



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ENTRE SIRENA Y SIBILA: REPRESENTACIONES
DE LA MUJER EN LA POESÍA Y LA PINTURA DE
DANTE GABRIEL ROSSETTI**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN LETRAS INGLESAS**

**PRESENTA:
HILDA LETICIA DOMÍNGUEZ MÁRQUEZ**

TUTOR

DR. JOSÉ RICARDO CHAVES PACHECO



**FILOSOFIA
Y LETRAS
UNAM**

MÉXICO D.F., 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

To
Tony Mann

In gratitude
for Ithaca at Liberty Hall.

A Colin White

Happiness was infinite communicativeness.

Hoy estás aquí.

Mi gratitud

A la UNAM, por haberme dado la beca de posgrado y dos viajes a la ciudad de Londres que hicieron posible esta investigación.

A mi tutor, Dr. José Ricardo Chaves, artífice de una devoción por el romanticismo, por su extraordinaria paciencia y apoyo.

Al Dr. Gabriel Linares, por su lectura meticulosa y ejemplar.

A la Dra. Luz Aurora Pimentel, con respeto y admiración.

A la Dra. Irene Artigas, por su disposición y enseñanza.

Al Dr. Mario Murgia, por su rigor crítico.

Al Hyman Kreitman Research Centre, en la Tate Britain.

A la British Library.

Esta tesis no sería sin el respaldo de las personas que afortunadamente acompañaron su camino:

Hernán Lara y Miriam Martínez, por esa discusión inicial que desencadenó este tema.

Mario Murgia, Emilia Reyes, Andrea Cabrera, Emma Julieta Barreiro, Gustavo Blanquel, Germán Franco, Gustavo Martín, Adrián Muñoz, por prestarme siempre un oído atento y crítico, más allá de la amistad.

Francesca Angiolillo y Élika Ortega, por compartir conmigo esta experiencia y enriquecer mi vida con su amistad.

Mis compañeros de maestría: Edward Bush, Juan Manuel Ruisánchez, Ana Clavel, Marcos Rico, Emiliano Garibaldi, Ximena Sánchez, Reyna Paniagua.

Mi hermana, que comparte el mismo gusto y está en su propio camino.

De manera especial agradezco a la Dra. Adriana de Teresa, por su respaldo inicial. A la Dra. Nair Anaya y al Dr. Adrián Muñoz, en la Coordinación del Posgrado en Letras, y a Angélica Uribe y Dagny Valadéz por su apoyo y generosidad en todo momento.

A Leticia y Rodolfo

A Lupita y Rody

Con amor

Índice

Introducción	1
Capítulo I El problema de la obra de arte doble	11
Capítulo II Entre sirena y sibila: dualidades y dicotomías Rossetianas	34
Capítulo III Blessed Damozel, Beatrice, Sibyl: el ideal y la pérdida	52
Capítulo IV "Stunners": <i>Bocca Baciata, Jenny, Venus Verticordia, Pandora</i>	75
Capítulo V La dialéctica del espejo: la constelación de <i>Lady Lilith</i>	102
Conclusiones	127
Bibliografía	131

Introducción

La mujer y su representación en la era victoriana: definición del objeto y perspectivas teóricas

Dentro del corpus artístico del pintor y poeta prerrafaelita inglés Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), existe un conjunto de obras que se han identificado como "obras de arte doble" (*double work of art*). Se trata de unidades compuestas de materiales textuales e ilustrados en estrecha vinculación, a la manera de una obra iluminista blakeana, pero con ciertas particularidades que se definirán más adelante.

En las obras de arte doble elegidas como corpus de estudio, el objeto de representación tiende a ser siempre una mujer. En ellas, Rossetti suscita un encuentro de carácter tanto epistemológico como estético con la mujer; es decir, emite una valoración de ella como objeto de representación estética e intenta, al mismo tiempo, aprehenderla como sujeto. Como se verá, las implicaciones de dicha percepción y representación en el contexto *fin-de-siècle* son de gran trascendencia.

En esta tesis se exploran aquellos textos poéticos y pictóricos de la obra de Rossetti¹ que, durante la segunda mitad del siglo XIX —época que en Inglaterra corresponde a la era victoriana—, desarrollaron una obsesión con la representación de la mujer como objeto estético y erótico. Estas representaciones delatan esa angustia de la identidad masculina frente a la otredad de la mujer que define gran parte de las manifestaciones culturales y sociales del siglo XIX. En el corpus elegido, se da cuenta de un esquema

¹ Para la investigación de la obra rossettiana en internet existe una fuente de información exhaustiva y erudita de gran valor académico. Se trata de *The Rossetti Archive* (RA) [véase Bibliografía], una base de datos en la que se puede encontrar toda la obra del escritor inglés, incluidas sus pinturas y las ediciones facsimilares de sus textos.

que proliferó durante el siglo XIX: la mujer como objeto del escrutinio de la mirada masculina y que se ostenta primordialmente como ambigua y ambivalente, misteriosa, impenetrable, silenciosa, peligrosa y seductora.

Esto se relaciona con lo que se ha definido como lo "sublime malévolo" (Mattick, *apud* Bullen, 1998:168); el eterno femenino (que con Goethe -*das Ewig-Weibliche*- simbolizaba la elevación mística) que en el romanticismo finisecular se tipifica con la imagen de la mujer virilizada o sexualizada, la feminidad prepotente y cruel: la *femme fatale*. El estereotipo de la mujer fatal se extiende durante el siglo XIX como resultado de la serie de manifestaciones sociales, políticas, económicas y culturales de una incipiente modernidad que comienza a definirse tortuosamente (vid. Praz, 1999:347 y ss; Chaves, 1997). En buena medida esto se debe al malestar de ciertas instituciones, predominantemente masculinas, frente al cambio en las funciones sexuales y la gestación de nuevos espacios para la identidad femenina (dejar el ámbito doméstico para experimentar lo "mundanal" del trabajo, la educación, la cultura). "Esta mundanización de la mujer fue percibida como una amenaza para los hombres, incluidos los artistas, quienes manifestaron estos temores en un robustecimiento, en sus representaciones femeninas, de la polaridad mujer fatal/mujer frágil, enraizada en la tradición cristiana como Eva /María" (Chaves, 2005:12).

Las representaciones artísticas que abundaron en el tema de la mujer intentaron apropiarse, tal vez infructuosamente, de lo que consideraban como un objeto -o sujeto (definido como el ser del cual se predica o enuncia algo), en todo caso- ajeno. En la búsqueda de ese conocimiento se mezclaban varios tipos de oposiciones, como el dolor y el placer, la muerte y la vida, el amor y el

odio, en ambivalencias que dejaban traslucir los tintes represores y la misoginia que definió una época.

Ya Foucault en su *Historia de la sexualidad*, en el famoso texto introductorio, "Nosotros, los victorianos", ha analizado la naturaleza del discurso sobre la moderna represión del sexo; asimismo, ha identificado la liberación de dicha represión en "una transgresión de las leyes, una anulación de las prohibiciones, una irrupción de la palabra, una restitución del placer a lo real" (1977:11). En una era aparentemente hostil con respecto al discurso de lo sexual, una era en la que, empero, surgían discursos que lo salvaban del mutismo y la inexistencia, la expresión que se daba de él en ámbitos del arte o de la medicina constituía, ya, un discurso transgresor. Los textos poéticos y pictóricos de los que se da cuenta en este ensayo son ejemplos elocuentes de ese conjunto de discursos subrepticios o cifrados que abordan los misterios de la sexualidad en la era victoriana.

El enfoque crítico para el estudio de dichos textos - todos pertenecientes a la tradición literaria inglesa del siglo XIX-, toma como apoyo teórico fundamental, en el presente trabajo, las reflexiones sobre la transtextualidad de Gérard Genette en *Palimpsestos*. Esto se ha decidido así en la medida en que, durante el siglo XIX, los textos literarios participan en un gran diálogo con textos pertenecientes a otras artes. Si bien puede darse un acercamiento crítico a su singularidad, es notable que en gran medida los textos poéticos y pictóricos del XIX forman parte de un gran "architexto", definido por Genette como "the entire set of general or transcendent categories - types of discourse, modes of enunciation, literary genres- from which emerges each singular text" (1982:1). La transtextualidad toma en cuenta el grado de trascendencia de un texto, todo aquello que lo pone en relación directa

con otros textos. En el estudio de nuestro corpus, las definiciones de intertextualidad e hipertextualidad de Genette son de suma importancia: la primera en términos de presencia de un texto en otro por medio de la alusión o la cita; la segunda, por cuanto implica la noción de un texto "en segundo grado"; es decir, un texto que deriva de otro anterior y sin el cual no tendría existencia.

En gran medida, los textos que se analizan aquí tienen como punto de intersección el tipo de la mujer fatal como objeto de representación. Se ha querido analizar este objeto desde su irrupción en la tradición romántica inglesa y en sus distintos avatares. No obstante, la ubicuidad del tema en la obra de Dante Gabriel Rossetti nos lleva a dedicarle particular atención. Si bien, en todos los casos, el objeto de análisis es la mujer como signo de la mirada masculina, se ha tenido especial cuidado en explorar este corpus desde una serie de textos feministas que apoyan una lectura alterna.

En este sentido, las obras de Pollock (1988), desde la historia del arte, o de Irigaray (1985), desde la filosofía y el psicoanálisis, así como de Bullen (1998) y Psomiades (1997) en la crítica literaria, han sido determinantes. En ellas se resalta la noción de alteridad, pues se cuestiona o se pone en duda la legitimidad de un discurso masculino que intenta definir, por medio de la apropiación, la otredad femenina. Así como Foucault recurre al poder de la palabra y del discurso para romper con la restricción en torno a lo sexual, de la misma manera, estos autores ponen de manifiesto la necesidad de romper con el carácter institucional del discurso masculino que se apropia de la definición de lo femenino, o que, en todo caso, se atribuye la facultad de otorgar significado a la mujer en tanto que signo.

Finalmente, una necesidad teórica a valorar, dado que el objeto de estudio en este ensayo es la obra de arte doble, es la definición de una poética visual que responda a los planteamientos metodológicos y teóricos de este estudio. El concepto de ecfrasis es un elemento inherente a dicha poética y constituye, ya en sí mismo, un objeto de definición particular.

La mujer sexualizada en la tradición inglesa del siglo XIX

La obsesión con la figura de la mujer fatal tuvo distintos avatares durante el siglo XIX y en Inglaterra comenzó, posiblemente, con la famosa balada de John Keats, *La Belle Dame Sans Merci*, publicada en 1819.² A partir de la publicación de esta obra, el imaginario de los pintores y poetas ingleses adopta la figura de la bella dama inmisericorde y la transforma en mujer sexualizada; este tipo irrumpe en la cultura de mediados de siglo de manera violenta y muy pronto se convierte en cliché.

Si bien durante la primera mitad del siglo XIX se da la idealización de la dama como estrategia discursiva (en una reelaboración de temas eróticos que provienen de la literatura medieval y del Renacimiento) —dama a la que, por cierto, le corresponde como pareja el tipo del héroe byroniano—, durante la segunda mitad del siglo, la estrategia discursiva jugará abiertamente con lo opuesto. A la mujer fatal finisecular, de connotación negativa, corresponderá una figura masculina endeble, afeminada. Las mujeres angelicales, como la Roswena de Walter Scott, quedan desterradas y ceden su lugar a las Rebecas. Los victorianos recurren, entonces, a la belleza funesta, la

² Por contraste, Mario Praz (1999:352) apuntaría que la primera instancia de fatalidad femenina, en la literatura inglesa decimonónica, es la hechicera Matilde de la novela *The Monk* de Matthew Lewis, publicada en 1796.

belleza medusea que inspira al mismo tiempo placer y dolor. La mujer fatal, como mujer sexualizada tendiente hacia la androginización, es una alegoría de la sensibilidad erótica del romanticismo, en un erotismo entendido como lo define Bataille, con sentido transgresor, como fusión de atracción y placer con sufrimiento y temor.

La Belle Dame Sans Merci de John Keats, poema que se relaciona con lo numinoso (lo metafísico y lo mágico), contiene la semilla de lo que será la mujer para los prerrafaelitas y poetas victorianos: una mujer hermosa, fascinante y críptica, que hechiza al caballero y lo conduce a un abismo insondable del cual no halla escapatoria.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el movimiento prerrafaelita y el esteticismo, en general, prefiguraban un dominio de lo erótico representado por el objeto estético femenino. Según Robert Buchanan, en su panfleto de 1872, *The Fleshly School of Poetry and Other Phenomena of the Day*, el arte de la época dio un vuelco hacia el cuerpo y lo carnal (vid. Psomiades, 1997: cap. 2) que se vinculaba a la tradición veneciana del Renacimiento y a la obra sensualmente colorida de Tiziano. Para Buchanan, lo carnal era signo de la degradación del arte esteticista. Con Rossetti y otros artistas de la época como Burne-Jones, la celebración del deseo carnal volvía a colocarse en el interés de la poesía y la pintura. Esto tenía que ver con un arte que para críticos como Buchanan representaba tan sólo la exaltación de las virtudes de la carne y el interés en la figura femenina, en detrimento de la "alta" cultura y en beneficio de la cultura de masas.

Más allá de un mero interés, surgía una verdadera obsesión de los pintores y poetas por el objeto femenino; es decir, el escrutinio de la mirada masculina sobre la belleza femenina —en las diversas maneras en que se diera

forma a ésta, ya fuera como un catálogo de los encantos exteriores del objeto de la mirada o como un intento de extrapolar lo insondable a partir de su mera superficie—. A tal punto llegaba esta fascinación que, en el arte esteticista, el acto de mirar una figura femenina bella constituía propiamente la esencia de la experiencia estética.

En el fondo yace lo ficcional de la feminidad como papel impuesto desde el discurso masculino a las mujeres, quienes durante la segunda parte del siglo XIX empezaron a manifestar su incomodidad hacia una opresión fundamental. En efecto, las categorías de lo masculino y lo femenino se ponen entre signos de interrogación y las dudas que surgieron con respecto a la naturaleza del género antecedieron al surgimiento de movimientos de emancipación de la mujer y la serie de artículos sobre la "Nueva mujer":³

The tendency of these articles was that they claimed that some far-reaching and profound change was taking place in the nature of contemporary femininity both within British culture and elsewhere. Woman is projected as mysterious and enigmatic; her true nature can be understood only by her own sex, and eventually 'the Sphinx of modern times will reveal in weird and superhuman music the mystery of her existence' (Bullen, 1998:171).

Sin embargo, son pocos los artistas que exponen esta condición ficcional, pues, en el fondo, se encuentran demasiado involucrados en el torbellino metafórico que sitúa a la mujer como objeto visual. Uno de estos artistas es Swinburne. En su colección *Poems and Ballads, First Series*, establece un distanciamiento tal de dicha actitud que "the clearly demarcated gender roles, the interplay of

³ Entre los más importantes publicados en 1868, en el *Saturday Review*, podemos citar: "Aesthetic Woman", "The Girl of the Period", "The Future of Woman", "Woman and the World", "Ideal Woman", "Woman and her Critics".

accessible surface and inaccessible depth, and the interplay between knowing and not knowing –the central features of aesthetic poetry organized around looking at the feminine visual object– simply disappear” (Psomiades, 1997:60).

En las principales obras del esteticismo inglés el objeto de representación más importante es la mujer sexualizada, estereotipada como mujer fatal que se convierte en reflejo del deseo y de los impulsos libidinales masculinos de la época.

It would be difficult to find a place in nineteenth-century culture where the struggle between fear and desire was more acute than in the representation of the sexualized woman, but it was through that representation that both ‘the fleshly school of poetry’ and the fleshly school of painting’ came into being (Bullen, 1998:49)

Uno de los artistas más involucrados en este movimiento de ideas fue Rossetti. Su obra surge dentro del régimen de representación de la mujer emergente a partir de la década de 1850. Su poesía y sus cuadros dan significado al proceso ideológico de redefinición de la mujer como *imagen*, como *visiblemente* otra. “They appropriate ‘woman’, as an explicitly visual image –seen to be seen– as a signifier in a displaced and repressed discourse on masculinity” (Pollock, 1988:160). Además, la obra rossettiana refuerza el sistema de representación que, en la historia de la sexualidad, ha polarizado a la mujer en Madonna/ Magdalena, sirena/sibila, cuando no la ha sujetado a un contraste entre los géneros.

Durante la era victoriana, la mujer fue definida a través de la oposición entre la mujer pura y femenina y la impura prostituta masculinizada. Esta definición puede contextualizarse en una época en la cual la sexualidad quedaba restringida al ámbito de lo utilitario en el

espacio social: se toleraba sólo como instrumento de la reproducción en la pareja legal. Cualquier denotación sexual de la mujer que no fuera dirigida al papel de madre de familia y fiel esposa adquiriría un tinte anormal y trasgresor. "Lo que no apunta a la generación o está transfigurado por ella ya no tiene sitio ni ley. Tampoco verbo. Se encuentra a la vez expulsado, negado y reducido al silencio. No sólo no existe sino que no debe existir y se hará desaparecer a la menor manifestación –actos o palabras–" (Foucault, 1977:10).

En la obra de Rossetti este binarismo se representa con la virginidad de la mujer virtuosa (Beatriz y la Virgen María, particularmente) contrapuesta a una mujer sexualizada que tiene distintas formas (Venus, Eva, Lilith, Penélope). En todos los casos, la problemática gira en torno a una mujer definida discursivamente desde el ámbito masculino. Se trata de un discurso *sobre* la mujer y no un discurso de ella; la mujer como signo del deseo masculino, como fantasía, como una alteridad visiblemente diferente y muda. En la obra de Rossetti se revela una instancia de la otredad femenina delineada a partir de la mirada masculina y, ulteriormente, el conflicto de la identidad masculina que se quiebra frente a su rival. "[En] la literatura *fin-de-siècle* la muerte y la mujer funcionan como una otredad que puede adquirir rastros siniestros relacionados con la angustia masculina de castración, simbolizada en fantasmas de mutilación, de desmembramiento, de decapitación" (Chaves, 1997:12). Como se verá en esta tesis, la angustia de la mutilación y el rompimiento de la identidad masculina se explican por una sensación de pérdida, de carencia.

He encontrado que una manera de explorar este temor es abordar la obra de arte doble –cuadros y poemas– que representa a la mujer en contemplación narcisista frente al espejo. Este conjunto de obras delata el discurso que

aborda, subrepticamente, el carácter veladamente ambiguo de la definición sexual de la mujer.

Capítulo I El problema de la obra de arte doble

Mirror on mirror mirrored is all the show.

W.B. Yeats

Los orígenes: la *Pre-Raphaelite Brotherhood* y el programa estético de Dante Gabriel Rossetti

La *Pre-Raphaelite Brotherhood* (PRB), que dio origen al movimiento prerrafaelita tiene una fecha de nacimiento precisa -septiembre de 1848-, cuando tres jóvenes amigos (Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y William Holman Hunt) se reunieron con un propósito artístico específico: revelar su insatisfacción con los cánones del incipiente arte victoriano establecidos por la Royal Academy.

William Michael Rossetti, hermano menor de Dante Gabriel, en un texto fundacional en la tradición crítica de la PRB, su "Preface" a la re-edición de *The Germ*,¹ anotó:

Still more did they hate the notion that each artist should not obey his own individual impulse, act upon his own perception and study of Nature, and scrutinize and work at his objective material with assiduity before he could attempt to display and interpret it; but that, instead of all this, he should try to be "like somebody else," imitating some extant style and manner, and applying the cut-and-dry rules enunciated by A from the practice of B or C. They determined to do the exact contrary (Rossetti, 1901).

No obstante, cuando el movimiento prerrafaelita nació, "it was merely the pictorial expression of influences which had already made their mark in literature, and would perhaps have made their mark in painting much earlier had not all the tradition and training of the Royal Academy

¹ *The Germ* fue el medio de divulgación de los postulados de la Pre-Raphaelite Brotherhood; tenía "as chief *raison d'être* the union of art and letters in one harmonious whole" (Hamilton, 1882:8). La publicación tuvo una vida muy corta; sólo se publicaron cuatro números: enero, febrero, marzo y mayo de 1850.

been against them" (Housman, 1929:9). El movimiento que se rebelaba contra los estatutos estéticos de la era victoriana tenía su contrapunto en el legado literario de las figuras principales del romanticismo -Coleridge, Wordsworth, Shelley y, sobre todo, Keats- que consideraba los orígenes naturales del impulso y emociones individuales como fuentes para la creación artística, y que se apartaba de las convenciones y fórmulas superficiales, rancias y reiterativas de los eruditos del clasicismo.

Así, el movimiento prerrafaelita no sólo participaba de la misma preocupación artística que invadía a la literatura, sino que involucraba a la pintura y la literatura, en general, en el vínculo de una unidad común; ésta es una de sus principales características. En gran medida, la revuelta de los prerrafaelitas va en contra de las tradiciones que les impiden descubrir, por medio de la experiencia y sensibilidad propias, su facultad creadora. En el ámbito pictórico, el movimiento prerrafaelita remite la búsqueda estética ideal a aquellas expresiones que anteceden a Raffaello:

Raphael is the final expression of a process [...] toward the elimination of all accidentals and superfluities in a given direction for a given end -the expression of an ideal type of humanity- a sort of deification of the human race charged with a great deal of symbolic significance, and formulated with a gracious dignity and serenity of style which have never been surpassed (Housman, 1929:11).

La estética de Raffaello Sanzio (1483-1520), el gran creador de la forma, había sido reducida a una mera receta que había socavado la noción de "verdad". Con la definición del término "prerrafaelismo" se pretende, por lo menos, cierto distanciamiento estético, sobre todo apartarse de una tradición que se percibe como caduca y limitante.

Así, los prerrafaelitas comenzaron a dar expresión a todo aquello que había sido desechado por la tradición a

partir de Rafaello: los elementos de la naturaleza que dan prioridad al detalle. Su estilo es plano, lineal y angular, de un arcaísmo que tiende a purificarse de la convención académica.² Los colores son brillantes y los detalles minuciosos. El naturalismo (entendido según el *dictum* ruskiniano como "Truth to nature") se convirtió en el sello distintivo del prerrafaelismo, aunque no el único, pues estos pintores estaban contagiados del espíritu romántico: trataban a sus figuras románticas como si fueran personas reales.

El manejo individualista de los temas románticos fue una característica más del movimiento, característica que compartían también los predecesores literarios del "Romantic revival" de comienzos de siglo y de la que participaba de manera más patente la literatura que se desarrollaba junto con el movimiento. En ambas ramas, pintura y literatura, se dio el mismo descubrimiento y vinculación de la naturaleza con el romance y lo ideal, la misma determinación de abordar el romance en términos de un sentimiento natural; asumir, al elegir un tema romántico, que sus personajes fueran tratados como personas reales pues, al carecer de realismo, perdían significado. Individualismo romántico y expresión de lo ideal en términos de la realidad: tales son las características principales expuestas por los jóvenes artistas.

Los elementos más importantes de la imaginación prerrafaelita, según Hunt (1968) son: 1) el entusiasmo por lo que se considera la pintoresca e inspiradora Edad Media, en la que los prerrafaelitas buscaban sus temas e, inclusive, conocimientos técnicos; 2) la introspección y la exploración de las ensombrecidas profundidades de la psique; 3) la exaltación de lo numinoso, es decir, la búsqueda de un simbolismo que fuera lo suficientemente

² Véanse las figuras 7 y 8, en el capítulo II.

sutil para manifestar su aprehensión de un mundo de significados más allá de la descripción superficial y racional de la mente; 4) el recuento de un símbolo específico invocado por casi todos los prerrafaelitas: la imagen de una mujer con mirada penetrante y larga cabellera; 5) el intento de situarse en el mundo moderno de la naciente fotografía y las definiciones científicas por medio de la descripción realista de los temas, frecuentemente ignorada por la mayoría de los victorianos. Es claro que existe una vinculación entre estos cinco temas, pero para Hunt parecen representar elementos diferenciados y trascendentes dentro de la compleja urdimbre del prerrafaelismo, entendido como una "fuerza estética" (Hunt, 1968).

Parte de la complejidad del movimiento radica en la paradójica y simultánea necesidad de recurrir al realismo y al simbolismo.

The major tenet of realism, objectivity, implies an external approach to character, a view of human personality that is roughly analogous to a lifelike portrait that accurately renders the external details to the human form. The Symbolists, on the other hand, in eschewing realist externality, strove to portray internal states that concrete detail and referential language are ineffective in describing. The language of symbolism is evocatively ambiguous so as to suggest almost ineffable internal states (Smith, 1995:246-247).

El arte prerrafaelita privilegia la elocuencia de las actitudes calladas y el intercambio de la mirada humana. Las figuras de los cuadros prerrafaelitas son figuras en suspenso emotivo; más allá de un potencial narrativo, delatan una definición alegórica. "Define it how you will, here is the heart of Pre-Raphaelitism; let it be regarded as dramatic portraiture, or as a deep intuition into how things really might have happened to creatures of emotion, of flesh and blood. What it comes to in result is romantic drama, of a new school and quality, sincere, human, and

intense" (Housman, 1929:15). En esto reside el carácter fundamentalmente romántico del movimiento: el aspecto dramático de su obra da pie a un retrato humano "fiel" y lleno de emoción.

A pesar de que Rossetti fue una figura emblemática en la fundación y el desarrollo de la PRB, muy pronto su quehacer y la perspectiva de su arte tendieron hacia una expresión más bien simbolista. Hacia mediados de la década de 1850 la hermandad se había roto y cada uno de los artistas que la integraban tomó un rumbo diferente. La tendencia general fue un distanciamiento de la consigna "Truth to nature" y de las estructuras narrativas. A partir de dicha década predominaron la representación del deseo sexual y el erotismo (la "morbid and languorous sensuality" (Treuhertz, Prettejohn y Becker, 2003:12) que define gran parte de la obra rossettiana); los experimentos con la forma y el color; la relación entre las artes y el lenguaje ambiguo del que habla Smith. Pero los temas medievales a los que tanto acudía Rossetti continuaron estimulando su imaginación. "He created visionary images in which the work of art was not directed towards moral narrative or descriptive ends, but existed as a thing of beauty complete in itself" (Barringer, 1998:140). Rossetti creó un mundo de imaginación altamente decorativo y sensual que divergía de las aspiraciones del prerrafaelismo temprano. Se le criticaba por su tendencia a retratar "fair pictures of a fair lady". Sin embargo, para Rossetti, la mujer era más que un simple objeto de inspiración en el arte. Representaba el alma misma del artista, el impulso creativo de su arte, noción que se reitera por medio de metáforas sobre el artista y su ideal.³

En la obra de Dante Gabriel Rossetti se adivina un interés primordial: la postura que los artistas (poetas y

³ Ver capítulo 2.

pintores) deben tomar con respecto a su obra. Desde su comienzo y durante toda su carrera, Rossetti promovió un ideal de práctica imaginativa y de fuentes de inspiración que derivó de su fascinación con Dante Alighieri. A partir de un *ethos* cristiano hallado en su lectura de Dante, Rossetti concibió no sólo un modelo de mundo secular, sino una visión estética. No de un culto a las ideas del cristianismo, sino de una necesidad fundamental de aproximación devocional al quehacer artístico y a la obra poética. En el seno del movimiento prerrafaelita surgió una simpatía por el tractarianismo: un movimiento contemporáneo, al interior de la Iglesia Anglicana, que buscaba dignificar y solemnizar la herencia sacramental primitiva por medio del uso de vestimentas, objetos preciosos y el resurgimiento de simbolismos medievales. Sin embargo, la tendencia de los prerrafaelitas era dar expresión a estos símbolos de manera natural y realista.

En cierta medida debido al límite de su instrucción en la pintura (sin duda, en su obra pueden percibirse nociones precarias de anatomía y perspectiva), Rossetti da más relevancia a la expresión y al significado sobre la técnica. A este respecto, su segundo óleo, *Ecce Ancilla Domini!* (fig. 1),⁴ denota ya el alejamiento de los cánones iniciales del prerrafaelismo. El cuadro constituye un enunciado divergente del resto de la obra de sus compañeros: en primer lugar, introduce un aspecto sobrenatural (los pies en llamas de un arcángel Gabriel que flota sobre el piso) que no podía explicarse en términos realistas. Rossetti se alejaba, así, de la expresión realista y naturalista de imitación de lo superficial para convertir su arte en un vehículo de representación de "ideas".

⁴ Véase más tarde la misma pintura en relación con la obra de arte doble *The Girlhood of Mary Virgin*.

En el cuadro llama la atención la precariedad de los elementos expuestos. Es breve y sencillo, en el sentido de que no abunda en detalles descriptivos. Las figuras son hieráticas. La fuerza expresiva está focalizada en el rostro de la Virgen, que tiene una expresión de inocencia y pasmo; así como en el gesto del arcángel que al mismo tiempo que ofrece el nardo con la diestra, apacigua a la Virgen con la siniestra.



Fig. 1 Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini!*, 1849-1850, Londres, Tate Britain.

En segundo lugar, Rossetti hacía uso del simbolismo del color de una manera sencilla y asequible. Relaciona cada color con un elemento preciso en la composición del cuadro, y con ello construye su significado: el azul como el color de la Virgen; el rojo, la Pasión de Cristo; el amarillo, la santidad, y el blanco, que denota la pureza del arcángel y de la Virgen, domina el cuadro. Esta pintura anticipa, en muchos sentidos, el embrión de lo que será la paradigmática *Symphony in White* de James Abbot McNeill

Whistler. La simbología de los colores, y la tendencia a eliminar el rastro narrativo de las pinturas, otorga a la obra rossettiana un carácter fuertemente alegórico de la inocencia, la santidad y la pureza, que guarda una relación más cercana, por ejemplo, con una Anunciación como la de Fra Angelico (1400- 1455) (fig. 1.1), que con anunciaciones como las de Caravaggio y Tiziano, o Murillo y El Greco, por mencionar algunas. La fórmula de Rossetti se repetirá en la Anunciación de Burne-Jones.



Fig. 1.1 Fra Angelico, La Anunciación, ca. 1430, Madrid, Museo del Prado.

Incluso la expresión literaria rossettiana tiene los tintes visuales del prerrafaelismo que remiten a imágenes mentales: una combinación de expresiones fuertemente individualizadas con sentimientos intensos, como por ejemplo las siguientes estrofas de "The Blessed Damozel" (1847), quizá el poema más famoso de Rossetti:

The blessed damozel leaned out
From the gold bar of Heaven;
Her eyes were deeper than the depth
Of waters stilled at even.
She had three lilies in her hand,
And the stars in her hair were seven.

Her robe, ungirt from clasp to hem,
No wrought flowers did adorn,
But a white rose of Mary's gift,
For service meetly worn;
Her hair that lay along her back
Was yellow like ripe corn.

(Rossetti, 2003:3, vv. 1-12)

Si bien antes se favorecía la norma y la exactitud, en el nuevo principio del arte de Rossetti la emoción humana y su fuerza expresiva dan vigencia a la inefable "inner truth", la contundencia de la volición del artista. Su obra, experimental y personal, es fruto de un trabajo individual en la reclusión que lo alejó de los parámetros de las instituciones. Rossetti siembra las semillas del movimiento esteticista al proponer la pintura no como calco de la realidad sino como objeto bello en sí mismo.

Dicha concepción del arte se resume en los tres sonetos identificados como *Old and New Art sonnets*, escritos entre 1848-1849, aunque publicados hasta 1870. Estos poemas definen el arte prerrafaelita y el primero de ellos, "St. Luke the Painter", es particularmente elocuente como manifiesto de la postura del movimiento y de la visión estética rossettiana:

I St. Luke the Painter

Give honour unto Luke Evangelist;
For he it was (the aged legends say)
Who first taught Art to fold her hands and pray.
Scarcely at once she dared to rend the mist
Of devious symbols: but soon having wist
How sky-breadth and field-silence and this day
Are symbols also in some deeper way,
She looked through these to God and was God's priest.

And if, past noon, her toil began to irk,
And she sought talismans, and turned in vain
To soulless self-reflections of man's skill,—
Yet now, in this the twilight, she might still
Kneel in the latter grass to pray again,
Ere the night cometh and she may not work.

(Rossetti, 2003: 160)

El "Arte" concebido por Rossetti cumple una función que se eleva a un ámbito divino: rasga el velo que enmascara los falsos símbolos y descubre su presencia en la ubicuidad de "sky-breadth", "field-silence" y "this day". El poeta lo abstrae del paso del tiempo ("noon", "twilight", "night") y lo figura en un punto intermedio entre lo secular (la personificación como una artesana que ejerce su oficio) y lo religioso (una sacerdotisa).

"The call for an art that would be at once secular, impersonal, and spiritual is central to all DGR's work, as it was to so much aesthetic and symbolist art (which DGR directly influenced) and of surrealist art (which he anticipated)" (RA).

Rossetti y su obra de arte doble: el proyecto visionario del arte

La obra de arte doble se coloca en el núcleo del programa inicial de Rossetti con respecto a la renovación de las prácticas artísticas y poéticas: la reciprocidad del texto y de la imagen como estrategia para engrandecer ambos. Sin embargo, su definición plantea un problema complejo.

Indudablemente, parte de la riqueza de estudiar este tipo de obras radica en su materialidad, sobre todo en lo referente a las pinturas. El componente pictórico de la obra de arte doble constituiría un elemento determinante en el conjunto de materiales y el componente textual se organizaría en relación con él tanto conceptual como físicamente.

En un intento por establecer una definición de la obra de arte doble resulta pertinente explorar varios conceptos vinculados con ella. Uno de los más cercanos es el de ecfrasis, aunque la noción de iconotexto (Wagner, 1996) y

la de *imagetext* (Mitchell, 1994) también contribuyen a elucidar su naturaleza. Dicha naturaleza otorga una posición mayúscula a la alteridad. La implicación de un carácter de "duplicidad", o de alteridad, presenta un aspecto especular en la obra de arte doble. Esta especularidad se ha subestimado en las definiciones de la ecfraasis, del iconotexto y del *imagetext*.

El problema de la obra de arte doble puede plantearse con dos preguntas que denotan ese carácter especular: ¿es la pintura una ilustración del poema? o, ¿es el poema un epígrafe de la pintura? "Ultimately, both poem and painting are mirrors of, mirrored by, other works, echoing before and after, works in painting and poetry by Rossetti himself, and multitudinous works in a complex tradition - graphic, literary, and philosophical-going back to the Bible and to the Greeks" (Hillis Miller, 1991:333). Estos reflejos (la palabra inglesa tiene una precisión más bella, "mirrorings"), dice Hillis Miller, son extraños, ambiguos, subversivos, irracionales. No obstante, la obra de arte doble se caracteriza por dicha especularidad.

En 1848-1849, Rossetti pintó un cuadro titulado *The Girlhood of Mary Virgin* (fig. 2) y, al mismo tiempo, escribió un soneto para acompañar el cuadro. Cuando exhibió la pintura escribió otro soneto y adjuntó ambos poemas al cuadro como complementos textuales. El título de la obra⁵ puede designar tanto la pintura como los sonetos que la acompañan, o el conjunto compuesto por los materiales textuales y visuales que constituyen este proyecto.

⁵ Un título más para esta obra es "Mary's Girlhood (For a Picture)".



Fig. 2, Dante Gabriel Rossetti, *The Girlhood of Mary Virgin*, 1848- 1849, Londres, Tate Britain.

I

This is that blessed Mary, pre-elect
God's Virgin. Gone is a great while, and she
Was young in Nazareth of Galilee.
Her kin she cherished with devout respect:
Her gifts were simpleness of intellect
And supreme patience. From her mother's knee
Faithful and hopeful; wise in charity;
Strong in grave peace; in duty circumspect.

So held she through her girlhood; as it were
An angel-watered lily, that near God
Grows, and is quiet. Till one dawn, at home,
She woke in her white bed, and had no fear
At all,—yet wept till sunshine, and felt awed;
Because the fulness of the time was come.

II

These are the symbols. On that cloth of red
I' the centre, is the Tripoint,—perfect each
Except the second of its points, to teach
That Christ is not yet born. The books (whose head
Is golden Charity, as Paul hath said)
Those virtues are wherein the soul is rich:

Therefore on them the lily standeth, which
Is Innocence, being interpreted.

The seven-thorned briar and the palm seven-leaved
Are her great sorrows and her great reward.
Until the time be full, the Holy One
Abides without. She soon shall have achieved
Her perfect purity: yea, God the Lord
Shall soon vouchsafe His Son to be her Son.

(Rossetti, 2003: 185)

"This composite set of textual and pictorial materials on the subject of 'Mary's Girlhood' (which was the title he gave to the first sonnet) defines what has come to be known as Rossetti's 'double work of art'" (RA). Ésta es la manera como se ha definido la composición artística en la cual, tras la elaboración de una pintura, se crea un poema que la comenta o explica.

De acuerdo con las definiciones propuestas en *The Rossetti Archive*, otra variante de la obra de arte doble sería aquella en la que el texto precede a la creación pictórica (el caso único es *The Blessed Damozel*, de 1847). En una variante más, los elementos visuales y textuales están vinculados inseparablemente a la manera de un trabajo iluminista blakeano (como el *Introductory Sonnet*, "A Sonnet is a Moment's Monument", a la recopilación de poemas titulada *The House of Life*).

Definir tan abiertamente la obra de arte doble es problemático. En primer lugar, porque ésta es una relación compleja que va más allá de la síntesis de un texto literario y las imágenes que se utilizan para ilustrarlo (como serían los grabados de Blake o el caso del *Introductory Sonnet* rossettiano). En segundo lugar, porque, si se toma como parámetro que el componente pictórico de la obra de arte doble precede al componente textual, este último es el que gestiona su relación con el otro; es el que revalora el significado de la pintura, en sus propios términos y desde un punto liminar o fronterizo; es decir,

el poema es un diálogo con una intención específica por parte del autor: vincular ambas obras.⁶

Es así que se origina la problemática de la obra de arte doble: o es una composición mixta en la cual los medios de representación conservan su integridad, y el elemento textual acompaña al medio de representación visual que siempre lo antecede (estableciendo un diálogo con él); o se da tal solidaridad entre ambos que resulta imposible separar el dominio visual del verbal. Lo interesante de la obra de arte doble es descubrir el carácter relacional de un componente con el otro.

Como Rossetti había previsto en su estética pictórica, se trata de un proyecto que queda enmarcado en una poética visual, de orden semiótico en la cual la antiquísima oposición palabra / imagen sigue siendo conflictiva. "The sonnets that accompany and comment upon DGR's first painting are, like the painting itself, selfconsciously programmatic works designed to promote certain ideas of artistic practice. Like the painting, both sonnets use a style of meticulous detail, and they seek to re-present a medieval awareness or interpretation of the pictorial features" (RA).

Desde la antigüedad clásica hasta el romanticismo, paradigmáticamente, se consideraba que la pintura era el "espejo de la realidad" (Abrams, 1971). Cuando se pretende descubrir el potencial mimético de la literatura surge la

⁶ Mitchell (1994, capítulo 3, nota 9) hace la siguiente distinción tipográfica: "I will employ the typographic convention of the slash to designate "image/text" as a problematic gap, cleavage, or rupture in representation. The term "imagetext" designates composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text. "Image-text", with a hyphen, designates *relations* of the visual and verbal." En la obra de arte doble, como se tratará de establecer más adelante, las relaciones fundamentales, siguiendo lo planteado por Mitchell, son aquellas entre texto/ imagen y texto-imagen.

comparación interartística pintura/literatura.⁷ Las diferencias entre los dos medios, visual y verbal, dan pie a una serie de oposiciones metafísicas que sustentan la rivalidad entre las artes "hermanas" (vid. Steiner, 1982): el enunciado de Simónides de Creos, "la pintura es poesía muda y la poesía, una pintura hablante"; y el *dictum* horaciano, *ut pictura poesis* ("como en la pintura así también en la poesía"). Es patente que el conflicto se origina cuando se pretende que la literatura sea un icono más de la realidad y no un medio distinto de referirla. O, en todo caso, cuando no se reconoce el potencial semántico de cada material semiótico. "The attempt to overreach the boundaries between one art and another is thus an attempt to dispel (or at least mask) the boundary between art and life, between sign and thing, between writing and dialogue" (Steiner, 1982:5).

Superar las fronteras entre un arte y el otro es uno de los asuntos principales de esta problemática de alteridad. Sin embargo, más allá de borrar estas fronteras y de buscar una identificación de uno con el otro, lo verdaderamente fructífero sería encontrar una afirmación de sentido entre ambos, conservando las diferencias irreductibles, enriquecedoras y productivas que hay entre ellos. El sentido de la obra de arte doble está en el estatus de la réplica que recibe un arte del otro en ese tipo de composición: en efecto, el carácter especular del que se hacía mención anteriormente. Así, "the gap that stands between the composite parts of the Rossettian double work is one of its essential features. [...] But all these works cultivate a severe dialectic of 'doubled' construction whereby the integrity of the individual elements is scrupulously preserved" (RA).

⁷ Durante el romanticismo, la comparación no se da, en cierta medida, debido al cambio de paradigma estético. Un estudio fundamental en torno a ello es Abrams (1971).

En la medida en que los dos componentes de la obra de arte doble podrían tener una evocación visual o remiten a ella, esta concepción artística quedaba inscrita en una poética visual; ésta, "acknowledging the profoundly spatial and visual input indispensable in all cognition and the subsequent impossibility of severing the visual domain from the verbal [...] tries to overcome the word-image opposition implanted into our culture from antiquity on" (Bal, 1988:178).

Un problema que se puede identificar en la definición de poética visual de Bal es la negación de la oposición palabra/imagen. En tanto que poética, resulta ser, en primer lugar, una aproximación a la literatura, aunque pueda aplicarse a otras artes. Pero no se define por una afiliación a un paradigma teórico sino por su base (o propensión) cognitiva. Una poética visual reconoce la naturaleza discursiva de toda semiosis y, así, promueve que las características de un análisis visual (nociones como perspectiva, por ejemplo) puedan utilizarse en un análisis literario y viceversa. Si una poética visual puede reconocer la relación dialógica entre palabra e imagen, y esto implica aceptar el carácter de otredad de sus respectivos discursos, entonces no puede pretender superar la oposición palabra/imagen sino sacar provecho de ella. Para identificar las posibilidades de mutua colaboración (diálogo) entre las artes no es necesario negar su oposición, aunque sí resulta difícil respetar la distancia en medio de una intensa vinculación semántica.

Para comprender por qué es importante conservar la oposición es necesario revisar la manera en la cual la semiótica general percibe el discurso por medio de una distinción forma/contenido. En primer lugar, considera que, semánticamente hablando, no existe diferencia esencial alguna entre textos e imágenes; es decir, a un nivel

pragmático, simbólico, de expresión o de significado. En segundo lugar, al nivel de los signos, formas y materiales de representación sí existe una diferencia notable (*vid. Mitchell, 1994: 160 y 161*). Socavar o no estos postulados implica, entonces, entrar de lleno al problema y ver en qué consiste la relación de un arte con el otro en la composición de la obra de arte doble.

Si ésta comprende una representación visual (pintura) y una representación verbal (poema) relacionada con ella, la cuestión fundamental es deducir qué relación es la que entabla con ella y cómo opera, qué sentido tiene. En un nivel, como ya se ha visto, el carácter relacional de la obra de arte doble se da en la otredad (oposición, si se quiere) interartística palabra/imagen. Una obra de arte doble siempre está compuesta por dos elementos -la palabra y la imagen- siempre diferenciados, que enuncian el discurso que les es propio, desde su propio material signico. Entre ambas existe una separación que permite conservar la integridad de los elementos. En ese lugar intersticial, y detrás de ambos discursos existe un sujeto real que es autor de dicho enunciado.⁸

En otro nivel está el diálogo palabra-imagen establecido entre ambas o del cual han formado parte dentro del proceso de creación artística: se trata de la relación dialógica posible entre dos fenómenos semióticos bien definidos. El diálogo palabra-imagen de la obra de arte doble es una relación que se expresa por medio del lenguaje y de los signos, pero que no se reduce a estas dos dimensiones. En ella confluyen referencias, alusiones, citas, evocaciones, descripciones, que hacen una obra presente en la otra y que remiten al concepto de intertextualidad de Genette (1982). La relación dialógica

⁸ A este sujeto se le llamará en adelante el *poetic I/Eye*.

de la palabra con la imagen es una relación intermedial (Wagner, 1996).

Wagner (1996:282) realiza una reelaboración de esa característica de la textualidad que vislumbra el texto poético bajo la forma de una red en la que los puntos de mayor interés son los nudos, o alusiones, que integran otros textos. Los textos poéticos no sólo contienen distintos *otros* discursos, sino que abren un universo de reminiscencias de lo *ya visto* o lo *ya leído*. No son pocos los teóricos (Barthes, Genette, Kristeva, Derrida, Bajtín) que proponen estudiar en una obra las huellas de la presencia de otras.

Mientras que Kristeva –en “Le mot, le dialogue et le roman”– establece que todo texto se construye como mosaico de citas, que todo texto es absorción y transformación de otro texto, y que en lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y que el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble* (vid. Guillén, 2005: 288); Bajtín comparte una noción similar con el enunciado: no existe un diálogo único sino un gran diálogo en el cual quedan inscritos todos los diálogos: la posibilidad vacía del lenguaje adquiere sentido o significado en el devenir de un acto comunicativo. “Una cosa que sigue siendo cosa tan sólo puede actuar sobre cosas; para actuar sobre personas ha de descubrir su *potencial de sentido*, llegar a ser palabra, es decir, iniciarse en su contexto verbal y semántico posible” (Bajtín, 1999:387, los corchetes son míos).

Si bien el lector, a través de “la memoria de figuraciones anteriores”, como dice Guillén, es quien establece o interviene en un diálogo horizontal con el texto –pues la palabra pertenece al sujeto de la escritura y al destinatario–, éste también implica un diálogo vertical con textos anteriores. “La palabra se descosifica.

Es más, el concepto de texto se torna también heterogéneo y dinámico" (Guillén, 2005:288).

En el dinamismo del discurso verbal que entabla un diálogo con un (otro) discurso visual se puede apelar a una relación de intermedialidad entre ambos, de dialogía, de afirmación de sentido. La obra de arte doble es, ante todo, un acontecimiento. El sentido no puede (y no quiere) cambiar los fenómenos físicos, materiales y otros, ya que no puede actuar como una fuerza material. Y tampoco lo necesita: resulta más impactante que cualquier fuerza, cambia el sentido total del acontecimiento y de la realidad sin cambiar ni un ápice su composición real, todo sigue siendo como era pero adquiere un sentido totalmente diferente (la transformación semántica del ser). Cada palabra del texto se transforma en un contexto nuevo (*vid.* Bajtín, 1999:387).

En muchos sentidos, el caso paradigmático de relación interartística palabra-imagen es el género ecfrástico, que se puede explicar, desde un punto de vista fenomenológico, como la relación de un sujeto (que habla y observa) frente a un objeto (mudo y observado) (*vid.* Mitchell, 1994: 161 y 162). La relación entre un texto y una imagen remite a la relación de un ser con otro: un acto bilateral complejo de conocimiento-penetración (*vid.* Bajtín, 1999:393).

Sin embargo, definiciones clásicas de la ecfrasis, como "la representación verbal de una representación visual" (Heffernan, 1993) o "la imitación literaria de una obra de arte visual" (Krieger, 1967), carecen de sensibilidad en torno al carácter relacional de un discurso con el otro. La relación del texto con la imagen, que define a la obra de arte doble, tiene un carácter de fundamental otredad; Mitchell (1994) es quien se ha concentrado en esta característica para desarrollar sus definiciones. Tal vez una tipología como la de Robillard

(1998), en la que se incluyen "todas" las posibilidades en las que un texto verbal puede referirse a uno visual, sea un ejemplo rescatable de una perspectiva dialógica interarte.

[In] the case of *ekphrasis*, which attempts to define literature's voice in the interarts dialogue, the experiments of writers often seem to out-run the critical theories which have sprung up to explain or question their achievements. Indeed, if we continue to base our understanding of *ekphrasis* primarily on the attempt of the verbal to represent or describe a visual work of art, or even its ability to do this at all, then how do we account for the myriad of alternative ways in which contemporary literary works touch on the visual arts, some of which are themselves non-representational? (Robillard, 1998: 53 y 54).

La ecfrafrasis puede ser definida como un acontecimiento de carácter dialógico en el que se da una participación activa del que conoce y la participación activa del objeto conocido (el dialogismo); la capacidad de conocer y la de expresarse. Se trata de una relación empática: la expresión (la pintura) y el conocimiento (comprensión de la expresión) (el poema) (*vid.* Bajtín, 1999:292). Por ello resulta tan importante la noción de intermedialidad: por la huella que deja un discurso en otro, por el (re)conocimiento que esto implica; pues en la relación ecfrafrástica no existe extraposición; es decir, una ubicación valorativa de un discurso fuera del objeto de representación, excluyendo la posibilidad de la identificación empática.

La intermedialidad queda inscrita dentro de un dialogismo, como modo característicamente epistemológico en el que todo significa y es comprendido como parte de un todo, en el que existe una interacción constante entre los significados, los cuales tienen el potencial de condicionar a los otros. Cuál afectará al otro, cómo y en qué medida es algo que se establece al momento de la enunciación.

Mitchell dice lo siguiente con respecto a la poesía ecfrástica: "[it] may speak to, for, or about works of art, but there is nothing especially problematic or unique in this speech: no special conjuring acts of language are required, and the visual object of reference does not impinge (except in analogical ways) upon its verbal representation to determine its grammar, control its style, or deform its syntax" (1994:158). Sin embargo, ese modo analógico es muy importante: ¿cuántas veces el poeta no explotará los recursos de los que se puede servir con el lenguaje (gramática, estilo, sintaxis, metáforas de diversa naturaleza) para evocar con esos materiales los materiales que le son propios al pintor?

Una palabra, un discurso, el lenguaje o la cultura experimentan la dialogización cuando se relativizan, cuando pierden sus privilegios, cuando son conscientes de las definiciones rivales sobre las mismas cosas. Un lenguaje no dialogizado sería autoritario y absoluto. Un poema ecfrástico jamás será la voz autoritaria porque nunca hará subvertir el texto visual en sí mismo. Mitchell no toma en cuenta las implicaciones de un discurso que apela al otro, que habla *con él*, y no sólo *acerca de él*.

En términos de Mitchell:

Ekphrastic poetry is the genre in which texts encounter their own semiotic 'others', those rival, alien modes of representation called the visual, graphic, plastic, or 'spatial' arts. The 'scientific' terms of this otherness are the familiar oppositions of semiotics: symbolic and iconic representation; conventional and natural signs; temporal and spatial modes; visual and aural media. The 'otherness' of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the *paragone* of poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the 'self' is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the 'other' is projected as a passive, seen, and (usually) silent object. Like the masses, the colonized, the powerless and voiceless

everywhere, visual representation cannot represent itself; it must be represented by discourse (1994: 156-157).

El "otro" del texto, en la obra de arte doble, siempre es el otro visual, porque con él es frente a quien se define; su material sígnico es ajeno. Cualquier significado que pueda tener es posible en relación con el otro. Sin embargo, el otro también es discurso con valor completo y no un objeto de discurso, mudo y carente de voz. La pintura *sostiene* su propio discurso.

Se puede considerar una obra como discurso y la otra como discurso *con* el discurso. Estar dirigido al otro en tanto que discurso es dirigirse con una orientación dialógica: no hablar acerca de él, sino con él. "Sólo una orientación dialógica y participativa toma en serio la palabra ajena y es capaz de apreciarla como una postura que tiene un sentido, como otro punto de vista" (Bajtín, 2005:98).

Anteriormente se había planteado la idea de que el diálogo que se lleva a cabo en la obra de arte doble es un diálogo realizado en el presente del proceso creador. Si la pintura precede al poema efrástico⁹ y éste es el que gestiona la relación entre ambos, el poema surge en ese espacio intersticial entre la palabra y la imagen. El pintor, en tanto que creador, establece una atmósfera artística que permite que su discurso pictórico se manifieste y aclare para sí mismo. En esa atmósfera participa el poeta para introducir su propio discurso, una

⁹ Si en la obra de arte doble el poema siempre toma en cuenta a una pintura realizada con anterioridad, se trataría, en todo caso, de una efrasis referencial (es decir, que tiene un referente real, ampliamente difundido o incluso presente). No obstante, Mitchell (1994: 157, nota 19) dice que toda efrasis es nocional ya que: "[it] seeks to create a specific image that is to be found only in the text as its 'resident alien', and it is to be found nowhere else. Even those forms of ekphrasis that occur in the presence of the described image disclose a tendency to alienate or displace the object, to make it disappear in favor of the textual image being produced by ekphrasis."

atmósfera en la que nada es neutral: el poeta toca en lo vivo al otro, lo provoca, lo interroga, lo polemiza (porque hay una aspiración a ser él o a hacerse uno con él). En el momento de la creación ecfrástica, la palabra se percibe como una palabra acerca del que está presente, como otredad.

La obra de arte doble tiene un principio arquitectónico: relación plena de sentido de un ser con el otro. "Pero el distanciamiento forma parte de la intención del autor puesto que sólo gracias a él es posible asegurar una auténtica objetividad en la representación del otro" (Bajtín, 2005: 98). Ese distanciamiento posiblemente es más fácil de lograr cuando pintor y poeta son distintos. Pero aun en la circunstancia de que sean el mismo autor, como es el caso de Rossetti, la relación del texto con la imagen es de inherente otredad: siempre es un discurso ajeno, incluso tomando en cuenta la inherente "inercia literaria" de sus pinturas, o la "inercia pictórica" de los textos. El *enunciado* siempre es otro: a pesar de tener un contenido temático idéntico, el estilo y la composición son totalmente ajenos. Ello dispara su potencial semántico. El espacio que existe entre la palabra y la imagen, entre la pintura y el poeta es el umbral en el que tiene lugar el acto de creación.

Finalmente, a pesar de la proximidad (de hecho, en algunos casos, inmediatez) de la pintura y el poema que se relacionan como obra de arte doble, cada uno es autónomo en tanto que creación; más allá, inclusive, de la propia intención de su autor o autores, que así los han concebido, y de las lecturas de sus espectadores-lectores.

Capítulo II Entre sirena y sibila: dualidades y dicotomías rossettianas

"Venus surrounded by mirrors reflecting her in different views"
Apunte en un cuaderno
Dante Gabriel Rossetti, circa 1863.

En 1868, en sus *Notes on the Royal Academy Exhibition*, Swinburne describía dos de las grandes pinturas de Rossetti (no exhibidas ese año) en términos de una belleza dicotómica basada en la oposición bien/ mal, cuerpo / alma: "Among the many great works of Mr. D. G. Rossetti I know of none greater than his two latest. These are the types of sensual beauty and spiritual, the siren and the sibyl" (Rossetti y Swinburne, 1868:46). Se trata de *Lady Lilith* (1868-69) y de *Sibylla Palmifera* (1865-70), cuadros que junto con los sonetos "Body's Beauty" y "Soul's Beauty" respectivamente, publicados en la colección *The House of Life*, conforman obras de arte doble.

El sentido de dualidad y dicotomía en la obra rossettiana puede derivarse de distintos aspectos. Por un lado, lo encontramos en la concepción de la obra de arte doble: pintura y poema que dialogan entre sí y que se complementan. Por otro lado, lo encontramos en una de las temáticas más recurrentes de su obra, la personificación del sistema binario bien versus mal por medio de ídolos femeninos benévolos o pecaminosos. Además, la dualidad se manifiesta en la relación de alteridad del artista frente a su objeto de representación: una identidad (que puede ser la del yo poético¹ o la del pintor) frente a un objeto femenino. Finalmente, la dualidad también es pertinente al objeto femenino representado frente al espejo cuando el I/eye del artista pretende, en todo caso, que ella entable

¹ Es interesante que en inglés la palabra para designar el "yo", "I", sea homófona a la palabra que designa el "ojo", "eye". Así, la mirada masculina es el "yo" poético que expresa su discurso como un I/Eye.

un diálogo consigo misma.² Existe en la obra rossettiana una intrincada especularización de medios de representación, figuras, ideas, estereotipos; este carácter especular forma parte de una compleja tradición gráfica, literaria y filosófica. En la obra rossettiana, la mirada y la voz (puestas en juego por medio de las pinturas y los poemas que nos competen) son objetos no especularizados. El efecto de la mirada del artista y su verbalización se convierten en estructuras que dan forma a un ser particular: la mujer. Dichas estructuras plantean una multiplicidad de interrogantes que giran en torno a ella, y siempre la conciben como enigma.

En la obra rossettiana, la oposición entre belleza espiritual y belleza carnal tiene expresión predominante en el conjunto de sus obras. Si bien la dicotomía mujer ideal/mujer fatal es un asunto que compete a todo el siglo XIX, la obra particular de Rossetti aborda, como si se tratara de un microcosmos, las singularidades que se dan en el propio estereotipo. Sus primeras obras tienen como objeto a la mujer ideal, la musa, y en sus obras más tardías se ve una profunda orientación hacia la representación de lo que será su estereotipo de la mujer fatal, la *contramura*. Aunque Rossetti jamás empleó la construcción *femme fatale* en el conjunto de su obra, en sus obras de arte doble parece conferir ese significado a la contraparte malévola de sus representaciones de la dualidad femenina. En 1870 escribió a su amigo, el Dr. Hake:

You ask me about Lilith - I suppose referring to the Picture-Sonnet. The picture is called *Lady Lilith* by rights (only I thought this would present a difficulty in print without paint to explain it), and represents a *Modern Lilith* combing out her abundant golden hair and gazing on herself in the glass with that complete self-absorption by whose fascination such natures draw others within their circle. The idea which you indicate (viz: of the perilous principle in the world being female from the

² Un caso particular de este hecho se da en otra obra de arte doble: *Symphony in White No. 2* de Whistler y "Before the Mirror", de Swinburne.

first) is about the most essential meaning of the sonnet (Rossetti, 1965-1967:850).

Lo que Rossetti escribe en esta carta tiene varios aspectos que vale la pena resaltar. En primer lugar está el reconocimiento del objeto artístico "Picture-Sonnet" y la necesidad de que el texto verbal poético acompañe al texto pictórico ("a difficulty in print without paint to explain it") y también viceversa. En segundo lugar, está lo concerniente a la creación de una nueva mitología, "a Modern Lilith", para dar cuenta de un primigenio "perilous principle in the world" que se concibe como femenino. El sentido de "modernidad" que se da a la figura de la mujer fatal es de suma importancia, pues coincide con el advenimiento de la "nueva mujer moderna". Lilith, en este sentido, es una de las formas eróticas más tempranas del *Art Nouveau*, cuyos encantos letales son objeto primario del arte simbolista.

En tercer lugar está el reconocimiento de una fascinación frente a la mujer absorta en la contemplación de sí misma y que hechiza a quienes la miran, particularmente si éstos son observadores masculinos. En este tercer aspecto se encuentran arraigados los fundamentos del esteticismo del que fue promotor Rossetti, pues se privilegia la exhibición de un objeto bello que pide ser contemplado.

Así, en un párrafo, se puede condensar la visión que Rossetti tenía de la mujer como objeto estético y erótico. Como se verá, la mujer en su obra ostenta un papel fundamental, puesto que constituye la figura que abriga el misterio de la existencia. En efecto, la mujer para Rossetti es, en distintas etapas, el vehículo de lo numinoso (de lo mágico, de lo espiritual); es decir, la interiorización del hombre en su mundo onírico, la celebración de lo sensual, la confrontación como eterna

rival del hombre, el Enigma por excelencia, la personificación de lo siniestro, la confrontación con lo sobrenatural y, ulteriormente, la pérdida. Sin embargo, para explicar esta visión es necesario retroceder en la biografía del pintor y poeta inglés, y abordar las distintas facetas de su obra.

Sonstroem (1970) enumera cuatro categorías para definir las distintas variaciones de la dicotomía salvación / condena en la que se inscribe la "fair lady" rossettiana. En primera instancia está la "Blessed Damozel", es decir, las numerosas Beatrices y Vírgenes que componen el gran grupo de las Madonnas celestiales que redimen al hombre. En segundo lugar, las mujeres fatales que instrumentan la destrucción del hombre: Lilith, Pandora, Venus, Helena de Troya, la sirena de Ligea y Circe. En tercer lugar, la mujer caída en desgracia, comúnmente la prostituta, que debe recibir ayuda del hombre (esta categoría puede considerarse como una versión más humilde de la primera, con una contraposición de los sexos): Jenny, María Magdalena, la prostituta en el cuadro *Found*. La cuarta y última categoría es otra inversión más de los papeles sexuales de la segunda categoría, la dama victimizada por el hombre que está más allá de la salvación: Ofelia, la amada en *Michael Scott's Wooing* y en el poema largo "A Last Confession".

De acuerdo con Sonstroem, cada categoría puede relacionarse con un periodo de la vida de Rossetti, ya que en distintos momentos el artista enfatizó diferentes fantasías. Estas fantasías tienen relación con las distintas mujeres que formaron parte de la vida del artista: su hermana, Christina Rossetti; su esposa y prometida de varios años, Elizabeth Siddall; su amante y ama de llaves, Fanny Cornforth; y, finalmente, quien permaneció como amor platónico durante las últimas décadas

de su vida, Jane Burden Morris, esposa del poeta William Morris. Así, el tipo de la Madonna tuvo predominio al comienzo de su carrera; a partir de 1853 y durante varios años, se dio importancia a la mujer pecaminosa; alrededor de 1860, tuvo su turno la mujer victimizada; y, a partir de la década de 1860 el dominio fue de la mujer fatal. El desarrollo del motivo de la "fair lady" en la obra rossettiana sirve a Sonstroem y a Marsh (1987) para definir a la "mujer prerrafaelita" como un arquetipo que tuvo influjo en el resto del siglo XIX y que en gran medida determinó la representación de la belleza femenina del siglo XX.³

La musa, el sueño y el deseo

La representación de la mujer en la pintura prerrafaelita tiene su origen en la poesía. Algunos de los textos más importantes del Romanticismo sirvieron de inspiración a los artistas de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* (PRB) y a los artistas victorianos en general. El primero de estos poemas fue la balada de John Keats "The Eve of St. Agnes", "[...] with its romantic tale of awakening sexuality and elopement in a faraway dream world. The heroine plays on her lute an ancient ditty called 'La belle dame sans merci', the title Keats gave to other verses which were to provide painters with a recurrent motif of the fairy enchantress, alluring but heartless" (Marsh, 1987).

"The Eve of St. Agnes" ha sido descrito como un "coloured dream", un poema de gran complejidad en el que, en una serie de estrofas spencerianas de gran potencial narrativo, se entrecruza una serie de contrastes entre vida y muerte, rebeldía y penitencia, sensualidad y castidad, cielo e infierno, espiritualidad y corporalidad, sueño y

³ Véase a este respecto, "Le visage de Garbo" en *Mitologies* de Roland Barthes.

realidad; en fin, las ambivalencias de la imaginación y el amor:

Thus whispering, his warm, unnerved arm
Sank in her pillow. Shaded was her dream
By the dusk curtains: -'twas a midnight charm
Impossible to melt as iced stream:
The lustrous salvers in the moonlight gleam;
Broad golden fringe upon the carpet lies:
It seem'd he never, never could redeem
From such a steadfast spell his lady's eyes;
So mus'd awhile, entoil'd in woofed phantasies.

Awakening up, he took her hollow lute,-
Tumultuous,- and, in chords that tenderest be,
He play'd an ancient ditty, long since mute,
In Provence call'd, "La belle dame sans mercy":
Close to her ear touching the melody;-
Wherewith disturb'd, she utter'd a soft moan:
He ceased -she panted quick- and suddenly
Her blue affrayed eyes wide open shone:
Upon his knees he sank, pale as smooth-sculptured stone.
(Keats, 1979: vv. 280-297)

Los románticos fueron los grandes (re)escritores de las leyendas medievales. Sus poemas son extraordinarias urdimbres en las que se entretajan, transtextualmente, los grandes romances artúricos. En "The Eve of St. Agnes" se anuncia textualmente el famoso poema keatseano inscrito en la tradición de la balada: "La Belle Dame Sans Merci". Keats tomó el título de un poema medieval de Alain Chartier y realizó una modificación en el tema, pues en el poema de Chartier la dama no es inmisericorde sino incapaz de hacerse comprender por el caballero debido a que hablan lenguas diferentes. El poema es complejo y confuso; la *belle dame* combina aspectos de dos damas spenserianas diametralmente opuestas: Duessa y la propia Faerie Queene.

En esta balada se presenta el motivo de la mujer bella y peligrosa, asociada con la muerte y la destrucción de un caballero. Esta dama de mirada salvaje y belleza extraordinaria escapa al deseo de aprehensión del caballero que la corteja (fig.3). El caballero deambula en un estado de aflicción que no mitiga, y habita un lugar misterioso en

un tiempo suspendido. La dama lo induce a un estado de letargo, de muerte en vida. En una guarida élfica, encantada, expresa su dolor con lágrimas y lamentos que el caballero silencia con besos. La dama ejerce un encantamiento sobre el caballero y lo conduce al sueño. En éste ocurre una revelación en la cual reyes y príncipes le advierten al caballero: “‘La Belle Dame sans Merci / Hath thee in thrall!’” (Keats,1979: vv.39-40).

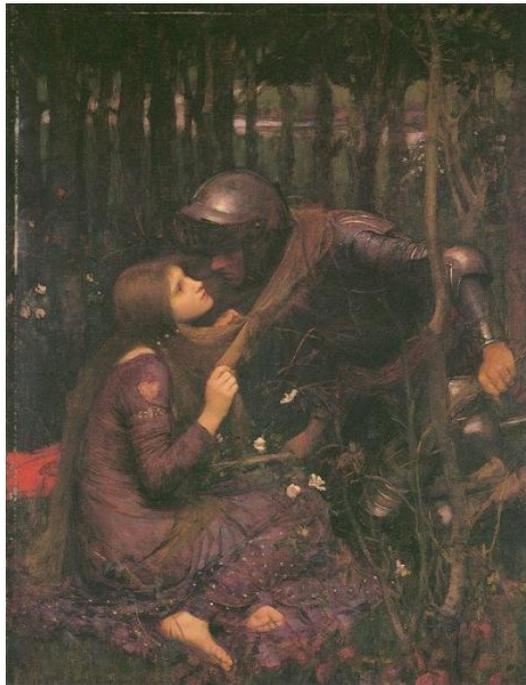


Fig. 3 John William Waterhouse, *La Belle Dame Sans Merci*, 1892, Darmstadt, Alemania, Hessisches Landesmuseum.

Después de Keats, Lord Tennyson continuó con la tradición romántica del romance medieval y su “Lady of Shalott” otorgó a los prerrafaelitas una obsesión temática más e inspiró a los pintores a lo largo de todo el siglo XIX y comienzos del XX; entre los más representativos están Waterhouse, Rossetti, Hughes y Holman Hunt. “Each artist interpreted the poem in his own way, drawing upon the imagery of the poem itself, prior interpretations and related subjects, current literary interpretations and his own predilections” (Nelson, 1985:4). Dentro del conjunto de

tendencias y predilecciones artísticas de la época está, por supuesto, lo referente a la concepción del amor y la mujer. "The Lady of Shalott" es, por sí mismo, un poema que amerita un estudio singular, pues responde como material literario a su periodo histórico. Sin embargo, para lectores como Rossetti, tanto este poema como la balada de Keats presentan imágenes de sexualidad y santidad que constituyen los aspectos opuestos y complementarios de la feminidad, como se entendía en la era victoriana. Tennyson, por ejemplo, proporciona a sus lectores una configuración del ambiente romántico de la historia, pero rodea a la Lady of Shalott de un aura de misterio. El lector del poema nunca sabe cuál es la naturaleza de la maldición que cae sobre la dama cuando mira a través del espejo hacia Camelot en el momento en que el caballero Lancelot pasa cerca de la torre en la que ella permanece cautiva.

She left the web, she left the loom,
She made three paces thro' the room,
She saw the water-lily bloom,
She saw the helmet and the plume,
 She look'd down to Camelot.
Out flew the web and floated wide;
The mirror crack'd from side to side;
"The curse is come upon me," cried
 The Lady of Shalott.

(Tennyson, 1999: vv. 109-117)

La Lady of Shalott representa otro aspecto de la dualidad de la representación femenina. Es la mujer atrapada en su prisión, abstraída de la realidad, que denuncia, "I am half sick of shadows (v. 71)" cuando descubre el amor por Lancelot, que mora en el mundo exterior y que al hacerlo se ve condenada a la fatalidad de la muerte. En este caso, lo masculino irrumpe en la morada femenina, el "bower" que tanta presencia tiene en la obra de los victorianos y, reflejándose con violencia en el espejo de la dama, quebranta la solidez de un estado de abstracción del mundo y despierta el deseo en ella de

aprehender lo exterior, dejar el mundo de las tinieblas y encontrarse con lo "real" (fig. 4). Sin embargo, una vez que la dama observa el mundo externo, su interior se desintegra, y comienza a morir.

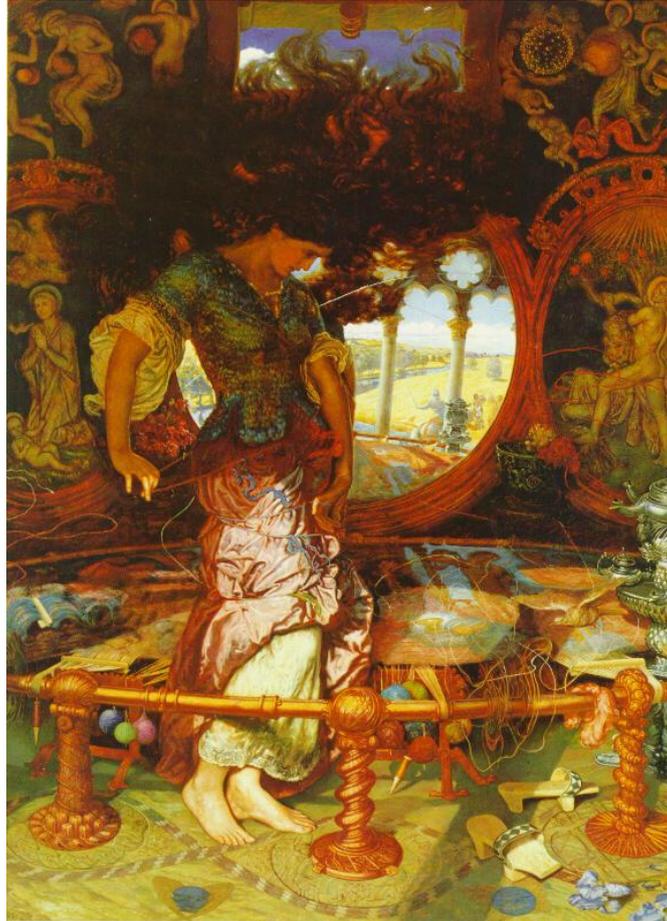


Fig. 4 William Holman Hunt, *The Lady of Shalott*, 1886, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum.

"The Lady of Shalott" attracted Pre-Raphaelite artists because the poem emphasized the spiritual nobility and the melancholy of the more sorrowful aspects of love, such as unrequited love, particularly the embowered or isolated and therefore unattainable woman; the woman dying for love; the fallen woman who gives up everything for love; the special 'tainted' or 'cursed' woman; and the dead woman of unique beauty (Nelson, 1985:6).

Tanto la Lady of Shalott como la Belle Dame sans Merci son estereotipos de la mujer como objeto del deseo masculino. Siempre denotan la pérdida o la ausencia. Sin duda, estas representaciones de la feminidad definen el arte prerrafaelita: la mujer prerrafaelita "-the term is

indeed now synonymous with a specific feminine appearance, with loose hair, large eyes, elongated neck and soulful expression- either as depictions of figures from literature or legend, or in symbolic or metaphorical aspects as allegories and personifications of abstract qualities” (Marsh, 1987) es la eterna musa de los sueños y deseos masculinos.

En 1850, el joven Rossetti realizó un dibujo en tinta con un título curioso, *A Parable of Love* (fig. 5). En este dibujo un joven guía la mano de su amante mientras ella pinta su propio retrato. Así, para el artista, la dama es tanto visión como invención. Él se convierte en un Pigmalión parcialmente desplazado de su acto de creación pero eternamente enamorado de su creación. Llama la atención que, en el grabado, el pintor no observe los movimientos de la dama en el lienzo, sino su reflejo en el espejo. El desplazamiento parcial facilita la distancia necesaria para ver de lejos y desde otra perspectiva el acto de creación, sin dejar de participar en él.

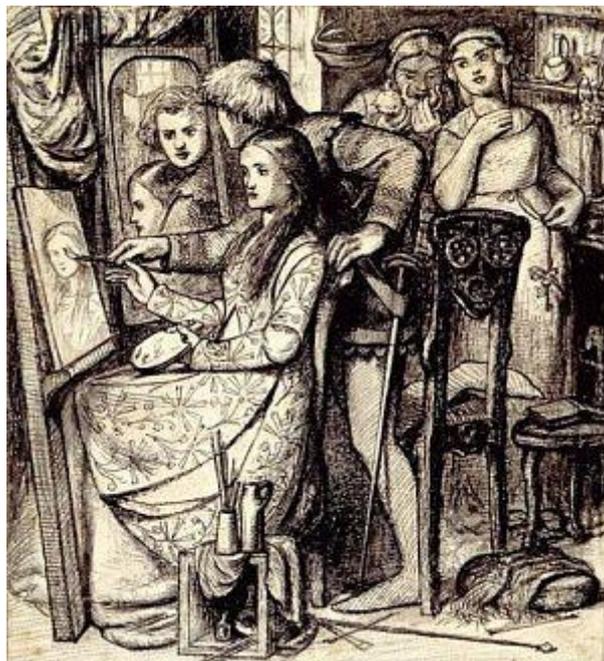


Fig. 5 Rossetti, *A Parable of Love*, circa 1850, Birmingham, Birmingham Museums and Art Gallery.

Un ejemplo del simbolismo prerrafaelita del que habla Hunt (1968) es el uso de una mujer hermosa como imagen de la introspección del poeta: la dama que concede al artista la visión de sus propios sueños. El artista crea así a su musa y se enamora de su propia creación, como ocurre en el relato "Hand and Soul", escrito en diciembre de 1849 y publicado en el número inaugural de *The Germ*, en enero de 1850 (Rossetti, 1850:23-33).

En "Hand and Soul" un narrador relata la historia de un joven pintor italiano llamado Chiaro ("claro") quien en muchos sentidos experimenta las mismas inquietudes que los miembros de la PRB. Chiaro emprende una búsqueda estética. Lo atormenta la idea de un arte estéril e inerte, la imposibilidad de dar expresión al ímpetu de sus propias emociones, la necesidad de rendir culto al arte italiano como si se tratara de una religión, personificada en la figura de una bella dama adorada por todos los pintores en todas las épocas. No obstante, el pintor descubre que más que el culto a una fe, se trata de devoción hacia la belleza.

Cuando descubre que su búsqueda es infructuosa, que la fama y la fe no son suficiente atenuante para la insatisfacción de su alma, y está a punto de desistir, percibe la presencia de una dama que lo acompaña. Cito ampliamente dicho pasaje:

A woman was present in his room, clad to the hands and feet with a green and grey raiment, fashioned to that time. It seemed that the first thoughts he had ever known were given him as at first from her eyes, and he knew her hair to be the golden veil through which he beheld his dreams. Though her hands were joined, her face was not lifted, but set forward; and though the gaze was austere, yet her mouth was supreme in gentleness. And as he looked, Chiaro's spirit appeared abashed of its own intimate presence, and his lips shook with the thrill of tears; it seemed such a bitter while till the spirit might be indeed alone. She did not move closer towards him, but he felt her to as much with him as his breath. He was like one who, scaling a great steepness, hears his

own voice echoed in some place much higher than he can see, and the name of which is not known to him. As the woman stood, her speech was with Chiaro: not, as it were, from her mouth or in his ears; but distinctly between them. "I am an image, Chiaro, of thine own soul within thee. See me, and know me as I am. [...] Chiaro, servant of God, take now thine Art unto thee, and paint me thus, as I am, to know me. [...] Do this; so shall thy soul stand before thee always, and perplex thee no more" (Rossetti, 1850:30-31).

Lo dicho por la dama a Chiaro no parece provenir de su boca sino de la del pintor mismo, de su propia introspección. Son palabras que él reconoce como propias: "the fair woman that was his soul". En su discurso hay una vinculación a la enseñanza de la parábola. La dama apunta hacia cada una de las dudas del artista y les da un giro alegórico; rescata las motivaciones del artista, la fama y la fe, y las revalida en un contexto de cercanía con lo divino. La dama engrandece la voluntad del artista: "In all that thou doest, work from thine own heart, simply; for his heart is as thine, when thine is wise and humble; and he shall have understanding of thee" (Rossetti, 1850:31).

La dama se acerca al pintor y lo cubre con el manto de su cabello, para protegerlo, después le pide que la pinte y el pintor lo hace de una sola vez y sin detenerse hasta terminar. En el epílogo del relato, el narrador cuenta cómo en un viaje a Florencia, se encuentra con la pintura de Chiaro, perdida en una de las salas de la Galería Pitti. "The picture I speak of is a small one, and represents merely the figure of a woman, clad to the hands and feet with a green and gray raiment, chaste and early in its fashion, but exceedingly simple. She is standing: her hands are held together lightly, and her eyes set earnestly open" (Rossetti, 1850:32). Tan pronto como el narrador divisa la pintura, ésta le provoca una sensación de pavor y raptó: se descubre incapaz de describir la pintura, más allá de lograrlo en términos físicos "for the most absorbing wonder

of it was its *literality*. You knew that figure, when painted, had been seen; yet it was not a thing to be seen of men" (Rossetti, 1850:32; las cursivas son mías).

El rapto del narrador frente a la ficticia "Figura mística di Chiaro dell'Erma, 1239", puede compararse al "momento preñado" de los poetas en los poemas ecfrásticos: la sensación de parálisis frente a la obra visual, una lucha de poder entre la imagen y la palabra. La "literalidad" de la pintura de la dama es una manifestación del momento congelado de una narrativa, la narración misma de "Hand and Soul". Detrás de esa literalidad está la manifestación alegórica; el pintor encuentra en la personificación de la belleza la búsqueda de su alma.

El relato "Hand and Soul" anuncia de manera temprana esa característica de especularidad de la obra rossettiana: el pintor retrata a la dama y, al hacerlo, refleja en el cuadro su propia interioridad. El cuadro de la "figura mística" es el reflejo del sueño del pintor y poeta. El relato es casi onírico y tiene como objetos centrales la musa y el deseo. Asimismo, el narrador, un observador externo, encuentra en el cuadro esa fascinación del reflejo de sí mismo o de su opuesto.

Rossetti's works contain opposing shapes as well as opposing ideas -mirrors, mirror images and balancing figures recur many times. These are not mere compositional devices but have powerful emotional effects that give depth to his art. In *The Meeting of Dante and Beatrice in Paradise* [1853-4, fig. 6], *Dante's Dream* [1856, fig. 7 y 1871]⁴ and *The Blue Closet* [1857, fig. 8] the paired figures create a slow rhythm, which sets the scene in another world, as if in a dream (Treuherz, Prettejohn y Becker, 2003:37-38).

Un ejemplo de ello es el poema "The Portrait",⁵ del cual se citan algunas estrofas:

⁴ En 1853, pintó una acuarela, utilizando como modelo para Beatriz, a Elizabeth Siddall; en la versión de 1871, un óleo de gran formato, la modelo es Jane Morris.

⁵ Cfr. El poema de Robert Browning "My Last Duchess".

The Portrait

This is her picture as she was:
It seems a thing to wonder on,
As though mine image in the glass
Should tarry when myself am gone.
I gaze until she seems to stir,-
Until mine eyes almost aver
That now, even now, the sweet lips part
To breathe the words of the sweet heart:-
And yet the earth is over her.

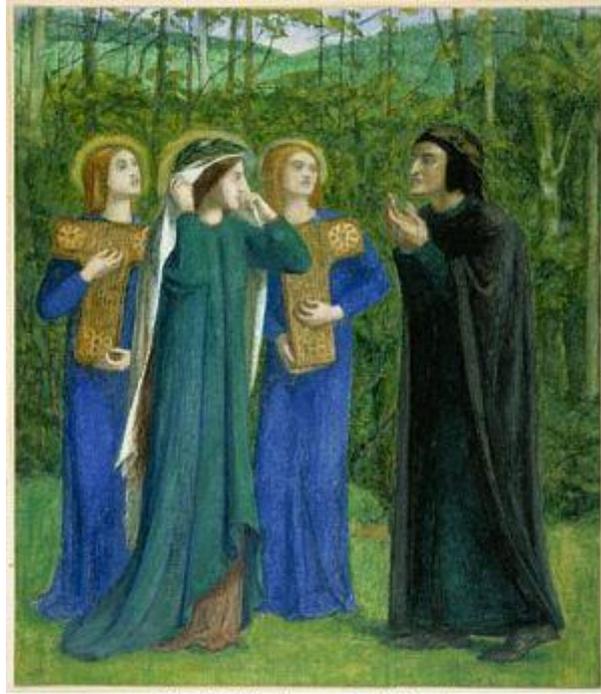
[...]

In painting her I shrined her face
Mid mystic trees, where light falls in
Hardly at all; a covert place
Where you might think to find a din
Or doubtful talk, and a live flame
Wandering, and many a shape whose name
Not itself knoweth, and old dew,
And your own footsteps meeting you,
And all things going as they came.

A deep dim wood; and there she stands
As in that wood that day: for so
Was the still movement of her hands
And such the pure line's gracious flow.
And passing fair the type must seem,
Unknown the presence and the dream.
'Tis she: though of herself, alas!
Less than her shadow on the grass
Or than her image in the stream.

[...]

(Rossetti, 2003:69-70)



© The Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK

Fig. 6, Rossetti, *The Meeting of Dante and Beatrice in Paradise*, 1853-4, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



Fig. 7 Rossetti, *Dante's Dream*, 1856, Londres, Tate Britain.

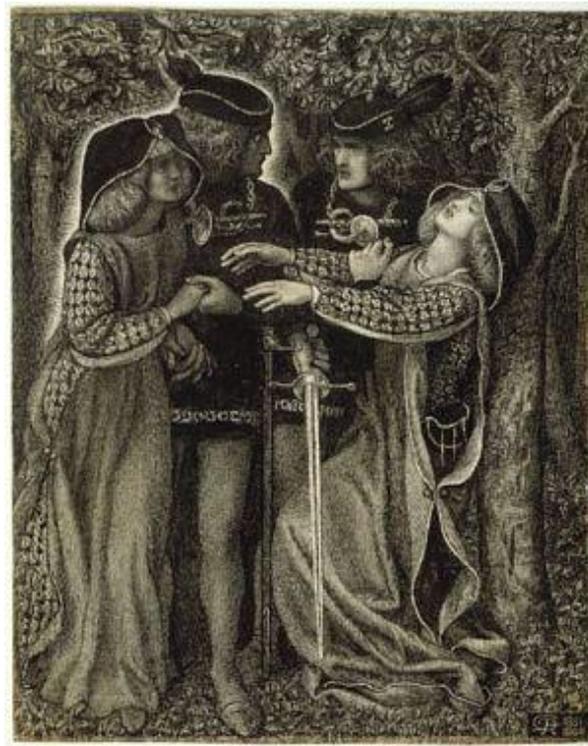


Fig. 8 Rossetti, *The Blue Closet*, 1857, Londres, Tate Britain.

La mujer protagonista del mundo onírico del arte rossettiano adquiere una posición central en su obra a partir de la década de 1850. Es la época en que Rossetti desarrolla su interés por la Edad Media, reflejándolo en las acuarelas de tipo froissartiano que representan el amor cortés y el romance de caballerías (como se muestra en las tres figuras anteriores). En esta época, Rossetti se apasiona por entusiastas de lo medieval y de los manuscritos iluministas como Ruskin, Burne-Jones y William Morris. Sin embargo, la aproximación a lo medieval de Rossetti tiene un carácter muy individual, que se aleja de la literalidad y toma los textos de Tennyson, por ejemplo, como mero punto de partida para su trabajo. En su arte froissartiano, Rossetti da vida a un mundo interior que extrae de la memoria y la imaginación, un mundo que se aparta de la vida cotidiana y que, no obstante, tiene una

relación cercana con ella. En dicho mundo sigue vigente una dialéctica del deseo y la pérdida.

En las pinturas señaladas arriba figura una pareja que promueve el idealismo del amor dantesco. Como en la pareja prevista en "Hand and Soul", el carácter especular de las parejas rossettianas se identifica con una experiencia espectral y misteriosa. Por ejemplo, en *How They Met Themselves*, 1851-1860 (fig. 9), se define el reconocimiento del otro como un *déjà vu* o encuentro onírico. En la representación se adivina la definición siniestra del autoconocimiento como si fuera una confrontación con lo sobrenatural, con la otredad.



© The Fitzwilliam Museum, Cambridge. UK

Fig. 9 Rossetti, *How They Met Themselves*, 1851-1860, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

En un poema como "The Mirror", Rossetti desarrolla un aspecto más de la especularidad: la lógica escópica, es decir, la identificación equivocada del objeto con la imagen y la consecuente angustia que esto provoca. Se trata de la angustia de la pérdida que transmite la imagen

Capítulo III. Blessed Damozel, Beatrice, Sibyl: el ideal y la pérdida

"I saw the Sibyl at Cumae"
(One said) "with mine own eye.
She hung in a cage, and read her rune
To all the passers-by.
Said the boys, 'What wouldst thou, Sibyl?'
She answered, 'I would die'."
Rossetti, *Sibyl*. From *Petronius*

En una de las dos vertientes rossettianas de la alteridad femenina se puede identificar a la mujer ya sea como imagen de la amada ideal celestial, como en el poema "The Blessed Damozel" (fig. 10), o como representación de lo sagrado, como en la pintura *Beata Beatrix* (1863-70) (fig. 11). En dichas representaciones, la mujer aparece ante la mirada masculina del *I/Eye* poético como una imagen que lo induce a un estado de trance o contemplación de lo sublime. En las bambalinas de dicha representación, y de manera manifiesta, se encuentra la Beatriz dantesca como una fuente original de inspiración.

Harold Bloom, en el tercer capítulo de su *Canon occidental*, ha señalado el carácter controvertido, desafiante y poderoso de la "extraordinaria audacia" dantesca que es la exaltación de Beatriz, quien "de ser una imagen de deseo, se sublima hasta alcanzar una categoría angelical y convertirse en un elemento crucial en la jerarquía de salvación de la Iglesia" (1997:81). En el avatar rossettiano de la mujer celestial encontramos una idea muy semejante, pues si bien sus Beatrices dejan de lado la salvación de connotación religiosa cristiana, sí implican la alegorización de una salvación de tipo estético y casi de tipo personal.

En la fascinación que tiene Rossetti por Beatriz se trasluce el influjo que dicha mujer tuvo para Dante Alighieri: el prerrafaelita adopta la figura de Beatriz y la recrea. Asume que tiene un significado más allá de lo

literario, un significado que alude a ámbitos metafísicos en los cuales expande todo su potencial; antes, se presenta como encuentro ilusorio e inmanente, como enigmática otredad y por ello cobra tal importancia: es la eterna ausente, la eterna pérdida.

Las obras "The Blessed Damozel" y *Beata Beatrix*, aunque elaboradas en momentos distintos de la vida de Rossetti, se relacionan por el tema de la pérdida: la dama muerta, en estadio de transición y éxtasis celestial, que se convierte en la gran carencia vital del artista.

"The Blessed Damozel" (1846)¹ es un poema acerca del dolor de la pérdida: la muerte de la amada -imaginada por su amante en su residencia celestial. Si bien la voz del poeta, desde su posición de *I/Eye*, inaugura el poema, muy pronto cede su posición de enunciador a la voz femenina de la *blessed damozel*. Ésta, tras el primer aniversario de su muerte, todavía siente la novedad de su llegada al cielo y espera ansiosa la compañía de su amante: "'I wish that he were come to me, /For he will come,' she said" (vv. 67-68).

La perspectiva del dolor parece dislocada: no es en el ámbito de los vivos donde se siente, sino en el lamento de la dama que aguarda en "the rampart of God's house". En la morada celestial los amantes podrán tener la dicha de reunirse en un idilio perdurable. Así,

Around her, lovers, newly met
'Mid deathless love's acclaims,
Spoke evermore among themselves
Their heart-remembered names;
And the souls mounting up to God
Went by her like thin flames. (vv. 37-42)

Asomada desde un lugar fijo en el cielo, la *blessed damozel* espera el transcurso de un tiempo "like a pulse

¹El poema fue escrito cuando el poeta tenía dieciocho años y, según lo afirmado por el propio Rossetti, está relacionado con "The Raven" de Edgar Allan Poe, texto que admiraba y que había sido publicado un par de años antes.

shake fierce/ Through all the worlds", que parece paralizado, como paralizadas se perciben las estaciones. La única vinculación entre los amantes es el rezo compartido con que piden su reunificación: "Are not two prayers a perfect strength?". Cuando el momento anhelado finalmente llegue, podrán suplantar los antiguos rezos por nuevos votos eternos.

Mientras ella entona su petición, el amante en la tierra exclama con dolor:

(Alas! We two, we two, thou say'st!
Yea, one wast thou with me
That once of old. But shall God lift
To endless unity
The soul whose likeness with thy soul
Was but its love of thee?) (vv. 97-102)

El lamento del poeta delata el peso de la pérdida, el carácter nostálgico de la separación de dos que conforman una unidad porque se aman. De nuevo se identifica aquí la unidad primigenia de las almas afines que fascina a Rossetti (como, recuérdese, fascinó también a John Donne, por ejemplo), y que tiene como proyección última, su consolidación en el ámbito de lo sagrado:

"There will I ask of Christ the Lord
Thus much for him and me:-
Only to live as once on earth
With Love, -only to be,
As then awhile, for ever now
Together, I and he." (vv. 127-132)

También el soneto XL, en *The House of Life*, se refiere a la completud ideal de las almas en encuentro sublime, perdida desde tiempos primigenios. Este soneto remite al mito del andrógino -narrado por Aristófanes, en "El Simposio"- en el que un ser esférico femenino y masculino es condenado a partirse por la mitad y, al sufrir esa escisión, a buscar eternamente su complemento:

XL Severed Selves

Two separate divided silences,
Which, brought together would rejoice
In love, now lost like stars beyond dark trees;
Two hands apart whose touch alone gives ease;
Two bosoms which, heart-shrined with mutual flame,
Would, meeting in one clasp, be made the same;
Two souls, the shores wave-mocked of sundering seas:-

Such are we now. Ah! may our hope forecast
Indeed one hour again, when on this stream
Of darkened love once more the light shall gleam?—
An hour how slow to come, how quickly past,—
Which blooms and fades, and only leaves at last,
Faint as shed flowers, the attenuated dream.

(Rossetti, 2003: 145)

Chaves (vid. 2005:346) elabora al respecto: "En estos versos de Rossetti encontramos la visión erótica del neoplatonismo puesta al día por el romanticismo, con su visión de las almas que deben fundirse, tan propia del optimismo de Keats y Coleridge. Es la visión del andrógino sublime y heterosexual, la unidad de la pareja de sexo complementario, celebrada por los neoplatónicos [...]".

En el soneto llaman la atención los primeros versos por las palabras que con el sonido silbante de la "s" acentúan el hecho de que "severed souls" son dos "separate silences". Es significativo que la intangibilidad de las almas se sitúe de forma paralela a la cualidad etérea del silencio; que una vez unidas hallen una voz en la cual converjan y, en una metáfora muy socorrida por el poeta metafísico John Donne, que sea a través de las miradas que los amantes se vinculen.² En los siguientes versos se enfatiza la unión por medio de las manos y los pechos, que son santuarios para la incandescencia compartida.

²Cfr. por ejemplo los poemas "The Extasie", "The Good-Morrow", "The Canonization", etc.

Encuentro una relación muy cercana entre este soneto en particular con los sonetos de amor del mencionado Donne, en el sentido elaborado de sus metáforas que son casi *conceits* metafísicos: "Two souls, the shores wave-mocked of sundering seas", por ejemplo, verso en el que se acentúa el carácter violento de la separación y que antecede al lamento y duda proferidos en los tercetos. La ansiada unión de los amantes es tan fugaz e irreal como un "attenuated dream".

También "The Blessed Damozel" tiene las tonalidades de un sueño, y la pintura del mismo nombre (fig. 10) es elocuente al respecto. Alrededor de la dama, que sostiene tres lirios, que simboliza la pureza, y que está coronada por seis estrellas, flotan como figuras espectrales, los amantes en unión sublime, casi mimetizándose uno en el otro en su abrazo. Llama la atención que Chaves (2005) apunte hacia el carácter ambiguamente sexual de esta obra tan temprana, si bien el cuadro es de la década de los setenta. Comenta:

La versión pictórica de "The Blessed Damozel" es ilustrativa de esta ambigüedad sexual de algunas de las figuras de Rossetti, pues en aquella los rostros de la amada y del amante son muy parecidos. Tan sólo es el largo del cabello lo que nos hace pensar en esos dos rostros como pertenecientes a un hombre o a una mujer, pues de otra manera podrían ser intercambiables. El vestuario que portan también es un indicio sexual, así como los objetos que cada uno tiene: él, una espada a la cintura; ella, tres lirios. Para aumentar esta ambigüedad genérica, se encuentran dos rostros angelicales y estos sí abiertamente andróginos, como si señalaran el destino final de los amantes (345).

Chaves señala ya aquí la tendencia androginizante de los cuadros rossettianos de la década del sesenta y del setenta, la confluencia de aspectos ambivalentes en la sexualización (o asexualización) de sus personajes. El

poeta señala, sutilmente, el sentido de temor ante la ausencia y la pérdida, amenaza inherente del "darkened love", como en el lamento del amante en "The Blessed Damozel", mencionado anteriormente (vv. 97-102).



Fig. 10 Rossetti, *The Blessed Damozel*, 1875-78, Boston, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums.

Un par de décadas después de haber escrito "The Blessed Damozel", Rossetti sufrió la pérdida de la amada. Parecería que en el poeta ya se hallaba en la disposición romántica de exaltar en lo sublime a la amada, la mujer celestial, y de evocar su pérdida como una caída mítica. Esta mujer se convierte en el objeto ideal del deseo sublimado del poeta: es visión e invención. La imagen de Beatriz, su visión como la dama celestial, la musa dueña de su deseo, ya existía en la disposición estética de

Rossetti. En gran parte se la debe al influjo que ejerce en él el poeta italiano. Como la musa del relato "Hand and Soul", Beatriz se convierte, a la vez, en creación del artista y en creadora de él. Así, a todo un periodo de la vida de Rossetti se asocia como musa la modelo de su famosa *Beata Beatrix*, Elizabeth Siddall.³



Fig. 11, Rossetti, *Beata Beatrix*, 1863-70, Londres, Tate Britain.

El cuadro tiene una marcada afinidad con la muerte y con la trascendencia espiritual y, en menor medida, con los placeres sensuales y terrenales de la vida (Treuhertz, Prettejohn y Becker, 2003:80). Se trata, como Rossetti

³ Rossetti llamaba a Elizabeth Siddall con el apellido "Siddal", y dicho uso se extendió a tal grado que reemplazó el apellido original de su esposa. En casi cualquier texto sobre el poeta que haga referencia a Siddall, se va a encontrar el apellido cambiado. Vid. Rossetti (1903). En la mayoría de los documentos de la época se la identifica como "Lizzie Siddal".

afirmó al dueño de la pintura, de una imagen de la Beatriz de la *Vita Nuova*: la Beatriz bendita a través de los siglos.

No han sido pocos los autores que se acercan a la obra rossettiana desde una perspectiva más bien biográfica, relacionando su quehacer artístico directamente con las experiencias de su vida. Y, sin embargo, ¿cómo escapar de dicha tendencia, cuando los sucesos de su vida están tan delatados en su obra? Existe algo en la visión artística de Rossetti que da cuenta de ciertos motivos de manera recurrente; es un pintor que participa activamente de la sensibilidad de su época. No obstante, y más allá de ello o como contribución personal a esa causa, sus encuentros biográficos enriquecen la estructuración de un mito: el de la mujer prerrafaelita, como sea que se la conciba.

En *Beata Beatrix* está no sólo la amada de Dante, sino la amada de Rossetti. "Rossetti had always identified Siddal with Beatrice, since the watercolours of 1851, *Beatrice meeting Dante at a marriage feast*, denies him her salutation, and in numerous other works of the 1850's" (Treuhertz, Prettejohn y Becker, 2003:80). La identificación de Siddall con Beatriz tuvo una acentuación irónica cuando, en 1862, Siddall murió. La relación de Elizabeth Siddall con la obra de Rossetti representa una fase en la obra del artista que vale la pena resaltar.

No hace falta más que ahondar un poco en las imágenes de sus modelos para descubrir nombres e historias que saltan a los lienzos y páginas de Rossetti y otros tantos artistas contemporáneos. Así, los cuadros iniciales, *Ecce Ancilla Domini!* y *The Girlhood of Mary Virgin* (figs. 1 y 2, respectivamente) -cuya modelo es Christina Rossetti, hermana del poeta-, todavía no se identifican con el prototipo de mujer prerrafaelita; sin embargo, a partir del conocimiento de Elizabeth Siddall, los rostros de las

mujeres de la vida de Rossetti van perfilando una concepción estética característica del prerrafaelismo.

El supremo de belleza imaginado por Rossetti, que anticipa el ideal estético, se describe en el soneto X de la colección *The House of Life*:

X The Portrait

O Lord of all compassionate control,
O Love! let this my lady's picture glow
Under my hand to praise her name, and show
Even of her inner self the perfect whole:
That he who seeks her beauty's furthest goal,
Beyond the light that the sweet glances throw
And refluent wave of the sweet smile, may know
The very sky and sea-line of her soul.

Lo! it is done. Above the enthroning throat
The mouth's mould testifies of voice and kiss,
The shadowed eyes remember and foresee.
Her face is made her shrine. Let all men note
That in all years (O Love, thy gift is this!)
They that would look on her must come to me.

(Rossetti, 2003:183)

Este soneto se divide en dos partes. En los cuartetos se pide al Amor, "lord of compassionate control", que permita al poeta y pintor iluminar, tanto visual como verbalmente, el retrato de la dama. El resplandor, sin embargo, no emana tanto de su belleza externa, como de su alma. Surge así, el énfasis en la belleza espiritual. La mano del poeta, que también es la mano que versifica con los colores del lienzo, tiene como finalidad última no sólo recrear la belleza de la amada, sino dar cuenta de su interior, un interior cuya perfección es completa. Existe un propósito definido en el retrato de esta belleza: "That he who seeks her beauty's furthest goal/... may know/ The very sky and sea-line of her soul" (vv. 5-9).

La idea expuesta en los cuartetos es que la belleza se concibe como horizonte, como punto de referencia del quehacer y existencia del artista. En los tercetos, por

otro lado, se presume el éxito de la empresa llevada a cabo: el retrato de la dama coloca en un trono cada uno de los aspectos que realzan sus cualidades. Su rostro se transforma en santuario. El Amor se convierte en el vehículo perpetuo para que los hombres que deseen entrar en contacto con la belleza lo hagan por medio del artista.

Asimismo, los sonetos XIV, XVIII, XXI y XXXI dan cuenta de esta visualización de la belleza haciendo referencia a otras partes del cuerpo femenino como la boca, el cabello o los ojos. En ellos se puede reconocer la deuda de Rossetti para con Dante, la cual recuerda la connotación simbólica de la mujer durante el Renacimiento y su revaloración en el prerrafaelismo como una instancia más de nostalgia histórica.

XXXI Her Gifts

High grace, the dower of queens; and therewithal
Some wood-born wonder's sweet simplicity;
A glance like water brimming with the sky
Or hyacinth-light where forest-shadows fall;
Such thrilling pallor of cheek as doth enthral
The heart; a mouth whose passionate forms imply
All music and all silence held thereby;
Deep golden locks, her sovereign coronal;
A round reared neck, meet column of Love's shrine
To cling to when the heart takes sanctuary;
Hands which for ever at Love's bidding be,
And soft-stirred feet still answering to his sign:-
These are her gifts, as tongue may tell them o'er.
Breathe low hername, my soul; for that means more.
(Rossetti, 2003:141)

Una contribución más al carácter cambiante de la mujer prerrafaelita llega con Walter Pater, específicamente a través de su versión de *La Gioconda* de Da Vinci. No hay duda de que su interpretación de la imagen le debe mucho a Rossetti y a Swinburne, aunque a Pater le interesa, particularmente, lo que suele definirse como "the fascination of corruption [which] penetrates in every touch its exquisitely finished beauty" (Pater, 1877:114).

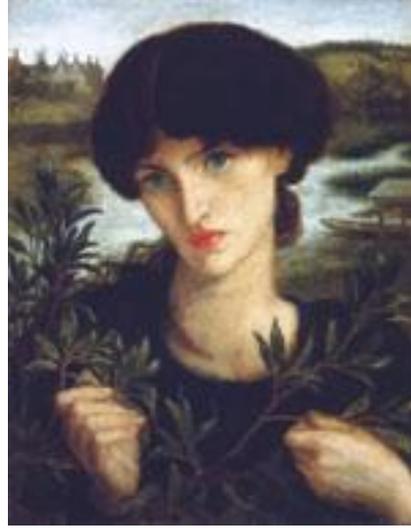


Fig. 12, Leonardo Da Vinci, *La Gioconda*, 1503-1506, París, Louvre.

Fig. 13, Rossetti, *Water Willow*, 1871, Delaware, Bancroft Collection, Wilmington Society of Fine Arts.

Pater deriva de Rossetti la fascinación por la mirada, pues por medio de ella Rossetti comunica con más eficiencia las emociones tan particulares que se ocultan detrás de un cuadro en especial, además de los rostros memorables de las mujeres que habitan dichos cuadros (vid. fig. 13). Así, es casi imposible pensar en un cuadro como *Beata Beatrix* (fig. 11) y no recordar que en la pintura se pretende "representar", en el rostro extático de la mujer, el rostro inmemorial de Elizabeth Siddall, la esposa y acompañante de la juventud de Rossetti.

Ya Christina Rossetti, hermana del poeta, señala, en uno de sus propios poemas, "In an Artist's Studio", la importancia que tenían para el pintor los "retratos" de sus modelos, y el tipo de composición que va a predominar en la

obra del pintor: el retrato de una dama, bella por sí misma y con una vestimenta ornamentada, con una mirada llena de añoranza y, sobre todo, idealizada por el sueño del poeta - "Not as she is, but as she fills his dream".

In an artist's studio

One face looks out from all his canvases,
One selfsame figure sits or walks or leans:
We found her hidden just behind those screens,
That mirror gave back all her loveliness.
A queen in opal or in ruby dress,
A nameless girl in freshest summer-greens,
A saint, an angel - every canvas means
The same one meaning, neither more nor less.
He feeds upon her face by day and night,
And she with true kind eyes looks back on him.
Fair as the moon and joyful as the light:
Not wan with waiting, not with sorrow dim;
Not as she is, but was when hope shone bright;
Not as she is, but as she fills his dream.

(Rossetti, 1895)

Elizabeth Siddall se ha convertido ya en signo primigenio de aquello que el poeta explora en su obra: lo inalcanzable. Sin embargo, es preciso acotar, con Pollock, que, cuando se habla de este tipo de mujeres en los cuadros de Rossetti, no se trata de rostros o retratos, sino de mera fantasía (1988:158). Se ha querido ver, en el afán prerrafaelita de representar fielmente la realidad, una necesidad por parte de Rossetti de dar cuenta fidedigna de cada una de sus modelos. Y, así, en el caso particular de este artista, la relación de su vida con su arte resulta particularmente atractiva. Por ejemplo, en el caso de *Beata Beatrix*, una parte de la crítica se pregunta:

Should we see the picture primarily as a personal document about Rossetti's love for Siddal and his grief at her death, enriched by the allusion to the ideal love of Dante for Beatrice? Or should we see it as a representation of the end of the *Vita Nuova*, a work Rossetti had revered long before he ever met Siddal, to which he was able to give he specially compelling visual form by drawing on his

own personal experience? In short, what was the relationship of Rossetti's life to his art? (Treuhertz, Prettejohn y Becker, 2003:82)

Para los críticos poco importan las mujeres que despertaron tal impulso en Rossetti, más bien se las juzga por su relevancia en la obra del poeta. En efecto, si se toma la crítica feminista de la historia del arte - bien representada por el trabajo de Pollock- como un parámetro de análisis, se debe poner bajo consideración el hecho de que, en mayor medida, a la mujer se le ha excluido de dicha disciplina. "For art history as discourse actively produces its meanings by exclusion, repression and subordination of its Other. The feminine is located by the textual strategies and ideological formations of art history as the passive, beautiful, or erotic object of a creativity exclusively tied to the masculine" (Pollock, 1988:128).

En un ensayo preliminar a su importante "Woman as Sign", Pollock desarrolla un análisis de la representación de Elizabeth Siddall en tanto que signo en la literatura prerrafaelita. En su ensayo "Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature, The Representation of Elizabeth Siddall" (1984), Pollock pone de manifiesto el desconocimiento de Siddall en tanto que artista victoriana, y su valoración tan sólo en términos de su relación polifacética con Rossetti.

En muchos sentidos, lo que se sabe de Elizabeth Eleanor Siddall proviene del recuento que el hermano de Rossetti, William Michael, publicó en su artículo de la *Burlington Magazine*, una suerte de corta biografía sobre la relación amorosa entre Rossetti y Siddall. William Rossetti terminaba su artículo escribiendo: "I will conclude this brief account of Elizabeth Eleanor Siddal by saying that, without overrating her actual performances in either painting or poetry, one must fairly pronounce her to have been a woman of unusual capacities, and worthy of being

espoused to a painter and poet" (1903:295). Es interesante notar que, aunque William Michael reconoce las capacidades inusuales de Siddall, subestima su desempeño como pintora y poeta. Para el hermano de Rossetti, "Lizzie" sólo tiene valor como fuente de inspiración para el talento artístico de su hermano. De hecho, el artículo describe extensamente las más de 30 pinturas que Rossetti pintó utilizando a Elizabeth como modelo, de 1850, año en que la conoce, a 1863, un año después de su muerte, fecha de la creación de *Beata Beatrix*.

La vida de Siddall transcurrió en un contexto social y cultural que tendía, naturalmente, a sacralizarla como la eterna musa y objeto de deseo idealizado e inalcanzable. Su belleza inspira a múltiples artistas que encuentran en su físico la manifestación clara de un tipo de mujer que sirve a sus pretensiones estéticas.⁴ Además, muere joven y eso sirve a Rossetti para hallar ahí la encarnación del ideal dantesco de la mujer celestial. Pero el asunto puede ser aún más complejo. "The art works for which it is said that Elizabeth Siddall modelled negotiate and articulate emerging bourgeois definitions of masculine sexuality through representations of 'femininity'" (Pollock, 1988:129). El conjunto de documentos que enmarcan la biografía de Siddall en el círculo de artistas prerrafaelitas -cartas, diarios, memorias-, muestra que ésta se ha convertido en signo fundamental de un discurso finisecular tremendamente marcado por ideologías de clase, de género, del artista y del romance.

En el contexto de la obra rossettiana, Elizabeth Siddall -en tanto que signo del estereotipo de la musa, Beatriz-, y otras mujeres que tuvieron relación con el artista -como signo del otro estereotipo, la *contramusa*-,

⁴ Quizá el "retrato" más famoso de ella sea el cuadro *Ophelia* de John Everett Millais, que uno puede apreciar en la Tate Britain londinense.

se vuelven objetos de un discurso, ya institucionalizado, que las distingue como representaciones fieles de la "feminidad". El patrón de representación, como se verá, es recurrente e insistente y desarrolla una concepción dualista de la mujer. Elizabeth Siddall y las dobles obras de arte que la toman como signo se orientan a una posición idealista de la mujer.

Sus características físicas se apropian de las obras correspondientes a un periodo largo en la vida de Rossetti, y se trasladan, asimismo, a su poesía. Incluso en ensayos académicos de 1975 se llega a afirmar que difícilmente se puede impedir relacionar el *pathos* de la hermosa, melancólica y fatalmente enferma Lizzie, con las características dominantes de las pinturas que Rossetti realizó durante la década de 1850 (vid. Nicholl *apud* Pollock: 1988:131).

Estas características dominantes pueden resumirse en una serie de adjetivos como: "aloof", "undivulged", "virginal", "vulnerable", "withdrawn", "beautiful", "frail", "melancholic", "unattainable", "hysterical", "consumptive", "enigmatic", "fatally ill", que se repiten una y otra vez en las descripciones del tipo de mujer identificado como "Siddal". Incluso la modificación en la ortografía del apellido de Elizabeth se convierte ya en marca de apropiación de la mujer por parte de la literatura prerrafaelita: es una metáfora en sí mismo. Todo esto se constituye en un parámetro fijo de alusión y representación de dicho estereotipo. Es un parámetro dentro del cual "Siddal" funciona como un signo de la genialidad de Rossetti (Pollock, 1988:131).

XVIII Genius in Beauty

Beauty like hers is genius. Not the call
Of Homer's or of Dante's heart sublime,-
Not Michael's hand furrowing the zones of time,-

Is more with compassed mysteries musical;
Nay, not in Spring's or Summer's sweet footfall
More gathered gifts exuberant Life bequeathes
Than doth this sovereign face, whose love-spell breathes
Even from its shadowed contour on the wall.

As many men are poets in their youth,
But for one sweet-strung soul the wires prolong
Even through all change the indomitable song;
So in likewise the envenomed years, whose tooth
Rends shallower grace with ruin void of ruth,
Upon this beauty's power shall wreak no wrong.
(Rossetti, 2003:135)

En múltiples documentos se hace referencia al "descubrimiento" y apropiación de Siddall por parte de los pintores prerrafaelitas. Así, se da por sentado que las pinturas que la toman como modelo son "fieles retratos" de la mujer, a partir de los que se puede saber "cómo era" ella. Los dibujos de Siddall se toman como "espejos" de su belleza. Entonces, "complex representational practices are misunderstood as reflections of reality, as is the ideological work of these drawings in the historically specific construction of femininity" (Pollock, 1988:132). No es difícil reconocer en el discurso prerrafaelita la afirmación de que los dibujos, pinturas y poemas son reflejos (espejos) de las mujeres que se representan ahí.⁵

La definición de la belleza femenina se convierte en una prerrogativa de la creación artística masculina: inspira y satisface el amor por lo bello, tal como en el relato "Hand and Soul", mencionado anteriormente. Incluso se instaura como *topos* del artista romántico, inspirado para hacer la "gran" obra de arte por medio del amor frustrado hacia una mujer hermosa e inalcanzable. Se trata de la construcción alegórica dantesca con la que se hace coincidir la biografía de Rossetti. Siddal "combined in her fragile beauty and in her tragic life the legendary aspect that inspired the movement's art and poetry" (Fredeman *apud*

⁵ Ver, a este respecto, el sagaz foto-ensayo en Pollock (1988:163-165).

Pollock, 1988:133). Por ello, "Siddal" se convierte en símbolo del movimiento prerrafaelita, movimiento en que la belleza y la muerte se alían casi como *conceit* fundacional. "'Siddal' functions as sign. More than the name of an historical personage it does not simply refer to a woman, or even Woman. Its signified is masculine creativity" (Pollock, 1988:134). Pollock apunta a los trabajos de Elizabeth Cowie, cuya propuesta es atender al hecho de que los sistemas de representación son un punto de producción de definiciones que no es único ni independiente de otras prácticas para definir la posición de la mujer en la sociedad, pero tampoco reducible a ellas.

Se debe prestar atención a aquellas prácticas de significación en las que se intenta producir un signo de lo femenino cuyo significado, sin embargo, no es la "mujer". "The form of the sign -the signifier in linguistic terms- may empirically be woman, but the signified is not 'woman'" (Cowie *apud* Pollock, 1988:135). En el fondo, tanto Cowie como Pollock señalan en sus respectivos análisis que la historia del arte, en particular, se ha considerado como un sistema de representación, un sistema de significación, de producción de significados y definiciones que puede tomarse en su singularidad o en su relación con otros discursos que refuerzan, a través de distintos procesos, la relativa jerarquización de la mujer/lo femenino y el hombre/lo masculino. Esta jerarquía suscita distintos valores que giran en torno a la apariencia visual y la constitución física de la mujer.

Así, en el caso de "Siddal", la pasividad es el tropo dominante; la palabra "bello" designa aquello que se constituye como objeto del deseo de la mirada de otro; la enfermedad -sugerida en términos de fragilidad y tragedia- implicaría dependencia, incapacidad, inactividad y sufrimiento, contrapartes de una ideología en la que la

masculinidad implica actividad, productividad, creatividad y salud. En esta ideología patriarcal del arte, el rol asignado a la mujer es el de objeto estético, la modelo o la musa a partir de su afiliación romántica con el artista.

Para alguien como William Rossetti, cuyos textos sostienen un discurso autoritario con respecto al tema, la personalidad de Siddall responde a ese planteamiento problemático de la mujer: "her inner personality did not float upon the surface of her speech or bearing, to me it remained, if not strictly enigmatic, still mainly undivulged" (*apud*, Pollock, 1988:144). La apariencia enigmática y ensimismada de Siddall acentúa su alteridad, característica básica de la mujer prerrafaelita.

En la obra de arte doble "Soul's Beauty"/*Sibylla Palmifera* (fig. 14) esta representación adquiere su máximo rigor en la obra de Rossetti:

LXXVII Soul's Beauty

Under the arch of Life, where love and death,
Terror and mystery, guard her shrine, I saw
Beauty enthroned; and though her gaze struck awe,
I drew it in as simply as my breath.
Hers are the eyes which, over and beneath,
The sky and sea bend on thee, -which can draw,
By sea or sky or woman, to one law,
The allotted bondman of her palm and wreath.

This is that Lady Beauty, in whose praise
Thy voice and hand shake still, -long known to thee
By flying hair and fluttering hem, - the beat
Following her daily of thy heart and feet,
How passionately and irrevocably,
In what fond flight, how many ways and days!

(Rossetti, 2003: 161)



Fig. 14, Rossetti, *Sibylla Palmifera*, 1866, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.

En el soneto se vuelve a encontrar la identificación esteticista de la mujer con la Belleza, entronizada en su santuario para ser vista y adorada ("I saw Beauty enthroned"). Paradójicamente, dicho santuario se encuentra velado por el amor y la muerte (representados respectivamente a la derecha e izquierda de la sibila en la pintura), el terror y el misterio. Una paradoja más está implícita en el hecho de que la mirada de la sibila inspira tal pavor y estremecimiento en el *I/eye* poético que éste queda irremediabilmente sujeto a ella y, sencillamente, lo compele a "interiorizarla", como si la ingiriera. "There is a long tradition of eye imagery in love poetry in which the look of the beloved at the male poet/lover is central to the instigation of love. This has been called the aggressive eye topos, for the eye is imagined to send out

darts and arrows which pierce and penetrate the lover, with obvious phallic implications" (Pollock, 1988:184).

Tanto el soneto como la pintura impulsan el carácter alegórico de la representación femenina. No existe narrativa alguna y la mujer ahí representada (en este caso la modelo fue Alexa Wilding⁶) está rodeada por elementos simbólicos. Por un lado, en el soneto, está el poder de la mirada de la dama, que es capaz de someter bajo su poder y ley los elementos de la naturaleza y al siervo o esclavo de su palma y guirnalda. También señala el poder de la mujer, en el séptimo verso, que se equipara a las mismas fuerzas de la naturaleza ("sea or sky"). En los tercetos se hace referencia al impacto que la alabanza de la Lady Beauty ejerce sobre "voice and hand", la voz del poeta y la mano del artista; asimismo, se exalta el carácter imperecedero del ritmo de dicha alabanza. De igual manera, se hace manifiesta la referencia a las sibilas que, en la antigüedad, eran mujeres consideradas dueñas de un espíritu profético y que escribían sus profecías en los versos llamados oráculos sibilinos.

En la pintura Rossetti también resalta el poder de la mirada. En realidad, el aspecto físico de la dama queda marcado tan sólo por el rostro, el cuello y las manos, pues el resto de su cuerpo se encuentra velado por la vestimenta y el manto que cubre su cabello. El amor y la muerte se representan con Cupido y un cráneo; además, tanto a la derecha como a la izquierda de la sibila aparecen rosas y

⁶ "Alexa Wilding" también se ha convertido en un signo más de la mujer prerrafaelita. Frecuentemente se explican las diferencias entre las fases de trabajo de Rossetti en términos de la apariencia de sus modelos. En el caso del tipo "Wilding", por ejemplo, Pollock (1988:182) comenta: "The two remarkable features of this facial type are its extreme symmetry and the absence of a forehead. The eye to chin area is thus unnaturally enlarged." El tipo "Wilding" muestra un control en la fuerza de la cabellera, y siempre manifiesta una mirada de gran intensidad, melancólica y distante. Sin duda se trata de una representación sumamente hierática, tendiente a la iconicidad religiosa; y, como tal, la figura asume un gran potencial en la fuerza de la mirada.

amapolas, flores favoritas del simbolismo. Detrás de la cabeza de la sibila, y a la izquierda, aparece la enigmática esfinge griega. Asimismo, están presentes los elementos que relacionan el amor como medio de vinculación entre lo mortal y lo inmortal: el incensario, el par de mariposas que revolotean sobre los hombros de la sibila y la flama. Dado que aparecen como un binomio que contrasta a cada costado de la sibila, el incensario y el recipiente en flamas representan, ciertamente, la extinción de la vida y el fuego del amor; significados que responden al uso que da Rossetti de las antorchas apagadas que significan muerte, y a las encendidas que simbolizan la persistencia del amor (vid. Bentley, 2004:67). Finalmente, la palma, que da título a la pintura, simbolizaba para Rossetti "supreme honour or excellence".

En sus *Notes* de 1868 Swinburne describe la *Sibylla* como "a head of serene and spiritual beauty, severe and tender, with full and heavy hair falling straight in grave sweet lines, not, like Lilith's, exuberant of curl and coil; with carven column of throat, solid and round and flawless as living ivory; with still and scared eyes and pure calm lips; an imperial votaress truly, in maiden meditation: yet as true and tangible a woman of mortal mould [...] as her soft and splendid sister" (Rossetti y Swinburne, 1868:213).

La obra de arte doble "Soul's Beauty"/*Sibylla Palmifera* forma parte de esa "constelación" única en el corpus rossettiano del que también participa la obra de arte doble "Body's Beauty"/ *Lady Lilith*. Sin embargo, fue hasta 1868 que ambas obras se vincularon textualmente, una vez que Rossetti les adjuntó los sonetos correspondientes. En dicha constelación, y tal vez desde la interpretación y comentarios de Swinburne en las mencionadas *Notes*, ya se coloca a ambas obras como antagónicas.

Sibylla Palmifera is 'about' the hidden, the innate, the partially seen and its fascination therefore resides not so much in what it places on view and how it manipulates an insistently gendered male viewer as in the meanings that are apocalyptically concealed and revealed by the various mythical and emblematic texts of which its somberly coloured and insistently binary picture space is largely composed (Bentley, 2004:67)

Sibylla Palmifera expone ese carácter enigmático de la alteridad femenina que tanto fascina a Rossetti, así como distintos aspectos de la especularidad propia de las obras rossettianas. Si bien en la pintura no aparece el espejo como material visual, los reflejos que proyecta no son superficiales ni materiales sino de orden epistemológico o escatológico (vid. Bentley, 2004:67). Este cuadro deja de ser un ejemplo del esteticismo manifiesto en la mitad de la carrera artística de Rossetti para convertirse en una obra marcadamente simbolista; es decir, una obra que contiene un "esquema" oculto de significados con el que se pretende desestabilizar y provocar a los receptores ordinarios e invitar a la interpretación y, en cierta medida, a la reflexión en torno a los misterios de la creación artística (Bentley, 2004:69). Una obra de arte doble que comenzó como representación de la belleza femenina, al estilo esteticista, se convirtió en una meditación sobre los misterios insondables de la vida, en un espíritu puramente simbolista. El salto que se va a dar con este tipo de obras es tremendamente significativo. La influencia de Swinburne, por medio de sus reflexiones en *Notes on the Royal Academy Exhibition*, es patente en la siguiente etapa de la obra rossettiana.

Over the course of several years, painting came to interact with painting, poem with poem, and painting(s) with poem(s) in ways that multiply complexities, perplexities, and interpretive possibilities. Moreover, the relationships between and among the four works emerged as those of

complementarity, opposition, reflection, reversal, refraction, and *répétition différente* that put into circulation issues of identity - its singularity and stability and, conversely, its instability and susceptibility to fragmentation and dissolution - that had concerned Rossetti since at least the middle 'fifties' (Bentley, 2004:70-71).

A partir de 1850, Rossetti se interesará en pintar a "Venus surrounded by mirrors, reflecting her in different views". Con esto, el propósito de retratar a la musa adquirirá nuevos tintes: colocar, para el placer de la mirada (*aisthêsis*), y en la lógica escópica, un objeto hermoso, en hermosa contemplación de sí mismo, resaltando el estatuto material de dicho objeto (la presencia física del espejo).

Capítulo IV "Stunners": *Bocca Baciata, Jenny, Venus Verticordia, Pandora*

Hacia finales de la década de 1850, puede percibirse una variación notable en cuanto al objeto de representación en la obra de Rossetti. Las nuevas pinturas y poemas se concentraron en una manifestación diferente de la belleza femenina; en ella se da un mayor énfasis a aspectos que denotan una sensualidad ambigua sobre aquellos que privilegiaban lo espiritual en la figura representada.

En qué manera la muerte de su esposa Elizabeth Siddall y el encuentro con la prostituta Fanny Cornforth influyeron en el cambio de perspectiva es algo que compete a los críticos que se enfocan en el aspecto biográfico de su creación artística. Sin embargo, el predominio del nuevo tipo de mujer tiene mucho que ver con una disposición a retratarla como una figura mucho más funesta y radicalmente erotizada.

A partir de 1897 se identificó el carácter ambiguo y extraño de esta variación en el arte de Rossetti. Se trata de imágenes femeninas irresolutas, "the sacred pictures of a new religion": formas y rostros que provocan una contemplación casi mística y despiertan duda. Se trata de un conjunto de obras que presentan rostros femeninos con miradas distantes, que visten atuendos suntuosos y están enmarcadas por elementos de una naturaleza artificial. Su extrañeza radica en su ambigüedad sexual y en su atmósfera enigmática y suspendida.

Ante estas imágenes surge una multiplicidad de preguntas. Por ejemplo, ¿en qué radica su abierta ambigüedad? ¿Por qué se las interroga desde la mirada? ¿Se trata de imágenes de orden sexual o erótico? Se las compara con cortesanas venecianas o con las madonnas de Rafael. ¿Qué papel desempeña aquí la belleza para asegurar el

placer visual? "Is the beauty of the physical object, the painting, a defence against anxieties excited by the represented object, woman?" (Pollock, 1988:175). "La mujer", y no "las mujeres", dice Bram Dijkstra, se convierte a partir de mediados de siglo en entidad peligrosa e inherentemente perversa debido a que no se conforma con el estatuto que le fue designado dentro de la "civilización" (1986: vii). La "guerra" contra este enemigo se libra, entonces, principalmente en el campo de las palabras y las imágenes.

Por lo general, se considera *Bocca Baciata* (1859) (fig. 15) como un hito en la obra rossettiana. Esta pintura marca un salto de las acuarelas medievalistas de índole narrativa de las décadas anteriores, a pinturas al óleo de una sola mujer muy sensual, cuyos rasgos más bien tienden a la alegorización, cuando no a una re-narrativización o reformulación de mitos.

El comentario de Virginia Surtees, en el *catalogue raisonné* de la obra pictórica de Rossetti, para esta pintura es extenso.

The painting (which according to W. M. Rossetti, is a faithful likeness of Fanny Cornforth, against a background of marigolds) represents a turning-point in the career of the artist. Arthurian and Dantesque subjects had begun to vanish from the easel; with the declining health of Elizabeth Siddal the small angular figures with their medieval accessories familiar from the earlier water-colours gradually disappear, and in her place appears a new type of woman already observed a year earlier [...] in which the sweep of the neck, the curved lips, the indolent pose of the head and the emphasis given to the fall of hair foreshadow his prolific output of studies of women [...] sensual and voluptuous, mystical and inscrutable but always humourless, gazing into the distance with hair outspread and hands resting on a parapet, often with some heavily scented flower completing the design" (Surtees, 1971:68-69).



Fig. 15, Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859, Boston, Museum of Fine Arts.

En los catálogos y monografías de la obra rossettiana suele identificarse como retrato el tipo de pintura o dibujo que presenta rostros femeninos. Así, los rostros se organizan con los nombres de las distintas modelos: "Siddal", Annie Miller, Fanny Cornforth, Jane Burden Morris, Emma Hill Brown. Si se las toma en conjunto, en todas las modelos sobresalen las características que constituyen el ideal estético rossettiano. El soneto "Her Gifts", mencionado en el capítulo III, enumera "the dower of queens": "A glance like water brimming with the sky", "a mouth whose passionate forms imply / All music and all silence held thereby", "Deep golden locks, her sovereign coronal", "A round reared neck, meet column of Love's shrine", "Hands which for ever at Love's bidding be", etc.

La cabeza, el cabello, el cuello y los hombros desnudos, o semi descubiertos, las manos y las facciones

del rostro, así como la mirada (siempre melancólica), son elementos que se enfatizan visualmente en este nuevo tipo de pintura. Los "retratos" dejan de lado la narrativización y se convierten en alegorías. ¿De qué? es algo que vale la pena preguntarse. Cada uno de estos cuadros toma como personaje no a las figuras femeninas sino a fragmentos de ellas, un "corps morcelé" en el que cada elemento particular ostenta una función metonímica para representar el todo femenino erotizado.

En el caso de *Bocca Baciata*, "la boca que ha sido besada" es de particular atención. El título proviene de Boccaccio ("Bocca baciata non perda ventura, Anzi rinova come fa la luna"), y aísla la boca como elemento sensual, un objeto primordial del deseo. Sin embargo, como la mirada distante también está presente, posibilidad de pérdida o manifiesta evasión del objeto contemplado, la ambigüedad que surge es fundamental: se trata de un encuentro conflictivo del placer, el temor y la pérdida.

En Boccaccio, el enunciado corresponde a la parte final del relato de Alatiel, la hija de un sultán que, en un viaje hacia el reino de su prometido, es secuestrada y forzada a vivir como objeto sexual de múltiples hombres que asesinan y traicionan por su belleza incontenible. Finalmente, ella logra escapar, vuelve a casa y convence a su padre de que todo el tiempo estuvo segura en un convento. Reajusta su matrimonio con su antiguo prometido y logra llevar una vida de reina tras consumir su matrimonio, engañando al padre, al marido y disimulando el rango de su experiencia sexual adquirida con diversos amantes. Representa para Rossetti una instancia más de la mujer fatal.

Para quienes observaron la pintura en 1860, ésta efectivamente tuvo una función sexual, comentada en diversas formas. Por ejemplo, el pintor Arthur Hughes

escribió a un colega: "Rossetti has lately painted a most beautiful head, marigold background, such a superb thing, so awfully lovely. Boyce has bought it and will I expect kiss the dear *thing's* lips away before you come to see it" (*apud.* Pollock, 1988:179, las cursivas son mías). En el comentario de Hughes resalta la identificación de la figura representada como cosa, que incluso puede llegar a desgastarse en su uso como estimulante erótico.

Por otro lado, el comentario del pintor William Holman Hunt, colega de la hermandad prerrafaelita original, a Thomas Combe (mecenas de la hermandad), es más sintomático de los efectos eróticos del cuadro:

Rossetti's head I shall be curious to hear your and Mrs. Combe's opinion about. Most people admire it very much and speak to me of it as a triumph of our school. I have strong prejudices and may be influenced by them in this respect. [...] I will not scruple to say that it impresses me as very remarkable in power of execution - but still more remarkable for a gross sensuality of a revolting kind [...]. I would not speak so unreservedly of it were it not that I see Rossetti is advocating as a principle mere gratification of the eye and if any passion at all- the animal passion to be the aim of art" (*apud.* Pollock, 1988: 179).

Pareciera que para Holman Hunt el gozo que la mirada extrae de un cuadro como éste implica el solazarse en una sensualidad vulgar que sólo puede presumirse como pasión animal. Sin duda, según Hunt, la variación en la estética rossettiana resultaba agresiva para el propósito mismo del arte. Hunt no halla otro objetivo en *Bocca Baciata* que no fuera una mera satisfacción de los sentidos y un fuerte impulso erótico y sensual en la pintura.

En *Bocca Baciata* se encuentra el germen de ambigüedad que estará presente en el resto de las dobles obras de arte rossettianas: la dama está rodeada de "marigolds", que Rossetti había colocado anteriormente en su "Blessed Damozel" como "Mary's gift,/ For service meetly worn";

también está presente la manzana (elemento simbólico que remite al juicio de Paris y al mito de la caída de Adán y Eva) que cobrará importancia más adelante en *Venus Verticordia*. En *Bocca Baciata* Rossetti anuncia la tensión entre sexualidad, moralidad y religión latente en la época. En esas circunstancias rebela una disposición, tal vez no del todo consciente, a la reflexión del conflicto en su obra. Por ejemplo, en "The Song of the Bower", poema cercano a *Bocca Baciata* en cuanto a tema y en fecha de publicación (1860), Rossetti desarrolla la idea de un amor libre en una celebración abiertamente sensual:

Say, is it day, is it dusk in thy bower,
Thou whom I long for, who longest for me?
Oh! Be it light, be it night, 'tis Love's hour,
Love's that is fettered as Love's that is free.
Free Love has leaped to that innermost chamber,
Oh! The last time, and the hundred before:
Fettered Love, motionless, can but remember,
Yet something that sighs from him passes the door.
(Rossetti, 2003:175, vv. 1-8)

Rossetti incluso se inspira en la exaltación sensual y amorosa del Cantar de los cantares para su tercera estrofa:

What were my prize, could I enter thy bower,
This day, to-morrow, at eve or at morn?
Large lovely arms and a neck like a tower,
Bosom then heaving that now lies forlorn.
Kindled with love-breath, (the sun's kiss is colder!)
Thy sweetness all near me, so distant to-day;
My hand round thy neck and thy hand on my shoulder,
My mouth to thy mouth as the world melts away.
(Rossetti, 2003:175, vv. 17-24)

En todas las estrofas de "The Song of the Bower", Rossetti introduce al principio una pregunta, como si en el centro de su quehacer artístico se llevara a cabo una interrogación perpetua sobre el deseo sexual, espiritual y estético. En *Bocca Baciata* y "The Song of the Bower", se encuentra la raíz de obras como *Venus Verticordia* y "Eden

Bower", que se analizarán más adelante y que están en abierta confrontación con la era.

Para los parámetros de una época que estaba por terminar, el objeto de representación más aceptable era la dama virtuosa que ignora el deseo sexual. De esa manera la feminidad y la masculinidad se restringían a niveles de autocontrol sexual. Entonces, la mujer caída en desgracia era aquella que había sido seducida al conocimiento de lo sexual y lo impuro, relacionada con la contaminación física de la prostituta y, en gran medida, con el carácter ordinario de las clases trabajadoras, en general.

No sorprende, entonces, que para Holman Hunt el ideal del arte elevado sea el que promueva los parámetros morales de la sociedad. A este respecto, se puede traer a colación la serie de pinturas de Augustus Egg, *Past and Present* (fig. 16a) que evoca a la ama de casa caída en desgracia (un avatar más de la "fallen woman" victoriana) a partir del pecado del adulterio; así como aquellas de Hunt en las que figura la prostituta en amplia exhibición de autoconciencia o remordimiento (por ejemplo, fig. 16b).



Fig. 16a Augustus Egg, *Past and Present* No. 1, 1858, Londres, Tate Britain.

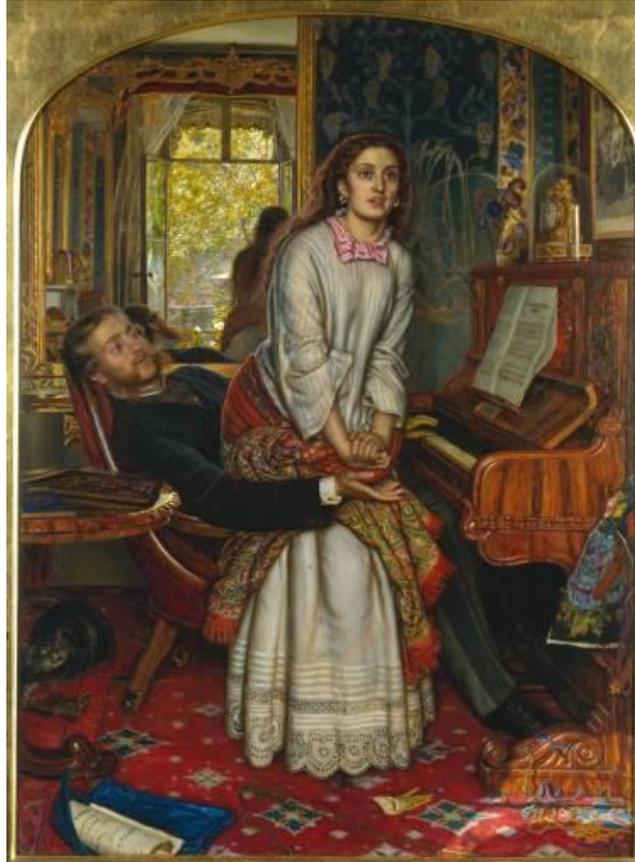


Fig. 16b William Holman Hunt, *The Awakening Conscience*, 1854, Londres, Tate Britain.

Bullen (1998) acota la expresión "fallen woman" en el sentido de que ésta no logra tomar en cuenta una categoría completa de mujeres en las que la expresión del deseo sexual o la posesión de un atractivo sexual podría percibirse como igualmente poderoso e incitante. "For the purposes of social description the 'sexualized woman' is able to incorporate both the negative concept of 'fallenness' and a positive condition of sexual attractiveness which is much more vital and positive" (50). Así, "caída en desgracia" o "sexualizada" son dos expresiones que, como se verá más adelante, llevan a identificar una belleza ambigua que tiende, no obstante, hacia una masculinización y una ulterior "androgenización" de la mujer.

En el nuevo formato de pinturas rossettianas, lo que para una mirada moderna podría pasar desapercibido, para la mirada victoriana constituía una trasgresión de los límites. Estas pinturas tienen colores que recuerdan el arte veneciano (a la propia *Gioconda*, incluso), el ambiente sugiere un ámbito de lo privado, atemporal, un "boudoir" o "bower". La vestimenta es equívoca y refuerza la sensualidad por medio de las formas exóticas del terciopelo, las flores bordadas y la joyería. Se resalta más la fantasía sexual que el realismo visual, en detrimento de las posturas del "truth to nature" de la PRB y en anticipación del arte simbolista.

La serie de obras que se inauguran con *Bocca Baciata* exhiben una celebración estética y una interrogante simbolista de supuestos materialistas, racionalistas y masculinos de la "modernidad" victoriana. Se trata de la irrupción de la mujer sexualizada de la que habla Bullen (1998) en la cultura de mediados de siglo, por medio de un discurso violento: se extendía del realismo brutal de la prostituta callejera a la mujer fatal de las fantasías masculinas.

Toda significación depende de la mirada que construye su propia historia y dicha dialéctica se repite a lo largo de la década de 1860 en cuadros como *Fair Rosamund* (fig. 17), *Helen of Troy* (fig. 18), *Fazio's Mistress* (fig. 19), *The Blue Bower* (fig. 20), *Monna Vanna* (fig. 21), *Regina Cordium* (fig. 22), y, por supuesto, la *Venus Verticordia* (fig. 24) que se analizará más adelante.

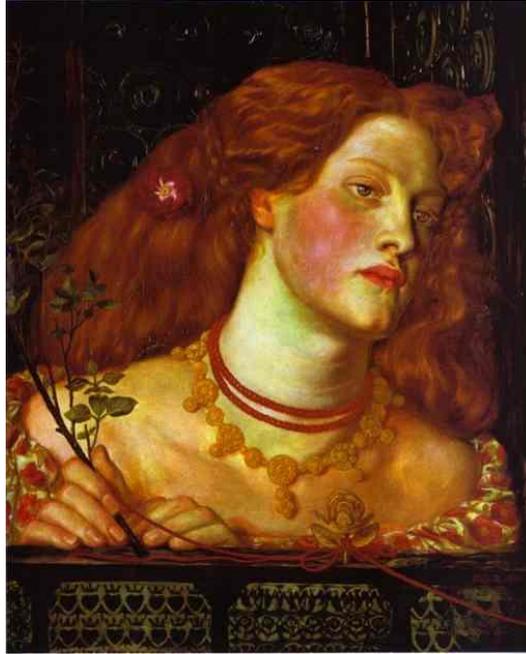


Fig. 17 Rossetti, *Fair Rosamund*, 1861, Cardiff, National Museum of Wales.



Fig. 18 Rossetti, *Helen of Troy*, 1863, Hamburgo, *Hamburger Kunsthalle*.



Fig. 19 Rossetti, *Fazio's Mistress*, 1863, Londres, Tate Britain.



Fig. 20 Rossetti, *The Blue Bower*, 1865, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts.



Fig. 21 Rossetti, *Monna Vanna*, 1866, Londres, Tate Britain.

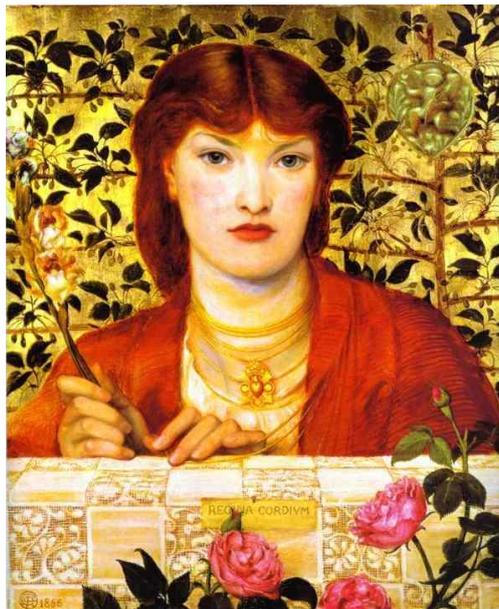


Fig. 22 Rossetti, *Regina Cordium*, 1866, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum.

En el soneto X, "The Portrait", mencionado en el capítulo anterior, Rossetti desarrolla de manera concreta el culto de la imagen casi icónica de la "amada": "Her face is made her shrine". Además, la referencia a la mirada de la mujer ("The shadowed eyes remember and foresee.") tiene

ya la connotación de opacidad, evasión y, por lo tanto, misterio de las pinturas enumeradas arriba. Es una mirada poderosa que tiene la capacidad de escrutar tanto el pasado como el futuro, y por ello su carácter es inaprehensible. Sin embargo, la voz lírica ("the poetic I/eye") anuncia que por medio de ella se puede mirar el objeto representado.

Considérese, en ese sentido, el siguiente fragmento del poema "Jenny", de 1857, en el que el poeta retrata un avatar equivalente a *Bocca Baciata*, en su poesía, aunque es más cercano en cuanto a tema al famoso *Found*, de 1854. "Jenny" es un monólogo dramático en el que la voz poética se dirige al personaje de la prostituta:

Yet, Jenny, looking long at you,
The woman almost fades from view.
A cipher of man's changeless sum
Of lust, past, present, and to come,
Is left. A riddle that one shrinks
To challenge from the scornful sphinx.

(Rossetti, 2003:67, vv. 276-281)

La mirada que proviene de la mujer representada se inscribe en la imaginería de la mirada, en un topos de la mirada agresiva e instigadora que penetra al observador y lo sacude en su deseo. Se deja adivinar un instinto de posesión por parte del yo poético masculino frente al objeto femenino deseado. La mirada lejana y melancólica de la mujer representada articula la noción de pérdida.

Así, por ejemplo, en *Found* (fig. 23) la mujer aparece dibujada con las características de voluptuosidad e inasibilidad literal. La escena es dramática y altamente cargada de *pathos*. La mirada de la prostituta se clava en lo terrenal del suelo, al tiempo que el hombre intenta levantarla con fuerza. En esta pintura que Rossetti dejó incompleta, el pintor intenta representar no sólo una visión moral particular, sino una relación entre los sexos, en una lucha contradictoria. Asimismo, se percibe un fuerte

contraste entre el vicio y la virtud, entre lo sagrado y lo secular.

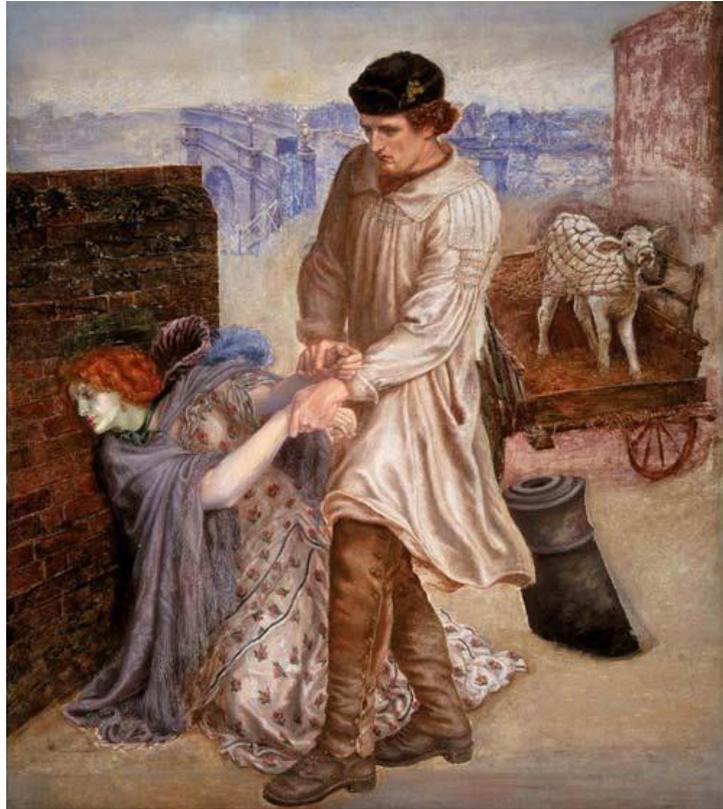


Fig. 23 Rossetti, *Found*, ca. 1859, Delaware, Delaware Art Museum.

La mujer (la modelo fue Fanny Cornforth) es la prostituta atrapada en su condición, como la ternera atrapada en la red dentro de la carreta. Sin embargo, la ambigüedad de la escena es patente. El soneto que acompaña a la pintura es elocuente al respecto:

"Found" (For a Picture)

"There is a budding morrow in midnight":-
So sang our Keats, our English nightingale.
And here, as lamps across the bridge turn pale
In London's smokeless resurrection-light,
Dark breaks to dawn. But o'er the deadly blight
Of love deflowered and sorrow of none avail
Which makes this man gasp and this woman quail,

Can day from darkness ever again take flight?

Ah! gave not these two hearts their mutual pledge,
Under one mantle sheltered 'neath the hedge
In gloaming courtship? And O God! to-day
He only knows he holds her, -but what part
Can life now take? She cries in her locked heart,-
"Leave me- I do not know you- go away!"

(Rossetti, 2003: 192)

La referencia directa a Keats es muy importante. Se trata del soneto "To Homer" y los versos que preceden al citado por Rossetti,

"Aye on the shores of darkness there is light,
And precipices show untrodden green,
There is a budding morrow in midnight"

denotan el carácter complementario de la luz y la oscuridad; como la metáfora del capullo de la aurora contenido ya o anunciado en la medianoche, que se relaciona inmediatamente con las lámparas sobre el puente que se apagan a medida que comienza a amanecer. Se trata de una luz de resurrección purificada de toda contaminación. Sin embargo, el contraste se da rápidamente entre el ambiente físico descrito y la situación representada, el "gloaming courtship" de los amantes. Para la prostituta amedrentada y para el jadeante hombre, la esperanza se esfuma, de tal manera que la luz de la mañana ya no representa salvación. "He only knows he holds her", pero tal certidumbre de lo físico nada logra frente a la inasibilidad espiritual.

La prostituta podrá manifestar rechazo abierto a la salvación y desconocimiento de su pasado ("Leave me- I do not know you- go away!"), y su postura es tanto más patética cuanto, arrepintiéndose, no puede escapar a su destino. En ese sentido, es diametralmente opuesta a la "prostituta" de *The Awakening Conscience* (fig. 16), con la que Holman Hunt participa de la multiplicidad de discursos sobre la sexualidad femenina en la época.

The female body had become the site of a "moral panic"; it was a point of intersection between purity and pollution which served to define, on the one hand, the integrity and inviolability of the bourgeois home presided over by its angelic female, and on the other the wilderness of sexual chaos by which that home was seen to be embattled. (Bullen, 1998:58)

La fórmula contradictoria de la naturaleza femenina, manifiesta en esa intersección fue el tema proliferante del resto de la obra rosettiana. Los temas giraban en torno a la mujer en posiciones amorosas, eróticas o sexuales comprometedoras. En todos ellos, la mujer aparece en su condición ambivalente, interrogante. "Jenny", por ejemplo, comparte estas características. Desde su forma, ya es un poema extraño y oscuro, disyuntivo. La incertidumbre, los cambios de tono y de actitud, el auto-análisis y la auto-recriminación son constantes. Jenny, a los ojos del "poetic I/eye" es "a book half-read by lightning in a dream!" Mientras la prostituta yace indolente, el yo poético sucumbe ante un torbellino de preguntas maniqueas. Anderson (1993) realizó un análisis minucioso de "Jenny", centrándose en los conceptos de "agency" e intersubjetividad y explorando en qué medida "Jenny" es un poema en el que a la mujer se le niega una voz propia en la negación de su monólogo dramático, en una "thwarted recognition, and the profound unreadability of otherness" (146).

I wonder what you're thinking of.
If of myself you think at all,
What is the thought? - conjectural
On sorry matters best unsolved?-
Or inly is each grace revolved
To fit me with a lure?

(Rossetti, 2003: 61, vv. 58-63)

Estoy de acuerdo con Bullen (1998:66) cuando dice que más allá de ser un poema acerca de la ilegibilidad del

otro, se trata, en todos los casos, de la interrogación de uno mismo. El poema es incierto y ambiguo porque el fenómeno de la mirada no es único y el mismo, sino que depende de cada estructura. Cada sección de "Jenny" es, así, una pregunta particular sobre su historia, sobre el enigma que plantea la mujer inasible, en su circunstancia. Bullen afirma que "Jenny" es un poema de cuestionamiento retórico, pero es cierto que Jenny, en tanto que personaje, no goza de ninguna autonomía o autodefinición. Las preguntas que se lanzan a ella retornan al poeta.

El paralelo suele establecerse con "A Castaway", de Augusta Webster (1866), monólogo interior en el que la protagonista habla con coherencia y objetividad e independencia, desde una autoconciencia que cuestiona su posición, irónica y lúcidamente, en una apología de su estatuto social. Si en "Castaway" la mujer protagonista se da a un discurso asertivo, en "Jenny" la voz poética cuestiona y degrada a una mujer a la que apostrofa siempre: "Poor Jenny".

"Jenny" como tantas otras de las obras de Rossetti, mantiene la característica especular. En ocasiones el enunciador masculino y el objeto femenino se confunden, mientras que en otras aparecen claramente diferenciados. Por un lado, se describe a Jenny en toda su radiante y sugerente belleza:

Fair Jenny mine, the thoughtless queen
Of kisses which the blush between
Could hardly make much daintier;
Whose eyes are as blue skies, whose hair
Is countless gold incomparable:
Fresh flower, scarce touched with signs that tell
Of Love's exuberant hotbed
(Rossetti, 2003: 60, vv. 6-12)

Por otro lado, el yo poético está caracterizado por su carácter inquisitivo con respecto a la ambivalente naturaleza de Jenny:

What, Jenny, are your lilies dead?
Aye, and the snow-white leaves are spread
Like winter on the garden-bed.
But you had roses left in May,-
They were not gone too. Jenny, nay,
But must your roses die, and those
Their purpled buds that should uncloze?
Even so; the leaves are curled apart,
Still red as from the broken heart,
And here's the naked stem of thorns.
(Rossetti, 2003: 63, vv. 111-120)

Una configuración funesta de las flores con la belleza de la mujer y la amenaza conjunta que representan para el corazón del amante cobran forma en las varias versiones de la obra de arte doble *Venus Verticordia*, que se pueden considerar aquí como un estadio de transición hacia las obras de mujeres representadas ya en el límite del extrañamiento. Rossetti acuñó el término "stunners" para referirse a las mujeres de extraordinaria e inasible belleza "retratadas" en los cuadros mencionados anteriormente. Se adivina, en todos estos casos, una independencia del objeto femenino representado frente al otro masculino que la contempla.

Las famosas "stunners" prerrafaelitas eran, comúnmente, jóvenes pertenecientes a las clases trabajadoras, incluso prostitutas, sumamente atractivas para los pintores del círculo que desencadenaban en ellos un deseo incontenible de retratarlas. "Stunners" como Siddall, o Fanny Cornforth, o incluso, Jane Morris, figuran eficazmente el mito de Pigmalión: se convierten en alegorías de un ideal estético trabajado, alcanzado y asegurado; además tienen significación en tanto que objetos de placer erótico y visual.

En pinturas como *Venus Verticordia* (en sus varias versiones), el color es un elemento fundamental del erotismo. Como en el caso de *Bocca Baciata*, en las distintas *Venus*, la fisionomía y el color están

abiertamente relacionadas con la pasión y el deleite de lo carnal. Además, para Rossetti, el color es la fisionomía de la pintura y provoca una infatuación semejante a la que despierta un ser humano. Podía satisfacer sus necesidades de color con el aspecto veneciano de sus "stunners". Así, los pintores de la época, como Swinburne, por ejemplo, comentaban que los cuadros de Rossetti eran "more stunning that can be decently expressed" (apud. Bullen, 1998:104).

En las distintas versiones de *Venus Verticordia* un aspecto importante de la figura femenina representada es la tendencia a la masculinización de sus rasgos físicos. Los hombros desnudos, el cuello y el pecho son anchos; la quijada agudiza sus líneas en ángulos rectos; el cabello se libera en una sensualidad incontestable; las manos se vuelven más gruesas todavía y el seno aparece descubierto. Las flores que la rodean tienen muchos significados simbólicos asociados en metáfora de su sexualidad. John Ruskin bautizó este cuadro *Flora*, en referencia a la presencia abrumadora de las flores. Sin embargo, también encontró una vulgaridad patente en dicha presencia; vulgaridad que Pollock (1988: 189) relaciona con la sensación de inquietud frente al objeto contemplado.

Los elementos simbólicos se añaden uno a uno: la figura ahí expuesta es, según el título literal, la Venus "que convierte los corazones". La flecha de Cupido y la manzana de la discordia con la que premió a Paris son rasgos que la caracterizan. No obstante, la manzana también pertenece a la tradición simbólica cristiana, como fruto del conocimiento, atributo de Eva: signo de su pecado, del descubrimiento del conocimiento que introdujo la diferencia y el dolor. Además, la figura está rodeada de un halo de luz al nivel de la cabeza que, con su connotación de santidad y pureza, relaciona a la Venus con la figura de la Virgen. Se puede identificar aquí una asociación tanto con

los cuadros de las Madonnas como los de Beatriz, de la etapa temática anterior.

Uno de los críticos de la época escribió acerca de este cuadro: "Winner of hearts, she recks not of the soul; fraught with peril her ways are inscrutable; there is no more of evil than of good in her; she is victorious and indomitable" (F.G. Stephens, *apud* Pollock: 189). Así, la ambigua conjunción de entidades: Venus, Eva y la Virgen convierten la *Venus Verticordia* en el primer cuadro simbolista rossettiano (su único desnudo, además) que plantea como tema de fondo la peligrosidad de una mujer con conocimiento y dominio de su sexualidad, cuya presencia es a la vez seductora y dañina; una mujer terriblemente distante y ansiosamente deseada; una presencia casi alucinada. *Venus Verticordia* tiene un carácter demónico, pues se sitúa entre dos polos de significado que la mantienen en una tensión interpretativa conflictiva. Se podría decir que es una obra transicional.



Fig. 24 Rossetti, *Venus Verticordia*, 1864-1868, Bournemouth, Rossetti Cotes Art Gallery and Museum.

La versión del cuadro correspondiente a 1868, hecha con pasteles en tonos rojos y rosados, se convierte en obra de arte doble cuando, en la esquina superior derecha, Rossetti adjunta el siguiente soneto:

Venus Verticordia (For a Picture)

She had the apple in her hand for thee,
Yet almost in her heart would hold it back;
She muses, with her eyes upon the track
Of that which in thy spirit they can see.
Haply, "Behold, he is at peace," saith she;
"Alas! the apple for his lips, -the dart
That follows its brief sweetness to his heart,-
The wandering of his feet perpetually!"

A little space her glance is still and coy;
But if she give the fruit that works her spell,
Those eyes shall flame as for her Phrygian boy.
Then shall her bird's strained throat the woe foretell,
And her far seas moan as a single shell,
And through her dark grove strike the light of Troy.

(Rossetti, 2003: 188)

Se ha dicho que este soneto expone un problema de interpretación sumamente importante para el conjunto de la obra poética de Rossetti.¹ De acuerdo con el título, Venus Verticordia sería la Venus que altera los corazones para alejarlos del amor ilícito y convertirlos en castos. Sin embargo, la Venus representada en la obra de arte doble se encuentra en desafiante tensión: bien puede tratarse de la Venus Urania o de la Venus Pandemos. De acuerdo con ciertas posturas críticas, Rossetti no pretendía que su *Venus Verticordia* se considerase como la Venus Urania, nacida de hombre solamente y que, por tanto, instigaría sólo a un amor de lo masculino, más intelectual que sensual. Sin embargo, existe una ambivalencia notable tanto en la pintura como en el soneto.

¹ Véase, en ese sentido, el comentario erudito para *Venus Verticordia* en RA (2007).

Considérese en primer lugar el cuadro. Por una parte, en lo relativo a su constitución física, como se ha comentado anteriormente, los rasgos marcadamente toscos de la Venus (en este caso modelaron en dos momentos distintos tanto Alexa Wilding como Fanny Cornforth) refuerzan una complexión masculina que se nota en quijada, cuello, hombros, brazos y tórax. En ese sentido, se trata de una Venus muy alejada de las líneas suaves y curvas del parámetro clásico (si se piensa en la Venus de Milo, por ejemplo) o, incluso, renacentista (si recordamos la Venus boticelliana); Rossetti estaría, entonces, abogando por una elaboración distinta del mito.

Por contraparte, la mirada, el cabello, los labios y el seno descubierto (que evoca la fuerza de la amazona) acentúan la sensualidad femenina. Esta compenetración de elementos contradictorios provoca incertidumbre cuando se contempla el cuadro. Frente esta imagen el espectador permanece con una interrogante: añade, a la imagen física, todos los elementos figurativos con contenido simbólico. En primer lugar, la manzana, que es una doble referencia a la manzana de la discordia y al fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal. En ambas instancias se pueden derivar consecuencias funestas. Paris la da a Afrodita para premiar su belleza y la consecuencia última es la Destrucción (por antonomasia) de Troya. Eva toma la manzana y la ofrece a Adán en señal de la trasgresión que originará la Diferencia. La conexión entre belleza y conocimiento es, casi, inmediata: "DGR's syncretic approach to myth here works to suggest, or even argue, a possible relation between beauty and knowledge -indeed, to suggest that a moral redemption of physical love can be realized and *understood* when sensuous beauty comes to us in the forms of art" (RA, "Venus Verticordia"). En segundo lugar, el espectador identifica la flecha como el instrumento de

Venus para "herir" de amor. La manzana y la flecha aparecen en el cuadro como elementos bien definidos y diferenciados, elementos que se vuelven uno en el soneto. En tercer lugar, la aureola que rodea la cabeza de Venus la vincula con la Virgen María. En cuarto lugar, la multiplicidad de flores (rosas y amapolas) la contextualizan en un ámbito que puede ser el del paraíso primigenio, el de la naturaleza y el de la belleza.

Lo que ocurre en el soneto refuerza la ambivalencia general de la obra. El *poetic I/eye* se proyecta en un interlocutor imaginario, logrando con ello cierto distanciamiento que le permite atestiguar la "conversión" que lleva a cabo la Verticordia en su corazón. La disposición ambivalente de Venus se marca desde el segundo verso cuando, lista para ofrecer la manzana, "almost in her heart would hold it back". Como tiene la capacidad de mirar dentro del espíritu del hombre el rastro ("track") de su sensibilidad, Venus se abstrae a una posición contemplativa o meditativa.

Una palabra clave en el soneto es "haply", en el quinto verso, pues denota la circunstancia azarosa en la que Venus actúa para trastornar la condición de su "víctima": "Behold, he is at peace". El acento sobre la mirada es rotundo; está presente en los versos 3, 4, 5, 9 y 11. Venus acecha con una mirada que, en determinado momento es "still and coy", pero que muy pronto se transforma en "eyes shall flame". En los versos 6-8, se da cuenta del estado de paz que se rompe para siempre tras el flechazo fugaz. La yuxtaposición de elementos es eficaz por el contraste que surge: "the apple for his lips", "the dart that follows its brief sweetness to his heart", "the wandering of his feet perpetually". El placer del enamoramiento es instantáneo en comparación con el error perpetuo al que la víctima queda condenada.

Venus es la hechicera que lleva a cabo su encantamiento subrepticamente: su quietud y timidez se transforman cuando elige dar el fruto de su magia. En el "dar" está velada su relación con Eva, así como en la consecuencia de su acción: "If she give the fruit that works her spell... Then shall her bird's strained throat the woe foretell". El primer verso se vincula entonces con el el último del soneto en la consecuencia fatal: "She hath the apple in her hand for thee" (el "thee" podría ser Adán y no sólo un alter ego del yo poético), "And through her dark grove strike the light of Troy". No se trata solamente de una condensación del mito de Afrodita, Paris y el origen de la guerra de Troya, sino de una aproximación de Rossetti a la ambigüedad de la naturaleza femenina representada en tres grandes instancias míticas: Eva, Venus y la Virgen.

El soneto que aparece publicado inmediatamente después de "Venus Verticordia" es "Pandora (For a Picture)", en el que el tema es, nuevamente, la mujer que desata la destrucción y origina el mal. La pintura se completó en un periodo de tres años y muestra uno de los primeros "retratos" de la mujer que habría de obsesionar a Rossetti en sus últimos años: Jane Morris, esposa del pintor William Morris. Pandora y Jane Morris comienzan a dominar la escena de Rossetti a partir de 1868. Jane se convierte en un sinónimo de belleza y el poeta intenta aprehenderla de diversas maneras bajo distintos temas. Uno de ellos es el de la mujer ajena o ausente: Proserpina es uno de los ejemplos más claros.

En *Pandora*, Rossetti trata de nueva cuenta la ambigüedad de su tema, y el carácter amenazante de su figura femenina:

The accompanying sonnet treats these ambiguities in an explicit way, but the painting is no less clear in its representations. The dark palette constructs an obscurity of colors that nicely supports the figural obscurities of the picture: the smoke-

involved, barely visible "winged and fleshless passions" that so moved Swinburne; the lost gaze of Pandora; the closed casket, which may or may not still contain the hope signified in the myth (a hope that itself might or might not prove less fleeting or more substantial). (RA, "Pandora")

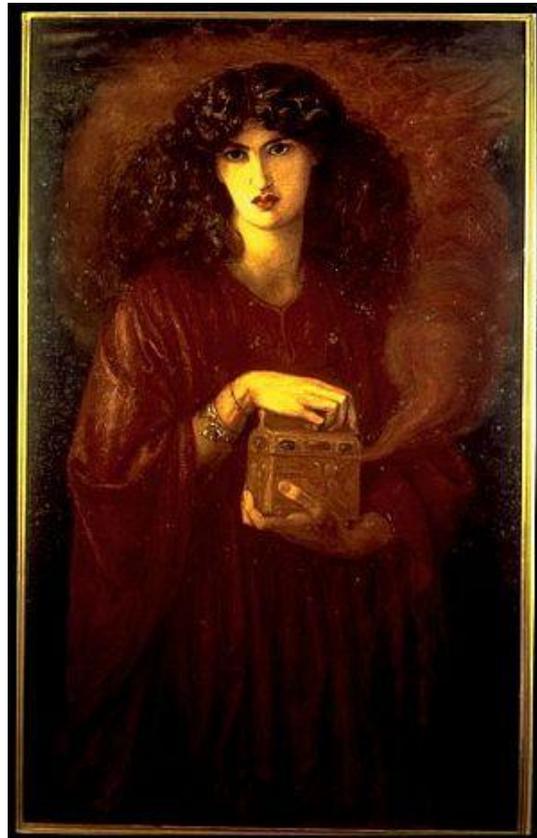


Fig. 25 Rossetti, *Pandora*, 1868-1871, colección privada.

El soneto que acompaña la pintura está estructurado por una serie de preguntas que no hallan respuesta:

Pandora (For a Picture)

What of the end, Pandora? Was it thine,
The deed that set these fiery pinions free?
Ah! Wherefore did the Olympian consistory
In its own likeness make thee half divine?
Was it that Juno's brow might stand a sign
For ever? and the mien of Pallas be
A deadly thing? and that all men might see
In Venus' eyes the gaze of Proserpine?

What of the end? These beat their wings at will,
The ill-born things, the good things turned to ill,-
Powers of the impassioned hours prohibited.
Aye, clench the casket now! Whither they go
Thou mayst not dare to think: nor canst thou know
If Hope still pent there be alive or dead.

(Rossetti, 2003:189)

El yo lírico plantea una serie de preguntas retóricas a Pandora y la interroga acerca de su objetivo ("What of the end, Pandora?"), al comienzo del soneto. La pregunta vuelve a plantearse en el comienzo de la segunda sección, en el primer terceto, como si fuera un lamento a manera de estribillo.

Pandora comparte con Eva varios elementos. Se trata de una mujer hecha de barro, "a imagen y semejanza" de los olímpicos, por el dios Hefestos y dada como esposa a Prometeo. Su nombre significa "la bendecida por dones", pues los dioses le dan varias ofrendas. Entre ellas está la famosa caja que Zeus le regala, para que ella a su vez se la dé a quien la despose; en ella están contenidos todos los males del mundo, y la esperanza. En el soneto se la caracteriza como una mujer que agravia la naturaleza divina que le fue concedida. Con su acto, Pandora pone en entredicho a las grandes diosas: el ceño de Juno se convierte en señal fatal, el semblante de Palas se torna mortífero y las miradas de Venus y Proserpina se vuelven temibles para el resto de los hombres. Como en las dobles obras de arte comentadas anteriormente, en ésta también se da un privilegio por la metonimia como figura retórica principal, pues un elemento en particular adquiere significación total de un aspecto más complejo. Es curioso cómo el ceño, el rostro y la mirada de las diosas se convierten en metáforas de terror, muerte y destrucción, como la caja de Pandora y la manzana de Venus.

En los tercetos se enfatiza la amenaza. Una vez abierta, la caja deja libres "the ill-born things, the good things turned to ill". Con un lamento más, en el verso 12, se le ordena a Pandora mantener cerrada la caja, pues en su inconsciencia y pasmo no es capaz de vislumbrar la dimensión de su cometido y la fatalidad se acentúa en los últimos dos versos cuando se pone en duda la supervivencia de la Esperanza.

Los cuadros de *stunners*, y las dobles obras de arte presentadas aquí, plantean un problema con la mirada. Se trata de discursos que interrogan el carácter ambiguo de las figuras representadas, la sensación de extrañeza y vacío que provocan. En todos los casos se enfatiza la sensualidad o sexualidad como marca ineludible, y la ausencia o inaprehensibilidad del objeto representado incitan al deseo. Tanto en la pintura como en la poesía, el deseo, consecuencia de la pérdida o ausencia, se figura como amenazante y lleno de peligro.

Capítulo V La dialéctica del espejo: la constelación de
Lady Lilith

Hold thou thy heart against her shining hair,
If, by thy fate, she spread it once for thee;
For, when she nets a young man in that snare,
So twines she him he never may be free.
Rossetti, *Lilith*. From Goethe

En un ensayo que aborda el tema de la representación de la mujer mirándose en el espejo paralelamente con el de la obra de arte doble de Dante Gabriel Rossetti, el crítico norteamericano John Hillis Miller lanza una pregunta perturbadora: "Why is it that when we men contemplate not ourselves in the mirror but our incongruous other self, a desirable woman contemplating herself, our own integrity is mutilated, destroyed?" (Hillis Miller, 1991, 334).

Llama la atención la generalización tan categórica del crítico: la fatalidad inherente al acto de observar a una mujer en contemplación narcisista. Una integridad masculina mutilada, tal vez en reminiscencia de una castración; una destrucción vinculada con la muerte, asociada con el hecho de estar frente a una mujer deseable que no necesita de esa mirada escópica para construir su identidad; se basta a sí misma y con ello logra su completud. Una mujer en esa circunstancia parecería asegurar lo dicho por Jean Starobinski acerca del *Narcisse* de Rousseau, en su "L'Oeil vivant" (1961:173): "Il revendiquera la possibilité d'effacer son image dans les miroirs trompeurs que sont les yeux des autres. 'Mon essence est-elle dans leur regards?'"

Al hacer aquella pregunta, Hillis Miller tenía en mente una de las obras más misteriosas de Rossetti: la obra de arte doble *Lady Lilith* / "Body's Beauty" (1868-69), contraparte exacta de la obra *Sibylla Palmifera* / "Soul's Beauty" (1865-70) analizada en el capítulo III. Swinburne

se había referido a estas obras como las más grandes de Rossetti, justamente porque enmarcaban dos tipos de belleza casi arquetípicos: la sensual y la espiritual, respectivamente. Rossetti pretendía representar ahí una "Modern Lilith" —sin duda una instancia más de sus "sacred pictures of a new religion"—, que cepillaba, lánguida, su abundante y dorada cabellera, en un gesto de autocontemplación frente al espejo, "by whose fascination such natures draw others within their circle" (vid. cap. III). Rossetti vislumbraba en la figura de Lilith la personificación de un principio maligno en el mundo, femenino de origen; así como una "naturaleza" seductora capaz de atrapar a los otros en su poder.

Peligrosidad, temor, fascinación y deseo eran conceptos vinculados a la figura de Lilith desde el comienzo. Y Rossetti había intentado desarrollar la idea en varios textos, muchos de los cuales quedaron inconclusos, en una reelaboración "moderna" del mito. El primero, en 1869, fue la obra de arte doble *Eden Bower*, en la que Rossetti abordaba la relación erótica de Lilith con la serpiente (fig. 26), cuyo carácter fálico resalta en la ilustración que acompaña al poema:



Fig. 26 Rossetti, *Lady Lilith* o *Eden Bower*, ca. 1863–64 o, ca. 1869, colección particular.

El sistema de oposiciones binarias mujer celestial / mujer demoníaca ubica la caracterización de Lilith en un lugar intersticial. Su apariencia tiene esa cualidad ambivalente por medio de la cual es capaz de disfrazar su naturaleza malévolas: nada la vincula a lo humano, como no sea la suavidad de su cuerpo femenino, y en su origen se la relaciona con la serpiente, símbolo no sólo del mal, sino de la fertilidad y lo terrenal.

"Eden Bower"

It was Lilith the wife of Adam:
(Sing Eden Bower!)
Not a drop of her blood was human,
But she was made like a soft sweet woman.

Lilith stood on the skirts of Eden;
(Alas the hour!)
She was the first that thence was driven;
With her was hell and with Eve has heaven.

In the ear of the Snake said Lilith:-
(Sing Eden Bower!)
"To thee I come when the rest is over;
A snake was I when thou wast my lover.

"I was the fairest snake in Eden:
(Alas the hour!)
By the earth's will, new form and feature
Made me a wife for the earth's new creature.

"Take me thou as I come from Adam:
(Sing Eden Bower!)
Once again shall my love subdue thee;
The past is past and I am come to thee.

"O but Adam was thrall to Lilith!
(Alas the hour!)
All the threads of my hair are golden,
And there in a net his heart was holden.

"O and Lilith was queen of Adam!
(Sing Eden Bower!)
All the day and the night together
My breath could shake his soul like a feather. [...]
(Rossetti, 2003: 43-44, vv. 1-28)

En el desarrollo de la balada tres nombres juegan un papel importante: "Lilith", "Adam" e "Eden", que se alternan para cerrar el primer verso de cada cuarteto. Además, el estribillo se combina también en cada segundo verso de las estrofas. El tono que se logra remite, indiscutiblemente, al tono profético de la Biblia, si bien las rimas femeninas de los versos 3 y 4 de cada estrofa, son tan sólidas que nunca dejan de transmitir el eco sonoro de la canción. Para Rossetti, éste era "a central representative treatment of its splendid subject" (vid. RA), un poema por el que, junto con la colección *The House of Life*, quería ser recordado.

"Eden Bower" es un poema muy importante por cuanto se coloca dentro del tema medular de la obra rossettiana tardía. Aborda de manera singular la fatalidad del amor y de la belleza en el contexto del mito primordial y talmúdico de Lilith y Adán. Se trata de una reinención del mito de la caída, con Lilith y la Serpiente como personajes en complicidad protagónica, en la que Rossetti despliega toda su imaginación.

El poema está relacionado con "Sister Helen", "Troy Town", "The Card-Dealer" y, por supuesto, "Body's Beauty", avatares enteramente antagónicos de aquellas obras en las que figuraban Eva, Beatriz y María. Se trata de un poema intensamente erótico en el que se entretejen los diálogos de Lilith con la Serpiente tanto como sus propios cuerpos, en la historia de su amasiato original: "thou art cold, and fire is my body" (v. 60). Las formas de sus cuerpos se amalgaman ("In thy sweet folds bind me and bend me/ And let me feel the shape thou shalt lend me!" vv. 91-92), como se funde en una la voluntad de doblegar la creación de Dios: el hombre. Así, Lilith arrebató su cuerpo a la Serpiente y es ésta quien tienta a Eva.

En casi 200 versos, Rossetti emprende una aventura que hace eco de la llevada a cabo por Milton en su paradigmático *Paradise Lost*. Por supuesto, la envergadura es de menor alcance, si bien se inscribe en la tendencia de la época de reescribir los mitos antiguos para sustentar una nueva tradición. Rossetti hace una remembranza sutil de la interpretación miltoniana. En el tratamiento de Rossetti, sobre todo a partir del verso 81, "the tale of the serpent's seduction of Eve is read as an act of ventriloquism, with the snake serving merely as Lilith's mouthpiece" (vid. RA).

Como toda textualidad en la obra de Rossetti, "Eden Bower" participa de ese gran diálogo intertextual con los textos románticos. La balada se vincula con el poema "Lamia" de Keats, así como con el emblemático "Christabel" de Coleridge, hechos que se enfatizan en el carácter oscuro de la mujer fatal configurada en ellos. Allen (1984) ha desarrollado el tema de la mujer fatal como consecuencia o reacción ante el movimiento de la "new woman" en las obras de Rossetti y sus contemporáneos victorianos. Se trata de la noción políticamente cargada de "the Woman Question", es decir, la gestión de nuevos espacios para la mujer en la sociedad, con la consiguiente amenaza que ello implica para el mundo masculino.

En el caso de la figura mítica, Lilith ha sido siempre abordada como encarnación del peligro. La constelación de textos que desarrollan el mito parten del midrash (marginalia o comentario al texto bíblico) conocido como el "Alfabeto de Ben Sira", texto anónimo de los siglos VII u VIII, en el que se habla de Lilith como la primera consorte de Adán. En esta tradición, Lilith fue creada del mismo barro que Adán y, por consiguiente, como su igual (a diferencia de Eva que depende enteramente de Adán). En el midrash se aborda explícitamente el origen sexual del

conflicto entre los consortes. Cuando Adán se rehúsa a otorgar a Lilith el mismo estatuto que él, ella lo abandona para perseguirlo eternamente en sus sueños.

Un poco más tarde, en el mismo año de 1869, Rossetti preparó el borrador para una obra dramática llamada "The Doom of the Sirens, A Lyrical Tragedy" y la balada "The Orchard Pits", que finalmente se convirtió en un relato en prosa en el que desarrollaba su sueño más recurrente, un relato en el que sacude de su imaginación la figura obsesiva de Lilith como principal artífice de la destrucción de los hombres. Estos textos están tan vinculados con lo que Rossetti desarrolló en la balada "Eden Bower" que juntos sustentan la configuración estelar de los textos de Lilith.

Las primeras estrofas de "The Orchard Pits" rezaban:

Piled deep below the screening apple-branch
~~They lie with bitten~~ **Those dead men lie with** apples in their
And some are only ancient bones that blanch, [hands:
And some had ships that last year's wind did launch,
And some were yesterday the lords of lands.

In the soft ~~dell~~ **glen**, among the apple-trees,
High up above the hidden pit she stands
And there for ever sings, who gave to these,
That lie below, her magic hour of ease,
And those her apples holden in their hands.

Más tarde Rossetti añadió:

Th ~~i~~-**us** in ~~night~~ **my** dreams is shown me; and her hair
Crosses my lips & draws my burning breath:
Her song spreads golden wings upon the air;
Life's eyes are gleaming from her forehead fair,
And from her breasts the ravishing eyes of Death.

Men say to me that sleep hath many dreams,
Yet I knew never but this dream alone.
There from a dried-up channel, once the stream's,
The glen slopes up; even such in sleep it seems
As to my waking sight the place well-known.

Finalmente, Rossetti lo transformó en un relato en prosa, en el que, usando el tono de leyenda, desarrolla el sueño recurrente de su fantasía: "Men tell me that sleep has many dreams; but all my life I have dreamt one dream alone" (Rossetti, 2003:362). La voz del narrador encarna la voz del Hombre mítico, eternamente asaltado por el fantasma de Lilith. El relato desarrolla las imágenes descriptivas proyectadas en las estrofas de "The Orchard Pits" ("I see a glen whose sides slope upward from the deep bed of a dried-up stream, and either slope is covered with wild apple-trees"), para construir un escenario que remite si no al Edén bíblico, sí al universo rossettiano de "Eden Bower". En ese escenario, "in the largest tree, within the fork whence the limbs divide, a fair, golden-haired woman stands and sings [...] holding forth a bright red apple".

El lector puede tejer de inmediato la urdimbre intertextual de la constelación rossettiana: a su mente llegan no sólo Lilith y Eva, sino Venus y toda la galería de mujeres que componen el conjunto de su obra: la mujer prerrafaelita que, como recordaba su hermana Christina, "fills his dreams". El matiz peligroso no se deja esperar. Cito ampliamente del relato:

Below her feet the trees grow more and more tangled, and stretch from both sides across the deep pit below: and the pit is full of the bodies of men. They lie in heaps beneath the screen of boughs, with her apples bitten in their hands; and some are no more than ancient bones now, and some seem dead but yesterday. She stands over them in the glen, and sings for ever, and offers her apple still. This dream shows me no strange place. I know the glen, and have known it from childhood, and heard many tales of those who have died there by the Siren's spell. I pass there often now, and look at it as one might look at a place chosen for one's grave. I see nothing, but I know that it means death for me. The apple-trees are like others, and have childish memories connected with them, though I was taught to shun

the place. No man sees the woman but once, and then no other is near; and no man sees that man again. (Rossetti, 2003:362-362)

En el recuento que hace el narrador de su sueño se hace mención explícita de la Sirena, la antítesis de su Sibila, que atrae con su canto una sola vez, letal. ¿No cabría identificar ya la vinculación con lo inconsciente? Rossetti aborda, sin saberlo, la intrincada y oscura profundidad de lo inconsciente, situando en su niñez, la experiencia primera del sueño. Los manzanos que hunden en la tierra el tejido de sus raíces, tocan en lo profundo la multiplicidad de cuerpos de los hombres muertos, hombres que son uno y el mismo: el poeta y Adán. El tiempo parece detenido en un ayer y un ahora eterno: en un futuro que siempre será el de la misma fatalidad para todos aquellos que sean seducidos por el canto de la sirena. Los recuerdos de la niñez o la propia vivencia ubicada en la niñez, remiten al estado arquetípico del hombre. Como si ese recuerdo no fuera otro que el del origen mítico: "Each man who is the Siren's choice dreams the same dream, and always of some familiar spot wherever he lives in the world, and it is there that he finds her when his time comes".

Por otro lado, el relato goza del mismo ámbito especular característico de la obra rossettiana: el narrador se reconoce en cada una de las víctimas, se unifica y se refleja en sus miedos y destino común. Insalvable, identifica los rasgos latentes en la amenaza, y no los evade, como si se supiera condenado a esa fatalidad. Incluso en la experiencia del amor "legítimo", su amada comparte el papel ambiguo de la amada primigenia, que la relaciona también con todas las otras "amadas" de la poesía de Rossetti: Eva y la *Venus Verticordia*, por ejemplo, en lo siguiente: "One day at table my love offered me an apple. And as I took it she laughed, and said, 'Do not eat, it is

the fruit of the Siren's dell.' And I laughed and ate: and at the heart of the apple was a red stain like a woman's mouth; and as I bit it I could feel a kiss upon my lips" (Rossetti, 2003:363).

El corazón y los labios tienen de nuevo el papel metafórico que recuerda los mismos símbolos en *Bocca Baciata* y *Venus Verticordia*, y que figurarán entre los más importantes de "Body's Beauty". Sin embargo, un motivo más trascendente tal vez, en todo el imaginario de la mujer pre-rafaelita, es el motivo del cabello, por lo general dorado y de intrincados rizos. Se trata, sin duda, de una reiteración constante de la "fair, golden-haired woman" que ha dado motivo a los ensayos exhaustivos de Allen (1984) y Gitter (1984) en torno a la llamada "golden-hair tradition" que cobró fuerza a finales del siglo XIX y que se convirtió en una obsesión de los victorianos, en general, y los pre-rafaelitas, en particular. Tan importante, también, para los artistas del Art Nouveau, cuyas *femmes fatales* despliegan el encanto letal de la cabellera que fluye ondulante.

In painting and literature, as well as in their popular culture, they discovered in the image of women's hair a variety of rich and complex meanings, ascribing to it powers both magical and symbolic. Golden hair, through which wealth and female sexuality are inevitably linked, was the obvious and ideal vehicle for expressing their notorious -and ambivalent- fascination both with money and with female sexual power (Gitter, 1984:936)

En la imaginación de Rossetti, y en todas las construcciones de sus mujeres, la cabellera rizada y dorada es uno de los motivos más importantes por su simbolismo, casi siempre tendiente a la asociación del cabello con una red que estrangula, atrapa y seduce por igual a todos los que en ella se pierden. Por ejemplo, en 1855, Rossetti

dibujó su versión de *La Belle Dame Sans Merci* (fig.27), y en el dibujo inscribió el sexto cuarteto de la balada de Keats:

I set her on my pacing steed
And nothing else saw all day long;
For sideways she would lean and sing
A fairies' song.



Fig. 27 Rossetti, *La Belle Dame sans Merci*, Londres, Museo Británico.

Este dibujo (que sirvió tal vez de inspiración para la pintura de Waterhouse, de 1892, sobre el mismo poema¹) se aleja sustancialmente del poema de Keats en un aspecto fundamental: el cabello de la dama que rodea el cuello del caballero, aprisionándolo. Este dibujo es, probablemente, el experimento visual más temprano en que Rossetti elabora el motivo del cabello como arma seductora de la mujer; motivo que el artista desarrollará al máximo en la obra de arte doble *Lady Lilith/ Body's Beauty*.

Los críticos aseguran que la influencia directa sobre el pintor y poeta inglés para el cuadro *Lady Lilith* proviene del cuadro de Tiziano, *Dama en su toilette* (1515)

¹Vid. fig. 3, en el capítulo II.

(fig. 28), pintura en la que se representa a una mujer contemplándose en el espejo, ante la mirada de un hombre.



Fig. 28 Tiziano, *Dama en su toilette*, París, Louvre.

Rossetti había viajado a París con el poeta Robert Browning y había pasado todas las tardes de su estancia en la ciudad en el Louvre. Si se compara el cuadro de Tiziano con *Lady Lilith* (fig. 29) se pueden descubrir varias correspondencias: las posturas, el ángulo de la cabeza de la mujer, los espejos y el gesto con el cabello y las manos, el tratamiento de la piel sobre todo en cuello, hombros y seno, y, finalmente, el peinado.

La composición recuerda también una de las pinturas de "stunners" de la década de 1860, *Fazio's Mistress* (más tarde titulada *Aurelia*), descrita como "simply a three-quarter length figure of a lady plaiting her hair before a

toilet glass" (fig. 19)². Aquí, la mención a la riqueza de la cabellera, la atención concentrada en los labios y otros aspectos provocan comentarios como: "The gorgeous wealth of hair, ruby lips, and sumptuousness of figure make up a picture of ideal but not very soulful beauty. The flesh-painting of the face, which was left unaltered in 1873, when much of the 'bric-à-brac' was added, is as fine as anything Rossetti ever did of the kind, only surpassed perhaps by his earlier handling in Old-Master style of the *Bocca Baciata*" (vid. RA). *Fazio's Mistress* es la precursora indiscutible de la composición de *Lady Lilith*. La modelo en la primera es Fanny Cornforth, como lo será en la primera versión de *Lilith*, si bien después Rossetti decide borrar el rostro y cambiarlo por el de Alexa Wilding.

Más allá de la atención que puedan llamar individualmente los diversos elementos que componen las pinturas, se podrían resaltar tres aspectos fundamentales: se trata de cuadros en los que figura 1) una mujer en contemplación narcisista; 2) ya sea de manera presente e implícita, o ausente pero adivinado ahí, un hombre participa en la escena como observador; y 3) el espejo y el cabello son elementos que alimentan la escena. Todos estos cuadros lanzan una serie de preguntas en las que entran en juego: *I /she / you*, ("I see you"), la lógica escópica de construir con la mirada, y la resuelta independencia de la mujer que se basta a sí misma para "ser" y que afrenta al observador con esa capacidad propia. Son cuadros que juegan con los espejos y la mirada.

Preceding *Lilith* are a group of works that provided sources for the development of his ideas, and some by him that illustrate the gradual emergence of *Lilith's* flowing hair as a symbol of the destructive power possessed by the *femme fatale*. She represents the New Woman, free

² El retrato "Elizabeth Siddall Plaiting Her Hair", en la Tate Britain londinense, también se acerca este tipo de composición.

of male control, scourge of the patriarchal Victorian family (Allen, 1984:286).

En la década de 1860, el Movimiento de Emancipación de la Mujer había lanzado una controversia con respecto a la planificación familiar, y esta circunstancia alimentó el temor masculino que se manifestó en la pintura y literatura de la época. Sin duda, otras mujeres fatales ya hacían su aparición bajo las figuras de Salomé o Judith (por ejemplo, en la descomunal obra de Gustave Moreau). Sin embargo, Rossetti escogió a la oscura Lilith, oscura porque permanece ajena a la imaginación de los europeos hasta el Romanticismo, con la aparición de las figuras más funestas.

Aparece en la primera parte del *Fausto*, de Goethe, en 1810, en la escena del *Walpurgisnacht*. Fausto avista, en el centro del aquelarre, a una belleza de cabellos dorados y pregunta a Mefistófeles quién es. La contestación es el fragmento que aparece como epígrafe de este capítulo, y que Rossetti tradujo basándose en Shelley. En la identificación de Lilith como la primera esposa de Adán está implícita la advertencia: cuidarse de su hermosa cabellera, pues si atrapa con ella a un joven desprevenido, nunca más lo dejará libre. Es la única aparición de Lilith en la obra del poeta alemán y sólo ese aspecto se resalta en ella.

Para algunos críticos, la obsesión que tenía Rossetti por el cabello largo e intrincado revela una fascinación casi fetichista. Esto se revela en el hecho de que todas sus modelos comparten esa característica. Es patente que el resto de los artistas de su época y de épocas posteriores la explotan también. Baste recordar las distintas versiones de la Belle Dame Sans Merci, la Lady of Shalott y la propia Lilith para reconocer cómo en la configuración de sus cabellos, las nociones "weaving", "snare", "web", "trap" se dan casi por sentado.

Al aproximarse analíticamente a la obra de arte doble *Lady Lilith / Body's Beauty*, nos damos cuenta de su carácter singular dentro del corpus Rossettiano. Cada compuesto desarrolla un discurso propio y, no obstante, complementario con el otro. Se trata de una de las instancias más complejas de especularidad en la obra del poeta. Se debe recordar aquí el comentario de Rossetti a su amigo, el Dr. Hake, citado y acotado en el capítulo I.

You ask me about Lilith - I suppose referring to the Picture-Sonnet. The picture is called *Lady Lilith* by rights (only I thought this would present a difficulty in print without paint to explain it), and represents a *Modern Lilith* combing out her abundant golden hair and gazing on herself in the glass with that complete self-absorption by whose fascination such natures draw others within their circle. The idea which you indicate (viz: of the perilous principle in the world being female from the first) is about the most essential meaning of the sonnet (Rossetti, 1965-1967:850)

Es de notar que Rossetti se refería a "Picture-Sonnet" como dos cosas y la misma, cuyos discursos se complementaban para enriquecer el significado que quería lograr. Rossetti se proponía representar una Lilith absorta en sí misma y para ello necesitaba del espejo. Ese acto fascinante, en sí mismo y de ello estaba consciente el poeta, incitaba a otros a caer en el círculo de contemplación. Sin embargo, el significado latente y más esencial en la composición era el "perilous principle in the world being feminine form the first". Si Rossetti tenía la intención de ahondar en el asunto del mal y su relación con lo femenino (como había hecho con "Pandora (For a Picture)"), esta vez hacía explícito en su obra el asunto de la mirada y el reflejo. Escogía, con el tema de Lilith, un icono cuyos rasgos resultaban esenciales para el significado de su obra.



Fig 29. Rossetti, *Lady Lilith*, 1868m, Delaware, Delaware Art Museum, Samuel and Mary R. Bancroft Memorial.

LXXVIII Body's Beauty

Of Adam's first wife, Lilith, it is told
(The witch he loved before the gift of Eve,)
That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive,
And her enchanted hair was the first gold.
And still she sits, young while the earth is old,
And, subtly of herself contemplative,
Draws men to watch the bright web she can weave,
Till heart and body and life are in its hold.

The rose and poppy are her flowers; for where
Is he not found, O Lilith, whom shed scent
And soft-shed kiss and soft sleep shall snare?
Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair.

(Rossetti, 2003:161)

En el soneto convergen casi todos los discursos vistos anteriormente. Comienza con una evocación de Lilith que recuerda el verso inicial del *Paradise Lost* miltoniano: "Of

man's first disobedience". Si se leen de manera paralela, estos primeros versos tienen una equivalencia interesante: man/Adam, first disobedience /first wife; pues la "desobediencia" no estaría relacionada con la violación del mandato divino, sino con la renuencia de Lilith de someterse a la autoridad (sexual) de Adán.

La primera esposa de Adán, inicio del conocimiento de lo sexual, se caracteriza como una bruja, término asignado, según Pollock (1988) a las mujeres que se atrevían a desafiar el orden patriarcal del conocimiento de orden teológico o médico. Se la ubica en oposición a Eva (caracterizada como don o regalo divino, curiosamente, y no como otro avatar más de la belleza funesta), en esa edad primigenia en la que, antes que en la Serpiente, ya se consagra en ella el mal. Obsérvese, en ese sentido, la "cópula" del mal, Lilith y Serpiente, en los versos de "Eden Bower":

"With cries of 'Eve!' and 'Eden!' and 'Adam!'
(Alas the hour!)
How shall we mingle our love's caresses,
I in thy coils, and thou in my tresses!
(Rossetti, 2003:47, vv. 149-152)

Esta relación con el mal se simboliza por medio del motivo del cabello. El primer cuarteto cierra con una referencia a la naturaleza áurea de su cabellera, descrita como "enchanted" y "the first gold". No sólo la pintura es elocuente con respecto a la importancia del cabello en esta obra. El soneto es rotundo en su referencia a él. En primer lugar, tiene propiedades mágicas y el valor del metal más precioso; en segundo lugar, teje con su cabellera una red capaz de atrapar el Todo: "heart and body and life". En tercer lugar, tan sólo un cabello de Lilith puede contener el germen de una violencia fatídica: "one strangling golden hair", capaz de cercenar el corazón del amante.

La idea del cabello que estrangula proviene de la traducción de Shelley a los versos de Goethe, que Rossetti transcribió en una de las acuarelas con las que se preparaba para *Lady Lilith*:

Beware of her hair, for she excels
All women in the magic of her locks
And when she twines them round a young man's neck
She will not ever set him free again.

En el texto de Goethe se lee:

Nimm' dich in Acht vor ihren schönen Haaren,
Vor, diesem Schmuck, mit den sie einzig prangt!
Wenn si damit den jungen Mann erlangt,
So lässt sie ihn so bald nicht wieder fahren.

Rossetti modifica, en su versión, el verbo "erlangen", que quiere decir "atrapar", por "entwine" que significa "entretejer" y de ahí, "estrangular" con "strangle". Con ello ubica a su Lilith en la tradición de las "hilanderas" (si bien ella sería una de índole funesta) como Penélope y Frau Holda.

The sister arts of spinning and combing are also linguistically connected: *kteis* and *pecten*, the Greek and Latin words for 'comb', mean the heckle for combing wool and the reed for weaving. Both meanings, considered with the third meaning of *kteis* and *pecten*, the female pudenda, evoke the ultimately sexual and exclusively female power to weave the family web, to create the fabric of peaceful family and social existence (Gitter, 1984:936).

El despliegue del cabello en todo su esplendor, como se sugiere, por ejemplo, en los relatos de sirenas que cautivan a los navegantes, puede considerarse como una exhibición de lo sexual: vitalidad o lascivia. También se relaciona con el ámbito del sacrificio: entrega o sumisión. De ahí el castigo del despojo de la cabellera como señal de humillación. Por otro lado, también se vincula con el

entramado ("plotting") de la narración: en ese sentido, Lilith es la gran "tramadora", la que teje la perdición.

Sin embargo, más allá de los múltiples significados que se pueden extraer de Lilith cepillando su cabellera y exhibiendo la red que atrapa y estrangula, es interesante descubrir que esta obra, tramada como está, se relaciona con el efecto que el artista quiere lograr con su objeto estético. "The bright web, into which men are drawn by watching it, is not only a trap but an aesthetic object. Woven like a tapestry, rather than spun like a spider's trap, the 'bright web' implies the activity of the autonomous artist, enviable in that he does not seem to think of the audience he can so easily compel" (Psomiades, 1997: 127).

La obra de arte doble es un objeto estético bello por sí mismo. Lleno de significados y alusiones, pero que, principalmente, promueve la escopofilia, o el "amor por el mirar". Se contempla la belleza funesta de Lilith, que permanece perenne, abstraída del tiempo: "young while the earth is old", un verso que se anticipa a la descripción de la *Gioconda* de Walter Pater: "older than the rocks among which she sits; like the vampire she has been dead many times, and learned all the secrets of the grave" (1877:125). Lilith, en la obra de arte doble tiene la virtud, o el vicio, de ser una amenazante "haunting absent presence". En ese sentido, se exhibe como un reflejo ambiguo, subversivo y misterioso de todos los significados e implicaciones que involucra.

Uno de los aspectos más importantes desarrollado por Hillis Miller en su ensayo "The Mirror's Secret", es la noción de pérdida. La Lilith que se contempla tan abstraída de todo lo que la rodea (un *boudoir* victoriano, ubicado en un lugar liminar, entre el exterior y el interior, y desbordante con flores de múltiple simbolismo como las

rosas y las amapolas), se basta a sí misma con su mirada. Remite, asimismo, al canto IV de *Paradise Lost*, en la escena en la que Eva contempla con deleite su reflejo en el espejo, como si Lilith fuera un reflejo distorsionado de Eva.

Sin embargo, dice Hillis Miller (1991:334): "Far from producing an emblem of such fullness and completion, image matching image, Lilith's subtle contemplation of herself weaves a net, and behind the net there is a gulf". En ese abismo o vacío caen sus víctimas, como el "orchard pit" del relato onírico rossettiano. En esa fosa Hillis Miller encuentra la respuesta momentánea a su pregunta singular: la pérdida.

All of Rossetti's work is haunted by an experience of devastating loss. That loss has always already occurred or is about to occur or is occurring in memory or in anticipation within the divided moment.[...] Loss of what? Loss as such, total and irrevocable. Absence. To name this loss one's own death or (fear of) castration, or the confrontation with the woman who has (or who does not have) the phallus (Lilith as snake), or the death of the beloved, or that betrayal by the beloved which is always the story of love for Rossetti, is only to conjure one more shadow in the glass, one more frail screen, like all the other images in Rossetti, for 'ultimate things unuttered,' and, in any literal way, unutterable. It is as if I looked in the mirror and saw nothing there, or were to see an image which is not myself but a figure of my absence or of my incompleteness (338).

La conjunción de Eva, Venus, María, Lilith (Magdalena, Pandora, Astarte Syriaca, Proserpina, en otras instancias) constituye a la mujer, en la obra rossettiana, como un signo ambiguo, peligroso para el observador/creador masculino a través del conocimiento, de la dominación o de la sexualidad; temiblemente distante pero al mismo tiempo ansiosamente deseada y casi una presencia /ausencia demoníaca. Por medio de la imagen, y de la recapitulación de la imagen por medio de la palabra, se intenta recuperar la facultad de asir el objeto perdido. En todas las

construcciones de la mujer en las dobles obras de arte rossettianas se percibe el temor de estar ante lo diferente, la otredad abismal e insondable. Así se explica el deseo tan incontenible, tan peligrosamente exhibido, que se enfrenta siempre con un rechazo mudo pero irrefutable. Como lo sugiere la obra de arte doble *Astarte Syriaca* (fig.30): "desire (as a state of longing and deprivation) constitutes as well a condition for realizing an encounter with ideal orders" (RA).



Fig. 30, Rossetti, *Astarte Syriaca*, 1877, Manchester, Manchester City Art Gallery.

Astarte Syriaca (For A Picture)

Mystery: lo! Betwixt the sun and 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
The pulse of hearts to the spheres' 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.

(Rossetti, 2003:194)

El soneto abre con una alusión a Apocalipsis 17:5: "En la frente tenía escrito un nombre, un secreto: 'Babilonia la Grande, la madre de las ramera y de las abominaciones de la tierra'" (Biblia, 1986). El encuentro con la diosa, avatar de Venus en la tradición mesopotámica, está lleno de misterio. Una vez más, como en tantos sonetos, el énfasis en la mirada cae directamente sobre la figura central e imponente de la obra. El encuentro con su mirada absoluta sintoniza el corazón del observador con la música de las esferas pitagóricas y, por consecuencia, con lo ideal. Sin embargo, su rostro opera el hechizo omnipotente: amuleto, talismán y oráculo, lleno de magia y misterio.

El rostro "retratado" en la pintura es el de Jane Burden Morris, un rostro que rompe con los tipos "Cornfoth" y "Wilding" que predominaban en los cuadros de la década anterior y que llena los cuadros rossettianos de la década de 1870. En el caso de esta representación de la diosa siria del amor, la figura aparece casi de cuerpo entero, descomunal y casi como emergiendo del cuadro, hacia el observador. Se puede apreciar, tanto en la pintura como en el soneto, un particular interés en la simetría; casi, en

efecto, un desdoblamiento especular (y en ese sentido, casi una confrontación) de los personajes y de las ideas contenidas en el soneto (el primer y el último verso son un quiasmo perfecto, como perfecto es el rostro de Jane Morris).

La figura de la mujer está cargada de emoción. Mira desde su posición a un espectador/adorador sumiso ante lo imponente de la construcción casi monumental de la diosa. En muchos sentidos, *Astarte Syriaca* apela a la fantasía. Se trata, según Pollock (1988:210) de una figuración del proyecto rossettiano: "the negotiation of masculine sexuality in an order in which woman is the sign, not of woman, but of that Other in whose mirror masculinity must define itself. That other is not, however, simple, constant or fixed. It oscillates between signification of love/loss, and desire/death".

Una instancia más de dicha partición es la obra de arte doble *Proserpine*, de 1874 (fig. 31), de la que primero escribió una versión del soneto en italiano y que luego tradujo al inglés. Ambas versiones del soneto constituyen una excepción a la regla general de los sonetos del poeta, pues se trata de monólogos dramáticos en los que se da voz a la protagonista del mito. Los sonetos son importantes por el giro textual que representa ese cambio en la modalidad discursiva. Es sólo en el último verso que el *poetic I/eye* recupera su voz, como en un eco siniestro que proviene del inframundo, lugar en el que se encuentra atrapada Proserpina.

Se ha relacionado el tema en *Proserpine* con el de la dama ausente, por ejemplo *The Blessed Damozel*. Sin embargo, el tema también alude a la búsqueda del ideal estético en la más profunda densidad de lo inconsciente.



Fig. 31 Rossetti, *Proserpine*, 1874, Londres, Tate Britain.

Proserpina (For A Picture)

Afar away the light that brings cold cheer
Unto this wall, -one distant and no more
Admitted at my distant palace-door.
Afar the flowers of Enna from this drear
Dire fruit, which, tasted once, must thrall me here.
Afar those skies from this Tartarean grey
That chills me: and afar, how far away,
The nights that shall be from the days that were.

Afar from mine own self I seem, and wing
Strange ways in thought, and listen for a sing:
And still some heart unto some soul doth pine,
(Whose sounds mine inner sense is fain to bring,
Continually together murmuring,)-
"Woe's me for thee, unhappy Proserpine!"
(Rossetti, 2003:195)

La dialéctica del espejo en la obra de Rossetti es la del reflejo distorsionado. No hay completud o paridad exacta. No la hay en lo que refleja el cuadro *Lady Lilith*, un escenario ambivalente que es lo interior y lo exterior al mismo tiempo: espejo y ventana, el *boudoir* victoriano y el *bower* paradisiaco. Esa confusión, diría Walter Pater, es lo que define el arte estético. Pues la naturaleza se transfigura en artificio, es espectro o simulacro. Lo interior y lo exterior, lo espiritual y lo material son dicotomías que dejan de existir, se deconstruyen como en el cuadro *Astarte Syriaca*. Este desbaratamiento, en la obra de Rossetti, se vincula con un orden superior, de intensa expresión emotiva.

El espejo desbarata lo que se refleja en él y el Otro, el doble que debía hallarse ahí, se independiza. Siempre hay un engaño, una falta o una ausencia que hace diferente y discordante el reflejo. Es un arte fracturado, en crisis. Por eso resulta tan compleja e inquietante la obra de arte doble, pues también en sus compuestos la dialéctica es subversiva. La relación entre la pintura y la poesía es asimétrica, fracturada. No hay contradicción entre una y otra; sin embargo, una siempre excede a la otra, por más que deliberadamente el artista las haya hecho coincidir. Cada una dice algo distinto de la otra, y lo hace desde la diferencia. También en la obra de arte doble existe esa circunstancia de falta o ausencia, el aura de misterio y distorsión en el reflejo. Así sucede en el poema "The Mirror", en el que la imagen ausente del *poetic I/eye*, también desaparece por completo al final del último verso:

She knew it not:- most perfect pain
To learn: this too she knew not. Strife
For me, calm hers, as from the first.
'Twas but another bubble burst
Upon the curdling draught of life,-
My silent patience mine again.

As who, of forms that crowd unknown
Within a distant mirror's shade,
Deems such an one himself, and makes
Some sign; but when the image shakes
No whit, he finds his thought betray'd,
And must seek elsewhere for his own.

(Rossetti, RA)

Conclusiones

A medida que se avanzaba en la investigación y redacción de este trabajo, era patente que el objeto de estudio involucraba algunos puntos o perspectivas que era necesario abordar con precaución. Por otro lado existe una abrumadora cantidad de textos académicos que en años recientes se aproximaban al tema de la mujer prerrafaelita desde distintas ópticas.

En la década de 1980 hubo una cantidad importante de textos, feministas en muchos casos, que se referían al asunto de la mirada y el discurso masculinos para apropiarse de la otredad que representaba la mujer. Ahí están, por ejemplo, textos tan importantes como el de Auerbach (1982), el de Anderson (1983), el de Dijkstra (1986), los ampliamente citados de Pollock (1988), Nead (1988), y otros más recientes que abordaron el asunto de la belleza y la feminidad y su importancia dentro del movimiento esteticista: Pearce (1991), Psomiades (1997), Bullen (1998). Con estas obras se delataba la urgencia, desde un sector de la crítica, de participar, desde la perspectiva de "lo otro", en una rama robustecida ya desde décadas anteriores de los estudios victorianos en general y prerrafaelitas, en particular.

El tema, entonces, no es nuevo. Existe, alrededor de lo que se figura como la "mujer prerrafaelita", una multiplicidad de vertientes que aportan un enfoque más, todavía, de algo que, a pesar de todo, sigue ostentándose como enigmático: en algunos casos la crítica ha querido decirlo todo con respecto al cabello, a la mirada, a la corporalidad, al misticismo, al carácter mitológico y, sin duda, también biográfico de la "mujer prerrafaelita". Mi elección del tema, y mi acercamiento a él, en muchos sentidos ha obedecido a la curiosidad, querer develar parte del misterio.

En algún punto de la maestría, para el seminario del doctor Chaves, e intentando descubrir cómo el mito del andrógino se manifestaba en la literatura romántica inglesa, la discusión con los colegas (en esto agradezco a Miriam Martínez y al doctor Hernán Lara) nos remitió a las mujeres prerrafaelitas como instancias de ese andrógino que parecía tener cierta ubicuidad en el resto de las literaturas modernas pero no en la inglesa. Y los ensayos que se perfilaron más tarde en esta tesis pretendieron comprobar si dicha "androgenización" existía en efecto en las mujeres de Rossetti, en las de Burne-Jones, en las de Whistler, inclusive.

Por ello era casi obvio que el corpus que debía ponerse bajo la lupa eran las dobles obras de arte trazadas por la mano de Rossetti. Y habiendo elegido de esta manera, la vertiente de textos críticos tendría que ser la que lleva por los caminos de la ecfra-sis y la intertextualidad. Aquí la deuda es para con las doctoras Irene Artigas y Luz Aurora Pimentel, quienes en sus seminarios enriquecieron tremendamente la discusión y la aproximación teórica de este estudio.

Valía, en cierta medida, tomar cierta distancia de los estudios ecfra-ísticos, pues el problema de la obra de arte doble se dibujaba como algo más allá de ellos. En el manejo del tema de la alteridad que tiene Bajtín es que se pudo descubrir una urdimbre distinta y muy necesaria, para comprender el aspecto dialógico de la obra de Rossetti: una perspectiva que daba igual peso a dos sistemas de significación tan radicalmente distintos, y al mismo tiempo, tan desconcertantemente cercanos, como lo son las "artes hermanas".

Jamás habría sido tan patente esto, en esta investigación, si no lo hubiera atestiguado en la "materialidad" misma de este hecho, pues las dobles obras

de arte en efecto existen, y una vez dentro de esta dialéctica es imposible no reconocer, incluso en los más recónditos lugares de la pintura misma, los versos que se anotan y que acotan cada trazo llevado a cabo por el pintor. En ese sentido, la elección de este tema, y la confección de los aspectos que entran en juego (alteridad, intermedialidad, feminismo, textualidad, historia del arte), no podrían ser más ricos.

Así, se pudo descubrir que los textos más recientes del sector de la academia concentrado en estudios victorianos -Bentley (2003 y 2004), Hillis Miller (2000), por citar dos solamente-, están abordando de alguna manera la obra de arte doble, incluso ligan textos poéticos y pictóricos de la obra rosettiana que no necesariamente convergen en este compuesto estético.

El título de la tesis sirvió como acotación, como parámetro de contención para abordar el tema de la mujer prerrafaelita desde el estereotipo más obvio, tal vez, que la empañaba: el de la sirena, el de la sibila. La mujer fatal era tan sólo la siguiente etapa a la que se llegaba, si bien Rossetti nunca acuñó esa expresión. Y en Rossetti había que fiarse, valiéndose de los documentos, tan variados y tan abundantes, que lo enmarcan: cartas, diarios, anotaciones, revistas y editoriales, comentarios de amigos y compradores, panfletos y leyendas de exhibiciones. Y, sobre todo, en su poesía. Por ello esta tesis se sostiene sobre la literatura inglesa, y no sobre la literatura comparada.

Un peligro era caer en la orientación seductoramente biográfica de su obra. Pues la mujer prerrafaelita no ha sido otra que aquella que nació con Siddall y Burden Morris, con Cornforth y Wilding. Y todas ellas participaron activamente en la vida de Rossetti y su círculo. Otro era caer en el sentido comparatista entre dos artes diferentes.

Pero la respuesta a este problema la da la obra de arte doble propiamente dicha, obra que en el periodo tenía una raíz profunda.

Así pues, la sirena y la sibila son figuraciones que una época ha tomado como suyas, y que remiten a ella ya por antonomasia, como bien lo expresa el título de Auerbach (1982), "Woman and demon: the life of a Victorian myth". Sin embargo, la presencia del estereotipo de la mujer fatal no puede entenderse fuera del contexto social, económico y cultural de la era victoriana, y del fin de siglo, en general. La aproximación estética y erótica a la mujer en la obra de Rossetti delata parte de esa angustia por la inasibilidad, y el sesgo inherente al discurso con que se le definía. Así, el reflejo que devuelve la mujer en contemplación narcisista es el reflejo del vacío y la pérdida.

Eva, Beatriz, María, Lilith, Pandora y Proserpina son los nombres de la ausencia: el ideal inalcanzable, y al mismo tiempo omnipresente, que es el rasgo distintivo de la musa. No puede haber un "hombre prerrafaelita" como hay un "mujer prerrafaelita". Fuera sirena o sibila, es inconcebible un binarismo tal para "lo masculino", o para el signo "hombre". Qué desconcertante sería revertir las miradas y tener un *poetic I/eye* femenino y una polaridad siquiera cercana a la de la sirena/sibila. Pero entonces una era como la victoriana, y un círculo como el prerrafaelita tal vez no habrían sido. En todo caso, sólo queda el eco de aquellos versos de Rossetti, la otra Rossetti, Christina, para mirar también desde fuera a la Venus rodeada de espejos que la reflejan de diferentes maneras.

Bibliografía

- ABRAMS, M.H. (1971), *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres, Oxford University Press.
- ALLEN, Virginia M. (1984), "'One Strangling Golden Hair': Dante Gabriel Rossetti's *Lady Lilith*", *Art Bulletin*, vol. 66, núm. 2, pp. 285-294.
- ANDERSON, Amanda (1993), *Tainted Souls and Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture*, Ithaca, Cornell University Press.
- AUERBACH, Nina (1982), *Woman and Demon: The life of a Victorian myth*, Cambridge, Harvard University Press.
- BAJTÍN, M.M. (2005), *Problemas de la poética de Dostoievsky*, Tatiana Bubnova (trad.), México, FCE.
- BAJTÍN, M.M. (1999), *Estética de la creación verbal*, Tatiana Bubnova (trad.), México, Siglo XXI.
- BAL, Mieke (1988), "Introduction: Visual Poetics" en *Style*, núm. 2, pp. 183-193.
- BARRINGER, Tim (1998), "Pre-Raphaelites and Aesthetes", en *The Pre-Raphaelites*, Londres, Everyman, pp. 135-67.
- BENTLEY, D.M.R. (2004), "Dante Gabriel Rossetti's *Lady Lilith*, *Sibylla Palmifera*, 'Body's Beauty,' and 'Soul's Beauty'", *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, vol. 13, núm. 2, pp. 63-74.
- BENTLEY, D.M.R. (2003), "Love for Love: Dante Gabriel Rossetti's *Bocca Baciata* and 'The Song of the Bower'", *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, vol. 12, núm. 2, pp. 5-16.

- BERISTÁIN, Helena (2000), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.
- BIBLIA de Jerusalén (1986), Bilbao, Desclée de Brouwer.
- BLOOM, Harold (1997), *El canon occidental*, Damián Alou (trad.), Barcelona, Anagrama.
- BULLEN, J. B. (1998), *The Pre-Raphaelite Body, Fear and Desire in Painting, Poetry and Criticism*, Oxford, Clarendon Press.
- CHAVES, José Ricardo (2005), *Andrógynos, Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM-IIFL.
- CHAVES, José Ricardo (1997), *Los hijos de Cibeles, Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, México, UNAM.
- CLÜVER, Claus (1998), "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis", en Valerie Robillard y Els Jungeneel (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, Ull University Press.
- DIJKSTRA, Bram (1986), *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Nueva York, Oxford University Press.
- FOUCAULT, Michel (1977), *Historia de la Sexualidad, La voluntad de saber*, 30ª ed., México, Siglo XXI.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, Channa Newman y Claude Doubinksey (trads.), Nebraska, University of Nebraska Press, [1997].
- GITTER, Elizabeth (1984), "The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination", *Publications of the Modern Languages Association of America*, vol. 99, núm. 5, pp. 936-954.
- GOLDEN, Catherine (1998), "Dante Gabriel Rossetti's two-sided art", *Victorian Poetry*, vol. 36, pp. 395-402.

- GUILLÉN, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- HAMILTON, Walter (1882), *The Aesthetic Movement in England*, Londres, Reeves and Turner.
- HEFFERNAN, James W. (1993), "Ekphrasis and Representation", en *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, pp. 297-316.
- HOLLANDER, John (1995), "Algernon Charles Swinburne. Before the Mirror (Verses Written under a Picture) Inscribed to J.A. Whistler", en *The Gazer's Spirit. Poems Speaking of Silent Works of Art*, Chicago, University of Chicago Press.
- HOUSMAN, Laurence (1929), "Pre-Raphaelitism in Art and Poetry", en *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, vol. 10, pp. 9-26, [2001].
- HUNT, John Dixon (1968), *The Pre-Raphaelite Imagination, 1848-1900*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- IRIGARAY, Luce (1985), *The Speculum of the Other Woman*, Gillian C. Gill (trad.), Ithaca, Cornell University Press.
- JAMES, Henry (1920), *The Letters of Henry James*, vol. I, Percy Lubbock (ed.), Londres, Macmillan and Co., p. 17-19.
- KEATS, John (1979), *Poetical Works*, H.W. Garrod (ed.), Londres, Book Club Associates.
- KRIEGER, Murray (1967), "The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited", apéndice en *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, pp. 263-288, [1992].

- MARSH, Jan (1999), *Dante Gabriel Rossetti, Painter and Poet*, Londres, Phoenix, [2005].
- MARSH, Jan (1987), *Pre-Raphaelite Women. Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*, Londres, Weidenfeld and Nicolson.
- MILLER, J. Hillis (2000), "Whistler/Swinburne: "Before the Mirror", *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, vol. 9, Spring, pp. 13-24.
- MILLER, J. Hillis (1991), "The Mirror's Secret: Dante Gabriel Rossetti's Double Work of Art", *Victorian Poetry*, vol. 29, núm. 4, pp. 333-349.
- MITCHELL, W.J.T. (1994), "Ekphrasis and the Other", en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, pp. 151-181.
- MOORE, George (1893), *Modern Painting*, Londres, Walter Scott Limited, p. 20.
- NEAD, Lynda (1988), *Myths of Sexuality, Representations of Women in Victorian Britain*, Nueva York, Basil Blackwell.
- NELSON, Elizabeth (1985), "Tennyson and the Ladies of Shalott", en Brown University (coord.), *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and its Contexts*, Providence, Rhode Island, Brown University Press, pp. 4-16.
- PATER, Walter (1877), *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Londres, Macmillan.
- PEARCE, Lynne (1991), *Woman/ Image/ Text, Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, Londres, Harvester.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2003), "Ecfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, vol. 4, pp. 205-215.

- PIMENTEL, Luz Aurora (1993), "Tematología y Transtextualidad", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLI, núm. 1, pp. 215 -229.
- POLLOCK, Griselda (1988), *Vision and Difference*, Londres, Routledge.
- PAZ, Mario (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Rubén Mettini (trad.), Barcelona, El Acantilado.
- PRINCE, Jeffrey R. (1976), "The Iconic Poem and the Aesthetic Tradition", *English Literary History*, vol. 43, pp. 567-583.
- PSOMIADES, Kathy Alexis (1997), *Beauty's Body, Femininity and Representation in British Aestheticism*, Stanford, Stanford University Press.
- RA (The Rossetti Archive) (2007), The Institute for Advanced Technology in the Humanities, University of Virginia, URL: <http://www.rossettiarchive.org/>
- RIEDE, David (1992), *Dante Gabriel Rossetti Revisited*, Nueva York, Twayne Publishers.
- RIEDE, David (1983), *Dante Gabriel Rossetti and the Limits of Victorian Vision*, Ithaca, Cornell University Press.
- ROBILLARD, Valerie (1998), "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)", en Valerie Robillard y Els Jungeneel (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, Ull University Press.
- ROSSETTI, Christina (1895), *Poems*, W.M. Rossetti (ed.), Londres.
- ROSSETTI, Dante Gabriel (2003), *Collected Poetry and Prose*, Jerome McGann (ed.), Londres, Yale University Press.
- ROSSETTI, Dante Gabriel (1965-1967), *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oswald Doughty y John Robert Wahl (eds.), 4 vols. Oxford, Oxford University Press.

- ROSSETTI, Dante Gabriel (1882), *Ballads and Sonnets*, vol. 2, Leipzig, Bernhard Tauchnitz.
- ROSSETTI, Dante Gabriel (1850), "Hand and Soul", en Rossetti *et al.*, *The Germ, Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art, Art and Poetry, Being Thoughts towards Nature, Conducted principally by Artists*, Londres, Aylott & Jones, núms. 1-4, pp. 23-33.
- ROSSETTI, William Michael (1903), "Dante Rossetti and Elizabeth Siddal," *Burlington Magazine*, mayo, pp. 273-295.
- ROSETTI, William Michael (1901), "Preface", en *The Germ, the 1901 Facsimile Reprint*, Londres, Elliot Stock. (RA: URL <http://www.rossettiarchive.org/docs/ap4.g415.1901.rad.html#wmrossetti013>)
- ROSSETTI, William Michael y Algernon Charles SWINBURNE (1868), *Notes on the Royal Academy Exhibition, 1868*, Londres, John Camden Hotten.
- SMITH, Mack (1995), *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- SONSTROEM, David (1970), *Rossetti and the Fair Lady*, Middletown, Wesleyan University Press.
- STAROBINSKI, Jean (1961), *L'Oeil vivant*, París, NRF Gallimard.
- STEINER, Wendy (1982), "The Painting-Literature Analogy", en *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, pp. 1-18.
- SURTEES, Virginia (1971), *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). A Catalogue Raisonné, Text, Plates*, Oxford, The Clarendon Press.

- SWINBURNE, Algernon Charles (1866), *Notes on Poems and Reviews*, Londres, John Camden Hotten, p. 12.
- TENNYSON, Alfred (1999), *Tennyson's Poetry*, Robert W. Hill Jr. (ed.), Londres, Norton.
- TREUHERZ, Julian, Elizabeth PRETTEJOHN y Edwin BECKER (2003), *Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Thames and Hudson.
- WAGNER, Peter (1996), *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín, Nueva York, Walter de Gruyter.