

INTRODUCCIÓN

La tesis de este trabajo se basa en intentar desarrollar varios argumentos que demuestren el evidente cambio de rumbo que representó el arte prerrafaelita en el contexto del arte inglés de la época victoriana y en general en el arte europeo. A mediados del siglo XIX el arte que se estaba realizando en Inglaterra, el arte académico, estaba básicamente centrado en los paisajes y los retratos. La innovación de la Hermandad entonces viene por su temática, incluyendo escenas contemporáneas y de temática social, y su intención de captar la naturaleza propiamente como se manifiesta ante nuestros sentidos y por tanto crear un arte mucho más realista. Se manifiestan en contra de un arte al margen de la sociedad y se ven con la obligación de plasmar la realidad del momento.

La crítica y el público no recibieron de buen grado las obras de los prerrafaelitas, publicando éstos la revista "The Germ" para hacerse una necesaria propaganda que sirvió para contar con la inestimable defensa del crítico John Ruskin. Los integrantes de la Hermandad pronto tomaron su propio camino pero artistas como Burne-Jones, F. Madox Brown o William Morris no dudaron en adherirse al movimiento, incorporando una crítica más virulenta al arte oficial de la Inglaterra victoriana. Como muestra de este rechazo del arte de la Hermandad en un primer momento podemos ver las palabras del conocido escritor Charles Dickens que escribió sobre el grupo prerrafaelita en el periódico *The Times* el 7 de mayo de 1851:

These young artists have unfortunately become notorious by addicting themselves to an antiquated style and an affected simplicity in Painting, which is to genuine art what the medieval ballads and designs in Punch are to Chaucer and Giotto. With the utmost readiness to humour even the caprices of Art when they bear the stamp of originality and genius, we can extend no toleration to a mere servile imitation of the cramped style, false perspective, and crude colour of remote antiquity.

Partiendo de la base que el grupo que tratamos es muy heterogéneo y de marcadas individualidades nos ha sido difícil agruparlos según características comunes y sobre todo según áreas temáticas. Es por ello que nos hemos decantado, aunque pueda parecer un poco arbitrario, por la siguiente división: cuadros de influencia de temas tardo-medievales y, por otro lado, los de temática social. Aún así quedaban muchos aspectos propios de cada autor que no se enmarcaban en ninguno de los apartados mencionados y por eso hemos decidido hacer un breve resumen de los autores más destacados del grupo.

CONTEXTO HISTÓRICO

Durante el siglo XIX Inglaterra vivió un periodo que se conoce como época victoriana y que influyó en todos los aspectos de la sociedad, incluido el arte. El gran desarrollo industrial que caracteriza esta época tuvo grandes consecuencias sociales, una de ellas es la aparición de una nueva sociedad de clases medias, entendiendo por tales el amplio sector situado entre la aristocracia y los trabajadores especializados.

Estas clases medias impusieron una ética en la que los valores fundamentales eran el trabajo duro, la competitividad, la seriedad y la observancia religiosa. De ahí derivó un concepto básico, el de respetabilidad, con el que querían aludir a la consecución de la independencia económica por el propio esfuerzo, la autodisciplina, la vida austera y el respeto a los valores de la familia.

El hogar y la familia fueron las principales instituciones de la Europa victoriana, la quinta esencia de la civilización burguesa, en la que el cabeza de familia ejercía un papel determinante. Si el mundo exterior era frío y despiadado, el hogar era un oasis de paz, en el cual reinaba el calor familiar. La familia era el refugio para aquellos que debían sobrevivir en una sociedad burguesa sustentada en el mérito personal, en la competencia y en el esfuerzo individual. A pesar de que el sistema político iba haciéndose más democrático, la familia burguesa lo era cada vez menos, pues se basaba en una severa jerarquía de dependencia personal, en

la cual el padre tenía todo el poder. El hogar era una dictadura paternal. Como afirmaba un dicho de la época, la esposa debía encargarse tan sólo de la administración de la casa: "sé buena, dulce sierva, y deja que él sea inteligente". El sometimiento de la mujer se expresaba también a través de la vestimenta porque vestir a la mujer resultaba laborioso, como también lo era moverse dentro de unos ropajes que, como la crinolina (una especie de caja que estuvo de moda en los últimos años de la década de 1850 y durante la década siguiente, con un esqueleto rígido hecho de metal o de hueso de ballena), exageran la diferenciación de los sexos y dificultaban la libertad de movimientos de quien los lleva. Este sometimiento explica el surgimiento de los primeros brotes de feminismo desde fines del siglo XIX.

La otra gran característica del período fue la hegemonía de una estricta moralidad en materia sexual, sujeta a los rígidos cánones del modelo familiar victoriano. Atrás quedaron los escándalos y la moralidad laxa de finales del siglo XVIII y del período romántico. La sociedad de la segunda mitad del siglo XIX comenzó a regirse por los parámetros establecidos por la rígida soberana inglesa y su grupo familiar, de puritanas y ascéticas costumbres personales. La reina Victoria y el príncipe Alberto fueron un ejemplo de buenas costumbres y fervor religioso. La pareja real sentía la obligación moral de dar el buen ejemplo a sus súbditos. El divorcio, la coexistencia de parejas y los embarazos al margen de la institución matrimonial, las relaciones sexuales prematrimoniales y la homosexualidad, fueron las peores transgresiones que podían realizarse contra el modelo familiar victoriano. El cambio experimentado en las costumbres fue tan brusco y evidente que, hacia 1850, sólo unos pocos nobles de la vieja generación se atrevían a mostrarse públicamente con sus amantes, costumbre habitual entre los aristócratas de décadas anteriores.

La situación de la mujer era mucho peor en los sectores trabajadores de la población. Muchas de estas mujeres se veían empujadas a la prostitución para poder sobrevivir en la ciudad a la que habían llegado atraídas por las promesas de prosperidad. Esto es lo que refleja el cuadro de Rossetti, *Encontrada*.

El desarrollo de la prostitución, fue la cara vergonzante de una realidad esquizofrénica. Siempre tolerada y considerada como un mal necesario, la prostitución fue objeto de regulación ante el temor de la expansión entre el ejército de enfermedades venéreas, pero la legislación que se aprobó entonces (Contagious Diseases Acts, 1864, 1866 y 1869) únicamente se preocupó de controlar a las mujeres que ejercían la prostitución.

Los únicos que se atrevieron a desafiar el exceso de moralidad imperante fueron los artistas y los bohemios. Pero aún así, la noción de que la posición natural de la mujer era el hogar y la dedicación a la familia estuvo tan arraigada que un hombre de ideas tan avanzadas en muchos terrenos como el escritor, diseñador y político socialista William Morris (1834–1897), en su novela utópica *Noticias de ninguna parte* (1890) situaba a las mujeres dedicadas al cuidado de su casa y de quienes vivían en ella, eso sí, gozando de las mismas libertades que los hombres. Una generación antes el influyente crítico y teórico del arte John Ruskin había señalado que las funciones de la mujer como ángel del hogar eran complacer, alimentar, vestir, mantener arreglados y enseñar a sentir y a juzgar a quienes viviesen en él.

Es también en esta época cuando surgen teorías que dicen que el arte es primariamente una fuerza social. En Inglaterra, John Ruskin y William Morris fueron los grandes críticos de la sociedad victoriana desde el punto de vista estético. Pusieron el acento en la degradación del obrero convertido en máquina, sin libertad para autoexpresarse, y denunciaron también la pérdida del buen gusto, la destrucción de la belleza natural y la trivialización del arte. El ensayo de Ruskin sobre "The Nature of Gothic" y muchas otras conferencias insistían en las condiciones y efectos sociales del arte. Morris, en sus charlas y panfletos, decía que se necesitaban cambios radicales en el orden económico y social para hacer del arte lo que debería ser:

"... la expresión de la felicidad del hombre en su trabajo... hecho por el pueblo y para el pueblo, como algo causante de felicidad en el realizador y en el usuario".

TEORÍA DE RUSKIN

John Ruskin (1819–1900) fue un artista, científico, poeta, filósofo y, por encima de todo, el mayor crítico de arte de la época en que se enmarca el movimiento de los Prerrafaelitas. Hablar de su figura en el contexto de la historia de la Hermandad Prerrafaelita es imprescindible ya que el apoyo que éste prestó a la Hermandad supuso el inicio de un mayor reconocimiento y respeto. La carta que escribió Ruskin en 1851 al periódico *The Times* defendiendo lo que en aquel momento era catalogado peyorativamente como un arte tosco y primitivo por su naturalismo y fidelidad a la naturaleza significó un punto de inflexión hacia una visión más positiva del arte prerrafaelita por parte del público.

Carta al periódico *The Times* (14 de Mayo de 1851)

(...) let me correct an impression which your article is likely to induce in most minds, and which is altogether false. These pre-Raphaelite (I cannot compliment them on common sense in choice of a *nom de guerre*) do not desire or pretend in any way to imitate antique painting, as such. (...) As far as I can judge of their aim – for, as I said, I do not know the men themselves – the pre-Raphaelites intend to surrender to advantage which the knowledge or inventions of the present time can afford to their art. They intend to return to early days in this one point only – that, as far as in them lies, they will draw either what they see or what they suppose might have been the actual facts of the scene they desire to represent, irrespective of any conventional rules of picture making; and they have chosen their unfortunate though not inaccurate name because all artists did this before Raphael's time, and after Raphael's time did not this, but sought to paint fair pictures rather than represent stern facts, of which the consequence has been that from Raphael's time to this day historical art has been in acknowledged decadence.

Cuando, después de haber escrito la carta, Ruskin conoció a los Prerrafaelitas, les animó a seguir con sus ideales y empezó a actuar como tutor y mentor de Rossetti, Millais y Holman Hunt. Su teoría funcionó como punto de referencia entre los miembros de Hermandad, ya que los ideales de Ruskin iban muy en la línea de lo que los Prerrafaelitas querían conseguir.

Así, entrando propiamente en los puntos principales de la teoría de Ruskin, hay que destacar el rechazo a la modernidad que reclama el crítico inglés. Esta es una cuestión de especial importancia si tenemos en cuenta que su figura se sitúa en el contexto del desarrollo industrial británico del s. XIX. De esta manera frente a esa idea de progreso que predominaba en el arte de la época, Ruskin se decantará por defender una vertiente moral del arte. Siguiendo este precepto moral será de vital importancia la verosimilitud de la pintura, se busca un arte que no diga mentiras. Cree entonces que la pintura tiene que parecer irreal pero ser verosímil. Sólo le preocupaba plasmar con precisión las apariencias de la naturaleza. Se tiene que buscar la verdad mediante una imaginación guiada por la moral.

Esta preocupación por plasmar fielmente lo que se presenta delante de nosotros en los Prerrafaelitas se traduce en una verdadera intención de plasmar hasta el más pequeño detalle con tal de hacer la pintura que se está representando lo más realista posible. Para ello en muchas ocasiones harán una teatralización de lo que quieren pintar para poder llevar su verosimilitud al máximo exponente. Así sabemos que por ejemplo Millais tanto con *Cristo en casa de sus padres* como con la mítica *Ofelia* hizo disponer todos los elementos necesarios para crear la escena que quería retratar de manera totalmente teatral.

Con relación a este minucioso realismo de la Hermandad Prerrafaelita y la defensa que hace Ruskin de él los editores del periódico *The Times* dijeron lo siguiente (algo que era según podemos deducir el pensamiento general del público de la época):

This perversion of talent – if talent they have – we take to be fairly obnoxious to criticism: and we trust the authority of the Author of Modern Painters will not have the opposite effect of perpetuating or increasing the defect of style which, in spite of his assertion, we hold to be flagrant violation of nature and truth. In fact, Mr.

Ruskin's own works might prove the best antidote to any such false theory; for (if we remember rightly) he has laid it down in his defence of Mr. Turner's landscapes, that truth in painting is not the mere imitative reproduction or image of the general effect given by an assemblage of objects as they appear to the sight. Mr. Millais and his friends have taken refuse in the opposite extreme of exaggeration from Mr. Turner; but, as extremes meet, they both find an apologist in the same critic. Aerial perspective, powerful contrasts of light and shade, atmosphere, are characteristics of Mr. Turner.

Otra cuestión fundamental de la teoría de Ruskin que influyó a los Prerrafaelitas fue su lectura moral de la obra de arte. Hay que tener en cuenta que su primera y más importante aportación a la crítica del arte del s.XIX es su obra titulada *Modern Painters*, donde presenta una justificación teórica para su concepción de la necesaria espiritualidad de la pintura y donde pone un especial énfasis en el arte religioso. Su visión de la calidad espiritual del arte está fuertemente influenciada por el Romanticismo y la Cristiandad. En el libro podemos observar un tributo al concepto romántico de la naturaleza como celebración del paisaje, de lo cual Turner es el exponente más importante. Para él la pintura de Turner era bella porque era veraz. En cambio la pintura europea de la tradición posrenacentista la rechazaba totalmente por ser estilizada, estar sometida a rígidas fórmulas y ser infiel a los hechos de la naturaleza.

La relación de Ruskin con los Prerrafaelitas en los años 1850 se basa en el mismo argumento, ya que el arte de la Hermandad se caracteriza por su devoción por la verdad natural frente al artificio humano. Es precisamente la preocupación por un arte moral y no simplemente bello lo que hace que la Hermandad Prerrafaelita represente un punto de inflexión en el arte que se estaba realizando en la época, ya que involucran su pintura con la sociedad del momento plasmando temas sociales que tocaban ciertos puntos delicados de la moral victoriana que dominaba en el Reino Unido.

Los escritos de Ruskin se caracterizan por su carácter didáctico. En ellos hay un firme rechazo a la noción del arte decorativo o simplemente bello. El propósito del arte era enseñar y el propósito de su crítica era interpretar las lecciones que se podían extraer del arte. En este sentido se entiende la función misionera del artista, que tiene que cumplir su deber con la sociedad transmitiéndole un mensaje moral con su pintura. De esta manera, es de vital importancia la existencia de una idea, que evidentemente tiene que estar relacionada con la verdad. El artista es el que se encarga de desenmascarar la verdad que permanece escondida, una idea típica del Romanticismo.

Los gustos de Ruskin, según se fueron perfilando, se tornaron románticos, científicos y anticlásicos. Su obra, además de tener una consideración sobre la pintura, contiene material geológico, poético, histórico, botánico y mitológico, materias que serán de vital importancia para confirmar lo que será su convicción central como crítico: que el arte es una expresión totalitaria, y que cualquier intento de separarlo de otras cuestiones humanas acabará con su trivialización.

LA HERMANDAD PRERRAFaelITA

El movimiento artístico de la Hermandad Prerrafaelita surge en Inglaterra a mediados del siglo XIX y está constituido por Millais, Hunt y Rossetti, fundadores de la Hermandad en 1848. Tiene como objetivos luchar contra el academicismo, los males de la sociedad industrial y el convencionalismo de la época victoriana. Intentan recuperar un arte más espontáneo, buscando la inspiración en la naturaleza y en los maestros antiguos del Renacimiento, anteriores a Rafael (de donde procede el nombre).

En 1848 después de que Rossetti viera en la exposición de la Royal Academy el cuadro *La víspera de santa Inés* de Holman Hunt éstos se hicieron amigos. Un poco más tarde Rossetti conocería a Millais, que ya era amigo de Hunt. Hunt hizo las presentaciones; se sentaron; y pocos días después, fundaron la Hermandad Prerrafaelita. Tenían en cierto modo un propósito común, y manifestaban cierta unidad en torno a ellos mismos, socialmente, ya que no en lo artístico. Además decidieron que firmarían todos sus cuadros con las misteriosas iniciales P.R.B. esto dio lugar a una interpretación chistosa. Se dijo que las iniciales querían decir

Please Ring Bell o en el caso de Rossetti, Penis Rather Better más allá de la anécdota lo que hay que destacar es que los prerrafaelitas estableciéndose conscientemente como grupo artístico se estaban adelantando varios años a los grupos artísticos del siglo XX.

Su temática favorita varía entre el intimismo burgués, asuntos de la vida moderna, episodios inspirados en la literatura y escenas religiosas. Manifiestan cierta influencia de los nazarenos alemanes por su búsqueda del plano mítico y espiritual para llegar a la pureza de los sentimientos, inspirándose también en ocasiones en la temática medieval. Buena parte de sus obras están envueltas de poesía, anticipando movimientos de vanguardia, especialmente el modernismo y el simbolismo.

La Hermandad prerrafaelita es un grupo muy heterogéneo que se caracteriza porque reclamaron un tipo de vinculación con los pintores del Quattrocento rechazando las tradiciones clásica y barroca. Trataron de afianzar su condición de herederos contemporáneos de lo que fue bueno en el pasado mediante una lista de héroes entre los que se incluían nombres desde Jesucristo hasta Chaucer, Shakespeare, Dante, Homero, Goethe y Keats. Y es básicamente en estos personajes y en sus obras en los que basan sus pinturas.

TEMÁTICA: REALISMO Y ROMATICISMO

INFLUENCIA DE TEMAS TARDO-MEDIEVALES

El tema religioso tuvo mucha importancia para ellos tal como demuestra el hecho de que Rossetti lo escogiera para su primer cuadro prerrafaelita, *La doncellez de la Virgen María* (1848–49). El tema religioso es claramente apropiado para un cuadro al estilo de Quattrocento y correspondía a una tendencia en el arte de Rossetti. Al pintar este cuadro no le inspiraba un sentir religioso, lo que le fascinaba al pintor no era que el cuadro pudiese inculcar sus ideas al espectador, sino el que pudiera poseer significados. La imagen nos muestra a Santa Ana supervisando a la Virgen en las escenas tradicionales de su educación. Está cargado de fuerte significado simbólico: los libros representan las virtudes, la azucena la inocencia, la zarza de siete espinas y la palmera de siete hojas son el gran dolor y la gran recompensa de la Virgen y así sucesivamente. Las modelos fueron su madre y su hermana Cristina.

Millais acusó sin duda el impacto de la significación simbólica del cuadro de Rossetti como podemos ver en su primer cuadro prerrafaelita *Cristo en casa de sus padres* (1849), se nota su repercusión en el contenido simbólico de los motivos como el pozo, el cordero, los instrumentos de la Crucifixión y del Descendimiento, los clavos, la llaga y San Juan con el Cántaro. Pero el impacto del cuadro es su realismo sorprendente, Millais utiliza como modelos gente común en un lugar común que nos sugieren los orígenes humildes de la Sagrada Familia.

Otro ejemplo de cuadro religioso es otra obra de Rossetti *Ecce Ancilla Domini* (1849) en el que podemos ver una forma muy diferente y nada convencional de presentar un tema tan clásico como es la Anunciación. Gabriel aparece sin alas y su brazo derecho se nos presenta como un brazo muy masculino y mortal mientras que María es una niña asustada que se aparta y se refugia en un rincón debido a que no entiende que está pasando ni quien es ese hombre que está en su habitación. El tema se nos presenta despojado de toda suntuosidad y pompa debido en gran parte al predominio del color blanco.

Estos tres cuadros son un claro ejemplo de cómo los pintores prerrafaelitas arremeten contra los convencionalismos sobre todo por su democratización de la santidad, que plasman en sus personajes utilizando modelos comunes y dando una visión más claramente humana que divina. Esto disgustó a mucha gente entre ellos Dickens que después de ver la obra de Millais escribió:

You will have the goodness to discharge from your minds all Post-Raphael ideas, all religious aspirations, all ennobling, sacred, graceful, or beautiful associations; and to prepare yourselves, as befits such a subject – Pre-Raphaelly considered – for the lowest depths of what is mean, odious, repulsive, and revolting. ()

Wherever it is possible to express ugliness of feature, limb, or attitude, you have it expressed. Such men as the carpenters might be undressed in any hospital where dirty drunkards, in a high state of varicose veins, are received

Por otra parte, durante 1850 se dio un movimiento en la Inglaterra victoriana que se llamó progress into the past y que consistía en un resurgimiento del medievalismo en la literatura, religión, arquitectura y en las artes finas y decorativas. La Edad Media creada por los prerrafaelitas, Tennyson y otros nunca existió excepto en la imaginación del siglo XIX. Tuvieron mucha importancia los temas artúricos, que atraían por su atmósfera medieval, caballeresca y romántica, además de brindar a los que no eran originariamente realistas sociales un subterfugio para pintar violencia y lujuria. Un ejemplo de tema artúrico es el cuadro de Morris *La reina Ginebra* (1858), donde la figura aparece aplanada, sin vida. La única viveza reside en el tratamiento de los tapices y los accesorios de la alcoba de la reina. Este cuadro es importante porque nos empieza a indicar el camino que seguirá posteriormente Morris en el Arts and Crafts.

La tumba de Arturo (1855–60) es la obra que marca el inicio del periodo medieval de Rossetti, la escena nos muestra a Lancelote y a Ginebra en un sentimental encuentro por encima de una tumba (introducida seguramente para dramatizar el encuentro final de los amantes). La postura de los personajes posiblemente la tomó de la representación del primer beso de Lancelote y Ginebra que aparecen en una versión del siglo XIV de un manuscrito francés, *Lancelot du Lac*. Esta escena podría pintarse en términos contemporáneos sin parecer absurda.

El poema de Tennyson, *Lady Shalott*, era bien conocido en el siglo XIX como un claro ejemplo de la muerte de una bella joven y es ciertamente uno de los temas más utilizados por artistas como Rossetti, Hunt, Siddal y Millais. Dos aspectos son especialmente atractivos: la mujer prisionera en su torre y muy especialmente la muerte de la mujer ahogándose en el río, porque como ya escribió E.A. Poe en 1846 The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world. Para su versión de este tema Rossetti decidió volver a los primeros archivos de la historia y en su búsqueda encontró la obra *Lancelote du Lac* que estaba en el British Museum cuyos manuscritos contienen 748 miniaturas. Una de éstas muestra a Lancelote inclinado sobre el cuerpo de la damoisele de Schalot. En su ilustración Rossetti enfatiza la oscuridad, el misterio y el temor sentido por los habitantes de Camelot ante la inexplicable llegada en una barca del cadáver de una bella joven. Rossetti utilizó este manuscrito para extraer más ideas para otras composiciones como la de *Sir Lancelote en la cámara de la reina*. Mientras por su parte Hunt en *Lady Shalott* (1886) prefiere mostrar el momento en que Lady Shalott al asomarse por la ventana prohibida para mirar a Lancelote se enreda en el tapiz desenmarañado, lo que al final la llevará a caerse.

TEMA SOCIAL

El tema moral moderno fue elaborado con mucha frecuencia por los miembros de la Hermandad. En este sentido es quizás en el que se perciben las diferencias más significativas entre el arte prerrafaelita y el de sus contemporáneos. Los pintores prerrafaelitas reaccionaron contra el arte académico, interesado por la temática de paisaje y los retratos, introduciendo referencias morales y sociales derivadas de la nueva sociedad creada en Inglaterra tras la Revolución Industrial. Parecen ser conscientes de los problemas de la nueva sociedad británica que se está desarrollando a su alrededor y ante esto adoptan una postura crítica mediante su arte. De esta manera en múltiples pinturas describen los perniciosos efectos en el pueblo llano de un sistema social injusto. Así podemos ver como, siguiendo la teoría de Ruskin que afirma la necesidad de generar un arte que lleve consigo una enseñanza moral, los artistas funcionan en este caso como misioneros ya que se ven con un deber moral ante la sociedad.

En este contexto de pintura de denuncia social debemos destacar especialmente el papel que juega la mujer en la nueva sociedad. En Francia la mujer era símbolo de modernidad y se asimilaba a la ciudad pero se hacía desde un punto de vista positivo. En cambio, cuando a partir de 1850 la pintura de los prerrafaelitas empieza a tratar temas de la ciudad y de la mujer se hace desde un punto de vista de crítica, concretamente ejemplificada

en la figura de la prostituta.

En esa nueva sociedad de cambio social provocado por la rápida industrialización que estaba sufriendo el país, la mujer empieza a cobrar importancia, ya que se introducen en el mundo laboral, empiezan a tomar conciencia de sus derechos, etc. Pero a pesar de todo esto se tiene que tener en cuenta una cuestión muy importante, que las mujeres de la época de ambiente rural que se trasladaban a las ciudades en busca de trabajo muchas veces se veían evocadas a ejercer la prostitución en la ciudad por falta de recursos.

La prostitución era un tema que preocupaba mucho a diversos sectores de la sociedad, en concreto a los sectores que defendían la moral victoriana. Así se habla de dos tipos de mujeres: la mujer honrada que se queda en su casa cuidando de su familia y la mujer débil que es fácilmente manipulable hacia el mal camino (la prostitución). A partir de estas ideas se crea una gran profusión de obras con el tema de la mujer y la relación con el hombre. Los prerrafaelitas desarrollan toda una imaginería de la mujer caída (*fallen*), basada en la narración por su componente moral importante. En estas obras es más importante la narración que lo plástico cayendo en una exposición de un melodrama.

Un ejemplo de pintura de esta temática es la obra titulada *Encontrada* (1853) de Rossetti. En ella vemos a una mujer situada en la ciudad (símbolo de la modernidad), que es encontrada por su hermano y se avergüenza. La escena está situada claramente en las afueras de la ciudad para dejar clara la procedencia rural de la muchacha. De esta manera se contextualiza la situación común en la época de las jóvenes de campo que al ir a buscarse la vida a la ciudad se veían evocadas a la prostitución como su única salida. A través de la comunión de las manos de los dos personajes vemos una unión entre los dos y se nos muestra una moral buena de la muchacha, ya que la comunión de las manos en los prerrafaelitas es un símbolo de pureza. Aparece un carnero atrapado que habla de la mujer atrapada en su propia maldad sexual, aunque desde una interpretación feminista el carnero atrapado en la red se podría identificar con un símbolo de la mujer atrapada en la sociedad que la obliga a tener que venderse. De esta obra, pues, se destila una crítica social evidente.

Así pues hay una focalización en la mujer como sujeto de cambio negativo, ya que la única mujer aceptada era la que estaba subyugada al hombre en el hogar con la familia. Sin embargo, los prerrafaelitas dan una connotación un poco diferente al tema introduciendo una crítica a la moralidad también del hombre. En *El despertar de la conciencia* (1853) de Hunt vemos cómo es la mujer la que toma conciencia del error que está cometiendo presentándonos casi con una expresión de éxtasis por haberse dado cuenta de repente de su pecado. Pero al lado de ella encontramos al hombre totalmente ajeno a esa toma de conciencia y que, por tanto, podríamos interpretar que se nos presenta como moralmente de un nivel más bajo que la mujer. Todo el cuadro puede ser leído por su simbolismo en elementos como el gato atormentando al pájaro símbolo del hombre que corrompe a la mujer.

Siguiendo en esta línea de crítica de la moralidad del hombre destaca el cuadro de Hunt *;Toma a tu hijo, señor!* (1857), que trata el tema de los hijos ilegítimos. Representa que el hombre es el espectador de la obra, al que se le está exponiendo el resultado de su pecado, el niño. Se culpabiliza al hombre ya que mediante la aureola que se dibuja alrededor de la cabeza de la mujer con un espejo se le quiere dar una visión positiva. La madre y el hijo de este cuadro nada tienen en común con otros cuadros victorianos de la misma temática, ya que Hunt no nos los presenta con ninguna expresión de vergüenza o de sufrimiento sino que más bien podemos deducir una actitud un tanto altiva pidiendo responsabilidades al padre.

A pesar de todo, la formación religiosa de los componentes de la Hermandad de los Prerrafaelitas influye en la visión dualista de las mujeres. Ese nuevo poder de la mujer en la sociedad, que ya existía, pero que se hace patente con más fuerza, fascina a la vez que aterroriza a los hombres, ya que las mujeres empiezan a utilizar su sexualidad de forma más consciente. De ahí, el hechizo que ejerce sobre los prerrafaelitas la figura de la *femme fatale*.

Así en algunas pinturas plasman una mujer hechizadora, no sólo por sus poderes sobrenaturales, sino por su

capacidad de atracción sexual. Su poder de atracción reside en su belleza (belleza como trampa mortal). Esta conjunción de belleza y maldad es característica de este tipo de mujeres, como puede verse en representaciones como *Sidonia von Bork* de Edward Burne-Jones.

Una de las cosas que los define como Hermandad es, no tanto su estilo, sino sus temas. Así la idea de la Belle Dame Sans Merci (extraída del poema de Keats) aparece en prácticamente todos estos artistas y, como claro ejemplo, cogen el personaje de la bruja o hechicera (ya sea en la mitología griega o la tradición artúrica). Las brujas siempre son bellas y eso forma parte de su poder sobrenatural. Se trata de personajes que atraen por su belleza pero repele su maldad. Aunque más que de brujas se debería hablar de hechiceras, que hechizan a los hombres con sus poderes, sobrenaturales y sensuales.

Así pues, a pesar de todo, tal y como dice Linda Nochlin acerca del realismo y su implicación con las cuestiones sociales, el realismo por si solo no implicaba ninguna proclamación abierta de metas sociales ni una franca protesta contra las condiciones políticas. Pero la sola intención de reflejar las apariencias de la época implicaba ya un compromiso significativo con la situación social del momento y podía constituir de este modo para los valores existentes y las estructuras de poder una gran amenaza.

PRINCIPALES AUTORES

Ford Madox Brown (1821–1893)

Brown era de una generación un poco anterior a la de los miembros de la Hermandad Prerrafaelita y se diferencia de ellos en que durante la mayor parte de su juventud vivió en el Continente estudiando en Brujas y Amberes entre otros sitios. Es de destacar de este periodo su estancia en Roma en 1845, donde entró en contacto con los Nazarenos, grupo de alemanes expatriados capitaneados por Cornelius y Friedrich Overbeck, y cuya intención era de purificar su propio arte nacional mediante la manipulación del arcaísmo religioso cultural.

La obra de Brown tenía una gran originalidad dentro del contexto del arte mundial y predecible que se estaba produciendo en Inglaterra. Sus temas giraban entorno de la literatura inglesa, plasmados con un estilo dramático proveniente de su influencia europea.

Brown conoció a Rossetti en 1848 y durante un corto periodo de tiempo le dio clases. Fue a partir de este momento que se empezó a involucrar con la Hermandad Prerrafaelita. A partir de ese año comenzó lo que podemos calificar como su mejor periodo, ya que realizó lo que hoy se consideran sus obras más importantes: *Lo último de Inglaterra*, *Otoño inglés* y *Trabajo*. En estas obras queda patente la preocupación de Brown por la ruina moral y material que estaba viviendo el país. Plasmó en ellas el problema social contemporáneo de la emigración, la vida en un suburbio y el reflejo del lugar que ocupaba el trabajo en el sistema social.

Lo último de Inglaterra (1855) plasma el movimiento de emigración que se dio en la época como resultado de la necesidad de buscar fortuna en nuevas tierras como Australia. Así los protagonistas del cuadro, de clase media, se ven obligados a dejar su lugar de origen junto con su cultura para desplazarse a un lugar nuevo. El propio Brown se refirió a este lienzo:

Trato de la gran ola de las migraciones, que en 1852 alcanzó su cota máxima. Las personas cultas se sienten más estrechamente unidas a su patria que las incultas, para las que lo importante es la comodidad corporal y la comida. Con el fin de mostrar la plenitud de la tragedia en la escena de la despedida, he escogido una pareja de la clase media que, por su educación y refinamiento, se halla en perfecta situación de conocer lo mucho que pierde, pero que al mismo tiempo muestra también la suficiente dignidad para soportar en un barco de una sola clase todas las incomodidades y humillaciones. El marido protege a su esposa con un paraguas de las salpicaduras de espuma. En un segundo término puede verse la honrada familia del tipo de los comerciantes de verduras. Más atrás aún, un deportado levanta el puño, mientras blasfema contra su país

natal. Las coles colgadas en la popa del barco indican a la mirada experta que se trata de un largo viaje.

El cuadro surgió debido al viaje emprendido a Australia por Thomas Woolner, escultor y miembro fundador de la Hermandad Prerrafaelita, pero en él se recoge "*el gran movimiento de emigración que llegó a su punto culminante en 1852*" en palabras del propio artista. En primer plano podemos apreciar a una pareja de la clase media, tras ellos una humilde familia y en el fondo un hombre con el puño cerrado maldiciendo a "la patria que le vio nacer". Los rostros tristes de la pareja centran nuestra atención, interesándose el maestro en captar las expresiones de las dos figuras. Enlazan sus manos como dándose fuerzas para el largo viaje que acaban de emprender y dirigen sus abiertos ojos hacia el puerto, lo último de Inglaterra que van a divisar. Los personajes se apretujan debido a la forma ovalada del lienzo, recogiendo también el frío del ambiente invernal del momento de la partida.

Por otro lado, *Trabajo* (1852–1863) nos muestra el lugar de trabajo en la sociedad contemporánea y la gran importancia de los diferentes tipos de trabajo. En esta obra Madox–Brown encarna a la perfección el propósito de llevar a cabo una pintura nueva y comprometida al poner de manifiesto el heroísmo del trabajo, una iconografía muy novedosa en esos momentos. Esta obra, según manifiesta su autor en 1865 con motivo de ser expuesta públicamente, "*fue comenzada en Hampstead en 1852; su fondo representa la calle principal de esta ciudad, cercana a la campiña, y fue pintada allí mismo*". Se trata de un cuadro de cuya complejidad dan fe los casi catorce años que llevó su elaboración y en el que aparecen representados todos los estratos sociales: pobres y ricos, haraganes, vendedores y charlatanes. Y, junto a ellos, los nuevos héroes de la sociedad: los trabajadores y los pensadores.

Su autor, que se sentía ideológicamente identificado con el socialismo humanitario del filósofo Thomas Carlyle, representa a este personaje a la derecha de la composición y en actitud de diálogo con F. D. Maurice, fundador de Working Men's College y de la Escuela de Arte para Trabajadores, un centro en el que colaborarían Ruskin, Rossetti y el propio pintor. Determinados autores han querido ver un cierto paralelismo entre este cuadro y El estudio del artista, de Courbet, calificándolos como alegorías reales del siglo XIX.

Dante Gabriel Rossetti (1828–1882)

Rossetti, el más famoso y más importante de los pintores de la Hermandad, comenzó su vida de artista en 1841 en la SAS, escuelas preparatorias para el ingreso en la Royal Academy. En 1845 fue admitido en la Royal Academy, pero pronto la abandonó hastiado porque necesitaba la inspiración personal de un tutor. Así fue como se encontró con Brown, que más tarde se sumaría también al grupo prerrafaelita.

Su obra se puede dividir en dos etapas principales: la primera de influencia de influencia religiosa y medieval y la segunda marcada por la muerte de su esposa, Elisabeth Siddal. En 1863 tras la muerte de su mujer, Rossetti inicia una nueva etapa en la que destaca el que tal vez sea su mejor cuadro, *Beata Beatrix* (1863). Éste toma el personaje de la *Vita Nuova* de Dante que describe a Beatriz en el trance de pasar por encima de Florencia cuando es transportada místicamente desde la tierra al cielo. La figura de la derecha es Dante y la de la izquierda es el Amor. El sol marca la hora de la muerte de Beatriz, mientras que un pájaro rojo sujetá en el pico la flor del láudano (sustancia que le provocó la muerte a Siddal). Es en realidad un retrato de Elisabeth en la figura de Beatriz. Ésta aparece en pleno éxtasis, más sexual que religioso. La atmósfera es densa, mezcla de lo real y lo irreal, de lo sensual y lo etéreo. Otra obra de esta misma época es *El sueño de Dante* (1871) que está ligada con *Beata Beatrix* y se refiere al pasaje de la *Vita Nuova* en el que Dante sueña con la muerte de Beatriz y con las mujeres que van a cubrirla con un sudario blanco.

En su última época Rossetti se enamoró de Jane Morris, la mujer de William Morris, a quien pintó en numerosas ocasiones, pero su más vigoroso tributo es la obra *Astarte Syriaca* (1877). Astarté era la Afrodita semítico-siríaca y el objetivo de Rossetti era conferirle más cualidades de las que Venus poseía como declaraba el poema que acompañaba al cuadro. La figura es distante como un ícono, lejano al espectador y hierática en su postura, es oscura, sombría y misteriosa. Esta diosa del amor simboliza probablemente la

obsesión amorosa de Rossetti.

John Everett Millais (1829–1896)

Junto con Hunt y Rossetti fundó la Hermandad Prerrafaelita en 1848. Su primera obra dentro de la Hermandad fue *Isabel* (1849), que tenía como intención ilustrar el poema de John Keats *Isabel, o la maceta de albahaca*. El cuadro manifiesta tanto fidelidad a la naturaleza como un estilo escrupulosamente arcaizante. Es no sólo naturalista sino sumamente estilizado y calculadamente lozano. Millais estaba experimentando para ver qué podía hacer para librarse del convencionalismo academicista, y desarrollar un estilo basado en su propia y agudísima visión de la naturaleza, así como en una amanerada ingenuidad derivada en gran medida de los modelos italianos.

De esta manera, como reacción contra la pintura academicista oficial (interesada exclusivamente en paisajes, retratos y temática social) Millais y los prerrafaelitas introducen en su temática asuntos inspirados en la literatura, eligiendo entre otros autores a Shakespeare. Esta temática shakespeariana la encontramos en obras como *Fernando tentado por Ariel* (1850), donde el pintor toma como referencia la obra "La tempestad", cuento de hadas en el que aparecen seres fantásticos, personajes que interesaban especialmente a los prerrafaelitas. Fernando, el héroe de la obra, es tentado por el trasgo Ariel (que curiosamente recuerda a un murciélagos). El joven se muestra en una interesante pose, con la pierna izquierda adelantada y la derecha atrasada, medio encorvado, llevándose las manos a los oídos para evitar la tentación, dando la impresión de estar bailando (lo que es reprochado por los especialistas). La escena se desarrolla al aire libre, en un soleado paisaje, resaltando las tonalidades verdes del trasgo y de la hierba, contrastando con la brillante casaca roja de Fernando y sus calzas blancas. El acertado dibujo y el naturalismo que envuelve a la composición son características de la pintura de Millais, teniendo en cuenta que estamos ante una obra temprana.

En la misma línea encontramos la famosa *Ofelia* (1851). El asunto de una joven ahogada no era muy habitual en los cuadros de aquellos tiempos, lo que brindaba al artista nuevas posibilidades de experimentar lo relacionado con la ausencia de gracia y equilibrio. Ofelia en la obra de Shakespeare fue víctima del desequilibrio existencial de su prometido, Hamlet. El asesinato involuntario de su padre la llevará a la desesperación, a lo que debemos añadir el rechazo de su propio prometido, causas de su más que probable suicidio, ya que su cuerpo aparecerá flotando en el río rodeada de las flores que había ido a recoger. Hay que destacar en relación al tema, el suicidio de Ofelia, que a parte de las referencias literarias evidentes también evoca a un problema social de la época, y es que el suicidio de jóvenes ahogadas en un río era una práctica bastante habitual como consecuencia de las malas condiciones que les prestaba la sociedad inglesa.

Para la joven ahogada posó como modelo Elizabeth Siddal, bella muchacha que trabajaba en una sombrerería como dependienta y que se convirtió en la modelo favorita de los pintores de la Hermandad, casándose posteriormente con Rossetti. Lizzy no posó en unas condiciones muy agradables ya que tuvo que estar durante numerosas horas sumergida en un baño de agua tibia. La postura de Lizzy es una importante novedad en esta obra al igual que la facilidad de Millais para mostrar de manera tremadamente realista los setos y las flores de las charcas inglesas, mostrando también adecuadamente el color del agua encharcada. El resultado es una obra cargada de poesía, en la que encontramos el naturalismo solicitado por los prerrafaelitas, alejándose de las tendencias académicas del arte oficial tanto en los estilos como en los temas.

Además, los prerrafaelitas se interesaron por mostrar asuntos de la vida moderna, algunos de ellos tratados con la grandeza de la pintura religiosa. Un ejemplo es *La muchacha ciega* (1854–1856), que presenta la sosegada expresión de una madonna renacentista, recordando a los trabajos de los maestros anteriores a Rafael que servían de fuente a los integrantes del grupo británico. Millais nos presenta a la muchacha en un magnífico paisaje iluminado por la luz del sol que se muestra tras una tormenta, apareciendo al fondo dos arco iris. La hierba parece transmitir la frescura tras la lluvia, hecho que el crítico John Ruskin consideró satisfactorio.

La joven aparece en primer plano, reforzando la sensación de ceguera con la actitud de su lazariño que se gira para mirar al arco iris mientras que la ciega se queda en una postura estática. El instrumento musical, las flores o las briznas de hierba que la muchacha toca con sus dedos son referencias a los sentidos que la niña sí tiene desarrollados. Las brillantes tonalidades y el exquisito dibujo son elementos identificativos de esta obra, resultando una de las más atractivas del pintor. Como modelo en un primer momento posó Effie, su esposa, pero como no aguantaba posando al sol, Millais tuvo que recurrir a modelos de la localidad escocesa de Perth donde vivía, sustituyendo el rostro. El paisaje está tomado de la región de Sussex, concretamente Wilchelsea.

William Holman Hunt (1827–1910)

Hunt no acudió a la S.A.S como el resto de sus compañeros, estudió de manera independiente y se las arregló para cubrir sus necesidades vendiendo retratos. Más tarde ingresará en la Royal Academy donde conocerá a los otros miembros de la Hermandad. El primer intento prerrafaelita de Hunt, *Rienzi jurando obtener justicia por la muerte de su hermano menor, asesinado en una reyerta entre los bandos de los Colonna y los Orsini* (1849), fue menos venturoso que el de Millais, *Isabel*, con el que fue expuesto en la exposición de 1849 de la Royal Academy. *Isabel* era claramente la obra de un pintor naturalista mientras que la de Hunt era una mera tentativa por la postura forzada de las figuras. Hunt fue el único de los Prerrafaelitas que según fue cobrando edad cambió bien poco sus procedimientos de pintar.

Cuando el primer impulso romántico dio paso a un enfoque más realista y al examen de los problemas sociales, Hunt asumió el papel de gran moralista. Pero siguió un camino curioso porque le fascinaba el tema Shakespeariano pero sobre todo las obras en las que se apreciaba un fuerte sentimiento de culpabilidad y pecado sexual. Esto lo podemos ver en *Claudio e Isabel* (1850), que nos narra una situación siniestra porque se trata de un joven que está rogando a su hermana que sacrifique su virginidad para salvarle la vida.

Hunt acude también al tema Shakespeariano en su obra *El pastor veleidoso* (1851) que alude a la tonadilla cantada por Edgardo en la escena VII del acto tercero del *Rey Lear*. La intención es transmitir un mensaje moral y hacerlo en un marco contemporáneo. Como él mismo explicó la canción alude a un pastor que está descuidando su tarea(...). Era el tipo de pastor que en lugar de atender al ganado se enzarza en parloteos sobre vanas cuestiones sin provecho ninguno para el alma humana. En esta obra Hunt hace un intento de lo que podríamos denominar paisaje social, pero la tentativa se ve empañada por la machacona moralina que no pudo sustraerse de aplicar en su arte. Otro ejemplo a destacar es *Nuestras costas inglesas* (1852), que ha sido conocido generalmente por el título que Hunt nunca le dio *El rebaño descarriado*. Era en cuadros como este que captan de manera muy pura la luz del sol en la hierba y en el mar mediante los cuales Hunt intentaba liberar su alma oscura y llena de sentimiento de pecado.

Hunt mostró obsesión por los cuadros nocturnos como *La luz del mundo* (1853–56), que se acerca mucho a un cuadro sobre la desesperanza a pesar de ser un cuadro sobre la Gracia Divina, el poder salvador de Cristo. La puerta invadida por hiedra y zarzas en el esquema simbólico de Hunt son la cizaña que separa al hombre de su salvador.

Una de sus obras más conocidas es *El chivo expiatorio* (1854) y la pintó en el Mar Muerto durante el verano que pasó en Palestina. Es un cuadro inhumano porque carece de vida, es un mar sin oleaje del que huyen los hombres, donde no pueden vivir los peces. Sólo hay esqueletos y maderas muertas. En este cuadro Hunt establece un paralelismo tipológico entre el carnero y Cristo a través de una costumbre judía que aparece en el Levítico 16: 22 And The goat shall bear upon him all their iniquities unto a land not inhabited.

Una vez muerto Rossetti, Hunt volvió dos veces a Tierra Santa y en uno de estos viajes pintó su conocida obra *El triunfo de los inocentes*.

CONCLUSIÓN

Después de hacer este recorrido por la obra de los autores prerrafaelitas llegamos a la conclusión que una cuestión a destacar es que no se puede pensar las obras de la Hermandad sin relacionarlas con el tema de la amor y la mujer amada, algo si más no inusual para la época. Es precisamente la invitación a las emociones del espectador lo que los separa del movimiento realista que se estaba dando en el Continente europeo. Sin embargo este distanciamiento no se da en lo que respecta a la técnica y el estilo denominado realista, ya que se preocupan mucho por los detalles y por no dar una imagen errónea de la realidad.

A pesar de que los Prerrafaelitas no pertenecen a ningún movimiento concreto en el siglo XX la historiografía del arte, en un intento de introducirlos en grupo más amplio, los ha relacionado con el Simbolismo. Esta asociación es debida a la gran cantidad de símbolos que caracteriza su pintura así como su atmósfera irreal aunque verosímil. También se les ha relacionado con los simbolistas por el tratamiento que tienen de la mujer como ser negativo y temido en la figura de femme fatale, cosa que se ve en autores como Moreau, Klimt o el prerrafaelita Edward Burne-Jones.

Por último, una cuestión que hemos creído importante destacar es su carácter sectario o de grupo cerrado que se define por su religiosidad y misticismo, como influencia de los nazarenos alemanes. Este hermetismo del grupo nos hace pensar que tenían una concepción de ellos mismos de personas superiores o especiales y que por tanto sentían que se tenían que diferenciar del resto. También es importante remarcar el hecho que era un grupo exclusivamente masculino, algo curioso si tenemos en cuenta que su pintura gira en torno al papel de la mujer en la sociedad y a la relación del hombre con ésta. Todo ello nos lleva a la conclusión que a pesar de tener como tema el amor y la mujer amada, como hemos mencionado anteriormente, tenían una visión de lo femenino como algo extraño y es por esto que posteriormente se les ha catalogado en múltiples ocasiones de ser un grupo misógino.

BIBLIOGRAFÍA

Bendiner, K. *An Introduction to Victorian Painting*, New Haven, 1985.

Faxon, A.C. *Dante Gabriel Rossetti*, Phaidon, Oxford, 1989.

Hares-Stryker, C. *An Anthology of Pre-Raphaelite Writings*, Sheffield, 1997.

Harding, E. *Re-framing the Pre-Raphaelites*, Aldershot, 1995.

Milton, T. *Los Prerrafaelitas*, Barcelona, 1993.

Nochlin, L. *El realismo*, Alianza, Madrid, 1993.

The Groove Dictionary of Art

HARES-STRICKER, Carolyn, *An Anthology of Pre-Raphaelite Writings*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1997, p.100.

www.artehistoria.com/historia/contextos/2756.html

Casteras, S. *Pre-Raphaelite Art in its European Context*, Madison y Londres, 1995.

HARES-STRICKER, Carolyn, *An Anthology of Pre-Raphaelite Writings*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1997, p.101.

HARES-STRICKER, Carolyn, *An Anthology of Pre-Raphaelite Writings*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1997, p.104.

Hilton, T. *Los Prerrafaelitas*, Ed. Destino, Barcelona, 1993, pág. 31.

Hilton, T. *Los Prerrafaelitas*, Ed. Destino, Barcelona, 1993, pág. 35.

Hilton, T. *Los Prerrafaelitas*, Ed. Destino, Barcelona, 1993, pág. 47.

HARES-STRICKER, Carolyn, *An Anthology of Pre-Raphaelite Writings*, A Criticism of Millais' *Christ in the House of His Parents* in Household Words, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1997, p.100.

Craig Faxon, A. *Dante Gabriel Rossetti*, Phaidon press. Oxford, 1989.

Harding,E. *Re-framing the Pre-Raphaelites*. Aldershot, 1995.

Harding,E. *Re-framing the Pre-Raphaelites*. Aldershot, 1995.

Ver NOCHLIN, L. *El realismo*, Alianza, Madrid, 1993.

HILTON, T. *Los Prerrafaelitas*, Barcelona, 1993.

Craig Faxon, A. *Dante Gabriel Rossetti*, Phaidon press. Oxford, 1989

Harding,E. *Re-framing the Pre-Raphaelites*. Aldershot, 1995

Hilton, T. *Los Prerrafaelitas*, Ed. Destino, Barcelona, 1993, pág. 86.

Harding,E. *Re-framing the Pre-Raphaelites*. Aldershot, 1995