

“Ofelia” de John Everett Millais (1852)

Sabel Gabaldón



Inclinado a orillas de un arroyo, elévase un sauce, que refleja su plateado follaje en las ondas cristalinas. Allí se dirigió, adornada con caprichosas guirnaldas de ranúnculos, ortigas, margaritas y esas largas flores purpúreas a las cuales nuestros licenciosos pastores dan un nombre grosero, pero que nuestras castas doncellas llaman dedos de difunto. Allí trepaba por el pendiente ramaje para colgar su corona silvestre, cuando una

pérfida rama se quebró, y, junto con sus agrestes trofeos, vino a caer en el gimiente arroyo. A su alrededor se extendieron sus ropas, y, como una náyade, la sostuvieron a flote durante un breve rato. Mientras, cantaba estrofas de antiguas tonadas, como inconsciente de su propia desgracia, o como una criatura dotada por la Naturaleza para vivir en el propio elemento. Mas no podía esto prolongarse mucho, y los vestidos cargados con el peso de su bebida, arrastraron pronto a la infeliz a una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos.¹

En la *Tate Britain* de Londres se pueden contemplar estos versos convertidos en pintura, una imagen más potente que la del propio Shakespeare. Su autor, John Everett Millais, tenía 23 años cuando, seducido por estas estrofas, se anticipó a una época que valora más las imágenes que las palabras.

Millais capta el tránsito entre la vida y la muerte en el personaje de Ofelia. Situarla sobre el lecho del río, fue algo que ningún otro artista había hecho antes y mucho menos de la manera en que se atrevió el autor, confiriéndole al tema un tratamiento totalmente revolucionario. Coloca al personaje en posición horizontal como si fuera una muñeca flotante que se expusiera en un escaparate que invita al espectador a una mirada morbosa provocada por la frágil y virginal figura. Flotando en el río y rodeada de flores, nos tiende las manos y nos ofrece un rostro único, una imagen mórbida: los ojos entornados, la mirada ida, vacía, fija en el infinito, el mentón elevado y la boca entreabierta descubre la última exhalación de vida de la protagonista. Las formas del cuerpo y los velos del vestido apenas se perfilan, ya que se confunden con la flora y las aguas del río. Asombra sorprendentemente su serenidad, sobre todo si se tiene en cuenta el tema de la pintura: la muerte de Ofelia.

Prácticamente todo en esta obra se reduce a la representación de la Naturaleza, de las plantas, del agua estancada y de los detalles de las ropas de la protagonista que se extienden por ella creando, junto con la vegetación, un tapiz bordado, de gran belleza, que encierra al personaje en un doble marco naturalista, vegetal y acuoso. La forma abovedada del lienzo sugiere tanto un umbrío y vegetal escenario teatral, un escaparate, como

¹ W. Shakespeare: Hamlet. Act IV scene VII.

también un indicio de cripta o hipogeo en plena naturaleza, ya que su formato estrecho y alargado podría hacer pensar en un transparente ataúd.

Las flores, árboles y plantas que Shakespeare hace recoger a Ofelia en su delirio y que sirven de marco en su infeliz desenlace, conllevan un significado oculto, muy en relación con el trasfondo simbólico con el que los pintores prerrafaelitas caracterizaban sus lienzos. El sauce y las ortigas indicarían dolor, llanto, tristeza; las margaritas, inocencia y fidelidad; el lirio, convertido posteriormente en emblema *ofeliano*, la virginidad, mientras que las orquídeas expresan lo opuesto, la sexualidad; la amapola alude a la que Hamlet le regaló y los ranúnculos, peligro. En definitiva, la conjunción de amor y muerte.

Millais, debido a la importancia que supuso para los prerrafaelitas la atención minuciosa a la naturaleza, recorrió buena parte del cauce del río Hogsmill, al sureste de Inglaterra, hasta encontrar una localización cuya vegetación se adecuase a la relatada en *Hamlet*. Comenzó pintando el paisaje, el río, las plantas, las flores, siguiendo unos estudios realizados por él mismo al aire libre durante el verano y el otoño de 1851. Sobre ese fondo natural, pintó después la figura de Ofelia. Para ello se sirvió de la joven y bella modelo Elisabeth Siddal a la que hizo posar, durante el invierno, sumergida en una bañera que calentaba por debajo con lámparas de aceite, para evitar que el agua se enfriase y perjudicase su salud.

Al igual que sus compañeros, Millais emplea una fórmula diferente para pintar sobre el lienzo, producto de su propia invención. Utilizaba los colores puros sobre fondo blanco todavía húmedo. De esta forma los colores no se falsean ni corresponden a las leyes dictadas desde el academicismo, y se van obteniendo los objetivos de realismo. Consigue, y como prueba tenemos esta obra, colores brillantes y translúcidos. La unión del detalle mimético con estos colores produce un efecto casi irreal. Penetran en la retina del espectador provocando inquietud y fascinación. El verdor exultante que rodea a Ofelia, de una manera casi opulenta, se potencia aún más gracias al reflejo del color en la vibrante superficie del agua, resultando casi opresivo y asfixiante al espectador. Capta el momento de la agonía de Ofelia, el instante de cruzar la línea de la vida a la muerte. 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.

La muerte de Ofelia ha sido un tema recurrente en la pintura del siglo XIX, y repetidamente abordado por los miembros de la llamada “Hermandad Prerrafaelita”, artistas ingleses como fueron el propio John Everett Millais, William Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti, que se unieron a finales del verano de 1848, imbuidos de un carácter crítico con respecto a una época, como la suya, de creciente mecanización, industrialización y modernidad. Pretendían despertar conciencias en un ambiente de moral represora propia del periodo victoriano e impregnado de un mercantilismo desaforado, para ello indagan en los héroes y personajes del pasado con idea de regenerarse en el presente y emprender un futuro más satisfactorio. Qué curioso que ese mismo año, en el mes de febrero, se publicase en Londres el “Manifiesto Comunista” de Marx y Engels. Los artistas prerrafaelitas rechazaban el progreso y el capitalismo y abogaban por una confraternidad, al estilo de los gremios medievales, en busca de la autenticidad y de la perfección para sus expresiones creativas. Su nombre vino motivado por la influencia de su ideólogo y defensor John Ruskin, crítico de arte que señaló a Rafael como autor del pecado de pintar con más detalle unas partes que otras. Ruskin pensaba que en la sociedad moderna no podía existir un arte moderno; para que el arte pudiese sobrevivir, había que cambiar la sociedad, y ésta debía ser la misión de los artistas. De la misma manera que propugnaba para la arquitectura el retorno al gótico, para el arte figurativo sostenía la vuelta a los “primitivos”, que para él eran los artistas anteriores a Rafael, es decir, anteriores al pecado de orgullo que había hecho del arte una actividad intelectual.

Los pintores prerrafaelitas, inflamados por las leyendas medievales, decidieron vivir en un tiempo que no era el suyo, voluntariamente enajenados del presente. Ahondan en lo primitivo de las formas y ésta será la clave de su modernidad. Una cuidada elaboración, un detallismo extremo y una depuración técnica fueron sus máximas. Religión y literatura (Dante, Shakespeare, Keats) fueron sus temas. Desterraron el academicismo por convencional y forzado e impregnaron sus lienzos con símbolos poéticos o de la tradición

medieval. Fue esto lo que les rodeó de un halo de misterio, ampliamente aprovechado por ellos, que pretendían crear un arte elitista sólo comprensible por iniciados, lo que les hizo ser nombrados predecesores del Simbolismo.

La figura de la mujer fue idealizada como en la Edad Media y modelos como Elisabeth Siddal en la pintura de Millais, Maria Zamboco, modelo del pintor Burne-Jones, uno de los últimos prerrafaelitas, inspiraron un tipo de mujer “frágil”, de matices céreos y con una acentuada transparencia de la piel, que les hacía adquirir un particular aspecto mórbido y evanescente. Un ideal femenino casi siempre en contacto inextricable con la muerte o la tristeza; serían, por su extraña espiritualidad y su éxtasis sensual, la vertiente mística del modernismo europeo.

Elisabeth Siddal, se entregó al mito y permitió que Millais la tuviese durante horas bajo las aguas frías de una bañera. Enfermó. Durante toda su vida no supo liberarse de los males del cuerpo, ni de los del alma.

Dante Gabriel Rossetti, miembro fundador de la hermandad, se enamoró de su belleza pálida, de su expresión sombría y serena y en especial de su largo pelo cobrizo. Tan enamorado estaba el pintor de su esposa que la utilizó de modelo exclusiva para muchas de sus obras, y ella no volvió a posar para ningún otro pintor. Comenzó una larga, apasionada y finalmente trágica historia de amor. El inestable y ardiente Rossetti siguió buscando modelos amantes de las que enamorarse, y la dedicación a la poesía y a la pintura por parte de Elisabeth Siddal, no la sustrajeron de los celos. Llegó a arrojar al Támesis los retratos que Rossetti dibujaba de otras mujeres. En 1861 Elisabeth, dio a luz a una niña muerta. No se recuperó de este trágico suceso, pasando horas meciendo la cuna vacía. Como Ofelia, perdida en la tragedia y el desamor, ahogó sus penas en las aguas del láudano, suicidándose un año después con ésta sustancia.

Rossetti tampoco supo liberarse de las brumas del espíritu. En el entierro, aprovechó una distracción de sus amigos para hacer un sacrificio: sobre el pecho de su esposa muerta, bajo la larga cabellera pelirroja, dejó el manuscrito de los sonetos que le había compuesto. Seis años después de su fallecimiento, sus amigos le convencieron de que

los rescatara de la tumba. Curiosa metáfora de la creación literaria, sacando sus versos de la muerte. Los poemas, años más tarde, fueron publicados bajo el título “The house of life”; el libro, tuvo un gran éxito de crítica.

*¿Qué es su espejo sin ella? Esa grisácea nada
que queda en un estanque privado del rostro de la luna.
¿Su vestido sin ella? El inquieto espacio vacío
tras el paso de la luna entre las rotas nubes.
¿Sus caminos sin ella? El oscilar prescrito de los días
usurpado por noche desolada².....*

Rossetti, abrumado por la culpa, obsesionado por la exhumación, vivió el resto de su vida sumergido en excesos de alcohol, opio, cloral, láudano y la búsqueda constante de amantes. También él, una década después, intentó suicidarse, pero otra vez los hechos no se ajustaron a lo que el mito esperaba y la muerte sólo lo visitó en 1882, veinte años después que a su esposa.

El genio de Dante Gabriel Rossetti es de una aguda morbidez. La extravagancia y sus paradojas son sus maldiciones; sus exagerados retratos prerrafaelitas son inmensamente inferiores a su original poesía. En la mayoría de sus pinturas se evidencia una sensualidad obsesiva y cargada, funcionando mejor la combinación singular de lo natural, sensual y fantasmagórico de sus poemas. Los poemas de Rossetti son difíciles, en ellos su intensa erotomanía es una provocación y un rechazo al “amor romántico”. Estarían en el polo opuesto a los poemas de su hermana menor, la gran poetisa Cristina Rossetti, con sus versos que rozan el misticismo religioso.

Las mujeres que pintó tras la muerte de Elisabeth Siddal, modelos y amantes, Fanny Cornforth, Annie Miller y hasta su última gran pasión Jane Morris, esposa de su amigo William Morris, con quien mantuvo una prolongada relación adúltera, tienen rasgos físicos completamente diferentes a Elisabeth y son similares entre sí. Hersey³, historiador del arte, comentaba que son “diosas, serpientes gruesas, poderosas y succulentas más que

² Dante Gabriel Rossetti (2001), *La casa de la vida* (Fragmento del soneto 53), Ed. Hiperión, Madrid.

³ Hersey, G. L. (1979), Rossetti's “Jenny”: A Realist Altarpiece, *The Yale Review*, 69.

vírgenes enfermizas”. Pintadas como Lilith, mujer demonio de la mitología talmúdica o Perséfone, diosa de los muertos. Las mujeres de estos retratos “están muertas, tiesas y de mirada fija a pesar de su rebosante sensualidad. Coronadas de flores, cogiendo siempre algún objeto, parecen cuerpos magníficos en ataúdes abiertos”.

Rossetti es el poeta prerrafaelita por excelencia. Huye del puritanismo ilustrado y del canon pictórico y literario de su época. Una paradoja poética queda reafirmada por su propia sensualidad excesiva y por una poesía que rechaza la naturaleza a favor de lo que debemos llamar fantasmagoría. Pero, ser excluido del canon, de la universidad, puede ser un blasón de excelencia.

Sabel Gabaldón

Psiquiatra

sgabaldon@hsjdbcn.org