



FACULTADE DE XEOGRAFÍA
E HISTORIA

***All women in the magic of her lock: Mujer y
espiritualidad en el imaginario de D.G. Rossetti***

Cristina Barral Villasenín

Grado en Historia del Arte

Trabajo de Fin de Grado | 2020-2021

Director: Juan Manuel Monterroso Montero

Departamento de Historia del Arte

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

* Fragmento de la obra *Fausto* (1808-1832) de Goethe traducido por P. B. Shelley, que aparece escrito en el reverso de su acuarela *Lady Lilith* (1867).

Resumen

“*All women in the magic of her locks*” escribía Goethe a principios del siglo XIX, sin saber que este fragmento de *Fausto* terminaría enmarcando una de las obras más representativas de Rossetti. A través de un juego de palabras, la voz inglesa “locks” que hace referencia en 1867 a los bucles de Lilith, al cabello suelto y rojizo de la perdición, se ha querido aquí sustituir por “lock”, con su significado de cerradura, en referencia al lugar aislado en el que la idea de mujer ha permanecido hasta nuestros días, en perpetua dualidad.

Este trabajo pretende comprender la tensión subyacente dentro de las obras de D. G. Rossetti cuyas protagonistas son representaciones divinas o aureoladas por la Biblia, a partir de las preguntas de “¿qué se representa?” y “¿cómo se representa?” Para ello, se propone un recorrido en el que, partiendo de las características inherentes en la Diosa Madre mesopotámica, se definen las figuras femeninas, vinculadas a la mitología griega y a la Biblia, que han dado lugar a la representación histórica de la dualidad, omnipresente en la época victoriana en la que la Hermandad desarrolla su producción. Al mismo tiempo, para poder llegar a comprender el modo de representación prerrafaelita, se hace necesario indagar en las influencias que el grupo recibe desde la mística visionaria y onírica, para el desarrollo de su característico simbolismo y la conformación de su propia religión del arte. Así, podremos ver la “virgen violada” en el *Ecce Ancilla Domini*, de Rossetti, obra que ha originado este trabajo.

Palabras clave: Prerrafaelismo, Mujer, Religión, Simbolismo, Dualidad.

Gallego

All women in the magic of her lock: muller e espiritualidade no imaxinario de D. G. Rossetti.

“*All women in the magic of her locks*” escribía Goethe a principios do século XIX, sen saber que este fragmento de *Fausto* remataría enmarcando unha das obras máis representativas de Rossetti. A través dun xogo de palabras, a voz inglesa “locks” que fai referencia en 1867 ós bucles de Lilith, ó cabelo solto e loiro da perdición, quíxose aquí substituír por “lock”, co seu significado de fechadura, en referencia ó lugar illado no que a idea de muller permanece ata os nosos días, en perpetua dualidade.

Este traballo pretende comprender a tensión subxacente dentro das obras de D. G. Rossetti cuxas protagonistas son representacións divinas ou aureoladas pola Biblia, a partir das preguntas de “que se representa?” e “como se representa?” Para iso, propónse un percorrido no que, partindo das características inherentes na Deusa Nai mesopotámica, se definan as figuras femininas, vinculadas á mitoloxía grega e á Biblia, que deron representación á dualidade característica da época vitoriana na que a Irmandade desenvolve a súa produción. Ó mesmo tempo, para poder chegar a comprender o modo de representación prerrafaelita, faise preciso indagar nas influencias que o grupo recibe dende a mística visionaria e onírica, para o desenvolvemento do seu característico simbolismo e a conformación da súa propia relixión da arte. Así, poderemos ver a “virxe violada” no *Ecce Ancilla Domini* de Rossetti, obra que orixinou este traballo.

Palabras chave: Prerrafaelismo, Muller, Relixión, Simbolismo, Dualidade.

Abstract

"All women in the magic of her lock" wrote Goethe in the first years of the 19th Century, without knowing that this piece of *Fausto* will ended up framing one of the most representative Rossetti's artwork. Through a pun, the word "locks" which in 1867 refers to Lilith's curly, loose and red hair of doom, is replaced here by "lock", with its meaning of clench, in reference to the isolated place where the idea of women remains until these days, in perpetual duality.

This work aims to comprehend the underlying tension whiting the D. G. Rossetti's artworks in which the main character are divine or haloed representations by the Bible, from the questions of "what is represented?" and "how is it represented?" For that, here is a route proposed, in which, based on the inherent characteristics of the Mesopotamian Goddess, the female figures are defined, linked to Greek Mythology and the Bible, which have represented the characteristic duality of the Victorian age, the historic period in which the Brotherhood develops its production. At the same time, in order to understand the Pre-Raphaelite mode of representation, it is necessary to inquire into the influences that the group receives from visionary and dreamlike mystic, for the development of their characteristic symbolism and the conformation of their own religion of art. Thereby, we could see the "violated Virgin" in Rossetti's *Ecce Ancilla Domini*, artwork that originated this paper.

Key words: Pre-Raphaelites, Woman, Religion, Symbolism, Duality.

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. SOCIEDAD VICTORIANA Y RELIGIÓN	6
2.1. Sociedad y moral: la situación de la idea de mujer	6
2.2. Religión y renovaciones: el movimiento de Oxford	9
3. ORÍGENES DE LOS MODELOS DE MUJER DUALES	10
3.1. La dualidad en la divinidad creadora de las religiones mesopotámicas	10
3.2. La Gran Diosa como herencia en las mujeres del mito	11
3.3. La mujer y la Biblia	13
4. HACIA UNA RELIGIÓN DEL ARTE.....	17
4.1. Cuerpo y visión: de la Edad Media a la Hermandad Prerrafaelita	17
4.1.1. Una religiosidad corpórea.....	17
4.1.2. Una religiosidad visionaria.....	19
4.2. La mujer como símbolo	22
5. CASOS DE ESTUDIO	25
5.1. Astarte Syriaca (1877) [Fig. 1]	26
5.2. Proserpine (1877) [Fig. 2]	29
5.3. Lady Lilith (1868) [Fig. 3]	31
5.4. <i>Ecce Ancilla Domini</i> (1850) [Fig. 4]	35
6. CONCLUSIONES.....	38
7. BIBLIOGRAFÍA	39
Anexos.....	45
Fig. 1.....	45
Soneto. 2.....	46
Fig. 2.....	47
Soneto 2.....	48
Soneto. 2a.....	48
Fig. 3.....	49
Fig. 3a.....	49
Soneto. 3.....	50
Fig. 4.....	51

1. INTRODUCCIÓN

Las investigaciones realizadas a partir del siglo XX en el ámbito de la historiografía artística sobre la representación de la mujer en Rossetti, colocan el punto de mira, en su amplia mayoría, hacia una perspectiva en la que la figura femenina retratada es puesta en relación con su modelo. Sin embargo, salvando ciertas excepciones, el estudio de la mujer rossettiana como instrumento del artista para la exaltación de sus propios intereses artísticos parece relegada a un segundo plano. Este trabajo propone un estudio de las indagaciones del autor hacia la unificación espiritual y carnal en sus obras, a través de las protagonistas con cualidades divinas, teniendo en mente diversos factores influyentes, desde la doble moral de su propio contexto histórico hasta la dualidad cuerpo-alma medieval. Los objetivos, para la afirmación de la premisa de que en la obra de Rossetti se hallan valores duales dentro de una aparente unicidad, serían:

- Analizar la representación femenina en la religión y mitología desde una perspectiva dualista y como ésta influye en la percepción de Rossetti.
- Trazar una línea de influencia entre Hildegard von Bingen, William Blake y Rossetti desde la espiritualidad en sus obras.
- Tratar la obra pictórica y literaria de Rossetti como un todo, a través del cual, el artista conecta el mundo terrenal con el espiritual.

2. SOCIEDAD VICTORIANA Y RELIGIÓN

2.1. Sociedad y moral: la situación de la idea de mujer

El siglo XIX inglés ha sido referido por el imaginario colectivo con el calificativo de “victorianismo”, no sin razón, puesto que el reinado de Victoria (1837-1901) abarca prácticamente la totalidad de la centuria. Sin embargo, los cambios significativos vendrían dados algo antes, con la Ley de Reforma Electoral de 1832¹. Tal y como ha querido ver Esteban Canales, este no es el periodo homogéneo que se sugiere, por lo que lo divide en tres fases, atendiendo a sus correspondientes características socio-económicas. La fase de asentamiento o “Early Victorian”, entre 1837 y 1851, vendría definida por tensiones vinculadas al industrialismo incipiente; el “Mid Victorian”, entre 1851 y 1873 se caracteriza por un nivel de estabilidad interna, dentro de la que se gestan los que serán conocidos como “valores victorianos”²; por último, en el “Late Victorian” la hegemonía británica se ve amenazada a partir de 1873 por los problemas económicos que se originan, junto con conflictos de corte sindical³.

Sin duda, son muchas las ideas que el solo término “victoriano/a”⁴ puede evocar, nos centraremos, pues, en una de las principales, que más influencia supone para la situación de la mujer burguesa en este tiempo: la doble moral. Para poder comprender la moral victoriana, se hace necesario un breve acercamiento al concepto de moral en sí, determinante a la hora de ubicar a la mujer dentro del panorama social inglés del siglo XIX. Como apunta Torres Queiruga, la moral se define a partir de las normas éticas nacidas dentro de las religiones, que guían un modelo de comportamiento, a partir de pautas dictadas⁵. Históricamente, Occidente ha situado a la Iglesia en el poder de

¹ J. Vicente Selma, *Los prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano* (Barcelona: Montesinos, 1991), p. 17: «Es en esta fecha cuando los intereses de la clase media y la clase obrera se escinden definitivamente, dibujándose con claridad la diferencia de sus aspiraciones e intereses».

² Esteban Canales, *La Inglaterra victoriana* (Madrid: Akal, 1999), p. 165: Se concibe que el concepto de «valores victorianos» resulta tan sobreentendido como difícil de definir, en el que se aglutinan valores relacionados principalmente con la familia y la sobriedad que, como indica el autor, no son específicos de esta época. p. 7: Sin embargo, el adjetivo de «victorianismo», cuyo significado remitiría a la moral y al puritanismo, tomó forma y fuerza durante el propio periodo, de mano de autores como Lytton Strachey (1880-1932).

³ Canales, *La Inglaterra...*, pp. 6-7.

⁴ Este término es utilizado por primera vez en 1851: Canales, *La Inglaterra...*, p. 7.

⁵ Andrés Torres Queiruga, “Moral y religión. De la moral religiosa a la visión religiosa de la moral”, *Selecciones de teología*, nº 14 (2005): p. 83: Según Torres Queiruga, estas pautas de conducta proceden del orden cósmico, en las religiones más naturalistas, y de Dios en las más proféticas.

determinar la moral, principalmente creada a partir de los mandamientos, siendo estos resultado de la interpretación de la conciencia moral⁶.

En este sentido, Inglaterra manifiesta una profunda influencia religiosa en materia moral desde finales del siglo XVIII, de mano del movimiento evangélico, nacido en el seno del anglicanismo con el objetivo de remediar la laxitud en la que había caído⁷. Así, a mediados del siglo XIX, el énfasis emocional y moral evangélico, había materializado unas rígidas normas que iban más allá de la religiosidad, y penetraban las altas capas sociales. Fue de hecho, que, a través de la lectura literal de las Sagradas Escrituras, el evangelismo influyó decisivamente en la subordinación de la mujer al hombre, cargando en ella la responsabilidad del pecado original, al mismo tiempo que era dotada de una mayor sensibilidad espiritual, siendo estos preceptos decisivos para la creación del ideal femenino inglés del siglo XIX⁸.

Consecuencia necesaria del capitalismo, la división entre público y privado⁹ deriva, en la dialéctica de género, en la asimilación entre hombre público y mujer privada¹⁰ que, a su vez, resulta fundamental dentro del engranaje de este sistema económico. Se concebía que, el asentamiento de estos modelos, garantizaba el bienestar social y, bajo esta premisa, se desarrolló un discurso que estipulaba las áreas de acción de cada género. En este sentido, es destacable la aportación de John Ruskin (1819-1900) con su teoría de las esferas¹¹, quien, al igual que Samuel Smiles (1812-1904), asimila directamente a la mujer con el hogar, su subordinación al hombre, y su dedicación a la domesticidad y la familia. En la década de los 60, Ruskin desarrolla una figura femenina a la que incorpora su ética

⁶ Torres Queiruga, "Moral y religión...", p. 84.

⁷ Canales, *La Inglaterra...*, p. 169.

⁸ Canales, *La Inglaterra...*, p. 181.

⁹ Canales, *La Inglaterra...*, p. 183.

¹⁰ Patricia Mayayo, *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción* (Barcelona: UOC, 2011), p. 10: «La dicotomía público/privado en la que se funda la tradición del liberalismo ha servido para apartar a las mujeres de la categoría de ciudadanas (la ciudadanía la otorga la participación en la llamada "esfera pública"), así como para invisibilizar todo el trabajo de cuidado y mantenimiento que se lleva a cabo en el ámbito doméstico considerándolo como parte del mundo "privado"».

¹¹ M^a Jorgelina Caviglia, "Mujeres victorianas: representación y discurso" (Comunicación presentada en II Jornadas de Humanidades e Historia del Arte, Bahía Blanca, 4-6 de octubre de 2007), repositorioidigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3520, p. 3. Kate Millet, "The Debate over Women: Ruskin versus Mill", *Victorian Studies* 14, n° 1 (1970): p. 67: Con la doctrina de las esferas separadas, se pretendía mantener el orden "natural" y evitar el daño que podría suponer la igualdad sexual.

y estética, que influirá directamente en la concepción femenina prerrafaelita, siendo para ello especialmente importante la obra *The Queen of the Air* (1869)¹².

La separación del ámbito doméstico del laboral, consecuencia de la especialización del trabajo, supuso para la mujer burguesa, reducida al hogar, la dependencia absoluta del marido-trabajador. En esta situación, su función social vendría delimitada por la condición de esposa y madre¹³, teñida de un aura virginal, que compondría la idea de la no-mujer¹⁴, tomando como modelo a la Virgen María. Sin embargo, este ideal debía coexistir con una realidad en la que, debido a la precariedad laboral para la mujer obrera, junto con la represión sexual de la mujer burguesa¹⁵, la prostitución se había incrementado exponencialmente. Así, se populariza la dualidad histórica femenina, que en ésta época toma los términos de “ángel del hogar” y “mujer caída”¹⁶, conceptos aparentemente distantes, que toman forma de unidad en la obra de Ruskin *Of Queen's Gardens* (1864), donde la mujer encarna las dos vertientes morales de esposa y prostituta¹⁷, en una síntesis que será también representada por Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)¹⁸ y sus compañeros de la Hermandad.

¹² En esta obra, Atenea representa los valores de hija y ama de casa pasiva, acorde con los ideales de Ruskin: Linda M. Austin, “Ruskin and the ideal woman”, *South Central Review* 4, n° 4 (1987): p. 28.

¹³ Canales, *La Inglaterra...*, pp. 180-182. Deborah Cherry y Griselda Pollock, “Patriarchal power and the Pre-Raphaelites”, *Art History* 7, n° 4 (1984): p. 492: «La dama burguesa se caracterizaba por la pureza moral, y su sexualidad al casarse se concretó en torno a la producción de herederos legítimos para la expansión del capital y la herencia de la propiedad privada».

¹⁴ «[María] es, en realidad, la “no-mujer”, la mujer “desexualizada”, la que fue concebida y concibió a su vez sin el pecado»: Lorena Rincón Reguera, “La quimera diabólica de los creadores de la decadencia. La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*” (Trabajo de fin de máster, Universidad de Valladolid, 2016), <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/18825>, pp. 99-100. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (Madrid: Cátedra, 1990), p. 43.

¹⁵ Canales, *La Inglaterra...*, p. 184: Consecuencia del ideal femenino que no comprendía en su ser el apetito sexual, más allá de la procreación, los maridos de estas mujeres habían creado una imagen infantilizada de ellas, por lo que recurrían con frecuencia a los servicios de las prostitutas en las calles inglesas.

¹⁶ Canales, *La Inglaterra...*, p. 187.

¹⁷ Rincón Reguera, “La quimera diabólica...”, p. 90: «La pintura de Rossetti supone la fusión de ambos tipos de mujer, la fatal y la frágil, el erotismo y la pureza, obrando aquella síntesis total de la que ya hablaban Baudelaire y Flaubert y que también encontramos en numerosas novelas a las que se refiere *Hinterhäuse*».

¹⁸ Kate Millet, “The Debate over Women...”, p. 63.

2.2. Religión y renovaciones: el movimiento de Oxford

Dentro de un clima de espiritualidad burguesa, la iglesia anglicana se había convertido, a ojos de los disidentes, en una institución burocratizada y capitalizada. Como respuesta a esta situación, nacen en el seno del anglicanismo diversas tendencias doctrinales con un claro objetivo revitalizador. Entre ellas, se destaca, por la influencia que supondrá para la Hermandad Prerrafaelita, el nacimiento del movimiento de Oxford, en 1833, posible gracias a la Ley de Permisión del catolicismo (1827-29). Su principal objetivo había sido la recuperación de la espiritualidad primitiva, así como de los símbolos, rituales e iconografía cristiana¹⁹, para la restauración del Anglicanismo²⁰. Sin embargo, como ya había anunciado Richard W. Church (1815-1890), dentro de la propia lógica del movimiento, estaba la llegada a la Iglesia de Roma, a pesar de la primera negativa de uno de los principales teólogos de Óxford, John H. Newman (1801-1890), quien se terminaría convirtiendo al catolicismo en 1845²¹.

Resultan visibles, en la línea de las aspiraciones medievalistas para la recuperación de una espiritualidad más pura, los contactos e influencias estéticas e ideológicas para con la Hermandad. D. G. Rossetti y John Everett Millais (1829-1896), junto con otros compañeros, tuvieron contacto directo con Oxford, cuyos sermones bíblicos, junto con la literatura religiosa, producida principalmente por Newman, encuentra representación gráfica y literaria en la obra de la Hermandad²². Para Newman, recordando a Aristóteles, “la poesía dibuja esa perfección que propone la imaginación y a la que tiende el sistema actual de la Providencia divina”, en tanto cuanto, la poesía es una representación de lo que el filósofo griego denominaba “el ideal”²³, línea de valorización poética que será interpretada por Rossetti.

¹⁹ Selma, *Los prerrafaelitas...*, pp. 36-37.

²⁰ Jaques Droz, *Europa: Restauración y revolución: 1815-1848*, traducido por Ignacio Romero de Solís (Madrid: Siglo XXI, 2020).

²¹ José Morales, “J. H. Newman y el movimiento de Oxford”, *Scripta theologica: Revista de la facultad de teología de la Universidad de Navarra* 8, nº 2 (1976): pp. 716-717.

²² José Ramos Domingo, “En el tiempo de los cenáculos: Aproximaciones a la pintura religiosa del siglo XIX” (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes, 2011), <http://hdl.handle.net/10366/115600>, p. 208.

²³ John H. Newman, *Ensayos críticos e históricos*, vol. I, traducido por Gabriel Insausti (Madrid: Ediciones Encuentro, 2008), p. 55.

3. ORÍGENES DE LOS MODELOS DE MUJER DUALES

3.1. La dualidad en la divinidad creadora de las religiones mesopotámicas

Con la aparición de la escritura surgen las primeras civilizaciones y, con ellas, el desarrollo de un pensamiento simbólico que entronca con la prehistoria. Condicionadas por la agricultura, ya que esta es la principal fuente económica, nacen las religiones politeístas meso-orientales, cuyas deidades varían sus atributos según la región en la que nacen, pero que parten de un denominador común, siempre vinculado con los fenómenos naturales²⁴.

Dentro de este marco se encuentra la diosa de la vida y el amor, Inanna para unos, Ishtar, Astarté o Ashtoret para otros. Definir las atribuciones de Inanna resulta tan complejo como el planeta que se le ha asociado en la tríada astral mesopotámica, Venus. La dualidad presente en la estrella matutina y vespertina²⁵ se refleja en la deidad, pues, en función de la región en la que se le rinda culto, esta será femenina, masculina o carecerá de sexo determinado²⁶. Además, a sus funciones fértiles, se le unirá, de mano de los asirios, el atributo guerrero asociado a la muerte²⁷. El encuentro entre el aspecto regenerativo relacionado con la sexualidad y la fertilidad, junto con el destructivo de la guerra, crea en una misma divinidad lo que Cabrera Pertusatti denomina como alegoría de lo abyecto²⁸. A pesar de que sería interesante realizar una investigación exhaustiva sobre esta diosa, es el análisis de esta dualidad, en principio contradictoria, la que nos

²⁴ Ana M^a Tapia-Adler, "Inanna/Ishtar. Origen y evolución de una figura religiosa", *Cuadernos Judaicos*, n°14 (1984): p. 35.

²⁵ Tapia-Adler, "Inanna/Ishtar. Origen y evolución...", pp. 61-62.

²⁶ Tapia-Adler, "Inanna/Ishtar. Origen y evolución...", p. 35: «Corresponden a la versión femenina de esta diosa las denominaciones de Ishtar (accadia) y Athart o Astarté (canaanea). Corresponden a divinidades masculinas, en cambio, los nombres de Astar (etíope) y Athar (árabe meridional). Inanna, [...] divinidad sumeria del mismo grupo que las citadas, se convirtió en tiempos remotos en diosa-madre cuando perdió sus primitivos caracteres masculinos».

²⁷ Tapia-Adler, "Inanna/Ishtar. Origen y evolución...", p. 34: «Cuando los asirios se enteraron de que "uno de sus aspectos, además del amor, era el guerrero [...] se quedaron con la diosa guerrera y ella, Ishtar, mostrándoles el camino", fue a la cabeza de los ejércitos». p. 69: «Podría decirse que esta "nueva funcionalidad" que se agrega a esta divinidad en particular, es un producto de un nuevo pensamiento desencadenado por una nueva etnia que, al penetrar en la región mesopotámica como conquistadores, son a su vez conquistados por la cultura de la zona al punto que a sus propios dioses los asimila con los locales».

²⁸ Rodrigo Cabrera Pertusatti, "Inanna y el fruto prohibido: sobre el vuelo de las brujas y la construcción de arquetipos sexuales abyectos", *Andén* 86 (2016), <https://andendigital.com.ar/2016/12/inanna-y-el-fruto-prohibido-sobre-el-vuelo-de-las-brujas-y-la-construccion-de-arquetipos-sexuales-abyectos-anden-86/> (Consultado en 25/03/2021).

atañe, para poder comprender su desarrollo, evolución y aplicación en las sociedades modernas.

Es importante mencionar el papel civilizador con el que cuenta la diosa de los cielos mesopotámica, conseguido a través del sexo. Tomando como fuente la Epopeya de Gilgamesh, esta es la herramienta utilizada para humanizar²⁹ a Enkeidu, por lo que cuenta con una connotación positiva, pues el sexo, en la civilización Mesopotámica, es visto como principio de sabiduría³⁰.

Es posible ver entonces que, en la ostentación de dos atributos abyectos por parte de Inanna, se encuentra inevitablemente el equilibrio y el origen de los dos ideales, positivo y negativo, aplicados a lo largo de la historia a las divinidades y figuras femeninas divinas. Pero, en esta herencia, se produce una disyuntiva de valores representados en figuras aisladas, incipiente ya en las religiones del tronco canaaneo³¹.

3.2. La Gran Diosa como herencia en las mujeres del mito

El panteón griego al que pertenecen las principales deidades herederas de la Diosa Madre mesopotámica, responde a un esquema patriarcal, común al modelo de familia indoeuropea³². En este nuevo esquema se da un movimiento de subordinación, desde un ser originador andrógino como era la Diosa Madre oriental, hacia una organización en la que se incorpora el Dios Padre, tras un proceso en el que previamente se ha generado una pareja divina que une la feminidad y la masculinidad como dos modos de poder

²⁹ El término humanizar se entiende aquí como “hacer hombre”, es decir, civilizar a un ser que no era humano. Esto ha trascendido a la sociedad contemporánea, transformado bajo la mentalidad patriarcal, pues se entiende que en la primera relación sexual el hombre se “hace hombre”, ya no como una conversión a la humanidad, si no como heredero de los valores que el patriarcado ha dispuesto para él.

³⁰ Tapia-Adler, “Inanna/Ishtar. Origen y evolución...”, p. 52. Esto plantea el hecho de que, en función del contexto y del marco religioso, el sexo será visto positiva y negativamente, arrastrando inevitablemente a la mujer.

³¹ Aquí vemos que existe una diferenciación entre Ashtar, diosa de la fecundidad, y ‘Anat, diosa de la guerra. Tapia-Adler, “Inanna/Ishtar. Origen y evolución...”, p. 36.

³² Carlos García Gual, “Las diosas griegas”, *Trama y fondo: revista de cultura*, nº 39 (2015): p. 8: Se ha visto en este, un contrario con respecto a la supuesta organización matriarcal ligada al culto de esta Diosa Madre anterior, aunque esta es solo la teoría de algunos. Sin embargo, no es posible hablar de una “religión patriarcal”, al menos completamente, debido a los papeles fundamentales que cumplen algunas de las figuras femeninas que la componen.

indisociables³³. Lejos de desaparecer, la Diosa Madre mesopotámica viaja y se transforma, encontrando en la mitología griega representadas sus características en diferentes figuras femeninas, a través de un proceso de asimilación.

Afrodita será el impulso sexual primitivo, el insaciable deseo que otrora había pertenecido a Ishtar, vinculado a la procreación y a la destrucción³⁴. Esta potencia devastadora aparece en el mito encarnado por personajes deshumanizados. La *Odisea* nos presenta, en este sentido, dos figuras interesantes que transforman el poder de Ishtar para sacar el lado más primitivo de los hombres. En forma de canto, las sirenas atraen a los hombres hacia la perdición³⁵, mientras que Circe, convierte la idea del instinto primitivo, literalmente en animal³⁶.

Una de las funciones más importantes que se habían atribuido a la Diosa Madre, había sido la protección del rito de la hierogamia³⁷, el matrimonio sagrado concertado anualmente entre el rey y una de las sacerdotisas pertenecientes a las instituciones de prostitución ritual. Dentro del panteón olímpico, es en la figura de Hera, mujer de Zeus, donde toma forma la práctica de matrimonio sagrado, a través de una deidad que, en palabras de Bermejo Barrera, se agota en su papel de esposa³⁸. En realidad, en Hera está el camino de todas las mujeres hacia el matrimonio, por lo que es el espejo de la mujer en cualquier fase de su vida³⁹.

A pesar de que el concepto de Diosa Madre creadora es ajeno al panteón olímpico, su capacidad sigue resultando necesaria en la mitología griega, y es recogida por deidades como Gaia o Hera, pues, a pesar de que se presentan como femeninas, son capaces de

³³ Jean Libis, *El mito del Andrógino* (Madrid: Siruela, 2001), p. 38.

³⁴ Tapia-Adler, "Inanna/Ishtar. Origen y evolución...", p. 47. Cabrera Pertusatti, "Inanna y el fruto prohibido..."

³⁵ Bornay, *Las hijas...*, p. 25.

³⁶ Bornay, *Las hijas...*, p. 173.

³⁷ Tapia-Adler, "Inanna/Ishtar. Origen y evolución...", p. 65: El rito de la hierogamia era, en Mesopotamia, el matrimonio sagrado concertado anualmente entre el rey y una de las sacerdotisas pertenecientes a las instituciones de prostitución ritual. Este rito tenía lugar el primer día del año, y era necesario para asegurar el ciclo de la vida.

³⁸ José Bermejo Barrera, et al., *Los orígenes de la mitología griega* (Madrid: Ediciones AKAL, 1996), p. 75.

³⁹ Ana L. Nieto Manini, "Reivindicación de Hera: hierogamia y consecuencias". *Revista de: Estudios clásicos*, núm. 47 (2019): pp. 204-205.

procrear por sí mismas⁴⁰. Dentro de la faceta de creación, que había tenido Inanna, resulta interesante entender a Pandora, ser creado para el castigo de los hombres, como originaria de la estirpe de las mujeres⁴¹. En este sentido, Artemis es la virgen creadora de vida, del mismo modo que Inanna, entendiendo en esta última la virginidad como falta de descendencia⁴².

Por último, dentro de la faceta creadora de Inanna, es necesario citar la experiencia de Deméter y su hija Perséfone, protectora de la fertilidad y reina del Hades respectivamente⁴³. Cuando ambas se unen, se juntan también los conceptos de vida y muerte, encontrando ecos en la relación de hermandad que existía entre Inanna y Ereshkigal⁴⁴.

La alegoría de lo abyecto que había encarnado Inanna, se presenta en el mito a través de figuras femeninas separadas, disociando los elementos positivos y negativos que había engendrado la Diosa Madre. En las postrimerías del siglo XIX, las características negativas que se extraen de todas estas figuras femeninas, darán forma al concepto de *femme fatale*, relacionado con el arte prerrafaelita.

3.3. La mujer y la Biblia

Con la redacción de los códigos de la nueva ley en el Oriente Medio alrededor del 400 a.C.⁴⁵, se genera una ruptura con la antigua Diosa, dando paso al nuevo modelo de Dios Padre que se reflejaría en el Antiguo Testamento. Dentro de este proceso fragmentado, los sacerdotes recurrirán a un sistema de mecanismos para desplazar a la Diosa, fundamentado en la reinterpretación de sus atributos y mitos hacia valores más oscuros.

⁴⁰ Libis, *El mito...*, p. 40.

⁴¹ García Gual, "Las diosas ...", p. 11.

⁴² Tapia-Adler, "Inanna/Ishtar. Origen y evolución...", p. 52.

⁴³ Esta se encuentra ligada al inframundo por haber comido un grano de una granada, concepto que será recuperado por la religión católica para la creación del mito de Eva: Bornay, *Las hijas...*, p. 271.

⁴⁴ La identidad de "Señora de la noche" aplicada a Ereshkigal, será recogida por la Lilith bíblica: Cabrera Pertusatti, "Inanna y el fruto prohibido..."

⁴⁵ Eisler Riane, *El cáliz y la espada. La mujer como fuerza en la Historia*, traducción libre del portugués (México: Editorial Pax, 1991), p. 80.

Uno de los elementos asociados al renacimiento patente en la Diosa Madre había sido la serpiente⁴⁶, símbolo de poder, que sería sometido en el nuevo sistema⁴⁷. Sin duda, debía ser el reptil vinculado con la mujer quien dirigiese a Eva al pecado, rompiendo así esta relación milenaria, trasladando la culpa del mal a la mujer y a sus hijos, e invirtiendo la realidad anterior. Del mismo modo, se introducía en esta condena el árbol del conocimiento⁴⁸, que había sido entregado por la Gran Diosa a la humanidad⁴⁹, hecho constatado en la mitología sumeria⁵⁰. Así, se establecía la prohibición del culto aún existente a esta Diosa.

Más adelante, en el siglo XII, aparece una interpretación rabínica del Bereshit⁵¹, en la que se mediatiza la culpa de Eva, recuperando la figura de Lilith de la demonología asirio-babilónica⁵² y transformándola en la primera esposa de Adán⁵³. Su pecado, haberse negado a yacer bajo él durante las relaciones sexuales⁵⁴. Tras esto, Lilith es enviada al Mar Rojo, donde se relacionó con demonios y engendró a otros tantos⁵⁵, conectando así con su origen demoníaco. Dentro de la tradición oriental, una de sus funciones era la de atacar a las mujeres en el parto y a los recién nacidos⁵⁶, es por ello que Lilith representa

⁴⁶ Riane, *El cáliz...*, pp. 80-81: «En la Mesopotamia, la Diosa descubierta en un sitio arqueológico del siglo XXIV a.C. posee una serpiente enroscada envuelta en su garganta. Ello también ocurre con una figura prácticamente idéntica de 100 a.C. en la India. En la antigua mitología egipcia, la diosa naja Ua Zit es la creadora original del mundo. La diosa cananea Astaroth, o Astarté, es representada con la serpiente. En un bajo-relieve sumerio de 2500 a.C. denominado la Diosa del Árbol de la Vida, encontramos dos serpientes al lado derecho de dos imágenes de la Diosa».

⁴⁷ Riane, *El cáliz...*, p. 81; 83.

⁴⁸ Herbert Ore Belsuzarri *¿Dónde están los hijos de Caín?* (E-Book, 2018), p. 65: Según el Tanaj y la Biblia, en medio del huerto del Edén se encontraban los árboles de la vida y del bien y el mal. De este último, Jahvé había prohibido comer sus frutos. Estos no se tratan de dos árboles figurados, si no literales.

⁴⁹ Riane, *El cáliz...*, p. 72. Las raíces del árbol del conocimiento se pueden encontrar también en la Epopeya sumeria de Gilgamesh, en la cual además una serpiente le quita la inmortalidad a Gilgamesh: Ore Belsuzarri, *¿Dónde están...?*, p. 87.

⁵⁰ Mabel Vizcaya Delgado, “Reelaborar los mitos. El mito de Lilith” (Trabajo fin de grado, Universidad de La Laguna, 2020), <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/21376>, p. 15.

⁵¹ Ore Belsuzarri, *¿Dónde están los hijos de Caín?*, p. 78.

⁵² Vizcaya Delgado, “Reelaborar los mitos...”, p. 16: Dentro de la Epopeya de Gilgamesh, se interpreta la sustitución del culto de Lilith por el de Inanna, pasando la primera al inframundo y transfiriendo a la segunda sus características físicas y el atributo de la fertilidad.

⁵³ Bornay, *Las hijas...*, p. 26.

⁵⁴ Ore Belsuzarri, *¿Dónde están...?*, pp. 80-83: La práctica sexual en la que la mujer se posicionaba sobre el hombre se encontraba normalizada en el círculo de las seguidoras de Hécate y aparece referenciada en grabados sumerios.

⁵⁵ Ore Belsuzarri, *¿Dónde están...?*, p. 83.

⁵⁶ Bornay, *Las hijas...*, p. 25. Vizcaya Delgado, “Reelaborar los mitos...”, p. 18: Un ritual existente en la Edad Media para la protección de los recién nacidos se ha puesto en relación con otro anterior arameo de Babilonia, en donde aparecen por primera vez los demonios “lilis” y “lilits”.

la no creación⁵⁷. Se convierte entonces en ser gozante, despojada de la condición materna de Eva, la que además encarna, junto con Adán, el mito de la complementariedad de los sexos, con su nacimiento a partir de la costilla de su pareja. Sin embargo, Lilith nace de la misma substancia que Adán⁵⁸: al negar a Lilith como mujer, y convertirla en diablesa, se está negando la igualdad del hombre y la mujer.

Eva y Lilith funcionan como mecanismos de subversión dentro de la consolidación del poder de las nuevas élites, donde el matrilineaje da paso al patrilineaje. Como consecuencia, las mujeres se convierten en tecnologías de reproducción a disposición de los hombres⁵⁹, despojadas del poder de control de la natalidad⁶⁰. Cuando se desplaza a la Diosa Madre, la mujer pasa de ser un sujeto activo a un instrumento al servicio y finalidad del texto⁶¹.

En el Antiguo Testamento, bajo la aparente autonomía de las conocidas como “mujeres fuertes”, se encuentran unas figuras adecuadas a la finalidad del texto en que se enmarcan, y cuyo género está asociado a los valores que este representa. Sin embargo, las historias de Judith, Rut o Salomé serán usadas en las postimetrías del siglo XIX para la creación de la *femme fatale*.

Dentro de las mujeres bíblicas como productos del texto, el caso de la Virgen María resulta paradigmático. La redacción de su vida se lleva a cabo en el que se conocerá, a partir del siglo XV, como Protoevangelio de Santiago⁶². Aquí, se establecen el entorno y las cualidades adecuadas para la que sería la madre de Dios, con el concepto de pureza⁶³

⁵⁷«De su negación de la vida, se infiere la supremacía de la no creación, es decir, de la esterilidad»: Bornay, *Las hijas...*, p. 26.

⁵⁸ Elina Wechsler Steinberg, “Eva versus Lilith (o la elisión de la Biblia de la mujer que goza)”, *R.A.E.N.* 8, nº 26 (1988): p. 439.

⁵⁹ Riane, *El cáliz...*, p. 85.

⁶⁰ Riane, *El cáliz...*, p. 83.

⁶¹ Elizabeth Ross, *La diosa oscura. Mitología y sexo* (Michoacán de Ocampo: Instituto de la mujer de Michoacán, 2005), p. 61.

⁶² Miri Rubin, “Imágenes de la Virgen María”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario (2010): pp. 110-111: «Narración ejemplar judía de excelencia cáltica, vista a través de un prisma de valores ascéticos, ya que no existía en relación con el Templo de Jerusalén ninguna institución de celibato o virginidad».

⁶³ La pureza se relaciona directamente con la virginidad. «Según la Ley de Moisés, por ejemplo, el sumo sacerdote debía despojar a una mujer que fuese virgen»: Agustín Giménez González, “El posible voto de virginidad de María (cf Lc 1,34): base verotestamentaria”. *Estudios Marianos*, nº83 (2017): p. 506. Esto recuerda a la prostitución ritual de Mesopotamia por la que, a partir de los desposorios anuales entre el sacerdote y una virgen, se aseguraba el ciclo de la vida: Tapia-Adler, “Inanna/Ishtar. Origen y evolución...”, p. 63.

como eje. Habría sido interna en el Templo de Jerusalén desde los tres a los doce años, para ser casada con un hombre anciano fuera de edad sexual⁶⁴. De este modo, se entiende el posible voto de virginidad⁶⁵ realizado por los padres y marido de María, dentro de un contexto en el que esta condición es negativa⁶⁶. Así, se unen dos conceptos abyectos, virginidad y maternidad, creando en María un modelo inalcanzable⁶⁷ que rescata a la mujer de los pecados heredados por Eva, volviendo al estadio previo del pecado original⁶⁸, por medio de la intercesión de Cristo⁶⁹.

⁶⁴ Rubin, “Imágenes de...”, p. 110.

⁶⁵ Agustín Giménez González, “El posible voto...”, pp. 500-505: En la traducción griega de (Lc 1,26-38), episodio en el que se presenta la Anunciación que realiza el ángel Gabriel a María, esta aparece citada como *parthenos* y no como *korasion*, haciendo referencia a la importancia de su virginidad. Siendo una mujer casada, no se entiende, sin valorar un voto de virginidad, el hecho de que se la referencie de este modo, pues lo asumible en el caso de una mujer casada, dentro del contexto judío, es que fuese a ser madre.

⁶⁶ La virginidad no es valorada en el contexto de la antigüedad clásica, ya que significa renegar del modelo de *mater familia*, siendo solamente un privilegio reservado para las vestales: Iker Magro Martínez, “La masculinización del modelo femenino en las fuentes martiriales del cristianismo primitivo” (Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Departamento de Estudios Clásicos, 2019), <http://hdl.handle.net/10810/37550>, p. 114. Este matiz negativo será heredado por el mundo judío: Agustín Giménez González, “El posible voto...”, p. 506. Ernesto Bravo, *La siempre virgen María: el misterio de María reflejado en la Biblia* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978), p. 170: «En la doctrina del Evangelio, la virginidad no es algo negativo, es más bien una fuerza animadora que impulsa de lo creado a lo increado, del mundo a Dios».

⁶⁷ Rincón Reguera, “La quimera diabólica...”, p. 99: «La maternidad virginal de la madre de Dios supone en realidad un modelo inalcanzable e inimitable para la mujer común, hija de Eva, en cuanto reniega del cuerpo de la mujer y sus funciones, por tanto no supone una alternativa realista».

⁶⁸ Magro Martínez, “La masculinización...”, p. 115.

⁶⁹ M^a Luísa Melero Moreno, “EVA-AVE. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica”, *Lambard: Estudis d'art medieval*, nº 15 (2002-2003): p. 112. Miri Rubin, “Imágenes de...”, p. 113: «Los cristianos egipcios favorecían la imagen de María amamantando a su hijo, la madre de Dios que absorbió la figura que, durante siglos, había representado Isis».

4. HACIA UNA RELIGIÓN DEL ARTE

Resulta interesante, dentro de las investigaciones espirituales desarrolladas, tanto en el ámbito pictórico como en el literario, por los miembros de la Hermandad, encontrar las influencias de otra cofradía estético-religiosa cuya producción se desarrolla a principios del siglo XIX. La congregación de los nazarenos alemanes⁷⁰, que llevó los parámetros de la filosofía pseudomística de la pintura romántica hacia unos horizontes plenamente cristianos⁷¹, adelanta algunas de las bases de la Hermandad, como la búsqueda del espiritualismo medieval, el uso del símbolo como recurso pictórico, la indagación activa en la esencia de la pintura *primorrenacentista*⁷² o la mimética captación de la naturaleza, así como la propia idea de agrupación en cofradía⁷³.

4.1. Cuerpo y visión: de la Edad Media a la Hermandad Prerrafaelita.

4.1.1. Una religiosidad corpórea.

Mientras que los nazarenos alemanes carecen del componente erótico velado que aparece en las obras prerrafaelitas⁷⁴, estos últimos echan una acusada mirada a la Edad Media, momento en que el cuerpo y la religión se encuentran “indisolublemente unidos”⁷⁵. Por influencia del dualismo persa⁷⁶, el cuerpo se concibe como oposición al alma, que debe ser liberado de éste, usándolo durante la vida como un instrumento de condenación o salvación⁷⁷. Dentro del binomio alma-cuerpo, transmutable a la idea bien-mal, se entiende

⁷⁰ Ramos Domingo, “En el tiempo de...”, pp. 227-228.

⁷¹ Juan Plazaola, *Historia del arte cristiano* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001), pp. 264-265.

⁷² Josep F. Ràfols y Fontanals, “Los pintores nazarenos (de Overbeck a Benito Mercadé)”, *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, nº 34 (1958): p. 2.

⁷³ Plazaola se refiere, tanto a los nazarenos alemanes como a la Hermandad Prerrafaelita, como cofradías estético-religiosas: Plazaola, *Historia del arte...*, p. 269.

⁷⁴ Ramos Domingo, “En el tiempo de...”, p. 227.

⁷⁵ Cristina Jular Pérez-Alfaro, “El cuerpo y la religiosidad medieval. La estatua y el amor físico en la Plena Edad Media”, *Revista de dialectología y tradiciones populares* 54, nº 1 (1999): p. 103: «Si hay un mundo de representación en el que asumimos con carácter de generalidad que “lo religioso” interactúa sobre toda conducta humana, en las sociedades occidentales que nos son próximas, éste es el correspondiente al período medieval».

⁷⁶ El dualismo aristotélico, del que deriva el persa, representó un papel importante en la concepción medieval de las ideas de «forma» y «espíritu»: Gilbert Durand, *La crisis espiritual en Occidente. Las conferencias de Eranos*, traducido por Alain Verjat (Madrid: Siruela, 2011), pp. 31-32; 35.

⁷⁷ Antonio Rubial García, “Entre el cielo y el infierno. Cuerpo, religión y herejía en la Edad Media tardía”, *Acta poética* 20, nº 1-2 (1999): p. 20.

que el ascenso de uno supone el detrimento del otro⁷⁸. Así, como Jesús en la cruz, ciertos santos consiguen, a través de su martirio, penitencia y conducta virtuosa, la redención. El dictado del cuerpo como alegoría de lo espiritual o símbolo de pecado, venía dado por el factor sexual⁷⁹, en estrecha y necesaria relación con la materia corporal. Mientras que las reliquias de María, los santos y santas⁸⁰ eran veneradas, y la sangre y el cuerpo de Cristo⁸¹ consagrados en la Eucaristía, el cuerpo terreno era considerado repulsivo⁸², ya que este llevaba al deseo sexual. En este sentido, el cuerpo de la mujer era, sin lugar a dudas, la fuente y origen del pecado⁸³, ya que suponía la vía de tentación del demonio para el hombre. Por este motivo, se recomendaba a las mujeres recoger sus cabellos⁸⁴, “para no excitar la lascivia satánica”⁸⁵ y, como consecuencia, la cabellera femenina resultó símbolo del pecado carnal. Las metáforas corporales, usadas para describir los sufrimientos del infierno, afectaron también a la literatura, encontrando así un amplio repertorio descriptivo en *La Divina Comedia* (1472) de Dante Alighieri⁸⁶ (1265-1292), obra que supuso una gran influencia para Rossetti.

⁷⁸ Rubial García, “Entre el cielo...”, p. 22: En el caso del poema hagiográfico sobre María la Egipciaca, prostituta redimida, «el brutal castigo cambió la hermosura en fealdad; como en una transformación alquímica la purificación del alma se iba gestando conforme el cuerpo se corrompía».

⁷⁹ Rubial García, “Entre el cielo...”, p. 31: «La negación de los placeres corporales en aras de una vida trascendente, condujo al cristianismo medieval a considerar la sexualidad humana, únicamente como un medio de procreación, a tachar como pecaminoso el deleite carnal y la pasión que el sexo conlleva».

⁸⁰ Rubial García, “Entre el cielo...”, p. 26. *The Christians: Their First Two Thousand Years; The Quest for the City A. D. 740-1100 Pursing the Next World, They Founded This One*, vol. VI, editado por Ted Byfield (Edmonton: Christian History Project, 2004), p. 30: «Las reliquias se consideraban más valiosas que el oro, la plata o las piedras preciosas». «Generalmente, se creía que las reliquias suponían una defensa contra el sufrimiento físico y las [...] malévolas acciones del demonio».

⁸¹ Rubial García, “Entre el cielo...”, p. 21: «En la concepción religiosa medieval, el verter el líquido vital a imitación del Hombre-Dios era considerado como una acción que [...] ayudaba a someter por el castigo el desbocado instinto de la carne».

⁸² Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, traducido por José Gaos (Madrid: Alianza Editorial, 1982), p. 253.

⁸³ Esta idea bebía de la misoginia establecida por los Padres de la Iglesia. Según Tertuliano, «la mujer es puerta del diablo, descubridora del árbol vedado, desamparadora de la ley de Dios, persuasora del hombre»: Rubial García, “Entre el cielo...”, p. 33.

⁸⁴ Erika Bornay, *La cabellera femenina* (Madrid: Cátedra, 1994), p. 15: El apóstol San Pablo recoge que «la mujer que ora o profetiza con la cabeza descubierta, deshonor a su cabeza» (I Cor, 11:5). p. 56: En 1096 fue promulgado un decreto por el arzobispo de Rouen, según el cual, se expulsaría de la Iglesia a toda mujer que manifestase a la vista su cabello.

⁸⁵ Rubial García, “Entre el cielo...”, p. 38.

⁸⁶ Rubial García, “Entre el cielo...”, pp. 40-41: «Valles de fuego, heladas lagunas, pantanos de olores fétidos, hoyos profundos con hirviente alquitrán, fosos de serpientes y alimañas, ámbitos donde la tormenta, la lluvia y la oscuridad eran perennes. En tan ingrato medio los réprobos eran atormentados por demonios

Sin embargo, la realidad cotidiana era muy diferente a la dogmática, pues la laxitud moral queda reflejada en las diversas obras alusivas al Carnaval⁸⁷, momento en que los hombres y mujeres del medievo se entregan al goce de la carne⁸⁸. Esta doble faceta es también representada en la característica mimesis de la naturaleza de la pintura prerrafaelita, que lleva al culto de una belleza epidérmica y carnal. Así, dentro del represivo puritanismo victoriano, las inquietudes eróticas se cuelan a través de la pureza de las líneas⁸⁹.

4.1.2. Una religiosidad visionaria.

La experiencia religiosa medieval, época que atrae y envuelve a los artistas del siglo XIX, se encuentra vivificada por figuras proféticas que afirman su contacto directo con Dios a través de visiones o éxtasis místicos, tras los cuales, producen escritos para comunicar la palabra divina⁹⁰. En el caso de la “mística y visionaria del siglo XIII”⁹¹ Hildegard von Bingen (1098-1179)⁹², se encuentra traducida su experiencia en textos e imágenes que suponen una “concepción alegórica del mundo”, comprendida dentro de los códigos de comunicación medievales⁹³. Siguiendo la idea de la corruptibilidad de los órganos sensoriales, la religiosa hace referencia a los sentidos interiores, que son los que pueden entrar en contacto con Dios, diferenciando entre la visión corporal y la visión espiritual⁹⁴. Dado que la experiencia visionaria comprende tanto lo visual como lo verbal, von Bingen

y dragones que los azotaban, mutilaban, aserraban, ahorcaban o apuñalaban [...] El más terrible tormento se encontraba en el último círculo, donde el mismo Satán hacía el papel de torturador».

⁸⁷ Véase: Pieter Brueghel el Viejo (1525/30-1569), *Het Gevecht tussen Carnival en Vasten* (El combate entre don Carnal y doña Cuaresma), 1559. Museo de Historia del Arte de Viena. Viena.

⁸⁸ Rubial García, “Entre el cielo...”, p. 42.

⁸⁹ Según Adolph Hauser «la naturaleza repudiada volvió a colarse por la escalera de servicio»: Ramos Domingo, “En el tiempo de...”, p. 229.

⁹⁰ «El visionario busca recuperar y hacer presente a palabra divina a través de la escritura de la experiencia de la visión»: Daniela Picón Bruno, “Escenas de escritura visionaria: Hildegard de Bingen y William Blake” (Tesis doctoral, Universidad de Chile, 2009), <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108581>, p. 14.

⁹¹ Calificada así por: Victoria Cirlot, *Vida y Visiones de hildegard von Bingen*. Barcelona: Siruela, 2009. p. 11. Citado por Cecilia I. Avenatti de Palumbo, “¿Visionaria o mística? Hildegard de Bingen en la encrucijada de lenguaje y experiencia del misterio cristiano”, *Revista de teología* 29, n° 108 (2012): p. 14.

⁹² Monja de la orden benedictina en el monasterio de Disibodenberg: Victoria Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente* (Barcelona: Herder, 2005), p. 21.

⁹³ Cirlot, *Hildegard von Bingen...*, p. 145.

⁹⁴ Picón Bruno, “Escenas de escritura visionaria...”, p. 27: «Las visiones que contemplé, nunca las percibí ni durante el sueño, ni en el reposo, ni en el delirio. Ni con los ojos de mi cuerpo, ni con los oídos del hombre exterior, ni en lugares apartados. Sino que las he recibido despierta, absorta con la mente pura, con los ojos y oídos del hombre interior».

recurre a la *ekphrasis* y a la transcripción auditiva, para terminar conformando imágenes “morales y espirituales”⁹⁵.

Cinco siglos más tarde de las visiones de Hildegard, William Blake (1757-1827), “místico heterodoxo”⁹⁶, desarrolla en Inglaterra una capacidad eidética que le llevará a identificar el arte directamente con la religión, sin ser esta ninguna concreta⁹⁷, interpretada de un modo onírico. Así como la visionaria medieval, su obra gráfica religiosa⁹⁸ surge del vínculo entre imagen y texto, a la que resulta necesario acercarse desde la plástica mística, para llegar a comprender la sonoridad visual que encierra⁹⁹. El Dios del que el artista inglés habla en sus obras, lejos de pertenecer a la ortodoxia cristiana, se encuentra dentro de una pseudoreligión en la que se diluyen los temas religiosos que trata¹⁰⁰, siendo el artista portador de la acción del Espíritu Santo¹⁰¹. Es el reencuentro con el modo de comunicación medieval, buscado por Blake, lo que justifica el arcaísmo característico de sus obras¹⁰², en las que la imagen se define de a través de la línea¹⁰³.

Pertenecientes ambos a contextos de climas disidentes, tanto dentro de la querrela monástico-religiosa del siglo XII, como del imperio de la razón del siglo XVIII, las visiones de Hildegard y Blake suponen, para Kerby-Fulton, lo que Blake definió como “la voz de la honrada indignación”¹⁰⁴. Ambos autores, que escriben para servir a la

⁹⁵ Picón Bruno, “Escenas de escritura visionaria...”, p. 17.

⁹⁶ Plazaola, *Historia del arte...*, p. 268: «Sus biógrafos le consideran más como un místico heterodoxo que como un lunático. En todo caso, era un individualista exacerbado, odiaba a todas las Iglesias, y rechazaba la disciplina y el ascetismo». Luís Cernuda y Alfonso Reyes, *Páginas sobre una poesía. Correspondencia*. Compilación, introducción y notas: Alberto Enríquez Perea. (Sevilla: Renacimiento, 2003), p. 191: «no es sólo que en todo caso se trate de un místico heterodoxo, sino también de que la unión divina, de existir en Blake, parece seguir un camino en extremo diferente del que sigue en el caso de la mayoría de los místicos, sean ortodoxos o heterodoxos».

⁹⁷ Plazaola, *Historia del arte...*, p. 268.

⁹⁸ «Limitó su fantástica creatividad al dibujo y al grabado, técnicas con las que abordó temas bíblicos. Sus obras se consideran emblemáticas de un mundo visionario y apocalíptico»: Plazaola, *Historia del arte...*, p. 268.

⁹⁹ Ramos Domingo, “En el tiempo de...”, p. 210: «Blake no puede negar su dependencia directa de la literatura teosófica y visionaria del teólogo Emmanuel con Swedenborg (1688-1772), dejándose notar en su obra, una lectura maniquea de tensiones entre el bien y el mal».

¹⁰⁰ Picón Bruno, “Escenas de escritura visionaria...”, p. 210.

¹⁰¹ Plazaola, *Historia del arte...*, p. 268.

¹⁰² Picón Bruno, “Escenas de escritura visionaria...”, p. 109.

¹⁰³ Ramos Domingo, “En el tiempo de...”, p. 211.

¹⁰⁴ William Blake, *El matrimonio del cielo y del infierno* (Madrid: Hiperión, 2000), p. 241: Según Blake, Isaías así identifica la voz de Dios: «Jamás escuché ni vi a ningún Dios bajo una percepción orgánica y

humanidad, conciben la imaginación “como una capacidad que permitiría la comunicación más directa entre Dios y los hombres”¹⁰⁵ y, a través de esta, se ponen al servicio de la humanidad para guiarla hacia la salvación, en un momento de conflicto.

La calidad redentora de la obra artística, en una conjunción visual y literaria, es también concebida por los prerrafaelitas, quienes se reconocen como “sacerdotes de la religión del arte”¹⁰⁶, en lucha contra la industrialización de su contexto¹⁰⁷. En este rechazo, recuperan la mirada de Blake hacia el mundo onírico, en donde lo divino linda con lo demoníaco, idea que aparece metaforizada en el característico androgismo prerrafaelita¹⁰⁸. J. Ruskin entendía la obra de arte como un producto del artista entregado en cuerpo y alma¹⁰⁹, conceptos unidos al modo medieval, dando lugar a una obra nacida del bagaje interior de quien la produce, comprendiendo en este calidades visuales y sonoras¹¹⁰. Estas imágenes debían suscitar “la totalidad misma del espíritu contemplativo”¹¹¹ y, según Ruskin, solo se conseguiría plasmando religiosidad¹¹² en ellas, a través de un modo de trabajar en que, el artista, se guiase por su “sueño imperativo”, la ejecución involuntaria que en las obras de Hildegard y Blake¹¹³ se había identificado como la voz de la honrada indignación. El rechazo de Ruskin a la modernidad, y su intención del regreso al trabajo artesano para “dejar oír el mensaje ejemplar de una Naturaleza plena de sentido religioso”, se traducirá, en la obra de la Hermandad, en la búsqueda de una realidad sentida con el espíritu,

finita; pero mis sentidos descubrieron lo infinito en cada cosa, y tal como entonces estaba persuadido, y aún lo estoy, de que la voz de la honrada indignación es la voz de Dios».

¹⁰⁵ Picón Bruno, “Escenas de escritura visionaria...”, p. 18.

¹⁰⁶ Montserrat Escartín Gual, “El prerrafaelismo y los autores del 98” (comunicación presentada en I Congreso Nacional de Literatura y Sociedad, A Coruña, 2001) <http://hdl.handle.net/2183/11035>. p. 121.

¹⁰⁷ Escartín, “El prerrafaelismo...”, p. 121. Giovanni Allegra, “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista”. *Anales de literatura española*, nº 1 (1982): p. 285: «Al imperio de la *raison* se opone la fuerza de la imaginación, lo ineliminable del misterio humano. El desafío contra Urizen [personificación creada por Blake de la “sabiduría”, presente en sus *Libros proféticos*] reaparece en el nuevo desafío al Mamona de la edad victoriana».

¹⁰⁸ Giovanni Allegra, “Las ideas estéticas...”, p. 285.

¹⁰⁹ John Ruskin, *El sueño imperativo: fragmentos sobre arte, naturaleza y sociedad*, Traducido por Jordi Doce (Madrid: Vaso roto, 2014), p. 31.

¹¹⁰ Ruskin, *El sueño imperativo...*, p. 28.

¹¹¹ Ruskin, *El sueño imperativo...*, p. 31: «No se trata solo de deleitar sus sentidos [del espectador], ni de satisfacer su imaginación, ni de excitar su emoción, ni de hacerlo pensar, sino de *todo* esto a la vez. Los sentidos, la imaginación, la emoción, la razón, la totalidad misma del espíritu contemplativo, debe ingresar en un estado de quietud atenta o de actividad placentera».

¹¹² Ruskin, *El sueño imperativo...*, p. 32.

¹¹³ *The Christians:...*, p. 40: «A menudo comparadas con las de William Blake, las pinturas místicas de Hildeard tradujeron sus visiones en algo tangible e iconográfico».

reconociendo en ella, lo que Hildegard había denominado “los ojos del hombre interior”¹¹⁴. La mirada hacia una Edad Media idealizada¹¹⁵, con la técnica artística heredada del *Quattrocento*¹¹⁶, se hace necesaria para poder embriagar sus obras de ese espíritu, despojadas de las normas académicas renacentistas. Pero, a la par que esto, y como habían hecho Hildegard y Blake, la sinestésica relación entre pintura y poesía¹¹⁷ cumple para la Hermandad un papel vital. La producción de Rossetti, quien había leído la obra visionaria de Blake¹¹⁸, supone, en este sentido, la representación más paradigmática del *Ut pictura poesis* prerrafaelita, cuyos *Painted Poems* conectan el mundo visible con el invisible. Esta simbiosis, que ya había sido concebida por Hildegard, mostraba su relación con el modo de comunicación medieval que tanto había interesado a Blake y confluirá, dentro de la búsqueda de la belleza teorizada por Ruskin, en una pintura repleta de símbolos.

4.2. La mujer como símbolo

Lo que Rossetti encontraba mirando con los ojos internos, a través de los cuales exaltaba la belleza contenida en la naturaleza, conseguía comunicarlo al mundo exterior a través del lenguaje simbólico¹¹⁹, dependiente necesariamente de la relación entre pintura y literatura, cuyos límites se diluyen. Resulta imprescindible para el espectador que pretenda comprender su obra, contar con un fondo literario y cultural que permita descodificar los símbolos contenidos, que completan, con su significado, la experiencia

¹¹⁴ Picón Bruno, “Escenas de escritura visionaria...”, p. 27.

¹¹⁵ Escartín Gual, “El prerrafaelismo...”, p. 125: «Los prerrafaelitas habían visto en el Arte, el medio para reconducir al hombre a la espiritualidad, eligiendo como armas de denuncia: una temática religiosa inspirada en el medioevo [...] y una simbología cristiana que oponía ángeles al materialismo de la ciencia».

¹¹⁶ Heather Birchall, *Prerrafaelitas* (Colonia: Taschen, 2010), p. 9: Los pintores de la Hermandad, que nunca habían visitado Italia a excepción de F. M. Brown (1821-1893), quien, realmente, nunca llegó a formar parte del grupo, habían contactado con el arte del Quattrocento a partir de grabados, particularmente, los publicados por Carlo Lasinio (1759-1838) en 1828 sobre los frescos de Benozzo Gozzoli (1421-1497).

¹¹⁷ Lope de Vega Carpio, *La doncella Teodor* (Kassel: Reichenberger, 2008), p. 219. «Una lectura desafortunada del lema de Horacio y el aforismo de Simónides de Ceos: “la pintura es poesía muda y la poesía, pintura que habla” entusiasmó a humanistas, poetas y pintores hasta el punto de establecerse una relación sinestésica entre ambas artes».

¹¹⁸ Giovanni Allegra, “Las ideas estéticas...”, p. 285. M^a Àngela Cerdá y Surroca, “Dante Gabriel Rossetti: El poeta de l’ànima”, *Anales de literatura española*, n^o 4 (1985): p. 98: «Es enfocado [Rossetti] como un poeta del culto narcisista, de la introspección y el background interno, del paisaje psíquico, estético o erótico del misterio de las imágenes oníricas e inconscientes».

¹¹⁹ M^a Àngela Cerdá y Surroca, “Dante Gabriel Rossetti...”, p. 99.

receptora, de un modo similar a la carga teórica presente en *La primavera* (1477-1478)¹²⁰ de Botticelli.

El perfil literario de Rossetti, ofrece un universo poético basado en la antítesis del *Eros* y el *Thanatos*, cuyo reflejo en su obra pictórica se puede identificar a través las tensiones subyacentes que generan sensación de incomodidad. Presentándose desde el principio de su trayectoria como escritor, en el texto *Hand and Soul*¹²¹ (1850) Rossetti muestra a la mujer como representación del espíritu del artista¹²². A partir de esta idea, derivará la concepción femenina en las obras del autor prerrafaelita.

A pesar de que pueda parecer que Rossetti se centra en la mujer como tema, lo cierto es que, ateniéndonos al tratamiento histórico femenino, como objeto dependiente del texto la mujer suponía la alegoría por excelencia del alma del artista. Las mujeres rossettianas resultan “iconos sagrados de una nueva religión que adora la belleza”¹²³, a través de las cuales, como indican Cherry y Pollock, el artista proyecta sus fantasías masculinas¹²⁴. Esta idea, se esclarece todavía más al comparar su pintura con la de Evelyn de Morgan (1855-1919), quien, historiográficamente incluida dentro de los parámetros prerrafaelitas,

¹²⁰ M^a de los Ángeles Martín Gayango, “*Ut pictura poesis* en la historia: Del siglo XVI al siglo XX”, *Tiempo y sociedad*, nº1 (2013): p. 170: «No se trata de “imitar”, sino que es en la literatura donde se puede encontrar el “alma” [...] y que la pintura puede reflejar».

¹²¹ Dante G. Rossetti, *Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, vol. I, editado por William. M. Rossetti (Boston: Roberts Brothers, 1887), p. 387: «En este relato, Rossetti se refleja en el personaje de Chiaro dell’Erma, artista a quien, a través de un sueño, se le revela su alma en forma de mujer. Cuando el artista reproduce esta personificación en pintura, su retrato se convierte en una obra maestra. Lo que vemos, entonces, es la consecución de la aplicación del alma del artista en la obra, dada a través del sueño, en línea con esa recuperación visionaria. D.M.R. Bentley, “Rossetti’s *Hand & Soul*. *E.S.C: English Studies in Canada*, 3, nº 4 (1977): p. 446: El poema, en su primera edición de 1850, muestra además los intereses de Rossetti en las prácticas rituales católicas, así como su arte, influido en gran medida por Charles Welles (1841-1922), que desaparecerán en la segunda edición de 1869.

¹²² Jan Marsh, *Pre-Raphaelite Women. Images of feminity in Pre-Paphaelite art* (Londres: George Weidenfeld & Nicolson Ltd, 1987) p. 12.

¹²³ M^a del Carmen Grimaldi Campos, “La mujer en Rossetti: *Proserpina* y *Fiammetta*”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 4-5 (1997): p. 170.

¹²⁴ Cherry y Pollock, “Patriarchal power...”, p. 493: «La categoría mujer se concibe dentro de las fantasías masculinistas de la mujer como misterio». p. 492: «Una imagen de mujer se produce a través de un cuerpo fragmentado, [...]. Estas pinturas producen a la mujer como objeto femenino, para ser mirado, una imagen hecha, comprada, deleitada y temida por sus espectadores masculinos. [...] La mujer está sujeta a las relaciones de poder patriarcal. El hombre como soberano, sujeto poseedor de la mirada, tiene el poder de mirar, temer, subordinar a la mujer a su mirada y definir a la mujer como tentadora».

trata a la figura femenina como una metáfora de la metamorfosis espiritual que se produce dentro de sí, transformándola en un sujeto completamente activo¹²⁵.

¹²⁵ Cristina Hernández González, “Al otro lado de la Hermandad Prerrafaelita. Evelyn de Morgan: imágenes para la sororidad y la igualdad”, en *Mujeres en guerra/guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*, coord. por Estela González de Sande y Mercedes González de Sande (Sevilla: Arcibel Editores, 2014). Deborah Cherry, “The Pre-Raphaelites”, *Marxism Today* 8, n°5 (1984): p. 37: La Hermandad, que ya se dilucidaba como “masculina” en su tiempo, ha sido subrayada en este sentido por la historiografía. De esto, da cuenta Cherry, haciendo referencia a la exposición *The Pre-Raphaelites*, realizada en la Tate Gallery de Londres en 1984, con obras exclusivamente masculinas –a excepción de dos acuarelas de manufactura femenina, dentro del total de las 250 obras que componían la muestra–, a pesar de haber existido mujeres cercanas a ellos practicando este tipo de pintura, como Elizabeth Siddal (1832-1914), Rosa Brett (1829-1882) o Lucy Madox Brown (1843-1894) entre otras tantas.

5. CASOS DE ESTUDIO

Como bien apunta Bornay, la intención de armonizar la belleza física con la espiritual, se refleja en Rossetti tanto en su obra poética como pictórica, siendo ambas manifestaciones dependientes entre sí, destacándose, atendiendo la estética femenina, dos épocas en su pintura. Con *Ecce Ancilla Domini* (1850), se inicia una etapa de búsqueda de la virginidad y pureza a través de un repertorio simbólico; diez años más tarde, desarrollará su destacado “culto a la feminidad”, produciendo el modelo que sería denominado como *femme fatale* a partir de obras como *Lady Lilith* (1868), *Proserpine* (1874) o *Astarte Syriaca* (1877)¹²⁶. Así, el artista creó “íconos contemporáneos”¹²⁷ a través del desarrollo de un nuevo estilo de belleza que, ya a finales del siglo XIX, había sido identificado por Myers (1843-1901) como “una belleza física extraña y poderosa con la profundidad y la lejanía en la mirada”¹²⁸, que tanto se encontraba en los “ángeles” de la primera etapa, como en los “demonios” de la segunda, y que, junto con el repertorio simbólico –que el autor adscribe a finales del siglo XV–, constituían “cuadros sagrados de una nueva religión”¹²⁹.

Sin embargo, a pesar de los cambios físicos que experimentan las imágenes femeninas en la obra pictórica de Rossetti a lo largo de su trayectoria, en todas ellas se busca la conexión entre el cuerpo y el espíritu¹³⁰. El soneto *Love-Sweetness* (1870) da cuenta de la intención del pintor-poeta por mantener el cuerpo y el alma en el mismo nivel de erotismo, a pesar de la crítica de Buchanan (1841-1901) hacia un objetivo únicamente carnal¹³¹. Así, Pater (1839-1894) defiende la intencionalidad de Rossetti, relacionando el “propósito simbólico del verso” con la poesía de Dante, a través del cual consigue unir lo material con lo espiritual¹³². Las influencias neoplatónicas del poeta-pintor, recibidas a través de

¹²⁶ Bornay encuentra en los personajes femeninos de esta segunda etapa, una marcada influencia de la obra *Poems and Ballads* (1866) del amigo cercano de Rossetti, A. C. Swinburne (1837-1909): Bornay, *Las hijas...*, pp. 128-129.

¹²⁷ Grimaldi Campos, “La mujer en...”, p. 170.

¹²⁸ Frederic W. Myers, “Rossetti and the religion of beauty”, *The Cornhill Magazine* 47, nº 278 (1883): p. 220.

¹²⁹ Myers, “Rossetti and the religion...”, p. 219.

¹³⁰ Alicia Craig Faxon “The Pre-Raphaelites and the Mythic Image: Iconographies of Women” p. 81.

¹³¹ Mercedes Vella Ramírez, “Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)”, *Alfinge: Revista de filología*, nº 16 (2004): p. 26.

¹³² Catherine Maxwell, *Second Sight: The Visionary Imagination in Late Victorian Literature* (Manchester: Manchester University Press, 2009), p. 24.

su padre¹³³ y por contacto directo con el esoterismo¹³⁴, influyen decisivamente en su obra –en opinión de Myers, inconscientemente¹³⁵– y dan forma, bajo una visión erótica, al característico androgenismo de sus figuras¹³⁶. En este sentido, Selma afirma que el neoplatonismo destilado de las obras de Rossetti, explicaría el estado, entre el éxtasis sexual y el místico, en el que se encuentran sus figuras femeninas, dos conceptos que se unen bajo la perspectiva freudiana¹³⁷.

La producción de imágenes visuales en sus poemas, así como un arte repleto de referencias a la literatura, resultan como consecuencia de la interrelación que Rossetti concebía que debía existir entre ambas manifestaciones, con el objetivo de alcanzar la belleza total. De este modo, se proponen cuatro obras pictóricas, junto con sus correspondientes referencias literarias, en aras de realizar un análisis de esta simbiosis plástico-literaria. Para la exposición de las mismas, se ha favorecido el reflejo de la estructura anterior del trabajo sobre el orden cronológico, comenzando así por la representación de la Diosa Madre mesopotámica en *Astarte Syriaca* (1877) y cerrando el estudio con la Anunciación a la Virgen María en *Ecce Ancilla Domini* (1850).

5.1. Astarte Syriaca (1877) [Fig. 1]

La obra pictórica comienza a tomar forma en el verano de 1875, y su mayor parte se desarrolla durante la estancia de Rossetti en Bognor, entre 1876 y 1877¹³⁸, año en que la figura central adopta la identidad de Astarte¹³⁹ y la obra es adquirida por Clarence E. Fry

¹³³ Maxwell, *Second Sight...*, p. 25. Oswald Doughty, *Dante Gabriel Rossetti* (Londres: Longmans, Green & Co. Ltd, 1963), p. 7.

¹³⁴ José R. Chaves, *Andrógino: Eros y ocultismo en la literatura romántica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), p. 346.

¹³⁵ Myers, “Rossetti and the religion...”, p. 215.

¹³⁶ Chaves, *Andrógino: Eros...*, p. 346.

¹³⁷ Daniel de Pablo Maroto, “Éxtasis místico, sexualidad y Santa Teresa”, *Revista de espiritualidad*, nº 29 (2015): p. 489: El autor hace referencia a la discípula de S. Freud (1856-1939), María Bonaparte (1882-1962), quien lee la experiencia estática en clave sexual «como si los místicos cristianos quisiesen compensar [...] una especie de frustración al no tener una relación amorosa sexual». Sin embargo, de Pablo Maroto defiende la premisa según la cual, aunque el goce producido por el contacto con Dios se sienta en el espíritu, este no se revierte en una experiencia orgásmica.

¹³⁸ Virginia Surtees, *The paintings and drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): a catalogue raisonné*, vol. I (Oxford: Clarendon Press, 1971), p. 146.

¹³⁹ José M^a Mesa Villar, “Legitimizing the sensuous female: a re-assessment of the Babylonian goddess in D. G. Rossetti’s *Astarte Syriaca* (1875-77)”, *Clepsydra*, nº 6 (2007): p. 98.

(1840-1897). La tela recoge una representación de la “Venus siria”¹⁴⁰, modelada por Jane Morris (1839-1914) y flanqueada por dos acólitos alados, dentro de un nebuloso e incierto espacio. Mesa Villar apunta hacia un “encuentro supranatural con la diosa como dispositivo cohesivo básico” que permite a Rossetti presentar diferentes lecturas entrelazadas soportadas por los elementos simbólicos que recorren el lienzo, bajo la premisa del “misterio” inherente en la mujer¹⁴¹. Con esta palabra, Rossetti abre y cierra el soneto [Soneto 1] que acompaña a esta obra¹⁴² y, la sola presencia del término, parece evocar a la ramera babilónica del Apocalipsis¹⁴³.

A la manera de un retrato icónico cristiano, Astarté se nos presenta como “una santa en un nicho”¹⁴⁴, cuyo estatismo refleja el sentido de “trascendencia, permanencia y atemporalidad”¹⁴⁵ contenidos en la composición y enfatizados por el dibujo ascendente de sus asistentes, con quienes establece una “relación trinitaria”¹⁴⁶. Estas dos figuras simétricas, que funcionan como intermediarios entre lo divino y lo humano, parecen encontrar un reflejo en el “Libro de Job” (1826) de William Blake¹⁴⁷, obra con la que Rossetti habría tenido contacto¹⁴⁸. Así mismo, se ha querido ver cierta influencia de Michelangelo (1475-1564) en el tratamiento de los hombros de Astarté y el giro letárgico

¹⁴⁰ Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites* (London: Tate Gallery, 1984), p. 225. Así se denomina a Astarté en el catálogo de la exposición “The Pre-Raphaelites” editado en 1984 por la Tate Gallery. Aquí se indica que, probablemente, Rossetti se vio inspirado por los intereses orientales de su amigo Watts-Dunton (1832-1914) a la hora de escoger esta representación.

¹⁴¹ Marsh, *Pre-Raphaelite woman...*, p. 130. «La noción de feminidad misteriosa y elemental no fue invención de Rossetti, si no de parte de la cultura general del momento». Cherry y Pollock, “Patriarchal power...”, p. 493: «La mujer como misterio y enigma es constituida por los prerrafaelitas y su literatura».

¹⁴² Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites...*, p. 225: El soneto se incluyó en el *Athenaeum* el 14 de abril de 1877 y sus últimas seis líneas aparecen en el marco de la obra, diseñado por Rossetti con el objetivo de equilibrar cromáticamente el conjunto. Mesa Villar, “Legitimizing the sensuous...”, p. 99: El término «misterio» funciona como vínculo entre la pintura y la obra poética.

¹⁴³ (Apocalipsis, 17:1-2) En referencia al misterio que la Ramera llevaba en su frente. Mesa Villar, “Legitimizing the sensuous...”, pp. 97; 99: Para Clarence E. Fry, primer propietario de la obra, esta es la representación de la ramera babilónica. Sin embargo, Mesa Villar concibe esta interpretación como una proyección individual de “prejuicios y estereotipos”, que no consigue más que arruinar el significado completo de la doble obra.

¹⁴⁴ Mesa Villar, “Legitimizing the sensuous...”, p. 105.

¹⁴⁵ Mesa Villar, “Legitimizing the sensuous...”, p. 101.

¹⁴⁶ Mesa Villar, “Legitimizing the sensuous...”, p. 106.

¹⁴⁷ Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites...*, p. 225.

¹⁴⁸ Birchall, *Prerrafaelitas...*, p. 16: «En 1847, Rossetti adquirió un libro de notas de Blake y en los primeros años de la década de 1860 fue ayudante de la edición que Alexander Gilchrist (1828-1861) hizo de la biografía del artista».

de las muñecas¹⁴⁹, dispuestas para generar la postura “púdica”¹⁵⁰ enfatizada por el cinturón. Junto con el erotismo evidente, los motivos de granadas y rosas¹⁵¹ que engarzan este cinturón, enriquecen la lectura simbólica. Por una parte, las rosas representan la belleza carnal y vinculan a Astarté directamente con Afrodita/Venus¹⁵². Por otra, las granadas, además de incidir en los orígenes orientales de la divinidad¹⁵³ y, según Byrne, de reforzar los lazos de unión con la diosa griega del Amor y la Belleza¹⁵⁴, configuran la naturaleza contradictoria de la Diosa, pues representan el principio tanto masculino como femenino, a la vez que simbolizan la vida y la muerte¹⁵⁵, creando una idea de belleza que trasciende tiempo y espacio¹⁵⁶. De este modo, en el cinturón se aúnan dos discursos que convergen en un mismo punto: la nivelación de la belleza carnal y espiritual.

La primera línea del soneto sitúa a Astarté entre la luna y el sol, del mismo modo que se representa en la pintura. En el eclipse que corona a la divinidad se unen los principios masculino (sol) y femenino (luna)¹⁵⁷, reafirmando la relación de Astarté con el planeta Venus¹⁵⁸. En el centro del eclipse-halo se sitúa, dentro de un círculo, una estrella de ocho puntas con un corazón en su interior¹⁵⁹, símbolo de la fuerza sexual. En este conjunto divinizador de las relaciones amorosas, de las cuales Astarté actúa como intermediaria, se encuentra la intención de mantener al mismo nivel el plano espiritual y el sexual, igual

¹⁴⁹ Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites...*, p. 225

¹⁵⁰ Esta postura se ha puesto en relación con la Venus de Botticelli: Faxon, “The Pre-Raphaelites...”, p. 82.

¹⁵¹ Estos motivos tienen un papel central en obras como *Proserpine* (1874) y *Lady Lilith* (1868), por lo que su simbolismo era bien conocido por el autor.

¹⁵² Juan E. Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Siruela: Madrid, 1997), p. 392.

¹⁵³ Mesa Villar, “Legitimizing the sensuous...”, p. 103: La procedencia persa de la fruta da cuenta del origen de Astarté, pero, además, con ella se hace referencia al episodio referenciado en el *Cantar de los Cantares*, en el que Salomón adora a dioses paganos, entre los que se encuentra ella.

¹⁵⁴ Michael Byrne, “The Pomegranate in Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion”, *Revue des archéologues et historiens d’art de Louvain*, nº 26 (1993): p. 166. Citado por: Matt Bennett, “The Pomegranate: Marker of Cyclical Time, Seeds of Eternity”, *International Journal of Humanities and Social Science* 1, nº 19 (2011) p. 54: Según la tradición, Afrodita habría plantado el primer árbol de la granada en Chipre.

¹⁵⁵ Bennett, “The Pomegranate: Marker...”, p. 54-56.

¹⁵⁶ Mesa Villar, “Legitimizing the sensuous...”, p. 104.

¹⁵⁷ Mesa Villar, “Legitimizing the sensuous...”, p. 99.

¹⁵⁸ La representación de Ishtar/Astarté como el planeta Venus, siendo esta la estrella matutina y vespertina, estaba vinculada con las divinidades Sim (sol) y Samash (luna).

¹⁵⁹ Mesa Villar, “Legitimizing the sensuous...”, pp. 99-100: «Combina un círculo rojizo de santidad con un corazón inscrito en una estrella de ocho puntas también conocida como “octograma” [...] Las estrellas generalmente se consideran fuentes de iluminación mística, igual que los halos refieren la santidad».

que en el cinturón. Se entiende, por tanto, que Astarté funciona como el misterio espiritual¹⁶⁰ a través del cual Rossetti santifica la potencia sexual representada por ella¹⁶¹.

5.2. Proserpine (1877) [Fig. 2]

La obra, encargada inicialmente por Frederick R. Leyland (1831-1892), es el resultado de otros siete intentos más sobre el mismo tema¹⁶² ensayados por Rossetti desde 1873 durante su estancia en Kelmscott Manor¹⁶³. Estos, tras atravesar diferentes contratiempos, derivaron en un lienzo comprado por W. A. Turner en 1877, en el que las partes de la cabeza y las manos provienen del ejecutado cuatro años atrás¹⁶⁴, el cual, a su vez, surge de un dibujo de Jane Morris datado en 1871, en el que se establece la composición¹⁶⁵ y aparece la denominación de Proserpina¹⁶⁶. Esta obra recibió los elogios de Algernon C. Swinburne (1837-1909) por ser “metáfora de la amada muerte y la alegría pagana”¹⁶⁷.

La obra doble, entendida conjuntamente con el soneto homónimo [Soneto 2, Soneto 2a] que Rossetti escribe para el cuadro¹⁶⁸, retrata a una Proserpina recuperada del mito griego. Nasaar ha querido ver en la interpretación del artista, un vínculo entre su soneto y el poema *Buried Life* (1852) de Matthew Arnold (1822-1888)¹⁶⁹. En ambas se sugieren dos personalidades que ansían unirse en una y, aplicando la lectura de Arnold a Proserpina,

¹⁶⁰ Resulta interesante, en este sentido, hacer mención de los términos «amulet, talisman and oracle» (amuleto, talismán y oráculo) que refieren, en el soneto, los atributos de Astarté, en relación a sus poderes en la «comunicación sexual»: José M^a Mesa Villar, “Legitimizing the sensuous...”, p. 106.

¹⁶¹ Mesa Villar, “Legitimizing the sensuous...”, p. 100.

¹⁶² Virginia Surtees indica que, en un principio, la protagonista iba a ser Eva con la manzana. Surtees, *The paintings and drawings...*, p. 131.

¹⁶³ Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites...*, p. 231. Evelyn Waugh, *Rossetti. His Life and Works* (Oxford: Michael G. Brennan, 2017), p. 146.

¹⁶⁴ Surtees, *The paintings and drawings...*, p. 132.

¹⁶⁵ Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites...*, p. 231.

¹⁶⁶ Surtees, *The paintings and drawings...*, p. 132.

¹⁶⁷ Marsh, *Pre-Raphaelite woman...*, p. 144.

¹⁶⁸ El texto aparece manuscrito en italiano por el artista en la parte superior derecha de la pintura. En él Rossetti incide en la palabra “lunghi” (lejos), en referencia al lugar en el que se encuentra la protagonista.

¹⁶⁹ «Los poemas de Rossetti son mayormente parodias serias de poemas anteriores más famosos y [...] elige este dispositivo estilístico para dar peso e importancia a su poesía»: HARRISON, Anthony H. *Victorian Poets and Romantic Poems: Intersexuality and Ideology*. Charlottesville: UP of Virginia. 1990. Citado por Christopher Nasaar, “Exploring the Demonic Subconscious: Rossetti’s “Proserpina”, *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* 12, n°2 (1999): pp. 23-24.

estaríamos ante el “yo” enterrado, ubicado en el inframundo, que anhela reunirse con su “yo” consciente, situado en una realidad superior¹⁷⁰. Esta interpretación parece completar su sentido en Proserpina, en tanto que, para Arnold, la disolución del espacio entre ambas personalidades viene dada por el amor sexual¹⁷¹, funcionando este como una experiencia mística interior.

En este sentido, vale la pena acercarse a la granada¹⁷², el elemento que Proserpina sostiene¹⁷³ y que la mantiene “enterrada”. Dentro del contexto funerario griego, esta fruta cuenta con una vinculación directa con la muerte¹⁷⁴, siendo posteriormente adaptada por el cristianismo en la idea de resurrección¹⁷⁵, para la cual, tiene mucho que ver la transición cíclica semestral de la hija de Ceres. Junto con esta lectura, su tratamiento, cuya forma y color reflejan los labios de Proserpina¹⁷⁶ —en una metáfora erótica—, pone de manifiesto la interpretación sexual de la granada, vinculada a la fertilidad¹⁷⁷. Y es en el rostro de la protagonista, en donde encontramos la lectura última de la obra, atendiendo a la idea de

¹⁷⁰ Nasaar, “Exploring the Demonic...”, pp. 23-25: En el poema de Arnold, el “yo” interior está enterrado por su naturaleza destructiva. Sin embargo, el “yo” consciente, el que dirige la vida, intenta en muchas ocasiones reunirse con el inconsciente. Las claves para la interpretación de la obra de Rossetti en estos parámetros se basarían, por una parte, en la ligera modificación que aplica al mito, pues, mientras la Proserpina griega puede acceder al mundo superior durante medio año, la del soneto del artista parece estar encerrada para siempre, del mismo modo que el “yo” enterrado de Arnold. Por otra parte, en el sexteto final aparece una segunda persona «cuya alma y corazón son entrelazados con los de Proserpina y constituyen una sola persona», pudiendo estar, entonces ante el “yo” consciente de la deidad que anhela su parte inconsciente, retratada por sí misma en el Hades.

¹⁷¹ Nasaar, “Exploring the Demonic...”, pp. 24-25.

¹⁷² Bennett, “The Pomegranate: Marker...”, p. 56: Bennet cita a Marilyn Arthur, para quien, la granada, simboliza en el mito de Proserpina, la “transición del matriarcado al patriarcado”, ya que la unión de la hija de Deméter con el Hades, se da con motivo de haber comido las semillas de la granada que, en la interpretación del fruto como elemento masculino y femenino, estas refieren a las “semillas” sexuales del hombre.

¹⁷³ Farnell indica que, cuando el fruto se encuentra en manos de Proserpina, hace referencia al inframundo, sin ser excluyente de otras interpretaciones añadidas: Lewis R. Farnell, *Cults of the Greek States*, vol. II (Londres: Oxford University Press Warehouse, 1896-1909), pp. 696-698.

¹⁷⁴ Bennett, “The Pomegranate: Marker...”, p. 53: La granada aparece como elemento decorativo funerario en un tipo de cerámica relacionada con la cremación.

¹⁷⁵ Diana Olivares Martínez, “Granada”. *Base de datos digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2017, <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/granada>: «Durante la Edad Media, la granada continuó albergando una gran carga simbólica, especialmente ligada a la inmortalidad del alma y, [...] a la Resurrección. Por ello, es frecuente la representación del Niño Jesús sentado sobre su madre y ofreciéndole una granada, símbolo de la [...] esperanza de resurrección». Dentro de la idea de resurrección, la granada se asocia, así mismo, con el amor. J. Luís Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología* (Madrid: Taurus, 1984), p.162.

¹⁷⁶ Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites...*, p. 232.

¹⁷⁷ Bennett, “The Pomegranate: Marker...”, pp. 53; 55.

Watts-Dunton, por la cual “la boca representa la parte sensual con tanta certeza como los ojos, la espiritual”¹⁷⁸ –de hecho, la mirada de Proserpina se pierde en un punto indefinido que, probablemente, sea su propio interior¹⁷⁹–, aplicando al retrato femenino, una vez más, la unión entre alma y cuerpo¹⁸⁰. Así mismo, vale la pena mencionar otros elementos simbólicos que envuelven a la protagonista y completan el significado total de la obra doble, como la luz a sus espaldas que intuye un mundo exterior¹⁸¹, el quemador de incienso que refiere la divinidad de la retratada, o la hiedra a su derecha, como símbolo de la memoria aferrada¹⁸².

5.3. Lady Lilith (1868) [Fig. 3]

Esta recuperación pictórica de Lilith¹⁸³, fue resultado de un largo ensayo sobre el tema¹⁸⁴. Entre tantos otros bocetos, Rossetti realizó una acuarela [Fig. 3a] que basaba la composición del óleo y, en cuyo reverso, incluyó un fragmento de la escena de *Fausto* de Johann W. von Goethe (1749-1832)¹⁸⁵, en la que Lilith aparece brevemente¹⁸⁶. Sin embargo, antes de ser Lilith¹⁸⁷, el cuadro fue etiquetado por Rossetti en 1866 como

¹⁷⁸ Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites...*, p. 232.

¹⁷⁹ Este ensimismamiento aparece en muchas otras figuras femeninas de Rossetti, como la Virgen de la Anunciación en *Ecce Ancilla Domini*, convirtiéndose en uno de los rasgos característicos de su pintura.

¹⁸⁰ En esta obra, tomando el paralelo con Arnold, la unión alma-cuerpo, se traduciría en el encuentro entre el “yo” superior racional y el primario enterrado.

¹⁸¹ Bornay, *Las hijas de...*, p. 171.

¹⁸² El simbolismo del quemador de incienso y la hiedra son explicados por Rossetti en la carta que escribe a W. A. Turner sobre la temática del cuadro. Surtees, *The paintings and drawings...*, p. 131.

¹⁸³ En el siglo XIX comienzan a aparecer las primeras representaciones de Lilith en el arte consagrado, anteriormente reducida al folklore: Virginia M. Allen, “«One Strangling Golden Hair»: Dante Gabriel Rossetti’s Lady Lilith”, *The Art Bulletin* 66, nº 2 (1984): p. 286.

¹⁸⁴ La idea de la plasmación de una mujer cepillándose el cabello, se puede rastrear en el artista en obras como *Aurelia (Fazio’s Misstress)* (1863-1873) o *A Lady in White Dress Combing her Hair* (1864): Waugh, *Rossetti. His Life...*, p. 98. Allen también menciona, como «un experimento temprano con el motivo», la obra *La Belle Dame sans Merci*, reconociendo en ella la influencia directa del poema homónimo de Keats: Allen, “«One Strangling Golden Hair»...”, p. 287. Por su parte, Bornay califica el cuadro de *Lady Lilith* como «una amalgama de Lilith del *Fausto* de Goethe, y de la *Belle Dame sans Merci* de Keats»: Bornay, *Las hijas de...*, p. 129.

¹⁸⁵ Surtees, *The paintings and drawings...*, p. 118: «Beware of her hair, for she excells/All women in the magic of her locks/And when she twines them round a young men’s neck/She will not ever set him free again.». Traducida al inglés por P. B. Shelley y transcrito por Rossetti: Allen, “«One Strangling Golden Hair»...”, p. 290.

¹⁸⁶ Aquí, Goethe aplica a Lilith un nuevo poder, el de atrapar a los hombres con su cabello, recogido por Rossetti en su soneto *Lady Lilith* de 1868: Allen, “«One Strangling Golden Hair»...”, p. 286.

¹⁸⁷ George Boyce se referiría por primera vez a la mujer de este cuadro como Lilith el 24 de octubre de 1866, en una breve descripción que realiza de la obra: Allen, “«One Strangling Golden Hair»...”, p. 290.

“Toilette picture”, creando una línea de unión con *Portrait d'une Femme à sa Toilette*¹⁸⁸ (1514) de Tiziano (1490-1576). En 1868 la obra pasa a manos de Leyland quien, cuatro años más tarde, sugiere al artista la modificación del rostro de la modelo, Fanny Cornforth (1835-1909), por los rasgos de Alexa Wilding (1847-1884)¹⁸⁹, en aras de favorecer su propia concepción de Lilith¹⁹⁰.

El simbolismo que la figura de Lilith encierra debe ser leído de un modo complementario y no excluyente, entre la obra pictórica *Lady Lilith* (1868) y el soneto homónimo [Soneto 3] publicado en 1870 –y, de nuevo, en 1881¹⁹¹–. Protagonista de la doble obra de Rossetti, junto con la propia Lilith, es su larga cabellera, el atributo que había cautivado también a Goethe. Bornay se refiere al cabello femenino como un “agente fetichista”¹⁹², bajo permanente restricción histórica –moral y religiosa–, y reconoce en su erotización la idea de Charles Berg, quien sostiene que el fetichismo del cabello se generaría por un “desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico”¹⁹³. Sin duda, la feminidad destructiva de Lilith se ve enfatizada por el simbolismo floral que la rodea: mientras las rosas¹⁹⁴ apelan al género femenino, la dedalera y la amapola¹⁹⁵ se vinculan con la muerte. Esta última conecta cromáticamente con la pulsera y el cordón en el regazo de Lilith que,

¹⁸⁸ Rossetti habría visto esta obra en dos ocasiones, durante las visitas que realiza al Louvre en 1855 y 1864: Allen, “«One Strangling Golden Hair»...”, p. 288.

¹⁸⁹ Debido al cambio de modelo, la pintura de 1868 entablaría una relación más cercana con la acuarela de 1867 que con el óleo de Leyland: Surtees, *The paintings and drawings...*, p. 116.

¹⁹⁰ Allen, “«One Strangling Golden Hair»...”, p. 293: «Los párpados pesados de Alexa Wilding y su “rostro remoto” (remote face) transmite ciertamente una forma más fría y peligrosa de Eros [...] que las formas suaves y rubicundas de Fanny Cornforth».

¹⁹¹ El poema, que aparece por primera vez en la obra *Poems* de 1870, será renombrado por Rossetti en 1881 bajo el título de “Body’s Beauty” (Soneto LXXVIII): Allen, “«One Strangling Golden Hair»...”, p. 285.

¹⁹² Bornay, *La cabellera femenina...*, p. 15.

¹⁹³ Bornay, *La cabellera...*, p. 16.

¹⁹⁴ Cirlot, *Diccionario de...*, p. 392: «La rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones, que coinciden con dicho significado, como centromístico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus, etc.» Surtees recoge que en la casa que Ruskin tenía en Denmark Hill, se ubicaba una rosaleda que Rossetti habría conocido en una de sus visitas a su amigo y crítico: Surtees, *The paintings and drawings...*, p. 117. Rosalind White señala además que las rosas que Rossetti pinta en *Lady Lilith*, se encuentran en el mismo punto del ciclo de floración, algo que se conseguía con una práctica botánica conocida en Inglaterra con la expresión “colocar el mejor lado hacia Londres” (placing the best side towards London)». Rosalind White, “«What of her glass without her?» Prismatic desire and autoerotic enxiety in the art and poetry of Dante Rossetti”, *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, nº 28 (2019): p. 11.

¹⁹⁵ Ambas flores, la amapola y la dedalera, son fuentes de elixires mortales, el láudano de la primera y la digitalina de la segunda: Allen, “One Strangling Golden Hair»...”, p. 291.

considerando la carga simbólica del tono coral, estaríamos ante una representación de la unión entre lo mundano y lo místico¹⁹⁶.

Dentro de este espacio atestado de objetos simbólicos, cabe mencionar el frasco sobre el tocador, visto por White como símbolo de la modernidad¹⁹⁷, que marca una línea de unión con María Magdalena¹⁹⁸. El espejo situado tras él, flanqueado por dos velas conformando un altar¹⁹⁹, nos introduce un paisaje boscoso que se situaría en el espacio del espectador. Esta vegetación, ha sido leída en referencia a las pesadillas de Rossetti²⁰⁰, tiñendo la imagen con su propia ansiedad. Sin embargo, es el espejo de mano del que Lilith se sirve, el que parece contener una mayor carga simbólica²⁰¹. Por una parte, el poder fragmentario inherente en este objeto, se convierte, en el imaginario de Rossetti, en un “prisma repleto de caras que retiene el potencial para refractar un espectro de “yoes” alternos”²⁰². La tensión entre quien se mira y lo que ve, manifestada por Lacan, se convierte aquí en una “tensión sexual ambivalente”²⁰³ pues, el “efecto Venus”²⁰⁴ se invierte con Lilith, quien niega al espectador el objeto de su deseo. Esta intención privatoria cobra todavía un mayor significado con la lectura que White nos ofrece de este espejo, en clave íntima, generando una atmósfera de autoerotismo y masturbación. Sin embargo, a diferencia de las tradicionales escenas *voyeurísticas*, Lilith lejos de parecer perturbada de su

¹⁹⁶ White, “«What of her glass without her?» Prismatic desire...”, p. 12. Cirlot, *Diccionario de...*, p. 149. El color coral, acentuado por el gris y blanco de la corona de margaritas, proviene del «árbol marino», en el que se une el significado del eje del mundo con el del océano como abismo inferior. Así mismo, su color relacionado con la sangre, fue relacionado por los griegos como elemento surgido de la sangre de la Gorgona Medusa.

¹⁹⁷ White, “«What of her glass without her?» Prismatic desire...”, p. 11.

¹⁹⁸ María Magdalena es usualmente representada con un frasco de ungüentos.

¹⁹⁹ Un altar «al Amor, a la Vanidad o incluso a la Muerte»: Allen, “«One Strangling Golden Hair»...”, p. 291.

²⁰⁰ White, “«What of her glass without her?» Prismatic desire...”, p. 10: White recoge la interpretación que hace Miller de este bosque como el “pozo del huerto” que aparecía en las pesadillas del artista, por lo que esta imagen de ensueño que se representa, se torna, a través de este elemento, pesadilla.

²⁰¹ Este objeto, que tradicionalmente ha sido asociado con la luna por su naturaleza reflectaria, se vincula del mismo modo con la mujer: Cirlot, *Diccionario de...*, p. 201. Por tanto, analizando esta pintura en clave simbólica y teniendo en cuenta las analogías espejo-luna y cabello dorado-sol, estaríamos ante una solución parecida a la que Rossetti aplicará, algunos años más tarde, en su representación de Astarté en medio del eclipse, creando un canal comunicativo entre ambas figuras femeninas.

²⁰² White, “«What of her glass without her?» Prismatic desire...”, p. 9.

²⁰³ White, “«What of her glass without her?» Prismatic desire...”, p. 14.

²⁰⁴ En el campo de la psicología de la percepción, se conoce con este nombre al fenómeno por el que cuando el espectador ve el rostro de Venus enmarcado en el espejo, ella realmente estará viendo la imagen del artista: White, “«What of her glass without her?» Prismatic desire...”, p. 10.

ensimismamiento, posee el control de la situación: sabe que la intromisión masculina dentro de su ritual es provocada por su capacidad hipnótica²⁰⁵, cuyo desenlace será letal para el hombre. Durante la década de los 60 del siglo XIX, tuvieron lugar en Inglaterra, los llamados movimientos por los derechos de la mujer²⁰⁶, acciones sociales que afectaron al sistema heteropatriarcal victoriano definido y que, tanto los contemporáneos de Rossetti como investigadores posteriores, han identificado con el nacimiento de la “mujer moderna” –*new woman*–, a quien han visto retratada en el “perilious principle”²⁰⁷ de Lilith.

Lady Lilith y su contraparte *Sybilla Palmífera*, suponían, para Swinburne, “los tipos de belleza sensual y espiritual”²⁰⁸, ya que, mientras Lilith representa el pecado, la Sibila representa el virtuosismo²⁰⁹. De este modo, puede entenderse que Rossetti no estaba manifestando tanto su propia ansiedad hacia el género femenino, si no poniendo en relieve, una vez más, la dualidad alma-cuerpo que ya formaba parte de su investigación personal.

²⁰⁵ White, “«What of her glass without her?» Prismatic desire...”, p. 10. La séptima línea del soneto LXXVIII, a saber, «draws men to watch the bright web she can weave», hace referencia directa a ese poder de atracción de Lilith, que Rossetti identifica con una telaraña.

²⁰⁶ Con el Movimiento de Emancipación de la Mujer, se hace referencia a las demandas sociales que incluían el sufragio femenino o la planificación familiar. Estas reivindicaciones, fueron mal vistas por los hombres victorianos de la burguesía, quienes reunían todos los privilegios de la sociedad, apareciendo críticas hacia ese movimiento en espacios como el *Athenaeum*, frecuentado por Rossetti, o la *Timsley's Magazine*. De hecho, ya las contemporáneas del artista habían lanzado piedras durante una manifestación en Manchester a *Astarte Syriaca*, debido a la misoginia de su creador. La solución, aparentemente, se resumía en la demonización de esta nueva mujer, cuyo principal pecado era reclamar lo que era suyo, su poder de decisión y su sexualidad. Es en referencia a este último aspecto que, con la demanda femenina de anticonceptivos, se realizó un vínculo directo entre la Lilith mítica secuestradora de niños y esta “new woman” que pretendía arrebatarse al hombre su posteridad: Allen, “«One Strangling Golden Hair»...”, pp: 286; 292-294. Canales, *La Inglaterra...*, pp. 196-197.

²⁰⁷ En una carta que Rossetti escribe a su amigo el Dr. Hake, manifiesta que el “perilious principle” que Hake sugiere que “había sido siempre femenino”, es el significado esencial del soneto: Allen, “«One Strangling Golden Hair»...”, p. 286.

²⁰⁸ Algernon Swinburne y William M. Rossetti, *Notes on the Royal Academy Exhibition* (Londres, 1868), p. 46. Citado por: Allen, “«One Strangling Golden Hair»...”, p. 285.

²⁰⁹ Allen, “«One Strangling Golden Hair»...”, p. 285.

5.4. *Ecce Ancilla Domini*²¹⁰ (1850) [Fig. 4]

La particular representación sobre el tema de la Anunciación que Rossetti presentó en la National Institution en abril²¹¹ de 1850, comenzada en noviembre del año anterior²¹², no encontraría comprador hasta pasados tres años, cuando es adquirida por F. MacCracken. Es en este momento, que el lienzo cambia su nombre latino a *The Annunciation*, al mismo tiempo que se sustituye su marco original por contener lemas en latín, para evitar cualquier sospecha de vinculación papista²¹³. A pesar de que pueda parecer novedoso²¹⁴ el modo de representar esta Anunciación, se ha visto cierta relación con la escenas que Jameson describe en 1808 de la catedral de Orvieto y de una miniatura, en las que la Virgen parece perturbada²¹⁵. Más allá de esta notable peculiaridad, la composición de la escena concuerda con la preestablecida en anunciaciones desde el siglo XIV²¹⁶, con un reflejo de la colocación espacial de los protagonistas en obras de primitivos²¹⁷ que Rossetti pudo haber visto en París y Bélgica²¹⁸. Incluso antes de salir de Londres, tuvo contacto con una Anunciación de quien él llamó *Early German*, para la cual compuso un soneto²¹⁹ [Soneto 4].

²¹⁰ Tras el anuncio de la encarnación de Cristo en su seno, María proclamó: *Ecce Ancilla Domini, fiat mihi secundum verbun tuum*. (Lc. 1:38) (He aquí la esclava del señor, hágase en mí según tu palabra).

²¹¹ Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites...*, p. 73: La inscripción que aparece en la esquina inferior izquierda del cuadro, a saber, "March 1850", no haría referencia al momento de su ejecución, si no a la fiesta de la Inmaculada Concepción, en relación a la temática presentada.

²¹² Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites...*, p. 73.

²¹³ Surtees, *The paintings and drawings...*, pp. 13-14. Birchall, *Prerrafaelitas...*, p. 30. Para descartar todo vínculo con el Movimiento de Óxford, Rossetti llevó a cabo estas modificaciones. Es también en 1853 cuando Rossetti incorpora el halo del ángel.

²¹⁴ Fue de hecho a raíz de esta inusual representación que la obra recibió numerosas críticas en el momento de su exposición. Surtees, *The paintings and drawings...*, p. 13. Waugh, *Rossetti. His Life...*, p. 28.

²¹⁵ Anna Jameson, *Sacred and Legendary Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1808), p. 91: La relación con las obras que aquí se describen, es mayor con la miniatura en la que está «la virgen sentada en un lado de la cama y se hecha hacia atrás alarmada, casi desmayada».

²¹⁶ José Ma^a Salvador González, "Metáforas bíblicas en la iconografía de la Anunciación en los siglos XIV-XV a la luz de fuentes patristicas y teológicas" (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018), <https://eprints.ucm.es/id/eprint/56356/>, p. 53.

²¹⁷ Representan este modelo de disposición espacial en el que el ángel Gabriel se encuentra a la izquierda del espectador, María a la derecha y el lirio en medio: Michael Pacher, *Annunciacion* (1465) y Duccio di Buoninsegna, "Escena de la Anunciación" en la predela del retablo *Maestà* (1308-1315), entre muchos otros ejemplos. Se ha querido ver, más allá de la influencia primorrenacentista, un paralelismo compositivo en *Roger délivrant Angélique* (1819) de Ingres: METKEN, Günter y DÍAZ DE LIAÑO, José Luís. *Los prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el S. XIX*. Barcelona: Blume. 1982.

²¹⁸ Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites...*, p. 73. D.M.R. Bentley, "Light, Architecture and Awe in Rossetti's Early Annunciations", *ARIEL: A Review of International English Literature*, 7, nº 2 (1976): p. 25.

²¹⁹ Bentley, "Light, Architecture...", pp. 20; 23: Bentley indica que, la pintura que Rossetti vio en 1847, de un autor que no se ha logrado identificar, sea probablemente una obra menor de un primitivo alemán

Es en este texto en donde se encuentra escrito el término central de *Ecce Ancilla Domini*, el sobrecogimiento²²⁰ que la Virgen manifiesta con la entrada del ángel dentro de su intimidad y define su expresión corporal y facial, subrayada por la mirada dirigida tanto al tallo del lirio como a su propio interior²²¹. Este elemento, que centra la composición, es recogido también de la tradición pictórica anterior²²², debido a su significación mariológica y cristológica²²³. Rossetti establece aquí una narración entre el lirio triádico²²⁴ que Gabriel dirige violentamente hacia el útero de la Virgen²²⁵ y el bordado en el estandarte que conecta con *The Girlhood of Mary Virgin* (1848-1849)²²⁶, para evidenciar la presencia de la Santísima Trinidad en el Misterio de la Encarnación.

En relación al propio acontecimiento, Bentley presta atención al simbolismo del momento del día en que se produce, expresado por Rossetti a través de la lámpara encendida²²⁷ y el baño lumínico de la estancia, que adquiere un matiz blanco cálido. Conociere o no

perteneciente a la escuela de Roger van der Wayden. A partir de ella, Rossetti extrajo el conocimiento de la tradición mariana y compuso el soneto *An Annunciation, Early German*, recogido posteriormente por su hermano en *The Works of Dante Gabriel Rossetti*. Londres: Ellis. 1911.

²²⁰ Bentley, "Light, Architecture...", p. 23: «At the low porch is one/Who looks as though deep awe made him to smile». p. 28: Este término es definido por Bentley como «numinous fear and holy wonder» (miedo divino y maravilla divina) y había aparecido ya en uno de los primeros sonetos de Rossetti sobre la infancia de la Virgen, donde indica que ella «felt awe» (se sobrecogió) cuando «fulness of time was come» (la plenitud del tiempo llegó).

²²¹ Bentley, "Light, Architecture...", pp. 28-29.

²²² Este elemento, que se sitúa tradicionalmente en un jarrón o en la mano de Gabriel, supone para José M^a Salvador, un «vehículo de concatenación física y conceptual»: Salvador González, "Metáforas bíblicas...", p. 53.

²²³ Salvador González, "Metáforas bíblicas...", pp. 622-623: El tallo del lirio florido puede ser entendido, en clave cristológica, como el florecimiento del tallo de Jesé, en referencia a la estirpe de Cristo, así como en clave mariológica, aludiendo al florecimiento sin riego ni fertilización de la vara seca de Aarón en la Tienda del Testimonio, sugiriendo la virginidad de la Virgen. Así mismo, una referencia explícita a la flor aparece en el *Cantar de los Cantares*, como metáfora de la encarnación de Dios Hijo.

²²⁴ Las dos flores abiertas representan a Dios Padre y al Espíritu Santo, mientras que el capullo cerrado alude a Cristo no-nato. El estandarte que muestra las tres flores abiertas, indica que María ha cumplido su misión: Birchall, *Prerrafaelitas...*, p. 30. El lirio se conecta visualmente con el árbol tras la ventana, símbolo referido al Eclesiástico, 24.3.12-14, apócrifo tradicionalmente vinculado a la Virgen: Bentley, "Light, Architecture...", pp. 24-25.

²²⁵ Marsh, *Pre-Raphaelite woman...*, p. 32: Marsh identifica este gesto como una violación sugerida. METKEN, Günter y DÍAZ DE LIAÑO, José Luís. *Los prerrafaelistas...* Aquí se identifica el tallo de lirio como «claramente fálico». Sin embargo, bajo mi opinión, este podría ser un recurso del artista para comunicar, en términos carnales, el sobrecogimiento místico de María ante el propio significado trinitario del lirio.

²²⁶ En *The Girlhood of Mary Virgin* (1848-1849), María borda el estandarte aquí terminado. Se ha considerado que, por la línea conductora entre ambos cuadros, estos habrían hecho *pendant*: Birchall, *Prerrafaelitas...*, p. 30. Sin embargo, W.M. Rossetti recoge que el cuadro *The Death of the Mary Virgin*, nunca realizado, sería el que acompañaría a la Anunciación: Virginia, *The paintings and drawings...*, p. 13.

²²⁷ Bentley, "Light, Architecture...", p. 25.

Rossetti la implicación cristiana del amanecer como representación del matrimonio místico entre el Sol-hijo y la Virgen²²⁸, lo cierto es que la luz adquiere en esta obra un papel protagonista, convirtiéndola en un lienzo blanco, leído como metáfora de pureza. Sobre esta base, se destacan el rojo del estandarte y el azul del tapiz, colores asociados a Cristo y a la Virgen respectivamente²²⁹, que junto con el amarillo-dorado de los halos, conjugan un cromatismo primario.

A pesar de que, tanto en el siglo XIX como en el XX se han dado ciertas lecturas exclusivamente de tinte sexual²³⁰, lo cierto es que en esta obra “el amor celestial y la pasión física”²³¹ son aunadas por el artista en una “tensión indecorosa”²³² para conseguir elevar al mismo nivel el cuerpo y el alma, a través de la impoluta carnalidad de María en el Misterio de la Encarnación.

²²⁸ Una tradición cristiana remontable al siglo XII, reconoce a «Cristo como desposado de la Iglesia» (Éfesos 5:2-32), y lo vincula con «la imagen del sol como “un novio que sale de su recámara”» (Salmos 19:4-6): Bentley, “Light, Architecture...”, p. 27.

²²⁹ Tate Gallery, *The Pre-Raphaelites...*, p. 73. La Virgen es frecuentemente representada con el azul y el blanco, símbolos de eternidad y pureza.

²³⁰ Aunque se cree que el hermano de Rossetti publicó la justificación de la ropa de cama debido al clima cálido, una vez presentada la obra por las críticas recibidas, lo cierto es que esta descripción ya aparece en la primera referencia que William hace del cuadro el 25 de noviembre de 1849, citada por Virginia Surtees en su catálogo razonado. Surtees, *The paintings and drawings...*, p. 13.

²³¹ Carlos Reyero, “Introducción al arte occidental del S. XIX” (Madrid: Cátedra, 2014), p. 132.

²³² Marsh, *Pre-Raphaelite woman...*, p. 32.

6. CONCLUSIONES

En el desarrollo de este trabajo, se ha podido constatar una relación directa entre lo representado y el modo de representación, en respuesta a los dos interrogantes que abrían el discurso. Las figuras femeninas divinizadas en las obras de Rossetti, son concebidas como alegorías de lo abyecto, dentro de las cuales subyacen tensiones contrarias que se mueven entre lo erótico y lo espiritual.

Tomando como punto de partida a la Diosa Madre, en respuesta a la primera pregunta, se puede ver en ella la ostentación de estos valores contrarios dentro de un clima de unicidad. Sin embargo, resulta determinante la aparición de las religiones del Dios Padre, ejemplificadas aquí a través de la mitología grecorromana y la religión cristiana, para consolidar la escisión de estos valores abyectos y establecer dos parámetros de conducta femeninos. Esta idea toma forma en la Inglaterra del siglo XIX bajo los términos “ángel del hogar” y “mujer caída”, pertenecientes a una realidad basada en la separación de esferas.

La respuesta a la segunda pregunta viene dada con el acercamiento a la visión sobre el cuerpo y el espíritu que preceden la obra de Rossetti. El foco que pone la Hermandad en la época medieval, evidencia la influencia que la idea de unicidad entre cuerpo y alma tiene en sus obras. La comprensión de la experiencia visionaria resulta del mismo modo relevante, pues supone la producción de manifestaciones artísticas, desde un área subconsciente, en las que lo divino y lo mundano se unen, encontrando su reflejo, en el siglo XIX, en las teorías de Ruskin.

Así, se ha visto que las obras de Rossetti propuestas a estudio, no suponen una subordinación del cuerpo al espíritu, si no que pretenden la unión de estos dos conceptos, generando tensiones dentro de sí.

7. BIBLIOGRAFÍA

Allegra, Giovanni. “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista”. *Anales de literatura Española*, nº 1 (1982): 283-300.

Allen, Virginia M. “«One Strangling Golden Hair»: Dante Gabriel Rossetti’s Lady Lilith”. *The Art Bulletin* 66, nº 2 (1984): 285-294.

Austin, Linda M. “Ruskin and the ideal woman”. *South Central Review* 4, nº 4 (1987): 28-39.

Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés. “¿Visionaria o mística? Hildegard de Bingen en la encrucijada de lenguaje y experiencia del misterio cristiano”. *Revista de teología* 29, nº 108 (2012): 11-24.

Bennett, Matt. “The Pomegranate: Marker of Cyclical Time, Seeds of Eternity”. *International Journal of Humanities and Social Science* 1, nº 19 (2011): 52-59.

Bentley, D.M.R. “Light, Architecture and Awe in Rossetti’s Early Annunciations”. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 7, nº 2 (1976): pp. 20-30.

Bentley, D. M. R. “Rossetti’s *Hand & Soul*”. *E.S.C: English Studies in Canada* 3, nº 4 (1977): 445-457.

Bermejo Barrera, José, et al. *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid: Ediciones AKAL, 1996.

Birchall, Heather. *Prerrafaelitas*. Colonia: Taschen, 2010.

Blake, William. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Madrid: Hiperión, 2000.

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994.

Bravo, Ernesto. *La siempre virgen María: el misterio de María reflejado en la Biblia.*, Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978.

Cabrera Pertusatti, Rodrigo. “Inanna y el fruto prohibido: sobre el vuelo de las brujas y la construcción de arquetipos sexuales abyectos”. *Andén*, nº 86 (2016): pp: 1-4. <https://andendigital.com.ar/2016/12/inanna-y-el-fruto-prohibido-sobre-el-vuelo-de-las-brujas-y-la-construccion-de-arquetipos-sexuales-abyectos-anden-86/> [Consultado en 25/03/2021].

Canales, Esteban. *La Inglaterra victoriana*. Madrid: Akal, 1999.

Caviglia, María Jorgelina. “Mujeres victorianas: representación y discurso”. Comunicación presentada en II Jornadas de Humanidades e Historia del Arte, Bahía Blanca, 4-6 de octubre de 2007. repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3520.

Cerdá y Surroca, M^a Àngela. “Dante Gabriel Rossetti: El poeta de l’ànima”. *Anales de literatura española*, n° 4 (1985): 97-113.

Cernuda, Luís y Alfonso Reyes. *Páginas sobre una poesía. Correspondencia*. Compilación, introducción y notas de Alberto Enríquez Perea. Sevilla: Renacimiento, 2003.

Chaves, José Ricardo. *Andrógino: Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Cherry, Deborah. “The Pre-Raphaelites”. *Marxism Today* 8, n° 5 (1984): 37-38.

Cherry, Deborah y Pollock, Griselda. “Patriarchal power and the Pre-Raphaelites”. *Art History* 7, n° 4 (1984): 480-495.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Siruela: Madrid, 1997.

Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Barcelona: Herder, 2005.

Craig Faxon, Alicia. “The Pre-Raphaelites and the Mythic Image: Iconographies of Women”. *Visual Resources* 27, n° 1 (2011): 77-89.

Doughty, Oswald. *Dante Gabriel Rossetti*. Londres: Longmans, Green & Co. Ltd., 1963.

Durand, Gilbert. *La crisis espiritual en Occidente. Las conferencias de Eranos*. Traducido por Alain Verjat. Madrid: Siruela, 2011.

Droz, Jaques. *Europa: Restauración y recolución: 1815-1848*. Traducido por Ignacio Romero de Solís. Madrid: Siglo XXI España, 2020.

Escartín Gual, Montserrat. “El prerrafaelismo y los autores del 98”. Comunicación presentada en I Congreso Nacional de Literatura y Sociedad, A Coruña, 2000. <http://hdl.handle.net/2183/11035>. (Consultado en 20/04/2021): 119-134.

Farnell, Lewis Richard. *Cults of the Greek States*. Vol. II. Londres: Oxford University Press Warehouse, 1896-1909.

García Gual, Carlos. “Las diosas griegas”. *Trama y fondo: revista de cultura*, n° 39 (2015): 7-16.

Giménez González, Agustín. “El posible voto de virginidad de María (cfr. Lc 1,34): base verotestamentaria”. *Estudios Marianos*, n° 83 (2017): 499-518.

Grimaldi Campos, María del Carmen. "La mujer en Rossetti. Proserpina y Fiammetta". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, nº 4-5 (1997): 160-172.

Hernández González, Cristina. "Al otro lado de la hermandad prerrafaelita. Evelyn de Morgan: imágenes para la sororidad y la igualdad". En *Mujeres en guerra/guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*, coordinado por Estela González de Sande y Mercedes González de Sande, s.p. Sevilla: Arcibel Editores, 2014.

Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Traducido por José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

Jameson, Anna. *Sacred and Legendary Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1808.

Jular Pérez-Alfaro, Cristina. "El cuerpo y la religiosidad medieval. La estatua y el amor físico en la Plena Edad Media". *Revista de dialectología y tradiciones populares* 54, nº 1 (1999): 103-128.

Libis, Jean. *El mito del Andrógino*. Madrid: Siruela, 2001.

Magro Martínez, Iker. "La masculinización del modelo femenino en las fuentes martiriales del cristianismo primitivo". Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Departamento de Estudios Clásicos, 2019. <http://hdl.handle.net/10810/37550>.

Marsh, Jan. *Pre-Raphaelite Women. Images of feminity in Pre-Paphaelite art*. Londres: George Weidenfeld & Nicolson Ltd, 1987.

Martín Gayango, M^a de los Ángeles. "Ut pictura poesis en la historia: Del siglo XVI al siglo XX". *Tiempo y sociedad*, nº 11 (2013): 166-182.

Maxwell, Catherine. *Second Sight: The Visionary Imagination in Late Victorian Literature*. Manchester y New York: Manchester University Press, 2009.

Mayayo, Patricia. *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción*. Barcelona: UOC, 2011.

Melero Moreno, M^a Luísa. "EVA-AVE. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica". *Lambard: Estudis d'art medieval*, nº15 (2002-2003): 111-134.

Mesa Villar, José M^a. "Legitimizing the sensuous female: a re-assessment of the Babylonian goddess in D. G. Rossetti's Astarte Syriaca (1875-77)". *Clepsydra*, nº 6 (2007): 91-108.

Millet, Kate. "The Debate over Women: Ruskin versus Mill". *Victorian Studies* 14, nº 1 (1970): 63-82.

- Morales, José. "J. H. Newman y el movimiento de Oxford". *Scripta theologica: Revista de la facultad de teología de la Universidad de Navarra* 8, n° 2 (1976): 713-739.
- Morales y Marín, José Luís. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1984.
- Myers, Frederic W. H. "Rossetti and the religion of beauty". *The Cornhill Magazine* 47, n° 278 (1883): 213-224.
- Nasaar, Christopher. "Exploring the Demoniac Subconscious: Rossetti's «Proserpina»". *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* 12, n° 2 (1999): 23-26.
- Newman, John Henry. *Ensayos críticos e históricos*. Vol. I. Traducido por Gabriel Insausti. Madrid: Ediciones Encuentro, 2008.
- Nieto Manini, Ana Lorena. "Reivindicación de Hera: hierogamia y consecuencias". *Revista de: Estudios clásicos*, n° 47 (2019): 191-207.
- de Pablo Maroto, Daniel. "Éxtasis místico, sexualidad y Santa Teresa". *Revista de espiritualidad*, n° 29 (2015): 485-511.
- Ràfols i Fontanals, Josep Francesc. "Los pintores nazarenos (de Overbeck a Benito Mercadé)". *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n° 34 (1958): 2-6.
- Ramos Domingo, José. "En el tiempo de los cenáculos: Aproximaciones a la pintura religiosa del siglo XIX". Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes, 2011. <http://hdl.handle.net/10366/115600>.
- Reyero, Carlos. *Introducción al arte occidental del S. XIX*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Riane, Eisler. *El cáliz y la espada. La mujer como fuerza en la Historia*. Traducción libre del portugués. México: Editorial Pax, 1991.
- Rincón Reguera, Lorena. "La quimera diabólica de los creadores de la decadencia. La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*". Trabajo fin de máster, Universidad de Valladolid, 2016. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/18825>.
- Ross, Elizabeth. *La diosa oscura. Mitología y sexo*. Michoacán de Ocampo: Instituto de la mujer de Michoacán, 2005.
- Rossetti, Dante Gabriel. *Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*. Vol. I. Editado por William. M. Rossetti. Boston: Roberts Brothers, 1887.
- Rossetti, Dante Gabriel. *The House of Life. A Sonnet-Sequence*. Editado por Roger. C. Lewis. Martlesham: Boydell & Brewer, 2007.
- Rubial García, Antonio. "Entre el cielo y el infierno. Cuerpo, religión y herejía en la Edad Media tardía". *Acta poética* 20, n° 1-2 (1999): 19-46.

Rubin, Miri. “Imágenes de la Virgen María”. *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario (2010): 109-124.

Ruskin, John. *El sueño imperativo: fragmentos sobre arte, naturaleza y sociedad*. Traducido por Jordi Doce. Madrid: Vaso roto, 2014.

Salvador González, José M^a. “Metáforas bíblicas en la iconografía de la Anunciación en los siglos XIV-XV a la luz de fuentes patrísticas y teológicas”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/56356/>.

Selma, José Vicente. *Los prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano*. Barcelona: Montesinos, 1991.

Surtees, Virginia. *The paintings and drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): a catalogue raisonné*. Vol. I. Oxford: Clarendon Press, 1971.

Olivares Martínez, Diana. “Granada”. Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid, 2017.

Ore Belsuzarri, Herbert. *¿Dónde están los hijos de Caín?* E-Book. 2018.

Picón Bruno, Daniela. “Escenas de escritura visionaria: Hildegard de Bingen y William Blake”. Tesis doctoral, Universidad de Chile, 2009. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108581>.

Plazaola, Juan. *Historia del arte cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

Pollock, Griselda. *Vision y diferencia: Feminismo, feminidad e historias del arte*. Traducido por Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

Tapia-Adler, Ana M^a. “Inanna/Ishtar. Origen y evolución de una figura religiosa”. *Cuadernos Judaicos*, n° 14 (1984): 14-135.

Tate Gallery. *The Pre-Raphaelites*. Londres: Tate Gallery, 1984.

The Christians: Their First Two Thousand Years; The Quest for the City A.D. 740-1100 Pursuing the Next World, They Founded This One. Vol. VI. Edmonton: Christian History Project, 2004.

Torres Queiruga, Andrés. “Moral y religión. De la moral religiosa a la visión religiosa de la moral”. *Selecciones de teología*, n° 14 (2005): 83-92.

De Vega Carpio, Lope. *La doncella Teodor*. Kassel: Reichenberger, 2008.

Vella Ramírez, Mercedes. “Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)”. *Alfinge: Revista de filología*, n° 16 (2004): 25-45.

Vizcaya Delgado, Mabel. "Reelaborar los mitos. El mito de Lilith". Trabajo fin de grado, Universidad de La Laguna, 2020. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/21376>.

Waugh, Evelyn. *Rossetti. His Life and Works*. Oxford: Michael G. Brennan, 2017.

Wechsler Steinberg, Elina. "Eva versus Lilith (o la elisión de la Biblia de la mujer que goza)". *R.A.E.N.* 8, nº 26 (1988): 437-443.

White, Rosalind. "«What of her glass without her?» Prismatic desire and autoerotic anxiety in the art and poetry of Dante Rossetti". *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, nº 28 (2019): 1-19.

Anexos

Fig. 1. Rossetti, Dante G. *Astarte Syriaca*. 1877. Manchester Art Gallery.



Fuente de imagen: manchesterartgallery.org.

Soneto. 2. Astarte Syriaca (1877)

Mystery: lo! betwixt the sun and moon
Astarte of the Syrians: Venus Queen
Ere Aphrodite was. In silver sheen
Her twofold girdle clasps the inWhite boon
Of bliss whereof the heaven and earth commune:
And from her neck's inclining Xower-stem lean
Love-freighted lips and absolute eyes that wean
The pulse of hearts to the spheres' dominant tune.

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

Dante G. Rossetti, *Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, vol. I, editado por William. M. Rossetti (Boston: Roberts Brothers, 1887), p. 361.

Fig. 2. Rossetti, Dante G. *Proserpine*. 1874. Tate Britain.



Fuente de imagen: tate.org

Soneto 2. Proserpina (1874)

Lunghi à la luce che in sù questo muro
Rifrange appena, un breve istante scorta
Del rio palazzo alla soprana porta.
Lungi quei Wori d'Enna, O lido oscuro,
Dal frutto tuo fatal che omai m'è duro. 5
Lungi quel cielo dal tartareo manto
Che quì mi cuopre: e lungi ahi lungi ahi quanto
Le notti che sarán dai dì che furo.

Lungi da me mi sento; e ognor sognando
Cerco e ricerco, e resto ascoltatrice; 10
E qualche cuore a qualche anima dice,
(Di cui mi giunge il suon da quando in quando,
Continuamente insieme sospirando,)—
“Oim'è per te, Proserpina infelice!”

Soneto. 2a. Proserpine (1874)

Afar away the light that brings cold cheer
Unto this wall,—one instant and no more
Admitted at my distant palace-door.
Afar the Xowers of Enna from this drear
Dire fruit, which, tasted once, must thrall me here. 5
Afar those skies from this Tartarean grey
That chills me: and afar, how far away,
The nights that shall be from the days that were.

Afar from mine own self I seem, and wing
Strange ways in thought, and listen for a sign: 10
And still some heart unto some soul doth pine,
(Whose sounds mine inner sense is fain to bring,
Continually together murmuring,)—
“Woe's me for thee, unhappy Proserpine!”

Dante G. Rossetti, *Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*. vol. I, editado por William. M. Rossetti (Boston: Roberts Brothers, 1887), pp. 370-371.

All women in the magic of her lock...



Fig. 3.
Rossetti, Dante G. *Lady Lilith*. 1868.
Delaware Art Museum.

Fuente de imagen: delart.org.



Fig. 3a.
Rossetti, Dante G. *Lady Lilith*. 1867.
Metropolitan Museum of Art.

Fuente de imagen: metmuseum.org.

Soneto. 3.

Lady Lilith (1868) – Body's Beauty (1881)

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. 4
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. 8

The rose and poppy are her flowers; for where
Is he not found, O Lilith, whom shed scent
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?
Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went 12
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair.

Dante G. Rossetti, *The House of Life. A Sonnet-Sequence*, editado por Roger. C. Lewis
(Martlesham: Boydell & Brewer, 2007), p. 181.

Fig. 4. Rossetti, Dante G. *Ecce Ancilla Domini*. 1850. Tate Britain.



Fuente de imagen: tate.org.uk.

Soneto. 4. Annunciation, Early German. (1847)

The lilies stand before her like a screen
Through which, upon this warm and solemn day,
God surely hears. For there she kneels to pray
Who wafts our prayers to God—Mary the Queen
She was Faith's Present, parting what had been
From what began with her, and is for aye.
On either hand, God's twofold system lay:
With meek bowed face a Virgin prayed between.

So prays she, and the Dove flies in to her,
And she has turned. At the low porch is one
Who looks as though deep awe made him to smile.
Heavy with heat, the plants yield shadow there;
The loud flies cross each other in the sun;
And the aisled pillars meet the poplar-aisle.

Dante G. Rossetti, *Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, vol. I, editado por
William. M. Rossetti (Boston: Roberts Brothers, 1887), p. 343.