

## LA VISIÓN DE LA MUJER EN EL ARTE Y LA POESÍA DE DANTE GABRIEL ROSSETTI



**Alumna:** Nerea Malillos Fernández

**Tutor:** Fernando R. Bartolomé García

**Grado:** Historia del Arte

**Departamento:** Historia del Arte y la Música

**Curso académico:** 2018/2019

## ÍNDICE

Resumen.....	2
Introducción.....	3
<b>1.</b> La Inglaterra victoriana.....	6
<b>a.</b> La visión de la mujer en época victoriana.....	7
<b>2.</b> La Hermandad Prerrafaelita.....	10
<b>a.</b> La visión del género en su producción.....	12
<b>3.</b> Dante Gabriel Rossetti.....	14
<b>a.</b> Las musas de Rossetti. De la imagen virginal a la pasión carnal.....	16
<b>i.</b> Su hermana Christina.....	16
<b>ii.</b> Lizzy y las drogas.....	17
<b>iii.</b> La pasión carnal, Fanny Cornforth.....	20
<b>iv.</b> Un amor no correspondido, Jane Morris.....	23
<b>v.</b> Alexa Wilding y Annie Miller.....	26
<b>4.</b> Conclusiones.....	28
<b>5.</b> Bibliografía.....	30
<b>a.</b> Webgrafía.....	31
<b>6.</b> Anexo de las ilustraciones.....	32

## RESUMEN

Dante Gabriel Rossetti fue un pintor y poeta del amor que desarrolló su trayectoria artística durante la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra. Miembro fundador de la Hermandad Prerrafaelita, se rodeó de mujeres durante toda su carrera, con las que tuvo relaciones personales y profesionales sin establecer ningún límite, aunque no todas le sirvieron para representar al mismo tipo de mujer. La visión que tuvo de ellas era acorde con la que había en la época victoriana y así, a su esposa Lizzy Siddal, delicada y enfermiza, la retrató en numerosas ocasiones como una mujer del hogar, recatada y pasiva, a su amante Fanny Cornforth la representó como símbolo del deseo sexual y a su amiga Jane Morris como una poderosa diosa pero ligada a su marido. Su hermana Christina y otras jóvenes como Alexa Wilding y Annie Miller también posaron para él al comienzo y al final de su trayectoria artística respectivamente, aunque estas dos últimas lo hicieron más para otros artistas de la Hermandad y no tuvieron el mismo impacto que las anteriores ni en la vida ni en la obra del pintor.

Rossetti tuvo una gran pasión por su labor artística y también realizó poesías para acompañar sus pinturas y otros conjuntos de poemas que constituyen uno de los aspectos más interesantes de su carrera. Además, sugirió que la Hermandad creara una revista, llamada *The Germ*, en la que publicó sus primeros trabajos poéticos entre los que destaca *The House of Life*, una serie de sonetos de gran importancia porque en ellos reflejó sus experiencias amorosas con Lizzy Siddal y Jane Morris a través de la plasmación del equilibrio entre el amor y la adoración de lo físico y espiritual en estas mujeres.

## INTRODUCCIÓN

Si hacemos una rápida búsqueda de la obra pictórica de Dante Gabriel Rossetti, enseguida nos daremos cuenta de que el motivo imperante es la mujer que aparece ensimismada, provocativa y sensual. Siempre se basó en las mujeres de su vida para encarnar figuras femeninas religiosas o mitológicas pero ¿quiénes eran? ¿Por qué aparecen en esas actitudes?. Lo cierto es que Rossetti tuvo una relación un tanto turbulenta con el género opuesto, agravada por el consumo de alcohol y drogas que finalmente le llevó a la muerte.

Su producción, a pesar de ser poco innovadora en cuanto a temática y estilo, me cautivó desde el primer contacto que tuve con ella. Esto se debe al modo en el que presenta a esas mujeres, algunas atrevidas y seductoras y otras un tanto lánguidas y entristecidas. También me llamó la atención la técnica minuciosa, el detalle de los fondos y la temática medieval romántica, en base al ideal del siglo XIX inglés. Además, el hecho de que fuera también poeta, hizo que me decantara por él entre sus compañeros de la Hermandad Prerrafaelita.

Hemos empleado una metodología histórico-artística centrándonos en el trabajo bibliográfico. Para ello hemos utilizado libros y artículos especializados en la Inglaterra victoriana, así como en la visión de la mujer que vivió bajo los estrictos condicionantes morales de esa época. No podían faltar lecturas de trabajos sobre la Hermandad Prerrafaelita y en concreto de la polifacética figura de Dante Gabriel Rossetti. Este artista ha sido analizado desde distintos puntos de vista, dando especial relevancia a su particular relación con las mujeres.

El trabajo definitivo se estructura en tres grandes apartados. El primero, dedicado a la Inglaterra victoriana, sirve como acercamiento al momento histórico que vivió Rossetti. En él hacemos una breve síntesis política, económica y social exponiendo las ideas de Carmen Cortés Salinas<sup>1</sup> y Rosario de la Torre del Río<sup>2</sup>. También se presenta la imagen

---

<sup>1</sup> CORTÉS SALINAS, C., *La Inglaterra victoriana*, Madrid, Akal, 1985.

<sup>2</sup> DE LA TORRE DEL RÍO, R., *La Inglaterra victoriana: política y sociedad*, Madrid, Arco Libros, 1997.

de la mujer y la cuestión de la prostitución en la época, en base a las ideas expuestas por Keith Robbins<sup>3</sup> y Cynthia Eagle Russett<sup>4</sup>.

En el segundo apartado estudiamos a la Hermandad Prerrafaelita, de la que Rossetti fue uno de sus tres fundadores. Aquí abordamos su creación y composición, los ideales estéticos y la temática que abordaron, todo ello extraído de las monografías de Timothy Hilton<sup>5</sup> y Gunter Metken<sup>6</sup>, que realizan un repaso por la trayectoria de la Hermandad deteniéndose en las de sus integrantes y allegados. También se muestra la visión de género y de la mujer que tuvo el grupo según las ideas de Lavinia Hulea<sup>7</sup>, Deborah Cherry y Griselda Pollock<sup>8</sup>.

Por último se realiza un estudio biográfico de Rossetti en base a su formación, amistades e ideas, para lo que hemos empleado los libros de Hilton y Metken ya mencionados. En la segunda parte presentamos la exposición y análisis de sus obras artísticas y poéticas que de mejor manera ilustran el estado de la cuestión del presente trabajo y para ello han sido más útiles los artículos de María Socorro Martínez Bruna<sup>9</sup>, Vicki Dunn<sup>10</sup>, María del Carmen Grimaldi Campos<sup>11</sup> y José María Mesa Villar<sup>12</sup>, así como los libros de J. B. Bullen<sup>13</sup>, Bram Dijkstra<sup>14</sup> y la monografía conjunta de Treuherz,

---

<sup>3</sup> ROBBINS, K., “La jerarquía de las prostitutas” en *Londres 1850-1901, La era victoriana o el triunfo de las desigualdades*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

<sup>4</sup> EAGLE RUSSETT, C., *Sexual science : the Victorian construction of Womanhood*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

<sup>5</sup> HILTON, T., *Los prerrafaelitas* (1a ed.), Barcelona-Londres, Destino, 1993.

<sup>6</sup> METKEN, G., *Los prerrafaelistas: el realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, Barcelona, Blume, 1982.

<sup>7</sup> HULEA, L., “Pre-Raphaelite art and the exploration of gender and sexuality” en *Journal of Romanian Studies*, University of Petrosani, issue n° 4, 2004, pp. 486-490.

<sup>8</sup> CHERRY, D., POLLOCK, G., “Patriarcal Power and the Pre-Raphaelites” en *Art History*, vol.7, n°4, 1984, pp. 480-495.

<sup>9</sup> MARTÍNEZ BRUNA, M., S., “Dante Gabriel Rossetti y las drogas” en *Historia y vida*, n° 367, 1998, pp. 4-17.

<sup>10</sup> DUNN, V., “Hair and sexuality as represented in selected works of Rossetti the Pre-Raphaelites and Elizabeth Barret Browning” en *Mujer e identidad, distintas voces: ensayos sobre literatura y traducción*, (coord. Ana Sofía Ramírez Jaimez), 2000, pp. 55-64.

<sup>11</sup> GRIMALDI CAMPOS, M. DEL C., “La mujer en Rossetti”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de estudios del siglo XVIII*, n° 4-7, 1997, pp. 169-172.

<sup>12</sup> MESA VILLAR, J., M., “Legitimizing the sensuous female: A re-assessment of the Babylonian goddess in D.G. Rossetti’s *Astarte Syriaca* (1875-77)” en *Clepsydra*, 2007, pp. 91-108.

<sup>13</sup> BULLEN, J., B., *The pre-Raphaelite body: fear and desire in painting, poetry and criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

<sup>14</sup> DIJKSTRA, B., *Ídolos de Perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Editorial Debate, 1994.

Prettejohn y Becker<sup>15</sup>. Finalmente se exponen unas conclusiones y reflexiones personales teniendo en cuenta todo lo expuesto y estudiado.

---

<sup>15</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., *Dante Gabriel Rossetti*, London, Thames & Hudson, 2003.

## 1. LA INGLATERRA VICTORIANA

El adjetivo “victoriano” se comenzó a usar a partir de la Gran Exposición de Londres en 1851 para calificar a una Inglaterra que había completado su revolución industrial y que se imponía al resto del mundo. Estuvo promovida por el príncipe Alberto y era un alarde de la supremacía industrial y artística inglesa, aunque para muchos este adjetivo fue sinónimo de hipocresía y puritanismo<sup>16</sup>. Sin embargo, se denomina así generalmente al periodo comprendido entre 1837 y 1901, establecido por la llegada al trono de la reina Victoria y su muerte.

Fue una etapa próspera a nivel político, económico y social. El Estado británico inició su marcha hacia la democracia política basada en el Parlamento, formado por dos Cámaras, ambas con sede en Westminster, la de los Lores y los Comunes. En los años centrales del siglo alcanzó la plenitud por su favorable economía, el sentimiento de seguridad nacional que surgió, la aceptación de un código moral común y la madurez que el liberalismo político logró. El país se regía por un conjunto de textos como el *Habeas Corpus Act* de 1679 que garantizaba las libertades individuales y el *Bill of Rights* de 1689 que regulaba los derechos de reunión y asociación. Además, desde las revoluciones del siglo XVII, el Estado defendía el beneficio privado y el desarrollo económico, por lo que su actuación fue decisiva para el triunfo de la revolución industrial entre 1830 y 1850. Durante esos años Inglaterra pasó de ser un país agrícola a uno burgués e industrial, en el que las instituciones económicas, sociales y políticas se transformaron aceleradamente para adaptarse a la nueva realidad impuesta por la revolución<sup>17</sup>.

Toda la economía europea giraba en torno a Inglaterra al ser la principal fuente de capital, tecnología y maquinaria. Exportaba dinero para la construcción de ferrocarriles o industrias e importaba materias primas y productos alimenticios de los que era deficitario. Los propietarios de las tierras o *landlords*, fueron durante toda la primera parte del siglo el grupo social de mayor influencia, sobre todo por el control que

---

<sup>16</sup> CORTÉS SALINAS, C., ob. cit., p. 28.

<sup>17</sup> *ibid.*, pp. 7-13.

ejercían del Parlamento. Además, el campo fue una gran fuente de riqueza<sup>18</sup>. De esta manera, la primacía técnica, industrial, financiera y comercial, la estabilidad política e institucional, así como la superioridad marítima<sup>19</sup> propiciaron la llamada *pax britannica* durante la mayor parte del siglo XIX.

Socialmente, el periodo victoriano evolucionó hacia el bienestar; se extendieron las comodidades en los transportes y en el confort del hogar, mejoró la alimentación, la sanidad y la higiene en el trabajo y creció la clase media, si bien ésta era heterogénea y englobaba un número pequeño de ingleses, unos cinco millones sobre una población total de veinticinco. Por ello se agrandó el abismo entre las clases sociales. Además, la sociedad victoriana no era culta y sin embargo, uno de los valores más firmemente defendidos por la colectividad era la educación, a su vez, un medio de discriminación entre clases<sup>20</sup>. Al final del siglo hubo un victorianismo tardío que se inició con la Gran Depresión hacia 1873 y que supuso el fin del predominio económico británico y eventualmente el de la Inglaterra victoriana<sup>21</sup>.

### **a) La visión de la mujer en época victoriana**

En este apartado, tal y como se indica en el título, se exponen las principales visiones de la mujer en la Inglaterra del siglo XIX para contextualizar la mentalidad de Rossetti y del grupo prerrafaelita y cómo ésta se plasma en su obra gráfica. En la ideología victoriana dominaban dos imágenes de la mujer; una era la “virtuosa” y la otra era la perdida o caída<sup>22</sup>. La primera, según señala Eagle Russett, era la mujer adulta pero dependiente de su marido, pues el valor y el intelecto no eran cultivados entre las jóvenes ni se fomentaba su interés por ello. De hecho, se consideraba que la mujer no tenía tanta capacidad de raciocinio como el hombre, una inferioridad reforzada por la literatura victoriana basada en este prejuicio, por lo que no era ni imparcial ni objetiva.

---

<sup>18</sup> *ibid.*, pp. 19-28.

<sup>19</sup> DE LA TORRE DEL RÍO, R., ob. cit., p. 51.

<sup>20</sup> CORTÉS SALINAS, C., ob. cit., p. 10.

<sup>21</sup> *ibid.*, pp. 6-7.

<sup>22</sup> ROBBINS, K., ob. cit., p. 160.

Además, los hombres adquirirían esas creencias sobre la mujer durante la infancia y por ello fue muy difícil para ellos llegar a conclusiones favorables sobre el sexo femenino<sup>23</sup>. La existencia de esta doble visión y la infravaloración de ellas también la aborda Hulea: “Una aproximación simplificada a la Era Victoriana parece dar prioridad a aquellas actitudes hacia las mujeres que las consideraban o bien virtuosas o bien “diabólicas tentadoras”, algo que consideraba a las mujeres incapaces de ser autodeterminadas y de llevar el control de su propia vida. Sin embargo, nuevas evidencias han mostrado que en la era victoriana se planteaban cuestiones de sexualidad y género mucho más que en periodos anteriores”<sup>24</sup>.

Las segundas, mujeres perdidas o caídas como las llama Bullen, eran aquellas que habían recurrido a la prostitución como forma de vida por motivos como los bajos salarios, la afición por los buenos vestidos y apariencia y la ausencia de atención de los padres. Sin embargo, es difícil trazar un retrato de la prostituta tipo ya que su ambiente sociocultural y su número exacto son desconocidos. Muchas de ellas eran londinenses de nacimiento pero las había que llegaban a la capital a ejercer la prostitución de manera intencionada, pues era el lugar donde más dinero podían ganar y menos peligro corrían de ser interferidas por las autoridades. Muchas eran huérfanas de padre o madre, habían trabajado anteriormente como criadas y era corriente que hubieran sido abandonadas o rechazadas por sus familias. Solían vivir en comunidad y compartir gastos, por lo que apenas obtenían beneficios y frecuentaban lugares como las salidas de los teatros<sup>25</sup>.

No obstante, no se puede contemplar la prostitución sin considerar la relación entre los sexos. Acton<sup>26</sup> observó que en la burguesía de la época existía una tendencia a retrasar el matrimonio ya que los hombres no podían gozar de sus ventajas, algo que con

---

<sup>23</sup> EAGLE RUSSETT, C., ob. cit., p. 183-203.

<sup>24</sup> La historia del arte afirma también que los miembros masculinos de la *P.R.B* apoyaban las aspiraciones de las artistas pertenecientes o relacionadas con el grupo y que estaban abiertos a la igualdad de las mujeres (por ejemplo, Burne-Jones apoyó a su mujer cuando ésta quiso presentarse candidata como miembro del consejo del distrito). Así, parece que los prerrafaelitas, a diferencia de otros artistas del siglo XIX, no se veían atraídos por los patrones de la ideología patriarcal en su arte. En HULEA, L., ob. cit., pp. 486-487.

<sup>25</sup> ROBBINS, K., ob. cit., pp. 154-155.

<sup>26</sup> En su estudio *Fisiología y patología de los órganos reproductores*, Acton llegó a la conclusión de que muchas mujeres del hogar nunca habían experimentado la excitación sexual y que sus únicas pasiones eran la casa, los hijos y las tareas domésticas. Para otros autores, el deseo sexual era innato del hombre. En *ibid.*, p. 160.

frecuencia llevaba a su impotencia. Esa espera creaba una gran tensión en los jóvenes con apetitos carnales poderosos, un motivo por el que el ensayista W. R. Greg llegó a la conclusión en 1850 de que “En el estado actual de la sociedad inglesa, con la pobreza de recursos que obstaculiza el matrimonio (...), con la ociosidad que impera entre los ricos (...) y con el vicio consagrado por siglos de hábitos hasta tal punto que se ha vuelto banal (...) tememos que la desaparición de esta práctica, o incluso su conversión de regla en excepción sea un proceso lento, progresivo y eminentemente difícil”<sup>27</sup>.

Evidentemente, estas prácticas facilitaban la difusión de enfermedades venéreas y por ello se llevaron a cabo leyes sobre todo en la década de los 60. Además, las prostitutas declaradas o las mujeres sospechosas de serlo debían someterse a un examen médico y las enfermas debían ser internadas en un hospital especializado. Estos hechos ponen de relevancia que sólo se consideraba a la mujer como responsable de la propagación de las enfermedades sexuales<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> *ibid.*, p. 161.

<sup>28</sup> *ibid.*, p. 162.

## 2. LA HERMANDAD PRERRAFaelITA

Se creó en septiembre de 1848 en Londres, en la etapa más próspera de la Inglaterra del siglo XIX y sus miembros fundadores fueron John Everett Millais, William Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti, aunque también participaron en ella el hermano pequeño de este último, William Michael y otros como James Collinson, Frederic George Stephens y Thomas Woolner. Sin embargo, la historia de este movimiento surgió con el crítico, artista y erudito victoriano John Ruskin, que se formó en el medievalismo romántico de Sir Walter Scott y la pasión por el icono de Joseph Mallord William Turner. Él fue promotor y fuerza activa de los prerrafaelitas y escribió acerca de la naturaleza en los dos primeros volúmenes de su obra, *Modern Painters* (h. 1845)<sup>29</sup>, que Rossetti leyó en su etapa formativa.

El prerrafaelismo llevaba a reflexionar sobre el amor mediante una invitación a las emociones del espectador que ningún movimiento pictórico había formulado antes. Los artistas lo pintaron muy a menudo, como la pasión de Millais por Keats, el afecto doméstico de Brown o el ardiente deseo de Rossetti<sup>30</sup>. La Hermandad tenía como objetivo proporcionar a Inglaterra un arte personal y democrático, cuadros que debían contener un significado y comunicar un mensaje, tal y como había hecho la pintura cristiana. Adoptaron como ideal a los nazarenos alemanes<sup>31</sup> y a los maestros italianos del *quattrocento*, pero rápidamente superaron su purismo lineal para intentar conseguir un realismo detallado combinado con una alegoría estilizadora. Esto confirió a sus cuadros un aspecto apretujado, escalonamientos, confusas referencias del espacio y colores que mostraban la tendencia a conseguir combinaciones frías y audaces, copiadas del arte gótico<sup>32</sup>.

Escogieron temas de importancia social, dejando de lado el retrato y el paisaje y tuvieron gran interés por la literatura inglesa, especialmente en autores como John Keats, Thomas Malory y otros contemporáneos como Alfred Tennyson o Coventry

---

<sup>29</sup> HILTON, T., ob. cit., pp. 10-11.

<sup>30</sup> *ibid.*, p. 209.

<sup>31</sup> METKEN, G., ob. cit., p. 9.

<sup>32</sup> METKEN, G., ob. cit., p. 13.

Patmore. Por supuesto, también Shakespeare fue una referencia constante así como una temática entre la leyenda y la literatura de la Edad Media y de la Biblia. Uno de los motivos para su elección fue que bajo la indumentaria de la antigüedad clásica, podían emplear temas de naturaleza sexual, de otra manera vistas como tabú en la sociedad victoriana<sup>33</sup>. Los cuadros prerrafaelitas relucientes y de vivos colores eran fruto del uso de fondos blancos aún frescos. En los albores del siglo XIX, la pintura inglesa era por lo general de colorido sumamente oscuro, algo que Ruskin atacó en *Modern Painters* y de lo que desconfiaba la clientela burguesa porque podía ocultar una falsificación<sup>34</sup>.

Rossetti, más poeta que pintor, propuso que la Hermandad debía publicar una revista, llamada *The Germ*, una idea que fue bien acogida por los miembros que no eran pintores como Woolner, Stephens o su hermano William Michael, ya que podía ser un medio para darse a conocer. A ella se integraron el ya mencionado Patmore y posteriormente, Christina Rossetti, una de las poetisas más importantes del momento, Ford Madox Brown, William Bell Scott, Walter Howell Deverell y William Cave Thomas. El primer número se publicó en enero de 1850 y el cuarto y último en abril del mismo año ya que las ventas fueron escasas. Su publicación supuso que la existencia de la Hermandad saliera a la luz pero fue un hecho importante ya que en ella comenzó Rossetti su faceta poética que luego desarrollaría a la par que la de pintor<sup>35</sup>.

El grupo apenas duró más de cuatro años, al haber poca unanimidad y homogeneidad artística entre sus miembros pero fue suficiente para que impusieran su sello característico. Millais puso en tela de juicio las bases de la *P.R.B.*, siglas con las que firmaban sus cuadros, se cuestionó si los miembros tenían algo en común y si ello les aportaba algún provecho. Eventualmente, Collinson y Woolner dejaron el grupo y William Michael tuvo sospechas de que fue precisamente el éxito que tuvieron lo que les llevó a su fin. Millais por ejemplo, fue elegido miembro de la Royal Academy por lo que ya no tenía tiempo para dedicarle a la Hermandad. Sin embargo, los miembros

---

<sup>33</sup> *ibid.*, p. 15.

<sup>34</sup> HILTON, T., ob. cit., p. 56.

<sup>35</sup> *ibid.*, pp. 49-50.

continuaron su camino artístico y durante las décadas de 1850 y 60 se dejó ver su influencia en pintores como Arthur Hughes<sup>36</sup>.

#### a) La visión del género en su producción

Como se ha expuesto anteriormente, en la ideología patriarcal del siglo XIX imperaba la idea de que la mujer burguesa poseía una pureza moral en contraste con la impureza de la “mujer trabajadora” y los prerrafaelitas compartieron y reflejaron esta visión en su producción. Respecto a la primera, se manifiesta en la imagen de la Virgen en obras como *The Girlhood of Mary the Virgin* (1849) de Rossetti o en *Christ in the House of his Parents* (h. 1850) de Millais, en las que encarna esa feminidad burguesa basada en la devoción, castidad, pureza espiritual y autosacrificio. Por el contrario, la mujer trabajadora es encarnada por María Magdalena en dibujos de Rossetti, por la prostituta en su obra *Found* (1853) o en *The Awakening Conscience* (1853) de W. H. Hunt. Estas mujeres son percibidas como tentadoras, sexualmente voraces y cuando representan figuras mitológicas poseen una belleza fatal para los hombres<sup>37</sup>. Estos mismos ejemplos son usados por Hulea para abordar este tema pero añade que esas últimas imágenes son representaciones de la sexualidad que parecen atraer al espectador a la escena y que, como han señalado los historiadores del arte, no sólo representan figuras femeninas. Los críticos victorianos también notaron la expresión soñadora y desenfocada de las mujeres u hombres representados en estas pinturas de corte erótico, que era vista como una muestra de disposición sexual hacia el espectador. El hecho de que algunas pinturas prerrafaelitas exploren la moralidad sexual ha sido relacionado con los debates del siglo XIX del mismo tema. Según el ya mencionado W. R. Greg y su artículo “Prostitution”, publicado en 1850 en la revista *Westminster Review*, la sociedad victoriana implicaba una polaridad sexual entre un activo masculino y un pasivo femenino<sup>38</sup>.

Esa pasividad se hace patente en la ausencia de extensa documentación y visibilización de las artistas cercanas a los prerrafaelitas, cuya obra se ha excluido de exhibiciones y

---

<sup>36</sup> *ibid.*, pp. 105-106 y 112.

<sup>37</sup> CHERRY, D., POLLOCK, G., “Patriarchal Power and the Pre-Raphaelites” en *Art History*, vol. 7, nº 4, 1984, p. 492.

<sup>38</sup> HULEA, L., ob. cit., p. 488.

textos. En éstos, las mujeres se han ofrecido al espectador como imágenes estereotipadas de dicha pasividad, misterio, melancolía y silencio<sup>39</sup> en vez de cómo figuras artísticas activas.

---

<sup>39</sup> CHERRY, D., POLLOCK, G., ob. cit., p. 493.

### 3. DANTE GABRIEL ROSSETTI (Londres, 1828 - Birchington, 1882)

Nacido el 12 de mayo de 1828, fue el segundo hijo del poeta y erudito italiano Gabriele Rossetti, que por presiones políticas tuvo que huir de su país natal y establecerse en Inglaterra. Allí nació la hermana mayor de Dante Gabriel, María (1827) y tras él, su hermano William Michael (1829) y su hermana pequeña Christina (1830). Con trece años Rossetti dejó el colegio e ingresó en la academia Sass hasta que en el verano de 1845 fue admitido como alumno principiante en la Royal Academy. Allí descubrió los escritos de William Blake en el British Museum, las *Anotaciones a los Discursos* de Sir Joshua Reynolds y los versos de Robert Browning que deseaba ilustrar. Él quiso ser poeta y pintor y descontento con las enseñanzas de la Academia, la dejó y se buscó un tutor personal que le inspirara. Escogió al pintor Ford Madox Brown, del que le atrajo su independencia de la Escuela Oficial y quién le aceptó como su discípulo tras un pequeño incidente<sup>40</sup>.

En el verano de 1848 se inauguró en la Royal Academy una exposición de la que a Rossetti sólo le gustó un cuadro, *La víspera de Santa Inés*, de William Holman Hunt y su temática extraída del poeta John Keats, algo desconocido en el momento pero uno de sus favoritos al ser el arquetipo de los jóvenes románticos. Rossetti y Hunt se conocían ya de vista pero fue en ese momento cuando se hicieron amigos y por extensión, entabló amistad también con John Everett Millais y los tres crearon la Hermandad Prerrafaelita en septiembre del mismo año. Les unía su amistad pero también la común insatisfacción con el arte de su momento, en especial con el de la Royal Academy. Esta ruptura del orden establecido, que preparó el terreno para la posterior modernidad, es uno de los aspectos más misteriosos e interesantes del arte victoriano, al que el prerrafaelismo perteneció<sup>41</sup>. Con el tiempo, Hunt y Millais progresaron rápidamente en sus descubrimientos, mientras que Rossetti se embarcó en un camino más individual. Tradujo al inglés la *Vita Nuova* de Dante, se entusiasmó con la poesía épica medieval

---

<sup>40</sup> Rossetti escribió una carta a Brown en la que le ensalzaba descaradamente por lo que pensó que se estaba burlando de él. De hecho fue a la casa de Rossetti furioso pero por suerte, la situación se solucionó y éste pasó a ser su discípulo. En HILTON, T., ob. cit., pp. 26-29.

<sup>41</sup> LUNA, J., y MUSEO DEL PRADO, *Pintura victoriana: de Turner a Whistler*, Madrid, Museo del Prado, 1993, p. 31.

del rey Arturo, con Shakespeare o Goethe, así como con la lírica del romanticismo inglés. Entre sus contemporáneos le atrajeron Robert Browning y Alfred Tennyson y fue uno de los primeros admiradores en Europa de Edgar Allan Poe<sup>42</sup>. Además, al igual que Tennyson, Rossetti recurrió a los temas artúricos, basándose en el tratamiento que les dio Thomas Malory, que supusieron una gran fuente de inspiración a los escritores victorianos y luego a los prerrafaelitas, todos ellos atraídos por su atmósfera medieval, caballeresca y romántica. Las damas que describía Malory eran hermosas y deseables<sup>43</sup>, algo que adoptó Rossetti para su producción.

En 1856 conoció en Oxford a los estudiantes de teología William Morris y Edward Burne-Jones, figuras principales en la segunda oleada del movimiento prerrafaelita, y en esas fechas realizó cuatro ilustraciones para poemas de Tennyson que difundieron el estilo de Rossetti entre un amplio público, calificándole en un instante como el prerrafaelita por excelencia<sup>44</sup>. Dio clases de acuarela y de figura en la Escuela Obrera de Londres durante un tiempo, hasta que lo dejó en 1858 al faltar bastante a clase y no ser muy buen profesor, aunque llegó a cautivar a muchos de sus alumnos<sup>45</sup>.

Durante los años 70, diez años después de la muerte “accidental” por sobredosis de su mujer y musa, Lizzy Siddal, Rossetti descuidó mucho su apariencia y su salud. En 1872 intentó suicidarse de la misma forma que su mujer y después se volvió dependiente a los tranquilizantes. Para aliviar su insomnio comenzó a tomar diez granos de cloral con un trago de whisky a la hora de acostarse, así como inyecciones de morfina y diversas bebidas alcohólicas. Esa larga decadencia la mantuvo en terreno privado hasta que, finalmente, falleció el 9 de abril de 1882 por una nefritis. Sin embargo, durante sus últimos años contó con la amistad de Madox Brown y Jane Morris, de la que llevaba una década enamorado<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> De hecho, su poesía *The Blessed Damozel* era una respuesta a la obra de Poe *Los cuervos*, publicada un año antes. Además, entre sus primeras obras aparecen con frecuencia ilustraciones inspiradas en él. En METKEN, G., ob. cit., p. 92.

<sup>43</sup> HILTON, T., ob. cit., p. 177.

<sup>44</sup> METKEN, G., ob. cit., pp. 111-116.

<sup>45</sup> HILTON, T., ob. cit., p. 137-138.

<sup>46</sup> *ibid.*, p. 183.

### **a) Las musas de Rossetti. De la imagen virginal a la pasión carnal**

Este apartado presenta la visión que tuvo Rossetti de las diferentes mujeres que marcaron su vida personal y artística, en orden cronológico y en base a la reflexión que hace Mesa Villar al comienzo de su artículo: “Su arte era especialmente rico en referencias literarias y la mayoría de sus poesías representaban intensas imágenes visuales y sin embargo a las “mujeres rossettianas” se las ha descrito siempre únicamente a partir de sus rasgos físicos como sus labios color rubí, su cabellera ondulada y mirada soñadora. Esto ha hecho su estilo fácilmente reconocible pero por el potencial fetichista de estos rasgos, ha impedido a los críticos ir más allá y formarse un juicio sobre el significado de los mismos”<sup>47</sup>.

#### **i) Su hermana Christina**

La primera fue su hermana menor Christina, con la que siempre tuvo una estrecha relación y que le acompañó en sus últimos años de vida, especialmente a partir de 1879, cuando el estado mental de Rossetti empeoró considerablemente y tuvo que viajar a Blickington-on-Sea, Kent, con la esperanza de que el clima del mar mejorase su salud, cosa que fue en vano. Sus facciones son las de la Virgen María en una de sus obras más famosas, *Ecce Ancilla Domini!* (Fig. 1), su segunda pintura y que presentó en la exposición de la Portland Gallery de Londres en 1850. La obra escandalizó a la crítica tanto por la forma poco clásica y recatada de mostrar una Anunciación, como por su morbosidad y el hecho de que usara a su hermana como modelo<sup>48</sup>. Rossetti mantuvo algunos atributos tradicionales como el lirio de la pureza o la paloma del Espíritu Santo pero por lo demás, representó a los personajes de manera poco convencional. El Ángel Gabriel no tiene alas pero flota sobre el suelo con llamas a sus pies y su vestido, abierto por el lateral, muestra su cuerpo desnudo. Ella está encogida sobre la cama, mirando con cierta aversión el lirio que sujeta el ángel y con el que señala a su útero, un gesto en el que se ha querido ver un componente sexual. El cuadro es crudo y expresa su significado a través de la dramática relación entre ambos y la simplicidad del

---

<sup>47</sup> MESA VILLAR, J., M., ob. cit., p. 92.

<sup>48</sup> MARTÍNEZ BRUNA, M., S., ob. cit., p. 17.

simbolismo de los colores que se limitan a los primarios; azul por la Virgen, rojo por la Pasión de Cristo y dorado para la santidad. Sin embargo, el color blanco domina la obra, algo que Rossetti tenía pensando desde el principio, tal y como señala su hermano William en sus escritos y que se relacionaba con la inocencia y la pureza. El título corresponde a las palabras de María al Ángel Gabriel (Lucas I:38) “he aquí la esclava del Señor”<sup>49</sup>.

Christina fue también objeto del poema *My Sister's Sleep*<sup>50</sup>. Según Dijkstra, en él mezcla la imagen de María como madre de Dios, la de monja hogareña y la de mujer como mártir cristiana, constituyendo una fantasía sobre un hecho que Rossetti deseaba presentar, la muerte de su hermana. Se imagina así un narrador que la contempla mientras la joven duerme cuando en realidad está muerta. La muerte, en tanto que estado ideal de la femineidad sumisa, se había convertido en un elemento básico del imaginario de finales del XIX, hasta el extremo de que muchos hombres apenas podían mirar a una mujer que dormía sin imaginar que estaba virtuosamente muerta. El sueño-muerte de una mujer simbolizaba una forma de obediencia femenina, una ecuación que se había ido cargando de morbosas implicaciones eróticas, ofreciéndole al hombre la fantasía de una conquista sin batalla, de una vida de poder sin restricciones. Tennyson escribió numerosas variaciones sobre esta ecuación a lo largo de su carrera poética como Elaine en su viaje hacia Camelot y Lancelot en el que “no parecía muerta / sino profundamente dormida”<sup>51</sup>.

## ii) Lizzy y las drogas

Elizabeth Siddal fue la segunda mujer importante en la vida y obra de Rossetti. La joven fue descubierta por Walter Deverell en 1850, cuando ella tenía 16 años y era dependiente en una sombrerería, pues provenía de una familia humilde. Pronto pasó a

---

<sup>49</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., p. 148.

<sup>50</sup> Este poema, escrito en 1847, fue publicado en la revista de los prerrafaelitas a comienzos de 1850. El metro, que luego fue usado por otros escritores ingleses, se hizo célebre un par de meses después en la publicación *In Memoriam*. En ROSSETTI, D., G., DOUGHTY, O., (ed.), *Rossetti's poems*, London, Dent, 1961, p. 96.

<sup>51</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., pp. 60-61.

ser modelo predilecta de la Hermandad al tener el físico perfecto para las heroínas prerrafaelitas: piel delicada y blanca, labios carnosos enmarcados en unas facciones lánguidas, un cuerpo frágil y sobre todo, su cabello cobrizo. Los artistas de este periodo utilizaron el cabello como símbolo para explorar y penetrar las construcciones de feminidad y para distinguir entre la sexualidad masculina y femenina. En este sentido, Dunn propone que la representación del cabello de la mujer era el deseo reprimido del hombre de poseer y controlarla. Ellas por otro lado, tenían el deseo de retomar el control de sus destinos y la libertad de crear y formar sus propias sexualidades<sup>52</sup>.

Rossetti y Lizzy se enamoraron y mantuvieron una relación que duró doce años, hasta la muerte de ella, que sufrió una sobredosis de láudano el 11 de febrero de 1862. Tras varios años de vida en común, él comenzó a tratarla fríamente y a abandonarla por sucesivas amantes como Annie Miller o Fanny Cornforth, que también posaron para él. En Lizzie, estos devaneos generaron graves celos que se manifestaron en crisis de histeria y simulados ataques de epilepsia, pero a esta enfermedad le acompañó pronto la real, ya que arrastraba desde hacía años un catarro que nunca curaba y que llegó a poner su vida en peligro. Los médicos le aconsejaron un cambio de clima por lo que Rossetti, que se sentía responsable, le acompañó en diversos viajes en los que ella aprovechó para pedirle matrimonio. Él dijo que sí pero no atendió su promesa hasta después de que Lizzy estuviera al borde de la muerte<sup>53</sup>.

Así, se casaron el 23 de mayo de 1860 en Hastings, el mismo año en el que el pintor realizó un dibujo, *Regina Cordium*, que presenta un primer plano de Lizzy sujetando una flor con su mano izquierda. El título “Reina de Corazones”, referencia a la carta de la baraja, podría simbolizar el amor como un juego de azar. Este pequeño dibujo es un tributo a su mujer y al matrimonio que por fin contraían ambos<sup>54</sup>. Por desgracia, en los primeros meses del año siguiente, Lizzy dio a luz a una niña muerta, con lo que su ya débil salud mental se deterioró gravemente, recurriendo a la droga que le llevó a la muerte. Rossetti siempre mantuvo que a pesar de que fue él quien le facilitó el láudano, ella se lo había pedido reiteradamente. Sin embargo, el fallecimiento de su mujer hizo

---

<sup>52</sup> DUNN, V., ob. cit., pp. 55-58.

<sup>53</sup> MARTÍNEZ BRUNA, M., S., ob. cit., p. 14.

<sup>54</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., p. 185.

nacer en él un fuerte sentimiento de culpabilidad, por el que cayó aún más en la drogadicción que él también padecía. Abandonó la poesía, enterrando en el ataúd de su esposa una serie de poemas llamados *The House of Life*, que años más tarde y a petición de sus amigos, desenterró y publicó como *Poems*, considerada su mejor obra poética<sup>55</sup>.

A la muerte de Lizzy, Rossetti comenzó una actividad pictórica frenética creando algunos de sus mejores cuadros como *Beata Beatrix* (1863-1870) (*Fig. 2*), que destaca entre las diversas obras a escala natural que hizo de mujeres de medio cuerpo durante esa década y que constituye un retrato póstumo de su esposa bajo la identidad de la Beatriz de Dante. El título es una referencia al final de la *Vita Nuova* del poeta italiano, por el que Rossetti siempre tuvo admiración. En esta obra identificó a ambas mujeres así como el amor que sintieron por ellas. Por lo tanto tiene una doble temática; la figura principal representa a Beatriz pero también a Lizzy y las vincula en el cielo tras su muerte<sup>56</sup>.

Ella tiene los ojos cerrados y la cabeza ligeramente reclinada hacia arriba. La paloma, que puede ser un símbolo de amor por su relación con la diosa Venus o del Espíritu Santo, es de color rojo, del amor y las pasiones pero su halo sugiere que es una mensajera del cielo. Además, lleva una amapola blanca, símbolo del sueño o de la muerte y fuente del láudano. Rossetti asoció la paloma con Lizzy, de la misma manera que Dante asoció a Beatriz con el número nueve al que apunta el reloj de sol, tras el que aparece débilmente iluminado Dante ante un pozo y un matorral de árboles, quizá símbolos del renacer y del oscuro bosque en el que éste está al comienzo de la *Divina Comedia*. Mira hacia el Amor, vestido de rojo y sujetando una llama en su mano. En el fondo se ve un puente, identificado como el Ponte Vecchio de la Florencia natal de Dante aunque también se parece a los puentes londinenses<sup>57</sup>.

En referencia a la sensualidad de la obra, Mesa Villar añade: “contrariamente a la atmósfera espiritual que había creado en algunos de sus cuadros, Rossetti tenía interés en representar a la mujer como referente tentativo, algo que nos hace pensar en las

---

<sup>55</sup> MARTÍNEZ BRUNA, M., S., ob. cit. p. 15.

<sup>56</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., p. 201.

<sup>57</sup> *ibid.*, p. 202.

dificultades que tuvo para compaginar dos polos opuestos; la exaltación de lo espiritual derivado de los principios básicos del prerrafaelismo y la expresión del deseo carnal, que recelaba por la estricta educación religiosa que había recibido de su madre, Frances Polidori<sup>58</sup>.

*Beata Beatrix* es una obra singular en la producción de Rossetti ya que el tema, la muerte de Beatriz, es muy cercano a un evento real de su vida, la muerte de su esposa, hecho que genera importantes preguntas no sólo sobre la interpretación de este óleo, sino sobre toda su producción. ¿Es éste un documento personal del artista acerca del dolor por la muerte de Lizzy o solo una representación del final de la *Vita Nuova*? ¿Cuál es, en definitiva, la relación entre la vida y el arte del Rossetti?<sup>59</sup>.

A parte de esta obra y diversos poemas del artista de los que ella fue objeto, Rossetti realizó múltiples retratos (*Fig. 3*) de Lizzy durante la década de los 50 en la que vivieron juntos. La representó vestida de diario y casi siempre de manera pasiva y retirada, con excepción de algunos dibujos que la muestran pintando en su caballete, leyendo o cortando patrones. Lizzy fue también artista e incluso hizo algunos retratos de su marido, pero su reputación como tal quedó oscurecida por su papel como modelo y esposa de Rossetti, quién le daba alguna lección de manera informal. El talento de la joven fue reconocido por Ruskin, que también la apoyó económicamente<sup>60</sup>.

### **iii. La pasión carnal, Fanny Cornforth**

Su nombre real era Sarah Cox y en base a la clasificación que hace Bullen de las mujeres de Rossetti, ella le sirvió para retratar a la caída en *Found* (1854-81) (*Fig. 4*) y a la sexualizada en *Bocca Baciata* (1859) (*Fig. 5*). La primera constituye el único intento del artista de representar un pasaje contemporáneo con una temática moral. Entre todos los cambios que se estaban dando en torno a las actitudes frente a la sexualidad destaca el de la prostituta. Lynda Nead señala el motivo económico; la

---

<sup>58</sup> MESA VILLAR, J., M., ob. cit., p. 93.

<sup>59</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., p. 82.

<sup>60</sup> *ibid.*, pp. 151 y 154.

prostituta representaba todos los elementos dentro del capitalismo al realizar una labor, ser un objeto de intercambio y a la vez una vendedora. Así, su figura difuminaba las barreras de la moralidad burguesa<sup>61</sup>. A lo largo de su vida Rossetti tuvo interés por la mujer en posiciones amorosas, eróticas o sexualmente comprometidas y tanto en pintura como en poesía, por ejemplo en *Jenny* (1857), aparecen con una ambigüedad que refleja los problemas que hubo a finales de los 50 y comienzos de los 60 respecto a la naturaleza de la sexualidad femenina<sup>62</sup>. Este poema, que presenta a una mujer caída y desarrolla un discurso sobre la prostitución al igual que *Found*, lo llevaba trabajando desde los años 40, lo que muestra su temprano interés por este tema<sup>63</sup>.

En el óleo aparece una prostituta en una calle de Londres, siendo enfrentada por un antiguo pretendiente, o amigo de la infancia para Bullen, y que constituye un recuerdo de su pasado, más inocente. Hay un estudio anterior de la obra que presenta detalles simbólicos como una rosa en la alcantarilla, el contraste entre el vestido negro de ella y el blanco de él o el ternero apresado y condenado en relación a la situación de ella. El significado de la obra aún así, es incierta. ¿Está ella rechazando su salvación o se arrepiente pero es incapaz de escapar a su destino<sup>64</sup>? El joven parece querer rescatarla de su suerte pero ella rechaza la ayuda, mostrando así dos elementos claves: la nostalgia que siente por su vida pasada y la humillación por su situación actual<sup>65</sup>.

Rossetti no terminó la obra a pesar de trabajar en ella casi hasta su muerte ya que las dificultades compositivas fueron demasiadas para él. Sin embargo, su persistencia en ella sugiere que era el tema, la mujer arrepentida, lo que realmente quería representar, más que los problemas técnicos que sufrió<sup>66</sup>.

*Bocca Baciata* por su parte, fue un encargo del acuarelista George Price Boyce, con quien Fanny, al igual que con Rossetti, tuvo una estrecha relación, probablemente

---

<sup>61</sup> NEAD, L., "Myths of Sexuality" en *Victorian Contexts: Literature and the Visual Arts*, Basingstoke and London, 1999, p. 99. Cfr. en BULLEN, J. B., ob. cit., p. 53.

<sup>62</sup> *ibid.*, p. 61.

<sup>63</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., p. 32.

<sup>64</sup> *ibid.*, p. 165.

<sup>65</sup> BULLEN, J. B., ob. cit., p. 64.

<sup>66</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., p. 32.

sexual. El título aparece al final de la octava historia del segundo día del *Decamerón* de Boccaccio, palabras que Rossetti escribió en la parte trasera del cuadro: “*Bocca baciata non perda ventura, anzi rinova come fa la luna*”<sup>67</sup>. Narra la historia de la princesa babilónica Alatiel (anagrama de “La Lieta” o “La Feliz”) que es capturada y violada por múltiples hombres en su viaje para casarse con el Rey de Algarve, por lo que tiene que fingir que todavía es virgen para que su futuro marido no cancele el matrimonio. Sin embargo, Rossetti no tenía la intención de representar un icono de degradación moral, sino que quería separarse de la dicotomía que experimentó en su época medievalista entre la musa virginal y la tentadora fémica<sup>68</sup>.

La historiadora Sarah Phelps Smith ha interpretado los elementos del cuadro simbólicamente; la rosa como reflejo del amor, la caléndula como posible connotación de dolor y la manzana como tentación<sup>69</sup>. No es la representación ni de una prostituta ni de una mujer caída y sin embargo tiene elementos potencialmente sexuales. Su boca está en primer plano y como sugiere Griselda Pollock “su presencia como una herida color rubí puede representar los genitales femeninos, su sexualidad”<sup>70</sup>. De hecho, Alatiel en el *Decameron* mantiene múltiples relaciones sexuales y Fanny era conocida por ser “de fácil virtud”, aunque en realidad no se sabe con precisión si realmente trabajó como prostituta alguna vez<sup>71</sup>. Para Pollock esta obra es “una fantasía convincente por el sensual tratamiento pictórico de la carne, las flores, el pelo y las joyas, por el realismo visual desplegado al servicio de la fantasía sexual, dependiente explícitamente de la vista”<sup>72</sup>.

Rossetti describió a la mujer de la imagen teniendo un aspecto veneciano al igual que algunas en la obra de Tiziano como *Flora* (h. 1516)<sup>73</sup> pero *Bocca Baciata* destacó en la moral victoriana y Holman Hunt por ejemplo, la encontró indecente. Aplicando los criterios modernos en lo referente al cuerpo y a la sensualidad, esta pintura no sobresale

---

<sup>67</sup> Traducción: Una boca besada no pierde su fortuna, sino que se renueva como la luna.

<sup>68</sup> MESA VILLAR, J., M., ob. cit., p. 94.

<sup>69</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., p. 185.

<sup>70</sup> POLLOCK, G., “Woman as Sign: Psychoanalytic Readings” en *Vision and Difference: femininity, feminism and histories*, Routledge, 1988, p. 128.

<sup>71</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., p. 196.

<sup>72</sup> POLLOCK, G., “Woman as Sign: Psychoanalytic Readings” ob. cit., p. 131.

<sup>73</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., p. 56.

ni es especialmente indecorosa, pero los contemporáneos de Rossetti pensaban que había sexualizado la imagen a través del uso del color, potencialmente seductivo y cautivador. Para Ruskin el color era un tipo de amor, al igual que para Rossetti que lo llamó “amor a primera vista” o para Hunt, “pasión animal”. En este sentido, en la obra la mujer es el objeto sexual, el color el medio y la vista el vehículo de excitación<sup>74</sup>.

#### **iv. Un amor no correspondido, Jane Morris**

Rossetti conoció a Jane Burden en 1857, cuando ella tenía sólo 17 años, y sus rasgos le llamaron la atención de inmediato. Ese mismo año la retrató como la reina Genoveva en *Sir Launcelot's Vision of the Sanct Grael*, aunque cuando dos años después se casó con William Morris, pasó a representarla como María<sup>75</sup>. Se enamoró de ella durante la década de los 60 pero no fue un amor hondo, sino difuso y sin esperanza, del que surgía en momentos de desesperación ya que fue dependiente de su rostro y apariencia intensa y lánguida en unos momentos de su vida en los que la expresión de la belleza era la única respuesta posible a sus conflictos internos<sup>76</sup>.

Entre 1871 y 1877 Rossetti trabajó en ocho cuadros diferentes de *Proserpina* (Fig. 6) para los que Jane fue modelo y motivo aunque sólo terminó tres y en la última versión sustituyó su pelo negro por el rojo de Lizzy. Proserpina era la esposa de Plutón, que la raptó mientras estaba recogiendo flores en el valle de Enna y la llevó al Inframundo para hacerla su reina. Su madre Ceres tuvo el permiso de Júpiter para devolverla a la Tierra si no había comido nada allí, pero ella ya había aceptado una granada por lo que estaba condenada a pasar medio año en el Inframundo. Esta historia de una mujer atrapada en un matrimonio infeliz resumía la imagen que Rossetti tenía de Jane como una mujer atada a su marido. El quemador de incienso a la izquierda del cuadro simboliza a la diosa, la granada es símbolo de su cautividad, matrimonio y en una adaptación cristiana, de la vida después de la muerte. También es un atributo de Dante, cuyo descendimiento al Infierno es seguido por sus visiones del Purgatorio y del

---

<sup>74</sup> BULLEN, J. B., ob. cit., p. 104.

<sup>75</sup> MESA VILLAR, J., M., ob. cit., p. 93.

<sup>76</sup> HILTON, T., ob. cit., p. 185.

Paraíso. De esa forma, el cuadrado al fondo, que indica que viene un rayo de luz del mundo de arriba, también se podría interpretar como esperanza, aunque el soneto acompañante indica que ésta sólo dura un instante. La hiedra en la pared y la lámpara en la base son símbolos de la memoria pero al igual que la luz, sólo enfatizan lo lejos que está la felicidad pasada pues la lámpara desprende humo pero no ilumina. Además, la oscura túnica contrasta con su pálido rostro y con la luz del incensario de oro y la granada roja y naranja<sup>77</sup>.

Es posible que esta sea la composición más famosa y poderosa simbólicamente de Rossetti pero también la de mayor tristeza y la más vívida en sus evocaciones a la muerte y la memoria, una preocupación constante durante sus últimas obras, cuya temática es considerada de mujeres fatales pero la mayoría son diosas que transmitían un mensaje relacionado con la experiencia de Rossetti y su entendimiento de la vida. La mujer ya no era solo un objeto a contemplar, sino un tema en sí. Por ello estas obras han sido vistas como una proyección del alma del artista y como iconos sagrados de una nueva religión que adoraba la belleza, uniendo el amor sagrado y el profano<sup>78</sup>.

Durante estas fechas Rossetti también estaba trabajando en su más vigoroso tributo a Jane, *Astarte Syriaca* (Fig. 7), que había desarrollado partiendo de otro retrato suyo y que constituye la obra más grande del artista con una figura femenina. Astarté era la Afrodita semítico-siríaca y el objetivo de Rossetti era conferirle más cualidades de las que Venus poseía para él<sup>79</sup>, como declaró en el soneto que acompaña al cuadro:

*MYSTERY: lo! betist the sun and the moon  
Astarte of the Syrians: Venus Queen  
Ere Aphrodite was. In silver sheen  
Her twofold girdle clasps the infinite boon  
Of bliss whereof the heaven and earth commune:  
And from her neck's inclining flower-stem lean  
Love-freighted lips and absolute eyes that wean*

---

<sup>77</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., p. 217.

<sup>78</sup> GRIMALDI CAMPOS, M. DEL C., ob. cit., p. 170.

<sup>79</sup> HILTON, T., ob. cit., p. 187.

*The pulse of hearts to the sphere's dominant tune.*

*Torch-bearing, her sweet ministers compel  
All thrones of light beyond the sky and sea  
The witness of Beauty's face to be:  
That face, of Love's all penetrative spell  
Amulet, talisman, and oracle, ---  
Betwixt the sun and moon a mystery<sup>80</sup>.*

Su caudalosa cabellera, que Rossetti pintó de color cobrizo o bronceado, se convirtió en un símbolo de placer y en un fetiche erótico tal y como señala también Dunn. La figura es oscura, sombría, misteriosa y la obra se puede considerar como la culminación de Rossetti en su carrera de artista combinando leyenda, religión, arte y amor<sup>81</sup>. El rostro es inmediatamente reconocible como el de Jane pero a la vez, la obra alcanza una abstracción extrema. Una de las mujeres que porta una antorcha fue modelada por la hija de William y Jane, May Morris, a quién Rossetti retrató en otras obras homónimas. La antorcha encendida podría ser un símbolo de amor o muerte, ya que era llevada tanto en bodas como en funerales. La figura de Astarté, imponente y con grandes brazos, podría recordar a Miguel Ángel o a los pintores manieristas y sus manos están colocadas en una pose púdica, usada en las estatuas antiguas para taparse los pechos y la zona genital. Como ella no está desnuda, las manos tienen relación con los dos cinturones que rodean las zonas femeninas relacionadas con la pose o el gozo sexual. Estos detalles, junto con el poema, hacen de la temática de la obra la más sexualmente explícita en el arte de Rossetti<sup>82</sup>.

Theodore Watts, abogado, escritor y amigo del artista, publicó un artículo tras la muerte de éste pretendiendo aclarar errores comunes sobre él. Según Watts, Rossetti consideraba el cuerpo humano como un “rico símbolo”: “Para él la boca representaba la parte sensual del rostro de la misma forma que los ojos la parte espiritual.” También su hermano William Michael creía que en sus últimas obras, especialmente las que

---

<sup>80</sup> ROSSETTI, D., G., DOUGHTY, O., ob. cit., p. 26.

<sup>81</sup> HILTON, T., ob. cit., p. 187.

<sup>82</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., pp. 214-216.

mostraban a Jane, Rossetti había intentado conseguir un balance entre los aspectos sensuales y espirituales<sup>83</sup>.

En la década de 1870, la relación entre Jane y Rossetti se deterioró ligeramente por sus enfermedades y la creciente adicción de este último por las drogas prescritas por su insomnio. Ella padeció problemas de espalda que le dificultaron estar de pie por lo que era habitual verla reclinada en el sofá de su hogar, pose en la que Rossetti la pintó en numerosas ocasiones. No obstante, en sus últimos años, el artista estuvo acompañado por su hermana y por Jane, a quien le dejó parte de sus ganancias, cosa que escandalizó a su marido que sin embargo, había hecho siempre oídos sordos a la cercana relación entre ambos<sup>84</sup>.

#### **v. Alexa Wilding y Annie Miller**

Alexa Wilding fue una de sus modelos más frecuentes a partir de 1865 y a pesar de ser buenos amigos, su relación no fue tan intensa como con las anteriores. De hecho, en sus cartas, Rossetti la describió como aburrida y de una belleza impasiva, quizá el motivo por el que posó para figuras clásicas como *The Blessed Damozel* (1878) (*Fig. 8*) o *Sibylla Palmifera* (1865-70). La primera es la única de sus obras basada en un poema propio anterior que describe a una damisela en el Paraíso y sus deseos, intercalados en paréntesis con los de su amante en la Tierra, que desea verla. La pintura captura esta alternancia de voces; la damisela en la parte superior y el amante acostado en la parte inferior<sup>85</sup>. Rossetti coloca siete estrellas en el cabello de la mujer simbolizando los siete dolores de la Virgen, en forma de halo y creando un efecto etéreo en su larga y sensual cabellera. En la era victoriana, el pelo suelto en una mujer reflejaba su conciencia sexual, una promiscuidad vista como una amenaza al orden patriarcal. Rossetti enfatizó esto creando un retrato distorsionado de la feminidad en el que proyectó todos los miedos de los hombres en torno a la sexualidad femenina<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> *ibid.*, p. 99.

<sup>84</sup> MARTÍNEZ BRUNA, M., S., ob. cit., p. 17.

<sup>85</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., p. 198.

<sup>86</sup> DUNN, V., ob. cit. p. 59.

Muchos amigos suyos le animaron a realizar la obra y aunque se negó durante unos años, acabó haciendo dos versiones para uno de sus mecenas más leales, William Graham. Con ésta y con *Dante's Dream* (1871), su última gran obra y la más ambiciosa, en la que Jane Morris aparece como Beatriz y Alexa Wilding como una de las acompañantes, Rossetti mostró su fascinación por los cuentos sobrenaturales y por el mito del mundo más allá de la muerte<sup>87</sup>.

Por otro lado, Annie Miller comenzó a posar para él a finales de 1850, cuando Rossetti y Lizzy se distanciaron, aunque ella entró definitivamente al círculo prerrafaelita al posar para *The Awakening Conscience* de Hunt, con el que iba a casarse de no haber sido por sus continuos acercamientos a Rossetti y Boyce, que la ayudaron en su carrera como modelo<sup>88</sup>. Una muestra de su relación es el dibujo en tinta sobre papel (*Fig. 9*) que le hizo en 1860, después de su ruptura con Hunt y cuando estuvo posando para él.

---

<sup>87</sup> TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., ob. cit., p. 213.

<sup>88</sup> *ibid.*, p. 196.

#### 4. CONCLUSIONES

La figura de Rossetti es interesante por su doble faceta de pintor y poeta y por la visión y relación que tuvo con la mujer, influida por la mentalidad conservadora de la Inglaterra victoriana en la que le tocó vivir. En ella, la mujer virtuosa era la responsable del cuidado del hogar y la familia y la mujer caída era la prostituta que suponía un peligro para la salud y la moral del hombre. Estas ideas se pueden percibir en su obra, como se ha expuesto en el trabajo.

Además, Rossetti comenzó su trayectoria artística arropado por sus compañeros de la Hermandad Prerrafaelita, que perpetuaron dicha mentalidad patriarcal en sus obras pictóricas y en la elección de sus modelos como sucedió cuando trabajaron con Annie Miller, analfabeta, o Lizzy Siddal, que provenía de una familia muy pobre, ambos aspectos mal vistos en la sociedad de su momento, puritana y conservadora. En Rossetti esto se agravó cuando estas mujeres encarnaron en ocasiones figuras religiosas como la propia Virgen María. No obstante, fueron un grupo de jóvenes innovadores que rechazaron los principios de la Royal Academy y que cuya técnica y temática acabó influenciando a artistas finiseculares como John William Waterhouse o a Lawrence Alma-Tadema.

Su infancia se vio marcada por la influencia de su padre Gabriele Rossetti, noble, intelectual y poeta italiano y por la de su madre, Frances Polidori, que educó a sus cuatro hijos en casa en base a principios católicos. Esto generó que Rossetti desde muy temprano tuviera una visión de la mujer un tanto aprensiva y también condicionó posteriormente su trato con ella, siendo incapaz de mantenerse fiel en ninguna de sus relaciones.

Por ello como artista Rossetti fue un pintor de la mujer y de su pasión por ella, tanto de su faceta más hogareña como de la más tentadora y sensual. La virtud estaba representada por la Virgen, el amor ideal por Beatriz y la sensualidad femenina por Astarté, entre otras. Para cada una de estas mujeres se basó en las figuras femeninas de su vida, como su madre, su hermana, su mujer y sus diversas amantes. Esto hizo que la

imagen que transmitió de ellas fuera positiva y poderosa o bien negativa y misógina al presentarlas como meros objetos sexuales, irracionales y peligrosos para la integridad moral del hombre victoriano, en relación a la concepción de *femme fatale* que surgió posteriormente en el expresionismo de Edvard Munch o en el simbolismo. Sin embargo, aunque las representara de esta manera tan vívida influenciada por las relaciones personales que tuvo con ellas, no se debería realizar un acercamiento a su obra estrictamente autobiográfico, sino también desde un punto de vista artístico para conseguir una experiencia más rica y compleja de su producción pictórica y poética.

Como el miembro más representativo de la Hermandad, influyó en la segunda generación de artistas que participaron en el movimiento, como Edward Burne-Jones o William Morris y también a posteriori en los simbolistas europeos o en el pintor inglés John William Waterhouse y la temática de la Dama de Shalott. Las poses lánguidas y la mirada ausente de las mujeres en muchas de sus obras fueron imitadas asimismo por la fotógrafa Julia Margaret Cameron, que se relacionó con el círculo prerrafaelita a mediados del siglo XIX.

En definitiva, Rossetti fue un hombre que vivió condicionado por la mentalidad de su época, su desconfianza hacia la mujer emanada de la formación religiosa que recibió desde la infancia, pero también por la obsesión que tuvo por ella, a la que representó como imagen de virtud, belleza y vicio. Esta relación con el género opuesto se vio agravada por su consumo desmedido de alcohol y drogas sobre todo en la década de los 70, precisamente las que acabaron con su vida en 1882.

## 5. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

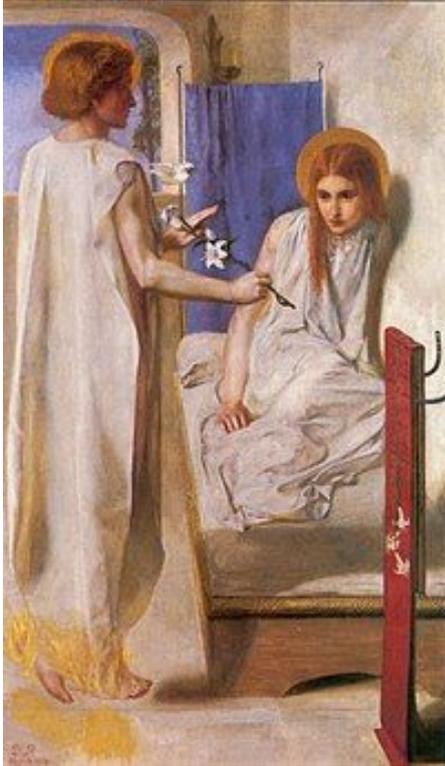
- BULLEN, J., B., *The pre-Raphaelite body: fear and desire in painting, poetry and criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- CHERRY, D., POLLOCK, G., “Patriarchal Power and the Pre-Raphaelites” en *Art History*, v7, n4, 1984, pp. 480-495.
- CORTÉS SALINAS, C., *La Inglaterra victoriana*, Madrid, Akal, 1985.
- DE LA TORRE DEL RÍO, R., *La Inglaterra victoriana: política y sociedad*, Madrid, Akal, 1985, Madrid, Arco Libros, 1997.
- DIJKSTRA, B., *Ídolos de Perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Editorial Debate, 1994.
- DUNN, V., “Hair and sexuality as represented in selected works of Rossetti the Pre-Raphaelites and Elizabeth Barret Browning” en *Mujer e identidad, distintas voces: ensayos sobre literatura y traducción*, (coord. Ana Sofía Ramírez Jaimez), 2000, pp. 55-64.
- EAGLE RUSSETT, C., *Sexual science : the Victorian construction of Womanhood*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- GRIMALDI CAMPOS, M. DEL C., “La mujer en Rossetti”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de estudios del siglo XVIII*, n°4-7, 1997, pp. 169-172.
- HILTON, T., *Los prerrafaelitas* (1a ed.), Barcelona-Londres, Destino, 1993.
- HULEA, L., “Pre-Raphaelite art and the exploration of gender and sexuality”, *Journal of Romanian Studies*, University of Pretosani, issue n° 4, 2004, pp. 486-490.
- LUNA, J., y MUSEO DEL PRADO, *Pintura victoriana: de Turner a Whistler*, Madrid, Museo del Prado, 1993.
- MARTÍNEZ BRUNA, M., S., “Dante Gabriel Rossetti y las drogas” en *Historia y vida*, n°367, 1998, pp. 4-17.
- MESA VILLAR, J., M., “Legitimizing the sensuous female: A re-assessment of the Babylonian goddess in D.G. Rossetti’s *Astarte Syriaca* (1875-77)” en *Clepsydra*, 2007, pp. 91-108.

- METKEN, G., *Los prerrafaelistas: el realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, Barcelona, Blume, 1982.
- POLLOCK, G., “Woman as Sign: Psychoanalytic Readings” en *Vision and Difference: femininity, feminism and histories*, Routledge, 1988, pp. 120-154.
- ROBBINS, K., “La jerarquía de las prostitutas” en *Londres 1850-1901, La era victoriana o el triunfo de las desigualdades*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- ROSSETTI, D., G., DOUGHTY, O., (ed.), *Rossetti's poems*, London, Dent, 1961.
- TREUHERZ, J., PRETTEJOHN, E., y BECKER, E., *Dante Gabriel Rossetti*, London, Thames & Hudson, 2003.

**a) Webgrafía:**

- <https://artuk.org/discover/artworks/astarte-syriaca-205939> [22-04-2019]
- <http://emuseum.delart.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/People@53/7/title-asc?t.state.flow=0e38a49e-d42a-4d49-869c-db60d367fd0a> [18-03-2019]
- <https://www.harvardartmuseums.org/art/299805> [01-05-2019]
- <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/rossetti/works/atercircle/anniemiller.aspx> [10-05-2019]
- <https://www.mfa.org/collections/object/bocca-baciata-lips-that-have-been-kissed-34360> [20-03-2019]
- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279> [22-02-2019]
- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-ecce-ancilla-domini-the-annunciation-n01210> [22-02-2019]
- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-proserpine-n05064> [22-04-2019]

## 6. ANEXO DE LAS ILUSTRACIONES



**Fig. 1.** *Ecce Ancilla Domini!* (1850) Tate Britain de Londres. Óleo sobre lienzo. 72 x 43 cm.



**Fig. 2.** *Beata Beatrix* (1863-70) Tate Britain de Londres. Óleo sobre lienzo. 86 x 66 cm.

**Fig. 3.** Retrato de Lizzy (h. 1850).



**Fig. 4.** *Found* (1853-81) Delaware Art Museum. Óleo sobre lienzo. 92.1 x 81.1 cm.



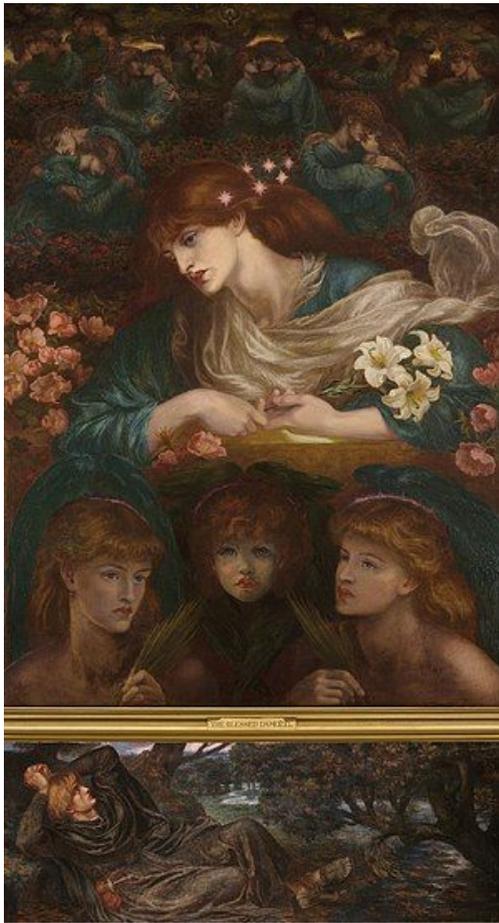
**Fig. 5.** *Bocca Baciata* (1859) Museo de Bellas Artes de Boston. Pintura sobre tabla. 32 x 27 cm.



**Fig. 6.** *Proserpina* (1874) Tate Britain de Londres. Óleo sobre lienzo. 125 x 61 cm.



**Fig. 7.** *Astarte Syriaca* (1877) Manchester Art Gallery. Óleo sobre lienzo. 185 x 109 cm.



**Fig. 8.** *The Blessed Damozel* (1871-78). Fogg Art Museum. Óleo sobre lienzo. 136 x 96.5 cm.



**Fig. 9.** *Annie Miller* (1860). Walker Art Gallery. Tinta sobre papel. 25.5 x 24.2 cm.

