

WAGNERIANA CASTELLANA N.º. 7 (NUEVA SERIE) AÑO 2014

TEMA 10: OTROS TEMAS

TÍTULO: **LOS PRE-RAFAELITAS Y WAGNER**

AUTOR: *Uolevi Karraoski*

La música de Wagner llegó a Inglaterra en la misma época en que se fundó la Hermandad Pre-Rafaelita. En sus comienzos, se trataba de una asociación de artistas cuyas actividades incluían no solamente el arte pictórico sino también, literatura, música y análisis del arte y de la sociedad. Resultaba evidente que un movimiento así no podía ignorar a Wagner.

La Fundación de la Hermandad

La Hermandad Pre-Rafaelita comenzó sus actividades en el transcurso del caótico año 1848. Entre sus fundadores más conocidos se encontraban **James Collinson**, **Dante Gabriel Rossetti** y **William Holman Hunt**. La sociedad dejó inmediatamente claro que la hermandad era abiertamente anti-académica y revolucionaria. Contrariamente a esto, Wagner recalcó en sus ideas teóricas que los artistas llamados a realizar los decorados de sus obras dramáticas debían haberse educado en academias de arte (1). Después de todo, los propios Pre-Rafaelitas habían sido educados en la Academia de Arte. La mayoría de miembros de la Hermandad se habían formado profesionalmente en la Academia de Arte. El meollo de la cuestión fue un movimiento de protesta creado dentro de la Academia.

Al principio, los hermanos recalcaban que la más famosa escuela de arte, *The Royal Academy*, se esforzaba por mantener el arte inmutable, tal como había sido en el siglo XVIII. Podría decirse que la oposición de Wagner a la ópera italiana sería algo paralelo a los objetivos de reforma de los Pre-Rafaelitas. Desde el primer momento de la historia de esta sociedad, la hermandad recibió el nombre de *Pre-Rafaelita*. **John William Ruskin** fue figura destacada en la definición de las intenciones de la Hermandad. Muy poco después de su creación, empezaron a ingresar en ella músicos y escritores. Rossetti no sólo era apreciado como pintor sino también como poeta. Ruskin, por su parte, era un famoso teórico. **William Morris** era un pintor también conocido como activo socialista. Sus actividades políticas no eran compartidas por los otros

miembros pero consiguió que en ocasiones la Hermandad solucionase problemas sociales concretos e incluso que sus compañeros pre-rafaelitas los mostrasen en algunas de sus pinturas y grabados. **Edward Burne-Jones**, que cooperó con Morris, describió en sus escritos y obras de arte los daños que la industria causaba en conjunto al paisaje y a la naturaleza. El paisaje industrial también impactó a Wagner. Ruskin expuso en repetidas ocasiones su opinión de que la verdad debía ser buscada en la naturaleza y que, en consecuencia, para los artistas era un deber interpretar la naturaleza. Burne-Jones recalcó incesantemente la idea de que, describiendo la belleza de la naturaleza, los artistas podrían controlar e incluso reducir el desarrollo industrial (2). En su pintura *The Mill* (1870-1882), tres jovencitas bailan libremente sobre la hierba frente a una destartada fábrica cerrada. La idea de Morris del logro de una democracia económica fue representada en una pintura por Burne-Jones. En ella el Rey eleva a una joven mendiga al rango de Reina (3).

Hunt compuso un sencillo y claro estatuto del programa de la Hermandad. El Arte debía ser fresco y natural. Las obras de finales de la Edad Media *quattrocento*, después de la cual el arte pareció ser ejecutado siguiendo modelos formales y ceremoniosos, se convirtieron en la meta ideal. De ello se hizo responsable a **Rafael**. El periodo anterior a Rafael se convirtió por tanto en modelo preferente para los miembros de la Hermandad que defendían que las pinturas y grabados de aquella época conmovían profundamente y llamaban la atención del público. La mirada en los ojos de las figuras que aparecían en estas obras así como el movimiento de sus vestiduras, capturaban de forma mágica el espíritu de las personas que contemplaban estos cuadros. Lo diametralmente opuesto a estas obras de arte se ejemplarizó en la *Madonna* de Rafael, cuyos rasgos formales y ceremoniosos fueron ridiculizados en numerosas caricaturas realizadas por miembros de la hermandad.

Un nuevo estilo había pues aparecido. En el cuadro *Ecce Ancilla Domini (La Anunciación)* (1849-1850) de Rossetti, la mirada de la Virgen María representa un nuevo tipo de ilustración y refleja el miedo en los ojos de la joven. Esta mirada mágica se convirtió de repente en una característica para poder reconocer el estilo Pre-Rafaelita. La joven de este cuadro es una joven corriente inglesa. Los pliegues de su camisón reflejan y ayudan a acentuar un ánimo angustiado y falta de control de movimientos. En su conjunto, el cuadro resulta extrañamente pálido a la vez que reconociblemente luminoso.

El nuevo estilo y técnica

Para la ejecución práctica de la teoría del nuevo estilo, los Pre-Rafaelitas crearon un nuevo tipo de técnica. Una exactitud extrema que hoy en día se calificaría de fotográfica y que se consiguió a base de líneas definidas de las personas y objetos dibujados. A nivel práctico, esto se consiguió haciendo bocetos exactamente iguales a lo que se estaba pintando. Además, se suprimieron las zonas más bastas y gruesas de la tela pintada, volviendo a pintarlas con pequeños lápices. A pesar de tratarse de una pintura fotográfica, extremadamente detallada, se evitó el realismo y el naturalismo. Esta es la razón por la que los fondos, los accesorios específicos y los objetos como por ejemplo los vestidos, no correspondían a la época descrita en la pintura. La posición de los objetos en la pintura era a menudo ilógica. Lo más trascendente era el color que se consideraba debía ser más importante que la realidad (4).

Un sentimiento de confusión se apoderó de los miembros de la Hermandad cuando Morris, conocido como activo socialista, fundó una compañía con ánimo de lucro (Morris & Co.) que vendía productos artesanos. Ilógico resultó también que, durante la creación de esta compañía, Morris publicase un escrito anti-wagneriano en que satirizaba la música de Wagner y su fama de gastar mucho dinero. Burne-Jones escribió después un artículo defendiendo a Wagner pese a su cooperación con Morris. **Aubrey Beardsley**, que acababa de unirse a la Hermandad, elogió a Wagner y publicó una serie de dibujos de *Siegfried* (5). Sus descripciones de *El Anillo* y *Tannhäuser* llamaron enormemente la atención.

La descripción de la Visión del Mundo y del Mito a través de la Escena Dramática

Burne-Jones subrayó que una pintura debía ilustrar un suceso específico relacionado de alguna manera con una historia conocida. Casi sin excepción, los miembros de la Hermandad describieron escenas dramáticas con fuertes confrontaciones. En la mayoría de ocasiones, la protagonista de estos cuadros era una joven. Los fondos, los accesorios y los pequeños objetos que aparecían en estas escenas dramáticas eran ilustrados de forma muy específica. Los fondos no seguían la época de las escenas descritas y especialmente, en este sentido, los diferentes objetos correspondían a épocas distintas. Esta mezcla de objetos de diferentes épocas motivó que los Pre-

Rafaelitas fueran posteriormente calificados como predecesores del surrealismo en el continente (6). Los objetos poseen pues otra función y dimensión. Los Pre-Rafaelitas adoptaron un concepto específico basado en la teología y filosofía de la esencia espiritual e incluso religiosa de los objetos materiales. Esta espiritualización de los objetos físicos se definió como situarse bajo la influencia del materialismo cristiano de **Feuerbach** que tan profundamente influenció a Wagner (7). A pesar de sus ideas radicales, los Pre-Rafaelitas no se vieron siempre capaces de desembarazarse de la influencia de la escuela histórica de la pintura. Un ejemplo de esto es el conmovedor cuadro *Rienzi* (1849) de Hunt. La obra no se basa en la ópera de Wagner sino en la novela de Bulwer-Lytton que constituyó asimismo la base del libreto de Wagner (8).

Encontramos una clara descripción de la relación de los pre-rafaelitas con Wagner en las conferencias de **Peter Taylor Forsyth**. Forsyth ofreció esta serie de conferencias en 1898. Las conferencias se publicaron en forma de libro en 1923 y posteriormente lo han vuelto a hacer en 2012 con el título de: *Religion and Recent Art; Expository Lectures on Rossetti, Burne-Jones, Watts, Holman Hunt and Wagner*. Forsyth fue un clérigo versátil. También fue propietario de una librería especializada. Especialmente se le consideraba un teólogo, un filósofo y era miembro y defensor de la Hermandad. En sus obras filosóficas trató el tema de la música hasta tal punto que se le tildó de ser “un filósofo filarmónico”. A la luz de las condiciones imperantes, describió los conflictos entre las divergentes opiniones en la vida musical inglesa como una “lucha entre la dulce música armónica de Mendelssohn y el trágico drama musical wagneriano” (9).

Los críticos que formaban parte de la Hermandad y los artistas analizaron las obras a menudo relacionadas con los temas de prohibición de los mitos clásicos, refiriéndose a las negaciones mitológicas en las óperas de Wagner. El hecho de que a Orfeo no se le permitiese mirar a Eurydice y a Psique no se le permitiese contemplar la faz de Cupido se comparó con las prohibiciones de *Lohengrin*. A Elsa no le estaba permitido preguntar el nombre de su futuro marido. En todos los casos, el incumplimiento de la prohibición conducía a la muerte o a la partida del ser estimado.

En Venecia, Wagner quedó profundamente impresionado por la “púrpura veneciana” que llamaba la atención en las pinturas de finales de la Edad Media y que fue reutilizada por los Pre-Rafaelitas. A raíz de esto, Forsyth, que había asistido al *Parsifal* de Bayreuth, observó que el color del sonido de la orquesta cambiaba según los diferen-

tes temas descritos. Forsyth propuso al respecto que los colores del sonido que describen algunos asuntos en la música de Wagner podían también encontrarse en las pinturas de los Pre-Rafaelitas que describen temas similares (10).

Swinburne, amigo de Ruskin, al traducir el escrito de **Baudelaire** de 1863 a favor del *Tannhäuser* de Wagner observó la relación entre el color del sonido de la música y el arte pictórico. **James Whistler** experimentó, por ejemplo en su obra *Sinfonía en Blanco No. 1* (1856) las ideas de Swinburne y Forsyth de los rasgos paralelos de color en la pintura y en el sonido de la música (11).

Los Pre-Rafaelitas buscaron a menudo la inspiración en los mitos germánicos. Morris realizó incluso un viaje a Islandia para conocer las raíces de *El Anillo de los Nibelungos*. El empleo de mitos y leyendas paganos teutónicos llamaba la atención pero, realmente, si se mira desde un punto de vista numérico, las leyendas cristianas superaron a las paganas. Collinson exhibió a propósito, como Pre-Rafaelita, su cuadro de la leyenda de Santa Isabel, en la que se basó la historia de Tannhäuser, con el título de *The Renunciation of Elisabeth of Hungary* (La Renuncia de Isabel de Hungría, 1850). De forma inesperada, la obra se convirtió en el blanco de los críticos que la tildaron de demasiado patética y típicamente pre-rafaelita. Los ataques contra la Hermandad fueron tan feroces que Collinson abandonó la pintura, se convirtió a la fe católica e ingresó en un monasterio. Al fin y al cabo, muchos pre-rafaelitas defendieron el Catolicismo (12). Forsyth y Ruskin calificaron de persecución estos agresivos ataques y Forsyth los comparó con la actitud de la crítica con relación al joven Wagner durante sus años de privaciones en París (13).

En cierto modo, la obra de los Pre-Rafaelitas ha sido ignorada. Después de todo, especialmente en su pintura, los Pre-Rafaelitas mostraron frecuentemente los mismos mitos y leyendas que Wagner. En este sentido merece la pena mencionar, además de los dibujos wagnerianos de Beardsley, el cuadro de **Ford Madox Brown** *La Muerte de Tristan* (1864). En esta obra, los personajes vestidos con trajes medievales aparecen representados en un típico interior victoriano. Un perro faldero blanco contempla con tranquilidad el dramático incidente.

Las leyendas utilizadas por los Pre-Rafaelitas eran a menudo alemanas pero numéricamente, una gran mayoría de ellas fueron inglesas. La *Mort d'Arthur* de **Malory** y los poemas de **Tennyson**, **Swinburne** y **Keats** fueron especialmente utilizados para describir las leyendas de Tristan y Parsifal. La confrontación entre paganismo y cris-

tianismo es el tema utilizado en el cuadro *The Temptations of Sir Perceval* (Las Tentaciones de Sir Parsifal, 1894) de **Arthur Hacker**. La escena ha sido tomada de las leyendas del Rey Arturo pero el autor de la obra recalcó que la inspiración de esta pintura la tuvo asistiendo a un *Parsifal* en el Covent Garden. En este contexto, Forsyth comparó los intentos de Kundry de seducir a Parsifal con las tentaciones de Cristo en el desierto. La obra no contiene la mágica mirada de los ojos típica de los Pre-Rafaelitas. También se pintaron cuadros describiendo *El Anillo* como, por ejemplo, el impresionante brumoso cuadro de color azulado *The Vigil of the Valkyrie* (La Vigilia de la Walkyria, 1913) de **Edward Robert Hughes** (14).

La Fusión de Paganismo y Cristianismo

Los Pre-Rafaelitas hicieron hincapié en sus escritos teóricos de la aparición de los valores cristianos en el pensamiento pagano. Forsyth menciona la idea de **Platón** del alma humana. Ruskin no sólo analizó el arte sino también la filosofía, especialmente a **Schopenhauer** cuyas obras se publicaron en Inglaterra antes de la publicación de sus textos originales en Alemania. El poeta **John Payne** (1847-1926) escribió un largo poema filosófico “dedicado a Arthur Schopenhauer y Richard Wagner”. Forsyth trató ampliamente en su análisis de *Parsifal* la idea de Schopenhauer del amor basado en la compasión. En opinión de Forsyth el pesimismo de Schopenhauer, que él clasificó de materialismo fuera del área de la teología, ejerció una influencia negativa en Wagner, que no pudo deshacerse de su criterio pesimista hasta la composición de *Parsifal*.

Algunos Pre-Rafaelitas recalcaron en sus escritos su desaprobación de la sexualidad que era vista como una virtud por los filósofos griegos y el pensamiento cristiano. Forsyth se refiere a este respecto al final del Acto 2 de *Parsifal*, cuando Parsifal rechaza las proposiciones de Kundry. La idea de una actitud negativa frente a la sexualidad en *Parsifal* ha sido también tratada en la literatura moderna (15).

Forsyth ofrece una imagen detallada de las virtudes paganas en *Tristan* que abrirían el camino que conduciría finalmente a *Parsifal*, en búsqueda de una meta intencionada. Según él, Wagner ya alude a este largo proceso de iluminación al utilizar el motivo del cisne de *Lohengrin* en el primer acto de *Parsifal*.

Una especie de moral fanática cristiana es la representada por Hunt en su obra *Awakening of the Conscience* (Despertar de la Conciencia, 1854) en el que muestra a una

mujer que se siente repentinamente culpable de infidelidad. En este escenario se muestra una atmósfera corrupta. Un gato araña a un ratón debajo de una mesa y toda la decoración, porcelana y demás objetos de la habitación es fea o está estropeada. Esta forma de descripción banal de algo concreto creó más enemigos de la Hermandad como, por ejemplo, **Charles Dickens**, de cuya novela *David Copperfield* había sido tomada esta escena. Por otra parte, Hunt muestra una apreciable habilidad en el trato de las cuestiones morales en su cuadro *Scapegoat* (Víctima propiciatoria, 1854), basado en el Antiguo Testamento. El sacrificio de una cabra como propiciación de los pecados cometidos por el pueblo. Hunt y Forsyth, en su extensa correspondencia, relacionan esta obra con los pensamientos expresados por Wagner en *Parsifal*.

La Mujer en la Pintura de los Pre-Rafaelitas

Las obras de los Pre-Rafaelitas fueron a menudo comparadas en los textos de la época a los dramas musicales de Wagner en los que la mujer era en muchos casos la protagonista de la escena descrita tanto desde el punto de vista del drama como del mensaje que pretendía la obra. Jóvenes esbeltas de largas cabelleras ocupaban una posición relevante en las pinturas. Aunque el modelo para estas figuras femeninas y para el movimiento de los cuerpos había sido tomado de la Antigüedad Clásica, los cuadros mostraban muchachas inglesas vistiendo ropas victorianas. Algunas de las muchachas retratadas visten prendas medievales con pliegues que muestran la libertad del movimiento. Podemos observar este tipo de mujeres en el cuadro de Burne-Jones *Laus Veneris* (1873-1875) en el que Venus y su cortejo se preparan para recibir a Tannhäuser en el Venusberg. En la pared se ve una pintura de caballeros montando a caballo, referencia aparente de las víctimas anteriores. Una pintura dentro de otra pintura constituye una solución perfectamente funcional.

El modelo de vestidos que llevan las mujeres se remonta a finales de la Edad Media. No aparecen corsés u otras prendas constrictoras en sus ropas lo que hace fácil un libre movimiento impulsivo y constituye un claro signo de la reforma del vestuario. Este tipo de nueva estética del vestuario se vio activamente apoyado por **Oscar Wilde** a quien, en esa época, se le conocía como “el león de la Hermandad”. Los nuevos vestidos hacían clara referencia a la idea de la emancipación de la mujer y al culto a la belleza (17). Este esteticismo se vinculaba a la decadencia reconocible en *Tristan* e incluso extrañamente, en *El Anillo*.

Después de todo fueron justamente las a menudo frágiles muchachas de largo cabello en libre movimiento las que abonaron el terreno de los rasgos estilísticos del arte Pre-Rafaelita a través de los cuales sus obras siguen siendo reconocibles hoy en día. Hasta cierto punto, estos prototipos de las mujeres Pre-Rafaelitas que aparecían en sus pinturas eran parcialmente creados por modelos utilizados por los miembros de la Hermandad. Pronto se convirtieron en celebridades cuyos nombres aparecían también impresos en los catálogos de las exposiciones. La más famosa de estas modelos fue, sin lugar a dudas, **Elizabeth Siddal(I)** cuya vida tuvo un trágico final (18). Muchos Pre-Rafaelitas la tomaron como modelo y finalmente se convirtió en la esposa de Rossetti. Otra modelo que gozo de enorme reputación fue **Jane Burden** que procedía de una clase social realmente humilde. Vivió con Morris y Rossetti y más tarde se convirtió en la esposa de Morris y después en la compañera definitiva de Rossetti. Unas relaciones tan abiertamente liberales no eran aceptadas en esa época. El dinero y la publicidad de que gozaban los artistas crearon sin embargo una especie de aprobación que se basaba asimismo en la publicidad y en el sensacionalismo.

No puede decirse que el origen del tipo de mujer Pre-Rafaelita apareciera a consecuencia de sus modelos porque estas modelos eran escogidas por los artistas siguiendo sus afanes estilísticos. De la misma forma que en las óperas de Wagner, el propósito de la mujer descrita en las pinturas era convertirse en actor decisivo de una situación dramática cuya misión, desde el punto de vista de su contenido, era clarificar el mensaje final de la obra. Al igual que las heroínas wagnerianas, las jóvenes descritas por los Pre-Rafaelitas representaban el amor abnegado o eran figuras destructivas como Venus en *Tannhäuser* o las muchachas-flor en *Parsifal*.

Muchas de las pinturas de los Pre-Rafaelitas describen el horror, la ira o el miedo. En estas pinturas, la mirada hipnotizada de las jóvenes se concentra en la víctima como en el cuadro *Beguiling Merlin* (El persuasivo Merlin 1873-1877) de **Burne-Jones**. Facciones similares aparecen representadas en el conjunto de dos cuadros *Sleeping-Beauty* (La Bella Durmiente 1871-1873) en los que el príncipe, que aparece como el salvador, queda horrorizado ante la contemplación de los cuerpos sin vida de los anteriores rescatadores. El propio Burne-Jones mencionó que esta doble pintura era de naturaleza wagneriana.

Un maestro de la mirada psicológica fue **J.W. Waterhouse** que en su obra *La Belle Dame sans Merci* (La Bella Dama sin Piedad 1893) describió la mirada mágica, su-

gestiva y destructiva de una joven que pretende seducir a un caballero. En esta ocasión, la mirada destructiva de la joven se concentra en el espectador del cuadro. La historia se basa en un poema de **Keats** en el que la muchacha conduce al caballero a un risco en el que se queda dormido. Cuando despierta ve que se halla en un desierto donde todo está muerto y no hay manera de escapar. Forsyth hace diversos comentarios sobre esta pintura y, de nuevo, menciona a las muchachas-flor de *Parsifal*.

Waterhouse llega mucho más allá en su pintura *The Lady of Shallot* (1894). Muchos pintores, no sólo Pre-Rafaelitas, han tratado el tema de una joven rebosante de odio y destrucción. Este mito trágico tiene su origen en un poema de **Tennyson** que habla de la amargura de una muchacha a la que no se le permite llegar hasta su amado. El mágico y peligroso odio queda reflejado en los ojos de la muchacha que se dirige de nuevo de forma directa al espectador de la pintura. Forsyth compara la peligrosa mirada de la joven con la destructiva amargura que reflejan los ojos de Kundry.

Waterhouse definió la base de su arte como “sexualidad, música y muerte” en el que se fundamenta la mágica mirada de los ojos y los danzantes movimientos (19).

Wagner era a menudo mencionado en la publicación que editaba la Hermandad porque utilizaban los mismos temas que él. Muy raramente pintaron los Pre-Rafaelitas las óperas de Wagner. La razón parece ser era que los críticos les menospreciaban constantemente diciendo que sus pinturas y dibujos estaban formados en su mayoría por ilustraciones de obras de teatro y novelas.

En la década de 1890 la situación, sin embargo, cambió debido a la fiebre wagneriana que se produjo a causa de una representación de *Tristan*. Se realizaron algunas pinturas de escenas de *Tristan* y *Parsifal* como, por ejemplo, *Tristan und Isolde* (1910) de Waterhouse (20). Ninguno de estos cuadros gozó de gran trascendencia. Casi todos ellos eran ilustraciones de las mujeres de los dramas wagnerianos. Muchos de los artículos publicados por los hermanos trataban de las heroínas wagnerianas. Ruskin compara a Brunilda con la Violetta de *La Traviata* porque el destino de estas dos mujeres era bastante similar. Forsyth aceptó la propuesta pero recalcó expresamente que las ideas expresadas por Brunilda y la música de la escena final del *Anillo* son de un valor muy superior a las palabras pronunciadas por Violetta y la música del final de *La Traviata* (21).

Colapso y Resurgimiento

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

El movimiento Pre-Rafaelita desapareció casi de forma repentina tal como había aparecido. El golpe fatal lo constituyó la exposición post-impresionista organizada por **Roger Fryn** junto con otros miembros del grupo de Bloomsbury en 1910-1911. El Modernismo había conquistado la Gran Bretaña. Los Pre-Rafaelitas fueron rápidamente olvidados, algo que se hizo patente de forma rápida y sorprendente en el mercado del negocio del arte con el colapso de los precios de sus obras que descendieron a niveles mínimos. No fue hasta la década de 1970, que los Pre-Rafaelitas volvieron a ser apreciados como fenómeno específico de su propia época.

Aparentemente, la verdad parece ser que los Pre-Rafaelitas no ejercieron influencia alguna sobre Wagner y que, en cambio, Wagner influyó amplia y profundamente a los Pre-Rafaelitas. En el año 1855 Wagner pasó cuatro meses en Londres. En *Mein Leben* (Mi Vida), no encontramos ni una sola mención sobre el arte de la pintura en Londres (22). Por el contrario, Wagner describió con detalle las pinturas que contempló durante sus muchas visitas a Italia. Los elementos wagnerianos que aparecen en el arte de los Pre-Rafaelitas reflejan que la música wagneriana había conquistado Gran Bretaña. Wagner, evidentemente, no fue consciente de ello.

NOTAS

(1)En su escrito *La Obra de Arte del Porvenir* (1849) Wagner describe la pintura de los decorados como un proceso que necesita de artistas académicos.

(2)Corbett, David Peters. *Edward Burne-Jones*, London 2004, pág.43.

(3)*King Cophetua and the Beggar Maid* (1880-1884). Corbett, pág.55.

(4)La mayoría de Pre-Rafaelitas vendían por separado los esbozos de sus pinturas. Hunt, por otra parte, destruyó la mayoría de sus esbozos.

(5)Spalding, Francis. *Aubrey Beardsley and the British Wagnerism in the 1890's*. Oxford 2001, pág.186.

(6)Cruise, Collin. *The Pre-Raphaelite Drawing*. London 2011, pág. 114.

(7)Cruise, Collin. Op,cit., pág.198.

(8)Burne-Jones describió especialmente el ambiente de sus cuadros con exacto detalle fotográfico. En una ocasión señaló que si fuera realmente posible conseguir hacer fotografías en color, esto sería el final del realismo y el naturalismo en el arte pictórico. El Arte no debía imitar la naturaleza sino interpretarla.

- (9)Forsyth, pág. 246.
- (10) Forsyth, pág. 224.
- (11)Spalding, Francis. *Whistler*. London 1979, pág. 44.
- (12)Forsyth, págs.253-255.
- (13)Forsyth, pág.256.
- (14)La portada del no.29 de la revista *Wagneriaani* mostraba una pintura de Hughes.
- (15)Por ejemplo: Winterbourne, Anthony: *Sex and Character in Wagner's Parsifal*. London 2003.
- (16)Steele, Valerie. *Fashion and Eroticism: Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*. New York 1985, pág. 156.
- (17)Halme, Sari. *Nainen kuin tiimalasi*. Turku 1995, pág. 35.
- (18)Rossetti dispuso que el nombre de esta modelo se escribiera con dos eles.
- (19)Trippi, Peter. *J.W.Waterhouse*. London 2004, pág. 123.
- (20)El cuadro *Tristan und Isolde* es la portada del no.32 de *Wagneriaani*.
- (21)Forsyth, pág. 334.
- (22)Durante la recepción ofrecida por la Reina Victoria, Wagner fue presentado a los Pre-Rafaelitas Morris y Burne-Jones.

Artículo publicado en el no. 39 (2012) de la revista *Wagneriaani*, órgano oficial de la **Suomen Wagner-seura** (Asociación Wagneriana de Finlandia) con sede en Turku y traducido por María Infiesta con el amable permiso y colaboración de su autor.