

TFG

ARTISTAS Y MUSAS: MUJERES ENTRE LA VIVENCIA Y LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA.

Presentado por **Andrea Crespo Barreña**
Tutor: **José Rafael Saborit Viguer**

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Trabajo teórico-práctico dividido en tres partes. Comienza con el análisis de la figura de la mujer en el mundo del arte europeo, los impedimentos propios del género y las consecuencias que estos han generado. Continúa con un ejemplo concreto de las problemáticas de género en el arte: la relación entre los artistas y poetas Dante Gabriel Rossetti y Elizabeth Siddall. Por último, se analiza la obra producida, una serie de cuadros cuyo contenido habla, por medio de diversas figuras retóricas, de las problemáticas expuestas en los dos primeros apartados.

Al final del proyecto se incluye un anexo con imágenes del proceso, así como una serie de obras de Rossetti que justifican la dicotomía entre *mujeres virtuosas* y *femmes fatales* que aparece en su obra.

Palabras clave: historia del arte, feminismo, género, femme fatale, mujer virtuosa, retórica visual.

ÍNDICE

1. Objetivos y metodología.....	4
2. Introducción.....	5
3. Las mujeres y su relación con el arte en Europa: educación y expectativas....	5
4. La autorrepresentación y su importancia.....	10
4.1 Definición, causas de la falta de autorrepresentación.....	10
4.2 Consecuencia de la falta de autorrepresentación.....	12
5. Rossetti, y Siddall: de Galatea a la <i>Mujer Caída</i>	16
5.1 Prerrafaelismo, Rossetti y Siddall.....	16
5.2 Las mujeres en la obra de Rossetti.....	19
6. Obra propia. Análisis retórico.....	23
7. Conclusiones.....	36
8. Bibliografía.....	36
9. Anexo de imágenes.....	41
9.1 Obra de Rossetti y justificación del binomio.....	41
9.2 Imágenes complementarias de la obra personal.....	58

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El trabajo persigue dos objetivos principales.

El primero es revisar el lugar que ha ocupado la mujer en el arte, y cómo este ha contribuido a la construcción y el modelado de ciertas identidades de género a lo largo de los siglos. En este repaso histórico se hablará del acceso de las mujeres al arte desde la Edad Media hasta principios del siglo XIX.

El otro objetivo consiste en analizar la configuración del género femenino como consecuencia de la falta de acceso a la educación artística. Para ello se utilizará la obra de Dante Gabriel Rossetti, donde las mujeres parecen existir solo en dos arquetipos opuestos, casi caricaturescos: mujeres virtuosas y *femmes fatales*.

Por último, la parte práctica presenta una serie de cuadros que exponen los problemas en los apartados anteriores, y plantea una interpretación nueva del género femenino.

La metodología empleada en la primera parte del trabajo es la revisión bibliográfica, donde se han leído obras de referencia, relacionando ideas y conceptos que aparecen en ellas con tal de esbozar un marco teórico.

Para la segunda parte, además de la revisión bibliográfica se ha establecido un corpus de obras de Rossetti, y se ha analizado utilizando conceptos retóricos básicos.

Respecto a la parte práctica, se ha producido una serie de cuadros al óleo siguiendo el código retórico establecido en la obra de Rossetti, así como de otros referentes, entre ellos la mitología grecorromana, y la tradición judeocristiana.

2. INTRODUCCIÓN

Encontramos la justificación para este trabajo en el hecho de que la producción artística y cultural en Europa ha sido desde su nacimiento un campo predominantemente masculino. Es por ello que la lectura que podemos extraer de los valores sociales de una época a partir del análisis de obras artísticas producidas en cierto periodo siempre corre a cargo de el mismogénero, lo cual puede distorsionar, incluso caricaturizar, a los sujetos representados en dichas obras. Con el tiempo, esto lleva a naturalizar como objetiva una experiencia que, como cualquier otra, no deja de ser subjetiva.

Es vital insistir en que las mujeres no son el único grupo social que ha sido caricaturizado: existen también arquetipos relacionados con hombres, personas de etnias distintas a la blanca, miembros del colectivo LGTB+, etc. Cabe mencionar que los arquetipos relacionados con el género masculino también son dañinos, pero dado que los hombres siempre han tenido acceso al arte y a distintas posiciones de poder, el efecto negativo de estos suele ser menor. Por otra parte, los arquetipos relacionados con las minorías racializadas en Europa, así como los referentes al colectivo LGTB+ y otros grupos históricamente poco representados, tanto a nivel artístico como político, son lo suficientemente extensos como para requerir un análisis particular. De la misma manera, las intersecciones entre estos arquetipos y los relacionados con las mujeres ocurren a menudo, dando lugar a conceptos como la transmisoginia¹ o la fetichización de mujeres racializadas. Dada la extensión del texto, en este proyecto solamente se hablará de mujeres europeas, por defecto blancas, y consideradas heterosexuales y cisgénero² a falta de evidencia que demuestre lo contrario.



Alegoría de las Artes, Antonio Mura circa 1750

3. LAS MUJERES Y SU RELACIÓN CON EL ARTE EN EUROPA: EDUCACIÓN Y EXPECTATIVAS.

Ocurre a menudo que cuando se habla de mujeres en el arte, se malinterpreta la presencia de las mismas. Pese a que aparecen en multitud de *formas* (alegorías, figuras religiosas célebres, monstruos mitológicos, madres, amantes, alta nobleza, prostitutas) sería erróneo pensar por ello que son las protagonistas, más allá del plano de la representación. Como afirma

¹ Prejuicio contra las mujeres transexuales que nace de la mezcla entre transfobia y misoginia.

² Persona que se identifica con el género que le ha sido asignado al nacer, es decir, que no es transexual.

López Fernández-Cao³ “la historia del arte que se estudia en las escuelas, centros de secundaria y bachillerato y, en general, en las facultades de Arte de prácticamente todo el mundo, está plagada de plasmaciones femeninas, pero no por ello se refiere a la creación de las mujeres”.

Es decir, las mujeres tienen una fuerte presencia simbólica, pero limitada: no son pintoras, escultoras ni dibujantes, son modelos o musas. Son, en todo caso, artistas interesantes de una calidad indudable que, no obstante, no llegan al nivel de los grandes artistas masculinos, como bien apunta Nochlin⁴.

Cabe preguntarse pues por las razones de esta limitada presencia. Siguiendo con las ideas de la historiadora estadounidense⁵ debemos entender el arte no como “la actividad libre y autónoma de un individuo superdotado” sino como la consecuencia de un sistema social específico que limita o promueve ciertas actividades en grupos sociales concretos. Por tanto, no es de extrañar la escasa participación de las mujeres en el arte. Afortunadamente, en las últimas décadas se ha hablado bastante de este asunto, y no son pocos los esfuerzos intelectuales y artísticos que se han llevado a cabo en pos de la visibilización de este problema. De hecho, este trabajo se inscribe en ese contexto.

A continuación se realizará un repaso breve, dada la extensión del proyecto, por la historia del arte en Europa⁶ desde el punto de vista de la mujer. El análisis comienza a partir del gótico tardío, ya que previamente no existía el concepto de autoría como lo entendemos hoy. Finaliza con la victoria de las vanguardias sobre el academismo, ya que a partir de ese momento la historia del arte se vuelve mucho más plural y complicada de analizar. Además, los arquetipos que se analizarán más tarde se radicalizan de manera notable durante el siglo XIX, ofreciendo material valioso y ejemplos muy claros para este estudio. Este repaso histórico pretende servir de contexto y de introducción a los mismos.

La información necesaria para realizar este análisis ha sido extraída principalmente de los trabajos de investigación realizados por Ángeles Caso en *Las Olvidadas*, Estrella Diego en *La mujer y la pintura del XIX española*, Larry Shiner en *La invención del arte* y Marián L. F. Cao, juntos a otras autoras, en *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*.



Alegoría de la pintura, Jan Vermeer, 1666

³L. F. CAO M. *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* p. 271

⁴NOCHLIN, L. *Women, Art and Power* p. 140-150

⁵ NOCHLIN, L. *Women, Art and Power* p. 158

⁶Conviene añadir que este análisis hace referencia únicamente al mundo de la pintura, aunque en otros campos artísticos las dificultades eran prácticamente las mismas. Además, al hablar de Europa nos referimos a la parte de tradición judeocristiana. Debido a la extensión del trabajo, no se han tenido en cuenta otras influencias culturales o religiosas, como la tradición celta o el islam.



Fragmento del *Bestiario de Aberdeen* (Inglaterra) que muestra a Adán dando nombre a los animales. Siglo XII.

Apenas se mencionarán pintoras que sí han perdurado en la memoria, ya que estas son más una excepción a la norma que el estándar de cada época, y servirían de distracción a la hora de hablar de las dificultades de cada periodo. Durante la Edad Media, el trabajo que hoy consideramos artístico se llevaba a cabo mayoritariamente en instituciones eclesiásticas. La única manera de llegar al mundo de la pintura para una mujer era unirse a una organización religiosa, muy populares en ese momento en toda Europa. La vida célibe en el convento privaba a las jóvenes monjas de familia y vida social, pero les ofrecía a cambio educación religiosa, histórica y artística. Las obras que se conservan de esta época son mayoritariamente textos religiosos, reescritos e iluminados. La temática es principalmente religiosa, aunque a veces se ilustran también libros de conocimiento general, como manuales de herboristería, escenas de celebraciones populares, etc.

Con la llegada del Renacimiento a mediados del siglo XV y la aparición de los grandes maestros, la forma de hacer arte cambió radicalmente. Se empezaba a apreciar la individualidad estilística de los pintores, y los métodos de enseñanza y transmisión de cultura artística ya no estaban relacionados con la Iglesia del mismo modo, ya que el arte no solamente se producía en instituciones religiosas. A pesar de ello, las temáticas bíblicas continuaron siendo muy populares, en gran parte porque solían ser una fuente segura de ingresos.

Aunque la división de las artes bellas y la artesanía todavía no estaba del todo definida, el concepto de genio artístico idealizado, junto con otros factores culturales, empezó a causar ciertos desequilibrios entre gremios. Por ello, muchas de las creaciones artísticas tradicionalmente femeninas, como el bordado y la costura, han pasado a la historia como artes menores.

Hasta mediados del siglo XVIII, la manera habitual de perseguir una carrera artística era unirse al taller de trabajo de algún pintor de renombre, habitualmente utilizando la copia como método de aprendizaje. En el caso de las mujeres, esta situación era casi impensable, ya que no se consideraba apropiado pasar todas las horas que el aprendizaje artístico requiere a solas con un hombre. Además, la educación pictórica requería de muchos años hasta completarse, y una joven no podía permitirse el lujo de envejecer estudiando sin haber formado una familia.

Era la relación familiar directa con el pintor la que permitía a las mujeres introducirse profesionalmente en el mundo del arte. Las pocas afortunadas que consiguieron educarse en la pintura lo hicieron porque tenían padres pintores y ningún hermano al que legarle el oficio familiar. Aun así, conseguir la independencia artística y económica era casi imposible para las pintoras, ya que los mecenazgos papales eran prácticamente inalcanzables, y la demanda de géneros distintos al religioso era menor y estaba peor pagada.

A pesar de que el número de pintoras “profesionales” sea mucho menor que el de pintores, la educación artística en la infancia era común entre las niñas de clases altas. Era habitual que las familias adineradas buscaran formar a sus



Autorretrato como Alegoría de la Pintura, de Artemisia Gentileschi, 1638-1639.

hijas en diversas disciplinas artísticas, ya que una joven con distintos talentos era mucho más atractiva para los hombres, y por lo tanto más apta para el matrimonio. Sin embargo, estas habilidades tenían poco uso una vez las niñas crecían, ya que se esperaba que una mujer abandonara cualquier actividad que pudiera distraerla de su tarea principal: cuidar de su marido y de sus hijos.

“Mientras eran jóvenes, las llamaban con paternalista admiración *puellae doctae* (niñas sabias) y las elogiaban por su rareza, pero muy pocos estaban dispuestos a aceptarlas entre sus filas una vez que se convertían en adultas [...]”⁷

La situación artística de las mujeres se mantuvo así durante siglos. Las pocas que pudieron dedicarse a la pintura tenían que limitarse a géneros concretos. Como explica Estrella de Diego: “[...]el acceso a las clases de desnudo, la manera de aprender a dibujar la figura humana y pasaporte para la “alta pintura” de escenas de batallas o religiosas, estuvo vetado a las artistas durante siglos. Dedicar los esfuerzos a los bodegones, incluso a finales del siglo XIX, era un modo de llevar adelante la carrera para muchas mujeres.”⁸



Bodegón con alcachofas, cangrejos y cerezas, de Clara Peeters, circa 1618.

En el siglo XVIII, con la creación de las academias de arte y la separación cada vez más evidente entre arte y artesanía, las mujeres quedaron, de nuevo, excluidas del mundo artístico.

Las academias suponen en ese momento un eje fundamental en el arte; por una parte, funcionaban como institución casi dictatorial de los criterios estéticos, por otra, se utilizaron como hemerotecas del conocimiento artístico y colaboraron en la difusión del mismo. Fueron criticadas y alabadas a partes

⁷ CASO. A *Las olvidadas* p 40

⁸ DE DIEGO, E. Clara Peeters, la pintora que inventó el “selfie”

iguales, lo cual provocó que a mediados del siglo XIX empezaran a surgir corrientes artísticas que buscaban alejarse de los academicismos.

Fue entonces, con el nacimiento de las vanguardias y la pérdida de popularidad del arte “clásico”, cuando las mujeres comenzaron a ser admitidas en las academias de pintura. Como de costumbre, el acceso al arte llegó tarde y llegó mal.



Taller de pintura en la Academia de Bellas Artes de París, circa 1880.



El taller de Fleury en la Academia Julian para mujeres, de Marie Barskitseff, 1881.

Con el cambio de siglo y la popularidad de las vanguardias, la historia del arte se vuelve mucho más diversa. A pesar de que todavía predomina la idea de artista *clásico*⁹, empiezan a llegar al gran público obras de mujeres, así como de gente de distintas razas y diversas orientaciones sexuales.

El acceso a la educación artística nunca ha sido, por motivos sociales y económicos, sencillo para ciertos colectivos, aunque es cierto que a partir del siglo XX se volvió un poco menos complejo.

Por otra parte, sería erróneo obviar que el camino hacia la sostenibilidad económica en el arte es, en sí, complicado: las condiciones de trabajo, los largos años de formación, o la evolución de los criterios estéticos según la época no hacen que este sea un camino fácil para los artistas hombres. Sin embargo, estos no se han enfrentado nunca al impedimento que el género suponía a la hora de dedicarse a la pintura, ya que su experiencia en el mundo artístico, y en general en cualquier ámbito, parte de la base de la “unicidad”¹⁰ en contraposición a la “alteridad” que suponen las mujeres, y los problemas que enfrentan son los específicos de cada campo, no dificultades añadidas.

⁹ Hombre, preferiblemente blanco, y habitualmente heterosexual, aunque con algunas excepciones.

¹⁰ DE BEAUVOIR, S. *El segundo sexo* p. 46

4. LA AUTORREPRESENTACIÓN Y SU IMPORTANCIA

4.1. DEFINICIÓN, CAUSAS DE LA FALTA DE AUTORREPRESENTACIÓN

La imagen de mujer que aparece en el arte es, en realidad, un recurso más en el lenguaje pictórico.

Aunque esto no es en sí dañino. El problema surge al darnos cuenta de que estas imágenes son, casi en su totalidad, obras producidas por hombres, y que apenas hay imágenes de mujeres producidas por las propias mujeres. Lo femenino se ha construido tradicionalmente desde una visión principalmente masculina, en ocasiones caricaturizada, de la idea de lo femenino. Tenemos que tener en cuenta que esta dinámica de artista-hombre y musa-mujer se ha repetido durante siglos, y ha acabado teniendo una influencia importante en cuestiones alrededor del género, así como la evolución y los límites de este. Como explica L. F. Cao¹¹, “podemos acercarnos a las posibles máscaras de la femineidad heredadas de una civilización constituida a lo largo de los siglos, y que conforma, para bien o para mal, la nuestra”.

Encontramos, pues, una falta casi total de autorrepresentación femenina que tiene fundamentalmente dos consecuencias: la homogeneización de las obras producidas por mujeres y la distorsión de la interpretación del género femenino. Cabe señalar, antes de entrar a valorar ambos aspectos, que manejamos el concepto de autorrepresentación que establecen Pech y Romeu¹²: “la manifestación concreta de una toma de posturas sobre la identidad y la autopercepción; es decir, como las formas específicas en las que tanto la noción de identidad femenina como los factores que intervienen en la percepción que las mujeres tienen de sí mismas, se conjugan para dar forma concreta a la manera en que ambas salen a la palestra pública”.

El arte colabora directamente en la perpetuación y la renovación del sistema social y de valores de una determinada época, por lo que, la escasa presencia de mujeres pintándose a sí mismas, “nos ayuda a destacar los problemas específicos del contexto histórico y social en el cual los cuadros fueron pintados”¹³. Esta poca participación es síntoma de la reclusión de las mujeres al ámbito doméstico, lo que las aleja de las esferas públicas de la vida. Es de esperar que una sistema social que no concede derechos básicos a las mujeres, tampoco les permita el privilegio de la auto-representación.



Detalle de la firma de la autora en *Naturaleza muerta con quesos, almendras y pretzels*, de Clara Peeters (1615)

¹¹ L. F. CAO, M. *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* p. 28

¹² PECH, C. ROMEU, V. *Razón y palabra*.

¹³TINAGLI, P. *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation and Identity* p. 8



Autorretrato de Clara Peeters escondido en el reflejo de un metal, en *Naturaleza muerta con flores, cálices, monedas y conchas* (1612), arriba, y en *Naturaleza muerta con quesos, almendras y pretzels*(1615), abajo.



Y aunque no deberíamos restarle valor a una obra por no romper con el *statu quo* de su tiempo, sí que deberíamos ser críticos a la hora de leer dicha obra en un contexto más ajustado a la realidad en la que participamos.

Cabe añadir que, aunque la representación masculina del género femenino ya no es un referente único gracias a la participación cada vez más numerosa de las mujeres en el arte, continúa siendo una parte fundamental de nuestra cultura, ya que todavía se reproduce en distintos medios. En palabras de L.F. Cao¹⁴: “No pensemos, además, que las características de esta representación se agotan en la obra de arte, en la imagen sobre el lienzo. Son patrimonio de la imaginería occidental y, cuando esta encontró nuevos soportes de trabajo, las trasladó. Y así en el cine, el cómic, el cartel y la publicidad, esta mascarada está presente, adaptada, como es lógico, a las nuevas demandas culturales y sociales”.

Si, como dicen Pech y Romeu¹⁵ la autorrepresentación es “toda aquella manifestación pública que contenga, de una manera u otra, una trayectoria de vida de la sujeto (manifestada en la manera en que vive su propia subjetividad femenina) y que la sitúe para sí y para los otros en unas precisas coordenadas de género autorreferentes”, la imposibilidad de llevar a cabo esa *manifestación pública* da lugar a una percepción errónea y polarizada de la identidad de las mujeres. Es evidente, pues, que el arte clásico va a ofrecer una visión de lo femenino restringida e incompleta. Es necesario insistir en que lo problemático del asunto no es lo que los hombres hayan pintado siempre mujeres, sino que las mujeres apenas hayan tenido la opción de pintarse a sí mismas.

Por lo tanto, es patente que la visualización del concepto identitario que es “la mujer” nunca ha dependido de las mujeres. No ha sido posible hasta bien entrado el siglo XX que el crecimiento del feminismo ha permitido plantear y popularizar cuestiones (especialmente a nivel social y colectivo) acerca de qué es ser una mujer, dando a las propias mujeres diversas plataformas para redefinir su identidad, entre las cuales se encuentra el arte. Esta adquisición de conciencia propia como sujeto es, según L.F. Cao¹⁶ vital para la producción artística: “La relación que nos une con la creación plástica se basa precisamente en la construcción del sujeto creador. Y por ello, la creación necesita unas características de sujeto para hacerse efectiva”.

La defensa de la identidad propia y colectiva, así como la redefinición y permeabilidad de la misma, son cuestiones importantes que abordar a la hora de hablar de cualquier colectivo que haya sido silenciado a lo largo de la historia. Es evidente que la ausencia de visibilidad artística ha repercutido negativamente en las luchas por los derechos básicos a nivel político.

¹⁴ F CAO, M. *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* p. 29

¹⁵ PECH, C. ROMEU, V. *Razón y palabra*

¹⁶ F CAO, M. *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* p 15

Como explica Beauvoir¹⁷ “el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres ha sido necesario para promover visibilidad política. Evidentemente, esto ha sido de una gran importancia, teniendo en cuenta que la vida de las mujeres se representaba inadecuadamente o no se representaba en absoluto.”

4.2. CONSECUENCIAS DE LA FALTA DE AUTORREPRESENTACIÓN.

4.2.1 Homogeneización de las obras producidas por mujeres: la esencia femenina.

A pesar de tener un denominador común, las obras de arte creadas por pintoras no pueden clasificarse únicamente como “arte de mujeres”. Para Marsha Meskimmon¹⁸, uno de los mayores errores a la hora de hablar de autoras es hacer referencia a la “esencia femenina monolítica anterior a prácticas específicas” que se cree que reside en sus obras, en contraposición al canon artístico oficial creado por hombres.

Según Nochlin¹⁹ en el texto “Por qué no ha habido grandes mujeres artistas(1971)”, el primer acercamiento del feminismo a la historia del arte fue el equivocado: agrupar el arte creado por mujeres en una categoría como tal nos lleva a unificar demasiadas vivencias y corrientes distintas en pos de crear un sentimiento identitario, definitivamente necesario, pero mal enfocado.

Si bien es cierto que todas las mujeres artistas han vivido una serie de impedimentos comunes, el resultado de sus distintas carreras artísticas y las vivencias(o ausencia de las mismas) que reflejan en sus cuadros son completamente diferentes.

En palabras de Nochlin: “las artistas y escritoras parecen estar más cerca de otros artistas y escritores de su propio periodo y con una visión similar de lo que lo están entre sí”.

Es decir, si se quiere llegar a una representación real y plural, tenemos que asumir los nexos ya existentes y centrarnos en el abanico de posibilidades que puede darse una vez el acceso al arte por es real y factible para las mujeres.

Además, resulta lícito preguntarse si de verdad existe dicha “esencia femenina”, o esta es en realidad un conjunto de ideas generado culturalmente alrededor de las mujeres.

La presunción de que los bodegones, las escenas hogareñas y familiares y, en general, las temáticas consideradas menores, son motivos *libremente* elegidos por las mujeres, porque de algún modo reflejan mejor la “esencia femenina” que tanto nos empeñamos en encontrar es, según Nochlin, una creencia errónea: “El problema radica no tanto en el concepto de feminidad [...] sino en una percepción errónea [...], de lo que es el arte, basada en la idea simplista de que el arte es la expresión personal directa de la experiencia emocional

¹⁷ DE BEAUVOIR, S. *El segundo sexo* p 46

¹⁸ MESKIMMON, M. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics* p 12

¹⁹ NOCHLIN, L. “Por qué no ha habido grandes mujeres artistas.”

individual, una traslación de la vida personal al lenguaje visual”. Entendemos pues que la pintura, como cualquier producción cultural, es un reflejo de los valores de un sistema social específico, y que la elección de las temáticas por parte de diversas autoras es consecuencia directa de estos valores. Como hemos visto en el breve repaso histórico realizado en el apartado anterior, impedimentos como la falta de acceso a clases de anatomía fueron cruciales a la hora de determinar los géneros aptos para las pintoras.

Desconocer deliberadamente, la historia que nos precede, en pos de justificar la búsqueda de la “esencia femenina”, contribuye, según Meskimmon²⁰ a la invisibilización de la subjetividad femenina, e imposibiliza la articulación de la misma.

“¿Qué llegaría a crear una pintora que no podía dibujar el cuerpo humano, que no podía viajar, que sólo podía conseguir la respetabilidad dentro del matrimonio [...]? La respuesta es clara: creaba poco, pequeño y cotidiano. Pintaba flores y pintaba sus sillas y sus animales: pintaba sólo aquello que le estaba permitido pintar”²¹

4.2.2 Polarización y arquetipos.

Otra consecuencia, quizá menos evidente, de la escasez de pintoras, es la aparición de arquetipos alrededor de la mujer y su influencia en la percepción del género femenino. Esto resulta crucial, dada la intersección entre arte y progreso social, y dado el matiz educativo que acompaña a toda muestra de cultura, en nuestro caso, la pintura.

Evidentemente, los arquetipos pueden no ser más que una herramienta de la retórica utilizada por artistas, pero no es extraño que estén basados en concepciones sociales que se asumen como naturales o verdaderas. Como se ha expresado anteriormente en este proyecto, nos basamos en la idea de que el arte no es una actividad puramente individual, sino consecuencia y causa del código moral de una época. Consecuencia porque en muchas ocasiones reproduce los valores vigentes, causa porque contribuye a perpetuarlos²².

A pesar de que existen diversos arquetipos relacionados con las mujeres, dos de ellos resultan especialmente interesantes: las femmes fatales y las mujeres virtuosas. Los nombres de estos arquetipos han ido variando a lo largo de la historia, aunque siempre han tenido la misma finalidad, por un lado, describir un tipo de feminidad aceptable y poco amenazante, por otro, avisar del peligro que las mujeres y el sexo suponen. En general, se utilizan para reducir a todo el conjunto de mujeres a dos grupos simples: las mujeres buenas y las mujeres malas.

²⁰ MESKIMMON, M. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics* p 12

²¹ DE DIEGO, E. *La mujer y la pintura del XIX española (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. P 12

²²En ocasiones, en vez de perpetuar dichos valores, reniega de ellos o los cuestiona. Es una consecuencia distinta con un resultado distinto, pero continúa siendo herencia, aunque contestataria, de un código de valores.



Jean-Léon Gérôme: *Pygmalion and Galatea*, 1890



La coronación de la Virgen, de Velázquez, 1635-1636.

Estos arquetipos están presentes de manera continua en la mitología grecorromana y en la tradición judeo-cristiana, por lo que han sido representadas numerosas veces en la historia del arte.

El concepto de *mujer virtuosa* no hace referencia únicamente a las santas que aparecen en textos bíblicos, aunque estas mujeres sagradas son, sin duda, uno de los puntos de partida para la creación del concepto que vamos a utilizar en este proyecto.

Al hablar de mujeres virtuosas hacemos referencia a personajes cuyas características más destacables son la castidad y la pureza. Este concepto se aplica también a cualquier mujer que ejerza una función de cuidadora, o que anteponga el bien de los demás al propio, cuya manera de relacionarse con su entorno sea siempre afable, sumisa y, sobretodo, maternal.

Como ejemplos de mujeres virtuosas en la mitología grecorromana encontramos a Galatea, a la que Pigmalión esculpió a su gusto a partir de un bloque de mármol porque las mujeres de su entorno no encajaban con su ideal de pureza. Gracias a la intervención de Afrodita, Galatea cobró vida y se convirtió en la esposa de su creador.

En la tradición cristiana el personaje más popular en esta categoría es sin duda la Virgen María, elegida por su pureza y su inocencia para engendrar al hijo de Dios.

Respecto a la *femme fatale*, es un personaje femenino que reúne dos características principales: es increíblemente malvada, y sin embargo (o quizá en consecuencia) resulta atractiva a ojos de los hombres. Describe a un arquetipo de mujer que utiliza su atractivo sexual para beneficio personal, generalmente causando la ruina del héroe masculino que tiene la mala fortuna de cruzarse con ella.

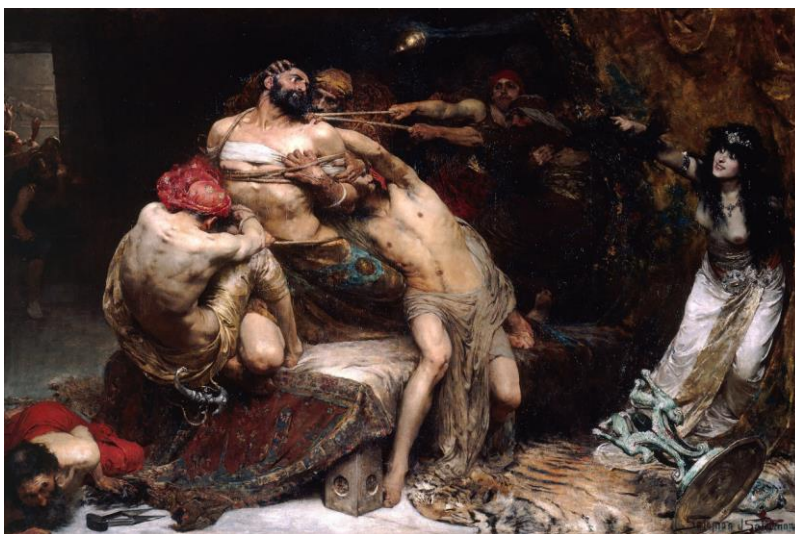
En la mitología grecorromana, las *femmes fatales* aparecen de muchas formas. En ocasiones son monstruos, parte humanos parte animales, que utilizan su atractivo con el fin de seducir, asesinar y/o devorar hombres, como las gorgonas, las sirenas, o incluso las harpías. También pueden ser personajes femeninos concretos, como Circe, una poderosa hechicera que aparece en la Odisea de Homero, que seduce y emborracha a sus enemigos con el fin de transformarlos en animales.

En la tradición cristiana encontramos, entre otras, la historia de Sansón y Dalila, en la cual ella lo seduce con la finalidad de arrebatárle su fuente de poder, el pelo.

Las *femmes fatales* y las mujeres virtuosas han sido durante mucho tiempo el reflejo de los deseos y los temores que los hombres de cultura han plasmado en sus producciones culturales. Aparecen en obras desde el Renacimiento hasta nuestros días, y han sido especialmente populares en tiempos de mejoría de los derechos de la mujer; las mujeres virtuosas para recordar cuál es el modelo femenino ideal de conducta, las *femmes fatales* para advertir de los peligros que una mujer puede suponer.

Es importante destacar que hablamos de arquetipos: a pesar de la cantidad de representaciones que hemos visto de estos personajes en el mundo artístico, nunca pueden corresponderse en su totalidad con una mujer del mundo real. De hecho, uno de los mayores peligros de estas representaciones es precisamente la facilidad con la que se pueden extrapolar a personas reales, especialmente las *femmes fatales*.

En palabras de Marie Anderson²³ (1995, 2) “[...] la imagen de la femme fatal se utiliza como estratagema política, aparece en el discurso cultural de distintas épocas en un intento de reprimir cualquier cambio que se considere amenazante para la infraestructura patriarcal. Las mejorías notables en la posición social, política y/o económica de las mujeres producen momentos de inflexión en la continuidad histórica que desestabilizan los roles de género claramente definidos, provocando así una respuesta por parte de la ideología dominante a través de sus instituciones (legales, gubernamentales, religiosas) y de sus producciones culturales (mitos, religión, arte, teatro, literatura, cine).”



Sansón siendo atrapado por los filisteos después de la traición de Dalila, en *Sanson* de Solomon Joseph Solomon (1887).

Lo que permite y promueve la existencia de las *femmes fatales* y las mujeres virtuosas en el imaginario colectivo es el carácter complementario de ambos arquetipos. Como cuenta Beauvoir²⁴ “Uno de los argumentos a favor de los esclavistas norteamericanos a favor de la esclavitud era que los blancos del sur, al quedar liberados de las tareas serviles, podrían mantener entre ellos relaciones más democráticas; de la misma forma, la existencia de una casta de “mujeres perdidas” permite tratar a la “mujer honrada” con el respeto más caballeresco. La prostituta es un chivo expiatorio; el hombre se libera con ella de sus bajos instintos para renegar de ella a continuación”

²³ANDERSON, L. *The femme fatale: A recurrent Manifestaton of patriarchal fears* p. 2

²⁴ DE BEAUVOIR, S. *El segundo sexo* p. 713-714

Este binomio es por tanto un arma de doble filo: la adoración y el respeto que unas reciben en público las convierte en poco interesantes en lo privado, mientras que las otras son deseadas y buscadas con el fin de saciar instintos poco correctos en público, y por ello mismo son despreciadas.

En épocas como el siglo XIX, el fuerte adoctrinamiento religioso y dualismo moral imperante en contribuyeron a reforzar los ideales de mujer virtuosa y *femme fatale*.

Por un lado, se romantiza a la mujer virtuosa (a la que en este periodo se llama “ángel del hogar”) como una muestra más de estatus social. Casarse con una buena mujer y formar una familia, de la que indudablemente ella cuidará, es símbolo de rectitud moral.

Por otra parte, se fantasea continuamente con la idea de *femme fatale*, ya que supone un desafío a la mentalidad puritana, casi virginal, que constituía la norma.

En palabras de Caroline Maloney²⁵ “las distintas maneras en las que se hablaba, conceptualizaba y categorizaba acerca de la sexualidad en la era victoriana funcionaban como un recurso de regulación en pos del control y la estabilidad social. No siempre de manera forzada, sino inconscientemente, las posiciones binarias impuestas entre lícito/ilícito, casta/impura, Virgen María/María Magdalena, ángel del hogar/mujer caída [...] empujaban a las mujeres a encajar en uno de los componentes de estos binomios”.

La *mujer virtuosa* y la *femme fatale* como figuras antitéticas no son más que un reflejo de la continua escisión, principalmente cristiana, entre el Bien y el Mal. Del mismo modo, crea una antítesis esquemática que distorsiona y simplifica la realidad, olvidando matices necesarios para una comprensión real de la misma.

Por estos motivos resulta interesante pararse a analizar el caso concreto de la producción artística llevada a cabo durante el XIX, aunque dada la extensión del proyecto, nos centraremos en la obra del pintor más reconocido de la reconocida Inglaterra Victoriana, uno de los fundadores de la Hermandad Prerrafaelita: Dante Gabriel Rossetti.



Circe ofreciendo la copa a Ulises, de John William Waterhouse, 1891.

5. ROSSETTI Y LAS MUSAS: DE GALATEA A LA MUJER CAÍDA.

5.1 PRERRAFaelISMO, ROSSETTI Y SIDDALL.

El Prerrafaelismo nace a mediados del siglo XIX en Inglaterra. Lo fundan en 1848 tres estudiantes de la Royal Academy of Arts, John Everett Millais, William Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti, con el objetivo de iniciar un movimiento que huya del academicismo y devuelva al arte la esencia medieval

²⁵ MALONEY, C. *More Stunning Than Can Decently Be Expressed': Desire and Control in the Stunners of Dante Gabriel Rossetti* [tesina de fin de máster]

previa al canon propuesto por Rafael durante el Renacimiento. Proponen una renovación del arte mediante el retorno a los valores clásicos, utilizando relatos bíblicos, temáticas de mitología medieval y grecorromana, e incluso literatura *shakesperiana*, aunque en ocasiones también pintan escenas de la Inglaterra victoriana.

Sus obras están cargadas de simbolismo y rara vez tienen una única lectura. Además, en casi todos sus cuadros hay una carga moral evidente, ya que uno de sus principales objetivos era utilizar el arte como resistencia a los valores predominantes a mediados del siglo XIX.

A pesar de ello, los prerrafaelitas son hijos indudables de su tiempo, y aunque su intención en un primer momento fuera la de cuestionar los valores morales establecidos, sus obras a menudo refuerzan ideas ya establecidas y generalmente dañinas, como ocurre en el caso de las *femmes fatales* y las *mujeres virtuosas*.

Este binomio, que ya existía en la imaginación colectiva y en el mundo del arte, fue popularizado por la Hermandad Prerrafaelita. Esto es evidente en la obra de Rossetti, especialmente en las imágenes en las que aparece su principal modelo y mujer, también pintora y poeta, Elizabeth Siddall²⁶. Las interpretaciones que Rossetti hizo de ella nos ayudan a entender mediante simbología precisa, en ocasiones acompañada de poemas, los dos extremos que suponen estos arquetipos. A pesar del carácter aparentemente antitético que la mujer virtuosa y la femme fatale presentan, la obra de Rossetti muestra que estas expectativas de feminidad pueden, en muchas ocasiones, esperarse de la misma mujer.

A continuación, se realizará una breve introducción biográfica sobre Rossetti y Siddall, que sirve de contexto para el posterior análisis de la obra de este.

La información utilizada para este apartado

Es importante aclarar que la relación entre ambos artistas ha sido mitificada y romantizada desde su inicio, y que en este proyecto se evitará hablar de temas que no están verificados o que contribuyen a la idealización de alguno de los dos protagonistas, especialmente de Elizabeth Siddall.

Dante Gabriel Rossetti nació en Londres en 1828, hijo de padres italianos que acababan de trasladarse a Inglaterra.

Desde joven, Rossetti se interesó no solamente por la pintura, sino también por la literatura, que fue una influencia innegable en su obra. De hecho, comparte nombre con el poeta italiano Dante Alighieri, al que su padre admiraba profundamente. Como veremos más adelante, el propio Rossetti era también un ávido lector de Dante, lo cual se refleja en las comparaciones que establece en su obra entre su vida y la del poeta. Tradujo e ilustró *Vida Nueva*, y pintó varios cuadros protagonizados por personajes dantescos.



Autorretrato de Rossetti, 1855.

²⁶ El apellido original es <<Siddall>>, a pesar de que Rossetti lo escriba como <<Siddal>> en los títulos de sus dibujos.

Rossetti conoció a Elizabeth Eleanor Siddall (1829-1862) en 1849. Siddall, que por aquel entonces trabajaba en una tienda de sombreros, conoció primero a Walter Deverell, pintor prerrafaelita y compañero de estudio de Rossetti, y este la convenció de que posara como modelo para la Hermandad. Aparece en cuadros que diversos pintores de este movimiento, siendo el más conocido de ellos es la Ophelia de Millais.

Lizzie, como la llamaban los prerrafaelitas, venía de una familia numerosa de clase baja. No hay registros que demuestren que recibiera educación en la escuela, aunque probablemente sus padres le enseñaron a leer, ya que desde joven escribía poemas, y siempre mostró un gran interés por la literatura.

Al poco de conocerse, Rossetti y Siddall empezaron una relación romántica, y con el tiempo ella empezó a posar exclusivamente para él. De esta época de la relación se conservan numerosos dibujos, cuadros y poemas que Rossetti creaba inspirado por la figura de Siddall, a menudo comparándola con mujeres virtuosas como Beatriz Portinari o la Virgen María.

Lizzie se interesó también por la pintura, y se convirtió en aprendiz de Rossetti. A pesar de ello, su trabajo principal era el de modelo, lo que hizo que no pudiera dedicarle el tiempo necesario a la pintura, por lo que su obra no es muy amplia.

La relación entre ambos artistas no fue, a pesar de su duración, alrededor de diez años, satisfactoria para ninguna de las dos partes.

Las numerosas infidelidades de Rossetti con otras mujeres, concretamente sus modelos, hizo mella en la salud de Lizzie, que de entrada no era demasiado fuerte. Tras un aborto involuntario y numerosas disputas con su marido, Elizabeth murió en 1862 de una sobredosis de láudano, que utilizaba como medicamento.

A pesar de ello, Siddall continuó apareciendo como modelo a título póstumo en algunas obras de su marido. Curiosamente, tras su muerte, la aparición de personajes femeninos malvados en la producción artística de Rossetti aumenta considerablemente.

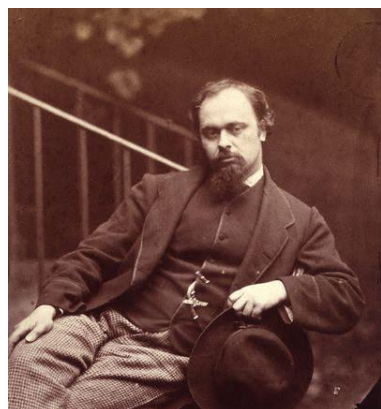
Para entender por qué Siddall fue la Galatea de Rossetti tenemos que considerar principalmente dos cosas.

La primera, que la educación que la Elizabeth *real* recibió corrió a cargo de su marido. Obviamente, Rossettino “creó” a Lizzie, como Pigmalión hizo con Galatea, pero no sería descabellado pensar que la educación artística que él le dio y la dependencia económica que ella tenía definitivamente contribuyeron a moldear su personalidad.

La segunda, que la imagen de ella que ha llegado hasta nuestros días, la Elizabeth *virtual*, está basada enteramente en las imágenes que su marido produjo de ella. Como se verá en el siguiente apartado, la mayoría de cuadros de Rossetti con personajes femeninos encajan fácilmente en el binomio mujer virtuosa/*femme fatale*.



Lizzie Siddall hacia 1860.



Rossetti hacia 1862.

Además, la obra de Rossetti es innegablemente autobiográfica, y los temas que escogió para pintar son normalmente una representación de la realidad personal que estaba viviendo en ese momento²⁷.

Aun así, algunos podrían pensar que Siddall tuvo la opción de ser más *creadora* que *creada*, ya que, teniendo en cuenta el lugar de las mujeres en el mundo del arte, la de Lizzie puede parecer una posición casi privilegiada. Pero no podemos olvidar que dependía de sus compañeros hombres para crear arte, ya que su trabajo de modelo es el que le facilitaba los ingresos que sus cuadros no le daban.

Respecto a la causa de su poco éxito como pintora, esta tiene probablemente que ver con la falta de continuidad de su carrera pictórica, en gran parte debido al trabajo de modelo. Lo mismo ocurre con su obra escrita, o al menos la parte que ha sobrevivido el paso del tiempo. Esta es similar en longitud, aunque mucho más íntima y autobiográfica.



Autorretrato de Elizabeth Siddall, 1853.

5.2 LAS MUJERES EN LA OBRA DE ROSSETTI

En este apartado se analizarán ciertos recursos encontrados en la obra de Rossetti con la finalidad de mostrar que la mayoría de sus personajes femeninos cuadran fácilmente con el binomio entre mujeres buenas y mujeres malas.

Dada la extensión del proyecto y la imposibilidad de analizar el caso concreto de cada cuadro, se ha creado un anexo con una serie de cuadros seleccionados con la intención de servir como ejemplo para los arquetipos que hemos tratado durante el trabajo. Cada cuadro va acompañado de una breve explicación explicando por qué la protagonista de la obra es una mujer virtuosa o una *femme fatale*.

Como veremos a continuación, para Rossetti la feminidad era una cuestión completamente polarizada. “La oposición entre las desafiantes *femmes fatales* [...] de Rossetti y la idílica Dama del Santo Grial representan de manera literal la oposición entre monstruo y ángel, y no permite ninguna identidad más allá de estas entidades donde las mujeres pueden verse reflejadas”²⁸

Es especialmente importante la figura de Siddall, ya que es la modelo que más veces aparece en los cuadros. Es importante también notar el cambio que su estilo experimentó hacia la mitad de su carrera, en 1860, cuando sus cuadros pasaron de ser composiciones con varios personajes a ser en su mayoría, retratos de mujeres atractivas rodeadas de flores.

5.2.1 Mujeres virtuosas, Soul's beauty

²⁷ Como él mismo confirma en sus cartas a otros pintores y amigos.

²⁸ MALONEY, C. *More Stunning Than Can Decently Be Expressed': Desire and Control in the Stunners of Dante Gabriel Rossetti*

Protagonizan la primera mitad de la obra de Rossetti, aunque también aparecen, con menor frecuencia, en la segunda mitad. Las más importantes son sin duda Beatrice²⁹ Portinari, musa del poeta italiano Dante Alighieri, y la Virgen María, a la que conocemos por la tradición cristiana. La modelo que más aparece encarnando a estos personajes es Elizabeth Siddall, aunque tras su muerte otras mujeres posaron como ellas también.

Representan un modelo de mujer que siente una profunda devoción por Dios, benévola y tranquila, idealizada hasta el punto de ser inalcanzable.

La Virgen aparece a menudo como ejemplo de maternidad, como en *Two Mothers*, donde una madre con su hijo en brazos contempla una estatua de la Virgen con Jesús, o en *The Girlhood of Virgin Mary*, donde el ángel y la cruz simbolizan el destino de María, todavía una niña, como futura madre del hijo de Dios. Los cuadros en los que aparece suelen incluir lirios, que representan la pureza y son el símbolo canónico de la Virgen, una paloma, en representación del espíritu santo, y un ángel o arcángel, de nuevo, símbolos divinos.



Two Mothers (1852), arriba, *The Girlhood of Virgin Mary* (1848-1849), abajo.



En el caso de Beatriz, a menudo funciona como personificación del amor puro e inalcanzable. Beatrice Portinari es un personaje que aparece en las obras de Dante Alighieri *La Divina Comedia* (1304-1321)³⁰ y *Vita Nuova* (1293). Es el interés romántico del protagonista y escritor. Desde la publicación de *Vita Nuova* se ha especulado mucho respecto si Beatriz está basada en una persona real o simplemente es una creación que Dante utiliza para hablar del amor cortés. En *Vita Nuova* la conocemos gracias a los eventos que Dante va contando a modo de poemas, desde que se conocen de niños hasta temprana la muerte de ella. Los personajes apenas se saludan un par de veces a lo largo de sus vidas, y nunca llegan a ser pareja. De hecho, ambos se casan con otras personas. Esto, lejos de hacer que Dante la olvide, consigue mitificarla más. En *La Divina Comedia* se encuentran de nuevo, y ella quién le guía hasta Dios en Paraíso. Aquí, además de ser el interés romántico del autor y protagonista, actúa como salvadora del alma de Dante, ayudándolo a ascender al Cielo. No es de extrañar que Rossetti pinte con frecuencia a la amada de Dante, ya que su padre le inculcó desde joven el amor por el poeta italiano, además de ponerle su nombre. Esto hizo que el pintor a menudo comparara su vida con la de Alighieri, y que las modelos que posaron para Beatriz fueran, no por casualidad, amantes de Rossetti.

Curiosamente, Beatriz nunca es descrita físicamente por Dante, solamente sabemos que era mujer bella. Fue Rossetti quién comenzó a pintarla con el pelo cobrizo y largo y la piel pálida de Lizzie, alineando, una vez más, su vida amorosa con la del italiano.

²⁹ También llamada Beatriz, Bice o Beatrix.

³⁰ Se escribió y publicó en tres partes: Infierno (1304), Purgatorio (1316) y Paraíso (1321)



Beata Beatrix arriba, Beatrice abajo.



Esta comparación se hizo incluso más evidente tras la muerte de Lizzie, cuando Rossetti pintó *Beata Beatrix* (1863-1864) a partir de dibujos que tenía de su cara. Esta obra hace referencia al fallecimiento de su mujer, y al mismo tiempo, al de la musa de Dante. Encontramos en el centro del cuadro a Siddall, caracterizada con los colores que Beatriz viste en *La Divina Comedia*, que recibe de un pájaro “una amapola. La flor que produce la droga cuya ingestión excesiva acabó con su vida”³¹. En este cuadro se aprecia especialmente la importancia de la retórica en la obra de Rossetti. La amapola es una metonimia, es decir, un recurso retórico mediante el cual un fragmento de algo representa ese mismo concepto en su totalidad. En esa obra, la flor representa la muerte de Lizzie. Al fondo del cuadro vemos a Dante y a la personificación, (figura retórica mediante la cual se utiliza una persona para representar un concepto), del Amor, así como un reloj de sol, que puede ser un símbolo de la muerte y el paso del tiempo.

Tras la muerte de Lizzie y el inicio del romance con Jane Burden, la imagen de Beatriz se altera, ya que ahora aparece con el pelo castaño y los rasgos de Jane, como se muestra en *Beatrice* (1879). Aun así, en algunos cuadros recupera la melena cobriza.

Rossetti escribió a lo largo de su carrera varios versos hablando del tipo de amor que estos personajes simbolizan. Cabe destacar entre ellos *Soul's beauty*³², o *La Belleza del Alma*, que se escribió como acompañamiento a *Sybill Palmifera*. Funciona como descripción del cuadro y como oda al amor idealizado. El poema traza un recorrido por el lienzo, señalando algunos de los elementos simbólicos que aparecen en este (una palma, símbolo de la victoria en el cristianismo, el trono donde se encuentra la mujer, el altar). Encontramos también mariposas, que son un símbolo del alma, y el incienso, que establece una relación de comparación entre el templo donde está la protagonista y el interior de una iglesia. El autor alaba la belleza de la deidad, y le declara servidumbre.

5.2.2 Femmes fatales, Body's beauty

Las femmes fatales son el recurso más utilizado por Rossetti en la segunda mitad de su carrera. Aparecen también en los primeros años, en forma de Reina Ginebra o María Magdalena, pero se multiplican considerablemente a partir de la década de los 60, tras la muerte de Lizzie. Se podría cuestionar el parecido de las modelos utilizadas en estas obras, Fanny Cornforth, Annie Miller y Alexa Wildling, con Elizabeth, ya que, excepto Helena de Troya, que parece tener el pelo rubio, todas las femmes fatales que encontramos en esta época comparten rasgos que resultan familiares: son pelirrojas, de ojos claros y piel pálida, con el cuello grueso y los labios carnosos. Las mujeres virtuosas, por el contrario, evolucionan hasta tener los rasgos de Jane

³¹ SABORIT, J.; CARRERE, A. *Retórica de la pintura*, p. 310

³² El poema completo se puede encontrar en el anexo.

Burden, mujer del artista William Morris, con la que Rossetti mantuvo un romance en secreto.

Las *femmes fatales* son símbolo de los peligros que puede suponer una mujer hermosa. Carecen de moral y de escrúpulos, sin embargo, los hombres no pueden evitar sentirse atraídos hacia ellas.

Para esta temática, Rossetti utiliza dos tipos de personaje. Por un lado, encontramos a las mujeres cuya historia se conoce popularmente, como en *Helen of Troy* o *Lucrezia Borgia*, por otra parte, el pintor nos presenta personajes de creación propia, pero de características similares, como en *Venus Veticordia* o *Ligeia Siren*³³.

Algo importante a tener en cuenta al observar estas obras es el cambio cultural en la interpretación de símbolos sexuales. Los hombros al descubierto, el pelo sin recoger, especialmente si este era largo y frondoso, el rubor en las mejillas (relacionado con la excitación sexual, como en *Fair Rosamund*) incluso ciertos acompañamientos florales (como la madre selva en *Venus Veticordia*) que ahora nos resultan indiferentes, eran considerados como un ataque a la moral puritana del momento.

Como hemos visto anteriormente con *Sybilla Palmifera* [fig 1] y el poema que la acompaña, existe también un cuadro, ligado a un poema, que resume a la perfección el arquetipo de la femme fatale en la obra de Rossetti. Hablamos de *Lady Lilith* [fig 2], imagen para la que se escribió *Body's Beauty*³⁴. En el cuadro se nos muestra a Lilith, la primera mujer de Adán, peinándose mientras se mira a un espejo, símbolo de vanidad. Las flores que la rodean simbolizan el amor puramente sexual y frío³⁵. Aparecen otras flores en el cuadro, como la corona de amapolas blancas, que simbolizan el olvido, y una dedalera roja en la mesita de la parte inferior derecha, que simboliza la falta de sinceridad.

Body's Beauty describe a Lilith como una bruja, y advierte que su pelo puede llegar a ahorcar al hombre que se atreva a acercarse.

Body's Beauty y *Soul's Beauty* son el perfecto ejemplo del binomio antitético que Rossetti establece como dos mitades, en realidad complementarias, de la feminidad. Lejos de utilizar rasgos físicos distintos, el autor nos presenta dos mujeres prácticamente iguales (que incluso se pueden interpretar como la misma), y utiliza para diferenciarlas detalles sutiles como flores, ropajes y otros elementos que aparecen en sus obras.



Venus Veticordia (1863-1869), arriba,
Fair Rosamund (1861), abajo.



³³Los cuadros mencionados que no aparecen al lado del texto se encuentran en el anexo, donde se analizan brevemente.

³⁴EL poema completo se puede encontrar en el anexo.

³⁵Según la tradición cristiana, las rosas no adquirieron color hasta que Eva no apareció en el paraíso, por lo tanto, las rosas blancas, previas al color, nunca pueden simbolizar amor de verdad. Ocurre lo contrario que en el Lenguaje Victoriano de las Flores, donde las rosas blancas simbolizan el amor puro y las rojas el amor pasional.



Sybilla Palmifera (1866-1870)



Lady Lilith (1864-1868)

6. OBRA PROPIA Y ANÁLISIS RETÓRICO

La temática de los cuadros es una referencia a las limitaciones artísticas a las que las mujeres se han enfrentado durante siglos. Por una parte, encontramos los bodegones, muy utilizados por las pintoras debido a la falta de acceso a las clases de anatomía, y por lo tanto a temáticas más populares. Por otro lado tenemos los pedestales, que también nos hablan de esta ausencia de figura humana, aunque esta vez intencionada. Son un guiño a la mitología grecorromana y a la idealización y creación de arquetipos.

La obra consta de 6 cuadros, repartidos en dos temáticas. Encontramos tres pedestales y tres bodegones, organizados de manera similar; dos cuadros pequeños pensados como figuras antitéticas y un cuadro grande que sirve de conclusión a las ideas planteadas por los cuadros pequeños. Uno de ellos va acompañado además de unos bastidores pequeños que lo complementan, aunque también puede funcionar sin ellos.

6.1 BODEGONES

La mayor referente a la hora de plantear los cuadros de los bodegones ha sido Clara Peeters (1594-1657), una pintora neerlandesa conocida por la calidad de sus naturalezas muertas, así como por su habilidad para pintar diminutos autorretratos en los reflejos de los objetos metálicos que aparecen en sus

obras. A pesar de que se conoce muy poco de su vida y de su relación con su obra, se cree que los elementos que Peeters escogía para sus bodegones tenían relación directa con temas de actualidad en los Países Bajos, y por lo tanto cierta intencionalidad, además de la puramente estética. Aun así, es posible que la elección de los elementos fuera simplemente una manera de demostrar su maestría en este género.

Sea cual sea la respuesta, lo cierto es que los bodegones de Peeters pueden ir más allá de lo estrictamente representado una vez lo analizamos. Por ejemplo, en *Bodegón con gavián, aves, porcelana y conchas* (1611), arriba, el último plato de la pila que encontramos a la derecha del cuadro, en el que se apoyan todos los demás, es un tipo de porcelana específica conocida como *kraak*, un



producto exportado desde China que llegó a Europa a finales del siglo XVI a través de Portugal y España. Del mismo modo, el gavián y las presas hacen referencia a un tipo de caza concreta practicada tanto por hombres como por mujeres de la nobleza de los Países Bajos. Intencionadamente o no, Peeters nos está mostrando elementos representativos de la vida social y económica de su país. En la

misma línea, los bodegones que analizaremos a continuación nos hablan de temas concretos codificando el lenguaje de manera que estos no sean evidentes.

Para la simbología presente en los bodegones se han utilizado los conceptos manejados en *Retórica de la pintura*, de José Saborit y Alberto Carrere.

Lo primero que tenemos que entender es que los bodegones son principalmente alegorías, es decir, que “la percepción literal del conjunto [...] remite a una segunda interpretación que, en consecuencia, ha sido sustituida por la presente”³⁶. Es decir, que los elementos que componen los cuadros tienen más importancia como símbolo que como objeto *en sí*.

El motivo tras esta elección es sencillo: la codificación simbólica fue una vía accesible de expresión para muchas artistas que no podían trabajar diversas temáticas abiertamente. Esta codificación, escondida pero legible, supone un pequeño desafío a la norma, lo suficientemente pequeño como para pasar desapercibido, pero lo suficientemente claro para poder ser leído. Hemos hablado en el apartado anterior de Clara Peeters, pero tampoco podemos ignorar las escenas bíblicas de Artemisa de Gentileschi, que utilizaba para hablar de asuntos violentos y privados, o las auto-alegorías de Angélica

³⁶SABORIT, J. ; CARRERE, A. *Retórica de la pintura*, p 412.

Kauffman, en las que se reconoce a sí misma como artista exitosa a pesar de la modestia que se le exigía.



Artista decidiendo entre la música y la pintura (autorretrato), de Angelica Kauffman, 1791.



Susana y los viejos, de Artemisia Gentileschi, 1610.

Y aunque no han sido las mujeres las únicas que han utilizado la retórica como arma contra la censura, sí que han sido las que más se han escudado en ella. A pesar de que no exista a día de hoy la necesidad de imponerse a una misma semejantes restricciones, puede resultar interesante hacerlo, a modo de homenaje hacia quienes sí lo necesitaron.

Del mismo modo, la elección casi anacrónica de la temática y el estilo de pintura, principalmente descriptivo, pretenden ser una referencia a las pintoras de bodegones y a la imposibilidad de escoger otras temáticas.

6.1.1 Cuerpo y Alma

Los objetos reunidos en estos cuadros describen las características generales que se esperan acerca de los arquetipos de la *mujer virtuosa* y de la *femme fatale*. Los títulos de los bodegones, *Cuerpo*, a la izquierda, y *Alma*, a la derecha, son una referencia a los poemas de Rossetti, *Body's Beauty* y *Soul's Beauty*.

Ambos bodegones están pintados en un formato vertical de 81 x 65, que habitualmente se utiliza para retratos.

Alma se corresponde con el arquetipo de mujer virtuosa, mientras que en *Cuerpo* representa a la *femme fatale*. El análisis retórico se hará comparado, ya que las obras funcionan como un díptico antitético.





6.1.1.1 Uvas/botella de vino y pan: configuran una sinécdoque³⁷ mediante la cual los tres elementos representan un todo, en este caso, la religión cristiana. Aparecen en ambos bodegones, en el primero los encontramos en su forma más reconocible. En el segundo se nos presentan de forma distinta: el pan es esta vez dulce y esponjoso, recubierto de azúcar, más tentador que el pan corriente del anterior bodegón. Además, aquí no aparece cuidadosamente cortado, sino desgarrado con las manos debido a la impaciencia por comerlo. Lo mismo ocurre con las uvas, que aparecen aquí transmutadas en botella de vino. Es el recipiente del producto de la uva lo que hace referencia a las mismas, y al mismo tiempo, a la tradición cristiana.

De nuevo, la relación entre los elementos representados en ambos bodegones sirve como metáfora³⁸ de la relación entre los dos arquetipos; se señala a la mujer virtuosa como norma, y a la *femme fatale*, como desviación de la norma, más tentadora, aunque prohibida.

6.1.1.2 Recipientes para las flores: son una metáfora visual; el recipiente del bodegón en *Alma* es transparente (sincero, aunque predecible), de apariencia frágil, mientras que el recipiente en *Cuerpo* es opaco (por lo tanto misterioso y quizá peligroso), mucho más robusto y de formas más sinuosas.

6.1.1.3 Paloma y cuervo: constituyen una metáfora mediante la cual una serie de valores se representan en forma de uno de los elementos clásicos del bodegón: los pájaros muertos. En este caso, además de metáfora son también un símbolo³⁹, ya que tanto a la paloma como al cuervo se les asocia unos valores concretos y reconocibles en la cultura europea.



³⁷ Según *Retórica de la pintura*, es una figura retórica en la que una parte concreta simboliza algo en su totalidad.

³⁸ Según *Retórica de la pintura*, es la "sustitución entre términos que mantienen entre sí una relación de analogía", es decir, que comparten ciertas características que hacen que la sustitución tenga sentido retórico. La normatividad de los elementos en *Alma* es la normatividad de la mujer virtuosa, la desviación de la norma de los elementos (mordidos, desgarrados, transmutados en vino) es la desviación de la *femme fatale*.

³⁹ Metáfora reconocible y establecida en una cultura.

La paloma es en la tradición cristiana un símbolo del espíritu santo. Por otro lado tenemos al cuervo, al que el folclore europeo ha relacionado durante mucho tiempo con la muerte, especialmente en la literatura del siglo XIX, o con la traición, como en el refrán popular “Cría cuervos y te sacarán los ojos”. Las dos aves mantienen una relación antitética entre ellas, no solamente a nivel semántico, sino también a nivel plástico, lo cual es especialmente evidente en los colores y en la dirección de los cuerpos de cada una.

6.1.1.4 Manzana y granada: de nuevo, encontramos dos símbolos reconocidos en la tradición judeocristiana y en la mitología grecorromana. Ambas frutas se han utilizado en narraciones relacionadas con la tentación.

La manzana aparece en el relato bíblico de Adán y Eva, donde Dios le prohíbe comerla, aunque ellos acaban sucumbiendo y son castigados. La granada hace referencia al mito de Hades y Perséfone, en el cual Hades, deidad encargada del mundo de los muertos, secuestra a la joven Perséfone con la idea de casarse con ella. La retiene en el inframundo, donde ella se niega a probar bocado, ya que sabe que si come nunca podrá volver al mundo de los vivos. Tras mucho tiempo tentándola, Perséfone acaba accediendo a comer parte de una granada que Hades le ofrece.

Como el resto de los elementos, aparece de formas distintas en los bodegones. En el de la santa aparecen sin morder, todavía intactas, mientras que en el otro ya han sido probadas.

6.1.1.5 Espejo y anillo: el espejo se ha utilizado durante siglos como figura metafórica para representar la vanidad, eternamente atribuida a las mujeres, mientras que el anillo funciona como símbolo de compromiso. En estos bodegones aparecen como reflejo del cuidado y de la atención a una misma, en el caso del espejo, en contraposición al cuidado y la atención hacia otros (marido y familia, esencialmente), en el caso del anillo.

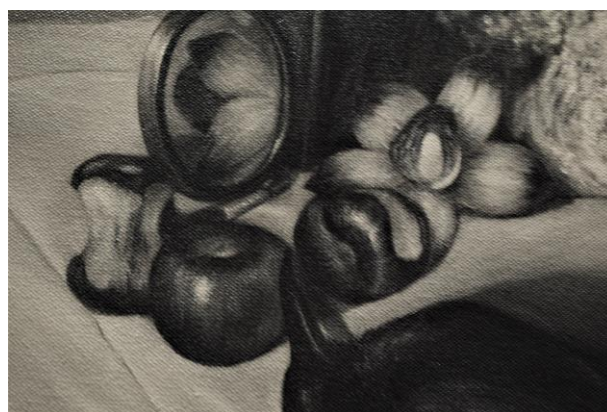


6.1.1.6 Flores: al igual que en la obra de Rossetti, los significados de las flores de estas obras se extraen del fenómeno popular que fue el Lenguaje Victoriano de las Flores. Se utilizaba a menudo para decir en privado cosas que generalmente no se podían decir en público.



En *Alma* encontramos rosas blancas que representan el amor puro, lirios, que son el símbolo de la Virgen María, y margaritas, relacionadas con la inocencia. En *Cuerpo* tenemos orquídeas, que hacen referencia a lo sexual y lo exótico, claveles rayados, que simbolizan el rechazo, y rosas, de un color indefinido, aunque evidentemente no blancas. Las rosas no blancas pueden tener diversos significados, y en este contexto, todos resultan antitéticos a las rosas del primer bodegón. Las rosas rojas simbolizan amor pasional, las rosas coral el deseo sexual, y las amarillas, que normalmente simbolizan el inicio de una amistad, unidas a las orquídeas podrían hacer referencia a la infidelidad.

6.1.1.7 Ciruelas: son un símbolo de juventud y de prosperidad, como ocurre con la mayoría de las flores. Como con el resto de elementos, aparecen mordidas en *Cuerpo* e intactas en *Alma*. La juventud perdida es un tema recurrente en la obra de Rossetti,



especialmente al hablar de *femmes fatales*. Este tema se trata en las obras *Found* y *The Gate of Memory*, ambas en el anexo.

6.1.2 *Lizzie, el tercer bodegón.*

Este bodegón continúa con la alegoría comenzada en los dos bodegones anteriores, aunque esta vez, los objetos que utilizamos como figuras retóricas no se encuentran en el mismo lienzo, sino en soportes individuales. En el lienzo encontramos los elementos propios del fondo, o la base, de un bodegón tradicional: la pared como plano vertical y la mesa cubierta de tela como plano horizontal.

El fondo vacío, sin nada que resulte representativo, supone una ruptura en la norma que hemos establecido en las dos obras previas a esta. La repetición de motivos en *Cuerpo* y *Alma* lleva a pensar que una tercera pieza en esta serie continuaría con la trayectoria de sus predecesoras, pero no es así. Los elementos representados hasta ahora suponen una serie de características que encontramos en arquetipos creados con imágenes de mujeres, aunque estos nunca hablen de mujeres reales. Por lo tanto, esta pieza, titulada *Lizzie*, se nos presenta vacía, es decir, sin unas características predeterminadas que nos ayuden a construir una idea de mujer.

El lienzo va acompañado de una serie de bastidores de 20 x 20 que incluyen elementos utilizados como figuras retóricas, que se pueden colocar o no dentro del lienzo, combinadas de manera que puedan crear múltiples conceptos de mujer.

Los elementos elegidos para los bastidores no son características de la feminidad tradicional, como en *Cuerpo y Alma*, sino que hacen referencia a problemas concretos y cuestiones actuales que están relacionadas con el género femenino. Se han escogido solamente seis elementos, pero la obra está pensada para estar sujeta a cambios constantes, según se desarrolle la lucha por los derechos de la mujer, y según ciertos temas adquieran o pierdan relevancia.



6.1.2.1 Ánade real: es una metáfora de los aspectos que tradicionalmente se han considerado masculinos o femeninos. Es habitual en esta raza de pato que muchos de los especímenes tengan características sexuales de machos y hembras unidas en un mismo individuo. En el cuadro, el ave tiene la cabeza de un solo color, como ocurre habitualmente en los machos, mientras que las plumas del cuerpo crean un patrón moteado, como ocurre en el cuerpo de las hembras. El ánade es un comentario acerca de las características masculinas o femeninas, erróneamente entendidas como polos opuestos, conviviendo en un mismo individuo.



6.1.2.2 Taza de té y hoja de menta: forman una sinécdoque mediante la cual una de las soluciones al problema (el té de menta) representa el problema entero (el acceso seguro y público a los recursos que regulan los derechos reproductivos). El poleo menta, ingerido en grandes cantidades

puede interrumpir un embarazo. Antes de la legalización del aborto en la mayoría de Europa, el poleo menta (más conocido como *pennyroyal tea*), fue muy utilizado como anticonceptivo natural.

6.1.2.3 Herramientas de escultura: son una referencia al mito de Pigmalión y Galatea y a la construcción de las identidades. Al aparecer en este bodegón, funcionan como metáfora de la construcción de la identidad propia y de la autorrepresentación.



6.1.2.4 Calabacines con flor



son una metáfora visual acerca de los órganos reproductivos. Tradicionalmente, las flores y los frutos alargados se han utilizado en el arte para hablar de penes y vaginas, respectivamente. Se muestran aquí en un mismo fruto con la intención de hablar de los órganos sexuales como punto de partida, no como destino identitario,

entendiendo que no determinan las distintas partes que componen la identidad de una persona. Este tema resulta especialmente relevante estos días, ya que las intersecciones entre el feminismo y la lucha por los derechos del colectivo LGTBI+ son cada día más evidentes, especialmente las que atañen a las mujeres trans.

6.1.2.5 Girasol. Como el resto de flores del proyecto, es un símbolo extraído del Lenguaje Victoriano de las Flores. Dado que siempre busca al Sol, simboliza admiración, aunque nos advierte, la admiración, al igual que el Sol, puede llegar a cegar momentáneamente si no tenemos cuidado.



6.2 PEDESTALES

Al igual que las herramientas de escultura que aparecen en Lizzie, los pedestales remiten al mito de Pigmalión y Galatea, y a la construcción de la identidad femenina a través de la idealización o la demonización, como ocurre con los arquetipos de las mujeres virtuosas y las *femmes fatales*.

Al mismo tiempo, los pedestales son una imagen que generalmente asociamos a las culturas griega y romana, debido a la gran cantidad de producción escultórica que conservamos de estas civilizaciones. De la misma forma que estas culturas establecieron *las bases estéticas* clásicas, para muchos desfasadas, estos pedestales y lo que representan, la construcción de una identidad, nos sirven como *base* a partir de la que avanzar. No en vano, los pedestales de los cuadros están pintados en lápidas romanas clásicas. Las flores también añaden cierto aire fúnebre.

Estas figuras son, por lo tanto, elementos de escultura, de creación (de identidades), y al mismo tiempo, recuerdo de los arquetipos (*femme fatale* y mujer virtuosa) de los que venimos, pero que debemos enterrar de una vez por todas.

Por otro lado, la ausencia de figura humana es una referencia a los impedimentos de las mujeres en la educación artística, entre ellos la prohibición de asistencia en las clases de anatomía.

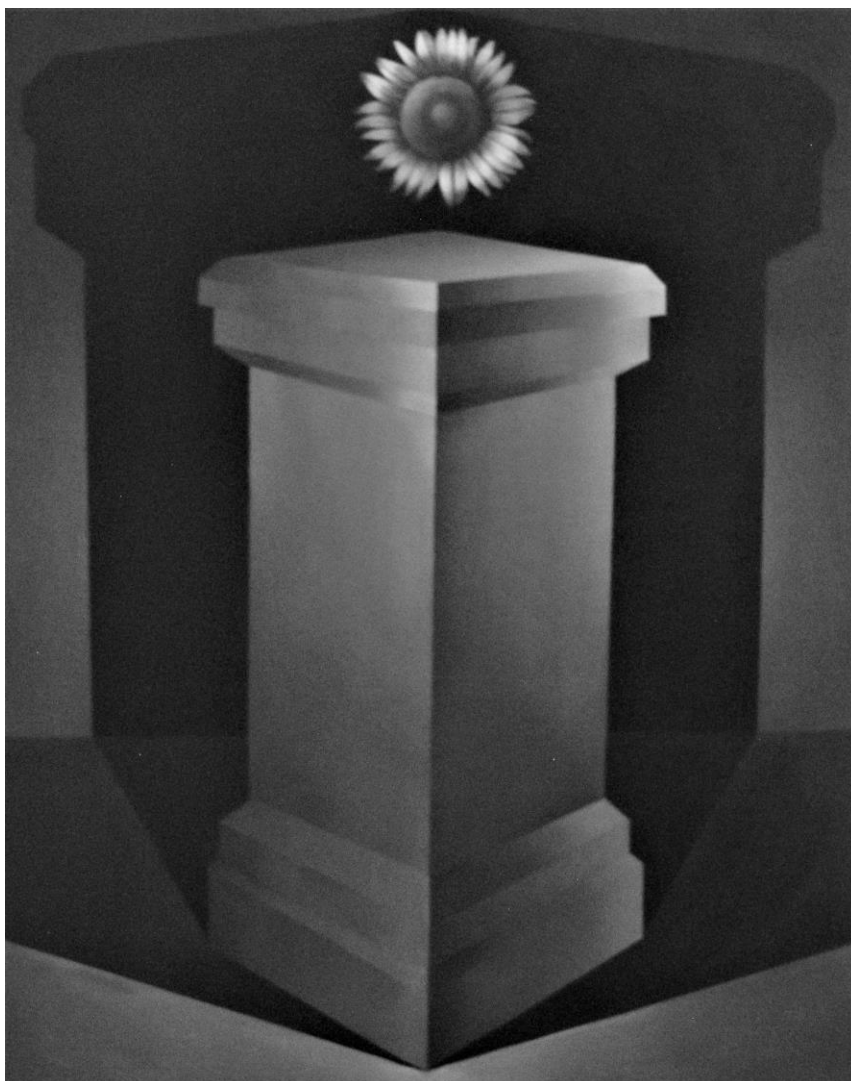
Las flores que aparecen en la parte superior coinciden con las que encontramos en los bodegones, ya que representan las mismas temáticas.



El primero, titulado Galatea (a la derecha) tiene un lirio blanco en la parte superior. Tanto el nombre como la flor nos hablan de la idealización de las mujeres virtuosas. El segundo, llamado *Eva* (a la izquierda), está coronado por una orquídea. El nombre, al igual que con Galatea, hace referencia a una mujer *creada* para contentar a un hombre. En el caso de Galatea, se crea para que sea mejor que el resto de mujeres del reino de Pigmalión. En el caso de Eva, Dios la crea para Adán con la intención de que sea mejor esposa que Lilith, su anterior mujer. Sin embargo, Eva acaba cayendo en la tentación y ambos son expulsados del paraíso. Es por esto que *Galatea* simboliza a las mujeres buenas, y *Eva* a las mujeres caídas.

Las posiciones de los pedestales, así como las flores y su simbología, están pensadas para funcionar a modo de díptico antitético. La iluminación exagerada, así como el uso únicamente del blanco y del negro, crean un efecto dramático que sirve como cohesión de toda la serie.

Por último, tenemos un tercer pedestal, pensado para funcionar solo o para



formar un tríptico con los otros dos pedestales. Es notablemente más grande que los dos anteriores. La composición es similar, aunque esta vez simétrica, y la flor que aparece en la parte superior son un girasol. En vez de hablar de los arquetipos, este pedestal es una representación de la idealización en sí, y de lo peligroso que resulta. Dado que este último cuadro hace referencia a los peligros de la creación y las expectativas hacia el ser creado, se ha titulado Pigmalión.



Detalle del girasol en Pigmalión (100x81), arriba, detalle de lirio y orquídea en Galatea y Eva (ambos 65 x 81) respectivamente, abajo.



7. CONCLUSIONES

Tras el repaso histórico por el recorrido de las mujeres en el mundo de la pintura y el ejemplo de las problemáticas vistas en la feminidad reflejada por Rossetti en sus obras, es necesario establecer algunas conclusiones. Quizá también algunas preguntas.

En primer lugar, que la toma de conciencia acerca de determinados problemas históricos es vital a la hora de entender la realidad que nos rodea. A pesar de que las *femmes fatales* y las mujeres virtuosas continúen formando parte del imaginario colectivo (y por lo tanto apareciendo en cine, televisión, literatura, y arte), saber que solamente existen como ficción nos ayuda a entender la complejidad de las distintas identidades que pueden nacer a partir del concepto de *mujer*, y evitar así caer en binomios y falsas antítesis.

En segundo lugar, que el arte cumple en estos casos un papel no solo formativo, sino también creativo, ya que ofrece las armas necesarias para generar un discurso crítico en respuesta a lo aprendido. Es por esto que la accesibilidad a la creación (educación artística) y al entendimiento y/o disfrute del arte (museos, experiencias culturales) no debería entenderse como un privilegio, sino como una parte necesaria en la formación de cualquier persona.

Por último, que la autorrepresentación funde lo personal con lo político, y que la ausencia de la misma nos condena a perdernos partes importantes de una realidad que desconocemos, pero que nos rodea. El papel de mujer como musa ha estado presente durante mucho tiempo, tanto, que hemos llegado a confundir *representación* con *presencia*. Las musas originales, las hijas de Zeus y Mnemósine, aparecen en la mitología griega como objeto inspirador, jamás como sujeto creador, lo cual es importante recordar cuando hablemos de mujeres en el arte. Muy representadas, pero sin apenas presencia propia. Muchas musas. Pocas creadoras.

¿Pensaríamos en Siddall de la misma forma si hubiera podido continuar con su carrera artística en vez de dedicarse casi exclusivamente a posar para otros artistas? ¿Qué dirían las musas, si pudieran hablar de sí mismas?

8. BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, L. *The femme fatale: A recurrent Manifestaton of patriarchal fears* [tesis doctoral] The University of British Columbia, 1995.

BIRCHALL, H. *Pre-Raphaelites*. Londres:Taschen, 2010.

BULLEN, J.B. *The Pre-Raphaelite Body: Fear and desire in painting, poetry and criticism*. ClarendonPress:1998

- BUTLER, J. *El género en disputa*. Nueva York: Routledge: 1999.
- CASO, A. *Las olvidadas*. Barcelona: Planeta, 2007.
- CASTERAS, S. *Images of Victorian Womanhood in English Arts*. Michigan: Fairleigh Dickinson University Press, 1987.
- DE BEAUVOIR, S. *El segundo sexo*. París: Éditions Gallimard, 1949.
- DIEGO, E. *La mujer y la pintura del XIX española (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra, 1987.
- EL PAÍS. Clara Peeters, la pintora que inventó el “selfie” [Consulta: 2017-12-20]
Disponible en:
https://elpais.com/elpais/2016/10/24/eps/1477260313_147726.html
- FRASER, H. *Women writing art history in the nineteenth century, looking like a woman*. Cambridge University Press, 2014
- GAGNIER, R. *Subjectivities: A History of Self-representation in Britain, 1832-1920*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- GINÉS FUSTER, B. Beatrice Portinari como esencia de inspiración. El caso de Dante Alighieri y Dante Gabriel Rossetti. En *Revista de la Facultat de Geografia i Història*. Valencia: Facultat de Geografia e Historia, núm. 62-63, 2012-2013.
- LOPÉZ-FERNÁNDEZ CAO, M. *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 1999.
- MALONEY, C. *More Stunning Than Can Decently Be Expressed’: Desire and Control in the Stunners of Dante Gabriel Rossetti* [trabajo de fin de máster] Indiana, EEUU: Universidad de Notre Dame, 2012.
- MARTIN REYNOLDS, D. *Introducción a la Historia del Arte (El siglo XIX)*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- MESKIMMON, M. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. Routledge, 2003.
- MUSEO DE WALES. *To Paint a mistress: two views on fair Rosamund* [Consulta: 2018-2-15] Disponible en: <https://museum.wales/articles/2007-02-19/To-Paint-a-Mistress---two-views-on-Fair-Rosamund/>
- NEAD, L. The Magdalen in modern times: the mythology of the fallen woman in Pre-Raphaelite painting. En *Oxford Art Journal*: Oxford, vol.7, 1984.

- NOCHLIN, L. Por qué no ha habido grandes mujeres artistas. En *Artnews*, enero de 1971.
- NOCHLIN, L. Lost and found; Once More the Fallen Woman. En *The Art Bulletin*, 1978
- NOCHLIN, L. *Women, Art and Power*. Nueva York: Harper and Row, 1988.
- NOCHLIN, L. *Women Artists, Then and Now. Painting, Sculpture, and the Image of the self*. En *Global Feminism: new directions in contemporary art*. Brooklyn, NY: Brooklyn Museum, 2007
- PECH, C.; ROMEU, V. Propuesta Teórica para Pensar al Cuerpo Femenino: Autopercepción y Autorrepresentación como Ámbitos de la Subjetividad. En la revista *Razón y palabra*. Ciudad de México: publicación online, num. 11, 2006.
- PÉREZ LOZANO, A. *Literaturas románicas: el prerrafaelismo en las literaturas castellana y catalana* [tesis doctoral] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- RAMÍREZ ALFINGE, M. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). En *Revista de Filología*. Córdoba: Universidad de Córdoba, num. 16, 2004.
- ROSSETTI ARCHIVE Rossetti Archive Doubleworks [Consulta 2018-4 27] Disponible en: <http://www.rossettiarchive.org/racs/doubleworks.rac.html>
- Rossetti Archive Pictures* [Consulta 2018-4-25] Disponible en: <http://www.rossettiarchive.org/racs/pictures.rac.html>
- Rossetti Archive Poems [Consulta 2018-5-15] Disponible en: <http://www.rossettiarchive.org/racs/poems.rac.html>
- SABORIT, J.; CARRERE, A. *RETÓRICA DE LA PINTURA*, Madrid: Cátedra, 2000
- TATE MUSEUM *Dante Gabriel Rossetti*[Consulta: 2018-4-30] Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artists/dante-gabriel-rossetti-461/>
- TINAGLI, P. *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation and Identity*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- UHLMANN, A.; GROTH, H.; SHEENAN, P. *Literature and Sensation (Stunner: Elizabeth Siddal, the Evolution of a Sensation)*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- ZASEMPA, M. *The pre-raphaelite brotherhood: painting versus poetry* [tesis doctoral]. Katowice: Universidad de Silesia, 2008.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Antonio Mura: *Alegoría de las Artes*, circa 1750. Extraída de: <https://www.flickr.com/photos/8449304@N04/18065602593>

Imagen 2 Jan Vermeer: *Alegoría de la pintura*, 1666. Extraída de: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jan_Vermeer_van_Delft_011.jpg

Imagen3. Anónimo: Fragmento del *Bestiario de Aberdeen*, siglo XII. Extraída de: https://es.wikipedia.org/wiki/Bestiario_de_Aberdeen

Imagen 4. Artemisia Gentileschi: *Autorretrato como Alegoría de la Pintura*, 1638-1639. Extraída de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Self-portrait_as_the_Allegory_of_Painting_\(La_Pittura\)_-_Artemisia_Gentileschi.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Self-portrait_as_the_Allegory_of_Painting_(La_Pittura)_-_Artemisia_Gentileschi.jpg)

Imagen 5. Clara Peeters: *Bodegón con alcachofas, cangrejos y cerezas*, circa 1618. Extraída de: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Clara_Peeters._Bodegon_con_alcachofa,_cangrejos_y_cerezas,_c.1618._Oil_on_board.jpg

Imagen 6. Taller de pintura en la Academia de Bellas Artes de París, circa 1880. Extraída de: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:%C3%89cole_des_beaux-arts_\(from_the_live\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:%C3%89cole_des_beaux-arts_(from_the_live).jpg)

Imagen 7. Marie Barskitseff: *El taller de Fleury en la Academia Julian para mujeres*, 1881. Extraída de: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bashkirtseff_-_In_the_Studio.jpg

Imagen 8. Clara Peeters: detalle de la firma de la autora en *Naturaleza muerta con quesos, almendras y pretzels*, 1615. Extraída de: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Clara_Peeters_-_Still_Life_with_Cheeses,_Almonds_and_Pretzels.jpg

Imagen 9. Clara Peeters: detalle en el reflejo metálico en *Naturaleza muerta con flores, cálices, monedas y conchas*, 1612. Extraída de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Still_life_with_flowers_and_gilt_goblets_by_Clara_Peeters

Imagen 10. Clara Peeters: *Naturaleza muerta con quesos, almendras y pretzels*, 1615. Extraída de: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Clara_Peeters_-_Still_Life_with_Cheeses,_Almonds_and_Pretzels.jpg

Imagen 11. Jean-Léon Gérôme: *Pygmalion and Galatea*, 1890. Extraída de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pygmalion_and_Galatea_\(G%C3%A9r%C3%B4me_painting\)#/media/File:Pygmalion_and_Galatea_MET_DT1969.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Pygmalion_and_Galatea_(G%C3%A9r%C3%B4me_painting)#/media/File:Pygmalion_and_Galatea_MET_DT1969.jpg)

Imagen 12.Diego Velázquez: *La coronación de la Virgen*, 1635-1636. Extraída de: https://es.wikipedia.org/wiki/Coronaci%C3%B3n_de_la_Virgen#/media/File:Diego_Vel%C3%A1zquez_-_Coronation_of_the_Virgin_-_Prado.jpg

Imagen 13. Solomon Joseph Solomon: *Sanson*, 1887. Extraída de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Solomon_Samson_and_Delilah.jpg

Imagen 14. John William Waterhouse: *Circe ofreciendo la copa a Ulises*, 1891. Extraída de: <http://preraphaelitesisterhood.com/mirror-circe-offering-the-cup-to-odysseus/>

Imagen 15. Autorretrato de Rossetti, 1855. Extraída de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_self-portrait_cph.3a43191.jpg

Imagen 16. Lizzie Siddall hacia 1860. Extraída de: https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Siddal#/media/File:Siddal-photo.jpg

Imagen 17. Rossetti fotografiado por Lewis Carroll hacia 1862. Extraída de: https://nn.wikipedia.org/wiki/Dante_Gabriel_Rossetti#/media/File:Dante_Gabriel_Rossetti_001.jpg

Imagen 18. Elizabeth Siddal: Autorretrato 1853. Extraída de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Siddal-self-portrait.jpg>

Imagen 19. Dante Gabriel Rossetti: *Two Mothers*, 1852. Extraída de: http://www.liverpoolmuseums.org.uk/sudley/collections/drawingroom/two_mothers_rossetti.aspx

Imagen 20. Dante Gabriel Rossetti: *The Girlhood of Virgin Mary*, 1848-1849. Extraída de: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s40.rap.html>

Imagen 21. Dante Gabriel Rossetti: *Beata Beatrix*, 1868. Extraída de: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s168.rap.html>

Imagen 22. Dante Gabriel Rossetti: *Beatrice*, 1879. Extraída de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Beatrice_\(1879\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Beatrice_(1879).jpg)

Imagen 23. Dante Gabriel Rossetti: *Venus Veticordia*, 1863-1869. Extraída de: <http://www.rossettiarchive.org/docs/4-1868.s173.raw.html>

Imagen 24. Dante Gabriel Rossetti: *Fair Rosamund*, 1861. Extraída de: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s128.rap.html>

Imagen 25. Dante Gabriel Rossetti: *Sybilla Palmifera*, 1866-1870. Extraída de: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s193.rap.html>

Imagen 26. Dante Gabriel Rossetti: *Lady Lilith*, 1864-1868. Extraída de: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s205.rap.html>

Imagen 27. Clara Peeters: *Bodegón con gavián, aves, porcelana y conchas*, 1611. Extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-con-gavilan-aves-porcelana-y-conchas/11137fd7-e7a6-46d0-8345-08172ee26193>

Imagen 28. Angelica Kauffman: *Artista decidiendo entre la música y la pintura* (autorretrato), 1791. Extraída de: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/960079>

Imagen 29. Artemisia Gentileschi: *Susana y los viejos*, 1610. Extraída de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Susana_y_los_viejos_\(Gentileschi,_Pommersfelden\)#/media/File:Susanna_and_the_Elders_\(1610\),_Artemisia_Gentileschi.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Susana_y_los_viejos_(Gentileschi,_Pommersfelden)#/media/File:Susanna_and_the_Elders_(1610),_Artemisia_Gentileschi.jpg)

9. ANEXO

9.1 OBRA DE ROSSETTI Y JUSTIFICACIÓN DEL BINOMIO



Este anexo funciona como muestra de que el binomio entre mujeres virtuosas y femmes fatales aparece de manera recurrente en la obra de Dante Gabriel Rossetti. A pesar de que el análisis realizado en el apartado del trabajo principal *Las mujeres de Rossetti* expone la problemática del binomio sin necesidad de analizar todas las obras, se ha considerado conveniente reunir aquí una muestra de las mismas con la finalidad de subrayar lo ya dicho en el trabajo principal.



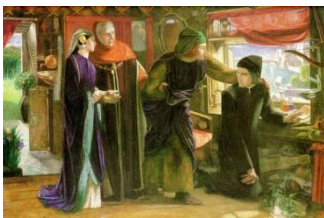
Se adjunta en este documento una cuadrícula compuesta por 36 cuadros que se consideran oportunos para el análisis de los arquetipos mencionados. La cuadrícula incluye una imagen de la obra, con título, año de producción, técnica, medidas (sin tener en cuenta el marco y siempre en centímetros) y localización actual. Incluye también el nombre de la modelo, si se conoce, y la categoría en la que el cuadro se enmarca. En caso de que el personaje solamente aparezca una vez en la obra de Rossetti, se explicará qué la hace una femme fatale o una mujer virtuosa en el apartado <<MOTIVO>>. Si el personaje aparece varias veces se le describirá al final de la cuadrícula, para que no resulte repetitivo.

Respecto a la elección de cuadros, se han escogido aquellos en los que resultaba evidente que la protagonista encajaba en uno de los dos arquetipos, debido generalmente al título de la obra o a la iconografía que encontramos en ella. Se han evitado cuadros cuyo simbolismo no sea explícito o concreto, a pesar de que por el contexto o el aspecto de la protagonista se pueda intuir a qué categoría pertenecen.

Solamente se ha escogido una versión de los cuadros que Rossetti pintó varias veces sin apenas variación, como Beata Beatrix o Proserpina. Sin embargo, de las temáticas que retomó con el paso de los años, y para las que creó un cuadro evidentemente distinto, como Juana de Arco o La Dama del Santo Grial, se han incluido varias versiones.




Tampoco se han incluido retratos de amigos o familiares que lleven el nombre de la persona que posa por título, ya que se considera que estos no tienen función simbólica.

OBRA	TÍTULO, AÑO TÉCNICA, MEDIDAS Y LOCALIZACIÓN	MODELO Y CATEGORÍA	MOTIVO
	<p><i>Mary's Girlhood / The Girlhood of Mary Virgin</i></p> <p>1848-1849 Óleo sobre lienzo 83,2 x 65,4 Tate Collection, Londres</p>	<p>-Christina Rossetti, hermana del pintor, como María</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p><i>Ver Virgen María.</i></p>
	<p><i>Ecce Ancilla Domini</i></p> <p>1850 Óleo sobre lienzo 83,2 x 65,4 Tate Collection, Londres</p>	<p>-Christina Rossetti como María</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p><i>Ver Virgen María.</i></p>

	<p><i>Dante Meeting Beatrice at a Marriage Feast, Denies Him Her Salutation</i></p> <p>1851-1855 Acuarela sobre papel 34,3 x 41,9 Ashmolean Museum, Oxford</p>	<p>-Elizabeth Siddall como Beatriz</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Beatriz</i>.</p>
	<p><i>Two Mothers</i></p> <p>1852 Óleo sobre lienzo 30,5 x 25,8 cm Sudley House, Liverpool</p>	<p>-Desconocida</p> <p>-Mujer(es) virtuosa(s)</p>	<p>Ver <i>Virgen María</i>.</p>
	<p><i>The First Anniversary of the Death of Beatrice</i></p> <p>1853 Acuarela 41,9 x 60,9 Ashmolean Museum, Oxford</p>	<p>-No aparece el personaje, por lo que no hay modelo que la represente</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Beatriz</i>.</p>




	<p><i>Found</i></p> <p>1854, sin finalizar Óleo sobre lienzo 91,4 x 80 Delaware Art Museum</p>	<p>-Fanny Cornforth como la prostituta</p> <p>-Femme Fatale</p>	<p><i>Ver Mujer Caída.</i></p>
	<p><i>The Annunciation</i></p> <p>1855 Acuarela y lápiz sobre papel 36,83 x 24,77 Agnew's Gallery, Londres</p>	<p>-Elizabeth Siddall como María</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p><i>Ver Virgen María.</i></p>
	<p><i>The Passover in the Holy Family: Gathering Bitter Herbs</i></p> <p>1885-1886 Acuarela sobre papel 40,6 x 43,2 Tate Collection, Londres</p>	<p>-Siddall como la Virgen</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p><i>Ver Virgen María.</i></p>

	<p><i>The Gate of Memory</i></p> <p>1857 Acuarela sobre papel 33 x 26 ThaMakinsCollection</p>	<p>-Desconocida</p> <p>-Femme fatale</p>	<p><i>Ver Mujer Caída.</i></p>
	<p><i>Mary Nazarene</i></p> <p>1857 Acuarela sobre papel 33,65 x 20 Tate Collection, Londres</p>	<p>-Siddall como María</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p><i>Ver VirgenMaría.</i></p>
	<p><i>Mary Magdalene leaving the House of Festing</i></p> <p>1857 Acuarela sobre papel 35,6 x 20,6 Tate Collection, Londres</p>	<p>-No se sabe con certeza, pero tanto Annie Miller como Elizabeth Siddall podrían haber posado para esta obra</p> <p>-Femme fatale</p>	<p><i>Ver Mujer caída.</i> <i>Ver María Magdalena.</i></p>

	<p><i>St Catherine</i></p> <p>1857 Óleo sobre tela 34,29 x 24,13 Tate Collection, Londres</p>	<p>-Siddall como Catalina</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Mártires</i>.</p>
	<p><i>Damsel of the Sanct Grael</i></p> <p>1857 Acuarela sobre papel 34,9 x 12,7 Tate Collection, Londres</p>	<p>-No se sabe con certeza, pero probablemente la cara se dibujó a partir de bocetos de Siddall</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Dama del Santo Grial</i>.</p>
	<p><i>Mary in the House of St John</i></p> <p>1859 Acuarela sobre papel 38,1 x 31,8 Tate Collection, Londres</p>	<p>-Posiblemente Siddall</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Virgen María</i>.</p>


	<p><i>Dantis Amor</i></p> <p>1860 Óleo sobre tabla 74,9 81,3 Tate Collection, Londres</p>	<p>-Siddall posó para este cuadro, pero en el conjunto del que forma parte también aparece Jane Burden como Beatriz</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Beatriz</i>.</p>
	<p><i>Lucrezia Borgia</i></p> <p>1860-1861 Acuarela y grafito sobre papel 43,8 x 25,8 Tate Collection</p>	<p>-Se cree que Fanny Cornforth posó como Lucrezia</p> <p>-Femme fatale</p>	<p>Lucrezia (1480-1519) es conocida por ser uno de los miembros más relevantes de la familia Borgia. En el cuadro presenciamos el momento en el que se lava las manos mientras sonrío levemente, tras envenenar a su marido, Alfonso de Aragón, que aparece reflejado en el espejo en la esquina superior izquierda. Se la ha representado en muchas obras como femme fatale, pero lo cierto es que no se sabe con seguridad si asesinó o no a su marido.</p>
	<p><i>Fair Rosamund</i></p> <p>1861 Óleo sobre lienzo 52,1 x 40,64 National Museum of Wales, Cardiff</p>	<p>-Fanny Cornforth como Rosamund</p> <p>-Femme fatale</p>	<p>Rosamund Clifford (1150-1176) es una de las amantes más conocidas del rey Enrique II de Inglaterra. Según la leyenda, el rey la mantenía escondida en una torre a la que solo se podía llegar recorriendo un laberinto. El hilo rojo que lleva en la mano servía al rey como guía para llegar hasta ella sin perderse. Lleva una rosa roja en el pelo, en parte como referencia a su propio nombre, en parte como símbolo del amor sexual. Los hombros descubiertos, el pelo suelto y las mejillas enrojecidas añaden matices sexuales a la obra.</p>



	<p><i>Helen of Troy</i></p> <p>1863 Óleo sobre madera 31, 11 x 26, 67 Kunstalle, Hamburgo</p>	<p>-Posiblemente Annie Miller</p> <p>-Femme fatale</p>	<p>Helena es un personaje de la mitología griega, hija de Zeus y Leda, conocida por su belleza. Según el mito, su relación con Paris, el príncipe de Troya, desencadenó la guerra con Esparta. De hecho, detrás de Helena podemos ver la ciudad de Troya en llamas durante la guerra. En la parte de atrás del cuadro se puede leer una inscripción que reza: Destroctora de barcos, destructora de hombres, destructora de ciudades.</p>
	<p><i>Joan of Arc Kissing the Sword of Deliverance</i></p> <p>1863 Óleo sobre tela 72,39 x 66,04 Colección privada</p>	<p>-Desconocida</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Mártires</i>.</p>
	<p><i>Aurelia (Fazio's Mistress)</i></p> <p>1863 Óleo sobre madera 43,2 x 36, 8</p>	<p>-Fanny Cornforth como Aurelia</p> <p>-Femme fatale</p>	<p>El cuadro está inspirado en un poema de Fazio degli Uberti (1326-1360), en el que se dirige a su amante, con la que le es infiel a su mujer, y describe su belleza. Es curioso que como modelo Rossetti eligiera a Fanny, con la que también había sido infiel a su mujer. Aparece con los hombros descubiertos, el pelo suelto y las mejillas ruborizadas. Mientras se peina, se mira en un espejo, que habitualmente se usan como símbolo de vanidad. Algunos elementos de la obra, como la composición, el pelo, el espejo, la ropa recuerdan a <i>Lady Lilith</i> (1864).</p>

	<p><i>Beata Beatrix</i></p> <p>1863-1864 Óleo sobre madera 43,2 x 36,8 Tate Collection</p>	<p>-Siddall como Beatriz (fallecida poco antes del cuadro)</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Beatriz</i>.</p>
	<p><i>Venus Veticordia</i></p> <p>1863-1869 Óleo sobre lienzo 98,10 x 69, 85 Russell-Cotes Art Gallery, Bournemouth</p>	<p>-La modelo original se desconoce, pero la cara que había anteriormente se cambió por la de Alexa Wildling</p> <p>-Femme fatale</p>	<p>La traducción aproximada sería “la que cambia el rumbo de los corazones”. A pesar de que en la literatura latina se interpreta que el cambio de rumbo de los corazones va de la lujuria a la castidad, el poema que acompaña al cuadro y la presentación del personaje, sin ropa y rodeada de flores que simbolizan sexo, sugieren que Rossetti interpretó el significado opuesto.</p>
	<p><i>Lady Lilith</i></p> <p>1864-1868 Óleo sobre tela 96, 5 x 85 Delaware Art Museum</p>	<p>-En un principio fue Fanny Cornforth la que poso, pero en esta versión la cara ha sido sustituida por Alexa Wildling</p> <p>- Femme fatale</p>	<p>Ver <i>Body's Beauty</i>.</p>

	<p><i>Sybilla Palmifera</i></p> <p>1866-1870 Óleo sobre lienzo 98,4 x 85 Lady Lever Art Gallery, Liverpool</p>	<p>-Alexa Wilding</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Soul's Beauty</i>.</p>
	<p><i>La Pia De' Tolomei</i></p> <p>1868-1880 Óleo sobre tela 105 x 120 Spencer Museum of Arts, Kansas</p>	<p>-Jane Burden como Pia</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>La Pia es un personaje que aparece en La Divina Comedia. Cuando conoce a Dante, le cuenta le cuenta cómo su marido la tenía encerrada y aislada del mundo (como aparece en la imagen) y cómo acabó matándola. Tanto en este cuadro como en el retrato de <i>Proserpina</i> (1874), Rossetti pinta a una mujer en un matrimonio insatisfactorio, pero incapaz de abandonar a su marido, debido en gran parte a su extrema bondad. También existen similitudes con Beatriz, ya que la inalcanzabilidad del amor debido al matrimonio las vuelve a ambas más atractivas. No es casualidad que la modelo para estos cuadros sea Jane Burden, mujer de William Morris y amante de Rossetti.</p>
	<p><i>The Salutation of Beatrice</i></p> <p>1869 Óleo sobre tela 57,1 x 47 Colección privada</p>	<p>-Jane Burden como Beatriz</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Beatriz</i>.</p>

	<p><i>Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice: 9th of June, 1290</i></p> <p>1871 Óleo sobre tela 216 x 312</p>	<p>-Jane Morris como Beatriz, aunque en la primera versión fue Siddall</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Beatriz</i>.</p>
	<p><i>Ligeia Siren</i></p> <p>1873 Tiza de colores 78,7 x 46,9 Colección privada</p>	<p>-Desconocida</p> <p>-Femme fatale</p>	<p>Ver <i>sirenas</i>.</p>
	<p><i>Proserpina</i></p> <p>1874 Óleo sobre lienzo 125 x 61 Tate Collection</p>	<p>-Jane Burden como Proserpina/ Perséfone.</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Proserpina es un personaje que aparece en la mitología grecorromana. El mito cuenta como Hades, enamorado de ella por su belleza, la secuestra y la retiene en el inframundo.</p> <p>De nuevo, encontramos a una deidad atrapada en un matrimonio insatisfactorio, pero incapaz de abandonarlo por su bondad. Como en <i>La Pia</i>, la modelo es Jane Burden.</p>

	<p>The Damsel of the Sanct Grael</p> <p>1874 Óleo sobre tela 92 x 57,7 Colección privada</p>	<p>-Desconocida</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p><i>Ver Dama del Santo Grial.</i></p>
	<p>Mary Magdalene</p> <p>1877 Óleo sobre tela 76,2 x 62,23 Delaware Art Museum, Delaware</p>	<p>-Desconocida</p> <p>-Femme fatale</p>	<p><i>Ver María Magdalena.</i></p>
	<p>A Sea-Spell</p> <p>1877 Óleo sobre tela 111,5 x 93 Harvard Art Museum</p>	<p>-Desconocida, aunque probablemente Annie Miller.</p> <p>-Femme fatale</p>	<p><i>Ver sirenas.</i></p>

	<p>Beatrice</p> <p>1879 Óleo sobre tela 34,29 x 27,94 Colección privada</p>	<p>-Jane Burden como Beatriz</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Beatriz</i>.</p>
	<p>The Salutation of Beatrice</p> <p>1880-1881 Óleo sobre tela 154,30 x 91,44 Museo de Arte de Toledo</p>	<p>-Jane Burden como Beatriz</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Beatriz</i>.</p>
	<p>Joan of Arc</p> <p>1882 Óleo sobre tabla 52,7 x 45,7 Fitzwilliam Museum, Reino Unido</p>	<p>-Desconocida</p> <p>-Mujer virtuosa</p>	<p>Ver <i>Mártires</i>.</p>

9.1.1 Mujeres virtuosas, descripción de personajes recurrentes.

9.1.1.1 Virgen María

Funciona generalmente como ejemplo de maternidad, como en *Two Mothers*, donde una madre con su hijo en brazos contempla una estatua de la Virgen con Jesús, o en *The Girlhood of Virgin Mary*, donde el ángel y la cruz simbolizan el destino de María, todavía una niña, como futura madre del hijo de Dios. Los cuadros en los que aparece suelen incluir lirios, que representan la pureza y son el símbolo canónico de la Virgen, una paloma, en

representación del espíritu santo, y un ángel o arcángel, de nuevo, símbolos divinos.

9.1.1.2 Beatriz

Aparece como personificación del amor puro e inalcanzable. Beatrice Portinari es un personaje que aparece en las obras de Dante Alighieri *La Divina Comedia* (1304-1321) y *Vita Nuova* (1293). Es el interés romántico del protagonista y escritor. Desde la publicación de *Vita Nuova* se ha especulado mucho respecto si Beatriz está basada en una persona real o simplemente es una creación que Dante utiliza para hablar del amor cortés.

En *Vita Nuova* la conocemos gracias a los eventos que Dante va contando a modo de poemas, desde que se conocen de niños hasta temprana la muerte de ella. Los personajes apenas se saludan un par de veces a lo largo de sus vidas, y nunca llegan a ser pareja. De hecho, ambos se casan con otras personas. Esto, lejos de hacer que Dante la olvide, consigue mitificarla más.

En la *Divina Comedia* se encuentran de nuevo, y ella quién le guía hasta Dios en Paraíso. Aquí, además de ser el interés romántico del autor y protagonista, actúa como salvadora del alma de Dante, ayudándolo a ascender al Cielo.

No es de extrañar que Rossetti pinte con frecuencia a la amada de Dante, ya que su padre le inculcó desde joven el amor por el poeta italiano, además de ponerle su nombre. Esto hizo que el pintor a menudo comparara su vida con la de Alighieri, y que los modelos que posaron para Beatriz fueran, no por casualidad, amantes de Rossetti.

Curiosamente, Beatriz nunca es descrita físicamente por Dante, solamente sabemos que era mujer bella. Fue Rossetti quién comenzó a pintarla con el pelo cobrizo y largo y la piel pálida de Lizzie, alineando, una vez más, su vida amorosa con la del italiano. Tras la muerte de Lizzie, Rossetti adaptó los rasgos de Beatriz a los de Jane Burden.

9.1.1.3 Mártires

Son un símbolo del sacrificio por la fe cristiana. Las que aparecen en esta lista son Santa Catalina y Juana de Arco, ambas santas en la tradición cristiana y ambas convertidas en mártires por defender la fe.

Santa Catalina fue, según el mito cristiano, hija de Constus, un gobernador de Alejandría durante finales del siglo III y principios del IV. Se cuenta que una visión de la Virgen la hizo convertirse al cristianismo y empezar a predicar la palabra de Dios con solamente 14 años. A los 18 fue capturada y martirizada, entre otras cosas, con la rueda que aparece en el cuadro. En la imagen se puede apreciar también una palma, símbolo de la victoria del cristianismo. El cuadro representa un modelo posando como Santa Catalina mientras un pintor la inmortaliza.

Juana de Arco fue una joven francesa que guió al ejército francés en la Guerra de los Cien años.

Desde pequeña afirmó escuchar la voz de Dios, en ocasiones también de ángeles y santos, entre ellos Santa Catalina. En una de las batallas fue capturada por los ingleses, interrogada y juzgada, y finalmente condenada a morir. La Iglesia católica la beatificó en 1909. En la versión de 1863 aparece un lirio, que representa la pureza, y se ven los pies de una estatua de Cristo en la cruz. En la de 1882 aparecen en el fondo varias flores de lys, que son un símbolo en el escudo del rey por el que luchó, Carlos VII de Valois.

9.1.1.4 Dama del Santo Grial

Es un personaje inspirado en *La Muerte del Rey Arturo* (1485) de Thomas Malory. En la historia original es Cristo quién aparece con el Grial, pero Rossetti lo sustituye en varias escenas (especialmente en dibujos, como en *Sir Galahad, Sir Bors and Sir Percival Receiving the Sanc Grael* [1857]), por una mujer, modelada en primera instancia a partir de retratos de Elizabeth Siddal. En ambas versiones aparece sujetando el grial con una mano y haciendo un gesto de bendición con la otra. Aparece también en ambas imágenes una paloma, que simboliza el espíritu santo. En la versión de 1857 aparece también un halo coronando a la protagonista, además, observamos también una cesta colgada de su brazo, con obleas que simbolizan el cuerpo de Cristo.

9.1.1.5 Soul's Beauty

Soul's beauty, o *La Belleza del Alma*, es un poema escrito como acompañamiento a *Sybilla Palmifera*. Funciona como descripción del cuadro y como oda al amor idealizado. El poema traza un recorrido por el lienzo, señalando algunos de los elementos simbólicos que aparecen en este (una palma, el trono donde se encuentra la mujer, el altar). El autor alaba la belleza de la deidad ante la que se encuentra, y le declara servidumbre.

Underneath 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 irretrievably,
 In what fond flight, how many ways and days!

Bajo el arco de la Vida, donde el amor y la muerte,
 el Terror y el misterio, guardan su santuario, vi
 a la Belleza entronada; y aunque su mirada me
 asombró,
 lo respiré, como coger aliento.
 Suyos son los ojos ante los que el cielo y el mar, encima y
 debajo, se arrodillan- y que se unen, por mar, por cielo o
 mujer, bajo una sola ley:
 ser el siervo de su palma y de su corona.

Esto es lo que la Belleza sabe; que en su alabanza,
 tu voz,
 y tu mano,
 se agitan.
 El vuelo de su pelo y el ondear de su ropa marcan el compás
 al que seguirla, con el corazón y con los pasos.
 Qué pasión irremediable,
 Cuántos vuelos, maneras y días.

El poema, y el cuadro, funcionan como antítesis a Lady Lilith, que va acompañado de otro poema, *Body's Beauty*. Las mujeres que aparecen en estos cuadros son, sin duda, la representación más evidente del binomio entre *femme fatale* y mujer virtuosa.

9.1.2 Femmes fatales, descripción individual de personajes recurrentes.

9.1.2.1 Mujer Caída

La Mujer Caída (*fallen woman* en su versión original) es un arquetipo que se utiliza en el arte para describir a mujeres promiscuas o cuya vida poco virtuosa las ha llevado a la ruina moral o económica. Podríamos considerarla una evolución lógica de la *femme fatale*, que acaba enfrentándose a las consecuencias de su comportamiento, en ocasiones incluso arrepintiéndose. Fue un tropo muy popular en la Inglaterra del siglo XIX.

En *Found* se muestra, según las cartas que Rossetti escribió hablando del cuadro, una prostituta gravemente enferma que encuentra por la calle a un hombre que conocía antes de dedicarse a la prostitución, no está claro si un amigo o un posible amante. Él la reconoce, y ella, incapaz de lidiar con la culpa por dedicarse a la prostitución, niega recordarlo. El cordero que aparece en la parte derecha establece un paralelismo entre la industria cárnica y la prostitución. Un poema homónimo acompaña al cuadro.

La obra nunca llegó a finalizarse, a pesar de que Rossetti la retomaba cada pocos años con la esperanza de acabarla. Tras la muerte del pintor, Burne-Jones, otro conocido prerrafaelita, continuó trabajando en el cuadro con la intención de acabarlo, aunque esto nunca ocurrió.

En *The Gate of Memory* aparece una prostituta asomada a una calle donde juegan varios niños, probablemente recordando días mejores y arrepintiéndose de la inocencia perdida. Va acompañada de un poema titulado *Jenny*, en el que el pintor se compadece de la vida de una prostituta.

Estos son los únicos cuadros de Rossetti que no están ambientados en un tiempo pasado, ya que el problema de la prostitución en la primera mitad del siglo XIX fue una preocupación muy importante a nivel social y para los prerrafaelitas.

9.1.2.2 María Magdalena

A pesar de ser muy venerada en el cristianismo ortodoxo, María Magdalena es para el catolicismo una figura un tanto polémica. Aparece en la Biblia acompañando a los apóstoles y es uno de los personajes más cercanos a Jesús, sin embargo, se cree popularmente que María podría haberse dedicado a la prostitución antes de ser cristiana. A pesar de que esto no aparece especificado en la Biblia y que la Iglesia Católica lo ha desmentido en varias ocasiones, el hecho de que en muchas obras de arte se la llame “Magdalena penitente” y se la muestre arrepentida de un pasado que desconocemos, ha hecho que permanezca en la cultura general como un personaje que poco tiene de santo.

El subtexto sexual que rodea a María fue reforzado durante la Edad Media. De hecho, en muchas de las representaciones que encontramos de ella, aparece semidesnuda y acompañada de algún instrumento de mortificación.

Se la ha caracterizado en muchas ocasiones en base a un arquetipo mencionado anteriormente: la mujer caída.

En el cuadro de 1857 aparece saliendo de la casa en la que estaba para buscar a Jesús y lavarle los pies con el ungüento que lleva en las manos. Jesús aparece en el fondo del cuadro. En la obra de 1877 aparece sujetando una urna, que por la inscripción⁴⁰ que tiene escrita, parece contener, de nuevo, ungüento.

La representación de 1857 a menudo se compara con la obra *Mary Nazarene*, de ese mismo año. La similitud entre las posiciones y el aspecto de las dos Marías refuerzan la idea de binomio antitético que tratamos en este proyecto.

9.1.2.3 Sirenas

Aparecen en varios textos importantes de la mitología griega, entre ellos la *Odisea* de Homero. Se las ha representado de diversas formas, siendo la más

⁴⁰*Haecpedesmeos*, cuya traducción aproximada sería <<estos son mis pies>>

conocida la que une un torso humano con una cola de pez. Suelen tener apariencia de mujeres jóvenes y atractivas, lo que utilizan, junto con sus habilidades musicales, para seducir marineros y hacer que sus barcos se hundan. Encajan perfectamente en la categoría de femme fatale, ya que unen la belleza con el peligro.

En *LigeiaSiren*, la protagonista aparece desnuda, tocando música con un instrumento de cuerda. Al fondo vemos el mar, con un barco que lo cruza. Este es uno de los pocos cuadros de Rossetti con un desnudo explícito.

En *A Sea-Spell* la sirena aparece también tocando un instrumento de cuerda. Esta vez está vestida con una túnica, y lleva una corona de flores de manzano en la cabeza, que junto a la manzana que aparece también en la imagen, simbolizan la tentación. Aparece también una gaviota, probablemente para establecer un paralelismo entre la alimentación del ave (la caza) y la seducción de la sirena (que se puede interpretar también como caza). Va acompañada de un poema en el que el autor cuenta cómo la canción que la sirena está interpretando atrae a un marinero, que se dirige a su muerte.

9.1.2.4 Body'sBeauty

Body'sBeauty o *Lady Litithes* una obra compuesta por un cuadro y un poema que funciona como pareja de *Soul'sBeauty* o *SybyllaPalmifera*. En el cuadro se nos muestra a Lilith, la primera mujer de Adán, peinándose mientras se mira a un espejo, símbolo de vanidad. Las flores que la rodean simbolizan el amor puramente sexual y frío⁴¹. Aparecen otras flores en el cuadro, como la corona de amapolas blancas, que simbolizan el olvido, y una dedalera roja en la mesita de la parte inferior derecha, que simboliza la falta de sinceridad. El poema que acompaña al cuadro describe a Lilith como una bruja, y advierte que su pelo puede llegar a ahorcar al hombre que se atreva a acercarse.

⁴¹Según la tradición cristiana, las rosas no adquirieron color hasta que Eva no apareció en el paraíso, por lo tanto las rosas blancas, previas al color, nunca pueden simbolizar amor de verdad. Ocurre lo contrario en el Lenguaje Victoriano de las Flores, donde las rosas blancas simbolizan el amor puro.

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 she descends
And soft-shed kisses 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.

De la primera mujer de Adán, Lilith, se dice
(la bruja a la que amó antes del regalo de Eva),
que, antes de la serpiente, era su lengua la que podía
engañar.
Que su pelo fue el oro primero.
Que todavía permanece joven, mientras el mundo envejece
y que contemplándose a sí misma
atrae hombres hacia su tela de araña
hasta quedarse con sus cuerpos y sus vidas.

La rosa y la amapola son sus flores, pues ¿dónde podemos
encontrar a quién no engañen tus fragancias, tus suaves
besos o tus sueños?
Oh, en el momento en el que sus ojos ardieron al verte,
tu hechizo lo atravesó, rompió su recto cuello.
Y alrededor de su corazón, estrangulado, uno de tus
mechones dorados.

9.2 IMÁGENES COMPLEMENTARIAS DE LA OBRA PERSONAL



Proceso de los bodegones.

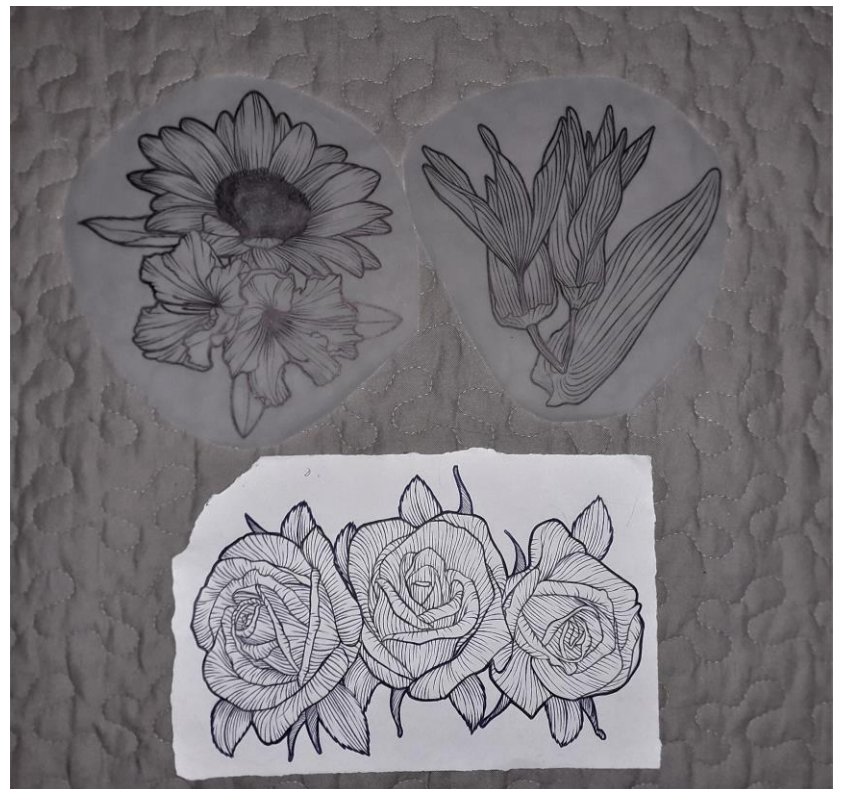
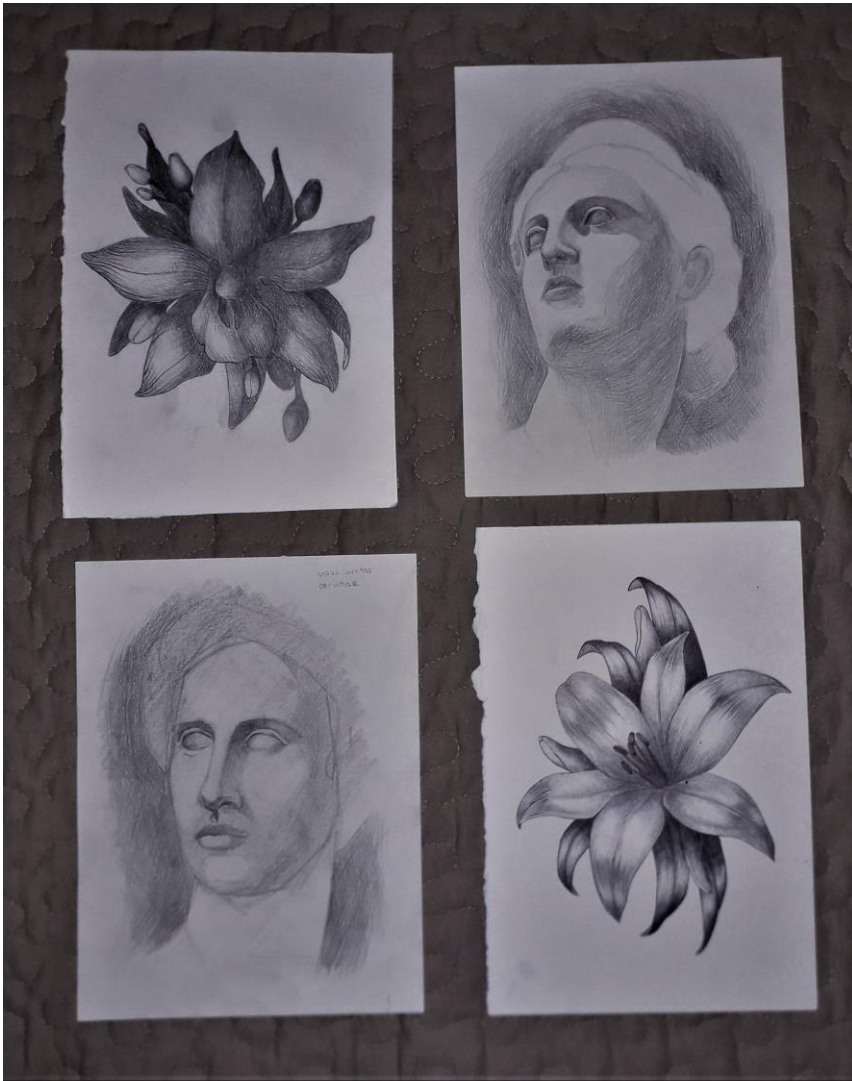


Proceso de los pedestales y fotos de referencia de los bodegones



Primeros bocetos y algunas ideas descartadas.





Primeras pruebas con óleo.



Cuerpo, Lizzie (sin bastidores) y Alma.



Eva, Pigmalión y Galatea.



Galatea y Alma.



Cuerpo y Eva.

