES EN LA LITERATURA GRECOLATINA**

**HOMERO, ODISEA**  
**HESÍODO, TEOGONÍA Y**  
**TRABAJOS Y DÍAS**  
**APOLODORO, BIBLIOTECA**  
**OVIDIO, METAMORFOSIS Y FASTOS**  
**APULEYO, EL ASNO DE ORO**

Estas historias no ocurrieron jamás, pero son siempre.

Salustio, *De los dioses y del mundo*



William Adolphe Bouguereau, *L'art et la Littérature* [1867]  
Arnot Art Museum, Nueva York

Homero<sup>124</sup> (más como autor de la *Odisea* que de la *Iliada*) fue un autor reverenciado por la mayor parte de los hombres de la época victoriana, a pesar de que no estaba representado en la obra del que había sido el pintor por excelencia de los temas clásicos de la Antigüedad grecolatina en Inglaterra: Alma-Tadema.

Esta admiración y respeto quedan patentes en el lugar central que ocupa la imagen de Homero en el friso de los poetas en el *Albert Memorial de Londres* (1872), donde Shakespeare y Dante aparecen a sus pies. Homero, para los prerrafaelitas un romántico adelantado, figuraba, como ya se ha mencionado, en su lista de «Inmortales» y era admirado asimismo por los autores que Burne-Jones, su círculo de amigos y Waterhouse leían, lo que incluye también a Ovidio, Keats, Macaulay, Ruskin y Tennyson, entre otros muchos.

#### ***FRISO DE LOS POETAS (ALBERT MEMORIAL)***



El mundo homérico además había cobrado nueva vida con los descubrimientos de Heinrich Schliemann (1822-1890) en Troya y Micenas en la década de 1870.

<sup>124</sup> Seguimos en esta introducción en líneas generales el pormenorizado análisis de P. TRIPPI (2010: 105-110) además de otros estudios y diccionarios varios citados en el apartado bibliográfico.

**FRISO DE LOS POETAS: HOMERO [DETALLE]  
(ALBERT MEMORIAL)**



La *Iliada* y la *Eneida* estaban entre las obras que Burne-Jones y William Morris proyectaron editar en la Kelmscott Press; Burne-Jones seleccionó bastantes episodios de la *Iliada* para alguna de sus obras de artes decorativas mientras Morris realizó una traducción al inglés de la *Odisea* y de la *Eneida*. Por su parte, Waterhouse se decantó por la *Odisea*, más lírica y, por ello quizás, más acorde a sus necesidades creativas.

Los personajes de Homero casaban bien con el punto de vista victoriano acerca de las relaciones humanas y sus potenciales conflictos. Es posible percibir cómo por un lado, lo influye y, por otro, lo refleja en una especie de juego de espejos atemporal. Odiseo (para Waterhouse Ulises), el héroe indiscutible, posee todas esas cualidades que los prerrafaelitas habían colocado y admirado en los caballeros medievales: valiente, responsable y cumplidor, obediente, tierno... y capaz de mentir y de matar cuando la ocasión lo requiere. (Sus aventuras junto a las del ciclo artúrico fueron también inspiración para otros muchos autores como Kipling, sobrino de Burne-Jones).

Pero había otro rasgo más, otra cualidad que hacía especialmente atractivo y valioso a Odiseo en la mentalidad victoriana: su fortaleza,

continencia y dominio de sí mismo; su capacidad de resistir frente a la complicidad, la atracción y el deseo sexual, a lo largo de toda una serie de encuentros con diosas y mujeres poderosas. Para equilibrar esa balanza ofrecía también Homero modelos femeninos de virtud a los que admirar e imitar: ninguno como Penélope, la fiel esposa del héroe.

En el discurrir de la investigación en torno al mito es bastante seguro que ambos pintores estuvieran muy al tanto de las publicaciones más significativas de esos años como: *Myth, Ritual and Religion* (1887) de Andrew Lang (1844-1912); *Architecture, Mysticism and Myth* (1891) de W. R. Lethaby (1857-1931); y, por supuesto, el exhaustivo trabajo antropológico de Sir James Frazer (1854-1915), *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1890-1910).

Lethaby, por ejemplo, se había ocupado del significado y la importancia del agua en la creación de mitos. Resulta tentador y fácil pensar que Waterhouse se dejara influenciar por su lectura a la vista de la asociación que se establece en su pintura entre el agua<sup>125</sup>, como elemento ligado a lo femenino, y la fertilidad.

Es un hecho, en cualquier caso, conforme contemplamos estas obras, que la elección de determinados pasajes homéricos en Waterhouse no parece haber estado mediatizada por el impacto que podía esperar causar en sus espectadores, ni por la capacidad de cautivarnos que innegablemente poseen, sino por el significado oculto y profundo que comparten y late en todas ellas. Otro tanto creemos poder decir del caso de Burne-Jones.

---

<sup>125</sup> Es motivo para un trabajo independiente la presencia simbólica del agua en todas las etapas de la obra de Waterhouse, el pintor cuyo nombre también se escribe con agua.

### 3.1. CIRCE, HECHICERAS, MAGAS, ADIVINAS...Y PENÉLOPE: EL CONOCIMIENTO ES UN DON

Y llegamos a la isla de Eea, donde habita Circe, la de lindas trenzas, la terrible diosa dotada de voz, hermana carnal del sagaz Eetes: ambos habían nacido de Helios, el que lleva la luz a los mortales, y de Perses, la hija de Océano.

Homero, *Odisea*, X, 136

La aventura de Circe no parece haber sido un tema recurrente en la Antigüedad, aunque se data ya en el siglo VI a.C. una representación de la misma. Afirma ELVIRA BARBA (2013: 484) que fue a partir del Renacimiento principalmente cuando se recuperó, tanto por este pasaje de la *Odisea* al que ahora nos referimos, como por su aventura con Pico. «Se evidencia poco a poco que la importancia de la maga radica, no en sus acciones, sino en su propia personalidad, mezcla de misterio y ocultismo [...] y el interés se convierte en verdadera pasión a fines del siglo XIX (J.W.Waterhouse, 1881)».

El poeta Ezra Pound (1917-1970) comienza los *Cantos* (1948) con el viaje de Ulises al Hades, es decir, como afirma PRETTEJOHN (2008), con una *palingénesis* o renacimiento espiritual. En el Canto I alude con insistencia al papel de Circe, la guía insustituible del héroe en esta viaje. En términos «místicos» el encuentro con Circe es un matrimonio místico o *hierosgamos*. También Joyce, aunque desde la sátira, retoma este motivo en el *Ulysses* (1922). Pero tres décadas antes Waterhouse ya había comenzado su exploración mitológica con Ulises y Circe; su encuentro previo al descenso al inframundo en la *Odisea* y con la Circe envenenadora de las aguas de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Pero ni Waterhouse ni Burne-Jones son ilustradores de los textos antiguos y, por tanto, no se sienten obligados a seguir rigurosamente las narraciones pretéritas. Se trata más bien de crear su propio drama pictórico en el que se funden lecturas, vivencias personales, conocimientos e imaginación en un todo armónico e impresionante. No persiguen una representación arqueológica de la evidencia visual antigua; sino crear en el sentido etimológico: hacer nacer algo nuevo.

Waterhouse posiblemente prestó mucha atención a las publicaciones de J. Harrison (1882)<sup>126</sup> y, pese a que en ellas aparecían muchas ilustraciones con antiguas representaciones del primer encuentro entre Ulises y Circe, Waterhouse prefiere imaginarlo de nuevo. De manera significativa rechaza la composición antigua más típica que mostraba a Circe como una suplicante abrazada a las rodillas de Ulises. En cada una de las distintas representaciones del personaje que Waterhouse realizó, Circe es una poderosa hechicera, no una mujer «caída». Quizás porque lo que Waterhouse percibe en ella como predominante, distintivo y más valioso sea su función como guía en el viaje espiritual de Ulises. De lo que no cabe duda es de que la fascinación por ella se mantuvo intacta en el pintor hasta el fin de sus días.

La crítica reciente ha rechazado o despreciado a Waterhouse por su «misoginia» al representar la figura femenina en su extraordinaria, desmesurada y poderosa belleza como perdición y fatalidad para el hombre. En contra podemos plantear que, aunque la *femme fatale*, tal y como se entendió el concepto, es una presencia constante en su obra (sirenas, ninfas, Lamia, *La Belle Dame sans Merci*, Pandora...), estos encuentros fatales bien podrían ser también entendidos, como ya se ha dicho, como matrimonios místicos. Quizás las *femme fatales* de Waterhouse no sean tan perniciosas y dañinas, sino más bien sabias hechiceras con Circe como arquetipo indiscutible y fascinante. Nos parece una consideración a tener muy en cuenta porque con frecuencia estos personajes femeninos son rebeldes que desafían la autoridad del varón, sea mortal o divino, y no se someten. En los rostros de estas hermosas mujeres late oculta la razón de sus motivos. El pintor no las juzga, ni pone en bandeja al espectador un argumento moral. ¿Nos asustan por su maligno poder o admiramos su capacidad de resistencia, su fortaleza interior y su valor?

---

<sup>126</sup> J. Harrison (1882): *Myths of the Odyssey in Art and Literature* y «The Myth of Odysseus and the Sirens» en *Magazine of Art* (1887). Estas obras de Harrison despertaron el interés por las representaciones en los vasos y las gemas de la Antigüedad, así como por las obras literarias más familiares en el tratamiento de estos mitos.

**FIG. 1. CIRCE OFRECIENDO LA COPA A ULISES (1891)**



(Óleo sobre lienzo, 149 x 92cm – Gallery Oldham, Manchester)

En su reaparición en 1892 en la *Royal Academy Waterhouse* se encontraba inmerso en un nuevo proyecto que giraba en torno a los mitos y las leyendas de la Antigüedad pagana grecolatina. Esta es la temática que va a dominar el resto de su carrera como pintor. Atrás quedan los trabajos sobre historia antigua con los que había alcanzado el respeto y la admiración de los

críticos y sus contemporáneos y se había garantizado la entrada en la Royal Academy.

Las razones de este giro, como tantos otros aspectos de su biografía, permanecen ocultas para nosotros, pero es un hecho que sus dos principales trabajos en el año 1891 tratan las andanzas de Ulises. *Ulises y las sirenas* pudo verse en la Royal Academy, mientras que *Circe ofreciendo la copa a Ulises* se mostró en la New Gallery. Ambas pinturas recrean el viaje de Ulises camino al inframundo (Homero, *Odisea*, XI). También Waterhouse, como el soberano griego, se encontraba buscando, apunta Elizabeth PRETTEJOHN<sup>127</sup> (2008: 114).

En todos los episodios pertenecientes a esta parte del viaje nos encontramos con la figura poderosa de la diosa hechicera Circe:

Me detuve ante las puertas de la diosa de lindas trenzas, me puse a gritar y la diosa oyó mi voz. Salió esta, abrió las brillantes puertas y me invitó a entrar. Entonces yo la seguí con el corazón acongojado. (Homero, *Odisea X*, 309-312)

Los hechos narrados, tanto en *Odisea X*, como en Ovidio, *Metamorfosis*, XIV<sup>128</sup>, dejan bien claro el modo en que Ulises sale airoso de la situación y cómo pone de manifiesto su superioridad frente a Circe. Para muchos críticos, entre los que se encuentra EP, resulta evidente la asociación fálica en la espada con que Ulises la amenaza. Todas las herramientas de las que se sirve Ulises para defenderse o protegerse de Circe, afirma WULFF (1997: 23), «son divinas o masculinas o ambas cosas a la vez»: la planta raíz, la espada, un dios que le aconseja y, por último, el juramento que le va a ser exigido a la diosa.

“Marcha ahora a la pocilga, a tumbarte en compañía de tus amigos”.

---

<sup>127</sup> A partir de ahora: EP.

<sup>128</sup> Citamos por la edición de José Luis Calvo (1987): Cátedra, Madrid y por la de Antonio Ruiz de Elvira (1990): CSIC, Salamanca, respectivamente.

Así dijo, pero yo, sacando mi aguda espada de junto al muslo, me lancé sobre Circe, como deseando matarla. Ella dio un fuerte grito y corriendo se abrazó a mis rodillas y, lamentándose, me dirigió aladas palabras. (Homero, *Odisea* X, 309-312)

Waterhouse destaca en esta obra el momento en que para someter a Ulises a su poder Circe alza su ¿varita mágica? Colocamos entre signos de interrogación el término para hacer una observación: aunque en los comentarios de esta imagen se coincide siempre en afirmar que se trata de una «varita mágica» y es muy posible que así la concibiera Waterhouse, coincidimos con el profesor WULFF cuando afirma (1997: 118), siguiendo a Stanford (1972), que el término griego *rábdos* se refiere al palo con el que se lleva a los animales («la función evidente que cumple aquí») y que con tal valor aparece en otros lugares. Además, añade, tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*, cuando aparece una varita mágica es propiedad de un dios (Circe podría poseerla porque es una diosa), está fabricada con oro y sus efectos son reversibles, lo que no parece suceder aquí (los compañeros de Ulises recuperan su figura con una pócima). En cambio, es de toda lógica que alguien que ha de conducir cerdos aún no domesticados la necesite.

Los bocetos para esta obra nos permiten saber que el pintor trabajó intensa y repetidamente para hacer parecer a Circe cada vez más poderosa. Nos hallamos, pues, ante una nueva perspectiva: en lugar del héroe, es la diosa quien domina por completo el espacio. Frente al relato tradicional el pintor ha querido destacar el poder de la figura femenina, su dominio de la magia, el peligro que representa. No hay lugar aquí para su sometimiento a la autoridad del héroe.

Otros detalles acentúan esta sensación: Circe aparece entronizada<sup>129</sup>, protegida a ambos lados por broncíneos leones que enseñan los dientes. El

---

<sup>129</sup> En Homero, *Odisea* X, 313-318 los papeles se hallan invertidos, pero no es esa la imagen que Waterhouse desea inmortalizar (la cursiva es nuestra con intención de señalar las semejanzas excepto por el hecho de que quien aparece aquí sentada en todo su poder es la maga: «*Me introdujo e hizo sentar en un sillón de clavos de plata, hermoso, bien trabajado, y bajo mis pies había un escabel. Preparome una pócima en copa de oro, para que la bebiera, y*

espejo circular<sup>130</sup> que queda tras ella puede asociarse con el disco solar (recordemos que Circe descendía del dios Helios) y puede ser entendido también como un disco<sup>131</sup> mágico. La imagen del espejo, además de mostrarnos lo que se sitúa enfrente, nos devuelve la multiplicación de la larga, rojiza<sup>132</sup> y suelta cabellera de Circe, de sus brazos, de su copa<sup>133</sup> emponzoñada y de su larga<sup>134</sup> varita, en una suerte de evocación del propio sol con sus rayos; o de alguna divinidad oriental o ser mitológico de múltiples extremidades, de modo que la grandeza sobrenatural de Circe nos resulta aún más sobrecogedora. A sus pies, los despojos de flores arrojados por un pavimento también circular y adornado a su vez con círculos sobre los que descansa un sapo contribuyen a crear la atmósfera de seducción, belleza y muerte que impregna todo el lienzo.

A través del espejo, a modo solo de reflejo, mientras el plano de lo real es de ella, contemplamos el azul del cielo y del mar y el barco que por él ha venido.

---

echó en ella un brebaje, planeando maldades en su corazón. Con que cuando me lo hubo ofrecido y lo bebí – aunque no me había hechizado -, tocome con su varita».

<sup>130</sup> PETER TRIPPI (2008) y también PRETTEJOHN (2007) señalan, a propósito de este elemento que por primera vez aparece en un cuadro de Waterhouse, que fue un motivo muy valorado por los primeros prerrafaelitas que, a su vez, lo tomaron de *El retrato del matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck, propiedad de la National Gallery. El motivo anacrónico del espejo en su reconstrucción arqueológica le valió a Waterhouse la crítica en el *Magazine of Art*. Este motivo recurrente es central también en una obra de contenido y sentido muy distinto pero igualmente hermosa: *Destiny* (1900), cuya protagonista también sostiene una copa, y por supuesto en “*I am Half Sick of Shadows*”, *said the Lady of Shalott* (1915). De igual modo Burne-Jones colocó un enorme espejo circular detrás de la figura de su hija Margaret en un famoso retrato.

<sup>131</sup> El círculo mágico especialmente llamativo en esta obra está muy presente en otras pinturas de Waterhouse como la ya citada “*I am Half Sick of Shadows*”, *said the Lady of Shalott* (1915), *The Crystal Ball* (1902) y sobre todo en *The magic circle* (1886).

<sup>132</sup> Como era de esperar.

<sup>133</sup> TRIPPI (2008): Circe es la primera de las mujeres de Waterhouse que aparece con una copa de líquido sobrenatural en las manos. Aunque aquí el motivo es indudablemente homérico, la crítica ha señalado la semejanza simbólica que puede establecerse con la ceremonia eucarística, en la que, sin embargo, es un varón, el sacerdote, quien sostiene el cáliz donde está contenida la sangre de Cristo.

<sup>134</sup> Haremos mención aparte de este detalle al tratar representaciones posteriores de Circe (1911-1914) pero dejamos aquí constancia de que en su análisis PETER TRIPPI (2010), en la línea de EP, también utiliza el calificativo «fálico» para referirse a la varita mágica con que Circe con el brazo extendido en un gesto semejante al de la sacerdotisa de *The Magic Circle* (1886) hace alarde de su sobrenatural poder.



**FIG.1.1. *DESTINY* (1900)**  
[Towneley Hall Art Gallery and  
Museum, Burnley, Inglaterra]



**FIG.1.2. *MARGARET BURNE-JONES* (1885-1886)** [Colección  
privada]

**FIG.1.3. THE MAGIC CIRCLE (1886)** Tate Britain Londres



**FIG.1.4. "I AM HALF-SICK OF SHADOWS" SAID THE LADY OF SHALOTT (1913)** [Colección privada]

Los compañeros de Ulises ya han sido convertidos en cerdos<sup>135</sup>. Dos de ellos yacen junto a Circe (uno duerme a los pies de la hechicera en total entrega, domesticado, sometido); otros están reflejados en el espejo.

A Ulises lo vemos lateralmente, reflejado en el espejo, una mera imagen, con lo que ello supone de desvaimiento de su estampa heroica. Además, como ocurrirá después incluso con mayor fuerza descriptiva en *Ulysses and the Sirens* (1891), es solo un hombre, un hombre mortal en actitud defensiva y sigiloso, valiente, aunque asustado; bien consciente del peligro al que se enfrenta y tratando por ello de desenvainar su espada tal y

<sup>135</sup> BORNAY (2010: 177) y WULFF (1997: 22-23) subrayan la ecuación mujer-sexo-depravación en el encuentro entre Circe y Ulises, así como la perversidad que se desprende de la transformación hombre-animal especialmente en este caso: de lo superior a lo inferior, en tanto el cerdo es símbolo de los deseos impuros. Sometimiento-castración-destrucción laten en el discurso narrativo y visual. «Un castigo por degradación» en palabras de WULFF (1997: 22).

como en el relato homérico se nos cuenta que le había aconsejado hacer el dios Hermes.

Desdichado, ¿cómo es que marchas solo por estas lomas, desconocedor como eres del terreno? Tus compañeros están encerrados en casa de Circe, como cerdos, ocupando bien construidas pocilgas. ¿Es que vienes a rescatarlos? No creo que regreses ni siquiera tú mismo, sino que te quedarás donde los demás. Así que, vamos, te voy a librar del mal y a salvarte. Mira, toma este brebaje benéfico, cuyo poder te protegerá del día funesto, y marcha a casa de Circe. Te voy a manifestar todos los malvados propósitos de Circe: te preparará una poción y echará en la comida brebajes, pero no podrá hechizarte, ya que no lo permitirá este brebaje benéfico que te voy a dar. Te aconsejaré con detalle: cuando Circe trate de conducirte con su larga varita, saca de junto a tu muslo la aguda espada y lánzate contra ella como queriendo matarla. (Homero, *Odisea* X, 281-294)

Pero muy lejos, como señalábamos en nota anterior, de la narración de Homero que lo sitúa momentáneamente cómodo y agasajado en un hermoso sillón, este Ulises escurridizo y temeroso solo podrá hacer frente a Circe con la ayuda de Hermes y su mágico *móly*.

En cambio Circe, dominadora de la situación y sugerente, tentadora e inasible a un tiempo, despliega ante nosotros todo su poder de atracción como diosa, como hechicera y como mujer, como belleza deseable y como peligro. La potestad que Circe ejerce no depende de la fuerza física, es sutil y está sujeta a la magia.

Circe se nos presenta envuelta en un vestido de gasa azul transparente que deja ver un cuerpo hermoso y se desliza dejando apenas descubierto uno de sus pechos. Hay algo de tristeza, melancolía, pena o arrepentimiento en el modo en que, a pesar de su superioridad, nos mira (compartimos con Ulises la posición de observador). Sabemos que Circe seducirá a Ulises. Sabemos

también que solo ella podrá ayudarlo a encontrar el camino de regreso. Sabemos que lo hará<sup>136</sup>.

Entonces te invitará, por miedo, a acostarte con ella. No rechaces por un momento el lecho de la diosa, a fin de que suelte a tus compañeros y te acoja bien a ti. Pero debes ordenarle que jure con el gran juramento de los dioses felices que no va a meditar contra ti maldad alguna ni te va a hacer cobarde y poco hombre cuando te hayas desnudado. (Homero, *Odisea X*, 281-294)

Algunos especialistas han querido ver una semejanza entre la figura barbada de Ulises en ambas pinturas de 1891 y las fotografías que se conservan de Waterhouse en ese tiempo. De cualquier modo, es una evidencia que, como Ulises, Waterhouse quedó fascinado por la figura de la hechicera homérica. Volvió a pintarla, como a continuación veremos, en 1892 y al final de su vida (1911-1914). Numerosos dibujos y bocetos permiten pensar que tal vez estaba preparando una pintura que nunca llegó a realizar.

Idéntico episodio de la *Odisea* abordó Burne-Jones con distinta óptica y distinto resultado. El propio título de la obra ya indica un cierto desplazamiento del protagonismo: de la diosa maga al instrumento de su magia, incidiendo, de igual modo, en el terrible peligro que supone su poderosa presencia.

---

<sup>136</sup> Y que el hijo, Telégono, que ha de nacer de su unión con el héroe griego, dará por error muerte a su padre. Así lo cuenta Hesíodo (*Teogonía*, v.1014).

**FIG.2. THE WINE OF CIRCE (EDWARD BURNE-JONES) (1863-1869)**



(Acuarela y *gouache*, 70 x 101.5 cm – Colección privada)

En un juego de perspectiva que incluye varios planos (el nuestro, el de Circe y el del fondo tras la enorme ventana) observamos cómo, mientras se acercan las naves de Ulises y sus compañeros, Circe, acompañada de panteras, vierte en las ánforas que guardan el vino con que agasajará a los viajeros, el veneno que los transformará en el animal que a cada uno corresponda según sus inclinaciones más íntimas.

En abierto contraste con la Circe de Waterhouse, agresivamente femenina y carnal, esta Circe de Burne-Jones se nos presenta con la misma apariencia andrógina (de la que ya hemos hablado en la primera parte de este trabajo) de tantos otros personajes femeninos de este pintor. Pero además Burne-Jones añade a la androginia habitual un rasgo que resulta altamente revelador y desasosegante: Circe, por su lugar en el espacio del cuadro y sobre todo por su posición, por su postura, es la tercera figura felina. Ese gesto con el que se flexiona y extiende para alcanzar el lugar del ánfora sugiere con toda claridad y sutileza a un mismo tiempo el carácter animal, la naturaleza fiera, salvaje y, por tanto, altamente peligrosa que le es propia.

La mesa primorosamente preparada, las flores y los bellos objetos que rodean la escena, así como la mar en calma que se percibe en la distancia transmiten serenidad. El ambiente aparenta ser más luminoso y diáfano que el del *sombrío* palacio de la Circe de Homero y la de Waterhouse, menos opresivo, pero sabemos que esos heliotropos que adornan la mesa y remiten de nuevo al Sol, padre de Circe, serán el último vestigio de la luz para los ojos de quienes se sienten junto a ella. De la mesa convival a la pocilga solo hay una copa de vino emponzoñado.

Los introdujo, los hizo sentar en sillas y sillones, y en su presencia mezcló queso, harina y rubia miel con vino de Pramnio. Y echó en esta pócima brebajes maléficos para que se olvidaran por completo de su tierra patria. Después que se lo hubo ofrecido y lo bebieron, golpeolos con su varita y los encerró en las pocilgas. Quedaron estos con cabeza, voz, pelambre y figura de cerdos, pero su mente permaneció invariable, la misma de antes. Así quedaron encerrados mientras lloraban; y Circe les echó de comer bellotas, fabucos y el fruto del cornejo, todo lo que comen los cerdos que se acuestan en el suelo. (Homero, *Odisea* X, 235-244)

*El vino de Circe* tuvo una gran acogida en Francia, tanto por su ejecución, como por su valor evocador y simbólico (se la comparó con *Las flores del mal* de Baudelaire [1821-1867]). Es quizás, afirma la crítica especializada, una de las obras de Burne-Jones que más se acerca al Movimiento Estético que en aquellos años lideraban Leighton (1830-1896) y Whistler (1834-1903); una obra que trasmite la inquietud de los hombres de su tiempo y se inserta también claramente en la corriente que desarrolla la imagen de la mujer como demonio y artífice de seducción y encantamiento. Tal vez esto último en gran medida explique parte del éxito en Francia de Burne-Jones, puesto que la angustia vital y la imagen femenina como alguien peligroso eran dos de los asuntos de mayor interés en el Simbolismo finisecular francés, como ya hemos referido con anterioridad. A Rossetti le

gustó tanto que le dedicó, en un ejercicio de écfrasis, un soneto que es una preciosa descripción del lienzo, sus tonos y su relectura del mito<sup>137</sup>.

#### **FOR THE WINE OF CIRCE BY EDWARD BURNE-JONES**

Dusk-haired and gold-robed o'er the golden wine  
She stoops, wherein, distilled of death and shame,  
Sink the black drops; while, lit with fragrant flame,  
Round her spread board the golden sunflowers shine.

Doth Helios here with Hecatè combine  
(O Circe, thou their votaress!) to proclaim  
For these thy guests all rapture in Love's name,  
Till pitiless Night give Day the countersign?

Lords of their hour, they come. And by her knee  
Those cowering beasts, their equals heretofore,  
Wait; who with them in new equality  
To-night shall echo back the sea's dull roar  
With a vain wail from passion's tide-strown shore  
Where the disheveled seaweed hates the sea<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> Tal como declara en una carta a Barbara Bodichon, Dante Gabriel Rossetti escribió el presente soneto con la finalidad expresa de dejar testimonio del trabajo de Burne-Jones en su obra. «En los primeros versos – dice Rossetti – he tratado de dar alguna noción del colorido del cuadro, y en los últimos de expresar mi impresión de su envergadura, tomando las fieras metamorfoseadas como imágenes de una pasión en ruinas: las algas arrancadas de un mar de placeres. Recordarás – prosigue el autor – que, en el cuadro, la ventana muestra una vista del mar y de las naves en las que sirven los jóvenes amantes, víctimas de la hechicera» [Dante Gabriel Rossetti, *Letters*, Oswald Doughty y John R. Wahl (eds.), Oxford: Clarendon, 1965-1967, vol. 2, p. 186]. El interés de Rossetti en la dinámica del color de la pintura refleja su conciencia del carácter problemático tanto de la belleza como del placer. Esta conciencia es un tema constante en su obra, por no decir el tema predominante. El cuadro de Burne-Jones, que contribuyó notablemente a establecer la reputación de este como artista, supuso un elemento de atención para las ideas estéticas de Ruskin, tan importantes para Rossetti y el movimiento prerrafaelista en general. Como tal, el soneto de Rossetti, se convierte en una interpretación del pensamiento ruskiniano, ya que la pintura de Burne-Jones constituye un esfuerzo consciente para expresar tal pensamiento. (Nota de Francisco López Serrano, de quien tomamos la traducción del soneto de Rossetti).

<sup>138</sup> Con negras trenzas y áureo tocado / se inclina y vierte la funesta gota, / que de la muerte y de la afrenta brota, / en el dorado vino. Un aromado // fulgor de girasol su mesa dora. // Helios y Hécate, oh Circe, conjurados / proclamarán ante tus invitados / el éxtasis de amor hasta la / aurora.// Por propio pie han venido. A tus rodillas, / en apocadas bestias

**FIG. 3. CIRCE (1911-1914)**



(Boceto-Óleo sobre lienzo, 86.3 x 77.2 cm – Colección privada)

---

transformados, /rugirán en la noche prosternados, / y en vano esperarán que la pleamar / de la pasión alcance sus orillas / como algas desechadas por el mar. (Traducción de Francisco López Serrano)

**FIG. 4. CIRCE OR THE SORCERESS (1911-1914)**



(Boceto-Óleo sobre lienzo, 76 x 110.5 cm – Colección privada)

Al final de su vida y resulta muy sugerente preguntarse por qué, Waterhouse volvió al personaje femenino que lo había fascinado al comienzo de su pintura mitológica en 1891: la hechicera Circe, la hija del Sol. Elizabeth PRETTEJOHN (2008: 182-183) señala la red de interconexiones que se establece entre estas pinturas, su contemporánea *Penelope and the Suitors* y las primeras relativas a Circe, tejidas de manera intrincada y misteriosa como en el tapiz que pudo haber nacido de las delicadas manos de cualquiera de estas mujeres («woven together as intricately as a tapestry»).

La Circe que aparece en estas obras nos atrevemos a decir que es la Circe de la soledad pese a que no se encuentra del todo sola pues en uno de los lienzos la acompañan dos fieras: «la rodeaban lobos montaraces y leones, a los que había hechizado dándoles brebajes maléficos». (Homero, *Odisea X*, 211-212) y se parece mucho, como se ha apuntado antes, a la Penélope que

teje mientras la observan los pretendientes. No olvidemos que Circe se presenta también ante sus huéspedes trabajando en el telar. Así la encuentra Euríloco y lo narra Polites a Ulises y sus compañeros:

Detuviéronse en el pórtico de la diosa de lindas trenzas y oyeron a Circe que cantaba dentro con hermosa voz, mientras se aplicaba a su enorme e inmortal telar - ¡y qué suaves, agradables y brillantes son las labores de las diosas! (Homero, *Odisea X*, 220-225)

Percibimos esta semejanza en la postura (sentada); el gesto (la mano apoyada en la mejilla y el cuello adelantado; en el caso de Penélope porque está cortando con los dientes un hilo); la expresión concentrada y el peinado (un sencillo recogido bajo sobre la nuca)<sup>139</sup>. Hay también semejanzas en las sugerencias narrativas: sabemos que Penélope está urdiendo una mentira; Circe, meditabunda y entregada a sus pensamientos, sostiene entre sus manos en uno de los cuadros su *larga*<sup>140</sup> vara, tantas veces mencionada a lo largo del relato homérico, justo al lado de un atril donde permanece abierto alguno de sus libros de hechicería, mientras que en el primer lienzo la hechicera apoya sus codos sobre otro y a su derecha observamos un recipiente lleno de líquido rojo, alguna de sus pócimas. En la segunda obra el recipiente está casi vacío y una copa volcada derrama sobre la mesa la púrpura sustancia, símbolo de la partida del héroe.

Existe entre ella y Penélope; entre Penélope, Calipso, en cierto modo también Nausícaa y ella, otra semejanza más: la de la intimidad con el héroe.

Así dijo, y nuestro valeroso ánimo se dejó persuadir. Así que pasamos todo el día, hasta la puesta de sol, comiendo carne en abundancia y delicioso vino. Y cuando se puso el sol y cayó la oscuridad, mis compañeros se echaron a

---

<sup>139</sup> En contraste con la melena suelta, voluminosa y muy larga de la *Circe* de 1891.

<sup>140</sup> La cursiva es nuestra para destacar la fidelidad al detalle de Waterhouse en determinados aspectos.

dormir junto a las amarras de la nave. Pero *Circe me tomó de la mano y me hizo sentar lejos de mis compañeros y, echándose a mi lado, me preguntó detalladamente. Yo le conté todo como correspondía.*<sup>141</sup> (Homero, *Odisea* XII, 29-35)

Pero la situación temporal y emocional es diferente: Penélope espera. Está activa urdiendo un plan contra el transcurrir, al parecer, inevitable de los acontecimientos. Circe parece en actitud de espera pero ya ha actuado. Medita la próxima partida de Ulises, lo imagina ya camino de las Sirenas o lamenta en su interior su renovado aislamiento tras la marcha del héroe: el vacío de su mesa y de su lecho. Porque, aunque está rodeada de belleza, todo en esta obra resulta triste. No es ahora la imponente diosa entronizada que Waterhouse pintó en 1891 y contra la que bien había sido advertido Ulises por el dios Hermes. Tal vez de ella solo permanece el recuerdo de su larga varita, que sostiene entre las manos con seguridad, melancolía y dulzura, muy lejos del despliegue de poderío anterior.

Esta Circe de 1911-1914 es la Circe que correrá a dejar en el barco de Ulises el carnero y la borrega negra que se precisan para el sacrificio a los muertos previo al descenso al Hades. Es también la Circe que, presta, acudirá a proveer a los marinos de pan, carne y rojo vino, cuando regresen exhaustos de su infernal viaje; la que instruirá a Ulises para salir airoso de la travesía de Escila y Caribdis sin privarse además de escuchar el canto de las sirenas<sup>142</sup> y quien les regalará viento favorable.

La primera Circe se encuentra en su «hermosa mansión edificada en piedra tallada» (Homero, *Odisea* X, 253-254) en una habitación interior con

---

<sup>141</sup> La cursiva es nuestra para resaltar la belleza y delicadeza con que, a nuestro juicio, se pone de manifiesto ese grado de intimidad y complicidad más allá del mero, evidente y continuado en el tiempo, encuentro sexual entre Circe y Ulises.

<sup>142</sup> Pero, a pesar de lo muy enteradas que se pretendían las hijas de las musas, en esta ocasión no se dieron cuenta a tiempo de que Ulises pasaba bien atado y llevaba a los remeros sordos con los oídos bien taponados, así que se desgañitaron cantando en vano. Lo sabían todo del pasado y quizá del futuro, pero les quedaba un cabo suelto. El éxito de la aventura corresponde a los consejos de la sabia Circe, la hechicera amiga, que no solo procuró la sordera de unos y la seguridad del héroe atado al mástil, sino que ofreció a Ulises, al curioso Ulises, la posibilidad de oír el melodioso canto a bajo coste. (GARCÍA GUAL, 2014: 40)

las ventanas cerradas que no nos permite vislumbrar, como en la segunda, la naturaleza sombría, pero abierta, al otro lado del palacio de la maga: el bosque por donde hubo de llegar y ha salido Ulises, la libertad y salvación tras los muros de esta seducción mágica.

Cuando hube subido a un puesto de observación, me detuve y ante mis ojos ascendía humo de la tierra de anchos caminos a través de unos encinares y espeso bosque en el palacio de Circe. (Homero, *Odisea* X, 148-150)

Los animales salvajes, una pantera<sup>143</sup> y un leopardo<sup>144</sup>, (¿tal vez los últimos hombres hechizados en lugar de auténticas fieras?) que con violencia se muestran al otro lado de la mesa y quizás son la causa del vino derramado (¿se acaba de producir el hechizo y de ahí su fiereza?) en nada perturban los pensamientos de quien establece el orden de ese espacio.

En ambos casos el mobiliario, la mesa y el asiento (tipo trono) de mármol<sup>145</sup>, manifiestan el poder de Circe, así como los adornos o utensilios que rodean a la maga. Estos objetos junto a la oscuridad de la habitación («el sombrío palacio» afirma Homero en X, v.479), matizada en un caso por la cortina recogida, en el otro por la ventana descubierta, ayudan a construir la atmósfera de misterio y acontecimiento sobrenatural que requiere la escena; a la vez que transmiten la serenidad, confianza y calma de alguien que está por encima del tiempo.

La vestidura también es distinta. Nuestra primera Circe viste de rojo, ceñida por un cinturón dorado y repujado de piedras preciosas y se ha desprendido ya del velo con que posiblemente salió a despedir a sus huéspedes.

---

<sup>143</sup> Presentes y en actitud agresiva también junto a la *Circe* de Burne-Jones que ya ha sido comentada.

<sup>144</sup> Conviene recordar que en términos simbólicos los felinos representan la lujuria. El leopardo, volveremos a verlo al comentar *Ariadne* (1898), es el símbolo del dios Dionisos y uno de los animales de los que debe guardarse Dante en el canto primero del *Infierno* (allí representa justamente a ese pecado o vicio, el primero que aparta al poeta del camino de la virtud).

<sup>145</sup> De clara inspiración pompeyana como en tantas otras obras de Waterhouse.

Y ella, la ninfa, se puso una túnica grande, sutil y agradable, echó un hermoso ceñidor de oro a su cintura y sobre su cabeza puso un velo. (Homero, *Odisea* X, 543-545)

Está cubierta con enorme delicadeza por una vestidura que cae con holgura. Solo acertamos a ver sus preciosos y níveos brazos (apenas se intuye su hombro bajo la tela); su cuello y su rostro, avivado por un suave sonrosado y un rojo más intenso en los labios que nos lleva de allí de nuevo al vestido y a la pócima contenida en el cristal.

La segunda Circe, en cambio, viste de rosa. Una vestidura más sencilla, menos solemne y más evocadora, pues deja al aire sus brazos completos (y son los brazos torneados y firmes de alguien que los trabaja - ¿podemos imaginar a Circe removiendo en sus calderos una y otra vez con la energía propia de un atleta? - ) y parte de su pecho, tanto desde el lateral por el que la observamos como, intuimos, por el frente que apenas nos está permitido ver. A juego con el color del vestido la tonalidad de las mejillas, de los labios y del pelo es más suave, menos intensa en esta pintura que en la anterior.

En general todo es más difuso y tenue, más evanescente. Aunque paradójicamente la presencia de los animales salvajes en actitud abiertamente agresiva, la copa volcada y el líquido derramándose habrían podido colaborar a producir cierta sensación de violencia, la serenidad de Circe lo calma todo. Su poder es indudablemente grande pues consigue atraernos a su ensoñación y dejarnos arrastrar con ella.

Hemos afirmado antes que nos parecía la Circe de la soledad. También resulta la Circe del silencio. Homero nos la ha presentado cantando<sup>146</sup> en el

---

<sup>146</sup> Un canto cautivador y sobrenatural, nacido de una voz repleta de conocimientos, un canto también fatídico como el de las sirenas porque tras la apariencia de normalidad doméstica y hogar que puede indicar el canto de una mujer trabajando el telar, se oculta la inquietante morada de una diosa que hechiza al varón que la visita en la más degradante de las transformaciones.

telar con tan hermosa, potente y cautivadora voz que traspasaba y hacía temblar los muros palaciegos y, propagándose por el bosque, resultaba irresistible para quien se detenía a escuchar. Esta Circe, tras cuyos labios sensualmente entreabiertos y en tensión, intuíamos en el lienzo de 1891, la salmodia de sus conjuros, se nos presenta ahora detenida en el tiempo, absolutamente entregada y perdida en su contemplación interior, dueña de sí misma, sabia, poderosa y sola<sup>147</sup>.

**FIG.4.1. THE CRYSTAL BALL (1902)**  
(Colección privada; México)



Conforme indican las fuentes, no es sino a partir del siglo V a.C. con la tragedia cuando la figura de Penélope se agranda en detrimento de la de Helena, hasta ese momento con mayor relevancia en las artes. Desde entonces

<sup>147</sup> En la actitud ensimismada y segura, en la composición, en la ventana abierta al fondo donde se percibe el bosque y en los elementos relativos a la magia y el conocimiento de los misterios de lo sobrenatural (la bola de cristal que sostiene en la mano la hechicera; la calavera, emblema de la brujería, sobre la mesa; el libro abierto, la varita) esta Circe nos recuerda inevitablemente a la protagonista de rojo vestido decorado con serpientes del precioso *The Crystal Ball* (1902), que guarda también semejanzas con *Circe ofreciendo la copa a Ulises* (1891) por el poderoso simbolismo del círculo presente con insistencia en ambas obras. [Waterhouse pintó *The Crystal Ball* junto a *The Missal* (1909), actualmente perdido. Dos mujeres en espacios semejantes y actitudes diferentes para escenificar y enfrentar el misterio entre dos clases de conocimiento o lo que es lo mismo para el caso, dos formas de acercarse a lo misterioso y sagrado: ocultismo y cristianismo].

su figura se va conformando al modelo de la heroína sufriente y de la esposa fiel y paciente. Desde esa óptica en el mundo romano<sup>148</sup>, cuyo sistema de valores privilegiaba la idea de familia como garantía de estabilidad, seguridad y prosperidad, se convierte en un ejemplo paradigmático de la figura de la madre y el amor conyugal y, por tanto, en un símbolo muy eficaz de la cohesión social<sup>149</sup>.

De este modo la hizo suya en la Edad Media el cristianismo no antes de los siglos XI-XII que es cuando se despertó un nuevo interés por el ciclo troyano. Señala PIQUER que:

Tal vez el inicio del valor metafórico del mito antiguo como trasunto de la psicología y los comportamientos humanos, se produjo en el Renacimiento, con el retorno a las fuentes clásicas grecolatinas y el interés por las aventuras de Ulises y la Odisea, así como la apropiación posterior del mito de Penélope en el humanismo cristiano del siglo XVI, contrarreformista. Alciato en su emblema CXCVI presenta a Penélope ante la elección de quedarse con su padre, Icario, o seguir a su marido, Ulises, describiendo la imagen del pudor, el dilema entre Ítaca y Esparta; la paternidad o el matrimonio.

Queremos destacar por su evidente interés el poema de Robert Greene «La tela de Penélope», 1587<sup>150</sup>. En sus versos Penélope, la esposa fiel cristiana, entretiene a las mujeres que la acompañan al telar con diversas historias. Así Greene da continuidad a la imagen, asociada ya para siempre a lo femenino, de las hilanderas<sup>151</sup> que tan larga y fecunda vida tendrá en el arte.

---

<sup>148</sup> Apolodoro [*Biblioteca*] y Ovidio [*Heroidas*].

<sup>149</sup> PIQUER: 5.

<sup>150</sup> GREENE R., “Penelope’s web”, *Obras completas*, vol. 5, Londres, 1587 (tomado de artículo PIQUER: 5).

<sup>151</sup> Investigaciones recientes (remitimos a MARTÍN DEL BURGO: «De nuevo sobre el significado iconográfico de *Las hilanderas de Velázquez: ¿fábula de Aracne o Penélope hilando?*» [Arbor vol. 182, Nº 717, 2006]) plantean que lo que la escena representa en la obra de Velázquez no es la fábula de Aracne, como se viene aceptando tradicionalmente, sino a Penélope tejiendo con sus sirvientas bajo la protección de Palas Atenea.

Con el correr del tiempo el escritor victoriano Samuel Butler<sup>152</sup> defendió a finales del XIX, (1896), la autoría femenina de la *Odisea*, lo que propició un mayor interés por las figuras de mujer en el poema. Como bien sabemos, también Robert Graves (1955) en *La hija de Homero (Homer's Daughter)* fabuló con esta idea. Porque a lo largo del siglo XX han sido múltiples las revisiones<sup>153</sup> del mito y las reelaboraciones de la figura de su protagonista<sup>154</sup>.

**FIG. 5. PENELOPE AND THE SUITORS (1912)**



(Óleo sobre lienzo, 129.8 x 188 cm – Aberdeen Art Gallery And Museum)

<sup>152</sup> Formado en Cambridge, sus conocimientos de la literatura antigua tenían sólidos pilares.

<sup>153</sup> PIQUER (p.1): Poco a poco ese modelo se ha ido leyendo como independencia, inteligencia, cuestionamiento del yo y del destino a través de la construcción femenina de la propia historia, materializada en el acto de tejer. [PIQUER SANCLEMENTE, R., *Penélope y el tejido del tiempo*, Seminario de Arqueología Clásica, UCM]

<sup>154</sup> Pensamos como bien significativas y diversas en *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo o en la estupenda *O Brother* de los hermanos Coen, que mencionaremos también al hablar de las sirenas, con una Penélope divorciada, pragmática, divertida y autosuficiente.

Sola, afectivamente sola, está también Penélope, aunque su palacio se halle lleno de intrusos. Porque Penélope es, sin duda, como esa Circe que dejamos, una metáfora de la soledad: la no tan joven reina ya navegando sin moverse; luchando por mantenerse a flote en su pequeña isla entre dos mares.

Como hemos señalado con anterioridad, al final de su vida Waterhouse regresa a los temas homéricos que tienen como protagonista al errante Ulises y, como corresponde, de las aventuras del comienzo (Circe y las sirenas), nos acercamos al hogar.

La escena que Waterhouse ha elegido podemos imaginar que pertenece al canto XIX de la *Odisea* cuando Penélope le cuenta a su esposo, aún disfrazado, de qué manera ha estado sorteando el acoso de sus pretendientes. Cuenta Homero al comienzo de esa narración que:

Entonces salió de su dormitorio la prudente Penélope semejante a Artemis o a la dorada Afrodita. Le habían colocado junto al hogar el sillón bien labrado con marfil y plata donde solía sentarse. Lo había fabricado en otro tiempo el artífice Icmalio y, unido a él, había puesto para los pies un escabel sobre el que se echaba una gran piel. Allí se sentó la discreta Penélope. (Homero, *Odisea* X, 53-60)

Y entonces comienza la conversación entre los esposos:

Forastero, en verdad los inmortales destruyeron mis cualidades –figura y cuerpo- el día en que los argivos se embarcaron para Ilión y entre ellos estaba mi esposo, Odiseo. Si al menos volviera él y cuidara de mi vida, mayor sería mi gloria y yo más bella. Pero ahora estoy afligida, pues son tantos los males que la divinidad ha agitado contra mí; pues cuantos nobles dominan sobre las islas, en Duliquio y Same, y la boscosa Zante, y los que habitan en la misma Ítaca, hermosa al atardecer, me pretenden *contra mi voluntad* y arruinan mi casa. *Por esto no me cuido de los huéspedes ni de los suplicantes y tampoco de los heraldos*, los ministros públicos, sino que en la nostalgia de Odiseo se consume mi corazón. Estos tratan de apresurar la boda, *pero yo tramo*

*engaños. Un dios me inspiró al principio que me pusiera a tejer un velo, una tela sutil e inacabable, y entonces les dije: «Jóvenes pretendientes míos, puesto que ha muerto el divino Odiseo, aguardad mi boda hasta que acabe un velo –no sea que se me destruyan inútiles los hilos-, un sudario para el héroe Laertes, para cuando le alcance el destino fatal de la muerte de largos lamentos; no vaya a ser que alguna entre el pueblo de las aqueas se irrite contra mí si es enterrado sin sudario el que tanto poseyó». Así les dije, y su ánimo generoso se dejó persuadir. Entonces hilaba sin parar durante el día la gran tela y la deshacía durante la noche, poniendo antorchas a mi lado. Así engañé y persuadí<sup>155</sup> a los aqueos durante tres años [...]. (Homero, *Odisea* XIX, 135-150)*

Con su habitual acierto para escoger un momento capaz de perdurar, Waterhouse ha recreado el relato de Penélope mostrándola en compañía de dos sirvientas mientras trabaja en el telar (la imagen con la que de manera más frecuente la identificamos en el arte y la literatura: su imagen arquetípica)<sup>156</sup>; asediada por los ociosos pretendientes (el coronado con hiedra quizás ha bebido demasiado) que tratan de comprar su voluntad con regalos (observamos un ramo de flores, algunas joyas); o haciendo alarde de sus aptitudes artísticas (uno de los pretendientes acompaña con suave música de lira el trabajo de la reina)<sup>157</sup>.

No le ha interesado a nuestro pintor esa imagen de Penélope como reina sentada ante su huésped, presta a oírlo. Ni tampoco la presencia del

---

<sup>155</sup> Las cursivas son nuestras para destacar los rasgos de Penélope que vemos recogidos en la pintura de Waterhouse y que pasamos en el cuerpo del texto a comentar.

<sup>156</sup> Aunque las primeras imágenes en el arte antiguo (la cerámica, la orfebrería, los frescos pompeyanos...) nos la muestran con frecuencia como modelo de humildad y aflicción, sentada y pensativa, mientras apoya la cabeza sobre una mano (justo como las últimas Circes de Waterhouse que acabamos de comentar); o bien en su encuentro con Ulises o asediada por los pretendientes.

<sup>157</sup> EP (2010: 184) afirma que es muy probable que Waterhouse tuviera en mente el fresco renacentista *Penelope with the Suitors* (1509) de Bernardino Pintoricchio que la National Gallery había adquirido en 1874. En esta obra también aparece Penélope junto al telar, visitada por los pretendientes, en una habitación diáfana a través de cuyo ventanal podemos ver escenas de algunos episodios narrados en la *Odisea*. Es posible que el motivo de la gran ventana abierta al exterior lo tomara Waterhouse de ahí, si bien la solución compositiva es muy suya y consigue un efecto dramático mucho mayor.

héroe<sup>158</sup> disfrazado, ni, como es habitual en Waterhouse, lo escabroso o abiertamente violento. Ha preferido trasladarnos a la narración, a la historia dentro de la historia; nos ha permitido asomarnos junto a los pretendientes a esa habitación donde ella está absorta en sus pensamientos, sola consigo misma, pese a tantas miradas que la observan; una mujer al telar, en apariencia sencilla, pero capaz de sostener un reino sin rey y dueña de su voluntad y de sí misma<sup>159</sup>.

Porque Penélope permanece indiferente a todos esos estímulos y agasajos<sup>160</sup>. Concentrada en su tarea, en esa actitud de abstracción que Waterhouse siempre logra con maestría, continúa entregada a su urdimbre. En el gesto firme con que sostiene en tensión y corta con sus dientes el hilo percibimos sin duda alguna su fortaleza interior<sup>161</sup>, su capacidad de decisión, la firmeza con que su plan se está llevando a cabo. Entendemos que no caerá rendida ni por miedo ni tentada por presentes. Su actitud no es solo de indiferencia, sino incluso desafiante. Se mantiene de espaldas, mientras sus jóvenes esclavas intercambian miradas con los pretendientes. No está

---

<sup>158</sup> Odiseo está presente en la figura barbada que se observa al fondo, en los guerreros armados que decoran las paredes y en el yelmo tejido sobre la alfombra justo bajo el sitio de Penélope, pero la protagonista es ella.

<sup>159</sup> Aunque tradicionalmente se identificó el trabajo femenino de la costura como propio de una actitud pasiva, a partir precisamente del *Arts and Crafts* con su valoración de la artesanía; de los cambios de rol experimentados por hombres y mujeres a lo largo del siglo XX y del lugar que ocupa en nuestra sociedad, por una parte, la alta costura, por otra, a partir de los años setenta del pasado siglo, el trabajo artesano del tejido desde el respeto al medio ambiente y como manifestación cultural, se admite ya, como un hecho incuestionable, que la costura es un acto creativo a valorar y tener muy en cuenta. Pensamos como ejemplos reveladores de este hecho que comentamos en el éxito arrollador de *El tiempo entre costuras* de María Dueñas (2009), con cuya protagonista podían sentirse en ese aspecto identificadas tantas mujeres, o en la película de Jocelyn Moorhouse, protagonizada por Winona Ryder y basada en la novela homónima de Whitney Otto, *How to make and American Quilt* (1995) [en España se estrenó con el título de *Donde reside el amor* y la novela se tradujo como *Coser y cantar*]. Libro y película reconstruyen un periodo de la historia reciente de América a través de las narraciones de un grupo de mujeres con trayectorias vitales muy diversas que se reúne cada semana para coser una colcha de *patchwork* y en la que, con cada retal de tela, cada una va delicadamente tejiendo la urdimbre de lo que ha sido y es su vida.

<sup>160</sup> Estos pretendientes que parecen arrobados (GARCÍA FUENTES, 2008: 56) difieren bastante de la imagen que nos traslada Homero: violentos, abusones, juerguistas y borrachos.

<sup>161</sup> Esa tensión del hilo entre las manos, al igual que la posición de los brazos, resultan enormemente evocadoras del gesto de tensar un arco: el arco de Odiseo, cuya fuerza y puntería decidirán el futuro del reino y sus habitantes.

interesada. No va a distraerse. Está ocupada. Es consecuente y responsable. No vacila. No abandona su tarea. No se entrega fácilmente. Está esperando, pero se mueve. Toma parte y en gran medida está decidiendo lo que ha de venir.

No es una *femme fatale*, pero sí es peligrosa (para los pretendientes seguro, aunque aún no se hayan dado cuenta). Es resolutiva y calculadora y tiene seguridad en sí misma a pesar de las dificultades que atraviesa. Posee inteligencia y conocimiento<sup>162</sup>: es la digna compañera del héroe que partió<sup>163</sup> y sabe poner normas y dejar las cosas claras.

¿Cómo podrías saber, forastero, que aventajo a las demás mujeres en inteligencia y consejo si comieras en el palacio sucio, vestido miserablemente? (Homero, *Odisea* XIX, 324-326)

Hay grandes diferencias entre la seductora y agresiva Circe de los comienzos del poema y la fiel y paciente esposa del final. Lo que las aproxima no es solo Ulises y está por encima de su belleza, de su situación personal o de su relación con el héroe: es su inteligencia, el bendito don del conocimiento inspirado; la intuición para adelantarse a lo que viene. Esta cualidad no solo las hace semejantes entre sí, sino que las coloca, a nuestro modo de ver, en el lugar que les corresponde frente a Ulises, el paradigma del héroe astuto e ingenioso. Y aquí, nos parece, Penélope obtiene un lugar destacado porque su éxito o poder no están sujetos a la magia, o lo

---

<sup>162</sup> Al hilo de este comentario nos parece muy interesante considerar la observación de EP (2010: 184) acerca de la traducción en prosa de la *Odisea* de S.H. Butcher y Andrew Lang (*The Odyssey of Homer: Done into English Prose*, 4ª ed., London: Macmillan, 1883) pues se deduce por una carta de 1891 (cuando Waterhouse trabajaba en *Circe ofreciendo la copa a Ulises*) que es muy posible que el pintor se sirviera de esta edición en la que Penélope aparece como «wise Penelope», es decir, la «sabia Penélope».

<sup>163</sup> Es por esto y por, como decíamos al hablar de Circe, su relación simbólica con el telar por lo que nos ha parecido más apropiado incluirla en este apartado de nuestro trabajo.

sobrenatural, sino a una capacidad innata: su inteligencia, que la coloca en la posición de compañera, de cómplice; no de simple esposa<sup>164</sup>.

En el momento en que Ulises alcanza, tras diez años de guerra y otros tantos de navegaciones, las playas de su amada Ítaca, merece la pena que veamos la situación en que ha vivido su Reino durante ese período: Penélope, la esposa de nuestro héroe, ha logrado mantener en el mejor estado posible el patrimonio regio, demostrando su capacidad y energía, y se ha resistido siempre, en los últimos años, a creer las noticias que hablaban de la muerte de su marido: pese a los numerosos pretendientes que la asedian, y que han tomado el palacio real como escenario para sus diversiones, se niega a volverse a casar: cree que Ulises volverá y, para dar evasivas a quienes piden su mano, asegura que se desposará cuando concluya un tapiz que realiza todos los días, y que desteje por las noches. (ELVIRA BARBA, 2013: 489)

El entorno donde se nos aparece es cálido y remite al hogar, preparado para nuevos cambios, pero hay tristeza<sup>165</sup> y cansancio también (Penélope está ya contra las cuerdas y va a sufrir la traición de sus criadas). La oscuridad de la estancia (las piezas de madera y metal, la decoración del suelo y las paredes<sup>166</sup>, los vestidos de las jóvenes sirvientas, el color del pelo de todos los personajes, el follaje del gran árbol más cercano...) contrastan con la luz que se muestra al otro lado de la gran ventana abierta: el cielo de limpiísimo azul, las construcciones de un blanco immaculado, el verde tierno de la arboleda del fondo... La vida verdadera, la vida luminosa, está ahí fuera y volverá con el héroe, pero no habría sido posible sin la colaboración activa de ella.

---

<sup>164</sup> PIQUER (p.8): El siglo XIX burla toda grandilocuencia histórica y reivindica la fuerza de Penélope desde la introspección y la ironía, (Daumier), pasando por la pintura académica, - Boulanger - no exenta de connotaciones simbolistas, hasta las visiones poéticas prerrafaelitas. [PIQUER SANCLEMENTE, R., *Penélope y el tejido del tiempo*, Seminario de Arqueología Clásica, UCM]

<sup>165</sup> La hornacina del fondo nos recuerda las plegarias de Penélope por el regreso de su esposo.

<sup>166</sup> Como se ha señalado, los descubrimientos arqueológicos de H. Schliemann en Micenas y Troya sirven a Waterhouse de inspiración cuando trata de imaginar cómo era el mundo homérico para reproducirlo. Sin embargo, como en otras ocasiones, la crítica mencionó algunos anacronismos, como las flores de loto egipcio que adornan la alfombra o detalles relativos al friso, el telar o el sudario.

Penélope teje y desteje día y noche. Podemos imaginar muy bien, gracias al pincel de Waterhouse, el discurrir de las horas en esa estancia, el juego de la luz desde el amanecer hasta el ocaso<sup>167</sup> un día tras otro entre esas paredes.

Junto a Telémaco, su madre, Penélope, cifra la vida en un desesperado esperar. Su larga fidelidad al esposo lejano sería heroica, pero helada, si respondiese a una seguridad sin grietas o a una posición racionalmente asumida, pero el continuo llanto, la obsesiva atención a cualquiera que venga con noticias de Ulises, y esas dudas cuajadas de suspiros que tanto se parecen a la más refinada coquetería, dan a la resistencia de Penélope un carácter delicadamente humano. No resiste por una reflexiva adhesión al deber, sino por una sensible necesidad que hace temblar todavía vivo en su ser, después de tantos años, el recuerdo de su marido: basta una palabra para reclamar en sus ojos un llanto que no es solo amargo dolor, sino hirviente deseo. Veinte años han pasado. Telémaco ha crecido, pero ella lo ve todavía tierno y necesitado de ayuda, más como una criatura a proteger que como protector. Cuando sabe de su partida, un espanto la invade, una desolada desesperación: también él morirá, y ya no quedará nada suyo en el mundo. Se siente descendida al último peldaño del dolor y le parece absurdo estar sentada sobre un bello trono como señora y reina de una isla, así que, sobre el frío suelo, en el umbral de su aposento, humildemente, como una esclava, se echa a llorar (canto IV, versos 716-719). (Luis Alberto de Cuenca<sup>168</sup>)

Ahora, mientras Penélope teje ajena a nosotros en esa aparente quietud; en la cuerda de la lira que vibra levemente, en la tensión silenciosa del hilo que se corta, todo indica que está a punto de ocurrir algo. Así ha de ser para que la reina resulte victoriosa después de tan largo esfuerzo y sacrificio:

---

<sup>167</sup> Una pequeña lámpara cuelga del techo para la reina que no duerme.

<sup>168</sup> Aula de Cultura Virtual. Transcripción de la conferencia *Mito y poesía: alrededor de la Odisea*. [servicios.elcorreo.com/auladecultura/luisalbertodecuenca3.html](http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/luisalbertodecuenca3.html)

Mujer venerable de Odiseo Laertiada, no difieras por más tiempo ese certamen en tu casa, pues el muy astuto Odiseo llegará antes de que ellos toquen ese pulido arco, tiendan la cuerda y atraviesen el hierro con la flecha.(Homero, *Odisea* XIX, 583-586)<sup>169</sup>

Porque lo que Penélope teje no es un sudario para su marido. La reina no espera a Odiseo sino vivo. En ese tejer y destejer se cifra su combate mientras Odiseo surca mares y afronta otros peligros; en ese tejer y destejer, en esa navegación interior (pues no es menos doloroso ni intenso su viaje) se le van el tiempo y la vida a Penélope. Su batalla no es solo contra los pretendientes, no es solo contra el tiempo que pasa, sino contra el destino<sup>170</sup>, contra la muerte. Su tarea infinita es toda una declaración de esperanza contra viento y marea, aunque paradójicamente lo que se desliza entre sus dedos sea la tela de una elaborada mortaja<sup>171</sup>.

La progresión del tejido es la misma progresión del tiempo, pero lo que se teje es, en este caso, un sudario, y la conclusión del tiempo es la entropía, el eterno retorno al caos, a la muerte. Destejer, deshacer lo hecho en ese sentido, es establecer exactamente la dirección contraria, el intento de recordar y regresar a un estado original y completo de cosas, la negación del tiempo y de su destrucción, por paradójico que ello pueda parecer; el intento de restablecimiento del orden cósmico<sup>172</sup>.

---

<sup>169</sup> *Penélope y los pretendientes* es la última obra de tema homérico que Waterhouse expuso.

<sup>170</sup> No en vano las Parcas son hilanderas en permanente actividad. Frente a ellas Penélope se resiste a cortar el hilo final y gana esta vez la partida.

<sup>171</sup> PIQUER (p. 10): El tejido es el espacio interno de la mujer, su orden; es conservación y protección, pero también es la posibilidad de la maquinación, la destrucción y la muerte. Se plasma en la idea del sudario el sentido cósmico, circular, del acto de tejer. De hecho algunos autores han sugerido reminiscencias del folclore universal sobre el sentido circular del universo, del tiempo y del espacio, en la historia de Penélope. [PIQUER SANCLEMENTE, R., *Penélope y el tejido del tiempo*, Seminario de Arqueología Clásica, UCM]

<sup>172</sup> PIQUER (p. 12). [PIQUER SANCLEMENTE, R., *Penélope y el tejido del tiempo*, Seminario de Arqueología Clásica, UCM]

Y, aunque sabemos que con Odiseo volverá también el orden natural establecido, no por ello nos sorprende menos o es menos valorable la autoridad inteligente que Penélope ha sabido ejercer y mantener en el lugar de su marido y de su hijo, como se revela una y otra vez de forma maravillosa a lo largo de todo este canto a través de sus siempre sabias y prudentes aladas palabras. En esa cualidad que la distingue (y no sencilla o únicamente como la esposa del héroe o la madre del príncipe) ha escogido Waterhouse fijarla eternamente.

**FIG. 6. CIRCE INVIDIOSA (1892)**



(Óleo sobre lienzo, 180.7 x 87.4 cm – Art Gallery of South Australia, Adelaide)

La fascinación de Waterhouse por Circe continúa pero ahora es el poeta Ovidio la fuente para la escena (*Metamorfosis*, XIV). Navegamos, como Odiseo, hacia Escila y Caribdis.

Si lo habitual en el tratamiento que hace Waterhouse de la mitología es ofrecer una interpretación o panorámica general que insiste más en la atmósfera que en los pormenores, esta pintura, sin embargo, muestra una fidelidad enorme al texto literario. De nuevo, como en *Circe ofreciendo la copa a Ulises*, la maga se hace la dueña del cuadro. Aún más que en aquella en la que Circe aparecía sentada, la verticalidad<sup>173</sup> y la estilización de la figura de la hechicera aquí contribuyen a crear una sensación absoluta de dominio y

---

<sup>173</sup> Cómo no detenerse aquí y contrastar la verticalidad imponente de esta Circe con la horizontalidad serenísima de la Circe envenenadora del vino de Burne-Jones. El juego de líneas al servicio de una imagen y un símbolo.

dramatismo<sup>174</sup>. De igual modo que en la anterior, por otra parte, la sensualidad con que se intuye cierta desnudez acentúa el magnetismo del personaje y el poder con que se adueña no sólo de las aguas sino también de nuestra mirada que no puede dejar de contemplar cómo va derramando su veneno. En esa quietud eterna el único movimiento que se percibe es el de la ponzoña que se vierte en un acto de enorme crueldad e irremediable.

Y para que no vaciles, y tengas confianza en tu belleza, aquí me tienes a mí, que, siendo una diosa, y siendo hija del Sol resplandeciente, y siendo tan poderosa por mis plantas y tanto por mis conjuros, aspiro a ser tuya. (Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 32-35)

Circe, despechada<sup>175</sup> por el rechazo sufrido por parte de Glauco, divinidad marina que ama a la ninfa Escila y le ha pedido ayuda a la maga, derrama veneno sobre el lugar en el que Escila suele bañarse. Para esa liturgia o ritual de encantamiento Waterhouse la viste, como había establecido Ovidio, de profundo azul, con un vestido cuyo tejido semeja en el diseño la piel fría de un pez, anfibio o reptil, criaturas del agua<sup>176</sup>, reino que Circe somete con su hechicería.

Se indignó la diosa; y por lo mismo que a él no podía hacerle daño, ni amándole, hubiera querido, se enfurece contra la que ha sido preferida; y dolida por el fracaso de amoroso intento, inmediatamente machaca dañinos alimentos de espantosos jugos y una vez triturados los acompaña de conjuros

---

<sup>174</sup> Es muy interesante señalar, como hace TRIPPI (2010: 117), la posibilidad de que esa postura hiératica de Circe, a la que, a través de su mirada fija, clavada en su propio gesto, percibimos absolutamente ausente y concentrada, esté en relación con la doctrina del mesmerismo. Ya hemos hecho mención del enorme interés que Waterhouse y Burne-Jones, como la mayor parte de los hombres de su tiempo, experimentaron por todo aquello que tenía que ver con lo sobrenatural, misterioso y esotérico (en Ovidio: *et obscurum uerborum ambage nouorum / ter nouiens carmen magico demurmurat ore* [57-59]).

<sup>175</sup> Hacemos notar cómo Waterhouse prefiere para titular su obra el *invidiosa* latino frente al *jealous* del inglés.

<sup>176</sup> *Circe Invidiosa* es quizás la obra más representativa de toda una serie de pinturas en las que Waterhouse trabajó durante un mismo tiempo y que tienen como protagonistas a criaturas del agua (de las que hablaremos algo más adelante) y en las que predominan tonos verdes y azules muy intensos y de gran belleza.

de Hécate, se viste ropas de un azul oscuro y atravesando el tropel de fieras que la acarician sale del interior de su palacio, y encaminándose en derechura a Regio, frente a las rocas de Zancle, penetra en las olas que hierven de agitación, en las cuales apoya sus pies como en la tierra firme, y corre por la superficie del mar con los pies secos. Había una pequeña oquedad, formando una curva ensenada, que era el retiro favorito de Escila, que allí descansaba del oleaje del mar y del ardor del cielo, cuando el sol, en mitad de su órbita, era más intenso y hacía, desde su altura, más pequeñas las sombras. La diosa hace previamente inhabitable este refugio y lo emponzoña con sus hechiceros venenos; en él difunde el jugo que extrae de una raíz dañina y musita veintisiete veces en su boca de bruja un conjuro enigmático por sus circunloquios de palabras ignotas. (Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 40-58)

Y así la convierte en un monstruo devorador, terror de navegantes. En la narración de Ovidio Escila, al sumergirse en el agua emponzoñada, queda transformada en su parte superior en amenazantes perros.

Llega Escila, y había descendido hasta la mitad del vientre cuando se dio cuenta de que sus ingles estaban horriblemente afeadas por unos monstruos ladrones; al principio, creyendo que no eran partes de su cuerpo, trata de apartarse, y de alejar, temerosa, las espantosas fauces de los perros; pero, los mismos que trata de esquivar, los arrastra consigo, y al buscar en su propio cuerpo los muslos, las piernas y los pies, encuentra los abiertos hocicos de los Cérberos en lugar de aquellas partes; el furor de los perros la hace erguirse, y sujeta por sus ingles mutiladas y por su vientre prominente los lomos de aquellas fieras que ocupan sus partes bajas. (Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 59-67)

En la obra de Waterhouse se ha querido ver en la criatura marina (entre pez y serpiente) sobre la que se sostiene la diosa a Escila transformada, aunque en una carta del pintor a su amiga Julia Ellsworth afirma que el monstruo es únicamente manifestación del dañino efecto del veneno en el agua. Como es propio en la pintura de Waterhouse, no se detiene en la

metamorfosis, que podría resultar el elemento más escabroso, llamativo o impactante para el espectador, sino en la maldad de Circe perfectamente expresada en una sola imagen.<sup>177</sup>

Hay en esta obra una conjunción extraordinaria en la expresión del color y de la luz; entre la descripción ovidiana y los famosos efectos de la luz y las aguas azules-verdes de Capri y la costa amalfitana que Waterhouse ha tenido la dicha de conocer de primera mano y contemplar en toda su variedad cromática. También un cambio significativo en la técnica que puede apreciarse por contraste entre el fondo de este cuadro (la gruta que divisamos a espaldas de Circe) y los de, por el contrario, convincente realismo, por ejemplo, de sus *Mermaid* (1892-1900) o *The Siren* (1901), que trataremos a continuación. Es por esto quizás una de las obras que con más fuerza muestra la habilidad de Waterhouse para combinar una referencia literaria antigua con una poderosa imagen visual nacida de su propia experiencia. Por su intenso colorido y las influencias parisinas y japonesas perceptibles en la técnica en esta obra recibió Waterhouse algunas críticas, aunque mayoritariamente se destacó la fuerza que transmite, en comparación con obras de Burne-Jones y otros representantes de la segunda generación del Prerrafaelismo como Strudwick, Crane, J.R. Spencer Stanhope o Evelyn De Morgan. A propósito de esto afirma TRIPPI (2010: 116-117)

Waterhouse escaped the attacks against their anaemic, androgynous waifs because he endowed his sturdier, explicitly feminine figures with the palpable sense of blood flowing through their veins, often with flushed cheeks that suggest intense passion.

---

<sup>177</sup> TRIPPI (2010): En el equilibrio precario de la diosa sobre la criatura marina (casi con seguridad la desgraciada Escila) esta imagen poderosa de Circe remite, irónicamente, por contraste, a la inocente Venus de Botticelli sobre su concha.

**FIG. 7. GLAUCO (1892)**



(Óleo sobre lienzo, 43.1 x 73.6 cm; colección privada)

No está nada claro quién es el protagonista de esta obra. Se cree que podría ser una ilustración para el poema «The Merman» (1830) de Alfred Tennyson, incluido en el volumen del poeta que Waterhouse tenía en su casa, o bien, para el poema «The Forsaken Merman» (1849) de Matthew Arnold en el que el sireno llora el regreso a la tierra de su esposa humana. Pero por la actitud significativamente melancólica hay quienes se inclinan por la opción de que se trate del triste Glauco tras perder a Escila a manos de la envidiosa Circe.

Tal y como nos lo cuenta Ovidio, el joven Glauco<sup>178</sup> había visto transformarse la parte inferior de su cuerpo en cola de pez tras ingerir por error unas hierbas mágicas. Enamorado de la ninfa Escila y rechazado por esta, solicita ayuda a Circe para que le devuelva su forma humana.

Pues mi alma no percibió lo que ocurrió después. Y cuando volvió a mí, me encontré con que era yo, en todo mi cuerpo, otro que antes había sido, y tampoco era el mismo en alma. Entonces vi por primera vez esta barba, verde como de herrumbre, y mis melenas que voy barriendo por los mares inmensos, mis hombros inmensos y brazos azules, y las piernas curvadas en su extremidad

<sup>178</sup> Su nombre parlante, *Glaucus*, ya nos habla del mar («azul claro, verdoso, marino»). Platón (*República*), Higino (*Fábulas*), Filóstrato (*Imágenes*), además de Homero y Hesíodo, están entre quienes recogen su historia.

formando un pez con aletas. Mas ¿de qué me sirve esta figura, de qué el haber sido grato a los dioses marinos, de qué el ser un dios, si a ti nada de esto te importa? (Ovidio, *Metamorfosis* XIII, 957-966)

Pero la diosa hechicera, prendada de él, se le ofrece abiertamente y, despreciada, aplica, como hemos visto, toda la fuerza de su ira y despecho en la indefensa Escila:

«Antes nacerán las hojas de los árboles en el mar y las algas en las cimas de los montes, que, viviendo Escila, cambiar yo el objeto de mi amor.» (Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 37-40)

Y así queda el pobre Glauco, el buen y pacífico habitante del mar:

Lloró el enamorado Glauco y eludió la unión con Circe que tan cruelmente había utilizado los poderes de sus hierbas. Escila permaneció en el mismo sitio, y, tan pronto como tuvo ocasión, por odio a Circe privó a Ulises de sus compañeros; después también hubiera sumergido a los navíos teucro si antes no hubiese sido transformada en el peñasco rocoso que aún se yergue; también ese peñasco lo evitan los navegantes. (Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 69-74)

**FIG. 8. JASÓN Y MEDEA (1907)**



(Óleo sobre lienzo, 134 x 107 cm – The Rob Dickins Collection)

De los territorios de Circe a la Cólquide donde aguarda Medea, la hija del rey, pensar en Medea es igual a pensar en la *Medea* de Eurípides, esa mujer humillada, capaz de dar muerte a sus hijos para vengarse del marido traidor. Esa Medea en la que la fuerza del odio imita a la de su amor.

Pero Waterhouse, de nuevo, no parece interesado en entrar en ese territorio sangriento de su historia sino que nos conduce por senderos silenciosos y sombríos a un tiempo anterior lleno de señales que nos desazonan y anuncian al corazón la tragedia que se aproxima. Todo está perfectamente sugerido en un nuevo alarde de la maestría con que su delicadeza genera y mantiene la tensión sin renunciar a la belleza<sup>179</sup>; al tiempo que nos cuenta la misma historia sin que lo parezca.

Como venimos diciendo, esta Medea no es la madre asesina, la mujer perturbada que pintó Sandys; ni la estilizada y soñadora princesa, rodeada de

---

<sup>179</sup> Bien distinto es el caso de la *Medea* (1868) de F. Sandys, que se recibió con sonado escándalo y fue rechazada por la Academia. Obviamos la comparación pero son evidentes las diferencias y las emociones y sensaciones que se ponen en juego.

palomas en rico palacio que imaginó Evelyn de Morgan preparando, serena, su venganza, sino la hermosa princesa hechicera, sobrina, por cierto, de Circe, que se adentra en el bosque para perseguir el amor.

**FIG. 8.1. MEDEA (1866)**



Frederick Sandys - Birmingham  
Museums and Art Gallery

**FIG. 8.2. MEDEA (1889)**



Evelyn De Morgan - Williamson  
ArtGallery, Birkenhead,  
Inglaterra

Y la encontramos en el preciso instante de preparar a un hombre elegido una pócima. Todos sabemos quién es Jasón: el valiente capitán de la nave Argo, a cuyo mando están los principales héroes, deseosos con él de conseguir el Vello de oro.

Realmente es necesario hacer un inciso para presentar la figura de Medea: es una maga que ha fascinado a muchos artistas, convirtiéndose incluso en protagonista de ciertos cuadros (S. Sandys, 1868; L. Baskin, h. 1980), pero su leyenda, en realidad, tardó en desarrollarse: si Hesíodo conoció ya a «Medea la de bellos tobillos» como hija de Eetes (Teogonía, 961), solo el Cofre de Cipselo (obra de arte perdida de principios del siglo VI a.C.), el desaparecido poema llamado Naupactias (siglo VI a.C.) y la Pítica IV de Píndaro (462 a.C.) la emparejaron con Jasón en la leyenda de los Argonautas. Además, es en la segunda mitad del siglo V a.C. cuando su personalidad se agiganta, orquestada por Eurípides, mientras que su imagen se reviste de formas orientales (gorro frigio, túnica colorista) y surgen las primeras pinturas cerámicas con pasajes de su vida. (ELVIRA BARBA, 2013: 428)

La escena como tal que tenemos ante nuestros ojos no se corresponde con exactitud con ningún texto literario<sup>180</sup>, pero sí lo hace y de sobra el espíritu que la anima. Hay en ella elementos suficientes para pensar que las fuentes son Ovidio (*Metamorfosis* VII), Apolonio (*Argonáuticas*) y el poema narrativo *The Life and Death of Jason* (1867) de William Morris.

En todos estos textos se coincide al narrar que:

Se dirigía al antiguo altar de la Perseide Hécate, escondido en un umbroso bosque y en una selva apartada y ya se sentía fuerte, y su ardor, quebrantado, había cedido, cuando ve al Esónida, y la llama ya extinguida volvió a brillar: enrojecieron sus mejillas y su rostro entero se puso encendido [...]. (Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 74-78)

---

<sup>180</sup> Y son muchísimos desde Homero (*Odisea*, XII, 69-70) quienes se refieren a las aventuras de Jasón, uno de los grandes héroes del mundo antiguo [Hesíodo, *Teogonía*; 992-1052; Mimnermo (11 Dielh) o Píndaro (*Pítica* IV)].

«Yo me doy cuenta de lo que voy a hacer, y no es la ignorancia de la realidad lo que me va a pervertir, sino el amor. Mis servicios te van a salvar: una vez salvado, cumple tú tu promesa». Jura él por los sagrados ritos de la diosa triforme, y por los de la divinidad que habitase en aquel bosque, y por el padre, que todo lo ve, de su futuro suegro, y por el éxito de su empresa y sus enormes peligros. Fue creído, y al momento recibió de Medea unas hierbas encantadas, y aprendió la manera de usarlas y se retiró alegre. (Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 74-78)

Como afirma EP (2010: 166), al fundir en una sola imagen dos partes del relato (por una parte, Medea se adentra sola en el corazón del oscuro bosque para preparar la poción que hará a Jasón invulnerable al aliento ardiente de los toros de fuego y al ejército nacido de la tierra; por otra, Medea acude a la habitación de Jasón para entregársela y darle instrucciones), Waterhouse logra uno de sus típicos golpes de efecto con una pintura efizcamente narrativa en la que caben varias lecturas y muy especialmente la psicológica.

La escena recoge un momento importante: el primer encuentro significativo o íntimo entre Jasón y Medea<sup>181</sup>, pleno de tensión, atracción, miedo y expectativas, como ocurría a la llegada de Ulises al palacio de Circe. Los bocetos<sup>182</sup> muestran que Waterhouse trabajó intensamente la mirada de Medea, una mirada que es igual a la certeza de más de una traición. Y todas son suyas: la que está a punto de cometer y la que irremediamente, a pesar de su magia, va a sufrir. Entre las sombras y la oscuridad que ocultan los ojos de Medea intuimos una dolorosa batalla interior, el durísimo combate entre sentimientos encontrados:

---

<sup>181</sup> Los bocetos también indican que Waterhouse consideró alternativas varias para la colocación de las figuras en el espacio, las posturas y la proximidad entre los protagonistas.

<sup>182</sup> *Medea* (c.1906-1907) [Boceto-Óleo sobre lienzo, 61 x 53cm; colección Stephen and Linda Waterhouse]

«¿Y voy a entregar traidoramente el reino de mi padre, y mi ayuda va a salvar a un advenedizo cualquiera, para que, superviviente gracias a mí, sin mí largue sus velas a los vientos, y sea el marido de otra mientras yo, Medea, me quedo para el castigo? Si es capaz de hacer eso y de preferir a otro antes que a mí, ¡que muera el ingrato! Pero ni su cara, ni la nobleza de su alma, ni el encanto de su aspecto me permiten temer en él el engaño ni el olvido de mis servicios. Además, antes me dará su palabra y haré que los dioses sean testigos de nuestro pacto. ¿Qué temes teniendo la seguridad? Prepárate y omite toda tardanza. A ti se deberá siempre Jasón, a ti se unirá en solemne matrimonio, y en las ciudades pelasgas una muchedumbre de madres te honrará como la salvadora. ¿De manera que voy yo a abandonar a mi hermana y a mi hermano y a mis dioses y el suelo natal, conducida por los vientos? Desde luego que es brutal mi padre y bárbaro mi país; mi hermano es un niño todavía; conmigo están los deseos de mi hermana, y dentro de mí está el mayor de los dioses. No es mucho lo que voy a dejar, y sí lo que voy a buscar: la gloria de haber salvado a la juventud aquiva, y el conocimiento de una tierra mejor, y ciudades cuya fama es grande incluso aquí, y la cultura y civilización de otros países, y a aquel por quien yo estaría dispuesta a cambiar las cosas que posee el mundo entero, el Esónida; teniéndolo por esposo se me llamará feliz y amada de los dioses, y tocaré los astros con la cabeza. Por otra parte se habla de ciertos montes que en medio de las olas se entrechocan, y de una Caribdis, enemiga de los navíos, que unas veces succiona las aguas y otras las devuelve, y de la rapaz Escila, ceñida de perros furiosos, que ladra en el abismo siciliano. Es verdad que si yo poseo a quien amo y si estoy asida al regazo de Jasón, viajaré a través de mares inmensos: nada temeré estando abrazada a él o, si de algo tengo miedo, solo por mi esposo tendré miedo. ¿Es que crees que va a ser matrimonio y estás poniendo a tu culpa, Medea, un bonito nombre? Por el contrario, considera qué enorme es el delito que intentas, y, mientras aún puedes, evita el crimen». Terminó de hablar, y ya se habían colocado ante sus ojos la honradez y el amor filial y la vergüenza, y ya Cupido volvía, vencido, la espalda. (Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 37-73)

Medea está ida, no solo en la elaboración de su brebaje o en la concentración en su conjuro; su mirada nos lleva más allá, mucho más lejos. Su conocimiento le anuncia lo que va a pasar. Con cada gota de ese líquido que derrama en la copa está más cerca de Jasón, más lejos de su padre; más cerca de Tesalia, más lejos de la Cólquide; más lejos del amor, más cerca del crimen.

En el boceto al que hemos aludido en la nota podemos observar que Waterhouse ensayó una mirada intensa, aterradora y poderosa semejante a la de Circe envenenadora de las aguas. Pero finalmente se decidió por una mirada, no menos intensa, pero más interior, mucho menos aterradora, pero más triste; no es esa primera mirada arrobada ni chispeante de la joven sentada junto a su amor:

Lo contempla y mantiene los ojos clavados en su rostro como si lo acabase de ver por primera vez, y, enloquecida, cree estar viendo un rostro no mortal y no se desvía de él. (Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 86-89)

Sino la de alguien que toma conciencia de la fatalidad de lo que hace, que se entrega y, al tiempo, se pierde:

«En vano, Medea, resistes; algún dios se te enfrenta; y algo extraordinario es esto, o algo al menos semejante a esto es lo que se llama amar» (Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 10-12)

«¡Arroja de tu corazón virginal las llamas que te consumen, si puedes, desdichada! Si yo pudiera, sería más dueña de mí; pero me arrastra, contra mi voluntad, una fuerza insólita, y una cosa me aconseja mi deseo, otra mi razón: veo lo mejor y lo apruebo, pero sigo lo peor<sup>183</sup>». (Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 16-20)

---

<sup>183</sup> Estas palabras de Medea en versos de Ovidio son una adaptación de esos otros de Eurípides (*Hipólito*, vv.380 ss.) en los que Fedra lucha con los sentimientos que han anidado en su corazón.

Sus pies descalzos tal vez sean un recordatorio de su condición de bárbara; de su naturaleza salvaje, sujeta a las fuerzas más elementales. Su mirada y la posición de la mano que sostiene el frasquito ejercen tal poder de atracción para quien mira que Jasón, a pesar de su presencia destacada en el plano y de su corpulencia, a pesar de su casco, de sus canilleras, de su espada y de sus brazos hermosos y fuertes, no es más que un hombre sentado junto a ella. Un hombre cuya postura<sup>184</sup> (apoyado sobre la lanza y atento a lo que hace Medea) denota su dependencia absoluta ahora de la magia de ella.

En este punto culminante de la hazaña, hemos de subrayar el hecho de que Ovidio, al conferir a Medea el papel estelar de la conquista del Vello cino, se alinea entre los que reducen prácticamente a la nada el papel de Jasón. (ELVIRA BARBA, 2013: 429)

La proximidad en que se hallan es engañosa porque sus ojos nunca se encuentran. Y así, juntos, pero siempre lejanos, nos parece decir Waterhouse que estarán también en el futuro<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> Por contraste, nos parece muy reveladora la posición en la que ambos se sientan y su corpulencia. La fragilidad interior de Medea se traduce en su mirada, pero su cuerpo se yergue en el asiento con fuerza, con tensión, y sus manos no titubean. Jasón, en cambio, está cansado, se apoya y adelanta su cuerpo para mirar.

<sup>185</sup> Disentimos en este punto de ELVIRA BARBA (2013: 429) cuando afirma que a partir del Medievo se generaliza la idea de la colaboración entre la fuerza heroica de Jasón y la magia de Medea, de modo que «la unión indisoluble de los dos amantes, en plano de igualdad, es muy clara en el Renacimiento (*Crónica Florentina Ilustrada* de h. 1465, Cavaliere d'Arpino, 1594) y se mantiene todavía en cuadros de G. Moreau (1865) y J. W. Waterhouse (h. 1907)». Consideramos y creemos haber argumentado el porqué la *Medea* de Waterhouse no es precisamente un ejemplo de esta idea de colaboración y complicidad amorosa que, en efecto, sí parece presente en otras representaciones del personaje.

### **3.2 OTROS MARES, OTRAS AGUAS: SIRENAS, NÁYADES, NINFAS Y AMORES DESGRACIADOS**

Primero llegarás a las Sirenas, las que hechizan a todos los hombres que se acercan a ellas. Quien acerca su nave sin saberlo y escucha la voz de las Sirenas ya nunca se verá rodeado de su esposa y tiernos hijos, llenos de alegría porque ha vuelto a casa; antes bien, lo hechizan estas con su sonoro canto sentadas en un prado donde las rodea un gran montón de huesos humanos putrefactos, cubiertos de piel seca.

Homero, Odisea XII, 40-46

¡Melodía encantada! ¡Suave sirena!

No tengo alternativa.

John Keats, *Endymion*

Desde que las sirenas tentaron a Ulises con sus cantos no han dejado de hechizar a artistas de todas las épocas. De las interpretaciones morales de la emblemática hasta el cómic, el cine o la televisión actuales (*La Sirenita; Un, dos, tres, splash; La joven del agua; Piratas del Caribe: en mares misteriosos; O Brother!; H2O; Pichi, Pichi, Picht...*) hablar de sirenas es pensar un motivo iconográfico repetido, evocador, sugerente, que ha espoleado la creación de los artistas y la reflexión de los eruditos a lo largo de los siglos.

Y aunque pueda parecer que desde la Antigüedad, excepto en Platón, cualquier simbolismo vinculado a las sirenas ha tenido connotaciones negativas, es muy cierto que en algunos momentos de la larga historia simbólica de estos seres también ha habido lugar para una consideración más benévola que quiso o ha querido ver en ellas a seres benefactores cuya misión era conducir las almas de los muertos<sup>186</sup>. Como afirma LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS (2007: 5):

Todavía en la Edad Media persistían vestigios de la antigua consideración de la sirena como psicopompo, siendo un claro ejemplo de ello uno de los sermones de Honorio de Autum en el que esta criatura aparecía estrechamente vinculada a otros seres dotados de un claro valor simbólico, el pelícano y el ave fénix.

La capacidad oratoria, la pureza o la renovación eran rasgos atribuidos a las sirenas desde esta perspectiva y posiblemente explica el hecho de que aparecieran como elementos decorativos y simbólicos en las tumbas de

---

<sup>186</sup> En esta función las encontramos en multitud de estelas funerarias y han sido ampliamente estudiadas por la investigadora Kathi Meyer-Baer, entre otros.

Sófocles e Isócrates<sup>187</sup>. El poeta Ovidio, *Metamorfosis*, se refiere a ellas como «doctas Sirenas»<sup>188</sup> y Cicerón, *De finibus*<sup>189</sup>, encuentra en ellas el símbolo perfecto del saber y aprender. Pues no es la dulzura de sus palabras (*suauitate uocum*) o la peculiaridad (*nouitate*) y variedad de sus cantos lo que atraía a los navegantes, sino el hecho de manifestar que sabían muchas cosas (*multa scire*), unido al deseo de aprender de aquellos (*cupiditate discendi*). De este modo el canto de las sirenas permitía el olvido de las cosas terrestres y despertaba el amor por lo espiritual (Plutarco).

Pero, aun cuando Platón<sup>190</sup> y otros llegaron a considerarlas razón de la armonía universal, el movimiento preciso de las esferas celestes y la música del cosmos, el hecho es que de manera mayoritaria casi hasta nuestros días sirena ha sido igual a metáfora de la atracción sexual, la vanidad mundana y el pecado, de modo que la interpretación moral es la que ha tenido mayor éxito y repercusión. En palabras de PECILLER (1998):

[...] llamada de los placeres que arrastran al hombre al frío y húmedo abismo de las profundidades marinas<sup>191</sup>.

[...]

la sirena representa el lado negativo de lo femenino, la carnalidad voluptuosa, que se opone a la idealidad de tantas vírgenes liliales. El canto misterioso, su característica más genuina, es su mejor arma para atraer al incauto varón al abismo.

Un canto de belleza irresistible por cuya gozosa audición el precio a pagar es la muerte. No hemos de olvidar aquí que en las fuentes antiguas (Homero, Apolonio, Ovidio...) ningún héroe se refiere a su belleza. Es su voz, su canto, el relato que derraman entre la espuma de las olas lo que las

---

<sup>187</sup> Filóstrato, *Vida de los sofistas*.

<sup>188</sup> Ovidio, *Metamorfosis* V, 552-554.

<sup>189</sup> Cicerón, *De finibus* V, 49.

<sup>190</sup> Platón, *República* X, 617c; *Crátilo*, 403c-d.

<sup>191</sup> ¿Cómo no pensar en *The Depths of the Sea* de Burne-Jones que comentaremos a continuación?

hace sumamente atractivas y peligrosas. Pero, ¿qué cantan las sirenas y para quién? Tristemente nos está vedado saberlo. Conforme a las fuentes antiguas y sus múltiples comentaristas parece evidente que se trataba, en palabras de GARCÍA GUAL (2014), de un «canto a la carta». Para cada navegante las sirenas poseían el reclamo adecuado, la información que más ansiaba escuchar. GARCÍA GUAL (2014: 38) cita a W. B. Stanford, uno de los mejores conocedores del asunto:

Lo que ocurre en este preciso encuentro devino una de las más famosas historias en la literatura europea y una rica fuente de interpretaciones alegóricas y simbólicas: pero precisemos la naturaleza de la tentación de las sirenas. No se fundaba en ningún tipo de propuestas amorosas. Sino que las sirenas ofrecían información sobre la guerra de Troya y conocimiento de «cualquier suceso acontecido sobre la fértil, vasta tierra». Traducido a la prosa actual, las sirenas garantizaban un universal servicio de noticias a sus clientes, una atracción casi irresistible para el griego típico, cuyo mayor deleite, como observan las Actas de los Apóstoles, era «contar o escuchar alguna nueva noticia».<sup>192</sup>

En los bestiarios medievales representan la lujuria y se las identifica incluso con la prostitución, de tal manera que «cualquier tipo de atracción mundana y engañosa» que desvía y pierde a los hombres es igual a ellas. De esta forma se refiere a ellas S. Isidoro de Sevilla en las *Etimologías* y es esta la óptica bajo la que se transmite la condición de su existencia a la emblemática renacentista. Serán así un motivo recurrente en los libros moralizantes en los que la mitología antigua fue recreada e interpretada desde la ortodoxia cristiana.

---

<sup>192</sup> Solo en la recreación de Morris, *The Life and Death of Jason* (1867), que tanto gustaba a J. L. Borges, durante la escenificación del desafío musical entre Orfeo y las sirenas, podemos atisbar algo del contenido de su canto, si bien discurre en este caso en la línea del ofrecimiento del placer, frente al denodado convencimiento de un Orfeo modelo de esfuerzo, sentido del deber, deseo de gloria y nostalgia por el dulce hogar patrio. (GARCÍA GUAL, 2014: 72-78)

El placer y el engaño vinculado a los sentidos se anudaron a la belleza de estos seres enigmáticos que ocultaban lo más monstruoso de sus cuerpos bajo el agua y envolvían en dulces cantos el riesgo mortal que implicaba el encuentro con ellas. Este fue el motivo preferido por la iconografía renacentista y barroca y la imagen de Ulises enfrentándose a ellas, tal y como había cantado Homero en la *Odisea*, el episodio recurrente, tanto en la iconografía en general, como en la emblemática en particular.

La *Odisea* es la fuente literaria en la que se las menciona por vez primera y se va a convertir en la obra en la que se narra el episodio más famoso protagonizado por ellas. No obstante, serán muchos los autores que van a referirse a ellas desde distintas o complementarias perspectivas. A los ya mencionados Platón, Cicerón u Ovidio, habremos de añadir Alcmán, Apolodoro, Licofrón, Estrabón, Pausanias, Higino o Apuleyo, entre otros muchos autores de la Antigüedad grecolatina.

Alciato en el famoso emblema 115, «Sirenes», es especialmente duro. Su advertencia contra las mujeres en general y contra las prostitutas en particular no deja lugar a dudas: el hombre sabio y prudente es el único capaz de no dejarse arrastrar por el embrujo de las sirenas y permanecer en el sendero de la virtud. Así lo entienden también Juan de Horozco y Covarrubias y Sebastián de Covarrubias Horozco en sus respectivos *Emblemas morales* y también Calderón en *El golfo de las Sirenas*. Erasmo se refiere a ellas brevemente en el *Manual del soldado cristiano*, donde ofrece una interpretación ética: durante la milicia conviene acercarse a los poetas y filósofos paganos sin detenerse mucho, cual si fueran escollos de sirenas. También, entre otros muchos, el humanista Pierio Valeriano (*Hieroglyphica*) menciona el episodio homérico como prueba de la inteligencia y contención de Ulises frente al peligroso descaro y elocuencia de las sirenas.

A pesar de que son diversas las versiones acerca de su nacimiento, condición y morfología hay coincidencia entre los autores, incluso de épocas diferentes, al describir las principales funciones y atributos de estas criaturas híbridas: «son hermosas, traicioneras y crueles» y poseedoras de una fuerte

sexualidad. También es común, ya sean mujer-ave o mujer-pezu, su vinculación con el mar, símbolo de lo femenino, y con la muerte. Su canto, siempre funesto, es un canto de muerte. No en vano parece que el origen del término sirena<sup>193</sup>, ya sea púnico, «sir», «canto», o semítico, «seiren», «mujer que fascina con sus cantos», está ligado a la música<sup>194</sup>.

Es también una idea generalizada acerca de ellas la de que carecían de alma. El deseo de un alma es el motivo que generará con el correr del tiempo un cuento tan hermoso como *La Sirenita* de Hans Christian Andersen; por el contrario, la necesidad de desprenderse de la propia alma para poder entregarse al amor definitivo con una sirena será el motivo de inspiración para *El pescador y su alma* de Oscar Wilde.

La genealogía de las sirenas es, como tantos otros asuntos mitológicos, controvertida. Hijas de la musa Melpómene y el dios-río Aqueloo, o bien de Estéropo y Aqueloo, o nacidas de la sangre de Aqueloo cuando este fue herido por Heracles, o bien hijas del dios marino Forcis.

También son diversas sus representaciones. La versión más frecuente es la que las representa con el torso desnudo de una mujer de larga cabellera y el cuerpo fusiforme, de pez o criatura marina (a menudo con dos colas, un modo de representación que facilita la simetría, o incluso tres).

Las bicaudadas se sujetan los extremos de la cola con precisión simétrica. A partir del Renacimiento estas sirenas de doble cola, que habían cubierto innumerables capiteles románicos y estaban por doquier en la heráldica, quedaron obsoletas, aunque todavía podemos verlas y mantienen

---

<sup>193</sup> Explica GARCÍA GUAL (2014: 112-113) a partir del erudito ensayo de Nicasio Salvador «Las sirenas en la literatura medieval castellana» [en *Sirenas, monstruos y leyendas* (Segovia, Sociedad Estatal, 1998, pp. 89-120)] cómo en castellano la palabra sirena alterna desde el siglo XV con la forma «serena», como se puede observar en el curioso pasaje de *La Celestina* en que esta se dirige a Areúsa, que se encuentra medio desnuda, en los siguientes términos: «Pues no estés sentada, métete debajo de la ropa, que pareces serena».

<sup>194</sup> Suetonio refiere en *Vida de Tiberio* (70) que el emperador solía preguntar a los gramáticos que conversaban con él [...] *quid Sirenes cantare sint solitae*.

cierta vitalidad.<sup>195</sup> De todas ellas resultó triunfante hasta el día de hoy la sirena de cola simple.

Sin embargo, los ejemplos más antiguos las describen con torso femenino y cuerpo de pájaro, semejantes, en gran medida, a las arpías. Así las vemos en la cerámica griega y así las describe el famoso *Fisiólogo*<sup>196</sup>, un peculiar bestiario anónimo, posiblemente del siglo III, que desde la interpretación alegórica cristiana ofrece información sobre numerosos animales y en un capítulo de breve extensión se refiere al simbolismo de sirenas y centauros.

No sabemos exactamente cómo ni cuándo de estas sirenas aves surgieron las sirenas con cola de pez cuyo rasgo más llamativo además del canto era la belleza, aunque todo parece apuntar que la transformación se estaba produciendo ya en el mundo romano y se generalizó de la Edad Media en adelante. Si bien este cambio no afecta a su función, podemos decir que tras dominar el aire, quedarán a partir de este momento ligadas por entero al agua, su símbolo y referente. En el *Liber Monstrorum*, manuscrito anglosajón de los siglos VIII-IX, queda consignada la fecha oficial para el nacimiento de estas nuevas sirenas pisciformes<sup>197</sup>.

Al margen de todas estas transformaciones, un hecho es innegable: tanto la literatura como las artes plásticas de los siglos XIX y XX vuelven a poblarse de sirenas. Como afirma PELLICER (1998):

Estas sirenas fin de siglo, que adoptan también el aspecto de náyades, son una de las encarnaciones de la mujer fatal, que arrastra al varón activo a su hundimiento intelectual. El atractivo físico de las sirenas, como señala Dijkstra, acarrea la muerte del alma trascendente del hombre, que se asocia en muchas ocasiones [...] al ansia de ser seducido, descargando su propia responsabilidad en los hombros de la mujer.

---

<sup>195</sup> Por ejemplo, en el distintivo que identifica la internacionalmente conocida cafetería *Starbucks*.

<sup>196</sup> Posiblemente por su contenido y por su estilo sencillo gozó de amplia difusión.

<sup>197</sup> Si bien Meri Lao (2007) hace referencia a dos representaciones del siglo II en que Ulises aparece enfrentado a unas sirenas con cola de pez. Se trata de una lámpara romana de barro y un vaso de Megara.

En el Simbolismo, por ejemplo, en palabras de Isabel Rodríguez:

surgió una iconografía espectacular de las sirenas, que tiene su mejor expresión en la correlación entre pintura y poesía (Burne-Jones, Waterhouse, G. Klimt, E. Munch..., entre los pintores; Debussy con su nocturno «Sirenas», entre los músicos). Muchos de los términos que se utilizan habitualmente para hablar del Simbolismo o definirlo, tales como encanto, misterio, ensueño, irrealidad, milagro, rebelión, erotismo, imaginario, muerte, contradicción, ambigüedad, quimera, y otros, nos evocan, irremediablemente, la imagen de las sirenas, una evocación que se refleja también en la poesía y en la música simbolistas.

Con Meri Lao (1995) a modo de conclusión podemos afirmar que:

su motivo figurativo se ha arraigado de tal manera en las costumbres que cualquiera, hoy, es capaz de describirlas. Sirenas tatuadas en los bíceps de los marineros, sirenas que vierten aguas en las fuentes o expelen humo en pipas antológicas; sirenas refinadísimas en los cristales de Lalique [...]. Sirenas en los chistes de piratas, en las postales cursis y en las pop, muñecas-sirena, llaveros, figuritas, en los juegos o incluso la pornografía. Las sirenas actuales no suscitan temor alguno. Contrariamente a las clásicas, las de hoy actúan en favor de las instituciones y hasta de quien las ha instrumentalizado. Y dado que favorecen las ventas, el precio por escucharlas no es de orden sideral, sino bien circunscrito y cuantificable.

Las sirenas fueron una imagen habitual en el arte victoriano. Sirvan como ejemplo Draper y Poynter, pintores celebrados del momento, que nos han dejado buena muestra de ello. Atrás quedan aquellas representaciones en las que se destacaron los rasgos más monstruosos e intimidantes de estos seres. Los nuevos tiempos han traído bellísimas sirenas que deslumbran con su inigualable belleza a la vez que despiertan los temores más hondos.

Nos atrevemos a decir que las más hermosas de las sirenas victorianas, las más sugerentes, las que parecen evocar significados más profundos, capaces incluso de trascender su belleza, son aquellas que nacieron de los pinceles de Edward Burne-Jones y John William Waterhouse.

Ambos, en nuestra opinión, hacen realidad en su obra con auténtica maestría esa consigna máxima del ideario elaborado más tarde por los simbolistas que propone «que el mundo es un misterio no desvelado, lleno de ideas esenciales que evocan misticismo o magia».

Burne-Jones utilizó como motivo principal a las sirenas en una serie de obras que realizó cuando se trasladó a una casa junto al mar en Rottingdean. En aquella vivienda, el pintor acondicionó un espacio para él que llegó a convertirse en su lugar favorito de la casa. Lo llamaba «The Merry Mermaid», es decir, «La sirena feliz».

Kirsty Stonell (2012)<sup>198</sup> considera a la sirena el símbolo perfecto, el emblema, diríamos nosotros, de la obra de Burne-Jones. Con su misterioso y oculto poder, crueles pero no demoníacas, desconcertantes y ambiguas, pero también tímidas y amables, como si no supieran realmente de qué modo nos maravillan.

Así fueron creadas obras como las familias de sirenas (*The Mermaid Family*, *Mermaids in the Deep*, 1878), *The Mermaid (Mermaid and Child)*, *Mermaid with her Offspring*, o *The Sea Nymph*.

---

<sup>198</sup> <http://virtualvictorian.blogspot.com.es/2012/08/edward-burne-jones-and-fine-art-of.html>  
<http://fannycornforth.blogspot.com.es/2012/08/swim-neddy-swim.html>



**FIG.9. *THE MERMAID* (1882)**

(*Gouache y acuarela sobre papel*; - Tate Gallery, Londres)



**FIG.9.1. *THE MERMAID FAMILY, MERMAIDS IN THE DEEP* (1878)**



**FIG.9.2. *MERMAID WITH HER OFFSPRING***



**FIG.9.3. *THE SEA NYMPH* (1881)**

Como en todas las mujeres que Burne-Jones pinta, los rostros de estas sirenas resultan inescrutables. Pero la forma en que se mueven (como en la familia de sirenas), o en que alzan sus brazos en esa agua de un azul que es exclusivo del pintor; el modo en que sus abundantes cabelleras se agitan en el aire o se deslizan bajo el agua, nos hablan de libertad, traducen casi con seguridad las sensaciones experimentadas por alguien que había decidido instalarse en un mundo aparte.

Además, hay algo maternal, pleno de ternura y afecto, en estas sirenas que acunan a sus hijos y parecen protegerlos y amarlos como sólo una madre haría. Salvando todas las distancias, estas sirenas, tanto en la composición, como en la emoción que producen en quien las contempla, están más cerca de una de tantas representaciones de la Virgen con el Niño, que de aquellas otras sirenas contra cuyo devastador poder hemos venido siendo advertidos.

Se adhiere aquí Burne-Jones también a una larga tradición de artistas que habían representado a las sirenas en calidad de nodrizas, caso de los

bajorrelieves de las catedrales de Colonia o Friburgo por poner dos ejemplos significativos<sup>199</sup>.

Igual de sorprendentes y curiosas son estas otras que Burne-Jones pinta a modo de caricatura. Regordetas y felices, sentadas sobre estas rocas de peculiar diseño, agitan sus pañuelos para llamar la atención de los infelices navegantes. Más próximas a una sirena de Rubens o de Botero, muy lejos de la estilización y frialdad de las figuras femeninas de Burne-Jones, se muestran, sin embargo, plenas de vitalidad.

**FIG.9.4. THE SIRENS (caricatura)**



(Grafito)

Y aquí están las de siempre, las enigmáticas, las distantes, las que inspiran temor. Con calma, sin prisas, conduciendo al barco hacia la perdición. Sin cola, ajenas ya a la hibridación que las había caracterizado, son por completo imagen del tipo de mujeres que pinta Burne-Jones. Mujeres melancólicas, perdidas en ensoñaciones lejanas, inalcanzables, «seres sustraídos a lo cotidiano», como ha referido en alguna ocasión BORNAY

---

<sup>199</sup> El belga Thomas de Cantimpré en su *Liber de natura rerum*, 1240, obra que bebe del *Liber Monstrorum* ya citado, es el primero en afirmar que pueden procrear y que en ocasiones se muestran amamantando a sus criaturas con lo que las coloca en un orden superior, el de los mamíferos. De ellas dice: Syrene animalia vocifera sunt, ut dicit Physiologus, que a capite usque ad umbilicum figuram mulieris habent procere magnitudinis, facie horrenda, crinibus capitis longissimis ac squalentibus. Apparent autem cum fetibus, quos in brachiis portant. Mammis enim fetus lactant, quas in pectore magnas habent. Nautae autem quando vident syrenes, multum timent et tunc proiciunt ei lagenam vacuum, ut dum cum lagena ludit, interim navis pertranseat. Hoc testate sunt illi, qui eas vidisse professi sunt. (XLVI, 1-7). [Walter De Gruyter: 1973]

(2010), trasunto perfecto del propio pintor que había llegado a decir: «El ahora no me llama la atención para vivir en él».

**FIG.10. THE SIRENS (1891-1898)**



(Óleo sobre lienzo, 213.4 x 305; - Collection of The John and Mabel Ringling Museum of Arts, Sarasota, Florida)

Las sirenas de Burne-Jones, como otros personajes de su pintura, resultan extrañamente llamativas incluso en su frialdad y distancia. Hay algo magnético en ellas que, al tiempo, desconcierta y asusta.

Por último, la obra más difícil; una de las más famosas, considerada por muchos una obra maestra: *The Depths of the Sea* (1886).

Las incursiones que en alguna ocasión hizo Burne-Jones en el mundo de lo mágico pueden ser captadas normalmente por el público inglés (quizás debido a los cuentos de hadas de la niñez; los prerrafaelitas muy tardíos y meramente afines, como Cayley Robinson y Arthur Rackham ilustraron libros de esa clase; es un camino por el que el prerrafaelismo penetró en el acervo cultural inglés). Pero, ¿qué hacer con una obra como esa maravilla subacuática, *Las profundidades del mar*? No se parece a la leyenda de marineros en la que está basada; no se parece en realidad a nada de lo demás de Burne-Jones. No se parece a nada, y la atractiva faz humana de la serpiente de mar, cuando clava su mirada fija en los ojos del espectador, con los brazos rodeando la cintura de su burbujeante cautivo, basta para ponerle muy nervioso a cualquiera. (Hilton, 2000: 201)

**FIG.11. *THE DEPTHS OF THE SEA* (1886)**



(Óleo sobre lienzo, 197 x 75 cm; - Colección privada)

Aquí ya no hay sirenas felices. En lugar de sugerir vuelo o libertad, esta sirena nos arrastra consigo hasta el fondo. En sus ojos lleva la muerte y es imposible mantenerse indiferente cuando fija su mirada en nosotros.

¿Es ese marinero muerto el propio pintor ahogado en las aguas oscuras y frías del arte académico y comercial? ¿Se trata tal vez, como afirman otros, de una pintura para exorcizar el dolor, la terrible devastación que experimentó Burne-Jones cuando en 1886 murió de parto su amiga Laura Lyttelton?<sup>200</sup> ¿Es

---

<sup>200</sup> La esposa de Burne-Jones identifica el rostro de la sirena, la extraña sonrisa, el gesto, con el de la amiga muerta.

entonces una forma de liberación? ¿Ha convertido Burne-Jones a su amiga en la criatura inmortal del mito para salvarla de la muerte? ¿Esa misteriosa y desconcertante sonrisa es acaso la de alguien que, jugando con la muerte, muestra su poder y nos advierte de su victoria antes de desaparecer en la profundidad del mar?

Cxx

Since Chaucer was alive and hale  
No man hath walkt along our roads with a step  
So active, so enquiring eye, or tongue  
So varied in discourse.

But warmer climes  
Give brighter plumage, stronger wing: the breeze  
Of Alpine heights thou playest with, borne on  
Beyond Sorrento and Amalfi, where  
The siren waits thee, singing song for song<sup>201</sup>.

Ezra Pound

---

<sup>201</sup> Desde que Chaucer estaba vivo y coleando / ningún hombre ha recorrido nuestros caminos con paso / tan vivaz, con ojo tan avizor, con lengua / tan variada de discurso. // Pero los climas más cálidos / plumaje más brillante dan, alas más fuertes: la brisa / de las cumbres alpinas con que juegas, arrastrada / hasta Sorrento y Amalfi, donde / la Sirena te aguarda, cantando canción tras canción. (De sus versos a R. Browning) [Traducción de Miguel Martínez-Lage].

**FIG. 12. ULYSSES AND THE SIRENS (1891)**



(Óleo sobre lienzo, 100.6 x 201.7-National Gallery of Victoria, Melbourne)

El episodio que refleja esta pintura se encuentra en el canto XII de la *Odisea*. En su camino de regreso a Ítaca y, tras haber visitado el Hades, Ulises se encuentra con las Sirenas cuyo canto atrae a los hombres y los conduce a una muerte segura.

Estuvo expuesto en la Royal Academy al mismo tiempo que *Circe ofreciendo la copa a Ulises* se exhibía en la New Gallery. No deja de ser significativo que en el texto que acompañó al título de esta obra en el catálogo de la Academia Waterhouse quiso poner de manifiesto la relación entre ambas pinturas puesto que fue Circe quien instruyó a Ulises acerca de cómo resistir el canto de las Sirenas (taponar los oídos de los marineros con cera y ser fuertemente atado al mástil):

Primero llegarás a las Sirenas, las que hechizan a todos los hombres que se acercan a ellas. Quien acerca su nave sin saberlo y escucha la voz de las Sirenas ya nunca se verá rodeado de su esposa y tiernos hijos, llenos de alegría porque ha vuelto a casa; antes bien, lo hechizan estas con su sonoro

canto sentadas en un prado donde las rodea un gran montón de huesos humanos putrefactos, cubiertos de piel seca. Haz pasar de largo tu nave y, derritiendo cera agradable como la miel, unta los oídos de tus compañeros para que ninguno de ellos las escuche. En cambio, tú, si quieres oírlas, haz que te amarren de pies y manos, firme junto al mástil – que sujeten a este las amarras-, para que escuches complacido la voz de las dos Sirenas; y si suplicas a tus compañeros o los ordenas que te desaten, que ellos te sujeten todavía con más cuerdas. (Homero, *Odisea* XII, 40-53)

No se trata en Homero de episodios consecutivos pero en las dos aventuras el poder de Circe y su dominio de la magia resultan destacados. Este hecho es más relevante de lo que a primera vista pudiera parecer: Ulises es el héroe. Ulises se enfrenta de manera inteligente a las Sirenas, pero su éxito no es producto únicamente de su astucia o su valor, sino de los conocimientos de Circe. Es, pues, la sabiduría de la hechicera la que va a hacer posible el regreso.

La ejecución de estas obras coincide, como comentamos en la biografía, con un período de especial intensidad en la vida del pintor. La década de los ochenta ha sido de trabajo muy duro y grandes esfuerzos. Además en enero de 1890 se produce el fallecimiento de su padre. Son los motivos que parecen llevarlo en busca de sosiego y recuperación a viajar. Sabemos que, entre 1888 y 1890, Waterhouse visita en varias ocasiones la isla de Capri y la Bahía de Nápoles y a tenor de las obras realizadas a continuación no cabe duda de que resultaron una fuente de inspiración preciosa y valiosísima para la recreación interior que de la mitología grecolatina estaba realizando.

Se conservan diversos bocetos para *Ulises y las Sirenas* y *Circe ofreciendo la copa a Ulises* junto a escenas del paisaje y la arquitectura de Capri. Los impresionantes acantilados por los que pasa la nave de Ulises bien pueden haber nacido del recuerdo de *Marina Piccola*, el pequeño puerto bajo

la ciudad que cuenta, entre otras, con la Roca llamada de las Sirenas.<sup>202</sup> Hay bocetos igualmente de aves y de alas de aves (Capri es un lugar donde abundan) y sabemos por una carta a su mecenas Julia Ellsworth Ford el 18 de marzo probablemente de 1903, o quizás algo después, – Beinecke Library, Yale University, Za//Ford (Julia Ellsworth)//Corresp/Mb-Z) que también visitó el Zoo de Londres para dibujar águilas.

Sea como fuere, lo más llamativo de esta pintura son las Sirenas representadas como mujeres-pájaro tal y como las concebían los antiguos griegos.

A vosotras, Aqueloides, ¿de dónde os vienen esas plumas y patas de ave, siendo así que vuestro rostro es de doncella? ¿Es acaso porque cuando Prosérpina cogía flores primaverales os encontrábais entre sus acompañantes, sabias Sirenas? Vosotras la buscasteis en vano por el mundo entero, y entonces, para que también los mares conocieran vuestras penas, deseasteis poder posaros sobre las olas apoyadas en los remos de unas alas, y los dioses os fueron propicios y visteis como vuestros miembros se tornaban dorados con el súbito aparecer de unas plumas. Pero, para que vuestra musicalidad destinada a deleitar los oídos, y las dotes eximias de vuestra boca no perdieran el uso de la voz, subsistieron vuestras caras de doncellas y vuestra voz humana. (Ovidio, *Metamorfosis* V, 552-563)

La representación iconográfica de las sirenas como mujeres-ave viene de muy antiguo y hay acuerdo en considerar que su origen está en las culturas orientales del Mediterráneo, Próximo Oriente y Egipto, en las que la presencia de seres de naturaleza híbrida no era extraña. Así muchos de estos seres a través de los contactos comerciales llegaron al mundo griego donde fueron asimilados. Son muchos los vasos cerámicos nacidos de las manos de los alfareros de Beocia y Corinto entre los siglos VII y VI a. C. que John William Waterhouse tuvo el placer de contemplar con admiración, detenimiento e interés en el British Museum. En estos vasos, ilustrando el relato homérico a

---

<sup>202</sup> Volveremos a ver estos acantilados en pinturas de sirenas posteriores.

partir del siglo VII, aparecen estas sirenas con cuerpo de ave en actitud de cantar, ya sea solas o en grupo y en las representaciones más antiguas sin acompañamiento de un instrumento musical, aunque desde finales del siglo VI a. C. en adelante lo habitual es que estuvieran acompañando sus cantos con la lira o la flauta.

Y he aquí que, aunque Waterhouse podía haber representado, como Rossetti o Poynter, hermosas y femeninas sirenas tocando algún instrumento musical (y, de hecho, tiempo después lo hará), en esta ocasión y según sus propias palabras, prefiere por respeto a la «tradicción clásica» introducir en su obra a estas sirenas-pájaro. Es seguro que Waterhouse tenía en mente la descripción ovidiana de cómo las sirenas ganaron sus alas y sobre todo el famoso «Vaso griego de las Sirenas» del Museo Británico, objeto de la Antigüedad que había despertado gran interés entre los artistas de la época (incluido Burne-Jones). No cabe duda de que jugó un papel determinante en la elaboración final de las figuras de este cuadro.

**FIG. 12.1. VASO ULISES Y LAS SIRENAS**



(Vaso de figuras rojas, siglo V a. C., Atenas – British Museum, Londres)

En el catálogo de la exposición en que se exhibió por vez primera esta obra Waterhouse incluyó un texto que ponía de relieve el dramatismo y el riesgo mortal que esta empresa de Ulises suponía. Bajo la influencia del

Romanticismo y el Prerrafaelismo, Ulises se nos presenta atado al mástil del barco y escuchando el canto de las siete sirenas presentes (en la *Odisea* sólo eran dos)<sup>203</sup>.

Es importante señalar el complejo simbolismo de esta pintura. Ulises desea experimentar no sólo la belleza y la seducción de las sirenas; quiere al tiempo escuchar el misterioso canto de aquellas de quienes se dice que «lo conocen todo». Hay, por tanto, en este episodio no sólo una búsqueda de la belleza, sino también del conocimiento. No olvidemos, entre tanta apreciación negativa, este rasgo esencial de las sirenas, que había llevado a los alquimistas medievales a considerar que la naturaleza híbrida pez (azufre naciente) y doncella (mercurio común) de estos seres representaba el mercurio filosofal o sal de la sabiduría, es decir, una conjunción perfecta.

Entretanto la bien fabricada nave llegó velozmente a la isla de las dos Sirenas – pues la impulsaba próspero viento -. Pero enseguida cesó este y se hizo una bonanza apacible, pues un dios había calmado el oleaje.

Levantáronse mis compañeros para plegar las velas y las pusieron sobre la cóncava nave y, sentándose al remo, blanqueaban el agua con los pulimentados remos.

Entonces yo partí en trocitos, con el agudo bronce, un gran pan de cera y lo apreté con mis pesadas manos. Enseguida se calentó la cera – pues la oprimían mi gran fuerza y el brillo del soberano Helios Hiperiónida- y la unté por orden en los oídos de todos mis compañeros. Estos, a su vez, me ataron igual de manos que de pies, firme junto al mástil – sujetaron a este las amarras- y, sentándose, batían el canoso mar con los remos.

Conque, cuando la nave estaba a una distancia en que se oye a un hombre al gritar – en nuestra veloz marcha-, no se les ocultó a las Sirenas que se acercaba y entonaron su sonoro canto:

---

<sup>203</sup> Posiblemente el simbolismo mágico del número siete sea razón suficiente para explicar esta variación frente al texto. Como en Burne-Jones (ya hemos hecho mención de esto en la biografía), hubo toda la vida en Waterhouse un interés enorme por los cultos místéricos, lo sobrenatural y lo mágico.

«Vamos, famoso Odiseo, gran honra de los aqueos, ven aquí y haz detener tu nave para que puedas oír nuestra voz. Que nadie ha pasado de largo con su negra nave sin escuchar la dulce voz de nuestras bocas, sino que ha regresado después de gozar con ella y saber más cosas. Pues sabemos todo cuanto los argivos y troyanos trajinaron en la vasta Troya por voluntad de los dioses. Sabemos cuanto sucede sobre la tierra fecunda».

Así decían lanzando su hermosa voz. Entonces mi corazón deseó escucharlas y ordené a mis compañeros que me soltaran haciéndoles señas con mis cejas, pero ellos se echaron hacia adelante y remaban, y luego se levantaron Perimedes y Euríloco y me ataron con más cuerdas, apretándome todavía más. (Homero, *Odisea*, XII, 166-197)

Como podemos observar, seis sirenas sobrevuelan la nave, mientras la séptima se apoya sobre ella y mira fijamente a uno de los marineros que la contempla con horror y trata de evitar su mirada. A pesar de la tensión del momento, sabemos que el marinero está a salvo pues tiene los oídos taponados con cera. Es curioso cómo Waterhouse ha colocado una venda sobre las cabezas de los marineros, elemento que insiste en la sensación de aislamiento de los hombres.

No todos, sin embargo, están concentrados en la tarea de remar. Uno de ellos, a la izquierda del cuadro, apartado de los demás, se tapa los oídos con fuerza por encima del vendaje como quien sostiene una dura lucha interior. El otro está junto a él, aunque lo oculta el cuerpo de una de las sirenas y únicamente nos está permitido verle las piernas por un lado y el rostro desencajado por otro. Tal vez sean Perimedes y Euríloco, los marinos que dejaron de remar para atar con más fuerza a Ulises que imploraba ser desatado.

Toda la energía de las sirenas se dirige al capitán de la nave, el único que mantiene los oídos abiertos y, por tanto, puede gozar de su canto y dejarse seducir por él. Pero Ulises, atado al mástil por detrás y con el cuerpo hacia

delante en un gesto de tensión, resiste. La luz del cuadro le pertenece a él, se concentra en su vestidura blanca, símbolo de pureza. Atado al madero en esa posición, vestido de blanco, con el rostro adornado con esa barba con la que Waterhouse lo imaginó y la mirada fija en el horizonte, es muy difícil sustraerse a la evocación de Cristo en la cruz (tal y como ya había hecho tiempo atrás la tradición emblemática al servirse del héroe en esa situación como modelo que permitía exaltar los valores defendidos por la Contrarreforma: virtud y prudencia).

Es interesante, por otra parte, hacer notar el rostro femenino que se dibuja entre los ojos pintados en la nave frente a Ulises. Se trata posiblemente de Penélope, la esposa fiel, modelo de virtud durante tanto tiempo, toda ella emblema del destino del héroe que supera una y otra vez los más terribles obstáculos.

Como en otras obras de Waterhouse, también aquí el paisaje adquiere un protagonismo esencial que lo convierte en personaje del cuadro. Waterhouse, buen conocedor de estos territorios que con tanto amor pinta, no parece dejar nada a la improvisación. Todo está cargado de un significado profundo. Al fondo podemos contemplar los acantilados y rocas donde, tal y como Circe había advertido, viven las sirenas. La nave atraviesa una lengua de agua entre las rocas en un mar embravecido y oscuro de fuerte impacto visual. Cada uno de los elementos parece sugerir peligro y hostilidad. Se trata de un entorno sombrío que evoca la muerte. Sin embargo, más allá, al otro lado del acantilado todo es luz y el cielo está limpio y abierto.

Cuando por fin las habían pasado de largo y ya no se oía más la voz de las Sirenas ni su canto, se quitaron la cera mis fieles compañeros, la que yo había untado en sus oídos, y a mí me soltaron de las amarras. (Homero, *Odisea*, XII, 198-200)

Cicerón<sup>204</sup> interpreta que para que resulte creíble la seducción de alguien como Ulises, hay que entender que las Sirenas le ofrecían el conocimiento teórico (*scientiam*). Así podemos aceptar que ese deseo de sabiduría (*cupido sapientiae*) pusiera en peligro la intención firme del héroe de regresar a la amada familia y a la añorada patria.

Pues desear saberlo todo, sea cual sea su naturaleza, es propio de curiosos, pero ser llevado a través de la contemplación de cosas superiores al deseo de conocimiento es propio de los más grandes hombres.

A pesar de lo difícil y atrevido en ocasiones que puede resultar determinar en una obra de arte qué elementos están dotados de un valor simbólico, de un significado más allá de lo que en apariencia se representa; en definitiva, hasta qué punto nos está permitido interpretar, todo en esta obra parece estar impregnado de un enorme simbolismo. Como un nuevo personaje homérico podemos pensar en Waterhouse navegando las aguas de Nápoles y embriagándose de azul mientras sortea los escollos de la vida. En esta suerte de viaje interior que Homero ya había cantado magistralmente cedemos a la tentación de imaginar al pintor como otro Ulises en busca de otra Ítaca:

So I turned to the sea,—and there slumbered  
As greenly as ever  
Those isles of the siren, your Galli;  
No ages can sever 200  
The Three, nor enable their sister  
To join them,—half-way  
On the voyage, she looked at Ulysses,—  
No farther to-day;  
Though the small one, just launched in the wave, 205  
Watches breast-high and steady  
From under the rock, her bold sister

---

<sup>204</sup> *De finibus* V, 49.

Swum half-way already.  
 Fortù, shall we sail there together  
 And see from the sides 210  
 Quite new rocks show their faces,—new haunts  
 Where the siren abides?  
 Shall we sail round and round them, close over  
 The rocks, though unseen,  
 That ruffle the gray glassy water 215  
 To glorious green?  
 Then scramble from splinter to splinter,  
 Reach land and explore,  
 On the largest, the strange square black turret  
 With never a door, 220  
 Just a loop to admit the quick lizards;  
 Then stand there and hear  
 The birds' quiet singing, that tells us  
 What life is, so clear!  
 The secret they sang to Ulysses, 225  
 When, ages ago,  
 He heard and he knew this life's secret,  
 I hear and I know!<sup>205</sup>

*The Englishman in Italy (Piano de Sorrento)*<sup>206</sup>

<sup>205</sup> Fortù, ¿navegaremos juntos hasta allá / para ver al sesgo cómo las nuevas rocas / muestran sus rostros, y las nuevas guaridas / donde reside la sirena? / ¿Navegaremos alrededor, una y otra vez, / sin ser vistos, tan cerca de las rocas / que erizan el agua gris y cristalina / hasta ponerla de un verde glorioso? / ¿Y luego, trepando entre los breñales, / alcanzaremos tierras por explorar, / donde visitaremos el extraño torreón, / negro y cuadrado, sin puertas, / con sus hendiduras para las ágiles lagartijas / -y escucharemos el dulce canto de los pájaros, / que nos dice lo que es la vida, tan claramente? / El secreto que le cantaron a Ulises / cuando, hace ya tanto tiempo, / él escuchó y conoció el secreto de esta vida, / lo escucho y lo conozco. / *The Englishman in Italy (Piano de Sorrento)*

<sup>206</sup> <http://www.bartleby.com/270/5/355.html>

**FIG. 13. *A MERMAID* (1900)**



(Óleo sobre lienzo, 96.5 x 66.6, Royal Academy of Arts, Londres)

Sirenas y otros seres mitológicos acuáticos como las ninfas serán representados en más de una ocasión por Waterhouse. La fascinación por el motivo le viene de lejos. Si bien esta obra que vemos es de 1900, en 1892 ya había pintado Waterhouse un pequeño óleo que nos la anuncia. Han sido necesarios ocho años para que alcance su perfección.

Las sirenas de Waterhouse adquieren un aspecto seductor, casi adolescente, como algunos críticos han señalado, tras el cual es difícil a primera vista percibir el riesgo que entraña el encuentro con ellas. Esto las hace aún más enigmáticas, aún más deseables.

Para ello, el pintor, como en tantas otras ocasiones, cuando se acerca al mito, elude todo lo escabroso (no hay aquí a los pies de la sirena restos óseos

de marineros, sino piedras, perlas y conchas, aunque todo ello aporta algún significado).

Sentada, en actitud reflexiva, la hermosa sirena peina sus cabellos, largos y rojos (no podían ser de otra manera) mientras canta. El peine y el espejo (que aquí falta) son los atributos tradicionales de las sirenas y están relacionados lógicamente con la vanidad y la voluptuosidad.

Frente a ella se nos muestra una enorme concha repleta de perlas (las perlas, según la tradición, nacían de las lágrimas de los marineros muertos). No hemos de olvidar tampoco, como señaló el historiador Santiago Sebastián, el valor simbólico de la concha (compartido con la caracola y la estrella de mar), elemento utilizado en las naturalezas muertas para aludir, de nuevo como antes, a la *vanitas*<sup>207</sup>.

La cola, a modo de serpiente, enroscada sobre sí misma en un frío y apretado abrazo, parece recordarnos que este es el único abrazo destinado, posible, para un ser tan bello. Ante la imposibilidad de unirse con un hombre, la sirena está condenada a la soledad. Representa el arquetipo del temor masculino ante una belleza que solo puede traer destrucción y muerte.

También el paisaje (el color del agua, las rocas del fondo, que son, por cierto, las mismas que en otras obras y que Waterhouse conoce de primera mano) contribuye a esta sensación de soledad y silencio, interrumpido únicamente por el suave canto de la sirena.

Todo sugiere en este momento detenido (uno de los grandes logros de toda la pintura de Waterhouse) la tensión silenciosa entre el poder de la belleza (representada aquí también a través de ese gesto de narcisismo femenino que es cepillarse el cabello) y la vulnerabilidad humana (que es aquí la vulnerabilidad del hombre). La mitología, el símbolo, de nuevo puesto al servicio de la expresión de los miedos y angustias propios del hombre de la época.

---

<sup>207</sup> Asimismo, la concha vacía, uno de los emblemas del *Symbolorum et emblematum* de Joachim Camerarius, era igual a la transitoriedad de la vida humana.

**FIG. 14. *THE SIREN* (1901)**



(Óleo sobre lienzo, 81 x 53, - Colección privada)

De la orilla a lo alto de la roca y con la concha transformada en lira, nuestra sirena, sin embargo, no parece cantar. En detrimento del oído se nos invita a agudizar la vista. Como en la obra anterior, el paisaje circundante insiste en crear la sensación de que nos hallamos misteriosamente ante una criatura fabulosa. También como en otras obras del mismo pintor, sexo, muerte, agua y música se nos insinúan ligados por un lazo invisible.

A diferencia, en cambio, de la pintura anterior, el peligro mortal, no está sugerido, sino plenamente manifiesto y a la vista en la figura del marinero que se aferra o trata de aferrarse a la roca y se sabe ya del todo a merced de la sirena. Como el agua que lo aprisiona, se derrama también sobre el náufrago la, de nuevo, larga y roja cabellera de la sirena. Su mirada fija,

inquietante y muda no deja lugar para la esperanza. No hay en esa mirada gozo ni alegría ante la tragedia que está sucediendo, tampoco rencor o furia, pero sí la fuerza fría y poderosa de aquello que ha de pasar.

La sirena ahora no canta y el mar va recuperando la calma mientras los restos del naufragio alcanzan los escollos, pero su mirada resulta ser, según parece, tan letal como su canto.

Pero en las obras de estos pintores, en ese instante preciso en que alguien se coloca frente a ellas en la sala de un museo, en la página de un libro, desarmadas ya de su voz, estas bellas sirenas nos contemplan o se dejan contemplar, a través de los lienzos, en las orillas del mar, sobre las rocas, peinándose los cabellos, agitando sus brazos, arrastrándonos a las profundidades marinas, mostrándonos con sus bebés en los brazos su lado más tierno, recordándonos que permanecerán allí, silenciosas, sobre la espuma del mar eternamente esperando.

Diremos entonces con las palabras de Franz Kafka (1917) en *El silencio de las sirenas*:

Las sirenas poseen un arma mucho más terrible que el canto: su silencio... Y aunque es improbable que algo semejante haya sucedido, sigue siendo posible que alguien, alguna vez, pueda haber escapado de su canto, pero seguramente que nunca de su silencio<sup>208</sup>.

O con las del mexicano Julio Torri (1916) en *A Circe*:

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> [www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/Kafka/el\\_silencio\\_de\\_las\\_sirenas.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/Kafka/el_silencio_de_las_sirenas.htm)

<sup>209</sup> GARCÍA GUAL (2014: 186)

O, finalmente, con las del también mexicano J. Emilio Pacheco (1985)<sup>210</sup>:

En el domingo de la plaza la feria  
y la barraca y el acuario con tristes  
algas de plástico fraudulentos corales.

Cabeza al aire la humillada sirena  
acaso hermana del que cuenta su historia  
pero el relato se equivoca:  
De cuando acá  
las sirenas son monstruos  
o están así por castigo divino.

Mas bien sucede lo contrario:  
Las sirenas son libres  
son instrumentos de poesía.

Lo único malo es que no existen  
Lo realmente funesto es que sean imposibles.

---

<sup>210</sup> *Álbum de zoología* (1985: 30), Cuarto Menguante, México.

## DÁNAE Y PERSEO

Perseo es uno de los héroes por antonomasia de la mitología griega. Nacido de Zeus y Dánae fue, como sabemos, encerrado en un cofre junto a ella y arrojado al mar por su abuelo Acrisio para intentar así evitar el terrible destino que se le había profetizado: que moriría a manos de su nieto. Salvado de las aguas junto a su madre por unos pescadores, Perseo se crió entre ellos y desarrolló las habilidades que lo llevarían a convertirse en un gran héroe: cortar la cabeza de Medusa y liberar a Andrómeda del monstruo marino, entre otras; pero también accidentalmente causar la muerte de su abuelo.

El embarazo divino experimentado por Dánae en su confinamiento<sup>211</sup> así como la propia idea del embarazo ligado a la feminidad y, por tanto al peligro o los riesgos de la sexualidad femenina eran temas, como ya se ha dicho, de gran interés para los victorianos. Además la historia había experimentado un resurgimiento al ser recreada por William Morris en su *The Earthly Paradise*. Burne-Jones había quedado completamente fascinado por el relato<sup>212</sup>, para él sinónimo de libertad.

En 1875, mientras trabajaba todavía en el ciclo de *Psyche*, Burne-Jones comenzó a trabajar en el desarrollo de una nueva narración a través de varios lienzos: *The Perseus Series* para decorar la vivienda del político Arthur Balfour, futuro Primer Ministro. La elección del tema fue del pintor.

La fuente para esta serie de pinturas no es sino, como en otras ocasiones y como también será para Waterhouse, *The Earthly Paradise* de Morris, que a su vez había bebido de Esquilo y Ovidio, entre otros. En la biblioteca del British Museum estudió el tratamiento de este asunto en los vasos áticos en un recorrido exhaustivo en su personal captura de la cabeza de Medusa.

Burne-Jones concentró toda su atención en los episodios más relevantes y conocidos de la historia, es decir, la decapitación de Medusa y el

---

<sup>211</sup> *Confinement* es la palabra que se utilizaba en la era victoriana como eufemismo de embarazo. (TRIPPI, 2010: 118).

<sup>212</sup> Como B. Cellini (1554); A. Carracci (1597) e incluso el cine, desde la *Furia de titanes* de D. Davies (1981) hasta la muy reciente revisión de la misma (L. Leterrier [2010]).

rescate de Andrómeda y que pueden relacionarse fácilmente con otras historias de búsqueda y salvación como la de los caballeros del rey Arturo o San Jorge y el Dragón<sup>213</sup>, a las que Burne-Jones dedicó obras maravillosas.

Burne-Jones concibió en estos términos el ciclo, aunque finalmente lo redujo a cinco quedando sin completar el resto, entre ellas *The Doom Fulfilled* (1884-1885), una de las composiciones más logradas del pintor e increíble y sorprendentemente moderna. En ella Perseo, para liberar a Andrómeda que aparece de espaldas desnuda (con seguridad uno de los desnudos más logrados de Burne-Jones) frente a nosotros y encadenada, se halla enfrentándose a un espantoso monstruo marino.

1. *The Call of Perseus* (1877) [fig. 15A]
2. *Perseus and the Graiae* (c.1877-1878) [fig. 15B]
3. *Perseus and the Sea Nymphs (The Arming of Perseus)* (c.1882) [fig. 15C]
4. *The Finding of Medusa* (c.1882) [fig. 15D]
5. *The Death of Medusa (I)* (c.1882) [fig. 15E]
6. *The Death of Medusa (II)* (c.1881-1882) [fig. 15F]
7. *Atlas Turned to Stone* (c.1878) [fig. 15G]
8. *The Rock of Doom* (1884-1885) [fig. 15H]
9. *The Doom Fulfilled* (1884-1885) [fig. 15I]
10. *The Baleful Head* (1885)[fig.15J]

Como en lo que hoy se llamaría una novela gráfica, asistimos, condensado en imágenes, al desarrollo majestuoso y de concepción arquitectónica por su puesta en escena y, al tiempo, inasible por su atmósfera, de los acontecimientos que deciden el destino de Perseo y con él de Medusa, de Atlas y de Andrómeda. Afirma METKEN (1982: 127) que Burnes-Jones quiso «construir un silencio, una muda expresión, un espacio para la leyenda

---

<sup>213</sup> Señala ELVIRA BARBA (2013: 385) cómo en el Perseo protegido por armadura de Burne-Jones (1881) es incontestable el influjo iconográfico de S. Jorge, versión cristianizada del propio Perseo, así como el recuerdo de tantos caballeros medievales que se enfrentaron a dragones y liberaron doncellas.

independiente del tiempo»<sup>214</sup>. Nadie, creemos, podría poner en duda que lo consiguió.

En la primera escena Dánae horrorizada lamenta el infortunio de su hijo mientras una peculiar Atenea le entrega a Perseo, desnudo, la espada y el espejo que habrán de protegerlo.

**FIG.15A. THE CALL OF PERSEUS (1877)**



(Óleo sobre lienzo, 152. 4 x 127 cm; - Staatsgalerie, Stuttgart)

A continuación en la isla de Sérifos Perseo visita a las Grayas, las únicas que pueden indicarle el camino hasta Medusa, una ninfa del mar. Solo quitándoles el ojo que comparten consigue Perseo esa información<sup>215</sup>.

<sup>214</sup> Los ecos de Mantegna y Botticelli son aquí evidentes, como en casi todas las obras de Burne-Jones, así como innumerables citas de la historia del arte: *Las hermanas del rocío*, procedentes del aguilón oriental del Partenón para el grupo de las *Grayas*; Mantegna y Donatello para el Perseo armado caballero; Botticelli para las ninfas marinas; Ingres para el desnudo de Andrómeda, etc. Porque Burne-Jones conoce, ama y respeta la tradición recibida; se inserta cómoda y libremente en ella para utilizarla pues la considera viva y sabe que le pertenece. [Hemos seguido *grosso modo* el análisis de METKEN (1982: 127)].

Refiere entonces el Agenórída que hay un paraje situado al pie del helado Atlas y resguardado por la masa rocosa que le sirve de fortificación, en cuya entrada habitaban las hermanas Fórcidas que compartían el uso de un único ojo; que de este ojo se adueñó él secretamente y mediante un astuto ardid, alargando su mano en el momento en que se lo estaban pasando. (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 773-777)

**FIG.15B. PERSEUS AND THE GRAIAE (c.1877-1878)**



(Óleo, bronce y hoja de plata y oro en yeso tallado en un panel de madera de roble; - Cardiff Museum, Gales)

<sup>215</sup> Esta obra es un verdadero alarde de creatividad, dominio y maestría en lo pictórico y en lo ornamental<sup>215</sup>. Además Burne-Jones elaboró un diseño que buscaba producir el efecto tridimensional. En su momento ni público ni crítica supieron apreciar su propuesta.



Edward Burne-Jones / Perseus und die Graien, 1892 / Oil on canvas / 153,5 x 170 cm.  
Courtesy of Staatsgalerie Stuttgart

En la gruta de las ninfas del mar Perseo recibe el resto de sus armas y objetos mágicos: el casco que lo hará invisible, las sandalias aladas y la bolsa donde habrá de guardar la cabeza de Medusa. Todos estos elementos, junto a la cabeza de Medusa, constituyen los atributos inconfundibles del héroe por los que resulta reconocible a lo largo de los siglos en las muchas representaciones artísticas de las que ha sido objeto.

**FIG.15C. PERSEUS AND THE SEA NYMPHS (THE ARMING OF PERSEUS) (c.1882)**



(Acuarela opaca, 152.8 x 126.4 cm; - Southampton City Art Gallery, Inglaterra)

Todos estos territorios por los que pasa Perseo, al igual que el lugar donde finalmente se encuentra Medusa, son paisajes desolados, en tonos tenues, como el producto de una triste ensoñación. Así parecen también, como es habitual en la pintura de Burne-Jones, los personajes que los habitan, incluida la temible Gorgona y nuestro andrógino héroe. Porque todas estas figuras pálidas, lentas y ceremoniosas parecen vivir ajenas al tiempo, no tienen edad. La estilización de las figuras (seres humanos, objetos, vegetación, etc.) contribuye a crear esa atmósfera de intemporalidad y solemnidad que viene tan bien al mito y contribuye a que el observador procure la distancia que requiere la presencia de lo sobrenatural. Sorprende también en el primer plano esta Medusa poderosa en su presencia solemne, grandiosa, pero no aterradora, sino casi dispuesta, entregada, dueña de una voluntad que parece aceptar el sacrificio.

**FIG.15D. THE FINDING OF MEDUSA (c.1882)**



(Acuarela opaca, 152.5 x 137.7 cm; - Southampton City Art Gallery, Inglaterra)

La muerte de Medusa (II) es un cuadro de especial intensidad dramática, ante el cual no parece posible permanecer indiferente. Entre sombras y enormes alas vemos volar huyendo a las hermanas mientras Medusa ya es solo un hermoso cuerpo de mujer decapitada. Atrás quedó la belleza que ondeaba al viento su melena; perdida para siempre la vida que animaba aquella mirada profunda e inteligente con que recibió a Perseo y este no pudo nunca contemplar.

Y después, a través de regiones muy ocultas y apartadas y riscos erizados de abruptas selvas, alcanzó la morada de las Gorgonas; que, dispersas por los campos y caminos, vio formas de hombres y de animales que de lo que eran se habían convertido en pedruscos al ver a Medusa; que él, sin embargo, contempló, reflejada en el bronce del escudo que llevaba en la izquierda, la figura espeluznante de Medusa; y que, mientras eran presa de profundo sueño tanto las culebras como ella misma, le arrancó del cuello la cabeza, y nacieron de la sangre de su madre Pegaso, raudo por sus alas, y sus hermanos. (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 777-787)

**FIG.15E. *THE DEATH OF MEDUSA (I)* (c.1882)**



(Acuarela opaca, 124.5 x 116.9 cm; - Southampton City Art Gallery, Inglaterra)

**FIG.15F. *THE DEATH OF MEDUSA (II)* (c.1881-1882)**



(Acuarela opaca, 152.5 x 136.5 cm; - Southampton City Art Gallery, Inglaterra)

En su camino de regreso, el héroe no es capaz de pasar de largo ante la cautiva Andrómeda a la que libera de la espantosa serpiente marina<sup>216</sup>

<sup>216</sup> En lugar de un dragón o monstruo semejante como era de esperar.

utilizando como arma la cabeza de Medusa con su poder de petrificar lo que mira. Así también alivia el doloroso esfuerzo del titán Atlas.

**FIG.15G. *ATLAS TURNED TO STONE* (c.1878)**



(Acuarela opaca, 150.2 x 190.2 cm; - Southampton City Art Gallery, Inglaterra)

Tan pronto como el Abantiada la vio, con los brazos encadenados a las duras rocas –a no ser porque una suave brisa le movía los cabellos y de sus ojos manaban tibias lágrimas, hubiera creído que era una estatua de mármol-, se inflama sin saberlo y queda atónito; embargado ante la estampa de aquella belleza que ha visto, casi se olvidó de agitar en el aire sus alas. (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 671-677)

**FIG.15H. *THE ROCK OF DOOM* (1884-1885)**



(Acuarela opaca, 154. x 128.6 cm; - Southampton City Art Gallery, Inglaterra)

Y aún no había terminado de contárselo todo, cuando retumban las olas y aparece, dominando el mar inmenso, un monstruo que bajo su pecho abarca la vasta llanura líquida. (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 688-690)

Cuando en la superficie de las aguas se vio la sombra del héroe, se enfurece el monstruo en la sombra que ha visto; [...] así el Ináquida, abalanzándose verticalmente a través del espacio en rápido vuelo, gravitó sobre el lomo del monstruo y, mientras este aúlla, en su hombro derecho le hundió el hierro hasta el curvo garfio. (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 712-714; 718-721)

Y por la izquierda y vuelto él de espaldas, sacó hacia adelante la repelente cabeza de Medusa. Todo lo grande que era quedó Atlas convertido en monte; y así la barba y la cabellera pasan a ser selvas, collados son sus hombros y brazos, lo que antes era cabeza es la cumbre más elevada del monte, y los huesos se hacen piedras. Agrandándose después en todas direcciones creció

desmesuradamente –así lo determinasteis los dioses- y el cielo entero con todos sus astros descansó sobre él. (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 655-662)

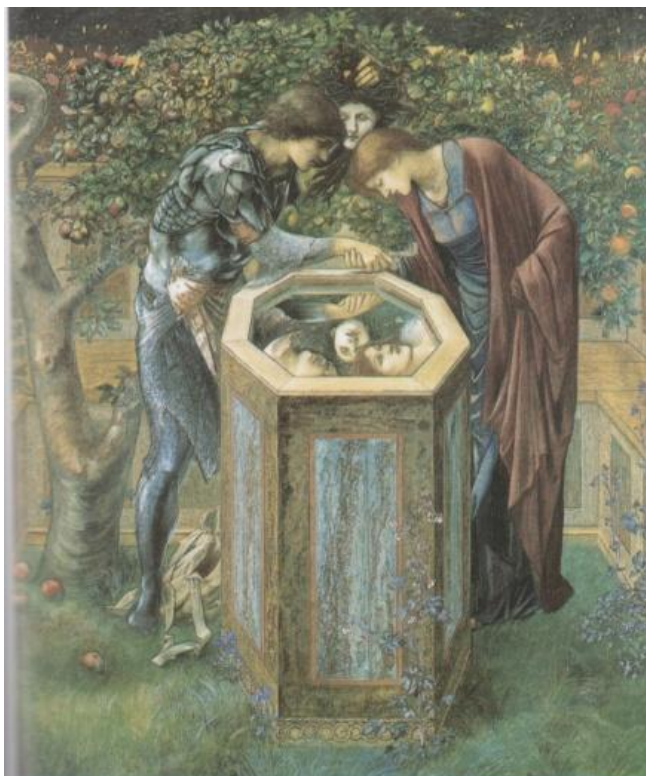
**FIG.15I. THE DOOM FULFILLED (1884-1885)**



(Acuarela opaca, 153.8. x 138.4 cm; - Southampton City Art Gallery, Inglaterra)

Por último, jugando con el espejo, tan querido a todos estos artistas, como símbolo, Perseo hace posible que Andrómeda se mire en el rostro de Medusa. Mujer por mujer, sacrificio por vida.

**FIG.15J. THE BALEFUL HEAD (1885)**



(Acuarela opaca, 153.7. x 129 cm; - Southampton City Art Gallery, Inglaterra)

En la intención simbólica Burne-Jones posiblemente supera al propio mito más allá de esa primera lectura que la identifica como una representación del amor de la pareja y que resultó especialmente exitosa en el Helenismo y la pintura pompeyana. También Rossetti ilustró con unos versos esta escena<sup>217</sup>:

Andromeda, by Perseus sav'd and wed,  
Hanker'd each day to see the Gorgon's head:  
Till o'er a fount he held it, bade her lean,  
And mirror'd in the wave was safely seen  
That death she liv'd by.

---

<sup>217</sup> Para su, en nada monstruosa, sino todo lo contrario, *Aspecta Medusa* (1867). La bella Alexa Wilding fue la modelo que posó para Rossetti.

Let not thine eyes know  
Any forbidden thing itself, although  
It once should save as well as kill: but be  
It shadow upon life enough for thee<sup>218</sup>.

**FIG. 16. *DANAË* (1892)**



(Óleo sobre lienzo, 84 x 130 cm; exhibida en la Royal Academy en 1892; fue robada de la casa de su propietaria, Julia Ellsworth Ford (1859-1950), amiga personal de Waterhouse, en Nueva York en 1947 y, tristemente, no se ha vuelto a tener noticia de él desde entonces)

La aparición de *Danaë* en la *Summer Exhibition* de 1892 continúa el interés de Waterhouse por las obras de temática marina que ocupan todo este período de su pintura. Desgraciadamente solo la conocemos, al haber sido robada, por una fotografía en blanco y negro.

---

<sup>218</sup> Andrómeda, salvada y desposada por Perseo, / pedía cada día ver la cabeza de la Gorgona, / inclinada sobre una fuente que contenía el reflejo, / miró a salvo en las ondas / la muerte por la cual ella vivía. No permitas a tus ojos / conocer lo prohibido/ aunque una vez, además de matar / haya podido salvarte. / Pero que su sombra planee siempre sobre tu vida. (Traducción de Concepción García Fuentes [2008: 45]).

Waterhouse, ajeno como tantas veces, al tratamiento habitual de la historia que en este caso suele poner la mirada en el momento del encuentro sexual entre Dánae y Zeus transmutado en lluvia de oro<sup>219</sup>, o en la figura del hijo heroico (Perseo) opta por una elección novedosa: la de la madre con el niño en el momento de ser rescatados. Más que una exaltación de la maternidad es posible que lo que aquí se enfatice sea el sentido simbólico del agua y el de ese cofre abierto, trasunto de la fertilidad femenina; la facultad creadora de la mujer vinculada a lo líquido: no la Dánae cristianizada, personificación de la castidad; ni la Dánae prostituta, que quisieron ver algunos en el Renacimiento y el Barroco. También Burne-Jones había demostrado que el personaje no se agotaba en esas dos imágenes cuando planteó un nuevo enfoque al mostrar a Dánae contemplando ensimismada y con terror cómo su padre construye la torre en la que va a ser encerrada (1872).

**FIG.16A. THE TOWER OF BRASS (1888)**



<sup>219</sup> Con la asociación relativa a la prostitución que conlleva.

(Óleo sobre lienzo, 231 x 113 cm; - Glasgow Museums: Art Gallery and Museum, Kelvingrove, Inglaterra)

Los dos pasajes fundamentales de este mito han tenido a lo largo de la Historia un éxito muy diverso: mientras que el viaje de Perseo y su madre en el cofre, a veces en presencia de Acrisio, apenas fue recordado en algunas cerámicas del siglo V a.C. y en alguna pintura pompeyana, recuperándose muy raras veces en la Edad Moderna (G. Berger, 1805), el tema de la lluvia de oro es muy común. (ELVIRA BARBA: 2013, p.107)

**FIG.16B. *DÁNAE*  
(BURNE-JONES)**



(Leicester Galleries, Londres)

**FIG.17. HERO LIGHTNING THE BEACON FOR LEANDER**



(Óleo sobre lienzo, 73.7 x 79.1 cm; - *Christie's*, Londres)

**FIG.17A. HERO LIGHTNING THE BEACON FOR LEANDER**  
(1875-1877)



(Óleo sobre lienzo, 54.3 x 54.5; tondo)<sup>220</sup>

<sup>220</sup> <http://www.mta.ca/owens/collections/vault/swf/2.swf>

Ovidio (*Heroidas*, XVIII y XIX), Virgilio (*Geórgicas*, III, 258-263) y en el siglo V d.C. Museo (*Hero y Leandro*) son las fuentes literarias para el relato de los amores desgraciados de Hero y Leandro.

El joven Leandro, habitante de Abido en la orilla asiática del Helesponto (Dardanelos) ama a Hero, una sacerdotisa de la ciudad de Sesto en la orilla europea. Cada noche cruza a nado, gracias a la antorcha que Hero mantiene encendida, la lengua de mar que los separa. Una noche de tormenta la antorcha se apaga y, extraviado en la oscuridad del mar, el joven muere ahogado. Rota de dolor, Hero se lanza a las olas para compartir con su amado el abrazo de la muerte.

En la Antigüedad, esta leyenda fue siempre representada del mismo modo – Leandro nadando hacia la torre de donde surge la figura de Hero- y solo se encuentra en obras de Época Imperial (pinturas pompeyanas, mosaicos, monedas de Sesto y Abido). En la Edad Moderna, es la misma escena, a menudo enriquecida con deidades marinas, la que suele inspirar a los pintores, pero incluye casi siempre la figura de Hero lanzándose al mar (A. Carracci, h. 1597; P.P. Rubens, 1604; D. Fetti, 1622; L. Giordano, h. 1690; Th. Chassériau, 1840); más raro es que encontremos a los amantes abrazándose en la torre (A. Kaufmann, 1791), y cabe señalar también la existencia de ciclos de composiciones sobre todo el relato (J. Flaxman, ilustraciones para el texto de Museo, 1805; lord Leighton, h. 1887). (ELVIRA BARBA: 2013, pp.439-440)

Nada de esto hay en la obra de Burne-Jones. Una vez más todo el relato queda concentrado en su protagonista femenina. No está Leandro. No lo vemos nadar ni ahogarse. En la primera de las obras no hay ni siquiera torre, ni mar, ni noche. El juego de azules es la única evocación acuática y nocturna que se ofrece. Tampoco está Hero en la contemplación expectante del amado que se acerca. La *Hero* de Burne-Jones, serena, concentrada y activa aún

prepara el fuego<sup>221</sup> (prende la antorcha o aviva la llama que trae al amado y alimenta su deseo).

Ven, Leandro, para que pueda poseer en realidades la salud que me enviaste en tus palabras.

Muy larga considero toda demora que difiere mis gozos; perdona mi confesión: soy impaciente al amar. // Ardemos con un fuego semejante; (Ovidio, *Heroidas*, XIX, 1-5)

Están en ella la paz y el luminoso brillo que ofrece el buen amor, pero también el frío, el silencio y la quietud de la muerte. La mirada de Hero, su delicado gesto<sup>222</sup>, no son sino un asumido adiós.

Entonces me pareció ver con toda claridad un delfín// que nadaba por ondas expuestas a todos los vientos; a este, después de que el oleaje lo arrojó en la húmeda arena, la onda y la vida le abandonaron a la vez, pobre de él.

Tengo miedo de lo que esto significa. Y no te rías tú de mi sueño, y no confíes tus brazos a un mar sino en calma. // (Ovidio, *Heroidas*, XIX, 199-204)

---

<sup>222</sup> Obsérvese más adelante que la postura de Hero prendiendo la antorcha sobre fondo azul es exactamente la misma que la de la joven (¿Proserpina?) en *The March Marigold* (1870) y la de *El vino de Circe* (1863-1869), ya comentada en estas páginas.

Después de la serie sobre Circe y Ulises Waterhouse realizó *Náyade y Driade*<sup>223</sup> en las que aparecen divinidades menores de la mitología antigua. Habitaban los bosques, las grutas o las aguas y, según parece, el discurrir de sus vidas se ocupaba en bailar, cantar, jugar, divertirse en suma, aunque alguna vez hilaban lana. Eran siempre jóvenes y una encarnación absoluta de la belleza, la gracia y la vitalidad de la naturaleza en su estado más puro y original. Se las conocía y clasificaba según el lugar donde habitaban y habitualmente acompañaban el cortejo de algún dios (Apolo, Ártemis o Dioniso sobre todo). Las Nereidas u Oceánides (el mar) y las Náyades (las fuentes) son las ninfas que pertenecen al ámbito de lo acuático<sup>224</sup> que ahora nos ocupa.

Por lo general se las representa desnudas, con largas y preciosas cabelleras sueltas, o escasamente cubiertas con telas transparentes y ligeras. En Homero<sup>225</sup>, Hesíodo, Píndaro y muchos otros autores encontramos referencias a ellas.

Pero también tenían su lado oscuro. Contrariarlas, forzarlas y muy especialmente despreciar su amor o igualmente entregarse a él puede resultar altamente peligroso y el mito da buenas muestras de ello. Es por eso quizás que fueron un motivo iconográfico muy presente en la pintura finisecular.

---

<sup>223</sup> El comentario de esta obra se realiza algo más adelante conforme a los núcleos temáticos que hemos establecido.

<sup>224</sup> De la Edad Media en adelante otras criaturas acuáticas, las ondinas, ocuparon un lugar significativo en el folclore popular y la literatura. En este trabajo hemos hecho mención de La Motte-Fouqué, uno de los autores preferidos por los prerrafaelitas, y su obra *Ondina*, que fue ilustrada por uno de los grandes del momento A. Rackham y ha sido recientemente recreada por el ilustrador Benjamin Lacombe en un libro del mismo título y de cuya portada hemos incluido imagen en este trabajo. También Waterhouse pintó una ondina: *Undine* (1872), muy diferente y alejada de sus producciones posteriores de esta temática.

<sup>225</sup> Homero afirma que Circe y Calipso tienen ninfas a su servicio.

**FIG.18. *A NAIAD* (1893)**



(Óleo sobre tabla, 66 x 127 cm - Colección de Sir Tim Rice)

En *Náyade* descubrimos a una ninfa acuática que contempla a un joven dormido. Tanto esta obra como su contemporánea *Driade* ilustran un nuevo interés por la naturaleza tal y como aparece en la mitología; de los luminosos días del Mediterráneo napolitano y sus aguas cristalinas donde se habían desenvuelto las figuras de Ulises y Circe<sup>226</sup> el pintor nos trae a los bosques ingleses. (Posiblemente no sea casual que en ese mismo año Waterhouse volviera al poeta romántico Keats para pintar otra escena de bosque: *La Belle Dame Sans Merci*).

El boceto de paisaje extremadamente cuidadoso para *Náyade* pone de manifiesto, puesto que no es habitual en la mecánica de trabajo del pintor, el interés en hacer un estudio serio y detallado de los colores y las tonalidades de los bosques de Inglaterra. El paisaje familiar, muy lejos de la luz

---

<sup>226</sup> Y que volveremos a ver en *Ariadna* (1898).

mediterránea, se puebla de criaturas sobrenaturales, divinidades que habitan los árboles, el campo, los ríos, cada rincón de la naturaleza. El cuerpo humano parece así emerger de su medio natural.

Por su parte, la náyade se insinúa, silenciosa y esbelta, mimetizada casi, entre las ramas que se entrelazan y confunden con sus hermosos brazos. En su comentario a esta obra el crítico de *Athenaeum*<sup>227</sup> destacó que la figura de la náyade en lugar de caer en el error habitual de los pintores que consistía en convertirla en una diosa o hacerla parecer una joven moderna desnuda, a todas luces por el contrario, mostraba que era una criatura acuática y, por tanto, que sabía nadar.

*Náyade* es una pintura de enorme sensualidad y carga erótica. También ofrece, como podemos observar un rasgo genuino de Waterhouse, un momento de silenciosa y detenida intimidad. La ninfa se desliza desde el agua para curiosear y disfrutar de la visión del joven que duerme. Por sus vestiduras (la piel del leopardo) sabemos que él ha de ser alguien del cortejo de Dioniso. Muy al fondo, entre los troncos y las ramas de los árboles, podemos distinguir la figura de un chivo, animal vinculado a Pan y a los ritos de la unión sexual. Es él quien nos recuerda que las náyades o ninfas de las fuentes cumplen la función de iniciar sexualmente a los jóvenes<sup>228</sup>. No en vano, la preciosa ninfa se ha coronado con hojas de nenúfar.

---

<sup>227</sup> Seguimos aquí las explicaciones de EP (2010: 122).

<sup>228</sup> Hesíodo es la fuente para esta información.

**FIG.19. *HYLAS Y LAS NINFAS* (1896)**



(Óleo sobre lienzo, 98.2 X 163.3 cm- Manchester City Galleries)

El relato mítico de Hylas, compañero y amigo querido de Hércules en la expedición de los Argonautas, es bien conocido desde la Antigüedad, aunque no es motivo habitual de representación pictórica. Apolonio de Rodas (*Argonáuticas*) y Teócrito (*Idilios*, 13)<sup>229</sup> son las fuentes principales para esta historia. Según la versión de Teócrito, Hylas ha salido con una vasija a buscar agua para calmar la sed de sus compañeros de viaje. En su deambular encuentra una charca oculta entre espesa vegetación en la que lo esperan unas enigmáticas ninfas.

Cuando se acerca con la intención de recoger el agua, las ninfas de la primavera, arrebatadas por su belleza, lo toman por el brazo y le tiran de la ropa con la intención de arrastrarlo al agua junto a ellas:

---

<sup>229</sup> También Propertio, *Elegías* I, 20, inspirado por Apolonio y Teócrito, reescribe esta historia. Son muchas las referencias a este episodio mitológico. Valgan como ejemplo: Virgilio [*Égloga* VI, 40 y ss.], Ovidio [*Ars amandi* II, 10]; Petronio [Satiricón 83]; Marcial en varios de sus epigramas; Valerio Flaco [*Argonáuticas* III, 545-564].

El rubio<sup>230</sup> Hylas fue con una vasija de bronce a buscar agua para la cena del propio Heracles y del intrépido Telamón, ya que estos dos amigos compartían siempre la misma mesa. Pronto advirtió una fuente en una hondonada, a cuyo alrededor abundaban los juncos, la obscura celidonia, el verde culantrillo, el florido apio y la reptante grama. En medio del agua danzaban las Ninfas en corro, las Ninfas que nunca duermen, deidades terribles para los campesinos: Éunica y Málide, de ojos de primavera. Fue el mancebo con prisa a hundir la grande jarra en la fontana, mas ellas lo asieron todas de la mano, que a todas el tierno corazón les rindió Amor con el deseo del muchacho argivo. Cayó él de golpe en el agua obscura, como cuando del cielo cae una encendida estrella de golpe al mar, y dice el marinero a sus iguales: «Largad velas, muchachos, que se levanta el viento». (Teócrito, *Idilios XIII*)

Como en *La Belle Dame Sans Merci* (1893) y la posterior *Lamia* (1909), el protagonista de la escena parece hipnotizado por la mirada de una de las ninfas.

El escenario que la obra dibuja, absolutamente cerrado por la fronda, sin cielo ni horizonte, produce una profunda sensación de claustrofobia y recuerda en gran medida, como afirma EP (2010: 134) al de la *Ofelia* de Millais. La oscuridad tenebrosa que inicia el descenso al inframundo se intuye bajo estas aguas turbias habitadas por hermosas ninfas. No se abre otro camino para el joven y hermoso héroe (Hylas y Ofelia, la muerte y el agua). En palabras de TRIPPI (2010: 145):

in this large masterpiece, replete with sex, water and death, Waterhouse combined the best aspects of *A Naiad* and *La Belle Dame Sans Merci*, emphasizing again the power of beauty through the desiring gaze exchanged by Hylas and the most insistent nymph.

---

<sup>230</sup> El de Waterhouse no lo es en absoluto.

La postura de Hylas, su inclinación, la entrega de su brazo, sus ojos clavados en los ojos de la ninfa (se ha borrado para él todo el paisaje circundante) no dejan lugar a la duda: Hylas la seguirá hacia el fondo. He aquí, pues, con la mitología como herramienta, una vuelta o revisión de nuevo al habitual tema victoriano de la mujer caída: el del hombre caído.

Los relatos antiguos hablan de una sola ninfa. Teócrito no especifica el número, pero Waterhouse, como en *Ulises y las sirenas* y después en las *Danaides*, introduce el número siete.

El asombroso parecido entre las ninfas ha hecho pensar a la crítica que todas fueron pintadas como variaciones a partir de una única modelo. Algunos dibujos y una observación detallada de los rostros sugieren la posibilidad de dos modelos, si bien parece evidente que ese asombroso parecido juega un papel crucial en la creación de la atmósfera de misterio y acontecimiento sobrenatural que la obra transmite. Todos esos bellísimos, serenos, impassibles y absortos rostros de mujer son semejantes. Tanto da al fin y al cabo. Todos esos rostros son la misma mujer: la mujer cuya mirada cautiva, desconcierta y arrastra y ante cuyo poder no queda otra salida que caer. Y puesto que *nymphaea*<sup>231</sup> es el nombre botánico de los nenúfares o lirios blancos de agua, así parecen estas ninfas, idénticas como flores, flotar en las quietas aguas, si bien inquieta pensar que toda esa radiante belleza se sujeta al profundo y fangoso fondo.

---

<sup>231</sup> P. TRIPPI (2010: 145-146)

**FIG.19A. *HYLAS Y LAS NINFAS* (DETALLE)**



Al héroe solo lo vemos de perfil. No es posible alcanzar a contemplar la expresión de su cara o la respuesta de sus ojos a la mirada penetrante y decidida de la ninfa. Hylas está rodeado y desarmado (un cántaro es todo lo que lleva para defenderse). Su aspecto puede resultar más que deseable para las ninfas, pero no es un héroe el hombre que vemos, sino alguien completamente vulnerable y perdido.

El análisis de esta obra divide a quienes ven a las ninfas como estampa de melancolía y quienes interpretan su expresión como dulce. Bellas en cualquier caso y sobre todo enormemente seductoras porque el erotismo no está en sus rostros ni en su número sino en la posición en que muestran sus brazos, en el gesto con que se suben los cabellos, en la mano abierta y en las manos que con fuerza y determinación tiran del brazo de Hylas. La intensidad y la tensión erótica de este lienzo en perfecto equilibrio con la narración, en la que lo pictórico y lo emocional se funden sin resquicios, fue y es considerada uno de los mayores logros<sup>232</sup> de Waterhouse.

Tampoco hay acuerdo acerca de la responsabilidad de su acción. Para algunos las ninfas se llevan a Hylas a la oscuridad de su gruta; otros ven en Hylas, como un decadente finisecular, al esteta que se entrega a su placer; hay

<sup>232</sup> Sin hacer consideraciones técnicas que no nos corresponden salta a la vista la enorme dificultad que entraña esta composición empezando por el número tan grande de figuras que incluye. Pero Waterhouse ha sabido resolverlo magistralmente.

quienes aprecian pena o compasión en las ninfas ante la situación del héroe. Sea como fuere, lo cierto es que Hylas nunca regresará a bordo de la Argo y quedará resonando sin respuesta la desesperada voz de Hércules que lo llama:

Tenían las Ninfas al lloroso mancebo en su regazo y lo consolaban con palabras tiernas. El hijo de Anfitrión, acongojado, había salido en busca del doncel, con su arco, bien corvado a la manera escita, y su clava, que siempre le pendía de la diestra. “¡Hilas!”, gritó tres veces cuanto pudo con su fuerte garganta; tres veces el doncel le respondió, pero su voz salió tenue del agua, y, estando tan cerca, lejos parecía. Cuando un cervato bala por los montes, el león carnicero corre de su cubil en busca de la comida ya segura. Tal se agitaba Heracles, que añoraba al doncel, por breñas no pisadas, recorriendo gran trecho. ¡Cuitados los amantes! ¡Cuánto penó por montes y maleza! La empresa de Jasón no le importaba ya. (Teócrito, *Idilios* XIII)

Como era de esperar, la mayor parte de la crítica tendió a comparar estas ninfas con las de Burne-Jones<sup>233</sup> hasta que J. E. Phythian, director de la galería municipal de Manchester, estableció una crucial diferencia: «Burne-Jones retold these old-world stories with little or no realism. Mr. Waterhouse retells them as one would do who believed them»<sup>234</sup>.

El éxito de esta pintura fue inmediato dentro y fuera de Inglaterra. Es posible que contribuyera en gran medida a ello el haber sido adquirida por la galería pública de la ciudad de Manchester, lo que también indica el peso artístico que Waterhouse estaba ganando en este último período del arte victoriano. Como no pudo ser terminada para la exhibición de la Royal Academy de 1896, se mostró primero en la Manchester Autumn Exhibition ese mismo año y al año siguiente en la Royal Academy. Asimismo, fue cedida en préstamo para las principales exhibiciones internacionales de esos años, incluida la gran Exposición Universal de 1900 en París.

---

<sup>233</sup> Véase página 240.

<sup>234</sup> J. E. Phythian: *Hand-book of Paintings* (Manchester, 1905, p. 54) en TRIPPI (2010: 149).

Hay acuerdo en que gran parte de la fama imperecedera de Waterhouse se debe a la fuerza y el poder de sugestión que fue capaz de transmitir, como en *The Lady of Shalott* (1894) y en *Eco y Narciso*, en esta obra.

Narciso.

Tu olor.

Y el fondo del río.

Quiero quedarme a tu vera.

Flor del amor.

Narciso<sup>235</sup>.

Por tus blancos ojos cruzan  
ondas y peces dormidos.

Pájaros y mariposas  
japonizan en los míos.

Tú diminuto y yo grande.

Flor del amor.

Narciso.

Las ranas, ¡qué listas son!

Pero no dejan tranquilo  
el espejo en que se miran  
tu delirio y mi delirio.

Narciso.

Mi dolor.

Y mi dolor mismo.

Federico García Lorca<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Dispuestos así los versos parecen dibujar la flor que se canta.

<sup>236</sup> <http://www.poetasandaluces.com/poema.asp?idPoema=787>

Condenada por los dioses  
sin su linda voz,  
Eco se esconde en la cueva con su dolor.

El corazón mudo solo puede repetir  
las últimas sílabas que acaba de oír.  
Narciso, el soberbio, ¡por Dios, qué guapo es!

Las ninfas se ofrecen ante su desinterés.  
Pasea en el bosque su melancolía.  
Nada es suficiente; su alma está vacía.

Eco de lejos le espía y suspira: ¡Amor!  
Cómo confesarlo sin tener su voz.  
Un claro del bosque se abre para los dos.  
La pálida ninfa se muestra toda candor.

¿Quién eres tú, niña loca?  
(Niña loca... Niña loca...)  
Muero antes que darte un beso.  
(Darte un beso... Darte un beso...)

Quiero estar solo en el río.  
(En el río... en el río...)  
¿No pensarás que te quiero?  
(Te quiero... Te quiero...  
Te quiero... Te quiero...)

Narciso recibe castigo por ser tan cruel.  
El agua nunca fue tan clara, ni tanta la sed.  
Al ver su reflejo por fin descubrió el amor.  
Ahogado en sí mismo, se convierte en flor.

Eco de pena y locura se consumió.  
Solo quedó resonando sin fin

su linda voz.

¿Quién eres tú, niña loca?  
(Niña loca... Niña loca...)  
Muero antes que darte un beso.  
(Darte un beso... Darte un beso...)

Quiero estar solo en el río.  
(En el río... en el río...)  
¿No pensarás que te quiero?  
(Te quiero... Te quiero...  
Te quiero... Te quiero...)

Ahora tú dime:  
¿Qué demonios hago yo aquí?  
¿Soy solo tu espejo o me ves a mí?  
¿Se me consiente algo más que repetir cada palabra que deseas oír?

Tocas el agua, se te hunde la nariz.  
La imagen es vana, el llanto no tiene fin.  
¿Quién eres tú, niña loca?  
(Niña loca... Niña loca...)  
Contigo haré lo que quiera.  
(Lo que quiera... Lo que quiera...)  
¿No ves qué triste es mi vida?  
(Es mi vida... Es mi vida...)

Tú cargarás con mi pena.  
(Con mi pena... Con mi pena...)  
¿Quién eres tú, niña loca?  
(Niña loca... Niña loca...)

Muero antes que darte un beso.  
(Darte un beso... Darte un beso...)  
Quiero estar solo en el río.  
(En el río... en el río...)  
¿No pensarás que te quiero?

(Te quiero... Te quiero...  
Te quiero... Te quiero...  
Te quiero... Te quiero...  
Te quiero... Te quiero...)

Christina Rosenvinge<sup>237</sup>

**FIG.20. *ECHO AND NARCISSUS* (1903)**



(Óleo sobre lienzo, 109.2 x 189.2 cm – Walker Art Gallery, National Museums Liverpool)

Narciso, junto a Orfeo, es uno de los protagonistas del mito predilecto para los artistas desde la Antigüedad. Su desdichada historia de deseo no correspondido, de amor nunca alcanzado, ha permitido muchas lecturas a lo largo del tiempo. Desde Filóstrato, el autor griego que consideró a Narciso el creador del arte de la pintura, hasta nuestros días, pasando por la reescritura moralizante de la Edad Media<sup>238</sup> o por Freud<sup>239</sup> y su interpretación

<sup>237</sup> <http://www.quedeletras.com/letra-cancion-del-eco/christina-rosenvinge/132446.html>

<sup>238</sup> La revisión moralizadora medieval borró o limpió el elemento homoerótico de la historia de Narciso, pues no hemos de olvidar que fue el joven Aminas quien sufrió el rechazo más intenso por parte del hermoso joven. Eros o Némesis, según las versiones, son los ejecutores del castigo. Conforme a la visión de los intérpretes medievales, Narciso es el egoísta, el vanidoso (valoración esta que había comenzado ya en el siglo II d. C. en las *Saturnalia* de Luciano de Samosata, cuando Menipo y Hermes contemplan en el Hades, convertida en huesos y polvo, la antigua belleza de Narciso y Jacinto; incapaz de amar a otro y, por

psicoanalítica (*Sobre el narcisismo*, 1914). De modo que podemos entender esta historia también como una metáfora del poder de la imagen, de la fuerza de la representación visual, de la atracción que ejerce la propia imagen. Quizás haya pocos temas tan actuales como este en el mundo en que nos toca vivir a nosotros. En la sociedad victoriana en la que las relaciones amorosas estaban pautadas y se regían por un código muy estricto y en la que la mayor parte de la gente moría muy pronto esta reflexión acerca del amor insatisfecho también resultaba muy de actualidad.

Ovidio, *Metamorfosis* III, es la fuente de nuevo para esta obra. En el relato del poeta latino Narciso da muestras, ya desde niño, de una belleza deslumbrante:

De su vientre grávido dio a luz la bellísima ninfa<sup>240</sup> un niño que ya en aquel momento hubiera podido despertar la pasión amorosa, y le llamó Narciso. Consultado sobre si este niño llegaría a ver la longeva edad de una vejez avanzada, respondió el vate portavoz del destino: “Si no llega a conocerse a sí mismo”<sup>241</sup>. Durante mucho tiempo pareció vana esta fórmula del adivino: pero la hizo valer el resultado, la realidad, el género de muerte y lo inaudito de la locura. (Ovidio, *Metamorfosis* III, 344-350)

Por tanto, esa misma belleza vendrá a ser la causa de su muerte, cuando, prendado de sí mismo, absolutamente extasiado e inmóvil, como si de una estatua marmórea se tratara, se entregue sin remisión posible, hasta la muerte, a la contemplación de su propia imagen. Solo transformado en la hermosa flor que lleva su nombre y crece a orillas de los ríos, le será

---

supuesto, tampoco a Dios. Alciato en 1531 (*Emblemas*, 69) también se sirve de Narciso como símbolo del amor a uno mismo o *filautía*.

<sup>239</sup> En su visión del mito aplicada a la psique humana (*Tres ensayos para una teoría sexual*, 1910) Freud establece una distinción según los sexos. Conforme a ella, el *narcisismo*, producto de la frustración del individuo, no es sino una de las varias etapas que han de pasar y superar los hombres en el desarrollo de su vida; mientras que para las mujeres, enamoradas del padre, es una condición congénita y, por tanto, permanente; es decir, el *narcisismo* se entiende así como una inclinación propiamente femenina.

<sup>240</sup> Liriope, a quien Cefiso aprisionó en su sinuosa corriente, según narra Ovidio, y la tomó por la fuerza.

<sup>241</sup> *Si se non nouerit* (v. 348) en abierta oposición al *nosce te ipsum* socrático.

permitido conservar para la eternidad su efímera belleza. En la obra que comentamos Waterhouse ha situado estas flores junto a los desnudos pies de la melancólica Eco.

Y ya preparaban la pira y el blandir de antorchas y el féretro; por ninguna parte aparecía su cuerpo; en vez de cuerpo encuentran una flor amarilla con pétalos blancos alrededor del centro. (Ovidio, *Metamorfosis* III, 507-510)

La composición de esta pintura supone uno de los hallazgos más logrados de Waterhouse y hay acuerdo en considerarla entre las mejores del pintor<sup>242</sup>. Al introducir a la ninfa Eco en la escena la narración de Ovidio y la del pintor con él se extiende hacia una nueva historia: ahí está la ninfa contemplando la belleza del amado distante (la postura en la que Narciso aparece, así como su reflejo en el agua, hacen posible contemplar su figura completa).

Fueron muchos los jóvenes y muchas las muchachas que lo desearon; pero – tan dura soberbia había en aquella tierna belleza- no hubo jóvenes, no hubo muchachas que tocaran su corazón. (Ovidio, *Metamorfosis* III, 353-355)

La composición permite que en una sola mirada tengamos constancia de toda la secuencia narrativa ovidiana. Como en un ejercicio de papiroflexia cada pincelada del cuadro se despliega para nosotros en nuevos significados.

Perseguía él un día hacia las redes a los espantados ciervos, cuando lo vio la ninfa de la voz, la que no ha aprendido ni a callar cuando se le habla ni a hablar ella la primera, Eco, la resonadora. Un cuerpo era todavía Eco, y no solo una voz; pero, charlatana ya entonces, no tenía para el uso de su boca

---

<sup>242</sup> Luis Antonio de VILLENA (2011: 195) se cuenta entre los que, de Caravaggio a Dalí, hacen de la obra de Waterhouse una valoración semejante.

otras facultades<sup>243</sup> que las que ahora tiene, las de poder repetir, de entre muchas palabras, solo las últimas. (Ovidio, *Metamorfosis* III, 356-361)

Cuando vio a Narciso, que erraba por campos solitarios, y se enamoró, le seguía los pasos a escondidas; y cuanto más le sigue, más cerca siente la llama que la hace arder, no de otro modo que cuando el inflamable azufre, que se ha aplicado al extremo de las antorchas, se enciende al aplicarle la llama. ¡Oh, cuántas veces quiso acercársele con palabras seductoras y dirigirle cariñosas súplicas! (Ovidio, *Metamorfosis* III, 370-376)

Waterhouse ya era experto en heroínas no correspondidas (*Lady of Shalott*, *Mariana* y *Ariadne*), pero esta es la única pintura de Waterhouse en la que la amante y el objeto de su amor aparecen juntos. Eco está sentada cerca de Narciso, apenas los separa un pequeño espacio de agua, pero sabemos que para la ninfa esa distancia es insalvable.

Pero aun así el amor pervive en ella, y crece con el dolor de verse rechazada; sus insomnes inquietudes adelgazan su cuerpo desdichado, la demacración le arruga la piel y todo el jugo de su cuerpo se disipa en el aire. Solo su voz y sus huesos subsisten; su voz perdura; los huesos dicen que revistieron la forma de una piedra. Y desde entonces está oculta en las selvas, y no se la ve en ningún monte; todo el mundo la oye; un sonido es lo que vive en ella. (Ovidio, *Metamorfosis* III, 394-401)

Tal y como afirma EP (2010: 156):

Waterhouse was a master of this kind of compositional relationship, seen for example in *The Favourites of the Emperor Honorius* (cat. 12), where figures are physically contiguous yet psychologically distant<sup>244</sup>. This emphasizes the

---

<sup>243</sup> La peculiar situación de la desdichada Eco se debe a un castigo de la temible Juno porque Eco la distraía con su alegre conversación mientras otras ninfas tenían amores con Júpiter y así evitaba que fueran sorprendidas por la gran diosa ultrajada.

<sup>244</sup> Tal y como hemos podido apreciar de igual modo en *Jasón y Medea* (1907) donde es, como aquí, especialmente intensa esta sensación de aislamiento y soledad pese a la proximidad física.

poignancy of the story of double unattainable loves: Echo can never attract Narcissus's attention, just as Narcissus can never achieve union with his beloved reflection.

Conviene asimismo prestar atención al paisaje en esta obra. El enorme roble tras Narciso, los tonos de la vegetación, etc. son los propios, como hemos comprobado en otras obras, de los bosques ingleses. Pero la presencia de la flor, el narciso, la tonalidad del agua con la profundidad que sugiere (como en *Hylas*), nos conducen igualmente a Proserpina (un mito por el que se interesó Waterhouse desde siempre) y la vida de ultratumba. Decíamos arriba que solo un pequeño margen de agua separaba a Eco de Narciso, pero es un agua profundamente oscura, negra como la muerte. Todo en la hermosa Eco, aunque se presenta en todo el esplendor de su belleza semidesnuda, es precario: el pequeño espacio en que se sienta, la postura que ha debido adoptar para no caer, su mano asida de la rama que cuelga... Todo está impregnado de su mirada triste y de su silencio. Mago en la creación de atmósferas, Waterhouse consigue plasmar la dureza y tensión del momento; sugerir la presencia de la muerte tan presente al fondo de esa charca; en definitiva, establecer una distancia insalvable entre los protagonistas en una escena de aparente calma. ¡Qué distinta esta Eco suya de otras representaciones de la desdichada ninfa!<sup>245</sup> Contemplamos a Narciso<sup>246</sup>, coronado de laurel, símbolo del triunfo artístico, con los ojos de Eco.

Había una fuente límpida de aguas resplandecientes como la plata, que no habían tocado ni los pastores ni las cabras que pastan en el monte ni otro ganado alguno, y que ningún pájaro ni fiera ni rama caída de árbol había alterado. Alrededor había un césped al que la inmediata humedad daba alimento, y una espesura que nunca permitiría que aquel paraje se entibiase

---

<sup>245</sup> Por ejemplo la versión de Solomon Joseph Solomon (1895) en la que Eco mira entre el arrobamiento y el éxtasis, en absoluta entrega, a un Narciso completamente indiferente, absorto en el placer de su propia contemplación.

<sup>246</sup> TRIPPI (2010: 160) sostiene: «Narcissus is a self-absorbed Aesthete, uninterested in real women, and thus related to his Ovidian cousin, Pygmalion».

con el sol. Allí el muchacho, fatigado por la pasión de la caza y el calor, fue a tenderse, atraído tanto por la fuente como por la belleza del sitio. Y mientras ansía apaciguar la sed, otra sed ha brotado; mientras bebe, cautivado por la imagen de la belleza que está viendo, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua. Se extasía ante sí mismo y permanece inmóvil y con el semblante inalterable, como una estatua tallada en mármol de Paros. Apoyado en tierra contempla el doble astro de sus ojos, sus cabellos, dignos de Baco y dignos de Apolo, sus mejillas lampiñas, su cuello de marfil, la gracia de su boca, y el color sonrosado que se mezcla con una nivea blancura, y se admira él de todo lo que le hace admirable. Se desea a sí mismo sin saberlo, gusta el mismo a quien gusta, al solicitar es solicitado, y a la vez que enciende arde. ¡Cuántas veces dio vanos besos a la engañosa fuente! ¡Cuántas veces sumergió sus brazos intentando agarrar el cuello que veía en mitad de las aguas, y no consiguió cogerse en ellos!<sup>247</sup> (Ovidio, *Metamorfosis* III, 406-429)

#### FIGS.20A y 20B. *ECO Y NARCISO* (DETALLES)



<sup>247</sup> En *Fastos* (V, 225-226) alude Ovidio también a este hecho: *Tu quoque nomen habes cultos, Narcisse, per hortos / infelix, quod non alter et alter eras*. La desgracia de Narciso, enamorado en realidad no de sí mismo, sino de un reflejo, el suyo, que todavía desconoce reside así en este juego de la alteridad que será, sobre todo a partir del XIX y hasta hoy, un motivo de fecundo desarrollo para la literatura y el cine.

En ambas figuras Waterhouse ha sido capaz, diez años antes que Freud, de representar con toda la fuerza la frustración y el dolor del deseo insatisfecho. Nada lo muestra mejor que la preciosa diestra de Narciso, para siempre detenida, en el gesto, nunca completado, de alcanzar su amada imagen. Hacia ella nos conducen una y otra vez los ojos tristes de Eco.



(Estudio para Eco)



**FIG.20.1. J. SOLOMON:**  
***ECO Y NARCISO (1895)***  
(Museo Regional de Omsk, Rusia)

### 3.3 DORMIR, SOÑAR, MORIR, QUIZÁS DESPERTAR: EL VIAJE INTERIOR Y EL DESCENSO AL HADES

¡Malditas seáis, tinieblas  
del Orco, que devoráis todo lo bello!  
Catulo, *Carmina*, III, 13-14

El motivo del sueño<sup>248</sup> es uno de los motivos recurrentes, predilectos y más sujeto a consideraciones simbólicas de todos aquellos de los que se sirven los artistas del Romanticismo, el Prerrafaelismo, el Movimiento Estético y el Simbolismo, que llegan incluso a preferirlo como estado al de la vida despiertos.

Es muy larga la lista de pinturas de este momento que tiene como protagonista al sueño. Quizás la más famosa de todas sea el ciclo *Briar Rose* (1890) de Burne-Jones que concluye el relato pictórico con la princesa sin despertar en lo que, cinematográficamente hablando, hoy diríamos un final abierto. *Flaming June* (1895) de Leighton es otro ejemplo bien representativo de este recrearse y sugerir a través de la imagen de un durmiente, en este caso, también una bella durmiente.

La actitud de languidez y confianza que se asocia al sueño resultaba especialmente sugestiva para todos estos artistas por cuanto implica de abandono erótico. La *Ariadna*<sup>249</sup> de Waterhouse que incluimos a continuación es un maravilloso ejemplo de ello.

A estas alturas de nuestro comentario resulta una evidencia que muchas de las pinturas mitológicas de Waterhouse y Burne-Jones remiten también al mundo de ultratumba, al Hades grecolatino, o a personajes del mito que por una u otra razón vivieron la experiencia de viajar hasta él y regresar a la vida (tal es el caso de Ulises, Orfeo o Psique). Muy al principio de su carrera en *Sleep and his Half-Brother Death* (1874), un cuadro impresionante, Waterhouse ya se había acercado al tema de la muerte. Aunque, como señala el especialista en su obra A. HOBSON (1989: 20), esta obra más parece un testimonio de profunda tristeza personal (Waterhouse

---

<sup>248</sup> Hípno y Tánato son hijos del tenebroso Érebo y de Nyx, la Noche. Habitan el abismo infernal que solo abandonan para visitar a los mortales.

<sup>249</sup> Obsérvese (aunque no sea ahora el caso comentar aquí) desde el punto de vista de la composición, los símbolos y la actitud de la protagonista, el interesante juego de semejanzas y contrastes que se establece entre esta obra y la maravillosa *Sta. Cecilia* de 1895, a la que *The Times* describió como «One of the most brilliant and essentially modern performances of this eclectic age». TRIPPI (2010: 156) afirma que *Ariadna* constituye una *Sta. Cecilia pagana*.

había perdido a su madre y a sus dos hermanos pequeños, como mencionamos en su biografía) que un ejercicio alegórico.

Tánato, además, volvería a contar, a partir del siglo XIX, con un valor nuevo: el del descubrimiento de los aspectos más simbólicos y profundos de la mitología griega: no es curioso que sea por entonces cuando vuelve a representarse su figura junto a su hermano Hipno (J.W. Waterhouse, 1884) y cuando se recupera en toda su grandiosidad la idea de la muerte trágica (J. Malczewski, 1898). (ELVIRA BARBA, 2013: 316)

**FIG.21. SLEEP AND HIS HALF-BROTHER DEATH (1874)**



(Óleo sobre lienzo, 72 x 92 cm; - Colección privada)

**FIG.21.1. *FLAMING JUNE* (1895)**



(Museo Arte Ponce, Puerto Rico)

**FIG.21.2. *THE ROSE BOWER* (1886-1890)**



(The Farindon Collection, Buscot Park [The National Trust])

**FIG.21.3.**                    *SAIN*T                    *CECILIA*                    (1895)



(The Andrew Lloyd Webber Art Foundation)

FIG. 22. *ARIADNA* (1898)



(Óleo sobre lienzo, 91 x151 cm -Colección privada)

La fuente para esta obra es Ovidio, *Heroidas*, X<sup>250</sup>. Ariadna<sup>251</sup> se dirige al traidor Teseo para recordarle cómo, mientras ella dormía, él partió de Naxos dejándola abandonada<sup>252</sup>. Pero Waterhouse se aleja deliberadamente de la fuente ovidiana, así como del poema de Catulo (*Carmina LXIV*), puesto que ambos poetas presentan a una Ariadna desesperada en su dolor, desechada, resentida, traicionada, mientras que el pintor nos la muestra en la serenidad y el gozo del sueño feliz. Es la Ariadna dispuesta a entregarse, confiada y tranquila, que espera, al abrir los ojos, encontrar la mirada amorosa de Teseo.

<sup>250</sup> Es la primera vez que Waterhouse se sirve de esta fuente como motivo.

<sup>251</sup> El relato cretense formó parte también del imaginario de Burne-Jones, pero desde una óptica diferente, más centrada en los aspectos que tradicionalmente asociamos al mito: la Ariadna del ovillo, el laberinto o el enfrentamiento (al estilo cómico de Burne-Jones) entre el héroe ateniense, convertido en caballero medieval, y un juguetón Minotauro que se asoma tras la esquina. Como tristemente juguetón, deseoso de un tierno amigo, lo imaginará casi un siglo después J. L. Borges en su cuento «La casa de Asterión» (*El Aleph*, 1949).

<sup>252</sup> Ariadna, heroína necesitada de rescate, fue un tema recurrente en la pintura victoriana.

Lo que lees te lo envió, Teseo, desde aquellas riberas de donde las velas se llevaron tu nave sin mí, // en donde me traicionó injustamente mi sueño y tú, que criminalmente tendiste una trampa a mi sueño.

Era el tiempo en que la tierra se viste con el primer cristal de la escarcha y gorjean los pájaros al abrigo de las hojas. Despierta solo a medias, enervada por el sueño, moví, medio dormida, // las manos dispuestas a abrazar a Teseo. No había nadie; retiro mis manos y de nuevo vuelvo a palpar y muevo mis brazos por el lecho. No había nadie. El miedo ha echado fuera el sueño; aterrada me levanto, se precipitan mis miembros fuera del lecho vacío. // (Ovidio, *Heroidas*, X, 5-14)

Es muy posible que la inspiración para esta figura la encontrara Waterhouse en la antigua escultura de mármol de los Museos Vaticanos que desde el Renacimiento hasta finales del siglo XVIII se conoció como *Cleopatra* y a partir de ese momento se identificó como una representación de la hija del rey de Creta. La figura de Ariadna en esta pintura reproduce la postura habitual desde el arte antiguo de las figuras durmientes. Son muchas las ménades o bacantes así representadas<sup>253</sup>. Esta asociación así como la presencia a los pies de Ariadna de los dos leopardos, animales sagrados<sup>254</sup> de Baco, hacen pensar que Waterhouse quiere llevarnos, a partir de Ovidio y de y con Catulo, hacia esa otra versión del mito en la que el dios vendrá a rescatar a la princesa abandonada para hacerla su esposa.

De cualquier modo, la presencia de la nave de Teseo enfilando con las velas hinchadas hacia el mar nos devuelven a los versos de Ovidio y a esa carrera de Ariadna intentando recuperar el amor y la salvación<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> Pensemos, por ejemplo, en el Alma Tadema de *After The Dance* (1875).

<sup>254</sup> Como en *Náyade*, antes comentada.

<sup>255</sup> Aunque en el poema ovidiano Ariadna se siente sola y está sola y tiene miedo, en la pintura de Waterhouse, al fondo en el embarcadero, se pueden observar difusas algunas figuras masculinas posiblemente en alusión al tiempo que pasa, a la vida que se escapa para la protagonista.

Desde ese lugar (pues gocé también de vientos crueles) // he visto tus velas tendidas por el impetuoso Noto. O las vi, o, al pensar que las había visto, me quedé más fría que el hielo y medio muerta.

No me permite languidecer largo tiempo mi dolor; por él me reanimo, me reanimo y a grandes voces llamo a Teseo. // «¿Adónde huyes?», grito; «regresa, malvado Teseo, vira tu nave, no lleva ella su número».(Ovidio, *Heroidas*, X, 28-36)

Estas manos, destrozadas de golpear mi triste corazón, las tiendo, infeliz, a ti, a través del ancho mar. Profundamente abatida te muestro estos cabellos que me quedan. Por las lágrimas que hacen brotar tus acciones, te suplico: vira tu nave, Teseo, y, al cambiar el viento, retrocede.// Si antes he muerto, tú al menos llevarás mis huesos. (Ovidio, *Heroidas*, X, 145-150)

Por otra parte, el pecho desnudo de la joven durmiente se corresponde con la descripción que de ella hace Catulo cuando la muestra corriendo sin cuidado de sus ropas y la compara con la escultura de una bacante.

O he andado errante, sola, los cabellos esparcidos, cual bacante poseída por el dios Ogigio, o me he sentado, helada, sobre una roca mirando al mar. // Y yo misma he sido tan piedra cuan piedra era mi asiento. (Ovidio, *Heroidas*, X, 48-50)

Pues apenas despierta de un sueño traicionero/ se encuentra abandonada, infeliz, en una playa solitaria./ Mientras, el joven, sin memoria, golpea fugitivo las aguas con los remos,/ abandonando sus vanas promesas a las ventosas tempestades./ La hija de Minos con ojos entristecidos, a lo lejos, desde la algosa/ playa lo divisa, como la estatua de piedra de una bacante, lo/ divisa, ay, y flota sobre un inmenso oleaje de preocupaciones;/ no sujetaba la fina cinta de su rubia cabellera,/ no cubría su pecho desnudo con fino vestido,/ ni sostenía sus senos de leche

con ajustado sostén:/ todo, caído de su cuerpo por aquí y por allí/ servía  
delante de sus pies de juguete a las olas del mar./ (Catulo, *Carmina*,  
LXIV, 56-67)

La tensión y la angustia de los poemas latinos parecen haberse  
resuelto en serenidad y sueño en la pintura de Waterhouse. El barco  
que se aleja; el leopardo que duerme, también plácido bajo los pies de  
su dueña; los brazos y el pecho de Ariadna, desnudos y ofrecidos en  
abierto abrazo, nos están anunciando el final de ese sueño y el  
comienzo de otra historia imperecedera. No hay regocijo aquí en la  
narración del dolor ni de la traición, sino en la dulce calma que trae el  
sueño y en la dulce espera que traerá al dios:

Y en la otra parte de la colcha el florido Baco revoloteaba/ con su cortejo  
de Sátiros y Silenos nacidos en Nisa,/ buscándote a ti, Ariadna, e  
inflamado por tu amor./ Junto a él las Tíades por doquier iban  
enloquecidas con la mente/ enajenada, gritando «evoé» y moviendo,  
«evoé», sus cabezas. (Catulo, *Carmina*, LXIV, 251-255)



**FIG.22A. ARIADNE (1862-1872)**

[Acuarela y gouache, 39.9 x 22.1] cm; - *Art Gallery of Ontario*]



**FIG.22B. FAIR ROSAMUND IN HER LABYRINTH (LOVE IN A TANGLE)**

[El subtítulo ofrece un juego léxico propio del ingenio y sentido del humor de Burne-Jones]

Aunque no se trata de Ariadna, sino de Rosamund Clifford, la amante del rey Enrique II de Inglaterra, padre de Ricardo «Corazón de León» y Juan «sin Tierra», es más que evidente la evocación del laberinto cretense y su princesa de dorado ovillo.

Pertenece a *The Flower Book*, una colección de cuarenta y dos dibujos que Burne-Jones realizó entre 1882 y 1898 para su propio deleite y colección personal. Una verdadera joya de libro ilustrado.

También Waterhouse pintó su versión de esta historia: *Fair Rosamund* (1916).

**FIG.22C. THESEUS AND THE MINOTAUR  
IN THE LABYRINTH (1861)**



(Lápiz, pluma y tinta sobre papel, 255 x 261 mm;  
Birmingham Museum & Art Gallery)

Δώρα

Be in me as the eternal moods  
of the bleak wind, and not  
As transient things are-  
gaiety of flowers.  
Have me in the strong loneliness  
of sunless cliffs  
And of grey waters.  
Let the gods speak softly of us  
In days hereafter,  
The shadowy flowers of Orcus  
Remember thee<sup>256</sup>.

Ezra Pound

---

<sup>256</sup> Δώρα: Sé en mí como las rachas eternas / del crudo viento, y no / como las cosas pasajeras: / pompa de flores. / Tómame en la pujante soledad / de los riscos sin sol / y de las aguas grises. / Que hablen de nosotros los dioses dulcemente / en días venideros, / que las umbras flores del Orco / te recuerden. [Traducción de Jesús Munárriz y Jenaro Talens: 2000]

**FIG.23. SYBILLA  
CUMANA (1877)**



**FIG.23.1. SYBILLA  
DELPHICA (1868)**



(Óleo sobre lienzo -Manchester Art Gallery)

ELVIRA BARBA (2013) considera espinoso<sup>257</sup> lo relativo a las Sibilas pues, según las fuentes antiguas, Sibila parece que fue en un principio una mujer concreta de la que hablan Heráclito y Plutarco (*De pyth. or.*, 6, 397 A) y que «lleva más de mil años emitiendo con la voz del dios y con boca

<sup>257</sup> ELVIRA BARBA (2013: p. 180) destaca cómo, a pesar de su interés, la iconografía antigua de las Sibilas es muy pobre y casi se limita a las monedas. Más tarde, el cristianismo las convirtió en una versión pagana de los patriarcas hebreos y, así, transformó sus predicciones en profecías acerca del advenimiento de Cristo.

posea cosas tristes, sin composturas ni perfumes» (ELVIRA BARBA: 2013, p.179). Y así, fueron tantas las predicciones que se le atribuyeron que la posteridad desdobló su figura ya legendaria. De este modo surgieron entre los siglos IV y III a.C. la Sibila Helespónica, cerca de Troya; la Eritrea, en la costa de Asia Menor; la Délfica, que nunca perdió su consideración como la primera de las *pitias*; la de Samos; la Pérsica o Caldea; la Líbica; la Frigia; la Cimeria; la Tiburtina y, casi con seguridad la más famosa de todas ellas: la Sibila de Cumas<sup>258</sup> cuya ayuda fue decisiva para Eneas al arribar a Italia y cuya historia cuenta Ovidio.

Cuando Eneas pasó de largo este país y dejó atrás, a la derecha, las murallas de Parténope, y a la izquierda, el sepulcro del musical Eólida y aquellos parajes plagados de aguas pantanosas, penetra en la costa de Cumas y en la cueva de la longeva Sibila, y solicita que se le permita llegar, por el Averno, hasta el alma de su padre; mas ella, después de detener su mirada fija en la tierra largo rato, la levantó al fin, y, poseída del delirio del dios que la ha invadido, dijo: «Mucho es lo que pides, hombre eminente por tus hazañas, cuya diestra ha sido probada entre las armas, y cuya piedad entre las llamas. Pero abandona el temor, troyano; lograrás tus deseos, conocerás, guiado por mí, las mansiones del Elíseo y los reinos postreros del mundo, así como la imagen querida de tu progenitor; no hay camino inaccesible»; dijo y le mostró una rama resplandeciente de oro en la selva de Juno, la del Averno, ordenándole que la arrancase de su tronco. (Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 101-115)

Y mientras sigue aquel camino horrible en medio de tenebroso crepúsculo, dice: «Ya seas una diosa en persona, ya una predilecta de los dioses, para mí serás siempre como una divinidad, y yo reconoceré que, por tus servicios, te pertenezco a ti que has querido que yo visitase el país de la muerte y que escapase del país de la muerte después de verla. Por tales merecimientos yo,

---

<sup>258</sup> Es la única Sibila antigua que recuperó su sentido clásico primigenio en la Edad Moderna. Fascinados por el paisaje donde tuvo lugar su encuentro con Eneas, la pintaron C. Lorrain, h.1646; S. Rosa, h. 1650 y el gran Turner, 1823. (ELVIRA BARBA, 2013: 180). Elvira Barba no incluye entre las representaciones de la Sibila cumana la de Burne-Jones que comentamos.

una vez elevado a las brisas del aire, fundaré para ti un templo, y te ofrendaré los honores del incienso». (Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 123-129)

Premiada por el dios Apolo con el don de la longevidad, la pobre Sibila olvidó unir a ese deseo el de la eterna juventud, de modo que llegaría a vivir mil años (tantos como granos de arena había sostenido en su mano al pronunciar su anhelo), mientras veía consumirse su belleza y fuerza en una decrepita e inacabable vejez.

«Ni soy diosa, ni debes tú tributar a una persona humana el honor del sagrado incienso; y para que no yerres por ignorancia, sabe que se me ofreció gozar eternamente del reino de la luz, exento de término, si mi virginidad se hacía accesible al amor de Febo. [...] Llegará tiempo en que la larga duración de mis días reduzca a pequeñez mi elevado cuerpo, y en que mis miembros consumidos por la vejez queden limitados a un peso insignificante. No se creará que he sido amada ni que he podido gustar a un dios; quizá hasta el mismo Febo no me reconocerá o negará haberme amado. Hasta ese extremo se dirá que he cambiado; y sin que nadie pueda verme, se me reconocerá sin embargo por la voz; la voz es lo que dejarán los hados». (Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 130-154)

No longeva, como la describe Ovidio; ni corpulenta, como la pintó Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, sino en plena efervescencia de una belleza serena, melancólica, delicada y andrógina la presenta Burne-Jones. T.S. Eliot en *La tierra baldía* en «The burial of the Dead» (1922) («El entierro de los muertos», traducción de José María Valverde) se sirve de la cita del *Satiricón* de Petronio (Petronio, *Satiricón* XLVIII) que nos recuerda su triste condena:

«Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis  
vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:  
Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλλω»<sup>259</sup>.

<sup>259</sup> «Pues yo mismo en Cumas vi a la Sibila colgando en una botella y al preguntarle los niños: ¿Sibila, qué quieres? Ella respondía: quiero morir». [Traducción de la autora]

**FIG.24. LAS DANAÏDES (1903)**



(Óleo sobre lienzo, 163.3 x 128 cm – Aberdeen Art Gallery And Museums)

Danaides supone un viaje en toda regla al inframundo, un viaje sin retorno. Los textos latinos refieren con frecuencia la historia de estas jóvenes que los viajeros al Hades contemplarán en su castigo eterno. Las Danaides, las cincuenta felices hijas del rey Dánao, forzadas a casarse con sus cincuenta primos, acordaron a iniciativa de su padre matar en crimen colectivo<sup>260</sup> a sus maridos la misma noche de las bodas. Una vez cometida la acción, enterraron los cuerpos frente a las puertas de la ciudad de Argos, adonde ellas habían llegado huyendo de sus pretendientes y donde se había llevado a cabo el

<sup>260</sup> Excepto Hipermnestra que se enamoró y sintió pena del esposo (Linceo) y le perdonó la vida y, por tanto, es la única que ha quedado libre del castigo eterno, si bien sí fue castigada en vida por haber desobedecido las órdenes de su padre y haber traicionado a sus hermanas. Así lo cuenta Ovidio en *Heroidas*, XIV.

asesinato. Las cabezas de las víctimas fueron lanzadas al lago de Lerna. Por todo ello fueron condenadas para la eternidad a llenar de agua con sus hidrias una gran vasija perforada cuya boca es la de una maléfica gárgola.

Explica EP (2010: 164) que en 1903, es decir, muy poco antes de que esta pintura viera la luz, se habían publicado los *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (Cambridge University Press) de Jane Ellen Harrison en el que se analiza con detalle, al ocuparse de los misterios órficos, si el castigo de las Danaides podría ser un añadido posterior al relato mítico de las hermanas y su crimen.

Sea como fuere, lo cierto es que aquí tenemos a las hermanas ocupadas en su interminable<sup>261</sup> tarea. Las cincuenta del relato han pasado a ser en la obra de Waterhouse siete<sup>262</sup>. Colocadas en círculo, una posición que sugiere brillantemente lo cíclico de su duro y pesado quehacer, cada una de ellas derrama el contenido de su vasija<sup>263</sup> en un continuo discurrir, que diría Heráclito, de la misma y distinta agua cada vez.

Todo el cuadro está elaborado en tonos sombríos y oscuros. Es quizás, desde el punto de vista del color, una de las obras menos luminosas de Waterhouse. Oscuridad en las rocas, en el suelo, en el espacio desértico, en las ropas<sup>264</sup>, en los cabellos... Todo sugiere desolación, soledad y silencio desde el plano que tenemos en primer lugar hasta el fondo, donde se intuye la laguna donde las mujeres han de ir a por el agua.

---

<sup>261</sup> Curiosamente, cuenta Ovidio, solo hubo una ocasión de descanso para las Danaides: cuando Orfeo bajó al Hades en busca de Euridice y cantó para el dios: «Mientras así decía y movía las cuerdas al son de sus palabras, / lo lloraban las almas sin vida: Tántalo no intentó coger / el agua huidiza, quedó parada la rueda de Ixión, / las aves no arrancaron el hígado, quedaron libres de urnas / las Bélidas, y tú, Sísifo, te sentaste en tu propia roca». (Ovidio, *Metamorfosis* X, 43) [Citamos aquí por la edición de RAMÍREZ DE VERGER Y NAVARRO ANTOLÍN: 2009]

<sup>262</sup> El mismo número mágico que las sirenas de Ulises y las ninfas de Hylas.

<sup>263</sup> Esa vasija de la que no pueden desprenderse nos recuerda inevitablemente la cabeza seccionada de cada uno de sus maridos y es la misma, por cierto, que vemos en *Ninfas encontrando la cabeza de Orfeo* (1900).

<sup>264</sup> La crítica fue especialmente cruel con esta obra que, sin embargo, a nosotros nos fascina. Señala TRIPPI (2010: 192) que se advirtió a Waterhouse que los tonos utilizados estaban ya pasados de moda en 1906 y que, según el crítico del *Athenaeum*, «the women have the fretful weariness of Kentish Town housewives oppressed by eternal cleaning».

Sin embargo, entre tanta sombra, la luz emerge de las vasijas pulidas, del agua que corre cristalina, pero sobre todo y de manera asombrosa de la sonrosada y perlada piel de las mujeres que se muestra en los hombros y pechos descubiertos, en los cuellos erguidos, en las muñecas flexionadas, en los brazos alzados, en los pies descalzos; en las mejillas y en los labios y pezones sonrosados. Una serenidad madura embarga a esas mujeres de insondable belleza y «quietud marmórea»<sup>265</sup>. Todo ese despliegue de belleza no puede ser sino una llamada a la vida en la oquedad de la muerte.

**FIG.25. NYMPHS FINDING THE HEAD OF ORPHEUS (1900)**



(Óleo sobre lienzo, 149 X 99 cm – Colección de Sir Tim Rice)

En la tradición occidental Orfeo es el paradigma del poder y el dolor de la creación artística. Su música, capaz de someter a las fuerzas de la naturaleza y a las bestias, desafía incluso a la muerte. Su descenso al Hades y

<sup>265</sup> GARCÍA FUENTES (2008: 40).

su regreso con vida son la piedra angular del orfismo. Su trágica historia ha sido motivo de inspiración para infinidad de artistas a lo largo de los siglos. A finales del XIX el Simbolismo vio en Orfeo la imagen del «poeta»/artista maldito. Gustave Moreau, Odilon Redon y Gustav Klimt son un buen ejemplo de que la seducción que ejercen la cabeza seccionada de Orfeo y su lira aún cantoras, mientras las arrastra la corriente, son imperecederas.

La fuente de nuevo es Ovidio, *Metamorfosis*, X. La representación convencional para esta historia presenta a Orfeo cantando al son de su lira o en su camino al Hades para rescatar a Eurídice, evitando así la parte más escabrosa del relato<sup>266</sup>, pero Waterhouse, en cambio, nos prepara una sorpresa.

En primer lugar por la elección, no ya del asunto, sino del momento del asunto que ha preferido; en segundo lugar porque ha elegido una composición estática en la que estamos invitados a sentarnos en la tercera roca para contemplar una escena de horror. La clave de todo el lienzo está en las cabezas. De las cabezas de las ninfas vamos a la de Orfeo y de la de Orfeo volvemos a las de ellas. Ambas miran a los ojos y la cara de Orfeo. En la postura de una de ellas y el gesto con que se coloca la mano sobre el pecho percibimos su enorme impresión. TRIPPI (2010: 175) recoge las palabras del crítico Frank Rinder a propósito de esta pintura que considera «more of dream than of conscious thought». Coincidimos con TRIPPI en apreciar que esas palabras pueden aplicarse a cualquiera de las obras de madurez de Waterhouse.

Compartiendo la mirada con las dos ninfas habitantes de los bosques, contemplamos la cabeza de Orfeo junto a su lira. Los cabellos del músico están enredados en las cuerdas de esta. Ambos flotan en aguas verdosas, oscuras y, al parecer, profundas. Al fondo, la negrura del bosque y un muy lejano horizonte iluminado. Los rasgos de Orfeo son delicados y hermosos,

---

<sup>266</sup> Los simbolistas continentales, sin embargo, se sintieron fuertemente atraídos por esa parte final de la vida de Orfeo. Tal es el caso de *Muchacha tracia llevando la cabeza de Orfeo en su lira* de G. Moreau que posiblemente pudo ver Waterhouse en una revista de arte.

casi femeninos (como ha señalado la crítica) y su boca entreabierta no permite olvidar que continúa cantando, pero toda esa belleza no puede ocultar la muerte que arrastra consigo entre las aguas.

A ti, Orfeo, te lloraron las aves contristadas, a ti el tropel de las fieras, a ti las duras peñas, las selvas que tantas veces habían acudido a tus cantos; despojado de su follaje el árbol te guardó el luto de su cabellera cortada; dicen que hasta los ríos aumentaron con sus propias lágrimas su caudal, y que las Náyades y Dríades cubrieron de negro sus velos y dejaron sueltos sus cabellos. Los miembros de Orfeo yacen en lugares diferentes: la cabeza, Hebro, y la lira, van a ti, y, cosa prodigiosa, al deslizarse en medio de la corriente, la lira emite no sé qué quejumbrosos lamentos, quejumbrosa murmura la lengua sin vida, quejumbrosas responden las riberas. Y una vez llegadas al mar abandonan el río nativo y alcanzan la playa de Lesbos en Metimna. (Ovidio, *Metamorfosis* XI, 44-55)

Hay algo también desasosegante en la aparente inocencia de las ninfas que lo observan sorprendidas. Nos traen a la memoria a todas esas criaturas, misteriosas y bellas, cuya vida albergan los bosques. Nos recuerdan también inevitablemente la existencia de las ménades furiosas responsables de un final tan terrible. Toda la escena está envuelta en la oscuridad de la muerte. Sin embargo, como en tantas otras pinturas de Waterhouse<sup>267</sup>, no hay una recreación en lo morboso o trágico, sino una sugerencia de lo misterioso y desconocido. Posiblemente el mito sea una herramienta perfecta para lograr comunicar estos significados y transmitir estas sensaciones. Y el pintor logra obtener lo mejor de cada uno de estos relatos.

El resultado fue aún más grave que el augurio: pues la recién casada, durante un paseo en el que iba acompañada por un tropel de Náyades, sucumbió de la mordedura de una serpiente en un tobillo. La lloró mucho el artista rodeado

---

<sup>267</sup> Es posible que por su pertenencia a la Orden Hermética del Sol Naciente y porque el orfismo volvió a despertar interés en estos años Waterhouse estuviera especialmente familiarizado con la historia de Orfeo.

en los aires de arriba, tras de lo cual, para no dejar de probar también con las sombras, se atrevió a descender a la Estige por la puerta del Ténaro, y atravesando multitudes ingravidas y espectros que habían recibido sepultura, se presentó ante Perséfone y ante el soberano que gobierna el repulsivo reino de las sombras, y pulsando las cuerdas en acompañamiento a su canto dijo así: “Oh divinidades del mundo situado bajo tierra, al que venimos a caer cuantos somos engendrados mortales, si es lícito y vosotros permitís que yo diga la verdad omitiendo los rodeos propios de una boca mentirosa, no he descendido aquí para ver el oscuro Tártaro, ni para encadenar las tres gargantas, provistas de culebras en vez de vello, del monstruo Meduseo; el motivo de mi viaje es mi esposa, en la que una víbora, al ser pisada, introdujo su veneno, y le arrebató sus años en crecimiento. Yo quise ser capaz de soportarlo, y no negaré que lo he intentado; el Amor ha vencido. (Ovidio, *Metamorfosis* X, 1-26)

#### PRAYER FOR HIS LADY’S LIFE

From Propertius. *Elegiae*, lib. III, 26

Here let thy clemency, Persephone, hold firm,  
Do thou, Pluto, bring here no greater harshness.  
So many thousand beauties are gone down to Avernus,  
Ye might let one remain above with us.

With you is Iope, with you the white-gleaming Tyro,  
With you is Europa and the shameless Pasiphae,  
And all the fair from Troy and all from Achaia,  
From the sundered realms, of Thebes and of aged Priamus;  
And all the maidens of Rome, as many as they were,  
They died and the greed of your flame consumes them.

Here let thy clemency, Persephone, hold firm,  
Do thou, Pluto, bring here no greater harshness.  
So many thousand beauties are gone down to Avernus,

Ye might let one remain above with us<sup>268</sup>

**FIG.26. THE CHARMER (1911)**



Óleo sobre lienzo, 97 X 61 cm – Colección privada)

Incluimos aquí esta pintura por su indudable vinculación con Orfeo. Fascinado por el poder de la música, por sus significados ocultos, por sus efectos sobre la naturaleza y los seres vivos, Waterhouse pinta *The Charmer* en la que una ninfa, en entorno casi idéntico a aquel en que otras habían encontrado la cabeza de Orfeo,

---

<sup>268</sup> Plegaria por la vida de su dueña; De Propertio, *Elegiae*, Lib. III, 26: «Otórganos, Perséfone, tu clemencia, mantente firme, / y tú también, Plutón, no nos traigas ya más calamidades./ Tantos millares de bellezas han bajado al Averno, / dejad que alguna se quede arriba con nosotros.// Con vosotros está Iope, con vosotros Tiro, la de resplandeciente blancura, / con vosotros está Europa y la desvergonzada Pasifae, / y todas las bellezas de Troya y las de Acaya, / las de los reinos divididos, las de Tebas y del anciano Príamo; / y todas las doncellas de Roma, todas las que existieron, / han muerto, y la voracidad de vuestras llamas las consume. // Otórganos, Perséfone, tu clemencia, mantente firme, / y tú también, Plutón, no nos traigas ya más calamidades. / Tantos millares de bellezas han bajado al Averno, / dejad que alguna se quede arriba con nosotros». [Traducción de Jesús Munárriz y Jenaro Talens: 2000]

imita el papel del músico, toca la cítara y canta. En la superficie de la poza puede observarse cómo acuden los peces al sonido. La ninfa, concentrada en el quehacer de sus manos, los mira impresionada y distante.

#### ODA A PSIQUE

Oh, diosa, escucha estos inarmónicos versos extraídos  
de dulces forcejeos y amadas remembranzas,  
y perdona que tenga que cantar tus secretos,  
aunque sea a tu oído, suave como una concha;  
sin duda hoy he soñado ¿o es que he visto  
a Psique con sus alas estando bien despierto?  
Yo erraba, sin pensar en nada, por un bosque  
y de pronto, creyendo desfallecer de asombro,  
vi dos bellas figuras tendidas una al lado  
de la otra, en la hierba, bajo un techado susurrante de hojas  
y temblorosos brotes, y junto a un arroyuelo  
que discurría casi sin ser visto.  
Entre calladas flores –de raíz fresca y de mirar fragrante-  
azules, con blancura plateada, con purpúreas corolas,  
yacían sosegadas sobre el lecho de hierba,  
sus brazos enlazados, enlazadas sus alas,  
sin tocarse sus labios, pero sin despedirse todavía,  
como si con su suave mano las separase solo el sueño,  
prestan a superar sus besos anteriores  
al despertar al alba de su naciente amor.  
Al joven de las alas pude reconocerlo.  
Pero, ¿quién eras tú, feliz paloma?  
¡Eras tú su fiel Psique!

Oh, criatura última –con mucho la visión que yo más amo-  
de todo el devastado linaje del Olimpo;  
más bella que la estrella de Febo en su morada de zafiros,

que el Véspero, amorosa luciérnaga del cielo,  
pese a que no poseas templo alguno  
ni altar lleno de ramos,  
ni un coro de vestales que entonen un murmullo delicioso  
en mitad de la noche;  
sin voces, sin laúd, sin flauta, sin incienso  
que despida el suspenso, oscilante incensario;  
sin santuario, ni bosque, ni oráculo, ni fiebre  
de profeta que sueña –palidez en sus labios-.

Oh, la más luminosa. Es ya muy tarde para antiguos cultos;  
muy tarde, muy muy tarde para la amada, la pagana lira,  
cuando sagradas eran las ramas hechizadas de los bosques  
y eran también sagrados el aire, el agua, el fuego.  
No obstante, incluso en estos días tan alejados  
de tan bellas creencias, veo claro tu vuelo  
-aleteante entre dioses desfallecidos-,  
lo veo y lo celebro, según se da en mis inspirados ojos.  
Déjame ser, por tanto, el coro que te cante en un murmullo  
en mitad de la noche;  
ser tu voz, tu laúd, ser tu flauta, el incienso  
que surge de oscilantes incensarios;  
tu santuario, tu bosque, tu oráculo, la fiebre  
del profeta que sueña –palidez en sus labios-.

Seré tu sacerdote y te haré un templo  
en una nunca hollada dimensión de mi mente,  
e ideas, como ramas, recién nacidas de un dolor gozoso  
al viento le hablarán igual que pinos.  
Esos oscuros, apiñados árboles, a lo lejos, en círculos,  
cubrirán paso a paso escarpadas e indómitas montañas;  
allí céfiros, ríos y pájaros y abejas  
arrullarán a dríadas tendidas sobre el musgo,  
y en esa vasta calma

un rojizo santuario vestiré  
de entrelazadas parras que sepa urdir mi mente,  
de brotes y corolas y estrellas nunca vistas,  
de todo lo que invento con mi imaginación –la jardinera  
que siempre planta flores que nunca son las mismas-.  
Allí habrá para ti ese suave deleite  
que conquista el sombrío pensamiento  
y una brillante antorcha y una ventana abierta hacia la noche  
que deje entrar al encendido Amor.

John Keats



**FIG.27A. BURNE – JONES:**  
***CUPID'S HUNTING FIELDS***  
**(1885)** Acuarela y oro, 99 x 76; -  
The Art Institute of Chicago.  
Robert Alexander Waller  
Memorial Collection -



**FIG.27B. CUPID'S FORGE**

(1861) Acuarela y gouache, 32.5 x 50 cm

*La metamorfosis* o *Asno de oro* del escritor latino del siglo II d. C. Apuleyo es la fuente para la historia de Psique y sus amores con Cupido. Un prerrafaelita insigne como William Morris (*Earthly Paradise, 1868-1870*) ya había tratado el tema. También el escritor Walter Pater que en su novela *Mario el Epicúreo* (1885) introduce una traducción del texto de Apuleyo<sup>269</sup>.

Este complejo cuento, encaminado a explicar la inmortalidad del alma a través del amor, no tuvo prácticamente ningún eco en el arte antiguo, aunque se hayan intentado identificar algunas de las pruebas impuestas por Venus a Psique en pinturas y mosaicos de los siglos III y IV d.C. En cambio, el

---

<sup>269</sup> La historia de Psique en permanente búsqueda y superación de pruebas, como las de Perceval tras el Grial o la de Perseo; su atmósfera de ensoñación; sus vínculos con lo misterioso y la revelación de lo oculto y, por supuesto, su historia de amor con Cupido, emblema del amor eterno y perfecto, eran aspectos que hacían significativa y poderosamente atractivo este relato y a su protagonista.

redescubrimiento de Apuleyo en el Renacimiento tuvo un efecto fulminante: la idea espiritual que expresaba su relato entusiasmó a los humanistas neoplatónicos<sup>270</sup>. (ELVIRA BARBA: 2013, p. 257)

Eros es una personificación, y como tal carece en la práctica de mitología propia: si aparece en ciertas leyendas de dioses y héroes –y lo hace muy a menudo-, es, sencillamente, para subrayar su carácter erótico. Sin embargo, quiso la fortuna que, en la Antigüedad, una relación alegórica compleja y variable, la que vincula al amor con el alma humana, acabase convirtiéndose en un animado “mito” gracias a la brillante pluma de Apuleyo.

[...]

Psique, el alma o soplo vital, fue imaginada ya por Homero en forma de ave –así vio Ulises las de los difuntos en los infiernos- y fue esta imagen la que mantuvo durante todo el arcaísmo, respetando a menudo el sexo de su propietario. Sin embargo, llegó un momento en que la meditación filosófica obligó a pensar en el alma en abstracto, sin referencia a ninguna persona concreta, y entonces se impuso el propio género femenino de la palabra *psyché*. En el Clasicismo Psique pasó por tanto a ser representada como una jovencita vestida y alada que, al acompañar a menudo a Eros, siguió su misma evolución y redujo progresivamente su edad en el siglo IV a.C.

[...]

El tema más representado a la postre es el abrazo en que se funden los niños o adolescentes Eros y Psique, destinados el uno al otro<sup>271</sup>. (ELVIRA BARBA, 2013: 255-256)

Burne-Jones concibió visualmente de nuevo este relato bajo la forma de un ciclo. Diseñó setenta motivos para la obra de Morris, algunos de los cuales transformó luego en pinturas a la acuarela. Más tarde recibió el encargo de realizar unas pinturas para la decoración de la casa de George Howard (1843-1911). Así nacieron:

---

<sup>270</sup> Lo cual explica el asombroso número de obras que a lo largo de toda la Historia del Arte han tratado de ilustrar este cuento.

<sup>271</sup> Como en la conocida escultura helenística (siglo II a.C.) que los representa en esa actitud o la de A. Canova expuesta en el Louvre (París), o cualquiera de las tres maravillosas versiones que esculpió Rodin (una de ellas en el Hermitage, las otras dos en el Musée Rodin).

1. *The Wedding of Psyche* (c.1895) [fig. 27C]
2. *Zephyr and Psyche* [fig. 30D]
3. *Cupid Finding Psyche* (1895) [fig. 27E]
4. *Psyche gazes in despair at Cupid flying away into night and Cupid flying away from Psyche* [fig. 27F]
5. *Pan and Psyche* (1872-1874)[fig. 27G]

La boda de Psique, cuya belleza se ha convertido en una maldición, presenta la imagen impactante de un cortejo nupcial más propio de la ceremonia de la muerte que de la celebración de unas bodas y es bien comprensible puesto que va a ser entregada a un monstruo.

Del monte en lo más alto, Rey,  
 con el ajuar del tálamo dispuesta  
 coloca a tu hija.  
 Mas no esperes ya de estirpe humana yerno,  
 sino verdugo cruel, emponzoñado y fiero,  
 que vuela alado por el ancho cielo  
 importunando a todos, y que a todos languidece  
 a espada y fuego.  
 Júpiter mismo tiembla en su presencia;  
 los dioses se acobardan; y temblando, los ríos  
 de la Estigia, y sus tinieblas,  
 retroceden.  
 (Apuleyo, *Asno de oro*, IV, 33, p.133)

Hay antorchas, música y flores en el suelo, pero la tristeza lo impregna todo.

**FIG.27C. LA BODA DE PSIQUE (DETALLE)**



Psique camina sola en el centro con el trasfondo de un paisaje yermo y frío (los tonos azules acentúan enormemente esta impresión de horror y fatalidad).

Conque levantaron el decorado de las fúnebres bodas de la pobre muchacha: languidecía ya la luz de la antorcha entre ceniza y humo; el sonido de la flauta zigia adquiría son de lúgubre cadencia Ludia; el canto alegre del himeneo acababa en triste gemido, y la novia enjugaba las lágrimas en su propio velo amarillo: toda la ciudad lloraba el triste destino de aquella casa, y en consecuencia se decretó luto público.

Pero la obligación de obedecer los celestiales oráculos exigía ya que la pobre Psique se sometiera al suplicio. Acabadas las ceremonias de aquel fúnebre casamiento, se puso en marcha – seguido de la tristeza de todo un pueblo –, aquel funeral de una persona en la plenitud de la vida, de una Psique llorosa que cerraba el cortejo no de sus nupcias, sino de sus propias exequias. (Apuleyo, *Asno de oro*, IV, 33-34, p.134)

**FIG.27C. THE WEDDING OF PSYCHE (1895)**



(Óleo sobre lienzo, 122 x 213.4 cm – Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas)

Sin embargo, el lúgubre destino previsto no va a cumplirse porque el dulce Céfito vendrá a llevársela por orden de Cupido y el dios la hará su esposa sin dejarse ver.

Estando Psique muerta de miedo y llorando, aún en la misma roca, se levantó un suave Zéfiro que empezó por agitarle los pliegues del vestido, lo ahuecó luego, la elevó insensiblemente y, como en un susurro, la fue llevando por la ladera del monte abajo, hasta dejarla suavemente reclinada sobre una pradera cuajada de césped en flor. (Apuleyo, *Asno de oro*, IV, 34, p.135)

**FIG.27D. ZEPHYR AND PSYCHE**



**FIG.27E. CUPID FINDING PSYCHE (1895)**



(Acuarela y pastel, 70.3 x 48.3 cm)

La felicidad de Psique se ve truncada en el momento en que la envidiosa maldad de sus hermanas la lleva a incumplir la promesa hecha a su esposo (no tratar de contemplarlo a la luz para descubrir su verdadera identidad). Así comienza de nuevo su desdicha.

**FIG.27F. *PSYCHE GAZES IN DESPAIR AT CUPID FLYING AWAY INTO NIGHT AND CUPID FLYING AWAY FROM PSYCHE***



(Óleo sobre lienzo, 122.5 x 23 cm y 119.5 x 23.5 cm)

Pero cuando Psique cree haber sido abandonada, Pan, muy lejos aquí del ser lascivo que acostumbra ser, la trata con delicadeza y la consuela<sup>272</sup>.

Sosegada ya Psique de la conmoción que sufriera, se quedó dulcemente dormida entre aquellos frescos y nemorosos parajes, recostada en un lecho de hierba estrellada de rocío hasta recuperarse en la placidez del sueño, y se despertó encalmada. (Apuleyo, *Asno de oro*, V, 1, p.133)

---

<sup>272</sup> Se reconoce la influencia del cuadro de Piero di Cósimo *La muerte de Procris* (National Gallery) que a buen seguro Burne-Jones conocía.

Casualmente el dios Pan estaba sentado en la cima de una colina cercana, abrazando a la diosa de la montaña Eco, y enseñándole a repetir toda clase de inflexiones de voz. Allí mismo, por el ondulante pasto, retozaban unas cabras que le alborotaban la cabellera al río.

**FIG.27G. PAN AND PSYCHE (1872-1874)**



(Óleo sobre lienzo, 65.1 x 53.3 cm – Fogg Museum, Cambridge, MA, Estados Unidos)

El dios de patas de chivo, viendo la desolación y el abatimiento de Psique, aun sabiendo lo que pasaba, la llamó a su sosiego y trató de calmarla con acariciadoras palabras:

- Hermosa niña: no soy más que un rústico pastor de cabras, pero tengo larga experiencia por mi condición de viejo. Si no lo interpreto mal – lo que los sabios llaman adivinación -, por tu caminar vacilante e indeciso, por esa pálida tez, por la frecuencia de los suspiros y, sobre todo, por la tristeza de los ojos, deduzco que te ves atormentada a causa de un gran amor. Hazme caso: no te echas a perder lanzándote al vacío, ni con ninguna otra forma de cita con la muerte. Abandona el dolor y la tristeza, e invoca suplicante al mayor de los dioses, Cupido, que es un joven sensible y apasionado, y muéstrate dulcemente sumisa. (Apuleyo, *Asno de oro*, V, 25, p.151)

Waterhouse ofrece, como es lógico, su propia interpretación del relato<sup>273</sup>. No pretende, como Burne-Jones, la representación completa de la historia, de modo que necesariamente ha de seleccionar. Como en casi todas sus obras, va a sorprendernos con su elección. Realizó dos pinturas sobre el asunto y ambas fueron exhibidas en la Royal Academy en años sucesivos, si bien, aunque *Psique abriendo la puerta del jardín de Cupido*, se mostró en 1904, un año después que *Psique abriendo la caja de oro*, el orden de los episodios que ilustran es inverso. Ambas pinturas muestran la historia de un desvelamiento, el inicio de una búsqueda, la participación en un misterio al que somos invitados como observadores en el más riguroso de los silencios. Hay introspección y quietud; intimidad y soledad<sup>274</sup>.

---

<sup>273</sup> La crítica de *The Standard* dijo de esta obra: “the girl in *Windflowers*... is herself a Psyche... Mr. Waterhouse is always painting Psyche, Psyche – not Venus, not Minerva, not Diana – is the personage he understands and cares for”. [En TRIPPI: 2010, p.187]

<sup>274</sup> Por contraste entre estas imágenes de Psique en Burne-Jones y Waterhouse, piénsese en *El rapto de Psique* (1895) de Boghureau, en el que Psique aparece exultante de gozo y entregada.

**FIG.27.1. WILLIAM-ADOLPHE BOUGUEREAU, *LE RAVISSEMENT DE PSYCHE* (1895)**



(Colección privada)

Porque:

«relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o héroes civilizadores, y por esta razón sus gestas constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados»<sup>275</sup>.

*Psique abriendo la puerta del jardín de Cupido* pertenece al comienzo de la narración de Apuleyo. La desdichada joven, obligada a contraer matrimonio con un horrible monstruo, ha sido salvada<sup>276</sup> por Céfito, el dios del viento del oeste, y llevada a las puertas del hogar de Cupido sin ella saberlo. Waterhouse nos conduce junto a la hermosa doncella para compartir ese momento mágico en que ella, con determinación y calma al tiempo, empuja la puerta del palacio del dios.

---

<sup>275</sup> M. Elidada en DE CUENCA (2008: 21).

<sup>276</sup> Porque Psique pertenece a ese otro perfil de mujer. Es valiente, es osada, pero también melancólica y en ocasiones pasiva y necesita de la ayuda de los demás para la superación de las pruebas a las que se enfrenta.

**FIG.28A. PSYQUE OPENING THE DOOR INTO CUPID'S GARDEN (1903)**



(Óleo sobre lienzo, 109.5 x 72 cm – Harris Museum and Art Gallery, Preston)

Con Psique, que sostiene en su mano una rosa<sup>277</sup>, somos invitados a atisbar la belleza de ese jardín encantado, un jardín clásico inundado de rosas: las rosas del amor. (Al final de su vida volverá Waterhouse a pintar un jardín encantado para recrear una historia de Boccaccio, *The Enchanted Garden: from Boccaccio's Tales*, c. 1916-17)<sup>278</sup>.

---

<sup>277</sup> El valor simbólico de la rosa como representación del amor, de la belleza, de la vida, de la fugacidad de todo lo que es bello y, al tiempo, perdura; de la esperanza en una permanencia a través de la naturaleza sacralizada y sus manifestaciones más hermosas, o lo que es lo mismo, de la posibilidad, como apuntaba Mallarmé, de «vivir una existencia poética», es una constante en la obra de Burne-Jones y Waterhouse que por sí misma merecería un trabajo independiente que nos encantaría hacer algún día. Sally-Anne Huxtable (2012) en *El Romance de la Rosa: la serie de «El rosal silvestre» y la aventura de Burne-Jones en busca del amor perfecto* afirma que la rosa, por sus cualidades multisensoriales, aunque en apariencia una flor sencilla, «se presta para simbolizar toda clase de ideas, en particular los conceptos de arte y diseño reformista del siglo XIX».

<sup>278</sup> Volveremos a hablar de este asunto a partir de otras obras especialmente relevantes en la etapa final de la vida creativa de estos pintores.

Inmediatamente se sintió atraída Psique por la magnificencia de los alrededores; se acercó un poco más confiada, y se decidió a traspasar el umbral. Arrobada por la maravillosa visión, fue observando con detenimiento a ambos lados las galerías de airoso perfil llenas de riquezas. Allí no faltaba de nada. Pero lo que le llamó a mayor admiración fue el que semejante tesoro no estuviera protegido con rejas, ni con cadenas, ni hubiera guardián. (Apuleyo, *Asno de oro*, V, 2, pp. 136-138)

SPEECH FOR PSYCHE IN THE GOLDEN  
BOOK OF APULEIUS

All night, and as the wind lieth among  
The cypress trees, he lay,  
Nor held me save as air that brusheth by one  
Close, and as the petals of flowers in falling  
Waver and seem not drawn to earth, so he  
Seemed over me to hover light as leaves  
And closer me than air,  
And music flowing through me seemed to open  
Mine eyes upon new colours.  
O winds, what wind can match the weight of him!<sup>279</sup>

Ezra Pound

*Psique abriendo la caja de oro*, por el contrario, se corresponde con el final de la narración latina. Tras superar innumerables pruebas y vicisitudes, Psique aún debe cumplir una dura tarea: viajar al inframundo con una caja de oro en la que Proserpina introduce el secreto hechizo que garantiza la belleza eterna. Como a Pandora, como a Orfeo, a Psique se le hará un último encargo: una prohibición. No debe, bajo ninguna circunstancia, abrir esa caja. Pero

---

<sup>279</sup> *Oración por Psique en el Libro de Oro de Apuleyo*: «Toda la noche, y mientras el viento reposaba/ entre los cipreses, reposó él,/ no me retuvo, salvo como el aire que pasa/ por un recinto, y como los pétalos de las flores al caer/ vacilan y parecen no posarse en la tierra, así,/él parecía revolotear luz sobre mí como las hojas/ y más cerca de mí que el aire mismo,/ y la música, al fluir a través de mí, parecía abrir/ mis ojos ante colores nuevos./ ¡Oh vientos, qué viento puede igualar su peso!» [Traducción de Jesús Munárriz y Jenaro Talens: 2000]



como Pandora, como Orfeo, como ella misma cuando empujaba la puerta del jardín o quería contemplar el rostro de su amado esposo, Psique, aquí al mismo tiempo la mujer inocente y la mujer fatal, experimenta una enorme curiosidad y desobedece.

Entonces será cuando puedas volver, por el mismo camino de la ida, hasta esta nuestra multitud de estrellas. Sobre todas las demás cosas, has de tener en cuenta – te lo advierto con la mayor escrupulosidad – sobre todo una: que no debes abrir ni indagar lo que contiene la caja que lleves, por más que te tiente la curiosidad de conocer el arcano tesoro de la hermosura divina. (Apuleyo, *Asno de oro*, V, 19, p.169)

Recibida que fue la caja – rellena y cerrada a escondidas – volvió a entretener las fauces del perro con la otra hogaza; le dio al barquero la otra moneda, y salió de los Infiernos con una gran seguridad en sí misma. Al volver a ver, y venerar otra vez la luz, aunque llevaba prisa en acabar con el encargo, se sintió tentada por una temeraria curiosidad:

-Qué boba: llevar como llevo la hermosura divina, y no soy capaz de ponerme un poco para gustarle más a mi amante.

Y diciendo esto, destapó la caja<sup>280</sup>.

---

<sup>280</sup> En un gesto que, como también sucede en la obra de Waterhouse, la acerca enormemente a Pandora.

**FIG.28B. PSYQUE OPENING THE GOLDEN BOX (1903)**



(Óleo sobre lienzo, 117 x 74 cm – Colección privada)

Pero allí dentro no había ni rastro de hermosura, sino una adormidera realmente infernal, un sueño estigio, que, en cuanto se levantó la tapadera, la invadió, recubriéndole de una tan espesa niebla de sopor todos sus miembros, que la dejó sin sentido sobre el propio camino en la posición de marcha. Se quedó tan inmóvil que no parecía otra cosa que un cadáver dormido. (Apuleyo, *Asno de oro*, V, 20-21, p.169-170)

El castigo no se hace esperar: Psique cae en un sueño semejante al de la muerte del que vendrá felizmente a rescatarla Cupido.

Al punto le ordenó a Mercurio que raptara a Psique y que la llevara al cielo; y ofreciéndole una copa de ambrosía, le dijo:

-Toma, Psique. Sé inmortal, y que Cupido no se aparte nunca de este vínculo que lo une a ti, porque este matrimonio vuestro habrá de ser eterno. (Apuleyo, *Asno de oro*, V, 23, p.171)



**FIG.28.1.** Edward Burne-Jones, *Cupido y Psique entrando en las puertas del Olimpo* (1872-1881). [Óleo sobre lienzo, 28.8 x 19.8 cm – Birmingham Museum & Art Gallery]

Aunque para muchos artistas, la elección de este tema vino determinada por la posibilidad de poder mostrar una pareja de amantes desnudos, Waterhouse presenta a Psique siempre sola y siempre vestida, sin menoscabo por ello de la sensualidad que se desprende de su figura en la que la vestimenta insinúa lo que no muestra (por ejemplo, un pezón). Burne-Jones, como hemos podido observar, la desnuda solo en su encuentro con Pan cuando la desnudez de la joven traduce con mayor fuerza lo vulnerable de su estado en ese momento de abandono y pérdida. En todas estas obras reconocemos a Psique no solo por sus prendas, su peinado o su perfil, sino sobre todo por su serenidad, ajena al tiempo, ante la misteriosa experiencia que está viviendo y por su melancolía.

Como en otras obras de Burne-Jones o Waterhouse y en la tradición mística, nos encontramos de nuevo con el descenso al inframundo, el conocimiento de secretos prohibidos a los mortales y la desobediencia o desafío a la autoridad divina. Así, por ejemplo, las amapolas a los pies de Psique son un recordatorio de la muerte y del sueño, como también los relieves que decoran la caja. Desde la oscuridad de su reino, otra vez y siempre Proserpina.

## FIG.29. PYGMALION AND THE IMAGE (1875-1878)

Concebida como *Cupido y Psique* en un ciclo que consta de:

1. *The Heart Desires* [fig. 29A]
2. *The Hand Refrains* [fig. 29B]
3. *The Godhead Fires* [fig.29C]
4. *The Soul Attains* [fig.29D]

Estas pinturas nacieron fruto de bocetos y dibujos para la ilustración de *The Earthly Paradise* de William Morris. De doce asuntos o ideas en torno al personaje de Pigmalión y su historia<sup>281</sup>, Burne-Jones seleccionó finalmente cuatro momentos que sintetizan de manera sencilla el relato.

El ciclo de Pigmalión puede ser entendido como una interpretación personal, romántica y psicológica del artista enfrentado no ya únicamente a su creación, al ideal estético que ha trazado y persigue, sino también a la pasión física que en un instante preciso de su vida se coloca frente a él. Decimos esto porque Burne-Jones se dedicó a estas obras en el período en que anduvo perdidamente enamorado de María Zambaco<sup>282</sup>, lo cual no puede desligarse de una obra que plantea un tema como este. Tal vez eso explica también que el tono general de estas obras no sea erótico, como era de esperar, o de celebración, sino gris, melancólico y triste, como sus personajes, de enorme frialdad y tensión.

---

<sup>281</sup> Afirma ELVIRA BARBA (2013: 441) que esta curiosa leyenda carece de iconografía antigua, pero empieza a tenerla a fines de la Edad Media, pues aparece incluida en el *Roman de la Rose*. A partir de ahí serán muchas y diversas las representaciones del mito (Bronzino, 1529; Pontorno, 1550; Daumier, 1842; Girodet, h. 1815; J. L. Gérôme, 1880, entre otros; y en literatura: Boucher, 1742; Falconet, 1761; Fragonard, h. 1790, por citar solo algunos). No podemos obviar, como es lógico, la versión teatral de G. Bernard Shaw (*Pygmalion*, 1913) que hizo posible la maravillosa película de G. Cukor (1964) *My Fair Lady* con una Audrey Hepburn en estado de gracia. Tampoco nos resistimos a citar la reciente y genial *Her* de Spike Jonze (2013) que es también, como profunda, lúcida y satírica reflexión sobre el amor y sobre la soledad, una brillante revisión de este mito.

<sup>282</sup> Esta serie de *Pigmalión* pintada al óleo iba destinada a la madre de María Zambaco, Euphrosyne Cassavetti.

Al mismo tiempo, Pígmalión es también una alteración de los principios estéticos de la Antigüedad, según los cuales el arte había de entenderse como mimesis y de los cuales ya se ha hablado en este trabajo. Y es así porque en este relato la obra supera lo real, lo perfecciona, representa su ideal. El artista, Pígmalión o Burne-Jones, se presenta como creador de una realidad más hermosa, capaz de mejorar o perfeccionar lo verdadero.

En la primera de las obras Pígmalión medita sobre la perfección de la figura femenina, representada al fondo por una escultura de las Tres Gracias. Dos mujeres de verdad pasan delante del taller del escultor. Caminan deprisa, azoradas. Aunque la puerta está abierta, sabemos que no hay lugar para ellas ni en el corazón ni en la mirada de Pígmalión. La luz de la calle no puede competir con la intensidad de la que cae sobre las Gracias, esas tres figuras que indican el camino a la perfección estética. El gesto de Pígmalión habla por sí solo. A la luz de la calle, al aire, a la vida, al mundo exterior, a las mujeres reales: su espalda; a la luz divina, a la quietud y el silencio de la inspiración artística, a la vida interior: su pensamiento entregado, su mirada profundamente reflexiva y, en actitud pensante y poderosa, su mano de artista.

**FIG.29A. THE HEART DESIRES (1875-1878)**



(Óleo sobre lienzo, 97.5 x 74.9 cm – City Museum & Art Gallery, Birmingham)

Fuera la vida sigue, pero en el interior del taller el tiempo se halla detenido. El escultor contempla reflexivamente la perfección de su estatua de evidente inspiración griega. Hay también en la mirada y el gesto de Pigmalión asombro y perplejidad ante lo creado; una mezcla de satisfacción y estupor ante la grandeza de este misterio que es la capacidad creadora. El artista enfrentado a su obra nos parece alguien vulnerable.

Por entonces esculpió con admirable arte una estatua de níveo marfil, y le dio una belleza como ninguna mujer real puede tener, y se enamoró de su obra. El rostro es el de una joven auténtica, de quien se hubiera creído que vivía y que deseaba moverse, si no se lo estorbara su recato: hasta tal punto el arte está escondido por obra del propio arte. (Ovidio, *Metamorfosis* X, 246-252)

**FIG.29B. THE HAND REFRAINS (1875-1878)**



(Óleo sobre lienzo, 97.5 x 74.9 cm – City Museum & Art Gallery, Birmingham)

En el siguiente lienzo la diosa Afrodita, rodeada de rosas y palomas, emblemas simbólicos de su divinidad, regala a la escultura el don de la vida<sup>283</sup>.

Había llegado el día de la fiesta de Venus, el más celebrado en toda Chipre, y habían caído, golpeadas en la nivea cerviz, vacas con amables cuernos recubiertos de oro, y humeaba el incienso, cuando Pigmalión, después de realizar su ofrenda, se colocó junto al altar, y empezando tímidamente: “si los dioses podéis darlo todo, yo anhelo que mi esposa sea...” y no atreviéndose a decir “la joven de marfil”, dijo “semejante a la joven de marfil”. La áurea Venus, que asistía en persona a sus fiestas, comprendió lo que significaba aquella súplica, y, como augurio de su favorable voluntad, por tres veces se encendió la llama y levantó por el aire la punta. (Ovidio, *Metamorfosis* X, 270-280)

<sup>283</sup> En los bocetos previos se percibe claramente que el rostro de la joven es el de Maria Zambaco, pero fue difuminado hasta perderse en el trabajo definitivo.

**FIG.29C. THE GODHEAD FIRES (1875-1878)**



(Óleo sobre lienzo, 97.5 x 74.9 cm – City Museum & Art Gallery, Birmingham)

Cuando volvió Pigmalión, va en busca de la imagen de su amada, e inclinándose sobre el lecho le dio besos: le parecía que estaba tibia; le acerca de nuevo los labios, y también con las manos le palpa los pechos: el marfil, al ser palpado, se ablanda, y despojándose de su rigidez cede a la presión de los dedos y se deja oprimir, como la cera del Himeto se reblandece al sol, y moldeada por el pulgar se altera adquiriendo múltiples conformaciones, y es el propio uso el que la hace útil. Él se queda atónito y vacila en regocijarse y teme ser víctima de una ilusión, y entretanto, inflamado de amor, vuelve una y otra vez a tocar con las manos el objeto de sus ansias. ¡Era un cuerpo! Laten las venas palpadas por los dedos. Entonces es cuando el de Pafos pronuncia las palabras elocuentes con las que quiere dar las gracias a Venus, y oprime con sus labios labios por fin verdaderos, y la joven sintió que se la estaba besando y se ruborizó, y levantando tímidamente los ojos y dirigiéndolos a los de él, vio, a la vez que el cielo, a su amante. (Ovidio, *Metamorfosis* X, 280-295)

**FIG.29D. *THE SOUL ATTAINS* (1875-1878)**



(Óleo sobre lienzo, 97.5 x 74.9 cm – City Museum & Art Gallery, Birmingham)

Pigmalión cae rendido a los pies de su amada. Fría, distante y lejana como es, la vida recibida aún no parece haberse instalado entre sus miembros. Sabemos que habrá un final feliz con boda a la que asiste la diosa, orgullosa de su intervención, y que a los nueve meses nacerá una hija: Pafos. Qué distante y lejana queda esta alegría en la pintura de Burne-Jones.

### 3.4 SIN PALIATIVOS *FEMME FATALES*

Maravilloso es que uno de los dioses haya establecido para los mortales remedios contra los reptiles salvajes. Pero, respecto a lo que está más allá que la víbora y el fuego, contra una mujer mala, nadie ha descubierto jamás una medicina. Tan gran mal somos para los hombres.

Eurípides, *Andrómaca*, v. 269-274

**FIG.30A. LAMIA (1905)**



(Óleo sobre lienzo, 146 x 90.2 cm – Colección privada)

Afirma Peter Trippi<sup>284</sup> (2010: 162) que no hay duda de que Waterhouse estaba fascinado con el riesgo latente en el amor y la belleza. En la poesía romántica John Keats había llevado a su cima este temor con la creación de determinadas figuras femeninas, perfectos emblemas de lo que luego se llamaría la *femme fatale*, como ya se ha señalado previamente.

Tal y como afirma GITTER (1984)<sup>285</sup> la cabellera femenina, especialmente cuando era rubia (y para los pintores prerrafaelitas cuando

---

<sup>284</sup> A partir de ahora PT.

<sup>285</sup> GITTER, E.G., «The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination» en *Publications of the Modern Language Association of America* 99 (5): 936-954, octubre de 1984.

era rojiza<sup>286</sup>) ha sido siempre una preocupación del arte y la literatura occidentales. Los artistas victorianos descubrieron en ella además un complejo significado simbólico<sup>287</sup> (para algunos especialistas, rayano en «lo obsesivo»; para los prerrafaelitas una fijación). La poderosa protagonista del arte victoriano, a menudo una figura mitológica, muestra o debe su fortaleza y vitalidad en gran medida a su pelo, que contribuye a expresar su poder sobrenatural, sus habilidades mágicas, el conocimiento y dominio de lo oculto que posee. Su cabellera se convierte así en un instrumento más para la realización de sus planes, la seducción o incluso, como aquí, la ejecución de un hombre puesto que el propio cabello funciona como una trampa, un cebo natural y bello con el que se apresura al varón; en definitiva, un atributo que proclama su propia superioridad.

También BORNAY (2010: 16) se ha ocupado ampliamente del tema:

El pelo, su adorno, no solo ha sido vehículo de simbologías sociales, sino que, cuando por sus cualidades alcanza la categoría de bello, ha motivado e inspirado a multitud de poetas, literatos y pintores. Desde Ovidio al caballero Brantôme, hasta los modernistas, su glosa ha sido una constante en los campos de la sensibilidad artística.

En 1893 Waterhouse había presentado en la Royal Academy *La Belle Dame Sans Merci*, basado en el poema de Keats, y al cual esta *Lamia* debe mucho en cuanto a la composición y el tema.

---

<sup>286</sup> En el siglo XIX existían supersticiones varias acerca del pelo rojo que se consideraba era señal de un temperamento conflictivo y perturbado. También en esto los prerrafaelitas fueron contra corriente.

<sup>287</sup> Tengamos presente asimismo el valor de talismán, resultado de un acercamiento fetichista, que tenía el pelo en el siglo XIX. Como sabemos, existían preciosos y esmerados estuches donde conservarlo (guardapelos o relicarios según las circunstancias) que podían formar parte de relojes o colgantes que se llevaban habitualmente. Estas piezas de orfebrería combinaban la plata vieja, el ónix o el llamado «azabache francés» (pasta vítrea). Por su valor como fetiche la joyería de cabello es muy típica del XIX. Un uso especialmente llamativo es el de la joyería hecha con cabello para el luto (collares, broches y brazaletes). El Museo del Romanticismo en Madrid ofrece buenas y curiosas muestras de ello.

La Belle Dame Sans Merci

I

Oh, ¿qué te apena, armado caballero,  
que vagas tan sombrío y solitario?  
Las juncias, en el lago, están marchitas  
y no cantan los pájaros. [...]

III

En tu frente hay un lirio,  
de angustia humedecido, con rocío de fiebre,  
y en tus mejillas una rosa exánime  
que se marchita muy rápidamente.

IV

Una dama en los campos encontré,  
bella como ninguna, hija como de hadas;  
su cabello era largo, sus pies eran ligeros,  
extraña su mirada.  
[...]

VII

Me dio a probar raíces de sabroso sabor,  
rocío de maná, silvestre miel;  
y en una extraña lengua me dijo, convencida:  
«Te amo. Créeme».  
[...]

X

Vi en él pálidos príncipes y reyes,  
y pálidos soldados, todos ellos con palidez de muertos,  
gritándome: «¡La bella Dama sin compasión  
ha hecho de ti su siervo!».  
[...]

XII

Y por esa razón aquí yo sigo  
vagando tan sombrío y solitario,  
aunque sé que las juncias del lago están marchitas  
y no cantan los pájaros.

**FIG.30.1. LA BELLE DAME SANS MERCI (1893)**



(Colección privada)

Así pues, ahora en 1905, de nuevo Keats y de nuevo un caballero armado en la oscuridad del bosque, atrapado ya definitivamente en los ojos de una joven de roja, larga y hermosa cabellera, vestida de tenue rosa<sup>288</sup> y cubierta con un manto enroscado<sup>289</sup> que semeja la brillante piel

<sup>288</sup> El propio dibujo de la tela (como en *Circe Invidiosa*) remite aquí explícitamente a la serpiente.

<sup>289</sup> La tela rodea también los pies del caballero que ya es sin remisión prisionero de ella. En la Antigüedad (ELVIRA BARBA, 2013: 99) las únicas representaciones (hipotéticas) de Lamia se dan en vasos griegos. En ellos aparece como una mujer desnuda, cubierta de vello y de aspecto salvaje.

de serpiente que también ella es. En la postura, tanto esta *Lamia*, como la protagonista de *La Belle Dame Sans Merci*, parecen haber reptado, serpenteado del suelo hacia arriba, para ahora alzarse frente a su presa con su hipnótica mirada.

Es Lamia, la amante de Zeus, a quien Hera castigó convirtiéndola en un horrible monstruo<sup>290</sup>, asesinando a sus hijos y condenándola a no poder volver a cerrar los ojos, para, de ese modo, mantener siempre viva la terrorífica imagen de sus hijos muertos<sup>291</sup>. Como venganza ante este hecho atroz y por la envidia que siente de las otras madres que gozan de sus hijos, Lamia<sup>292</sup>, mitad mujer<sup>293</sup> de cintura hacia arriba, mitad serpiente de cintura hacia abajo, se alimenta de la sangre de los hombres que caen bajo su seducción y devora a sus hijos.

El dios Hermes, cuenta Keats, transforma la brillante y aterradora serpiente de ojos y dientes centelleantes creada por Hera, en una hermosa y seductora joven, que, sin embargo, no volverá a conocer la tibieza de su sangre caliente y seguirá con la belleza de su cuerpo delicado y frío causando perdición y muerte. En el poema Lamia será finalmente derrotada por el viejo mago y tutor de Licio, el caballero seducido.<sup>294</sup>

En la mitología griega Lamia es hija de Poseidón y reina de Libia. Keats sitúa la acción en Corinto y Waterhouse la traslada a la Edad Media quizás, consideran los expertos, para poder presentar al caballero armado como símbolo de la resistencia masculina. En términos religiosos<sup>295</sup>, a partir de la Edad Media, las lamias son sinónimo del demonio, súcubos que se introducían en el lecho para hacerse con el semen de los hombres y así poder

---

<sup>290</sup> En algunas versiones es el dolor por la pérdida de sus hijos lo que la transforma en monstruo.

<sup>291</sup> Zeus por esto le otorgó el don de poder extraerse los ojos y volverlos a poner como único descanso a tan espantoso castigo.

<sup>292</sup> No en vano su nombre significa «la que traga».

<sup>293</sup> Aunque también se la considera en ocasiones hermafrodita o masculina.

<sup>294</sup> Cree PT (2010: 162) que en un triunfo de la ciencia sobre la belleza y la fantasía que probablemente rechazaban tanto Keats como Waterhouse.

<sup>295</sup> Por eso se la identifica también con Lilith, figura legendaria, que en la mitología e historia sagrada judía representa a la primera mujer de Adán (pelirroja y mujer-serpiente).

convertirse en incubos. También se las considera vampiros chupadores de sangre.

En la poesía de Keats *La Belle Dame sans Merci* reconoce Rossetti al tipo de la femme fatale fría, que como un vampiro desangra a los hombres. Su caudalosa cabellera (Rossetti la pintaba preferentemente de color cobrizo o bronceado) se convierte en un símbolo del placer, en un fetiche erótico y en una sinuosa línea de sensualidad que desemboca en el modernismo. También en las obras religiosas de los años cincuenta se funden lo bíblico y lo profano. Aquel beso, con el que el ángel de la muerte redime la vida a Santa Cecilia mientras esta toca el órgano es al mismo tiempo un apropiamiento y avasallamiento eróticos<sup>296</sup>.

El olvido en que cayó la obra de Waterhouse, cuenta PT en el mismo lugar de la cita anterior, durante los veinticinco años posteriores a su muerte, se manifiesta con toda claridad en el triste hecho de que esta obra fue vendida sin autoría reconocida en *Christie's* el 18 de septiembre de 1942. Como el lote número ciento diez fue simplemente descrita en estos términos: «A maiden kneeling before a knight in armour in a wood». (PT, 2010: 162)

---

<sup>296</sup> METKEN, 1982: 114.

**FIG. 30B. LAMIA (1909)**



(Óleo sobre lienzo, 92.5 x 57.5 cm – Colección privada)

En 1909, tras haber exhibido en 1905 *Lamia*, Waterhouse volvió al tema en una composición diferente en la que Lamia, ahora sola, se acaricia el rojizo cabello mientras contempla extasiada su reflejo en el agua en una actitud que evoca inevitablemente a Narciso. Una tela como de iridiscente piel de serpiente que rodea su cuerpo, así como la serpiente que se acerca a ella desde el tronco del árbol nos recuerdan el origen monstruoso de Lamia en abierto contraste con su coqueto e inocente gesto.

Como en *Eco*, como en *Ariadna*, uno de los pechos de Lamia se halla descubierto. Hay un tratamiento minucioso del paisaje del fondo y de los elementos vegetales dentro y fuera del agua, como venía siendo ya habitual en la pintura de Waterhouse desde 1888 con *The Lady of Shalott*.

Citamos aquí el comentario altamente revelador que hace PT (2010: 162) cuando se refiere a esta obra:

In his long career, Waterhouse painted multiple treatments of only six themes: *The Lady of Shalott*, *Ophelia*, *Circe*, *Psyche*, *Miranda* and *Lamia*. It is telling that all are women whose stories feature passionate transitions from one state of being to another.

**FIG.31. PANDORA (1896)**



(Óleo sobre lienzo, 152 x 91 cm – Colección Lord Lloyd Webber)

Como observamos, en la representación de la hermosa Pandora Waterhouse ha elegido la imagen convencional del momento en que esta abre la famosa caja y comienzan a salir todos los males. En la misma línea que otros personajes femeninos tratados por los artistas de esta época, percibimos en Pandora la inquietud masculina frente a la mujer y su deseo de saber.

«¡Japetónida conocedor de los designios sobre todas las cosas! Te alegras de que me has robado el fuego y has conseguido engañar mi inteligencia, enorme desgracia para ti en particular y para los hombres futuros. Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia». (Hesíodo, *Trabajos y días*, 54-58)

Así, afirma ELVIRA BARBA (2013: 70) que:

Es evidente que la fuerza dramática del mito se concentra en dos puntos: por un lado, en la asombrosa belleza de Pandora; por otro, en su carácter fatídico al servicio de Zeus. Y entre ambos queda el interrogante: ¿hasta qué punto es Pandora culpable del mal que causa con su belleza? La captación de este problema es la base de la iconografía de Pandora para el simbolismo del siglo XIX, dominado por la idea recurrente de la “mujer fatal”: J.W. Waterhouse puede dar a su figura una refinada inocencia infantil mientras que abre su cofre; O. Redon la presenta (1909) como una Afrodita humilde con una caja en las manos. Son dos visiones distintas, pero ambas encaminadas a inundar de misterio el recuerdo de esta mujer mítica.

En esta línea de evocación misteriosa bien poco tiene que ver esta Pandora de Waterhouse con las muchas que pintó Rossetti que, en gran medida, la convierte en una mera excusa para representar a Jane Morris, objeto de su atormentado amor.



FIG.31.1. D. G. Rossetti:  
*Pandora* (1869)

FIG.31.2. D. G. Rossetti:  
*Pandora* (1878), Lady Lever Art  
Gallery, Liverpool



Pandora es la primera de las heroínas de la pintura de Waterhouse que aparece de rodillas<sup>297</sup>. No tiene razón de ser esa postura para la acción de destapar la caja<sup>298</sup> y mirar, pero al pintor le permite experimentar con la figura: la vestimenta caída bajo el hombro que desnuda gran parte del pecho, la espalda y el brazo; los pies, la espalda y cuello erguidos... Recordemos en este punto que Waterhouse comenzó su carrera artística como escultor y a Pandora la ha trabajado con un resultado sorprendentemente hermoso, como si de mármol se tratara. Tal parece la superficie de su cuerpo<sup>299</sup>. La oscuridad de los tonos (al fondo el bosque apretado de árboles, el agua, el cabello y las prendas de Pandora...) destacan con mayor fuerza la delicadeza e intensidad del color de la piel de la muchacha, así como el sonrosado de sus labios.

Ordenó al muy ilustre Hefesto mezclar cuanto antes tierra con agua, infundirle voz y vida humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en rostro a las diosas inmortales. Luego encargó a Atenea que le enseñara sus labores, a tejer la tela de finos encajes. A la dorada Afrodita le mandó rodear su cabeza de gracia, irresistible sensualidad y halagos cautivadores; y a Hermes, el mensajero Argifonte, le encargó dotarle de una mente cínica y un carácter voluble. (Hesíodo, *Trabajos y días*, 59-68)

Dio estas órdenes y aquellos obedecieron al soberano Zeus Crónida. [Inmediatamente modeló de tierra el ilustre Patizambo una imagen con apariencia de casta doncella por voluntad del Crónida. La diosa Atenea de ojos glaucos le dio ceñidor y la engalanó. Las divinas Gracias y la augusta Persuasión colocaron en su cuello dorados collares y las Horas de hermosos cabellos la coronaron con flores de primavera. Palas Atenea ajustó a su

---

<sup>297</sup> Un año después, 1907, será *Mariana in the South* quien se arrodille ante el espejo.

<sup>298</sup> En el lateral de la caja aparece en relieve la imagen de un sol saliendo sobre el mar. Es el emblema de la *Hermetic Order of the Golden Dawn*, que habían fundado los masones en 1888 y a la que Waterhouse y personas de su círculo de confianza pertenecían. Por otra parte, TRIPPI (2010: 151) afirma que el cofre que Pandora abre con sigilo y acapara nuestra atención evoca, como en Dánae, la vagina como espacio de secretos potencialmente destructivos.

<sup>299</sup> Como en el caso de las Danaides.

cuerpo todo tipo de aderezos]; y el mensajero Argifonte configuró en su pecho mentiras, palabras seductoras y un carácter voluble por voluntad de Zeus gravisonante. Le infundió habla el heraldo de los dioses y puso a esta mujer el nombre de Pandora porque todos los que poseen las mansiones olímpicas le concedieron un regalo, perdición para los hombres que se alimentan de pan. (Hesíodo, *Trabajos y días*, 69-82)

Asimismo, que Pandora esté arrodillada ayuda a generar la atmósfera de secreto, de transgresión, de cuidado y entrega, que la historia exige.

Y no se cuidó Epimeteo de que le había advertido Prometeo no aceptar jamás un regalo de manos de Zeus Olímpico, sino devolverlo acto seguido para que nunca sobreviniera una desgracia a los mortales. Luego cayó en la cuenta el que lo aceptó, cuando ya era desgraciado. (Hesíodo, *Trabajos y días*, 85-89)

En efecto, antes vivían sobre la tierra las tribus de hombres libres de males y exentas de la dura fatiga y las penosas enfermedades que acarrear la muerte a los hombres [...]. Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes.

Solo permaneció allí dentro la Espera, aprisionada entre infrangibles muros bajo los bordes de la jarra y no pudo volar hacia la puerta; pues antes cayó la tapa de la jarra [por voluntad de Zeus portador de la égida y amontonador de nubes].

Mil diversas amarguras deambulan entre los hombres: repleta de males está la tierra y repleto el mar. Las enfermedades ya de día ya de noche van y vienen a su capricho entre los hombres acarreando penas a los mortales en silencio, puesto que el providente Zeus les negó el habla. Y así no es posible en ninguna parte escapar a la voluntad de Zeus. (Hesíodo, *Trabajos y días*, 90-105)

### 3.5 NATURALEZA, TÓMAME: SOY TU ESPOSA<sup>300</sup>

«Nature» is what we see-  
The Hill –the Afternoon-  
Squirrel –Eclipse – the Bumble bee –  
Nay – Nature is what we hear –  
The Bobolink –the Sea –  
Thunder – the Cricket –  
Nay – Nature is Harmony –  
Nature is what we know –  
Yet have no art to say –  
So impotent Our Wisdom is  
To her Simplicity.

Emily Dickinson, F-721<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> Cita tomada de la película *Orlando* (1992), dirigida por Sally Potter, interpretada por Tilda Swinton y basada en la novela homónima de Virginia Woolf.

<sup>301</sup> «La Naturaleza» es lo que vemos: / la Tarde, la Ardilla, el Eclipse, / el Abejorro, el Cerro; / más aún, la Naturaleza es el Cielo. // «La Naturaleza» es lo que oímos: / el Mirlo, el Mar, el Trueno, el Grillo; / más aún diría: / la Naturaleza es Armonía. // «La Naturaleza» es lo que sabemos, /aunque nos falte el arte de expresar; /tan impotente es nuestra Sabiduría / ante su Simplicidad. // [Traducción de Enrique Goicolea (Amargord, 2012)]

Pero yo amo la delicadeza,  
[...] esto y la brillante luz del sol y la belleza es lo que el amor me ha hecho obtener.  
Safo, *Fr.* 58. 25-26 Voigt

En las últimas décadas del siglo XIX se despertó un gran interés por las divinidades naturales paganas, simbolizadas en la figura del dios Pan<sup>302</sup>, cuyo nombre ya implica en lengua griega una visión universal, panteísta, de la naturaleza. Estas divinidades menores comenzarán a aparecer de manera recurrente en la poesía y otras manifestaciones artísticas a lo largo de estos años, de manera que pasan a ocupar un espacio en el imaginario colectivo.

En Waterhouse se multiplican al final de su vida como elementos que revelan la espiritualidad de la naturaleza, algo que parece claro que él experimenta y siente así (nos atrevemos a hacer esta afirmación por lo que se desprende de su pintura ya que es tan poco lo que sabemos de su vida). Desde esa experiencia mística que el mito griego le permite hay quien se ha referido a él como «un apóstol del Paganismo»<sup>303</sup>.

Así, por ejemplo, el programa para una actividad teatral de la Royal Academy Schools, *Pallettaria*, en junio de 1895 muestra una ninfa y un Pan que inevitablemente nos traen a la memoria *Dríade* y *Náyade* de Waterhouse. Ambas obras, que pudieron verse en la Royal Academy y en la New Gallery al mismo tiempo, debieron de constituir para el pintor, que experimentaba con la creación visual del aspecto de las ninfas, el entrenamiento necesario para realizaciones posteriores como *Hylas y las ninfas*, ya comentado aquí.

---

<sup>302</sup> Un dios feliz que comparte la naturaleza con criaturas sobrenaturales, animales, plantas y seres humanos sin ninguna clase de tribulación, salvo cuando persigue a una ninfa.

<sup>303</sup> Tomamos la cita de TRIPPI (2010: 125).



Dada su afición por los temas mitológicos, el interés de Waterhouse, afirma TRIPPI (2010: 127-128), por Pan, las ninfas, etc., es decir, divinidades menores y simples humanos en lugar de por los dioses olímpicos se explica por una nostalgia del paganismo que nace y crece con su amor por los textos de Ovidio, Shelley, Keats y posiblemente también John Addington Symonds (1840-1892), cuyos escritos sobre cuestiones estéticas ejercieron considerable influencia y que afirmaba entre otras cosas que el cristianismo a pesar de sus intentos no había podido erradicar del alma humana la inclinación, la conexión, diríamos nosotros hoy, con la naturaleza en estado original.

En cuanto a Burne-Jones, su esposa Georgiana recordaba en sus memorias que «su marido intentaba celebrar el comienzo del mundo, con Pan y Eco y silvanos... y un fondo salvaje de bosques, montañas y ríos»<sup>304</sup>.

Hemos de tener en cuenta además que en esta década de 1890 se había despertado una auténtica fiebre por todo lo que tenía que ver con lo espiritual y esotérico (espiritismo, ocultismo, teosofismo, mesmerismo, rosacruces...) y tanto los prerrafaelitas en general, como especialmente Rossetti, Burne-Jones y, por último, Waterhouse estuvieron muy interesados en estos temas y participaron en actividades y grupos relacionados con estas actividades.

Sea como fuere, lo que resulta evidente tanto en el caso de Burne-Jones, como en el de Waterhouse, es que en estos años finales de sus vidas su pintura se va haciendo cada vez más espiritual, simbólica y mística, lo cual desconcertó a parte del público y la crítica que empezaba a tener puesta la mirada ya en otros artistas<sup>305</sup>.

<sup>304</sup> TRIPPI (2010: 127). La traducción es nuestra.

<sup>305</sup> Una prueba de este giro en el mercado del gusto es que *Náyade y Driade* no se vendieron en vida del autor.

*Ophelia, Lady of Shalott, Flora, Adonis, Echo...* todas esas historias nos hablan de amor y de muerte, de transformación, de renovación, de apasionados e intensos despertares. Tal vez esa es la poderosa razón que los ha convertido en mitos. Ovidio, como venimos viendo, es la fuente principal porque, como reconocen los expertos (TRIPPI, 2010: 160) es maravillosamente pictórico (hoy sería *visual*), o tal vez, apuntan, porque, desengañado de la religión oficial, buscaba también él en el misticismo la trascendencia.

De lo que no cabe duda es de que todas estas historias transmiten una esperanza: hablan de la capacidad de regeneración de la naturaleza, de la supervivencia del alma después de la muerte del cuerpo y, por tanto, permiten esperar algo más tras esta. Ya hemos hablado también de cómo esa búsqueda de sentido, esa inquietud por ir más allá de lo materialmente apreciable estaba bien presente en la sociedad victoriana a través de grupos, sociedades, publicaciones, etc. a los que se unieron algunas de las personas más respetables del momento.

Ha estado abandonado tanto tiempo que creo que se ha convertido en una preciosa maraña. Creo que los rosales han trepado más y más y más, hasta que cuelgan de las ramas y de los muros y van serpenteando por la tierra..., casi como si fuera una extraña neblina gris. Algunos rosales se han muerto, pero hay muchos... que aún están vivos y cuando llegue el verano habrá telones y cascadas de rosas. Y creo que en la tierra hay muchos narcisos y campanillas y alazores y lirios que están intentando abrirse camino por la oscuridad. Y ahora que ha empezado la primavera, quizá..., quizá... (Frances Hodgson Burnett, *El jardín secreto*: 190)

**FIG.32A. *EARTH MOTHER* (1882)**



(Worcester Art Museum, Salisbury, Estados Unidos)

Solo muy de vez en cuando se puede estar seguro de que se va a vivir para siempre jamás, y esa es una de las curiosidades de la vida. A veces sucede cuando uno se levanta al amanecer, ese momento de meliflua solemnidad, y se sale al jardín y se queda uno allí quieto y solo; y se echa la cabeza hacia atrás y se alza la mirada, más y más arriba, y se observa cómo muda de color el pálido cielo, sonrojándose, cómo va sucediendo lo insólito y maravilloso, hasta que el Oriente casi le hace a uno clamar, y el corazón parece que cesara de latir ante la inexplicable, imperturbable majestad del sol naciente. Desde hace miles y miles de años, esto es lo que acontece cada mañana, y es entonces cuando durante un instante se sabe que uno va a vivir siempre. Y también se sabe a veces cuando uno está solo en un bosque, a la hora del crepúsculo, y la misteriosa quietud de oro intenso que desciende inclinándose entre las ramas, y bajo ellas, parece que nos dijera muy despacio, una y otra vez, algo que no se termina de entender por más que se escuche. Y luego a veces nos lo confirma el inmenso sosiego de la oscuridad azul de la noche, en la que nos aguardan y observan millones de estrellas; y a veces

nos lo dice una música lejana; y otras está escrito en unos ojos que nos miran. (Frances Hodgson Burnett, *El jardín secreto*: 223)

-Entonces cantaré yo- dijo. Y empezó, como si fuera un extraño espíritu niño-: El sol brilla..., el sol brilla: esa es la magia. Crecen las flores, se agitan las raíces: esa es la magia. La magia es... estar vivo, ser fuerte. La magia está dentro de mí..., la magia está dentro de mí. Está dentro de todos nosotros. Está en la espalda de Ben Weatherstaff. ¡Magia! ¡Magia! ¡Ven a socorrernos! (Frances Hodgson Burnett, *El jardín secreto*: 252)

**FIG.32B. A HAMADRYAD (1893)**



(Óleo sobre lienzo, 160 x 61 cm –Plymouth City Museum & Art Gallery)

*Dríade* muestra a una ninfa de los árboles acompañada de un sátiro-niño que toca una flauta de Pan<sup>306</sup>. Como decíamos al hablar de *Náyade*, el extremo cuidado y la perfección con que Waterhouse trabaja estos paisajes produce justamente el efecto deseado: la sensación de comunión y armonía entre los cuerpos y la naturaleza. De este modo, la dríade sostiene sus piernas, rodeadas de flores, entre las raíces del tronco como si también ella brotara de la tierra. La música, como veremos también en «*Listening to my Sweet Pipings*», juega un papel destacado en la creación de esta panteísta atmósfera.

Tanto en la poesía pastoril como en la poesía romántica las dríades son ninfas, como decíamos, que viven en los árboles. Por tanto, toda su vida está ligada a ellos y la muerte del árbol es también la suya propia. Así se explica que no sean solo símbolo de la fertilidad y la renovación, sino también de la muerte y la descomposición. No hemos de olvidar además la naturaleza singular del árbol y con él también de la dríade: sujeto firmemente al suelo, hundidas sus raíces hasta lo más profundo, se alza, sin embargo, hasta el cielo, en un permanente equilibrio de fuerzas entre la vida y la muerte, la oscuridad y la luz.

Es casi seguro que Waterhouse tuvo que ver en la Grosvenor Gallery en 1887 las obras de Burne-Jones *Hamadryad* (1883) y *Garden of Pan* (1886-1887)<sup>307</sup>.

---

<sup>306</sup> Nótese que es el mismo Pan que veremos en la siguiente obra con la única diferencia de que este ya tiene desarrolladas las patas caprinas.

<sup>307</sup> En esta obra perteneciente al momento en que Burne-Jones ambicionaba pintar un cuadro sobre el comienzo del mundo observamos en una extraña composición a un Pan que, desprovisto de rasgos caprinos, no es sino un joven inmaduro que deleita al son de su música a una pareja desnuda. En esta especie de Edén pagano o bucólica Arcadia es imposible sustraerse a la evocación de Adán y Eva. Como en tantas otras obras, es innegable la influencia de los maestros italianos (Piero di Cossimo [1451-1521] o Dosso Dossi [1493-1541]), así como el siempre novedoso enfoque de Burne-Jones en la recreación de los temas clásicos.

**FIG.33A. THE GARDEN OF PAN (1886-1887)**



(Óleo sobre lienzo, 153 x 187cm, - National Gallery of Victoria, Melbourne).

En su reinado vivió Pomona; ninguna de entre las Hamadriades del Lacio cultivó los jardines con más pericia que ella ni hubo otra que se interesase más por los frutos de los árboles; de ellos ha tomado nombre<sup>308</sup>: no ama ella las selvas ni los ríos, sino el campo cultivado y las ramas cargadas de ricas frutas; y su diestra no sostiene una jabalina, sino una curva hoz, con la que unas veces reprime la excesiva exuberancia y reduce los vástagos que se extienden por todas partes, y otras, hendiendo la corteza, injerta estacas y proporciona jugos a un pupilo ajeno; tampoco permite que pasen sed y riega con corrientes de agua las retorcidas ramificaciones de las porosas raíces. Esta es su pasión, este su afán, y por otra parte no tiene apetencia alguna hacia el amor; pero temiendo alguna violencia de los campesinos cierra por dentro el vergel e impide y esquiva el acceso de los hombres. ¿Qué no hicieron para poseerla tanto los sátiros, juventud entregada a la danza, como los Panes, con sus cuernos ceñidos de coronas de pino, y Sileno, siempre más juvenil que sus años, y el dios que espanta a los ladrones ya sea con su hoz, ya con su miembro viril? Pero a todos ellos sobrepasaba Vertumno, desde luego, en amor, y no era más afortunado que ellos. (Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 624-642)

<sup>308</sup> De *pomum*, «fruta»; de modo que Pomona vendría a ser «La de las frutas».

Disfrazado de hombre en faenas diversas (segador, ganadero, podador, recolector, soldado, pescador...), Vertumno<sup>309</sup> aprovecha para acercarse a ella y disfrutar del goce de la contemplación de su belleza. Pero es únicamente disfrazado de anciana como logra convencerla de que su comunidad de gustos hace de ellos la pareja ideal:

«Pero si eres lista, si quieres una buena alianza y estás dispuesta a escuchar a esta vieja, que te ama más que todos esos, más de lo que tú piensas, rehúsa todo matrimonio vulgar y elige a Vertumno por tu compañero de lecho. Aquí me tienes también como fiador de él; porque ten la seguridad de que no se conoce él a sí mismo mejor que yo lo conozco; y no anda errante por doquier a través del mundo entero; habita estos parajes; y no hace como la mayor parte de tus pretendientes, amar a la última que han visto: tú serás su primera y su última pasión y solo a ti te consagrará sus años. Añade que es joven, que tiene el don nativo de la hermosura y que es capaz de mostrarse perfectamente en todas las formas y se convertirá en lo que se le mande aunque se lo mandes todo. ¿Y qué decir de que los dos tenéis las mismas aficiones, de que es el primero en poseer la fruta que tú cultivas y coge con mano gozosa tus productos». (Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 675-690)

[...]

«Ten presente todo eso, querida mía, abandona, por favor, tu obstinada altanería, y únete, ninfa, a quien te ama: y que así ni una helada primaveral te quemee los frutos nacientes, ni rápidos vientos los arranquen cuando aún están en flor». (Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 761-764)

Y, al fin, abandonando el disfraz, ganar su amor porque, al mostrarse tal cual es, la ninfa se dejó conquistar por el porte del dios y sintió a su vez la misma herida. (Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 70-771)

---

<sup>309</sup> El propio nombre «Vertumno» contiene el verbo «vertere», de ahí que se considerase un rasgo propio de esta divinidad la capacidad de mudar; por eso personificaba la idea del cambio ligada a los ciclos de la naturaleza.

**FIG.33B. POMONA (TAPIZ) [1884-1885]**



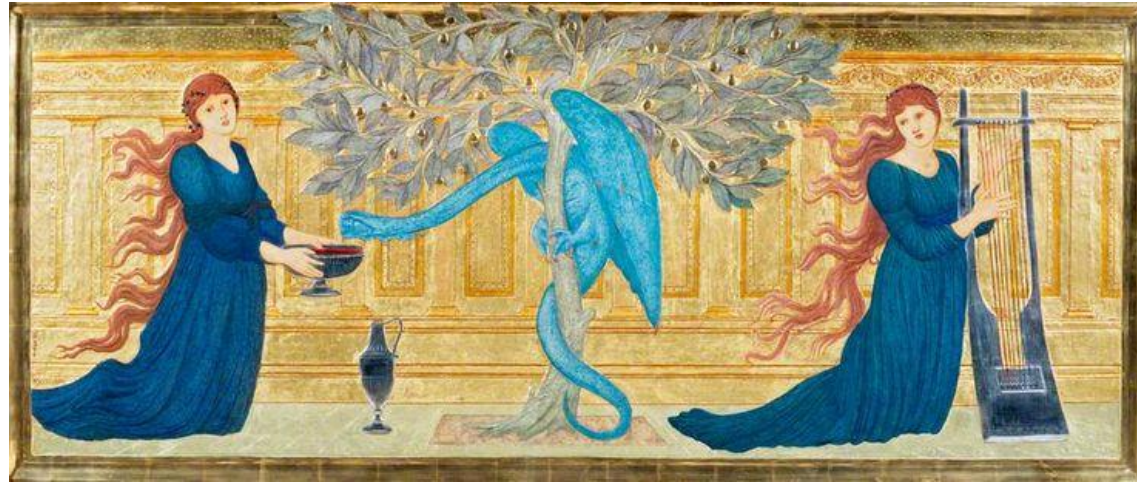
*I am the ancient apple-queen - as once I was so am I now/for evermore a hope unseen – betwixt the blossom and the bough; [parte superior]  
Ah, where's the river's hidden Gold – and where's the windy grave of Troy?/ once come I as I came of old – from out the heart of summer's joy. [parte inferior]*

(The Whitworth Art Gallery, University of Manchester)

**FIG.34A. THE GARDEN OF THE HESPERIDES (1870-1877)**



(Acuarela y gouache, 119 x 98 cm – Kunsthalle, Hamburgo)



**FIG.34B. THE GARDEN OF THE HESPERIDES (1882)** [Témpera y otros materiales]

El undécimo trabajo de Heracles y, con diferencia, uno de los más peligrosos consistió en traer las manzanas de oro que se guardaban en el Jardín de las Hespérides, allá en el más remoto Occidente, aunque Apolodoro lo sitúa en el extremo norte de la tierra. Las Hespérides o «ninfas del Ocaso» y un dragón inmortal custodiaban estas frutas, regalo de bodas recibido por Hera, según unas fuentes, o producto de un árbol que allí crecía, afirman otras.

Atlas sostiene el vasto cielo a causa de una imperiosa fatalidad allá en los confines de la tierra, a la entrada del país de las Hespérides de fina voz, [apoyándolo en su cabeza e infatigables brazos]; pues esta suerte le asignó como lote el prudente Zeus. (Hesíodo, *Teogonía*, 516-520)

En su trayecto hasta allí Heracles libera a Prometeo de sus cadenas y tormento y recibe de este el consejo de que sea Atlas quien vaya en su lugar a por las manzanas mientras él le sostiene la bóveda celeste. Así encontramos dos versiones para el desenlace del relato. En el primero, el aceptado por los poetas más antiguos (ELVIRA BARBA, 2013: 374), es Atlas quien va por las

manzanas y se las entrega a Heracles<sup>310</sup>. Según la otra versión (de 500 a.C. en adelante), Heracles, tras conversar con Atlas, marcha al Jardín y consigue las manzanas (Apolonio de Rodas, IV, 1397-1407; Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 635-650; Lucano, IX, 355-368).

No obstante, algunos dicen que no las recibió de Atlante, sino que él mismo las consiguió tras dar muerte a la serpiente que las custodiaba. Luego de haberse llevado las manzanas se las entregó a Euristeo, pero este, cuando las tuvo en su poder, se las regaló a Heracles, de quien las recibió Atenea, la cual las retornó a su lugar, pues no era lícito que estuvieran en ningún otro. (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 11)

A Burne-Jones, como en otras ocasiones, no le interesan las hazañas del héroe. Heracles no ha cautivado su atención como Perseo. Su mirada, eso sí, como el protagonista del relato, es viajera y por ello nos lleva al interior del Jardín, misterioso y mágico; a los pies del árbol donde brillan las manzanas y danzan las ninfas ajenas a cualquier tribulación y en feliz armonía con la terrible serpiente.

Obviamente, aunque las dos versiones fueron conocidas y representadas siempre, es esta segunda la que tuvo mayor éxito. Y se comprende la razón: nos permite adentrarnos en el jardín, lugar cerrado y mágico donde habitan las Hespérides, y ver la gran serpiente que se enrosca a un árbol de oro cargado de frutas brillantes. Tal imagen se impone por sí misma desde la cerámica del Clasicismo, y, en Renacimiento, se enriquece incluso al transformarse la serpiente en un “dragón medieval” (A. Carracci, 1597; P.P. Rubens, h. 1638). Finalmente, de forma inesperada, el tema se renueva a fines del siglo XIX, centrado ya en su elemento más romántico: las misteriosas Hespérides vistas como hadas (E. Burne-Jones, 1872; lord Leighton, 1892). (ELVIRA BARBA, 2013: p. 374)

---

<sup>310</sup> Como puede verse en la metopa correspondiente del Templo de Zeus en Olimpia (h. 460 a.C.).

**FIG.35. «LISTENING TO MY SWEET PIPINGS» (1911)**



(Óleo sobre lienzo, 57.8 X 102.2 cm – Colección Anna Sui)

Por las razones anteriormente esgrimidas incluimos aquí esta obra aunque su fuente literaria es el poema de Shelley *Hymn to Pan* (1820), si bien hablar de Shelley es lo mismo que decir pasión por la literatura grecolatina y permanente ejercicio de recreación poética de las fuentes antiguas.

En el poema el dios Pan habla del poder de su música para expresar el deseo y traer el descanso del sueño al mundo. Lejos de la pintura a la que nos tiene acostumbrados Waterhouse, no hay aquí narración. La joven tan tranquila (de nuevo con un pecho descubierto) y melancólica que recostada lo oye tal vez sea la propia naturaleza<sup>311</sup> y su gesto, la naturaleza circundante, el arroyo, alusiones a su fertilidad. Tampoco Pan aparece en su imagen caprina y lasciva, sino como un niño al que comienzan a asomarle los cuernecillos. Hay paz, calma y ternura en este estado de meditación contemplativa al son de la música. De ahí que se afirme (RU<sup>312</sup>: 2010) que esta pintura de Waterhouse se acerca a la pintura esteticista de la década de 1860 y muy especialmente a obras de Leighton como *Idyll* (c. 1880-1881) o *Flaming June* (c.1895). Hacía mucho, afirma RU, que había muerto Leighton y el mundo del arte giraba imparable hacia el Modernismo, pero es como si Waterhouse insistiera en expresar su creencia en los temas imperecederos: la naturaleza, el mito y la creación.

<sup>311</sup> En esa actitud tan relajada y con Pan hecho niño no puede ser Siringe, cuyo desafortunado encuentro con Pan narra Ovidio, *Metamorfosis*, I.

<sup>312</sup> ROBERT UPSTONE (2010: 178).

**FIG.36A. *PHYLLIS AND DEMOPHOÖN* (1907)**



(Acuarela y gouache,  
91.5x45.8 – Birmingham  
Museums and Art Gallery -  
exhibida en la Old Water-  
Colour Society en 1870)

(Óleo sobre lienzo, 186 x 111 cm  
– National Museum Liverpool,  
Lady Lever Art Gallery)



**FIG.36B. *THE TREE OF FORGIVENESS* (1881-82)**

**FIG.36C. J. W. WATERHOUSE: *PHYLLIS AND DEMOPHOÖN* (1907)**



**FIG.37. *APOLLO Y DAFNE* (1908)**



(Óleo sobre lienzo, 143 X 109 cm –Colección privada)

En la línea de *Driade* la fascinación, compartida genialmente por Burne-Jones y Waterhouse por las transformaciones del cuerpo humano, de la carne mortal, en vegetación no decayó nunca. Prueba de ello es que ambos

abordaron la tarea de pintar las historias de Filis y Demofonte y de Apolo y Dafne. Ambos relatos provienen de Ovidio, *Metamorfosis*,<sup>313</sup> y cantan la conversión de las ninfas en árboles como rechazo al acoso masculino en el caso de Dafne, que no desea los amores de Apolo; o como consecuencia de un amor trágico en el caso de Filis.

En ambas obras, como en tantas otras de estos pintores, toda la fuerza se concentra en la mirada y los gestos de los personajes. Filis, la hija del rey de Tracia, espera que su amado Demofonte (que la había cortejado de regreso de Troya) vuelva con ella antes de que finalice el mes. Al creerse abandonada y olvidada, Filis se quita la vida colgándose de un árbol. Sin embargo, Demofonte regresa aun cuando es demasiado tarde y la única salvación y consuelo que los dioses (Atenea) conceden es transformar a Filis en un almendro. Angustiado por los remordimientos, Demofonte se abraza al árbol y, al calor de ese contacto, el almendro florece por primera vez. Filis asoma momentáneamente para otorgarle su perdón, mas su forma humana se ha perdido para siempre.

Burne-Jones ha elegido el momento preciso del abrazo con una Filis de presencia poderosa cuyos cabellos aún están enzarzados entre las ramas de su árbol. Su rostro es nuevamente el de María Zambaco<sup>314</sup> en unos cuerpos que, como los de *The Fortune Wheel*, remiten a Miguel Ángel. El desnudo de Demofonte resultó enormemente escandaloso y acarrió a Burne-Jones no pocos problemas<sup>315</sup>, pero la fuerza de la imagen es innegable y portentosa.

En *El árbol del perdón*, en cambio, la versión al óleo de esta misma historia, los genitales de Demofonte han sido cubiertos por una fina tela, mientras es Filis ahora la que, en su momentánea transformación, aparece completamente desnuda; los rasgos del rostro de Demofonte son los de

---

<sup>313</sup> La historia de Filis también en Chaucer, *Legend of Good Women* (1385).

<sup>314</sup> También María Zambaco había tratado de suicidarse en un desesperado intento por lograr que Burne-Jones no rompiera con ella, sino con su esposa, y pudieran formalizar su relación. Eso no sucedió nunca, de modo que vinieron años de tormentosa relación y dolorosos remordimientos y culpabilidades.

<sup>315</sup> Entre ellos abandonar la *Old Watercolour Society* a la que pertenecía desde hacía años ante la denuncia recibida por la obscenidad que representaba su Demofonte completamente desnudo y su negativa a enmendarlo.

alguien más fuerte, menos sometido; por último, el parecido entre Filis y Maria Zambaco se ha atenuado, aunque el hermoso título de la obra está hablando bien alto y claro de las muchas historias que guarda ese exuberante almendro en flor.

**FIG.37.1. THE WHEEL OF FORTUNE**  
**(1875-1883)**



(Musée d'Orsay, París)

Waterhouse no ha elegido el momento del abrazo, sino el del perdón<sup>316</sup>. Demofonte aparece de rodillas, con el sombrero quitado, en un gesto de sincero arrepentimiento. La mirada de Filis es intensa y triste (¡qué menos al pensar en todo lo perdido!) pero no amenazante.

---

<sup>316</sup> Puesto que Waterhouse conocía bien los problemas que había tenido Burne-Jones con su tratamiento de esta historia es de toda lógica que se manejara con cautela.

Huésped tuya, la rodopea Filis, de que tú, Demofonte, estés ausente más tiempo del prometido me quejo. Cuando los cuernos de la luna se hubieran unido en su plena redondez a mis riberas tu ancla prometiste. // La luna cuatro veces se ha escondido y toda su redondez cuatro veces volvió a llenar. Y no arrastra la onda sitónide las acteanas naves.

Si llevases la cuenta del tiempo (los que aman la llevamos muy bien), no llega antes de su día mi queja. La esperanza también tardó en perderse; tarde damos crédito a lo que creído hace daño // y, amándote, incluso a mi pesar, ahora me hiera. (Ovidio, *Heroidas* II, 1-10)

En cuanto a Apolo y Dafne el relato era bien conocido y tratado desde antiguo por los grandes maestros. Es sin duda el más famoso entre los mitos relativos al dios Apolo. Señala ELVIRA BARBA (2013) que es a partir del siglo III a.C. cuando se tienen noticias literarias sobre él, si bien la formulación definitiva de la historia está en las *Metamorfosis* de Ovidio.

En vida de Waterhouse nunca se vendió esta obra, que no recibió buenas críticas por la figura fallida de Apolo, afeminado y poco creíble tanto en su pose como en su actitud, del que la crítica afirmó con ironía que un simple codazo de Dafne habría bastado para frenar su avance<sup>317</sup>. ¡Lástima! Porque esa Dafne, pensamos, habría merecido otra consideración y antagonista en su precioso escorzo y hermosa mirada.

Podemos afirmar que estas obras se anticipan a futuras producciones centradas en la singular relación entre flores y mujeres<sup>318</sup>.

El primer amor de Febo fue Dafne, la hija de Peneo, y no fue producto del ciego azar, sino de la violenta cólera de Cupido. (Ovidio, *Metamorfosis* I, 452-453)

---

<sup>317</sup> En TRIPPI (2010: 195).

<sup>318</sup> Dejamos para la reflexión pues requeriría otra clase de análisis la referencia que hace TRIPPI (2010: 197) del hecho significativo de que en la lucha por el sufragio femenino las mujeres contraatacaron en 1912 destruyendo miles de ejemplares de The Royal Botanic Gardens, Kew.

Aún iba a seguir hablando cuando la Penea huyó a la carrera, despavorida, y al abandonarlo dejándolo con la palabra en la boca, aun entonces le pareció agraciada; el viento le descubría las formas, las brisas que se le enfrentaban agitaban sus ropas al choque, y un aura suave le empujaba hacia atrás los cabellos; con la huida aumentaba su belleza. (Ovidio, *Metamorfosis* I, 525-530)

Apenas acabó su plegaria cuando un pesado entorpecimiento se apodera de sus miembros; sus suaves formas van siendo envueltas por una delgada corteza, sus cabellos crecen transformándose en hojas, en ramas sus brazos; sus pies un momento antes tan veloces quedan inmovilizados en raíces fijas; una arbórea copa posee el lugar de su cabeza; su esplendente belleza es lo único que de ella queda. Aun así sigue Febo amándola, y apoyando su mano en el tronco percibe cómo tiembla aún su pecho por debajo de la corteza reciente; y estrechando en sus brazos las ramas, como si aún fueran miembros, besa la madera; pero la madera huye de sus besos. Y el dios le habla así: “Está bien, puesto que ya no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol”. (Ovidio, *Metamorfosis* I, 548-558)

**FIG.38. PÍRAMO Y TISBE (1909)**



(Óleo sobre lienzo, 97 x 59 cm –Colección privada)

En el último período de su actividad creativa, aunque predominen las pinturas referidas a Perséfone y los retratos, Waterhouse no abandona por completo la pintura narrativa. Volverá a *Ophelia* (1910) y en 1909 elige como tema el antiguo cuento babilonio *Píramo y Tisbe*<sup>319</sup> que encaja muy bien en sus intereses reflexivos acerca del amor imposible o insatisfecho y las metamorfosis botánicas (Píramo en el río de Cilicia<sup>320</sup> que lleva su nombre y Tisbe en fuente que vierte sus aguas en él). También Burne-Jones (1863)<sup>321</sup>

---

<sup>319</sup> Ovidio, la fuente principal para este relato, transformó a los protagonistas de la leyenda, el dios-río de Cilicia y la ninfa Tisbe, en unos jóvenes que habitaban en Babilonia. El relato de sus amores fue tema de gran éxito entre creadores de todos los tiempos desde pinturas pompeyanas a María de Francia, Dante, Petrarca, Boccaccio y Chaucer, por citar solo algunos. Shakespeare se refiere a él en *El sueño de una noche de verano*; el germen de la historia, el equívoco y el triste desenlace, la acercan también a *Romeo y Julieta*. L. Cranach, 1520; Tintoretto, 1541; Poussin, 1650 también se interesaron por la historia de este amor contrariado.

<sup>320</sup> Como tal aparece en mosaicos y monedas de esa zona en Época Imperial (ELVIRA BARBA: 2013, p. 440).

<sup>321</sup> Desafortunadamente no hemos podido conseguir una imagen de calidad para mostrar esta *Tisbe*.

trabajaré sobre la figura de Tisbe para el diseño de una labor sobre tejido. Es una Tisbe bellísima, pero bien distinta a esta que vemos. Con indumentaria clásica, más alegórica<sup>322</sup> que mundana o humana, nos mira reflexiva y seria, de frente, mientras sostiene en una mano la espada y en la otra una rama con el fruto del moral. Es la viva imagen de la consumación de un amor trágico y ejemplar.

Para su *Thisbe* Waterhouse regresa a Ovidio como fuente<sup>323</sup> y no se toma molestia alguna en tratar de reproducir la Babilonia antigua. Tisbe, con el cabello oscuro como concesión a su lugar de origen, lleva un largo vestido decorado con lotos egipcios (también es egipcio el taburete junto a ella).

Píramo y Tisbe, el uno el más bello de los jóvenes, la otra sobresaliente entre las muchachas que tenía el Oriente, ocupaban dos casas contiguas, allí donde se dice que Semíramis ciñó de muros de tierra cocida su elevada ciudad. (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 55-58)

Los enamorados Píramo y Tisbe utilizan la rendija de la pared que separaba sus casas para comunicarse a escondidas de sus respectivas familias ya que estas no aprobaban ni permitían su relación. Así conciertan una cita nocturna «junto al sepulcro de Nino, a la sombra de un erguido moral, cuajado de frutos blancos como la nieve» (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 88-90). Tisbe llega primero y, asustada al ver rondando por el lugar una leona con las fauces ensangrentadas, huye despavorida. En su huida pierde el velo que cae al alcance de la leona que lo rompe y lo mancha de sangre. Es entonces cuando llega Píramo. Convencido de que la leona ha matado a Tisbe, Píramo se clava su espada al pie de la morera. La sangre que mana de su herida salpica el árbol, empapa su raíz y tiñe de rojo<sup>324</sup> los frutos hasta el punto de que hará

---

<sup>322</sup> Como sus *Faith, Hope, Charity, Temperance*.

<sup>323</sup> También recoge esta historia Higino en sus *Fábulas*.

<sup>324</sup> Antes de morir, Tisbe rogará al árbol que en recuerdo del trágico final de ambos tenga siempre frutos negros propios para el luto. Cuenta Ovidio que sus súplicas conmovieron tanto a los dioses y a las familias de los jóvenes amantes que, en efecto, el fruto maduro del moral es negruzco y las cenizas de Píramo y Tisbe fueron colocadas por sus padres en una misma urna donde descansan juntos y mezclados para siempre. (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 164-166)

dudar a Tisbe, cuando llegue, de que se trata del mismo lugar. Tisbe regresa en el momento en que Píramo exhala su último aliento. El joven amado no tiene fuerzas ya para hablar, pero es capaz de abrir los ojos y sostenerle esa última mirada. Desgarrada de dolor, Tisbe «se deja caer sobre el hierro todavía tibio de la otra sangre» (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 162-163).

Del relato de Ovidio Waterhouse ha elegido, como casi siempre, un motivo inusual, enormemente evocador pero no escabroso ni llamativo; un momento poético, íntimo, en el que todo el protagonismo es para Tisbe y para la pared.

La vecindad les hizo conocerse y dar los primeros pasos; con el tiempo creció el amor; ellos habrían querido celebrar la legítima unión de la antorcha nupcial, pero se opusieron los padres; mas, y a eso no podían oponerse, por igual ardían ambos con cautivos corazones. Ningún confidente hay entre ellos, por señas y gestos se hablan, y cuanto más ocultan el fuego, más se enardece el fuego oculto. La pared medianera de ambas casas estaba hendida por una delgada grieta que se había producido antaño, durante su construcción. El defecto, que nadie había observado a lo largo de los siglos, - ¿qué no notará el amor?- vosotros, amantes, fuisteis los primeros en verlo, y lo hicisteis camino de vuestra voz; y así solían pasar seguras a su través, y en tenue cuchicheo, vuestras ternezas. (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 58-70)

Tras abandonar el telar, Tisbe nos mira sin vernos, de igual forma que ignora la luz, las flores y el jardín que se observan más allá de la ventana.

dulce madre, no puedo tejer en el telar,  
vencida por el deseo de un muchacho, por culpa de la suave Afrodita.  
(Safo, Fr. 102 Voigt)

No puede vernos ni oírnos porque toda su atención está puesta en la grieta de la pared. Contemplamos su hermoso y delicado rostro, la perfección de sus rasgos, del tono de su piel, sus pies bonitos, la armonía de su figura,

pero nos está vedado el acceso a su intimidad. Solo hay dos sentidos trabajando a fondo para ella: el tacto y el oído. En la posición de sus manos, en el cuidado esmero con que sus dedos y su palma se flexionan sobre la pared, en la ternura de ese gesto, Tisbe persigue la tibieza inalcanzable de otra mano, la mano amorosa y amada de Píramo. En la concentración de su mirada, en el silencio de sus labios sellados están la espera y la esperanza de una palabra de amor, la promesa renacida cada día de, a través de esa pared, sentir volar el rastro de su nombre<sup>325</sup>, la voz del amado que la nombra.

Muchas veces, cuando de una parte estaba Tisbe y de la otra Píramo, y habían ellos percibido mutuamente la respiración de sus bocas, decían: “Pared envidiosa, ¿por qué te alzas como obstáculo entre dos amantes? ¿Qué te costaba permitirnos unir por entero nuestros cuerpos, o, si eso es demasiado, ofrecer al menos una abertura para nuestros besos? Pero no somos ingratos; confesamos que te debemos el que se haya dado a nuestras palabras paso hasta los oídos amigos”. (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 71-77)

---

<sup>325</sup> No viene al caso del análisis de este trabajo, pero puesto que se le ha citado a menudo por la influencia decisiva que ejerció sobre estos pintores, nos parece de justicia poética recordar aquí que también John Keats, el pobre enamorado poeta romántico, y su amada Fanny Browne se comunicaron largo tiempo a través de la intimidad y la forzada distancia de una pared contigua compartida. Por desgracia para todos también su historia de amor tuvo un final desdichado y trágico, pero de notable belleza. Afortunada y esperanzadoramente, también como en el caso de Píramo y Tisbe, esa belleza lo transformó, merced a la palabra, en algo perdurable.

**FIG.39. *THE AWAKENING OF ADONIS* (1899)**



(Óleo sobre lienzo, 95.9 x 188 cm –Colección Lord Lloyd Webber)

En el mismo proceso de reflexión sobre los aspectos trascendentes de la naturaleza y la renovación permanente de la vida o el misterio de la muerte se inserta esta obra que tiene como protagonistas a Adonis y Venus. El hermoso Adonis, nacido del árbol de la mirra en que su madre había sido transformada, es objeto de disputa entre Venus y Perséfone. Zeus resuelve que pase la mitad del año con cada una, pero durante su vida terrenal es atacado por un jabalí y muere. Al contacto con su sangre de la tierra comienzan a brotar anémonas.

Cada primavera Venus acude presta a besar a Adonis para devolverlo a la vida. Ovidio y Shelley son las dos fuentes principales para esta historia. Waterhouse se inspiró para la pose de Adonis en la escultura de época helenística del efebo Endimión que está en el British Museum. Tanto en lo que a la técnica, como al resultado se refiere, la crítica considera esta una obra fallida. No hay apenas atmósfera y tampoco existe la tensión sexual o erótica a la que Waterhouse nos tiene acostumbrados. Adonis resulta afeminado y Venus no parece la diosa poderosa y segura que imaginamos.

Cautivada por la hermosura de aquel hombre, no se interesa ya por las playas de Citera, no frecuenta Pafos, la rodeada de un profundo mar, ni Cnido la abundante en peces, ni Amatunte cuajada de filones;

también del cielo se mantiene alejada; al cielo es preferido Adonis. (Ovidio, *Metamorfosis X*, 529-532)

“Sé valiente con los animales que huyen; contra los audaces no carece la audacia de peligro. Abstente, joven, de ser temerario a costa mía, y no provoques a las fieras a las que la naturaleza ha dado armas, no sea que tu gloria me vaya a costar cara. Ni tu edad ni tu belleza ni lo que ha impresionado a Venus impresiona a los leones, ni a los súidos portadores de rígidas cerdas, ni a los ojos ni a los impulsos de las fieras”. (Ovidio, *Metamorfosis X*, 543-549)

Pero el valor de Adonis se alza en contra de los consejos. Sucedió que los perros, siguiendo un seguro rastro, hicieron salir de su escondite un jabalí, que cuando se disponía a abandonar la espesura fue alcanzado por el joven hijo de Cíniras en disparo sesgado: en el acto se sacudió el feroz súido con su curvo hocico el venablo empapado en su sangre, y persigue a Adonis, que está aturrido y trata de buscar refugio, y le hunde enteramente los colmillos en la ingle y lo derriba moribundo en la azafranada arena. (Ovidio, *Metamorfosis X*, 709-716)

Desde lejos reconoció el gemido del moribundo e hizo virar a las blancas aves en aquella dirección, y cuando desde el alto cielo vio el cuerpo sin vida y revolcado en su propia sangre, saltó a tierra y se rasgó el regazo a la vez que los cabellos, y se golpeó con las manos los pechos que no lo merecían, y quejándose al destino dijo: “Pero aun así no todo va a ser de tu propiedad. Por siempre subsistirá el recuerdo de mi dolor, Adonis, y la representación reiterada de tu muerte realizará una imitación natural de mi pesar; en cuanto a tu sangre, se transformará en una flor. (Ovidio, *Metamorfosis X*, 719-728)

Sin embargo, es efímera la vida de aquella flor, pues, mal sujeta y caediza por su excesiva ingravidez, la arrancan los mismos vientos que le dan nombre<sup>326</sup>. (Ovidio, *Metamorfosis* X, 737-739)

Es la única pintura de Waterhouse en que explícitamente aparece Venus. Burne-Jones, en cambio, en búsqueda siempre del amor perfecto, le dedicó una mayor atención a su diosa. Alguna de sus mejores obras está entre las dedicadas a ella en una iconografía muy alejada de la voluptuosa carnalidad con que habitualmente se la representa. Son obras simbólicas como *Venus Concordia* (18) y *Venus Discordia* (18) o puramente estéticas como *El espejo de Venus*<sup>327</sup> (1877), excepción hecha de *Laus Veneris* (1878), la única narrativa, si bien su fuente no es grecolatina en pureza<sup>328</sup>.

---

<sup>326</sup> La anémona, es decir, «la del viento».

<sup>327</sup> Esta obra fue una de las que formaron parte de la exposición inaugural de la Grosvenor Gallery (1877). Diez figuras femeninas de casi idéntico rostro (la dulzura de sus rostros y el tono de sus pieles nos recuerdan de nuevo a Botticelli) se contemplan ensimismadas en la superficie de una charca. Por el título del cuadro sabemos que una de ellas, la figura que destaca en su posición completamente erguida y sensualmente cubierta de azul, es Venus. Todo el cuadro es un alarde de dominio técnico y composición (la variedad de posturas, los pliegues de la ropa, los diversos gestos de las jóvenes acompañantes de la diosa, el preciosismo de las ropas, el cuidado y exactitud extremos con que se han pintado las flores y hojas que rodean el charco...). El detallismo y el brillante colorido (¡cómo nos maravilla el brillo del agua!) son propios del prerrafaelismo de Burne-Jones. El paisaje, rocoso, árido e indeterminado está, como en tantas obras de Burne-Jones, al servicio de las figuras. Remoto y silencioso no pretende restarles ningún protagonismo. Para Dijkstra (1994: 132): «En un paisaje tan árido como su propia existencia autosuficiente, encontramos a la mujer – Venus – en su multiplicidad indiferenciada (porque las mujeres que son ella solo se distinguen por el color de sus vestidos y el pelo, no por sus rasgos faciales individualizados o por una «personalidad»). Está mirando a su reflejo múltiple en un charco de agua, «el primer espejo», el peligroso «espejo» de Venus, el charco paradigmático de su identidad que rodea en profundo silencio los miembros entrelazados de la interdependencia de las mujeres, las cuales, como símbolos de La Mujer, aparecen perfectamente reflejadas en su superficie plana y virginal. Mientras se miran a sí mismas se sienten reconfortadas por la maravilla de su existencia, aunque permanecen pensativamente conscientes de que en cuanto la superficie del charco sea removida, en cuanto espejo se resquebraje, perderán su reflejo, su identidad entrelazada, colectiva y, en efecto, morirán».

<sup>328</sup> *Laus Veneris* supone la interpretación que Burne-Jones realiza del mito germánico de los amores de Venus y el caballero Tannhäuser, que durante siete años disfruta de los placeres carnales en brazos de la diosa en el Venusberg (el dominio subterráneo de la diosa), antes de entregarse a la Virgen y recibir la absolución cristiana, para luego regresar a Venus por creer que la absolución no le había sido otorgada.

**FIG.39A. VENUS CONCORDIA (1872)**



(Óleo sobre lienzo, 128.5 x 211 cm –City Museum and Art Gallery, Plymouth; inacabado)

**FIG.39B. VENUS DISCORDIA (1872-73)**



(Óleo sobre lienzo, 128.2 x 209.8 cm; inacabado)

**FIG.39C. *THE MIRROR OF VENUS* (1873-1877)**



(Óleo sobre lienzo, 122 x 199.5 cm –Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa)



**FIG.39D. *THE BATH OF VENUS* (1888)**

(Acuarela; - Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa)

**FIG.39E. *LAUS VENERIS* (1873-1878)**



(Óleo sobre lienzo, 122 x 183 cm –Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne)

**FIG.39.1. DANTE GABRIEL ROSSETTI:  
*VENUS VERTICORDIA* (1864-1868)**



(Russell-Cotes Art Gallery and Museum, Bornemouth)

A partir de 1891 se aprecia un giro considerable en la obra de Waterhouse. De mujeres poderosas y asuntos dramáticos a mujeres contemplativas y niñas. En general, diríamos que su pintura se vuelve cada vez más poética, más intimista, en una especie de proceso permanente de sacralización de la naturaleza y de la vida a través de lo bello<sup>329</sup>. Desde nuestra subjetiva percepción como espectadores pensamos que aquí están algunas de las obras más bellas y de mayor fuerza de este pintor y, aunque aparentemente no son narrativas, cierta atención nos permite apreciar que se esconde tras ella un discurso profundo y complejo en el que lo griego y lo latino continúan latiendo con la misma fuerza y vitalidad de siempre<sup>330</sup> en una permanente propuesta llena de sugerencias evocadoras<sup>331</sup>.

**FIG.40.1. SWEET SUMMER (1912)**



(Óleo sobre lienzo; – Colección privada)

<sup>329</sup> Consideraba Sketchley (TRIPPI: 2010: 179) que a partir de entonces Waterhouse trabaja «a single body of expression, however it varies technically». Es el tiempo (1908-1914), por ejemplo, de toda esa iconografía de Waterhouse de la mujer-flor con obras como la primera “*Gather Ye Rosebuds While Ye May*” (1908), *The Soul of the Rose* (1908) o *Vanity* (1908).

<sup>330</sup> Como podría decirse de *Gathering Almond Blossoms* o *Sweet Summer* (1912).

<sup>331</sup> Pues con especial intensidad la pintura que nos ocupa requiere una enorme complicidad del receptor; no una observación pasiva y cómoda, sino activa, atenta, entusiasta. Así lo señala también PRETTEJOHN (2007: 11) cuando se refiere, para ejemplificar, a la maravillosa *Mariana* (1850-1851) de Millais: «Mariana makes heavy demands on the viewer, something which is often regarded as a feature of modern art. The intricate detail seems to document innumerable acts of visual perception in the fashion of a research scientist who records every experimental observation with scrupulous precision. [...] we are asked to attend carefully to this particular cloth and no other. The picture is full of such details, compelling us to mimic the close scrutiny of the artist-researcher».

**FIG.40.2. *THE SOUL OF THE ROSE* (1908)<sup>332</sup>**



(Óleo sobre lienzo; – Colección privada)

**FIG.40.3. *GATHERING ALMOND BLOSSOMS* (1916)**



(Óleo sobre lienzo; – Colección privada)

<sup>332</sup> Late todo un discurso de significado trascendente, entre el erotismo y el misticismo, en imágenes como esta donde podemos intuir la penetración del alma divina de la rosa al ser inhalado su perfume. Remitimos por su interés a BRADSTREET, C., «Wicked with Roses: Floral Femininity and the Erotics of Scent», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, spring, 2007. [<http://19thc-artworldwide.org>]

En el caso de ambos pintores este devenir creativo se acompasa al propio proceso de su envejecimiento, a la aparición de la enfermedad en sus vidas y en el caso de Waterhouse también de forma significativa a la constatación de cómo su trabajo iba siendo cada vez menos apreciado<sup>333</sup>.

Todas estas circunstancias alumbran una serie de lienzos enormemente personales en los que una primera mirada solo nos muestra niñas o jóvenes cogiendo flores o rodeadas de ellas. Una lectura más atenta nos permite considerar que no se trata de niñas cualquiera, sino de la misma diosa, Proserpina, en su feliz deambular por las laderas del Etna antes de convertirse en la reina de los muertos. Su simbólico y determinante papel en el ir y venir incesante de las estaciones en su permanente viaje de la vida a la muerte, acompañará la vida productiva de Burne-Jones y Waterhouse hasta el final de sus días como pintores<sup>334</sup>.

En el ambiente cultural en que se desenvolvía Waterhouse se apreciaba mucho el que se consideraba el último poema del paganismo aún vivo: *De Raptu Proserpinae* de Claudiano, escrito al estilo de Ovidio. Claudiano era un autor menos familiar que Ovidio o Virgilio para los lectores contemporáneos, pero el asunto, dadas las inquietudes existenciales de estos artistas se prestaba a ser tratado con esmero y para cualquier estudiante bien formado el mito de Perséfone era, dice TRIPPI (2010: 198), «a supremely Romantic narrative that remained well-known».

Proserpina ya había dado en Rossetti muestras sobradas de constituir una fuente de inspiración a tener muy en cuenta y ser un asunto de hondas connotaciones para el sentir prerrafaelita. Pero mientras la *Proserpina* de Rossetti es indudablemente y, fijada ya así para la eternidad por encima de otras imágenes en las que habita, Jane Burden Morris, en Waterhouse de

---

<sup>333</sup> Así lo muestra tristemente a las claras un somero repaso por la disminución del precio de sus cuadros por esos años.

<sup>334</sup> Entre los textos y citas que ilustran la exposición sobre el simbolista Munch (*E. Munch. Arquetipos*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (6 de octubre de 2015 al 17 de enero de 2016) puede leerse: «De mi putrefacto cadáver brotarán las flores, y yo estaré en ellas, la eternidad».

manera muy intensa y en Burne-Jones la iconografía se aleja en un viaje cada vez más apartado de lo material y de la realidad de la propia vida.

En el poema de Claudiano Perséfone trabaja en el diseño de un tapiz donde aparecen los colores y elementos primigenios de la naturaleza: la tierra y el agua. Mientras teje, Perséfone canta<sup>335</sup>.

Según el riguroso análisis de Sketchley sobre Waterhouse que citamos a través de TRIPPI (2010: 198):

His mythic pictures correspond directly with elements in Persephone's tapestry. Water, for example, figures centrally in *Ulysses and the Sirens*, *Circe Invidiosa*, *Danaë*, *A Naiad*, *Hylas and the Nymphs*, *A Mermaid* and *Echo and Narcissus*. Earth characterizes the scenes of *Adonis*, *Phyllis* and *Daphne*, while *Saint Cecilia*, *Flora*, *Venus* and *Psyche* constitute human flowers. Within Sketchley's framework, other figures such as the *Lady of Shalott*, *Pandora*, *Mariana*, *Lamia* and *Isabella* represent "the analogy between the unfolding of the rose through earth, and of the soul through suffering".

Aunque es bien cierto que resulta imposible, afirma TRIPPI, comprobar que Waterhouse tuviera en mente estas asociaciones cuando pintó estas obras, en 1909 probablemente animó a Sketchley a indagar en esta interpretación *ocultista*, trascendente, de su obra de madurez. La naturaleza, percibida al modo panteísta como sagrada, quedaba unida al alma con profundos lazos, como muestra *Driade*, como muestran las ninfas-nenúfares de *Hylas*, como el fondo del espejo de agua en que se miran *Narciso* o *Venus*<sup>336</sup>, cuando a través de los cambios y transformaciones a los que está sujeto, el cuerpo alcanza por fin la quietud y la calma y la vida se acaba.

Así encontramos obras de título ambiguo (ninguna hace referencia directa al mito) en las que ha desaparecido en apariencia el elemento narrativo tan caro a estos pintores, habitadas por niñas que recogen flores una y otra vez

---

<sup>335</sup> He aquí una de las fuentes de inspiración directa para *The Lady of Shalott* de Tennyson.

<sup>336</sup> *El espejo de Venus* (Burne-Jones).

y podrían fácilmente confundirse con las típicas escenas del gusto de la época de mujeres en un entorno idílico.

Semejante al mito de Adonis, la historia de Perséfone en el fondo venía siendo tratada por estos pintores desde hacía mucho a través de Odiseo, de Adonis, de Psique, de Orfeo... y a través de sus fuentes literarias antiguas y modernas, desde Homero y Ovidio, como bien hemos podido constatar, hasta Milton, Shelley, Keats, Tennyson, Swinburne o Pater, por citar solo algunos ejemplos altamente representativos.

Es interesante destacar que las figuras femeninas quedan todas fijadas en la postura que inauguró Burne-Jones y que vemos en *The March Marigold* (1870): el gesto sereno, relajado y natural con que alguien se flexiona y se estira para tomar con delicadeza una flor. En la contemplación de ese gesto resuenan en nuestros oídos las hermosas palabras de Ruskin cuando refiere que Perséfone es la Flora griega y que los griegos «saw that the force and the use of the flower was only in its dead<sup>337</sup>».

No lejos de las murallas de Hena hay un lago de aguas profundas, cuyo nombre es Pergo; más cantos de cisne que él no hace oír el Caístro en sus deslizantes ondas. Un bosque forma cerco por encima de las aguas rodeándolas por todas partes, y con su frondosidad, como con un toldo, impide el paso de los ardores de Febo. Frescor producen las ramas, flores polícromas la tierra húmeda; perpetua es allí la primavera. Mientras en aquella espesura está entretenida Prosérpina y coge violetas y blancos lirios, y mientras con juvenil ardor llena cestas y regazo, y se esfuerza en superar en la tarea a las compañeras de su edad, casi al mismo tiempo fue vista, amada y raptada por Dis; hasta ese extremo es impaciente el amor. (Ovidio, *Metamorfosis* V, 385-397)

---

<sup>337</sup> En TRIPPI (2010: 199).

**FIG.41A. *THE MARCH MARIGOLD* (1870)**



(Óleo sobre lienzo, 71.1 x 76.2 cm – Colección privada)

Nos parece seguro que Burne-Jones y Waterhouse tuvieron muy presentes estas palabras al enfrentarse o entregarse a la tarea creativa de algunas de sus mejores obras, poderosamente sugestivas, y que apelan a lo más hondo de nuestras emociones.

En todas estas pinturas prevalece un espacio enormemente diáfano, abierto, simbólicamente arcádico, en el que no hay lugar para juegos intensos de luces ni de sombras, mientras la naturaleza se muestra ofrecida a la contemplación reflexiva. En alguna de ellas (Waterhouse), Perséfone aparece acompañada de cerca o de lejos por otras jóvenes y es siempre alguien sereno, en comunicación plena y profunda con la naturaleza, en un espacio sin tiempo ni dolor, lugar de quietud y experiencia trascendente. Muy lejos, como decíamos, esta Proserpina de la bellísima pero atormentada de Rossetti, en cuyo rostro y manos están toda la sensualidad y también todo el sufrimiento de la mujer real, Jane Burden/Morris y su personal infierno amoroso. En Rossetti el mito se ha convertido en medio para exorcizar fantasmas de la vida real (la amada prisionera en un matrimonio fallido).

No obstante, Ceres tiene decidido recuperar a su hija. No lo permiten así los hados, porque la doncella había roto el ayuno, y mientras en su ingenuidad andaba errante por un huerto de frutales, había cogido de un árbol que se inclinaba por el peso una granada, y arrancando de la amarilleante corteza siete granos, los había exprimido en su boca. (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 533-538)

**FIG.41.1. PROSERPINE (1874)**



(Tate Gallery, Londres)

En las pinturas de Burne-Jones y Waterhouse que ahora comentamos nos parece, en cambio, sentir muy viva una experiencia sensorial e íntima muy cercana al sentido originario del mito.

Por su parte Júpiter, mediando entre su hermano y su afligida hermana, divide el curso del año en dos mitades; y en la actualidad, la diosa, común divinidad de dos reinos diferentes, pasa con su madre un número de meses igual al que pasa con su esposo. Múdase en un momento la expresión de su alma y de su rostro, pues la frente de la diosa que antes podía parecer triste al mismo Dis, está ahora alegre, como el sol, que antes estaba oculto por nubes cargadas de agua, del interior de las nubes sale triunfante. (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 564-571)

En *A Song of Springtime* (1913), la protagonista ya ha superado la infancia y aparece con el pecho descubierto y vestida de blanco, como una novia que se prepara para la boda, mientras recoge las flores en el regazo de su falda. Unos niños despreocupados y felices, con apariencia de *putti*, la ayudan, al tiempo que uno de ellos acompaña el paseo y la ayuda tocando su flauta. ¿No parece el cortejo de niños de una ceremonia nupcial? Al fondo se abre el mar. Todo parece sencillamente preparado.

**FIG.41B. A SONG OF SPRINGTIME (1913)**



(Óleo sobre lienzo, 72 x 92 cm – Colección privada)

Junto a ellas «*Gather Ye Rosebuds While Ye May*» y «*Listening to My Sweet Pipings*», son bellas muestras de la larga y fecunda asociación que estos pintores establecieron entre las estaciones y elementos y fuerzas de la naturaleza con la mujer. Hay en todas ellas sensualidad, erotismo, evocación de múltiples experiencias sensoriales (el frío, el calor, el tacto de la piel, del pétalo de una rosa, o de una brizna de hierba, el rumor del agua que corre o cae, la fragancia de las flores, la desolación de la tierra yerma...). No podemos señalar, como es lógico, una fuente concreta o exclusiva para estos temas porque toda la literatura está ahí, cabe en ellos y, como bajo la tierna corteza de Dafne transformada, percibimos palpitante su permanente latir.

**FIG.41C. «GATHER YE ROSEBUDS WHILE YE MAY» (1909)**



(Óleo sobre lienzo, 101 x 82,5 cm -Colección privada)

**FIG.41D** *NARCISSUS* (1913)



(Óleo sobre lienzo, 94.5 x 64 cm -Colección privada)



**FIG.41E.** *NARCISSUS*

**FIG.41F. *SPRING***

**(*THE FLOWER PICKER*) (c. 1900)**



(Acuarela, 46.2 x 29.2 cm - Colección de Lord Lloyd Webber)

**FIG.41G. *WINDFLOWERS*<sup>338</sup> (1902)**



(Óleo sobre lienzo, 114 x 79 cm – Colección privada)

---

<sup>338</sup> Las flores que arrastra el viento son las anémonas, justo las que recogía la joven ninfa antes de ser arrastrada por el viento. Parece ser que Waterhouse, como afirma HOBSON (1989: 229 - 231), estuvo fascinado por la herencia mitológica que acumula esta flor.

**FIG.42A. FLORA AND THE ZEPHYRS (1897)**



(Óleo sobre lienzo, 159.8 x 62.1 cm –Plymouth City Museum & Art Gallery)

La imagen de este lienzo nos conduce iconográficamente a *La Primavera* de Botticelli<sup>339</sup>, donde secundariamente se trata el mismo asunto. La fuente de nuevo es Ovidio pero esta vez *Fastos* donde el poeta narra cómo Céfiro, portador de la primavera, se enamoró en su vuelo de la ninfa Cloris y, como fue correspondido, se la llevó con él por los aires para hacerla reina de las flores de esa estación. De ahí que pasara a llamarse Flora.

*Flora y los Céfiros* es la historia de una transfiguración, de un despertar también y, aunque está rodeada de otras ninfas, no cabe duda de que toda la atención del cuadro está puesta en ella. Como casi siempre, Waterhouse ha elegido la opción narrativa, mientras Burne-Jones opta por la alegórica.

<sup>339</sup> La crítica cuando esta obra fue presentada ya hizo alusión a este hecho afirmando que Waterhouse había adoptado el punto de vista propio del diseño del primer Renacimiento, unido a influencias del gótico. Esto no es de extrañar si se tiene en cuenta que en la época victoriana el desencanto con el cristianismo convencional despertó en muchos artistas e intelectuales una vuelta a las alegorías neoplatónicas particularmente bien representadas en la pintura de Botticelli (TRIPPI: 2010: 157).

**FIG.42B. BURNE-JONES:**

***FLORA***



**FIG.42C. BURNE-JONES:**

***FLORA (SPRING) [1868]***

(Óleo sobre lienzo, 96.5 x 66 cm

- Colección privada)

ELVIRA BARBA (2013) señala la especial relevancia del tema de los amores de Flora y Céfito en la Edad Moderna. En honor a la diosa se celebraban en Roma las Floralia que contribuyeron a forjar su imagen de una diosa alegre<sup>340</sup>.

---

<sup>340</sup> ELVIRA BARBA (2013) refiere el perfil sonriente coronado por una guirnalda con que aparece representada en dos monedas tardorreplicanas.

FIG.42D *FLORA* (1884-1885)



(The Whitworth Art Gallery, University of Manchester)

Conforme al relato de Ovidio contemplamos a la ninfa Cloris en el momento justo de ser llevada por Céfito, el viento del oeste. Tanto ella como las ninfas que la acompañan intentan protegerse con sus brazos y ropas del soplo del viento, pero no hay mucho que hacer. El dios ya ha rodeado a Cloris con una guirnalda de flores, el símbolo de su posterior metamorfosis, y con el tierno beso que deposita en su antebrazo se dispone a alzarla por los aires. Aunque sabemos que el final de esta historia será feliz, en este preciso momento del rapto la mirada de Cloris parece más bien fiel al texto de Ovidio en que la propia ninfa relata su inicial resistencia a esa unión.

Come, thou Awakener of the spirit's Ocean,  
Zephyr, whom to [thy] hollow cloud or cave  
No thought can trace... feed with thy gentle motion.

Percy B. Shelley, «Zephyrus The Awakener»  
[*Complete Poetical Works of P. B. S.*, by Rossetti, 1870]

FIG.42E. y FIG.42F. *FLORA Y LOS CÉFIROS* (DETALLE)



«Yo era Cloris, que ahora me llamo Flora: una letra griega de mi nombre se ha corrompido en el término latino. Cloris era, ninfa de las llanuras felices, donde sabes que antes afortunados hombres tenían su medio de vida; modesta como soy, se me hace duro exponer la belleza que tuve. Pero esa belleza le encontró a mi madre un dios por yerno. Era primavera; yo iba paseando; el Céfito me descubrió, yo iba a alejarme. Me persiguió, yo huía; él era más fuerte. Y el Bóreas, que se había atrevido a llevarse un botín de la casa de Erecteo, había dado a su hermano pleno derecho para el pillaje. Sin embargo, enmendó su acto violento, dándome el nombre de esposa, y no tengo queja ninguna de mi matrimonio. Gozo de una primavera eterna: el año está siempre sonriente, los árboles tienen siempre hojas, la tierra siempre pastizales. Tengo en los campos que constituyen mi dote un jardín exuberante: el viento lo respeta, una fuente de agua cristalina lo riega. Mi marido cubrió este jardín de flores generosas y me dijo: «Tú, diosa, ostenta la soberanía de las flores» (Ovidio, *Fastos*, V, 195-213)

Y ahí permanece Cloris en su jardín de eterna primavera, rodeada de flores, al rumor del agua de la fuente, regalando alegría y vida al mundo y los hombres:

Yo quise muchas veces contar la serie de colores y no pude; su cantidad sobrepasaba la cuenta. Tan pronto como la escarcha y el rocío se sacudieron de las hojas y el follaje variado se entibió con los rayos del sol, acudieron las *Horas*<sup>341</sup>, embutidas en sus ropas variopintas, y recogieron mis regalos en ligeros canastillos. Al punto se aproximaron las *Cárites*<sup>342</sup> y tejieron coronas y guirnaldas que sirviesen para ceñir las cabelleras de los celestiales. Fui la primera en hacer de la sangre del Terapneo<sup>343</sup> una flor, y en sus hojas subsiste escrita la queja. También tú, Narciso, tienes tu nombre en los jardines cultivados; desgraciado, que no tenía un doble. (Ovidio, *Fastos*, V, 213-226)

**FIG.42G. THE HOURS (1882)**



(Óleo sobre lienzo, 86.5 x 183.5 cm –Sheffield City Art Galleries)

---

<sup>341</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>342</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>343</sup> El espartano Jacinto, de cuya sangre brotó una flor en cuyas hojas estaban escritas sus iniciales.

**FIG.42H. THE THREE GRACES**  
**(1890-1896)**



(Pastel, 139 x 69.5 cm – Colección privada)

Conforme a la tradición mitográfica, Eufrosine (la alegre), Thalía (la festiva) y Aglaya (la bella), las Cárites o Gracias, fueron hijas de Zeus y Eurínome; deidades vírgenes ligadas a la vegetación y sus ciclos vitales y, por ello, fuente de alegría y belleza para hombres y dioses por igual (ELVIRA: 2013). A menudo aparecen relacionadas con las Horas, en el coro de las Musas a las órdenes de Apolo o como acompañantes de Afrodita<sup>344</sup> y otras divinidades:

La iconografía griega de las Cárites surgió, desde luego, del primer sentido<sup>345</sup> que estas tuvieron, y no cambió pese a la evolución semántica<sup>346</sup>: al igual que

---

<sup>344</sup> Como en la *Venus Concordia* de Burne-Jones.

<sup>345</sup> Es decir: belleza y alegría.

<sup>346</sup> Belleza y alegría pasaron a ser encanto y de ahí: generosidad, benevolencia, regalo (la palabra latina *gratia* recoge bastante bien este último sentido). Paralela a esta evolución semántica ya desde época romana (Séneca) se generó una viva discusión acerca del significado auténtico de las Gracias. Los Santos Padres quisieron ver en ellas, como es lógico, Fe, Esperanza y Caridad. En el Renacimiento Alciato y C. Ripa, entre otros, también trataron con interés el asunto. Los humanistas de tendencia neoplatónica en su búsqueda de símbolos trascendentes vieron en ellas la castidad, la belleza y el amor (*castitas, pulchritudo, amor*) o

las Musas, nuestras diosas aparecen como un colectivo, vestidas con peplos, a principios del siglo VI a. C. (en las bodas de Tetis y Peleo figuradas por Sophilos en una vasija del Museo Británico, h. 580 a.C.) y después adoptan la forma de un cortejo, colocadas una tras la otra: en algún relieve jónico aparecen danzando (h. 540 a.C.) y en uno de Tasos caminan en procesión hacia Hermes (h. 470 a.C.), pero sólo a fines del siglo V empiezan a darse la mano mientras bailan. Ya con este gesto, en el siglo IV a.C. empiezan a aligerarse sus prendas vaporosas y, a principios del Helenismo, se imagina su danza como un corro en relieve alrededor de un pilar; esta es la idea básica que dio pie a que un autor anónimo genial, ignoramos si escultor o pintor, concibiese h. 100 a.C. una fórmula que se convertiría en canónica: la que muestra a las tres figuras en estructura bidimensional, formando un grupo en el que una da la espalda al espectador y las otras se muestran de cara, todas ellas con las manos enlazadas: a partir de entonces, este esquema fijo se repetiría en pinturas, mosaicos, esculturas de bulto redondo y relieves, llegando incluso hasta un tejido copto del siglo VII d.C.; a su lado, las soluciones alternativas hubieron de mantenerse a un nivel testimonial. (ELVIRA, 2013: 259)

Así, aligeradas por completo de sus ropas y en la más fiel observancia de la tradición las ha representado Burne-Jones. Hermosas y estilizadas, como las de Botticelli, pero no joviales y danzantes<sup>347</sup>, sino, como todas las mujeres de Burne-Jones, seductoras y atractivas en su sereno y distante misterio.

---

la belleza, el deseo y la satisfacción. Esta vertiente es la que más interesó a los artistas del Renacimiento, afirma ELVIRA (2013: 258-260) y no cabe duda de que es también la acepción en la que Burne-Jones ha elegido representarlas.

<sup>347</sup> No hay aquí ningún elemento de la naturaleza asociado a ellas más allá de la belleza y perfección de sus cuerpos. Lo vegetal brilla por su ausencia.

**FIG.43. *BOREAS* (1903)**



(Óleo sobre lienzo, 94 x 68.8 cm; - Colección privada)

He aquí Bóreas, el agresivo hermano de Céfito, de quien cuenta Ovidio que cortejó sin éxito a Oritía. Como en el momento del rapto de Cloris-Flora, también es posible apreciar por la postura, el gesto y los pliegues de la ropa la sensación de temor e indefensión de la joven. Pero en *Bóreas* esas sensaciones se transmiten con más poder por la intensidad con que experimentamos la energía de ese viento, manifiestamente lograda en la manera en que Oritía coloca sus brazos para protegerse y sujetar el manto; así como en la forma en que este se hincha y eleva sobre ella. Si nos atrevemos a la comparación, podríamos afirmar que era posible percibir en *Flora* cierta

receptividad al encuentro amoroso con Céfito en el momento del rapto, mientras que en *Bóreas* el rechazo de Oritía, al tiempo que su resignación, resultan evidentes.

A Bóreas le perjudicaban Tereo y los tracios, y siendo un dios estuvo mucho tiempo privado de su amada Oritía, mientras ruega y prefiere usar de súplicas más bien que de la fuerza. Pero en vista de que nada se conseguía con halagos, erizado de la cólera que a ese viento le es acostumbrada y excesivamente familiar, dijo: “Y con razón, pues ¿Por qué he abandonado mis armas, la fiereza y la violencia y la cólera y el carácter amenazador, y he recurrido a las súplicas cuyo uso es indigno de mí? La fuerza es lo que me cuadra: con ella ahuyento las nubes sombrías, con ella sacudo los mares y echo abajo los robles nudosos y endurezco las nieves y azoto la tierra con granizo. (Ovidio, *Metamorfosis* VI, 681-692)

Después de decir Bóreas estas cosas, u otras no menos altaneras, agitó sus alas, a cuyo batir toda la tierra recibió el soplo, y se erizó la vasta llanura del mar; y arrastrando por las más elevadas cimas su manto de polvo barre el suelo y, oculto por una neblina, abraza amoroso entre sus alas azafranadas a Oritía, que tiembla de miedo. Mientras iba volando, su propio fuego se inflamó, por el movimiento, con más fuerzas; y no tiró de las riendas de su aérea carrera antes de llegar, con su botín, al país y a las murallas de los Cícones. Allí se convirtió la actea en esposa del helado soberano y en madre que dio a luz dos gemelos, que, con todo lo demás de su madre, tenían las alas de su padre. (Ovidio, *Metamorfosis* VI, 703-712)

Bóreas supone una preciosa vuelta más de Waterhouse a la naturaleza; una mirada profunda e interior a la regeneración de lo vivo<sup>348</sup>, al misterio sagrado que supone latir, sentir, celebrar, despertar cada día entre la abrumadora y sorprendente belleza de todo aquello que nos rodea y somos capaces de crear.

---

<sup>348</sup> El gesto de Oritía, la postura en que se recoge a sí misma para protegerse, recuerda sobremanera la postura fetal; remite sugestivamente al nacimiento.

Cual la generación es de las hojas, / asimismo es también la de los varones. /  
Unas hojas al suelo esparce el viento, / otras, en cambio, hace brotar el  
bosque/ al florecer con fuerza, y sobreviene / entonces la sazón de primavera;  
/ así ocurre también con los varones: / este linaje brota, aquel fenece<sup>349</sup>.

De ese modo pasamos por la vida y por el mundo entusiasmándonos  
con los seres y las cosas, tejiendo cuidadosamente la urdimbre de nuestros  
días, poniendo esmero en lo que hacemos... Luego llega el otoño, el viento  
esparce las hojas y partimos, pero su fuerza no se lo lleva todo. De aquello  
que hicimos con amor persiste la huella y permanece.

En cambio, es en la poesía donde el lenguaje deja de ser vulnerable al  
tiempo. Precisamente porque la poesía es el lenguaje concebido como una de  
las artes nobles. Todas las artes son poéticas en Horacio, del mismo modo  
que la poesía es artística. Esto es así porque música, pintura, escultura o  
arquitectura comparten con la poesía una perspectiva más larga que la de la  
vida humana, ya que la vuelven parecida a la eternidad. Así lo entendió este  
poeta, tan sensible a los materiales, que en una de sus odas aseguró que había  
levantado un monumento que duraría más que el bronce. Y así ha sido<sup>350</sup>.

Con la misma intensidad que arrecia Bóreas y Oritía se abraza a sí  
misma, pasaron por la vida Edward Burne-Jones y John William Waterhouse,  
enamorados y fascinados por lo que tenían ante los ojos; comprometidos con  
el mundo que les tocó vivir para hacerlo más humano y más bello, más  
habitabile y cálido.

---

<sup>349</sup> Palabras de Glauco a Diomedes en Homero, *Iliada*, VI, v. 145 y ss. [Citamos por la edición de A. López Eire (1989)].

También en Virgilio, *Eneida*, VI, v. 309 y ss. [Citamos por la edición de Javier de Echave – Sustaeta (2000: 172)]: Tantos como las hojas que en el bosque a los primeros fríos otoñales / se desprenden y caen o las bandadas de aves en vuelo sobre el mar / que se apiñan en tierra cuando el helado invierno las ahuyenta / a través del océano en busca de países soleados.

Y en Dante, *Divina Comedia*, *Infierno*, Canto III.

<sup>350</sup> Juan Antonio González Iglesias: *Las Bellas Artes en el Ars poetica de Horacio*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 26 de mayo de 2011.

No persiguieron una representación arqueológica del legado de la Antigüedad, sino crear. No fueron anticuarios, sino poetas<sup>351</sup>. Ahí reside probablemente la fuerza de sus obras; su resistencia al tiempo y sus vaivenes; su capacidad de seguirnos emocinando.

Y así, tal y como canta Homero, tal y como repite Virgilio, cada vez que una mirada se posa sobre sus obras se hace primavera y la vida brota. Y la diosa, feliz, pasea de nuevo recogiendo flores a los pies de las murallas de Ena.

Todo lo que nos enseña a hablar con nosotros mismos, lo que nos enseña a salir de la desesperación entonando una canción, es importante. Pero el cuadro también me ha enseñado que podemos hablar unos con otros a través del tiempo. Y tengo la impresión de que hay algo muy serio que me urge decir al lector inexistente. Que la vida es, entre otras muchas cosas, breve. Que el destino es cruel pero quizá no sea arbitrario. Que la naturaleza (en el sentido de la Muerte) siempre vence, pero eso no significa que tengamos que resignarnos y arrastrarnos ante ella. Que aunque no siempre nos alegremos de estar aquí, tal vez sea nuestro deber sumergirnos igualmente; vadear en línea recta a través del pozo negro, manteniendo abiertos los ojos y el corazón. Y en nuestro agonizar, mientras nos levantamos de lo orgánico y nos hundimos de nuevo de manera ignominiosa en lo orgánico, es un honor y un privilegio amar lo que la Muerte no puede alcanzar. Pues si la catástrofe y el olvido han acompañado a este cuadro a través de los tiempos, tanto más lo hará el amor. En la medida en que es inmortal (y lo es), yo desempeño un pequeño, brillante e inmutable papel en esa inmortalidad. Existe, y sigue existiendo. Y sumo mi amor a la historia de cuantos han amado los objetos hermosos y han velado por ellos, los han librado de las llamas, los han buscado cuando estaban extraviados y han procurado conservarlos y rescatarlos mientras pasaban literalmente de mano en mano, cantando con alegría desde el naufragio del tiempo a la siguiente generación de amantes, y a la siguiente<sup>352</sup>.

---

<sup>351</sup> En el más estricto sentido de la palabra.

<sup>352</sup> Donna Tartt, *El jinetero*, 1149, Círculo de Lectores, Barcelona, 2014



## 4. CONCLUSIONES

1. Consideramos que nuestro trabajo ha contribuido a corroborar el ya innegable reconocimiento del valor que la pintura de los prerrafaelitas y sus epígonos posee en sí misma y como representativa de un período especialmente interesante e importante de la historia: el siglo XIX, sin el que sería imposible hoy entender y explicar el mundo en que vivimos y las corrientes artísticas que lo agitan.
2. Creemos también haber contribuido dignamente a ampliar el escaso *corpus* bibliográfico existente en español acerca de la materia tratada.
3. Nos parece que este trabajo puede ser de utilidad para quien desee información acerca de algunas de las obras de estos pintores, así como para los profesores que a través de las manifestaciones plásticas traten de ilustrar a su alumnos en contenidos literarios, históricos, etc., o bien al contrario, como instrumento para el acercamiento y la explicación a los relatos que en ellos se narran. En cualquier y último caso, sencillamente, para aprender a mirar y disfrutar de una obra artística.
4. Estimamos probado, aunque no fuera necesario nuestro trabajo para ello, el valor de la pintura de Edward Burne-Jones y John William Waterhouse, así como su profunda ligazón con las fuentes originales grecolatinas en un diálogo permanente de creación-recreación y en una búsqueda sin descanso de la belleza y la perfección, en la línea de la más pura tradición clásica.

5. Pensamos asimismo que el resultado de nuestro trabajo demuestra que había razones más que suficientes para abordar la obra de estos pintores desde la perspectiva que nos habíamos propuesto.
6. Estamos convencidos de que la enseñanza paralela de literatura y pintura ofrece una profundización en un concepto más amplio de la creación artística y del contexto socio-político y cultural en que se gesta; que puede ser además enriquecido y completado con la música y el cine, por mencionar dos formas de arte de enorme calado y presencia en nuestro mundo; en definitiva: el diálogo literatura-pintura ensancha los horizontes del viaje interior que supone siempre el encuentro con una obra de arte en cualquiera de sus manifestaciones posibles.
7. En la certeza de que el arte es el lenguaje privilegiado de la imaginación creemos que las obras de estos pintores y las fuentes literarias de las que se nutren no podrían estar más de actualidad en los tiempos que corren.
8. Al hilo de esto último, nos resistimos a un análisis exclusivamente genérico de estas obras de la pintura. Más allá de las conexiones con el mundo de su tiempo, del cual, en efecto, son producto y, como tales, pueden en mayor o menor medida ser interpretadas como documentos que traducen determinados valores sujetos a lo temporal y las circunstancias (sociales, económicas, políticas, religiosas, etc.), sentimos haber mostrado que estas obras valen por sí mismas, por la belleza que encierran, por su poder de evocación y sugestión, por las emociones (favorables o no) que en nosotros despiertan y porque en su lectura de las fuentes clásicas, estudiadas, interpretadas y recreadas una y otra vez con esmero y dedicación, suponen un eslabón nada desdeñable en el largo camino de la tradición cultural de Occidente.

De este modo y puesto que una obra de arte no está nunca interpretada o leída del todo, consideramos que los personajes femeninos de Burne-Jones y Waterhouse no se agotan en los estereotipos que la crítica de arte estableció para ellos desde finales del XIX hasta bien entrado el siglo XX.

9. En relación con lo anterior esperamos haber argumentado que una lectura sesgada, del tipo que sea, a pesar de los aciertos innegables que pueda ofrecer, empobrece el conjunto y reduce manifiestamente las posibilidades de recepción y valoración de una obra de arte. Creemos que análisis de ese tipo, unidos a la irrupción en Europa de las consideradas verdaderas vanguardias con su rupturismo a ultranza, están en la base del descrédito, desinterés y abandono que desafortunadamente han sufrido esta pintura y sus autores durante largo tiempo, pese a la buena aceptación que suelen tener entre el público.
10. Hemos tratado de despertar con nuestro trabajo el deseo de conocer más y mejor a estos pintores y el movimiento artístico al que pertenecen, así como sus vínculos con los autores, obras, temas, planteamientos y cuestiones que ocupan y preocupan a la Filología Clásica.
11. Estamos convencidos de que conforme a la debacle de los planes de estudios de Humanidades de los últimos años merece la pena continuar reivindicando la necesidad y el valor de nuestros estudios como instrumentos para la comprensión de lo que somos, de nuestro recorrido vital como miembros de una tradición cultural larga y valiosa.

12. Teniendo en cuenta la función originalmente didáctica, más tarde simbólica, del arte como transmisor de la tradición, la cultura y las inquietudes, miedos, angustias, interrogantes, etc. de todos los hombres que en el mundo son y han sido, nos gustaría pensar que hemos contribuido con este trabajo a mantener viva esa llama que, en palabras de Tomás Moro, es la tradición [«La tradición no consiste en mantener las cenizas, sino en transmitir la llama»] y, al tiempo, haber materializado una pequeña contribución para que estas, como tantas otras buenas obras de la pintura que cuelgan en los museos o se presentan ante nosotros bajo infinidad de envoltorios, no resulten un enigma indescifrable para las generaciones futuras «a dieta» en los planes de estudio de Homero, Ovidio y un larguísimo y triste etcétera.
13. Consideramos que este trabajo puede ser una herramienta de ayuda eficaz en el aula para abordar el conocimiento de los mitos grecolatinos y los autores que sobre ellos han trabajado.
14. En la línea de lo didáctico, conforme a las actuales directrices pedagógicas en torno a la innovación educativa y al aprendizaje por tareas que implica trabajo de investigación y descubrimiento por parte del alumno, esta pintura vinculada a fuentes mitográficas y literarias puede resultar (y así, de hecho, lo vemos en la práctica diaria) un instrumento muy eficaz y motivador en el aula, no solo como fuente de goce estético, sino también como herramienta con la que se pueden alcanzar infinidad de conocimientos teóricos y prácticos de materias y disciplinas muy diversas; pero sobre todo, como quizás lo fueron los mitos para los hombres de la Antigüedad; como sirvieron de cauce a Burne-Jones, Waterhouse y los hombres y mujeres de su tiempo, como herramienta de conocimiento, placer estético, satisfacción y experiencia para la vida, la verdadera asignatura humana, la única que todos deseamos superar con nota.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### 5.1 BIBLIOGRAFÍA: FUENTES PRIMARIAS

- AA.VV., (1963), *Bucolici Graeci*, edición de A. S. F. Gow, Clarendon Press, Oxford Classical Texts, Oxford
- AA.VV., (1994), *Poetisas griegas*, edición, traducción, introducción y notas de Alberto Bernabé Pajares y Helena Rodríguez Somolinos, (edición bilingüe), Ediciones Clásicas, Madrid
- APOLONIO DE RODAS, (1986), *Argonautica*, edición de Hermann Fränkel, Clarendon Press, Oxford Classical Texts, Oxford
- APULEYO, (2003), *Las metamorfosis o El asno de oro*. Vol. I. Libros 1-3, edición de Juan Martos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- (2003), *Las metamorfosis o El asno de oro*. Vol. II. Libros 4-11, edición de Juan Martos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- (2012), *Metamorphoseon Libri XI*, edición de Maaïke Zimmerman, Oxford Classical Texts, Oxford
- ARISTÓTELES, (1964), *De Arte Poetica*, edición de Rudolph Kassel, Clarendon Press, Oxford Classical Texts, Oxford
- ARISTÓTELES Y HORACIO, (1987), *Artes Poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Taurus, Madrid
- AURELIO PRUDENCIO CLEMENTE, (1981), *Obras completas*, edición bilingüe preparada por Alfonso Ortega e Isidoro Rodríguez, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid
- (1946), *Himnos a los mártires*, edición, estudio preliminar y notas de Marcial José Bayo, CSIC, Madrid
- CATULO, (1963), *Carmina*, edición de Sir Roger Mynors, Clarendon Press,

- Oxford Classical Texts, Oxford
- (1997), *Poesías*, edición de Miguel Dolç i Dolç, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- EURÍPIDES, (1984), *Fabulae*, Vol. I (*Cyc.*, *Alc.*, *Med.*, *Heracl.*, *Hip.*, *And.*, *Hec.*), edición de James Diggle, Clarendon Press, Oxford Classical Texts, Oxford
- (1995), *Tragedias*. Vol. III. *Medea*, *Hipólito*, edición de Francisco Rodríguez Adrados y Luis Alberto de Cuenca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- (1997), *Tragedias*. Vol. I. *Alcestis*. *Andrómaca*, edición de Antonio Tovar, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- HESÍODO, (1990), *Theogonia, Opera et Dies, Scutum, Fragmenta Selecta*, edición de F. Solmsen, R. Merkelbach y M. L. West, Clarendon Press, Oxford Classical Texts, Oxford
- (2014), *Teogonía. Trabajos y días. Escudo*, edición de José Antonio Fernández Delgado, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- HIGINO, (1993), *Hygini fabulae*, edición de P. K. Marshall, Teubner, Stuttgart
- HOMERO, (1963), *Odyssey*, Vol. III (Libros I-XII), edición de D. B. Monro y T. W. Allen, Clarendon Press, Oxford Classical Texts, Oxford
- (1963), *Odyssey*, vol. IV (Libros XIII-XXIV), edición de D. B. Monro y T. W. Allen, Clarendon Press, Oxford Classical Texts, Oxford
- HORACIO, (1963), *Opera*, edición de H. W. Garrod, Clarendon Press, Oxford Classical Texts, Oxford
- (2002), *Epístolas: Arte Poética*, edición de Fernando Navarro Antolín, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- MUSEO (2003), *Hero y Leandro*, edición de Antonio Ruiz de Elvira, Consejo



Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

- OVIDIO NASÓN, P., (1987), *Heroidas*, texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- (1990a), *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, Vol. II (Lib. VI-X), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- (1990b), *Metamorfosis*, traducción por Antonio Ruiz de Elvira, texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos, Vol. III (Lib. XI-XV), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- (1992), *Metamorfosis*, texto y traducción por Antonio Ruiz de Elvira, Vol. I (Lib. I-V), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- (2003), *Fasti*, Vol. II (Lib. IV-VI), texto revisado y traducido por R. Schilling, Les Belles Lettres, París
- (2011), *Fasti*, Vol. I (Lib. I-III), texto revisado y traducido por R. Schilling, Les Belles Lettres, París
- PETRONIO, (1999), Vol. I, Caps.1-60, edición de Manuel Díaz y Díaz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- PROPERCIO, (1987), *Carmina*, edición de E. A. Barber, Oxford University Press, Oxford
- (2001), *Elegías*, edición bilingüe de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, introducción de Francisca Moya y Carmen Puche, traducción y notas de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, Cátedra, Madrid
- SAFO, (1991), *Poesie*, introducción de Vincenzo di Benedetto; traducción y notas de Franco Ferrari (edición bilingüe griego-italiano), Biblioteca Universale Rizzoli, Milán
- TEÓCRITO, (1972), *Bucoliques grecs*, Vol. I, texto revisado y traducido por PH. E. Legrand, Les Belles Lettres, París

- VIRGILIO, (1987), *Énéide*, Lib. IX-XII, texto revisado y traducido por Jacques Perret, Les Belles Lettres, París
- (1989), *Énéide*, Lib. V-VIII, texto revisado y traducido por Jacques Perret, Les Belles Lettres, París
- (1992), *Énéide*, Lib. I-IV, texto revisado y traducido por Jacques Perret, Les Belles Lettres, París
- (2011), *Eneida*, Vol. II (Lib. IV-VI), edición de Luis Rivero García; Juan Antonio Estévez Sola; Myriam Librán Moreno y Antonio Ramírez de Verger Jaén, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

## 5.1. 2. BIBLIOGRAFÍA: TRADUCCIONES Y EDICIONES ANOTADAS

- AA.VV., (1986), *Lírica Griega Arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, edición y traducción de Francisco Rodríguez Adrados, Gredos, Madrid
- AA.VV., (1995), *Antología de la literatura griega*, selección e introducción de Carlos García Gual y Antonio Guzmán Guerra, Alianza Editorial, Madrid
- AA.VV., (1995), *Antología de la poesía latina*, selección y traducción de Luis Alberto de Cuenca y Antonio Alvar; prólogo de Luis Alberto de Cuenca, Alianza Editorial, Madrid
- APOLODORO, (1993), *Biblioteca mitológica*, edición y traducción de Julia García Moreno, Alianza Editorial, Madrid
- AOLONIO DE RODAS, (2000), *Argonáuticas*, introducción general de Carlos García Gual, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez, Gredos, Madrid
- APULEYO, (1991), *Las Metamorfosis o El asno de oro*, edición y traducción de José María Royo, Cátedra, Madrid

- (2001), *El asno de oro*, introducción general de Francisco Pejenaute Rubio, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández, Gredos, Madrid
- CATULO, C. V., (1988), *Poesías*, traducción, introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger, Alianza Editorial, Madrid
- ERATÓSTENES, (1992), *Catasterismos*, traducción de José Ramón del Canto Nieto, Ediciones Clásicas, Madrid
- HESÍODO, (1990), *Obras y Fragmentos (Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen)*, edición y traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díaz, Gredos, Madrid
- HOMERO, (1987), *Odisea*, edición y traducción de José Luis Calvo, Cátedra, Madrid
- (1989), *Iliada*, edición y traducción de Antonio López Eire, Cátedra, Madrid
- HORACIO, (1986), *Obras completas*, introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas, Planeta, Barcelona
- LUCIANO DE SAMOSATA, (2002), *Obras III*, edición y traducción de Juan Zaragoza Botella, Gredos, Madrid
- OVIDIO NASÓN, P., (2001), *Fastos*, introducción, traducción y notas de Bartolomé Segura Ramos, Gredos, Madrid
- (2009), *Metamorfosis*, introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Alianza Editorial, Madrid
- PETRONIO, (1991), *El Satiricón*, traducción y edición de Julio Picasso, Cátedra, Madrid
- PÍNDARO, (1988), *Obra completa*, edición de Emilio Suárez de la Torre, Cátedra, Madrid
- PROPERCIO, (1989), *Elegías*, traducción de Antonio Ramírez de Verger,

Gredos, Madrid

VIRGILIO, (1991), *Eneida*, edición de José Carlos Fernández Corte y traducción de Aurelio Espinosa Pólit, Cátedra, Madrid

— (2000), *Eneida*, edición y traducción de Javier de Echave-Sustaeta, Gredos, Madrid

— (2000), *Bucólicas. Geórgicas*, introducción de José Luis Vidal; traducción y notas de Tomás de la Ascensión Recio García, Gredos, Madrid

## 5.2 BIBLIOGRAFÍA: OBRAS GENERALES

AA.VV., (2011), *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, Musée d'Orsay, París

AA.VV., (2015), *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée D'Orsay*, Fundación Mapfre, Madrid

AA.VV., (1995), *Cristianismo primitivo y religiones místicas*, Cátedra, Madrid

AA.VV., (2004), *El Modernismo en España*, Susaeta Ediciones, Madrid

AA.VV., (2008), *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-Raphaelite*, Royal Academy of Arts, Londres

AA.VV., (2006), *Historia del Arte. Del Neoclasicismo al Postimpresionismo*, Folio, Barcelona

AA.VV., (2005), *Historia del Arte. Rococó, Neoclásico y Romántico*, Editorial Salvat/Diario El País, Madrid

AA.VV., (2009), *La Bella Durmiente. Pintura victoriana del Museo de Arte Ponce*, Museo Nacional del Prado / Ediciones El Viso, Madrid

AA.VV., (1993), *La música de la Humanidad. Antología poética del Romanticismo inglés*, selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva-

- Santisteban, Tusquets Editores, Barcelona
- AA.VV., (2000), *Los prerrafaelistas*, Electa, Barcelona
- AA.VV., (2007), *Museo D'Orsay (París)*, Planeta-DeAgostini, Barcelona
- AA.VV., (2014), «MVSEVM. La pintura escrita», *Revista Litoral*, nº 258 (2014)
- AA.VV., (2006), *National Gallery (Londres)*, Planeta-DeAgostini, Barcelona
- AA.VV., (2007), *Tate Galleries II (Londres)*, Planeta-DeAgostini, Barcelona
- AA.VV., (1994), *The Walker Art Gallery*, Scala Publishers Ltd, Londres
- ACKROYD, P., (2012), *Londres, una biografía*, Edhasa, Barcelona
- ADAMS, S., (1999), *The Art of the Pre-Raphaelites*, Chancellor Press, Londres
- AGUIRRE CASTRO, M., (1997), «Espíritus malignos, Dragones y Lamias», *Más Cerca de Grecia*, nº 12, pp. 213-224, diciembre de 1997, Madrid
- (2013), *El cuadro inacabado*, Éride Ediciones, Madrid
- ALBRECHT, M. v., (2014), *Ovidio, una introducción*, Editum, Universidad de Murcia, Murcia
- ALCALDE MARTÍN, C., (2013), «Metamorfosis, de Ovidio a Picasso», *HUMANITAS*, Vol. LXV, pp.285-303, Universidad de Coimbra, 2013
- ALFARO BECH, V. Y FRANCIA SOMALO, R., [coord.], (2001), *Bien enseñada: la formación femenina en Roma y el Occidente romanizado*, SPICUM, Col. «Atenea/Estudios sobre la Mujer», vol. 36, Universidad de Málaga, Málaga, 2001
- ALFARO BECH, V. Y RODRÍGUEZ MARTÍN, V. E., [coord.], (2002), *Desvelar modelos femeninos: valor y representación en la Antigüedad*, Excma. Diputación Provincial de Málaga, «Biblioteca de Estudios sobre la Mujer», vol. 19, Málaga, 2002
- ALFARO BECH, V., RODRÍGUEZ MARTÍN, V. E. Y SENÉS RODRÍGUEZ, G., [coord.], (2011), *Conocimiento y existencia: la condición femenina*,

- SPICUM, Col. «Atenea/Estudios sobre la Mujer», vol. 73, Universidad de Málaga, Málaga, 2011
- ARGAN, G. C., (1975), *El arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valencia
- (1991), *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal, Madrid
- ARGAN, G. C. [ET ALT.], (1977), *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Gustavo Gili, Barcelona
- ASLESON, R. P., (1993), *Classic into Modern: The Inspiration of Antiquity in English Painting, 1864-1918*, Yale University, New Haven, Connecticut
- AZNAR ALMAZÁN, S., (1990), «Pintura prerrafaelita, en el límite de la modernidad», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. 3, pp. 333-348
- BARRRINGER, T. [ET AL.], (2012), *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*, Tate, Londres
- BARROW, R. J., (2004), *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon, Nueva York
- BERMEJO BARRERA, J. C., (1994), *Introducción a la sociología del mito griego*, Akal, Madrid
- BIRCHALL, H., (2010), *Prerrafaelitas*, Taschen, Colonia
- BODELÓN GARCÍA, S., (1995), «Quirico y Prudencio: Himnos a las dos Eulalias», *Revista de estudios extremeños*, volumen 51, nº 1, pp. 25-48
- BORNAY, E., (2010a), *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid
- (2010b), *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid
- BRADSTREET, C. (2007), «"Wicked with Roses": Floral Femininity and the Erotics of Scent», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, volumen 6, nº 1 (primavera 2007), pp. 1-20



- BRYSSON, W., (1991), *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Editorial, Madrid
- BURNETT, F. H., (2015), *El jardín secreto*, Siruela, Madrid
- BYATT, A. S., (2011), *El libro de los niños*, Random House Mondadori, Barcelona
- (2001), *Posesión*, Anagrama, Barcelona
- CAHILL, T., (2007), *De cómo los irlandeses salvaron la civilización*, Verticales de Bolsillo, Barcelona
- CALASSO, R., (1990), *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Anagrama, Barcelona
- CALERO SECALL, I. Y FRANCIA SOMALO, R., [coord.], (1997), *Saber y vivir: Mujer, Antigüedad y Medievo*, SPICUM, Col. «Atenea/Estudios sobre la Mujer», vol. 19, Universidad de Málaga, Málaga, 1997
- CALERO SECALL, I. Y DURÁN LÓPEZ, M. A., [coord.], (2002), *Debilidad aparente, fortaleza en realidad. La mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*, SPICUM, Col. «Atenea/Estudios sobre la Mujer», vol. 39, Universidad de Málaga, Málaga, 2002
- CALERO SECALL, I. Y ALFARO BECH, V., (2006), *Las hijas de Eva: historia, tradición y simbología*, Excma. Diputación Provincial de Málaga, «Biblioteca de Estudios sobre la Mujer», vol. 25, Málaga, 2006
- (2006), *Las hijas de Pandora: historia, tradición y simbología*, SPICUM, Col. «Atenea/Estudios sobre la Mujer», vol. 50, Universidad de Málaga, Málaga, 2006
- CALVINO, I. (1993), *Por qué leer los clásicos*, Tusquets, Barcelona
- CAMISÓN, J. J., (2004), «Santa Eulalia de Mérida en una cantinela francesa del siglo IX», Cuadernos de filología francesa, nº 15 (2003), pp. 119-148
- CAPARRÓS MASEGOSA, L., (1999), *Prerrafaelismo, Simbolismo y*



*Decadentismo en la pintura española de Fin de Siglo*, Universidad de Granada, Granada

CARR-GOMM, S., (2011), *Historia del Arte*, Blume, Barcelona

CASTRO JIMÉNEZ, M. D. (2002), *El mito de Proserpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Filología-Universidad Complutense de Madrid

CHEVALIER, T., (2008), *El maestro de la inocencia*, Lumen, Barcelona

CLUTTON-BROCK, A., (2007), *William Morris*, Grange Books, Kent

CORTÁZAR, J., (1996), *Imagen de John Keats*, Alfaguara, Madrid

CRUISE, C., (2012), *Pre-Raphaelite Drawing*, Thames & Hudson, Londres

CUÉLLAR, C. A., (2006), *El Prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Valencia

DAKERS, C., (1999), *The Holland Park Circle. Artists and Victorian Society*, Yale University Press, Londres

DALTON PALOMO, M., (1996), *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, México

DANESI, S., (1977), «La Edad Media revisitada: “The Pre-Raphaelite Brotherhood”» en G. C. Argan [et al.] (1977), pp. 69-93

DE CUENCA, L. A., (2008), *Necesidad del mito*, Nausicaä, Murcia

DE LA MOTTE FOUQUÉ, B., (1988), *Ondina*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca

DE ROMILLY, J., (1997), *¿Por qué Grecia?*, Debate, Madrid

DE VILLENA, L. A., (2011), *Diccionario de mitos clásicos para uso de modernos*, Gredos, Madrid

DICKENS, C., (2009), *Tiempos difíciles*, RBA, Barcelona

- DICKINSON, E., (2012), *Poesía completa*, Amargord Ediciones, Madrid
- DIJKSTRA, B., (1994), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate-Círculo de Lectores, Madrid-Barcelona
- DURÁN, M. A., [coord.], (2007), *Mujeres, simbolismo y vida*, SPICUM, Col. «Atenea/Estudios sobre la Mujer», vol. 56, Málaga, 2007
- ECO, U., (2004), *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona
- ELVIRA BARBA, M. A., (2013), *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Sílex Ediciones, Madrid
- ENAUD LECHIEN, I., (1999), *Edward Burne-Jones. Le rayonnement international d'un artiste anglais à l'aube du XXe siècle*, ACR Poche Couler, París
- FAHR-BECKER, G., (2008), *El Modernismo*, H. F. Ullmann, Potsdam
- FITZGERALD, P., (2003), *Edward Burne-Jones*, Sutton Publishing, Gloucestershire
- FOWLES, J., (1995), *La mujer del teniente francés*, Anagrama, Barcelona
- FRAZER, J. G., (1991), *La rama dorada. Magia y Religión*, Fondo de Cultura Económica, México
- GARCÍA DE LA FUENTE, O. (1990a), *Antología del Latín Bíblico y Cristiano*, Edinford, Málaga
- (1990b), *Introducción al Latín Bíblico y Cristiano*, Ed. Clásicas, Madrid
- GARCÍA FUENTES, C. (2008), *De Circe a Psyque. Mujer y mitología en los pintores prerrafaelitas*, Centro del Profesorado y de Recursos de Gijón, Gijón
- GARCÍA GUAL, C., (1997), *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Montesinos, Barcelona
- (2014), *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*, Turner, Madrid
- GARCÍA LORCA, F. (1971), *Romancero gitano*, Losada, Buenos Aires

- GARCÍA SÁNCHEZ, M. (1999), *Las mujeres de Homero*, SEMA, Universitat de Valencia, Valencia
- GÄRTNER, P. J., (2013), *Museo de Orsay*, Equipo de Edición, Barcelona
- GAUNT, W., (2002), *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid-México
- (2004), *El Olimpo victoriano*, Fondo de Cultura Económica, México
- (2005), *El sueño prerrafaelista*, Fondo de Cultura Económica, México
- GENTILI, B., (1996), *Poesía y público en la Grecia Antigua*, Quaderns Crema, Barcelona
- GERARD-POWELL, V. (2014), *Alma-Tadema y la pintura victoriana en la Colección Pérez Simón*, Fundación Colección-Thyssen Bornemisza, Madrid
- GERE, C., (2010), *Artistic Circles. Design & Decoration in the Aesthetic Movement*, V& A Publishing, Londres
- GIBSON, M., (2006), *El Simbolismo*, Taschen, Colonia
- GITTER, E. G. (1984), «The power of Women's Hair in the Victorian Imagination», *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 99, nº 5 (octubre 1984), pp. 936-954
- GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, A., (2010), *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Filología-Universidad Complutense de Madrid
- GRASSI, E., (1968), *Arte y mito*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires
- (2010a), *The Pre-Raphaelite Vision*, Phaidon, Nueva York
- (2010b), *Visual Encyclopedia of Art. Arte del siglo XIX*, Scala, Florencia
- GRAVES, R., (2004), *Los mitos griegos*, Círculo de Lectores, Barcelona
- GRIMAL, P., (1990), *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona



- HADFIELD, J., (1985), *Every picture tells a story: images of Victorian life*, The Herbert Press, Londres
- HAUSER, A., (1978), *Historia social de la literatura y el arte*, volumen 2, Guadarrama, Barcelona
- HAWKSLEY, L., (2004), *Lizzie Siddal. The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel*, André Deutsch, Londres
- HICKEY, E., (2011), *La musa rebelde. Dos artistas, una musa y un triángulo amoroso en el siglo XIX*, Santillana, Madrid
- HILTON, T., (2000), *Los prerrafaelitas*, Destino, Barcelona
- HINTERHÄUSER, H., (1980), *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid
- HOBSON, A. (2001): *J W Waterhouse*, Phaidon Press, Nueva York
- HUYGHE, R. (COORD.), (1978), *El arte y el mundo moderno 1880-1920*, Planeta, Barcelona
- KEATS, J., (1982), *Cartas*, Bosch, Barcelona
- (2010), *Belleza y verdad*, Pre-Textos, Valencia
- (2010), *La Víspera de Santa Inés*, Reino de Cordelia, Madrid
- KIPLING, R., (2009), *Algo de mí mismo*, Pre-Textos, Valencia
- KIRK, G. S., (1992), *La naturaleza de los mitos griegos*, Labor, Barcelona
- KORN, I., (1999), *Eros. The God of Love in Legend and Art*, Todtri Book Publishers, Nueva York
- LACOMBE, B., (2012), *Ondina*, Edelvives, Zaragoza
- LAMALFA DÍAZ, J. M., (2006), «“Buona Pulcella Fut Eulalia”: Primeras palabras manuscritas de la literatura francesa. Un estado de la cuestión», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tomo 56, pp. 163-177
- LAMBOURNE, L., (2010), *Victorian Painting*, Phaidon, Nueva York
- LAO, M., (2007), *Seduction and the Secret Power of Women: The Lure of*

*Sirens and Mermaids*, Park Street Press, Vermont

LEWIS, C. S., (2000), *La experiencia de leer*, Alba Editorial, Barcelona

LLEDÓ, J., (2003), «Fernand Khnopff. El enigma de la Máscara de la Belleza»,  
*Álbum LETRAS-ARTES*, nº 74, otoño 2003, pp. 28-40

LLOVET, J., (2012), *Adiós a la universidad. El eclipse de las Humanidades*,  
Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona

LÓPEZ FOLGADO, V., (2014), *Trasvases: ensayos de traducción y literatura comparada*, Ediciones Alfar, Sevilla

MACCARTHY, F., (1994), *William Morris. A Life for Our Time*, Faber and Faber, Londres

— (2011), *The Last Pre-Raphaelite. Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination*, Faber and Faber, Londres

MARSH, J., (2005), *The Pre-Raphaelite Circle*, National Portrait Gallery, Londres

MARTÍN TRIANA, J. M., (1976), *El Prerrafaelismo: historia y antología*, Ediciones Felmar, Madrid

MARTINDALE C., (1988), *Ovid Renewed. Ovidian influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge

METKEN, G., (1982), *Los Prerrafaelistas*, Blume, Barcelona

MONRÓS GASPAR, L., (2012), *Persiguiendo a Safo. Escritoras victorianas y mitología clásica*, JPM Ediciones, Valencia

MORRIS, W., (2011), *Arte y artesanía*, Cuadernos de Langre, San Lorenzo de El Escorial

MOTION, A., (1997), *Keats*, Faber and Faber, Londres

MOYA DEL BAÑO, F., (1969), *Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio*, Universidad de Murcia, Murcia

- NEWALL, C., (2004), *The Art of Lord Leighton*, Phaidon, Nueva York
- NEWALL, D., (2009), *Apreciar el arte. Entender, interpretar y disfrutar de las obras*, Blume, Barcelona
- NOAKES, A., (2004), *Waterhouse*, Chaucer Press, Londres
- ORDINE, N., (2013), *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, Acantilado, Barcelona
- PATETTA, L., (1977), «Los revivals en arquitectura» en G. C. Argan [et al.] (1977), pp. 129-163
- PEDRAZA, P., (1991), *La bella, enigma y pesadilla*, Tusquets, Barcelona
- PÉREZ LOZANO, A. (2014), *Literaturas románicas: el prerrafaelismo en las literaturas castellana y catalana*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Filología-Universidad Complutense de Madrid
- PIJOÁN, J. y GAYA NUÑO, J. A., (1979), *Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXIII (Arte europeo de los siglos XIX y XX)*, Espasa-Calpe, Madrid
- POMEROY, S. B., (1990), *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Akal, Madrid
- POUND, E. (2000), *Personae. Los poemas breves*, Hiperión, Madrid
- PRAZ, M., (1979), *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes audiovisuales*, Taurus, Madrid
- (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona
- PRETTEJOHN, E., (2005), *Beauty & Art: 1750-2000*, Oxford University Press, Oxford
- (2007), *The Art of the Pre-Raphaelites*, Tate Publishing, Londres
- (ED.) (2012), *The Cambridge Companion of the Pre-Raphaelites*, Cambridge University Press, Cambridge

- PROTOMÁRTIR VAQUERO, S. (1984), «El poema de Eulalia de Mérida de Aurelio Prudencio (*Peristhephanon* III)», *Revista de estudios extremeños*, volumen 40, nº 2, pp. 371-386
- RAMOS DOMINGO, J., (2011), *En el tiempo de los cenáculos: Aproximaciones a la pintura religiosa del siglo XIX*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Geografía e Historia-Universidad de Salamanca
- REYNOLDS, J., (2011), *Discursos sobre arte*, Cuadernos de Langre, San Lorenzo de El Escorial
- REYERO, C., (1992), *El arte del siglo XIX*, Anaya, Madrid
- (2014), *Introducción al arte occidental del siglo XIX*, Cátedra, Madrid
- ROSE, A., (2006), *The Pre-Raphaelites*, Phaidon, Nueva York
- ROSENFELD, J., (2012), *John Everett Millais*, Phaidon, Nueva York
- ROSSETTI, C., (2004), *El mercado de los duendes*, Pre-Textos, Valencia
- ROSSETTI, D. G., (1998), *La casa de la vida*, Pre-Textos, Valencia
- ROSSETTI, W. M., (1995), *The Pre-Raphaelites and their World*, The Folio Society, Londres
- SAN BERNARDINO CORONIL, J., (1996), «Eulalia Emeritam suam amore colit: consideraciones en torno a la fiabilidad de un testimonio prudenciano (PE. 3.186-215)», *HABIS*, nº 27, pp. 205-224
- SANNA, A., (2009), *Visual Encyclopedia of Art. Art Nouveau*, Scala, Florencia
- SARABIA, A., (1992), *La vida apasionada de Gabriel*, Universidad de Valladolid, Valladolid
- SELMA, J. V., (1991), *Los Prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano*, Montesinos, Barcelona
- SOLANA, G. [ET. AL.], (2011), *Heroínas*, Fundación Colección-Thyssen Bornemisza, Madrid
- STEVENS, B., (2008), *The British Museum Pre-Raphaelites*, The British



- Museum, Londres
- STOICHITA, V. I., (2006), *Simulacros, el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Siruela, Madrid
- TARTT, D. (2014), *El jilguero*, edición y traducción de José María Royo, Círculo de Lectores, Barcelona
- TOMALIN, C., (2012), *Charles Dickens*, Aguilar, Barcelona
- TORRAS, M., (2007), «Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y valiosas: feminidades *especuladas*. Una aproximación al motivo de la mujer en el espejo» [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, número 2. Universitat de Valencia
- TRÍAS, E., (1996), *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona
- TRIPPI, P., (2010), *J. W. Waterhouse*, Phaidon, Nueva York
- VERDEJO SÁNCHEZ, M. D., [coord.], (1992), *La condición de la mujer a través de los textos latinos*, Excma. Diputación Provincial de Málaga, «Biblioteca de Estudios sobre la Mujer», vol. 6, Málaga, 1992
- VON HEYL, A., (2008), *El Modernismo*, Equipo de Edición, Barcelona
- WAGGONER, D. [ET AL.], (2010), *The Pre-Raphaelite lens: British photography and Painting, 1848-1875*, National Gallery of Art, Washington
- WATERS, W., (1997), *Burne-Jones. An illustrated life of Sir Edward Burne-Jones 1833-1898*, Shire Publications Ltd., Aylesbury
- WILDMAN, S. AND CHRISTIAN, J., (1998), *Edward Burne-Jones, Victorian Artist-Dreamer*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
- WOLF, N., (2009), *Simbolismo*, Taschen, Colonia
- WULFF ALONSO, F., (1997), *La fortaleza asediada. Dioses, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca

## ANEXO I

### SANTA EULALIA: WATERHOUSE Y PRUDENCIO

#### La poesía latina en el arte: *Santa Eulalia* de John William Waterhouse o Prudencio en la Royal Academy

##### Abstract

This paper is a review of the J. W. Waterhouse' *St Eulalia* from the Latin poet Prudencio poem that serves as source.

Key Words : martyrdom , Christianity , symbolism , emblem.

#### 1. Introducción

En la Asamblea General del 4 de junio de 1885 el pintor John William Waterhouse de treinta y seis años de edad fue aceptado como miembro de pleno derecho en la Royal Academy de Londres junto a los también pintores Henry Moore, de cincuenta y cuatro, y Edward Burne-Jones, de cincuenta y dos. No era nada sencillo entrar a formar parte de esa institución consagrada de las artes inglesas y fue una santa española<sup>353</sup>, una niña mártir de la romana

---

<sup>353</sup> Santa Eulalia es la patrona y alcaldesa perpetua de Mérida, ciudad española que la vio nacer y morir, así como de otras muchas localidades españolas. Fue Santa Patrona de Asturias (Olaya o Santolaya) hasta que el patronazgo pasó a la Virgen de Covadonga. Sus reliquias se conservan en una urna de plata en la Capilla de Santa Eulalia de la Catedral de Oviedo adonde se trasladaron sus restos en la Hispania visigoda (780) para protegerlos de la invasión musulmana. Su festividad se celebra el 10 de diciembre, día en que fue martirizada. Con frecuencia la historia de Eulalia de Mérida se funde con la de Eulalia de Barcelona. Existe aún controversia acerca de si se trata de dos Eulalias o de una misma figura cuya historia se ha duplicado. Son bastantes los especialistas (como el Dr. José María Martí Bonet, Director del Archivo del Arzobispado de Barcelona) que defienden la historicidad de la mártir barcinonense, independiente de su homónima emeritense, aunque los puntos en común entre ambas son múltiples: ambas son vírgenes y mártires en la Hispania romana; ambas comparten nombre griego y a ambas se les atribuye la misma edad, doce años; ambas son inteligentes y osadas y por eso escapan de la casa familiar para enfrentarse al poder establecido por las persecuciones contra los cristianos; a pesar de pertenecer a familias senatoriales, es decir, de

Mérida, tan lejana en la geografía y el tiempo, la que concedió al pintor tal honor.

Son muchas las referencias a la historia de la niña Eulalia, su martirio y la devoción y admiración que despertó, pero en el catálogo explicativo de la exposición de aquel año Waterhouse refiere al poeta latino Prudencio y su himno III, *Peristephanon*, como la fuente literaria para su obra. A su vez, la fuente principal de Prudencio fueron las Actas de los mártires, así como la tradición oral y con seguridad la desaparecida *Passio Sanctae Eulaliae*. Quince siglos median entre una y otra creación artística y no son las únicas, pues, aunque el objetivo de este trabajo no es analizar todas las manifestaciones existentes, es necesario destacar el éxito y la repercusión del himno prudenciano a la vista de la cantidad de imitadores que a lo largo de toda la Edad Media tuvo su obra (por toda Europa y África se divulgó a partir de Prudencio el martirio de esta santa). Así, simplemente a modo de muestra diremos, al menos, que la historia de Eulalia es mencionada por Gregorio de Tours en su *Historia Francorum*; en los martirologios jeronimiano y mozárabe; en las crónicas de Idacio (siglo VI) y Sampiro; en los sermones de S. Agustín y un largo etcétera, sin olvidar que el poema más antiguo escrito en lengua francesa (hacia 881) es la *Cantinèle de sainte Eulalie*.

---

alta posición social, ambas sufren terribles torturas; en el momento de la muerte a ambas les sale por la boca una paloma, símbolo de su alma en dirección al cielo; tanto en Mérida como en Barcelona comenzó a nevar copiosamente en el momento del martirio, de modo que ambos cadáveres quedaron cubiertos por la nieve, circunstancia que se menciona con más insistencia en el caso de la Eulalia de Barcelona, que quedó largo tiempo colgada de la cruz, mientras que en el caso de Eulalia de Mérida se insiste en cómo su cuerpo yacente fue cubierto por esa densa niebla que cada año a principios de diciembre se dice que cae sobre la ciudad para recordar a la santa. En cuanto a las diferencias: además del lugar y la fecha (*Emerita Augusta*, 10 de diciembre; *Barcinona*, 12 de febrero) se cuenta que Eulalia de Mérida marchó acompañada de su amiga Julia, mientras la otra Eulalia lo hizo sola; la de Mérida fue desgarrada con garfios y quemada viva con antorchas (un hornito es su símbolo), la de Barcelona desgarrada y crucificada (una cruz es su símbolo, aunque no puede hablarse de símbolos distintivos en exclusividad porque a menudo aparecen confundidos); la de Mérida aparece juzgada por un gobernador llamado Calpurniano; la de Barcelona por Daciano. Sea como fuere, nadie duda de la existencia de Eulalia de Mérida puesto que las evidencias de un culto antiquísimo son más que numerosas.

También la hallamos representada en los mosaicos de la procesión de las vírgenes mártires de la Basílica de San Apolinar el Nuevo de Rávena (es muy posible que allí la viera Waterhouse). De modo que queda fuera de toda duda el interés popular, religioso y artístico que despertó esta santa martirizada en tiempos de Diocleciano (286-305) en los inicios del siglo IV. Resulta evidente que esta joven mártir, incorruptible y valiente, decidida y capaz a pesar de su corta edad se convirtió en una figura emblemática de la que muchos quisieron hacer estandarte en la defensa del cristianismo frente al paganismo y la herejía.



Procesión de las vírgenes mártires

Basílica de San Apolinar el Nuevo, Rávena

Eulalia, «la que bien habla», nació en Mérida a finales del siglo III (posiblemente en el 292). Era hija del senador romano Liberio y pertenecía a una familia de cristianos. Eulalia era buena y hermosa (así comienza la preciosa *Cantinelè*). En el 303, tras el primer decreto contra los cristianos promulgado por Diocleciano, o con más probabilidad en 304, tras el cuarto, se produjo su martirio. Cuentan las crónicas que sus padres, asustados ante la indignación que Eulalia sentía por las leyes que obligaban a los cristianos a rendir culto a los dioses paganos en lugar de a Jesucristo, decidieron trasladarse con la niña a una villa al campo para alejarla de un potencial conflicto. Pero Eulalia, con doce años, escapó de allí y marchó a Mérida en una huida llena de prodigios y resonancias

épicas<sup>354</sup> para enfrentarse verbalmente con el gobernador Daciano. Este, impresionado por el valor y la decisión de la niña, trató de disuadirla ofreciéndole regalos y promesas. Ante su negativa fue sometida a múltiples y cruentos tormentos como golpearla con varillas y ganchos de hierro y posteriormente prenderle fuego al pelo, según señalan las diversas fuentes. Antes de que muriera se sucedieron acontecimientos sobrenaturales entre los que destacan una repentina nevada que cubrió su cuerpo desnudo y la aparición de una blanca paloma, nacida de su boca exhausta, que se alzó hacia el cielo. Era el 10 de diciembre y su cuerpo fue arrojado al foro como advertencia para todos. Despavoridos corrieron sus verdugos, mientras su familia y cristianos devotos recogieron su cadáver y le dieron sepultura en el lugar donde más tarde se levantó un templo en su honor<sup>355</sup>. El propio Prudencio afirma haber visto cómo muchos peregrinos iban hasta allí para orar y recibir favores de Dios por su mediación: *Nunc locus Emerita est tumulo, / clara colonia Vettoniae, / quam memorabilis amnis Ana / praeterit et uiridante rapax / gurgite moenia pulchra lauit.* (Prud., *Perist.* 3, 186-190).

---

<sup>354</sup> No hemos de pasar por alto que los mártires son los héroes del cristianismo. Sus terribles martirios y los prodigios que los acompañan suponen la narración ejemplarizante de sus heroicas hazañas.

<sup>355</sup> En la Cripta de la actual iglesia de Santa Eulalia se encuentran los restos arquitectónicos de la primitiva basílica visigoda, así como el probable *martyrium* de Eulalia.



Iglesia de Santa Eulalia de Mérida

Así lo cuenta el poeta en preciosos trímetros dactílicos hipercatalécticos a lo largo de 43 estrofas pentásticas en *Peristephanon* o *Libro de las Coronas*, himno III, con la siguiente distribución: vv. 1-65= prólogo o presentación; vv. 65-180= martirio; vv. 181-215= epílogo o antífona final.

Aurelio Prudencio Clemente nació unos cuarenta y cinco años después del martirio de Eulalia, así que es bien posible que pudiera tener un conocimiento de estos hechos a partir de relatos próximos al suceso. Conviene también tener en cuenta que el propio poeta se refiere en el himno I a la dificultad de reconstruir hechos históricos cuando se han perdido tantas fuentes, si bien no es menos cierto que además del rigor histórico, él persigue a través de la creación poética la propia santificación; la instrucción de los hombres en el camino hacia Dios y muy especialmente la defensa del cristianismo. Este carácter utilitario de la poesía desde una perspectiva moralizante supone algo nuevo que se ajusta a la perfección al también nuevo espíritu que la anima (toda esta novedad, esta sensación de estreno en una época de experimentación y manipulación del lenguaje, queda patente asimismo en la versificación y sobre todo en gran parte del léxico del que Prudencio va a servirse). En la propia conciencia de sentirse poeta cristiano y en su afán por «transformar la poesía pagana, no destruirla» (Rodríguez 1981: 51)

reside parte de la grandeza de Prudencio a quien muchos consideran la máxima expresión de la poesía latina de finales del siglo IV y comienzos del V; la perfecta conjunción de pasado, presente y futuro en la poesía de su tiempo; un versificador culto y entusiasta, digno heredero de Horacio, Virgilio y la mejor tradición literaria tanto pagana como cristiana.

El poema comienza con una invocación a la santa, como en las obras más celebradas de la épica homérico-*virgiliana*. En la primera estrofa ya encontramos en lugar bien destacado los nombres *Eulalia* y *Emeritam*. La santa es nombrada por el poeta hasta en dieciséis ocasiones, además de por su nombre (vv. 1, 31, 135, 164, 178), con los sustantivos *puella* (v.40), *martyr* (vv. 126, 162) y *virgo* (vv. 3, 37, 56, 124, 159, 185) y los diminutivos *puellula* (v.103) y *pusiola* (v.20) que insisten en sus virtudes y en su juventud.

En la narración de los hechos y el elogio de la niña santa el poema está lleno de evocaciones *virgilianas* y bíblicas, y, como se ha objetado en ocasiones a Prudencio, de un tremendismo rayano en la crueldad cuando aborda la descripción del martirio, pleno, por otra parte, de lugares comunes (valentía, temeridad, huida, enfrentamiento dialéctico, etc.)<sup>356</sup>.

En tono muy distinto, las tres últimas estrofas del himno III son de un enorme lirismo. La invitación a los niños para que lleven en cortejo flores a la santa parece una recreación de la última *Égloga* de

---

<sup>356</sup> Aunque no toda la crítica comparte esta opinión acerca de los excesos de Prudencio en este sentido. Así, en la introducción a las obras completas de Prudencio (Rodríguez 1981: 49-50):

«Con una escena horrible abre Homero la *Iliada*, y con ese traje horrendo se presenta por primera vez la poesía en Europa, porque así lo exigía el argumento. No digamos nada de las escenas horripilantes de Píndaro en la primera olímpica y de Sófocles en el *Edipo rey*. Es decir, que los ases del arte universal reprodujeron episodios espeluznantes en sus eternos poemas por obedecer al mito. Tenía también Prudencio derecho a dibujarnos cuadros de espanto, por concordar con la historia. Por otra parte, nos recrea, y esto es lo corriente, por la maestría de su prodigiosa lira».

Virgilio. Integrante también el poeta de ese cortejo: *Ista comantibus e foliis/ munera, virgo puerque, date!/ Ast ego certa choro in medio/ texta feram pede dactylico,/ uilia marcida, festa tamen.* (Prud., *Perist.* 3, 206-210) culmina su himno con una oración a la santa y una referencia a la ciudad de Mérida<sup>357</sup>.



Mérida bañada por la niebla («Nieblas de Santa Eulalia»)

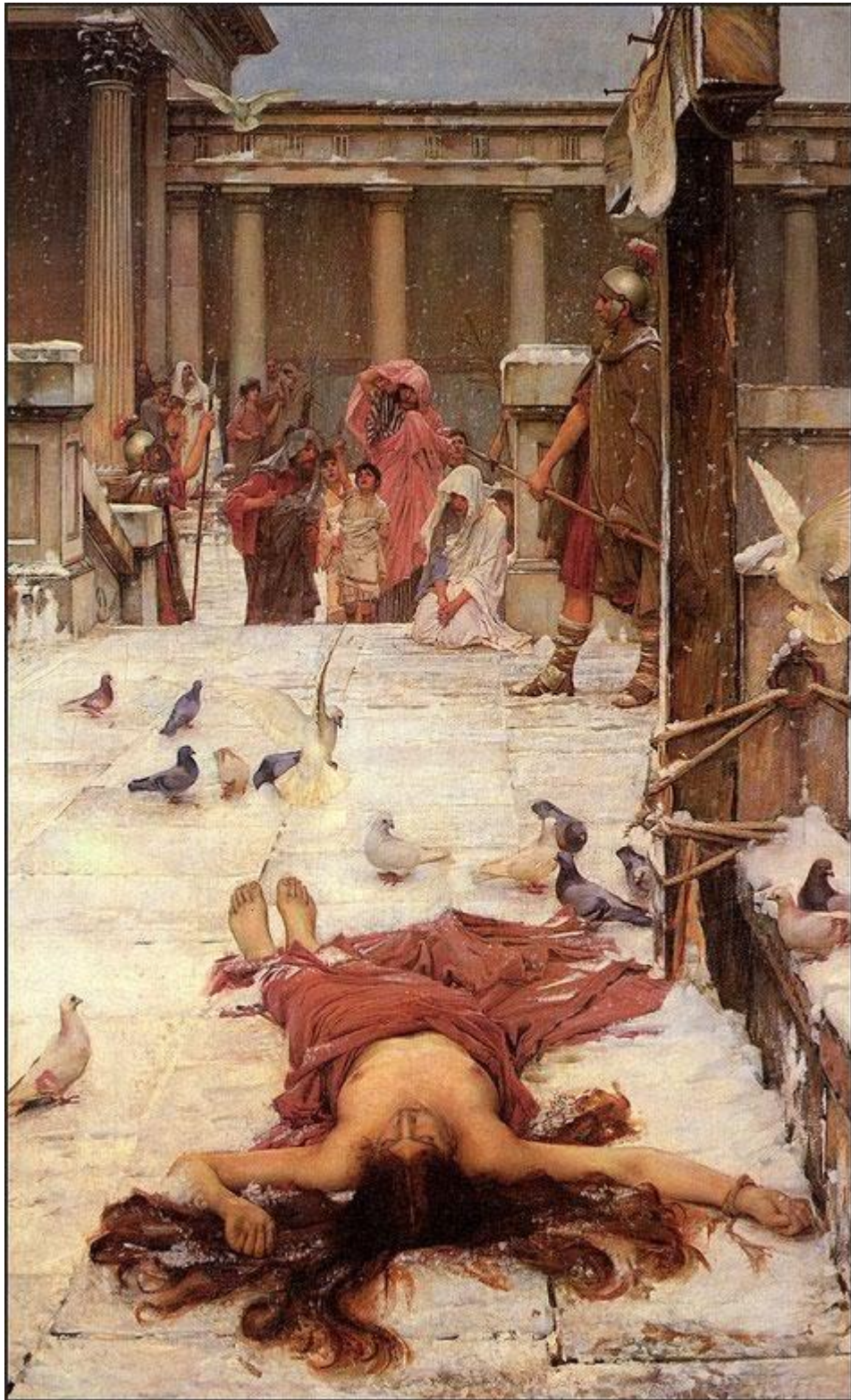
---

<sup>357</sup> Ecos de esta descripción desgarrada y desgarradora del martirio están muy presentes también en el poema de Lorca (1971: vv.23-50) que hace gitana y, por error, andaluza, a la joven emeritense:

Flora desnuda se sube/ por escalerilla de agua./ El Cónsul pide bandeja/ para los senos de Olalla./ Un chorro de venas verdes/ le brota de la garganta./ Su sexo tiembla enredado/ como un pájaro en las zarzas./ Por el suelo, ya sin norma,/ brincan sus manos cortadas/ que aún pueden cruzarse en tenue/ oración decapitada./ Por los rojos agujeros/ donde sus pechos estaban/ se ven cielos diminutos/ y arroyos de leche blanca./ Mil arbolillos de sangre/ le cubren toda la espalda/ y oponen húmedos troncos/ al bisturi de las llamas./ Centuriones amarillos/ de carne gris, desvelada,/ llegan al cielo sonando/ sus armaduras de plata./ Y mientras vibra confusa/ pasión de crines y espadas,/el Cónsul porta en bandeja/ senos ahumados de Olalla.



## 2. Análisis de la *Santa Eulalia* de John William Waterhouse



Santa Eulalia ocupó el tiempo y los pinceles de John William Waterhouse entre 1881 y 1885 hasta ser presentada en la exposición de la Royal Academy en 1885 donde nunca antes había sido tratada esta historia. Estuvo expuesta en Burlington House donde la compró Sir Henry Tate que en 1894 la donó a la Tate Gallery. Se trata de un óleo sobre lienzo de 188.6 × 117.5 cm.

Lo que sorprende primero en esta obra es el asunto, desagradable, turbador y ajeno al público al que Waterhouse se dirigía<sup>358</sup>. Sin embargo, trabajos previos nos informan de que la historia lo había atrapado pues ya en 1881 había exhibido una acuarela sobre este mismo tema en la Dudley Gallery que había sido descrita por *The Art Journal* como «a ghostly and unpleasant attempt at the foreshortening of a dead body» (1881:125). En cambio, en 1885 en la exposición de la Royal Academy Santa Eulalia fue mayoritariamente bien recibida por la crítica y, como decíamos al principio de este trabajo, le aseguró al autor su elección como asociado de pleno derecho. De modo que podemos colegir de todo esto que Waterhouse trabajó en la idea largo tiempo después de que la acuarela recibiera malas críticas. Detuvo el proyecto, pero no lo abandonó (volvió a él animado por el éxito de *Consultando el oráculo*, 1884). ¿Qué le atrajo? ¿Qué posibilidades pictóricas vio en esta historia? ¿Imagino primero, como pensaba el crítico Armstrong a quien la historia real no parecía atractiva, a la niña mártir sobre la nieve y luego la vinculó a la leyenda milagrosa?

Armstrong alaba la maestría de la obra, la genial solvencia ante las enormes dificultades técnicas que presenta, así como la progresión que muestra el pintor en el dominio del dibujo en comparación con obras anteriores. La crítica utilizó por primera vez en su carrera el adjetivo *francés* para calificarla. Pero frente a la desnudez, la violencia o la composición enfrentada en dos planos (individuo-muchedumbre) del Gérôme<sup>359</sup> de *Pollice*

---

<sup>358</sup> Las obras anteriores de corte histórico ambientadas en la Antigüedad grecolatina de Waterhouse difieren mucho de esta. También la temática religiosa y la fuente literaria cristiana la apartan de lo que es habitual en su pintura.

<sup>359</sup> Casi con seguridad Waterhouse pudo ver alguna obra de Gérôme en la Royal Academy en 1870.

verso en cuya influencia es lógico pensar, destacó «su inglés sentido del decoro», así como, en relación con esto, en el *Magazine of Art* se consideró todo un logro que Waterhouse consiguiera no caer en lo grotesco al mostrar un milagro a través de la belleza de la nieve y unas palomas al vuelo. Santa Eulalia se convierte en la primera de toda una serie de pinturas en las que Waterhouse coloca como sujeto protagonista a una mujer sometida a un terrible e injusto destino (como *Mariamne*, *Ofelia* o *La dama de Shalott*)<sup>360</sup>.



*A Sick Child Brought into the Temple of Aesculapius* (1877)

Los especialistas coinciden en señalar que se trata de una composición sorprendente, original y osada que condensa en una sola y poderosa imagen una historia fascinante, violenta y misteriosa a un tiempo. Waterhouse, al contrario que Prudencio, omite con delicadeza todo rasgo de tortura en la

<sup>360</sup> El interés y la fascinación de Waterhouse por las experiencias místicas, lo sagrado y la magia son una constante en su obra sin que se tenga apenas información acerca del alcance que estos asuntos pudieron tener en su propia vida, como ya se ha mencionado en este trabajo. En una obra siete años anterior a *Santa Eulalia*, *Un niño enfermo*, contemplamos a una familia en un recinto sagrado, sometida al dolor de la enfermedad y la pérdida, esperando un milagro.

figura de Eulalia y todo rastro de encarnizamiento en el entorno donde esta se halla. Al eliminar todo lo escabroso, Eulalia conserva la integridad y pureza de su cuerpo, la dignidad y la belleza, en plena armonía con el conjunto del paisaje urbano que se abre ante nuestros ojos.

Waterhouse elige el momento en que Eulalia ya ha muerto y se ha producido el milagro de la aparición o nacimiento de la paloma de su cuerpo sin vida. Eulalia aparece yacente, como si durmiera, con los brazos extendidos y la rojiza melena suelta derramándose a su alrededor. Aunque se ven otras figuras a lo lejos, la impresión de soledad y frío es muy grande así como la sensación de espacio abierto, uno de los grandes logros técnicos de Waterhouse (16 pájaros, 14 observadores, 2 centuriones y Eulalia). Todo lo cubre una fina y blanca nieve a modo de paño de pureza pues la adolescente se encuentra semidesnuda. Las palmas que portan al fondo quienes lloran su muerte, pero celebran su santo triunfo y, sobre todo, las palomas que apuntan en su vuelo al cielo sobre ella nos hablan de la victoria de Eulalia, o lo que es lo mismo, del triunfo de la religión de Cristo sobre el paganismo.

Podemos distinguir a grandes rasgos dos planos en el cuadro: el más próximo al observador que es donde se halla Eulalia y el del fondo, el del foro, donde se encuentra la multitud que ha contemplado el martirio.

La joven Eulalia ocupa y llena ese impactante primer plano (resulta inevitable no pensar en el *Cristo muerto* de Mantegna). Su figura dibuja en escorzo una cruz latina. El rojo de la ropa que cubre parte de su cuerpo y el de su cabellera<sup>361</sup> son las únicas concesiones simbólicas que Waterhouse se permite para poner en escena la sangre derramada por la virgen en su tortura. No hay heridas, ni quemaduras. La cuerda rota atada a su muñeca derecha es la única prueba del sufrimiento anterior.

---

<sup>361</sup> Como Rossetti y muchos pintores simbolistas Waterhouse, lo sabemos ya, estaba fascinado por el pelo femenino y sus posibilidades metafóricas, en especial como objeto y manifestación de la atracción masculina. *La Belle Dame Sans Merci*, ya comentada en este trabajo, es su obra más significativa al respecto.



En este sentido y aunque se trata de la escenificación de un milagro, gran parte de la crítica coincide en apreciar un trasfondo de sensualidad en el fuerte contraste que se establece entre esa imagen de la joven muerta con el pecho desnudo, la piel luminosa a pesar de la vida perdida y la melena larga, rojiza y suelta; y el blanco, la pureza simbólica de la nieve que cae e impregna todo el lienzo. Porque Eulalia, muerta, continúa siendo buena y bella: *Crinis odor ut in iugulos/ fluxerat inuolitans umeris, / quo pudibunda pudicitia / uirgineusque lateret honos / tegmine uerticis opposito, /* (Prud., *Perist.* 3, 151-155).



El rostro de Eulalia se muestra sereno y en paz. Es el rostro de alguien que no sufre ya y ha dejado la vida llena de esperanza (*Colla fluunt abeunte anima / et rogos igneus emoritur, / pax datur artibus exanimis, / flatus in aethere plaudit ouans / templaque celsa petit uolucer.*) (Prud., *Perist.* 3, 166-170). A la derecha, junto a su cuerpo, hay una cruz<sup>362</sup> sujeta a los muros en la parte inferior por medio de cuerdas y un grillete; el texto clavado en la parte superior expone posiblemente los cargos que han justificado la ejecución de la joven. Por último, también en el lado derecho del lienzo, oculta entre la nieve y las palomas, es posible observar la firma del pintor.

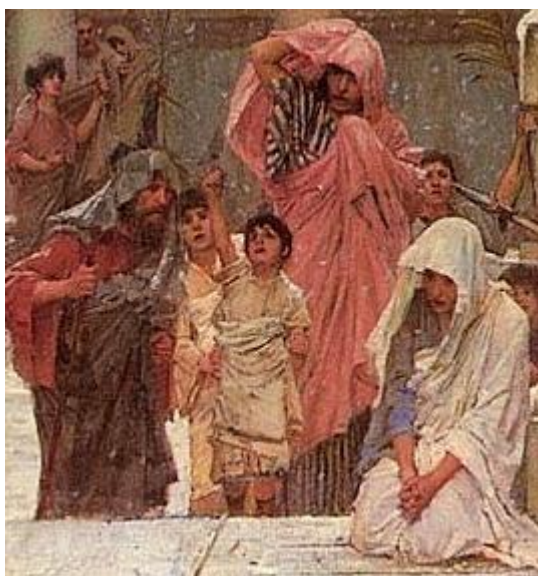
<sup>362</sup> El martirio en la cruz suele atribuirse a la Eulalia de Barcelona. A Waterhouse le sirve en la ambientación como elemento altamente significativo y relevante para explicar el sentido del sacrificio de la joven.



Las palomas juegan un papel simbólico decisivo en la escena. Waterhouse se separa aquí de nuevo de Prudencio que habla de una sola paloma que sale por la boca de la santa (no en vano se llama *Eulalia*) en el momento de morir. Entre las palomas de Waterhouse hay una que destaca sobremanera pues en alto vuela decidida hacia el cielo mientras los fieles del fondo la señalan asombrados. Se trata, por supuesto, del espíritu de la santa en su viaje definitivo y glorioso: la ascensión de su alma al cielo. El conjunto de palomas, además de la nieve, es emblema de la pureza y virginidad de la joven, así como del Espíritu Santo y la paz (*Emicat inde columba repens / martyris os niue candidior / uisa relinquere et astra sequi; / spiritus hic erat Eulaliae / lacteolus celer innocuus.*) (Prud., *Perist.* 3, 161-165).



Aún no han huido los centuriones romanos que disciplinados custodian su cuerpo, pero la luz nos conduce de la figura de Eulalia y la paloma al vuelo, a una figura femenina de radiante blanco, el color del luto entre los romanos, que ha caído de rodillas al suelo. Por su postura y su dolor es imposible no pensar en la madre de Cristo a los pies de la cruz. En abierto contraste con su serenidad y abatimiento, corren excitados los niños señalando el vuelo de las aves, es decir, la esperanza de la salvación. Tras ellos, al fondo del cuadro, dos figuras femeninas agitan hojas de palma, emblema de la victoria sobre la muerte, la fama eterna, la paz, el triunfo del cristianismo.



Por último, dos elementos cruciales en la escena: la nieve y el foro. La nieve y la ciudad, por naturaleza inertes, cobran vida en el pincel de Waterhouse. La nieve, enviada por el cielo a modo de manto para cubrir la desnudez de la joven y símbolo de su virginidad y limpio corazón, se une a los funerales y domina toda la escena al tiempo que protege y conserva el cuerpo de la santa para la eternidad. La nieve, blanca como su alma, convertida en mortaja de la niña, realiza el prodigio final:

Ecce niuem glacialis hiems / ingerit et tegit omne forum / membra tegit simul  
Eulaliae / axe iacentia sub gelido / pallioli uice linteoli. / Cedat amor lacrimantum  
hominum, / qui celebrare suprema solent, / flebile cedat et officium; / ipsa elementa  
iubente deo / exequias tibi, uirgo, ferunt./ (Prud., Perist., 3, 176-185)<sup>363</sup>.

<sup>363</sup> La tradición popular acepta a día de hoy que las nieblas que a principios de diciembre cada año se producen en Mérida a orillas del Guadiana vienen para recordar a la santa cuya festividad, como ya hemos mencionado, se celebra el 10 de dicho mes. Así lo describía Félix Pinero en el periódico *Digital de Extremadura* el 25 de noviembre de 2014 en su artículo titulado «Las nieblas de Sta. Eulalia»:

«Finales de noviembre, vísperas ya de su martirio, aflora el Guadiana desde Mérida hasta Cáceres las nieblas de santa Eulalia, las nieblas de la Mártir. Sin que apenas las farolas sean una luz brillante como una estrella, al amanecer, hasta que el sol levante el día y la niebla se



Eternidad trasmiten también las columnas dóricas y la corintia del peristilo de la plaza<sup>364</sup>. Como es habitual en este tipo de himnos (la *laus urbis* es un tópico retórico), en el himno a Eulalia Prudencio compone la «loa» a Mérida. En su tributo particular Waterhouse consigue convertir también a la ciudad en protagonista de la obra. Todo este lienzo es un homenaje, como en el himno de Prudencio, a la mártir, por una parte, y a la ciudad que fue su cuna, por la otra.



Toponimia y culto sin interrupción hasta hoy mismo en que se siguen cantando himnos en honor a Santa Eulalia en todas las localidades de donde es patrona (entre la antigua Vía de la Plata y la Ruta Jacobea hay más de

---

difumine. Hasta después de Reyes --quizá más tarde aún--, entre Guadiana y el Salor, y entre Tajo y Guadiana, las mañanas se desperezan sin apenas luz en el horizonte, todo bruma, condensación de la humedad del aire reductora de la visibilidad horizontal; disminuye la visibilidad en superficie. Desde Nueva Ciudad, apenas oteamos el puente romano, la antigua Augusta Emerita, menos aún. Por la vieja Ruta de la Plata, paralela a la N-630, la conducción se hace peligrosa, nula la visibilidad, la niebla pegada a la carretera, los ojos cansados, fatigada la mirada..., cómo ver a Eulalia desnuda en su martirio, con las nieblas de la Mártir, las nieblas de santa Eulalia.(...) Toda Mérida es Eulalia: la basílica, el Hornito, la Rambla, la calle más principal que une la plaza con su monumento..., sus nieblas ya presentes, para más memoria de su martirio y de la luz que diere a su ciudad».

Y de nuevo en Lorca (1971: vv.51-66):

Nieve ondulada reposa. / Olalla pende del árbol. / Su desnudo de carbón / tizna los aires helados. / Noche tirante reluce. / Olalla muerta en el árbol. / Tinteros de las ciudades / vuelcan la tinta despacio. / Negros maniqués de sastre / cubren la nieve del campo, / en largas filas que gimen / su silencio mutilado. / Nieve partida comienza. / Olalla blanca en el árbol. / Escuadras de níquel juntan / los picos de su costado.

<sup>364</sup> Waterhouse ya había demostrado con sobrada solvencia en obras anteriores su conocimiento y precisión arqueológica en la pintura de interiores y exteriores de la Antigüedad.

ciento cincuenta pueblos de los que es patrona o llevan su nombre); en lo literario, desde Prudencio, epígono de la poesía clásica y poeta cristiano, hasta Federico García Lorca; en la iconografía, desde los solemnes mosaicos bizantinos de Rávena hasta el genial pincel de Waterhouse. La apasionada y tierna Eulalia tuvo que esperar solo un siglo para que un gran poeta la cantara. Inmortalizada en el himno III del *Peristhephanon* y en la devoción popular desde entonces, habría de aguardar quince siglos para que en la lejana Britania un magistral pintor la fijara para siempre en toda su dignidad y grandeza. Creemos que bien mereció la pena la espera.

## **ANEXO II: EDWARD BURNE-JONES Y JOHN WILLIAM WATERHOUSE: UNA APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA**

Puesto que tanto Burne-Jones como Waterhouse cuentan con biografías excelentes y exhaustivas<sup>365</sup> nos parece que es bien poco lo que podemos añadir a esos trabajos, excepto por el hecho de que están en inglés. Por tanto, para quien esté realmente interesado en las figuras de estos dos pintores resulta mucho más adecuado y obligado remitir a ellas.

De este modo nos limitaremos aquí a una síntesis que nos permita hacernos una idea más precisa de aquellos que fueron creadores de las obras objeto de estudio en este trabajo.

Nos interesa, eso sí, destacar algunos rasgos significativos que ambos comparten y han venido siendo comentados en nuestro análisis: una vasta cultura literaria en la que el mundo clásico ocupaba un lugar preeminente y además en un momento especialmente productivo e interesante para los estudios sobre la Antigüedad; una imaginación desbordante en un tiempo histórico poco proclive a ello<sup>366</sup>; la vivencia entusiasta por Italia como referencia permanente, modelo y experiencia vital y estética; el deseo y la capacidad de profundizar en el ser de las cosas a través de la creación artística; una vocación clarísima; una sensibilidad exquisita; un interés grande por todo lo esotérico y misterioso en un momento de gran peso de la ciencia; por último, una actitud permanente de fascinación y amor por la naturaleza. Ambos hicieron un completo, diverso y sugerente repaso por lo mejor de la mitología grecolatina.

Edward Coley Burne-Jones nació en Birmingham en 1833 y murió en Londres en 1898. Era hijo de un fabricante de marcos y sufrió la desgracia de perder a su madre a los pocos días de nacer. Este hecho dejó en él un poso de tristeza vitalicio. Desde pequeño destacó por su inteligencia y sus aptitudes

---

<sup>365</sup> Nos referimos por supuesto a los trabajos de Fiona MacCarthy (2011) para Burne-Jones y de Anthony Hobson (2001) y Peter Trippi (2010) para Waterhouse.

<sup>366</sup> El escritor Charles Dickens argumentaba que en una sociedad tan utilitarista y mecanizada como aquella era más necesario que nunca mantener y cultivar los cuentos maravillosos, los cuentos de hadas, legados por el folclore.

para el dibujo (en la escuela sus compañeros apreciaban sus dotes para la caricatura pues además gozaba de sentido del humor y era ingenioso; en el futuro el dibujo le permitiría salir adelante económicamente).

Fue un lector voraz e incansable a quien la lectura hacía la vida soportable en los tiempos difíciles. Como alumno excelente que era, ingresó en Oxford en el Exeter College con la intención de seguir la carrera religiosa. Allí se produjo el acontecimiento más decisivo de su vida: el encuentro con William Morris, por entonces otro joven inquieto, pero de familia muy adinerada. En 1855 decidieron viajar juntos a Francia para visitar catedrales. Este viaje y las ideas sobre arte de Ruskin les hicieron descubrir su verdadera vocación. Sin estudios, sin formación técnica, pero con un sinfín de sueños se instalaron en Londres junto a Rossetti. Allí comenzó su carrera como artista.

Para Ruskin era «el más maravilloso de todos los prerrafaelistas, en su exuberancia de fantasía delicada y patética: inferior a Rossetti en cuanto a profundidad, pero superior a él en gracia y dulzura».

Entre 1856 y 1862 viajó a Italia. El impacto estético de lo que allí vio será perceptible en su obra siempre. En 1860 se casó con Georgiana Macdonald (1840-1920) que fue una compañera entusiasta y leal, a pesar de los sinsabores que vivieron como pareja por las aventuras extramatrimoniales del pintor.

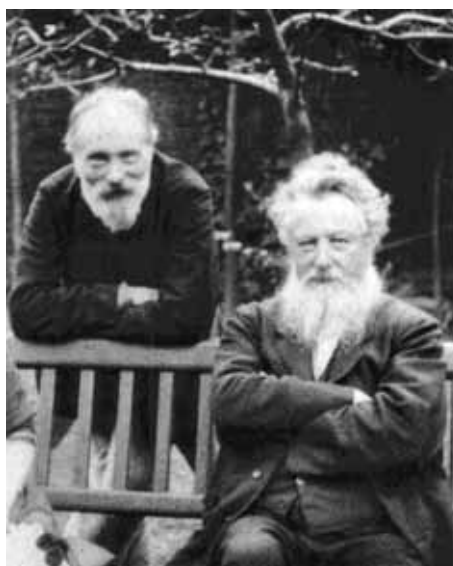
Formó parte de la empresa de Morris, donde se encargaba sobre todo del diseño de vidrieras. En la primera exposición de la Grosvenor Gallery (1877) obtuvo un gran éxito. A partir de ese momento se le consideró un referente ejemplar del Esteticismo y uno de los más grandes pintores británicos. Los simbolistas continentales mostraron una enorme admiración por su obra. En 1885 fue elegido miembro asociado de la Royal Academy, que, por cierto, visitó poco.

Su personalidad incansable y versátil lo hizo crear y trabajar hasta horas antes de su muerte. Su trabajo artesanal, poético y misterioso como decorador lo hizo enormemente popular.

Se convirtió en el miembro más joven de aquella cofradía de artistas y amigos que fue el Prerrafaelismo e hizo posible en mayor medida que otros que lo simbólico se convirtiera en decorativo.

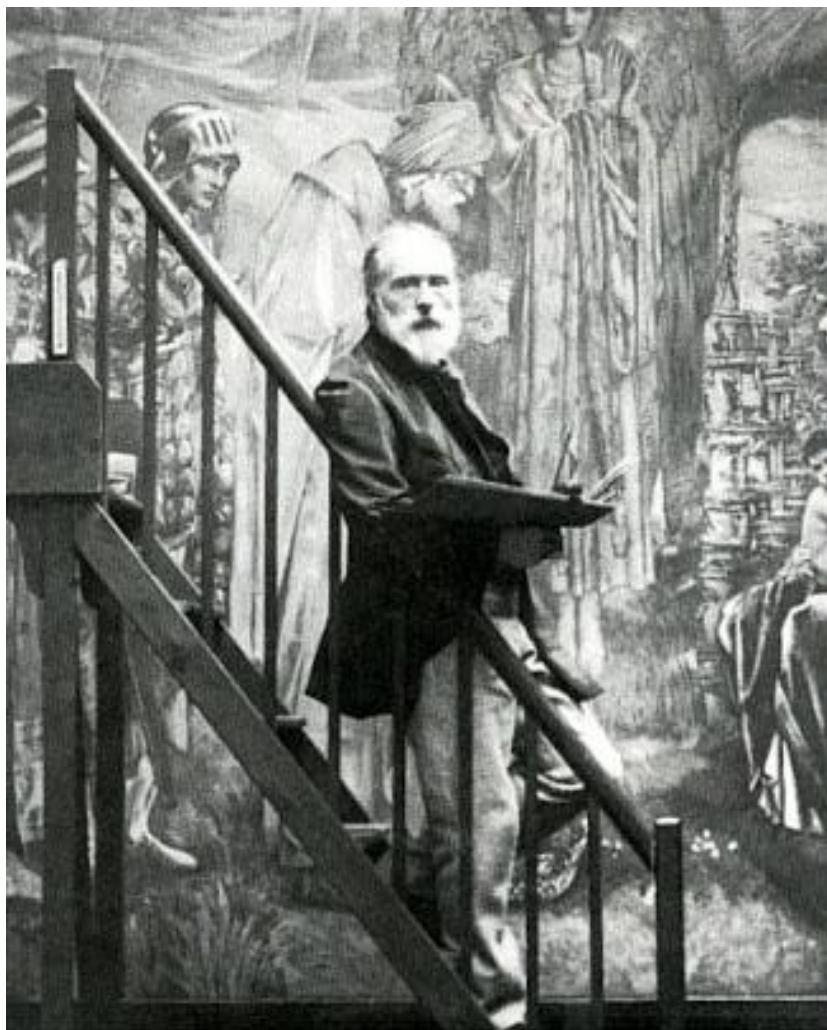
Sus fuentes de inspiración fueron la Edad Media, la Antigüedad clásica y la Biblia. Botticelli, Mantegna y Miguel Ángel pueden reconocerse entre sus modelos de referencia. En su pintura se muestran leyendas, episodios caballerescos y mitos por los que desfilan mujeres frías y bellas y efebos melancólicos, razón por la cual una parte de la crítica considera su obra falta de vitalidad.

La mayor parte de sus composiciones se nutre de su vasta cultura literaria y puede contemplarse como una traducción de los textos literarios al lenguaje pictórico. El mito le permitió una exploración psicológica de la angustia y la soledad del ser humano. La acción y la muerte, el amor por la música y los instrumentos musicales son una constante en su obra. Todo ello sin agitación, en una atmósfera permanente de ensoñación y misterio (la magia y el ocultismo, ya lo hemos dicho, no dejaron nunca de interesarle). Es el pintor de la calma, algo que se transmite incluso en el uso del color, tomado de la pintura renacentista, siempre de tonos moderados. En su pintura todo se aquieta.



E. Burne-Jones, de pie, y William Morris  
fotografiados por Frederick Hollyer en 1890

Burne-Jones elaboró un clasicismo personal que le permitió recrear los elementos clásicos griegos y latinos con un resultado sorprendentemente moderno (Ruskin llegó a decir a sus alumnos que Burne-Jones había pasado revista a «la mitología griega en toda su extensión»).



Burne-Jones en 1870

I mean by a picture a beautiful romantic dream of something that never was, never will be - in a light better than any light that ever shone - in a land no one can define or remember, only desire - and the forms divinely beautiful.

Burne-Jones

[Yo entiendo por un cuadro un sueño hermoso, romántico, de algo que no ha sido, ni será, inmerso en la luz más bella que jamás haya brillado; en un país que nadie pueda describir ni imaginar, sino únicamente desear con nostalgia] METKEN (1982:123)

John William Waterhouse nació en Roma en 1849 y murió en Londres en 1917. Era hijo de un pintor de segunda fila y de una mujer enormemente talentosa que lo dejó huérfano en la niñez. La pérdida de su querida y brillante madre, así como la de dos de sus hermanos causaron, como es lógico, un impacto enorme en su vida. Apenas se tienen noticias de su biografía. Casi podría decirse que, al contrario que en el caso de Burne-Jones, es su obra la única que puede hablarnos por él.

Fue el creador de algunos modelos icónicos de mujer en el arte victoriano. Por los temas se le considera un prerrafaelita tardío o un romántico, si bien su técnica y ejecución son muy personales y no se adscriben al Prerrafaelismo. En este sentido, por su rico tratamiento del color, la textura de su pincelada y los efectos atmosféricos que crea está más cerca de lo que era propio de las corrientes pictóricas contemporáneas.

Sabemos que desde niño fue aprendiz en el taller de su padre y que ingresó en The Royal Academy Schools de Londres en 1870 en la opción de escultura; más tarde pasó a las filas del dibujo.

Durante dos años, tras cumplir los veintiocho, anduvo viajando con especial predilección por Italia. Bien conocida y documentada está la fascinación que los románticos ingleses sentían por Italia, aún no contaminada por la Revolución Industrial. De aquí que sus primeras pinturas se vean claramente influenciadas por las costumbres y vida italianas.

Tras una época inspirada en escenas de temática clásica (Grecia y Roma fueron las predilectas), a partir de 1880 inicia una etapa creativa basada en temas puramente literarios. En sus últimas obras se evidencia una clara influencia de la literatura y mitología griegas. Ovidio es el autor grecolatino más representado en sus obras. Quizás por ser con diferencia el más visual, o por, como afirma TRIPPI (2010:160), tratarse también de alguien en continua búsqueda de sentido y trascendencia, desencantado además con la religión oficial y el imperialismo reinantes.

Se casó en 1893 con Maria Kenworthy, pintora de flores. En 1900 fue el promotor para que los artistas tomaran parte en el War Fund [Fondo de Guerra] con la intención de ayudar a los heridos de la Guerra de los Bóers.

Es importante destacar que el estilo pictórico de Waterhouse, distinguido, soñador y romántico, se mantuvo casi inalterado durante toda su carrera, aunque a partir de 1900 son perceptibles en su obra unos cambios técnicos que se deben seguramente a la influencia del Impresionismo y el movimiento estético de la época, como ya se ha dicho.

Desde el año 1880 exhibe anualmente en The Royal Academy y en The Academy. Es elegido socio y académico de The Royal Academy en los años 1885 y 1895 respectivamente. Por estas fechas sus trabajos son muy bien recibidos y llegan a compararse con los de Burne-Jones o Leighton, grandes representantes de la segunda etapa del Prerrafaelismo. Pero a partir de 1910 fue decayendo de forma incesante la fama, la admiración y el respeto que, como pintor, había conquistado, aunque podemos afirmar que John William Waterhouse es uno de los artistas más famosos de los que, a partir de 1880, revivieron los temas literarios popularizados por la Hermandad Prerrafaelita.



John William Waterhouse, c. 1890-1895 [sin datos sobre el autor de la fotografía]