

Pintura prerrafaelita, en el límite de la modernidad

SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN

El «Cymon e Iphigenia» (1848) de John Everett Millais está basado en una historia de Bocaccio, el mismo autor que, a su vez, reutilizó también Keats en su poema «Isabella: or the Pot of Basil» para acabar dando lugar a un lienzo con el mismo título y del mismo pintor un año después; Shakespeare aparece en «King Lear» (1848-49) de Ford Madox Brown y en «Ferdinand Lured by Ariel» (1849-50) de Millais con un tema planteado concretamente a partir de «La Tempestad»; El «Rienzi jurando vengar la muerte de su hermano» (1848) de William Holman Hunt se toma de una novela de Bulwer Lytton y «La fuga de Madelaine y Porphyro durante la borrachera de los guardianes» (1848) del mismo autor no puede negar su deuda con el poema de Keats «La noche de Santa Inés».

Estos ejemplos, no sólo por su cantidad (podríamos encontrar otros muchos parecidos) sino también por su representatividad dentro de la Hermandad Prerrafaelita, son suficientes para dejar en evidencia su característica más notable: su deuda literaria, su estrecha relación con la literatura en un empeño por volver a desarrollar la vieja idea, formulada por Horacio y retomada desde Leonardo da Vinci, Ludovico Dolce y Benedetto Varchi hasta Richardson, Shaftesbury, Diderot o Moses Mendelssohn, de «ut pictura poesis», la teoría de que la pintura y la literatura son artes hermanas con una misma y única función. En contra y a pesar de los serios esfuerzos planteados un siglo antes por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) en su «Laocoonte», los prerrafaelitas no pensaban, como el alemán, que pintura y poesía fueran simplemente «dos buenos vecinos que, aunque guarden una buena relación de amistad, no permiten que el uno se tome libertades indebidas que pertenecen al dominio de la intimidad del otro, pero en los límites más externos de su vida dejan

que reine una condescendencia mutua que, por ambas partes y de un modo pacífico, compensa las pequeñas intromisiones que cada uno de ellos, llevado por las prisas y forzado por las circunstancias, se ve obligado a hacer en el terreno de lo que pertenece al otro»¹, sino que iban mucho más lejos y las veían, podríamos decir, como primas hermanas en una relación en la que una completa a la otra de manera que, saltándose de un modo abierto unas fronteras impuestas por Lessing en las que se veía francamente desfavorecida la pintura, decidieron que un texto puede ilustrar una pintura del mismo modo perfecto en que una pintura lo puede hacer con un texto. No es otra cuestión la que está planteando Rossetti al completar con dos sonetos, uno en el diseño original del cuadro y otro en el catálogo de la exposición, su «Aprendizaje de la Virgen María» (1848-49), o la que deja ver Millais en sus composiciones de Boccaccio y Shakespeare.

Y, desde luego, no es otra la idea que gira alrededor de la revista ideada por el mismo Rossetti y titulada *The Germ*² que apareció a principios de 1850, meses después de que en casa de la familia Millais se fundara, exactamente en septiembre de 1848, la Hermandad Prerrafaelita con siete miembros originales: tres principales, William Holman Hunt con veintiún años, Dante Gabriel Rossetti con veinte y John Everett Millais con diecinueve, y cuatro, podríamos decir, añadidos, F. C. Stephens, presentado por Hunt, el escultor Thomas Woolner y James Collinson, amigos y vecinos de Rossetti, y William Michael Rossetti, siempre dejando a Ford Madox Brown aparte aunque demostrara una seria influencia sobre el grupo a través de un Rossetti que fue su alumno cuando precisamente en 1848 decidió abandonar los cursos de la Real Academia.

Pero, a diferencia de los nazarenos a quienes conocieron no sólo a través de Brown sino también de muchos grabados y que intentaron reflexionar amplia y profundamente sobre los fundamentos del arte, los prerrafaelitas, ya lo hemos visto, buscan su regeneración en la literatura. Sus preferencias se centraban sobre todo en la poesía épica del rey Arturo, fundamentalmente en *La Morte d'Arthur*, libro en el que durante el siglo xv Sir Thomas Malory recopiló todas las narraciones épicas sobre

¹ LESSING, G. E., *Laocoonte*, Madrid, Editora Nacional, 1977, pág. 186.

² El primer número apareció en enero de 1850 con un dibujo de Holman Hunt en la portada y un oscuro soneto de Rossetti. El segundo número apareció en el mes siguiente y fue más importante por su publicación del poema de Rossetti «The Blessed Damozel». Las ventas fueron tan pequeñas que se hizo difícil llegar a un cuarto número, a pesar del cambio del nombre a *Arte y Poesía*, y la revista acabó muriendo.

este rey legendario; en Dante, en Shakespeare y la sangrienta historia de la creación de Inglaterra, en los románticos y, entre los contemporáneos, apreciaban sobre todo las extensas poesías narrativas *Isabella* y *La noche de Santa Inés* de un John Keats olvidado desde su muerte en 1821 y vuelto a la luz en 1848 cuando sus poemas fueron reeditados y apareció la biografía de Monckton Milnes, pero también *La dama de Shalott* escrita por Tennyson en 1850 y los poemas de Coleridge y Carlyle.

Desde luego, ningún artista moderno en el continente y en 1850 se interesaba por los temas literarios. La pregunta sería porqué los prerrafaelitas seguían empeñados en escoger estos motivos, cargando, sin dudar, sus lienzos con centenares de detalles simbólicos y manteniéndose así al margen de lo que hoy sabemos era la línea de la modernidad. Máximo Gorki ha intentado dar una solución:

«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. Tal forma de vida apenas deja un resquicio para los poetas quienes se ven obligados a buscar la belleza en el comenterio del pasado. No existe ni un presente estimulante ni un futuro luminoso y ello les obliga a dedicarse al lejano pasado. La miseria de los intelectuales procede de su soledad, de verse marginados en la vida»³.

De nuevo volvemos a encontrar las ideas y sentimientos que llevaron hacia un arte fallido a muchos estetas y decadentes en toda Europa, a muchos artistas que se encerraron en torres de marfil cargadas de estética para acabar, como el Des Esseintes de Huysmans o el Dorian Gray de Oscar Wilde, marchitando la belleza en ellas, sin poder darle, como hará Cezanne, una salida fresca. Faltaba mucho todavía para que las vanguardias occidentales, el Futurismo y Leger sobre todo, encuentren belleza en el mundo industrial contemporáneo. Para una estética decimonónica, como la de los pintores prerrafaelitas, el saldo era aún muy grande, entre otras cosas porque el industrialismo y el gigantismo fabril del siglo XIX no es tan positivo y optimista como el del siglo siguiente y tiene unas deudas estéticas y sociales mucho más fuertes que los artis-

³ En METKEN, *Los prerrafaelitas*, Madrid, 1981, pág. 15.

tas, asesorados por Morris y Ruskin, no podía dejar pasar por alto. La única solución posible era volver los ojos a la Naturaleza pero tampoco en esto los prerrafaelitas supieron tener un comportamiento dentro de la modernidad.

Tenía razón Clive Bell al criticar a los prerrafaelitas cuando en su libro *Art*, uno de los primeros intentos formalistas por asimilar intelectualmente el arte moderno, empieza a defender a los Postimpresionistas. En su artículo publicado en diciembre de 1925 en el *Nation and Athenaeum* declaraba que «su proceso técnico (el de los prerrafaelitas) era tedioso e insignificante» porque para él, el arte que surge con Cezanne, único defendible de un modo radical, basado en la simplificación, es decir, en la selección de lo que es significativo frente a lo que no lo es, se centra en la liberación de la pintura de sus preocupaciones literarias y científicas, tan prerrafaelitas ambas, y como no, ruskinianas.

Después de execrar la «Transfiguración» de Rafael como el comienzo de un proceso de corrupción que había continuado desde el siglo xvi al xix, con el terrible ejemplo de Rubens por medio, y que era evidente en las enseñanzas y exposiciones de la Real Academia, los prerrafaelitas adoptaron como ideal y ejemplo a los suaves y líricos maestros italianos del Quattrocento, pero rápidamente supieron superar tanto el purismo lineal de éstos como el de los nazarenos, intentando conseguir un realismo casi penetrante del detalle que seguía al pie de la letra las enseñanzas de Ruskin y que además debía encantar a la nueva clientela que estaban educando y consiguiendo: la cada día más poderosa clase media de industriales, comerciales y navieros de la Inglaterra del Norte.

Porque los gustos de Ruskin, tal y como se desarrollaron en sus obras más importantes, principalmente en un «Pintores modernos» que rechaza sin exclusión posible toda la tradición postrenacentista en la pintura porque, según él, estiliza y convierte en fórmulas manidas los hechos y paisajes de la Naturaleza, eran, desde luego, románticos, científicos y anticlásicos tomando de Sir Walter Scott el medievalismo casi pintoresco y de William Wordsworth, sin duda su poeta favorito, su creencia en un significado religioso de la belleza natural. Precisamente por eso y en contra de cualquier tendencia que abogara por una simplificación de la Naturaleza, él defendía la representación minuciosa y durante su estancia en los Alpes no se cansó de estudiar científicamente las rocas, las piedras y el agua, las nubes, las hojas y las flores.

Los pintores prerrafaelitas no pintaban más que lo que veían, un rasgo, sin duda, moderno, porque en contra de toda una serie de reglas

que les parecían caducas y apolilladas y que estaban codificadas en los *Discursos* de Reynolds, ellos preferían una «autenticidad vital», pero eso sí, a diferencia de lo que iba a marcar la corriente de modernidad en Francia, conseguida mediante unos estudios exactos de los objetos y de la luminosidad que se veían muy favorecidos por la técnica pictórica especial que el propio Hunt describe: sobre la tela, con una imprimación blanca previa, se aplican en el lugar escogido unas nuevas capas frescas de blanco antes de empezar cada nueva sección. Desde luego es comprensible que esta técnica de pintar sobre fondo blanco húmedo, derivada del fresco, constituya una operación delicada y difícil pero era la manera de que los detalles adquirieran toda su precisión y claridad luminosa.

Por ejemplo, y para no entrar en detalles sobre un tema tan evidente como el de que todos o casi todos los modelos de sus lienzos eran personas reales que en su mayoría han sido identificados⁴, una de las críticas más habituales a los prerrafaelitas era con respecto a su iluminación. Se ponían pegas a la uniformidad de la luz y al rechazo por parte de los prerrafaelitas a hacer una gradación desde unos límites oscuros hasta una zona central y principal fuertemente iluminada. La comparación que usaban los críticos era la del subrayado en ciertas palabras de la prosa. Ellos decían que subrayar una palabra es un modo de enfatizarla y que precisamente por eso no deben subrayarse todas las palabras de un texto. Pero los prerrafaelitas no se dejaron impresionar por este argumento y la respuesta de Ruskin no se hizo esperar demasiado. Una vez más pintaban lo que veían porque el sistema de luz prerrafaelita era el mismo que el del sol y el sol lo ilumina todo por igual.

El mismo interés por pintar las cosas como las veían se nota en unos cuadros religiosos que tanto en «El aprendizaje de la Virgen María» de Rossetti como en el «Cristo en casa de sus padres» de Millais resultan más humanos que divinos hasta el punto de que a Dickens, según

⁴ Lo veremos al analizar algunas de las obras pero lo que aquí nos interesa es señalar que, sobre todo en el caso de las mujeres, eran siempre auténticas modelos vivas. Implícitamente esto ha dado lugar a que se piense que dentro del grupo prerrafaelita las mujeres eran simplemente el objeto del arte y no sus creadoras, eran el contenido de la pintura pero no la producían. El nuevo libro de Jan Marsh y Pamela Gerrish Nunn (Londres, Virago, 1989) demuestra que, aunque en una posición bastante marginal con respecto a los hombres, llegó a haber hasta tres generaciones de artistas femeninos prerrafaelitas. La primera formada por Anna Mary Howitt, Joanna Boyce, Rosa Brett, Anna Blunden, y, como no, Elizabeth Siddal; la segunda con Lucy Madox Brown, Catherine Madox Brown, Emma Sandys, Julia Margaret Cameron, Marie Spartali y Evelyn Pickering; y la tercera formada por Kate Bunce, Mary Newil, Phoebe Traquair, Jessie Marion King, Margaret Macdonald, Frances Macdonald y Eleanor Fortescue Brickdale.

dice en *Household Words*, el cuadro de Millais le parece plebeyo, una simple familia de un simple campesino.

Desde luego, ambas cosas, los temas literario-simbólicos y la pintura minuciosamente calcada de la Naturaleza, no son, como demostraron los mismos prerrafaelitas en sus obras, incompatibles y los tres primeros cuadros verdaderamente a la manera prerrafaelita lo demuestran. Los tres se pensaron y ejecutaron en el verano de 1848 y se expusieron en la primavera de 1849. De los tres, el único que mantiene un tema religioso es «El aprendizaje de la Virgen María» de Dante Gabriel Rossetti. Como ya hemos dicho, el uso de símbolos en este lienzo fue tan elaborado que Rossetti tuvo que escribir y publicar dos sonetos prácticamente como explicación. La Virgen y Santa Ana aparecen sentadas, al pie de una ventana, en el lado derecho de la composición, haciendo un bordado y rodeadas de todo tipo de símbolos alegóricos. Los libros en el suelo delante de ellas representan las virtudes en sus diferentes colores simbólicos, el candil en la ventana es el emblema de la piedad, la rosa a su lado es siempre la flor de la Madonna, la vid es sin duda una señal de la venida de Cristo mientras que los dos mantos rojos, uno en la ventana y otro en el bordador, representarían su ropa en la Pasión así como las alas rojas del pequeño ángel que observa la escena y que en un principio eran blancas pero que Rossetti cambió cuando el cuadro volvió a sus manos en los años sesenta⁵. Por fin, la palma en el suelo representa los dolores de la Virgen y el lirio su eterna pureza. Los modelos son, como casi siempre en los prerrafaelitas, conocidos y así sabemos que para la Virgen posó su hermana Cristina mientras que la cabeza de Santa Ana la tomó de su propia madre.

Los lienzos de Hunt y Millais están sin embargo tomados de temas literarios. La novela de Bulwer Lytton, *Rienzi: the Last of Tribunes*, fue publicada por primera vez en 1835 (la *Ópera de Wagner* es de 1837) y había aparecido en una nueva edición en 1848 con una interesante introducción que subrayaba la influencia del libro en los movimientos nacionalistas italianos. De toda la novela, Hunt escogió para su lienzo el momento de la revelación: Rienzi, el plebeyo, decide actuar y vengar la muerte de su joven hermano levantando, en un juramento trágico, su puño al cielo. La preocupación de Hunt por los detalles de la Naturaleza es todavía mucho más evidente que en Rossetti. No sólo el propio Rossetti posó para Rienzi y Millais para el hermano muerto, aunque al final Rossetti fue cambiado por un modelo más joven y su propio hermano

⁵ El lienzo había sido vendido, cuando se expuso en 1849, a la Dowager Marchioness of Bath.



Foto 1. El aprendizaje de la Virgen, 1848. Rossetti.



Foto 2. *Rienzi*, 1848. Hunt.

reemplazó a Millais como Adriano, sino que también sabemos que el grupo de árboles a la izquierda lo pintó ese verano de 1848 en el Lambert Garden de Septimus Stephems y se conservan además numerosos estudios preparatorios que no hacen más que dar vueltas sobre el mismo tema: de los soldados (Ashmolean Museum, exposición en Liverpool en 1969), del chico muerto (Colección de Mrs. Burt, exposición de 1969), de la figura de Adriano de Castello (Colección Stanley Pollit), de dos de los hombres a caballo (Colección de Mrs. Burt, exposición de 1969) y de dos de los caballos (Colección de Mrs. Burt, exposición de 1969) ⁶.

Hay, desde luego, una cariñosa atención por los detalles naturales que demuestran que una vez más Hunt estaba siguiendo sin problemas los preceptos de Ruskin y que se ve claramente en la cuidada y simbólica guirnalda de flores que descansa en la mano del hermano muerto. Con ella Hunt refuerza sutilmente la sensación de tragedia porque está

⁶ Ver Exposición, *The Pre-Raphaelites*, Londres, Tate Gallery, 1984, págs. 67-68.

formada por jacintos azules como símbolo de luto y aflicción⁷, por anémonas que se dice que vienen de la sangre de Adonis y que se refieren a la muerte violenta del muchacho, y por margaritas y violetas azules que, de acuerdo con el lenguaje victoriano de las flores, son la inocencia y juventud del hermano muerto y la fidelidad que demuestra Rienzi en su juramento.

La historia de Bocaccio según la cual la joven Isabella se enamora de Lorenzo, un muchacho que trabajaba para su padre y que acaba muerto a manos de unos hermanos que quieren para ella un matrimonio más provechoso, fue retomada por Keats en su poema «Isabella: or the Pot of Basil» y llevada al lienzo por John Everett Millais en una escena del principio de la historia, cuando toda la familia, incluido el joven Lorenzo, está comiendo alrededor de una mesa. Ningún cuadro prerrafaelita



Foto 3. *Isabella*, 1848. Millais.

⁷ Cuando en *Las Metamorfosis* de Ovidio, Apolo mata accidentalmente a Jacinto de su sangre derramada crecen estas flores. En OVIDIO, *Metamorfosis*, Barcelona, Bruguera, 1983, Libro Décimo, pág. 307.

ha hecho tan profusa utilización de modelos reales que han podido ser identificados⁸, y ninguno de ellos, a excepción quizás de los de Rossetti, ha utilizado tan acertadamente toda una serie de símbolos premonitorios de la tragedia. El plato de porcelana en la mesa frente a Lorenzo e Isabella muestra una escena de decapitación, David y Goliath o, más probablemente, Judith y Holofernes, como anticipo y paralelo bíblico de lo que hará Isabella con la cabeza de Lorenzo cuando encuentre su cadáver abandonado en el bosque por los hermanos. En el balcón hay además dos flores de la pasión y el halcón destrozando una paloma blanca a la izquierda es una imagen de la rapacidad de los hermanos que no puede dejar de recordarnos «los halcones de los bosques» de Keats.

Y no es cierto que los prerrafaelitas tuvieran duras críticas cuando expusieron estos trabajos por primera vez en público. Los ataques a sus pinturas vienen más tarde, al año siguiente, cuando ya estaba en la calle el primer número de *The Germ* y la prensa descubrió por primera vez la existencia de esa curiosa Hermandad semisecreta. Fue entonces, en la Exposición de la Real Academia de 1850, cuando Millais presentó su primer cuadro religioso, «Cristo en casa de sus padres», y Rossetti una de sus mejores obras, «Ecce Ancilla Domini!».

«Ecce Ancilla Domini!», hoy en la Tate Gallery, sorprendió sobre todo por su extraña iconografía (la Virgen en la cama y el ángel al lado de pie ofreciéndola un lirio), poco usual porque normalmente la Virgen se mostraba en actitud recogida leyendo un misal, y por su paleta prácticamente restringida a los colores primarios: el azul y el rojo como tonos habituales de la Virgen y el blanco, junto con el lirio, como símbolo de pureza. A su lado «Cristo en casa de sus padres» o «La tienda del carpintero» de Millais fue criticada por su vulgaridad, por su falta de santidad cuando sorprendentemente vuelve a ser un lienzo de un marcado y elaborado simbolismo. La madera y los clavos sobre la mesa significan la muerte de Cristo que se ve reforzada por las heridas que aparecen en la manos y en los pies del Niño; el cacharro de agua que lleva el muchacho de la derecha lo muestra como San Juan el Bautista y se puede asociar con una paloma blanca que se posa en la escalera y

⁸ F. G. Estephens posó para el hermano de la izquierda que está sujetando un vaso, a su izquierda Walter Deverell para otro hermano y a su derecha Jack Harus con un perro bajo su silla; D. G. Rossetti es el hombre en el fondo bebiendo; William Hugh Fenn es el hombre pelando una manzana, el padre del propio Hunt es el que tiene en la mano una servilleta, William Michael Rossetti es Lorenzo y Mary Hodgkinson, mujer del hermanastro del artista, es Isabella.



Foto 4. Ecce Arcille Domini, 1849. Rossetti.



Foto 5. *Cristo en casa de sus padres*, 1849. Millais.

que sería el Espíritu Santo que bajó sobre Cristo durante el Bautismo; la escuadra triangular sobre la cabeza del Niño es la Trinidad, las ovejas en la puerta, el pueblo cristiano, los pájaros bebiendo, las almas humanas tomando la ayuda que Dios les ofrece, el cesto inacabado a la derecha, un anticipo de la flagelación y la rosa roja de la puerta no sería otra cosa que la sangre de Cristo.

El simbolismo y el naturalismo minucioso de Millais, son, desde luego, de los más elaborados del grupo (lo que explicaría su éxito entre el público), y basten dos ejemplos mas para demostrarlo. En primer lugar, un cuadro hecho al año siguiente, su «Ofelia» en el agua rodeada de decenas de plantas y flores pintadas con una fidelidad botánica y cargadas de un interesante simbolismo. Así, el sauce, las ortigas y las margaritas se asocian respectivamente con el amor desamparado, la pena y la inocencia y están tomadas del propio texto de Shakespeare, mientras que los pensamientos pueden significar «amor en vano», y las violetas, como ya hemos visto en el *Rienzi*, se relacionan con la desgracia aunque también pueden significar castidad y la muerte de un joven.



Foto 6. *Ofelia*, 1850. Millais.

Y en segundo lugar, un cuadro más tardío, de 1855-56, pintado cuando ya había roto su amistad con Ruskin a causa de Effie Ruskin. Es, sin duda, uno de los lienzos mejor estudiados en el libro de Leslie Parris⁹ y trata fundamentalmente de la mortalidad. Es «El otoño se va». El marco es un otoño escocés, visto en el jardín de Annat Lodge, Perth, donde el artista y su mujer Effie fueron a vivir tras la ruptura con Ruskin y después de casarse en 1855. Es Effie en su diario la que identifica a las modelos como sus dos hermanas pequeñas, Alice y Sophie Gray, y dos muchachas locales, Matilda Proudfoot e Isabella Nicol.

Las imágenes de decadencia y muerte que rodean a las muchachas intentan recordarnos que la juventud y la belleza, como la vida misma, son transitorias. La estación representa el final del verano, la puesta del sol el final del día, las hojas caídas que están quemando el final al que todas las cosas vivas deben llegar. El evidente contraste del rango social

⁹ PARRIS, L., *Pre-Raphaelite Papers*, Londres, Tate Gallery, 1984.



Foto 7. *El otoño se va*, 1855-56. Millais.

entre las hermanas de Effie y las muchachas del pueblo nos añade, entre líneas, que el tiempo y la muerte no hacen distingos. Lo más claramente religioso del lienzo sería la manzana que sujeta Isabella Nicol como si fuera el atributo de una santa en un altar y que nos llevaría a la tradicional asociación con la Caída del Hombre y el origen de la mortalidad.

En la historia del arte, el otoño aparece invariablemente representado como una estación de abundancia, un concepto probablemente derivado en el Sur de Europa por su asociación con el vino y la vendimia. Así, en su «Iconología», Ripa muestra un grupo de mujeres con magníficos trajes decorados con joyas, hojas de parra y frutas. No hay ninguna visión del otoño como estación de decadencia y muerte y el cuadro de Millais resulta en este sentido único como origen de toda una iconografía posterior. Sus raíces no están en el arte sino, una vez más, en la poesía porque, con la notable excepción de Keats, la asociación del otoño con la nostalgia y el sentimiento de lo transitorio es un lugar común en los versos ingleses. En 1848, el mismo año de la formación de la Hermandad Prerrafaelita, D. G. Rossetti escribió un poema otoñal titulado «La caída de la hoja» y, más cerca aún del cuadro de Millais en la fecha y en el tono, estaría el «Soneto otoñal» de William Allingham en cuya edición de 1855 en *Canciones de día y de noche* aparecen ilustraciones de Millais y de otros pintores prerrafaelitas.

Todos los cuadros de línea prerrafaelita hasta el final, hasta la época en que Rossetti fundó lo que podríamos llamar una Segunda Hermandad con William Morris y Edward Burne Jones alrededor del proyecto de decoración del edificio de Oxford Union, vemos que unen en sus formas el naturalismo minucioso y el simbolismo más elaborado. Por otro lado, hemos oído hasta el aburrimiento que los pintores y las posturas prerrafaelitas significaban una clara ruptura con lo anterior y, por ello, de algún modo, un nuevo camino hacia la modernidad. Y, desde luego, tienen rasgos modernos. El simple hecho de unirse en grupo para defender mejor sus posturas en una constante en el siglo xx como también lo es el cuestionamiento crítico del arte del pasado, de la historia del arte, y esto es, probablemente, lo que mejor hacen los pintores ingleses. Al preferir el Giotto a Rafael ponen en cuestión la completa tradición del Renacimiento clásico y añaden algunos nombres a la cerrada lista de pintores consagrados de manera que lo que realmente consiguen es que una conciencia estética que había permanecido dormida desde los días del Renacimiento se despierte y empiece a plantearse críticamente el mismo concepto del arte. Pero, como muy bien señala Bell¹⁰, la única

¹⁰ BELL, Clive, *Art*, Nueva York, Perigee, 1981.

razón genuina que ellos dieron para sus preferencias es que Rafael les parecía vulgar. La razón era, desde luego, respetable, pero no fundamental y por eso no tuvieron más remedio que inventar otras como la primitiva escrupulosa fidelidad a la Naturaleza, la piedad superior y una vida casta.

Y definitivamente estas características les dejan anclados en el pasado porque tienen muy poco que ver con la modernidad tal y como el siglo xx la ha entendido. Ni Picasso, ni Gauguin, ni Matisse eligieron a los pintores del Quattrocento italiano cuando plantearon su revisión crítica de la historia de la pintura. En realidad se fueron hacia zonas más marginales, hacia áreas que, como el arte africano o el de los pueblos primitivos, ni siquiera habían entrado todavía en la historia tradicional de este arte. Ni la pintura literaria ni el detalle minucioso tienen nada que ver con la obra crítica, fresca, simplificada y nueva de un Cezanne que logró ser, como él mismo decía, el auténtico «primitivo de los modernos».