

LOS TESOROS DE LA COLECCIÓN EN CONTEXTO

La Hermandad Prerrafaelita en el Museo de Arte de Ponce



MUSEO DE ARTE DE PONCE

LOS TESOROS DE LA COLECCIÓN EN CONTEXTO

La Hermandad Prerrafaelita en el Museo de Arte de Ponce

Documentación del simposio
y selección de ponencias

Concepto del simposio:

Cheryl Hartup

Curadora en Jefe

Museo de Arte de Ponce

Febrero 2012

Coordinadora del simposio y de su publicación:

Taína B. Caragol

Consultora, Programas Académicos

MUSEO DE ARTE DE PONCE

Portada:

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

La viuda romana (Dis Manibus), 1874

Óleo sobre lienzo, 104.8 x 93.3 cm

Edición especial para la red

Traducción: Programa del simposio, biografías y sinopsis:

Thaïs Passerieu dit Jean-Bernard

Selección de ponencias: Centro de Traducciones e Investigación,

Programa Graduado en Traducción

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Fotografía: *Johnny Betancourt*

Publicado y distribuido por: Museo de Arte de Ponce

2325 Avenida Las Américas, Ponce, PR 00717-0776

PO Box 9027, Ponce, PR 00732-9027

www.museoarteponce.org

ISBN 978-1-938828-00-3

Biblioteca de Congreso: Copyright © 2012 Museo de Arte de Ponce

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía, el tratamiento informático, la fotocopia y la grabación, sin la autorización por escrito del editor, excepto en caso de citas breves incluidas en textos.

El Museo de Arte de Ponce es una institución sin fines de lucro, exenta de pago de impuestos y acreditado por la Asociación Americana de Museos. Sus exposiciones, programas y operaciones son apoyadas por socios y por fondos privados y públicos a través de contribuciones de individuos, corporaciones, fundaciones, agencias, el Municipio Autónomo de Ponce y el Estado Libre Asociado de Puerto Rico.

Esta publicación presenta una selección de las ponencias ofrecidas en el 1er Simposio Internacional de Arte Prerrafaelita, titulado Los tesoros de la colección en contexto: la Hermandad Prerrafaelita en el Museo de Arte de Ponce, organizado por el Museo de Arte de Ponce, el 4 de febrero de 2012. Todas las obras de arte reproducidas son propiedad del Museo de Arte de Ponce, Fundación Luis A. Ferré, Inc., Ponce, Puerto Rico.

El Museo de Arte de Ponce agradece la generosidad de los conferenciantes que autorizaron la publicación de sus ponencias traducidas al español. Esta publicación ha sido posible gracias al auspicio del National Endowment for the Arts y a Samuel H. Kress Foundation.

KRESS

Samuel H. Kress Foundation



MUSEO DE ARTE DE PONCE



Índice

- 9. Programa
- 10. Bienvenida
Dr. Agustín Arteaga, Museo de Arte de Ponce
- 12. *“La Hermandad Prerrafaelita en la colección británica del Museo de Arte de Ponce”* Cheryl Harup
- 20. *“El romance de la rosa: La serie pequeña de ‘El rosal silvestre’ y la aventura de Edward Burne-Jones en busca del amor perfecto”*
Sally-Anne Huxtable
- 30. *“La mujer prerrafaelita en contexto”* Franny Moyle
- 38. *“El Mercado de los duendes de Christina Rossetti y la pintura prerrafaelita: Correspondencias formales y revisión de la feminidad”* Madeleine Vala
- 54. Biografías de los ponentes y sinopsis



Programa

10:00am-10:30am Registro y café.

10:35am Bienvenida por Agustín Arteaga, Principal Oficial Ejecutivo.

10:45-12:45pm Sesión matutina.

La colección británica del Museo de Arte de Ponce y la Hermandad Prerrafaelita, por Cheryl Hartup, Cheryl Hartup, Curadora en Jefe, Museo de Arte de Ponce.

John Everett Millais y los grandes maestros, por Jason Rosenfeld, Profesor Distinguido y Catedrático Asociado, Marymount Manhattan College.

Ford Madox Brown ¿el primer prerrafaelita verdadero? Tim Barringer, Profesor Paul Mellon y Director de Estudios Graduados del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Yale.

El Romance de la Rosa: la Serie del rosal silvestre y la aventura de Edward Burne Jones en busca del amor perfecto, Sally-Anne Huxtable, Catedrática Asociada, Departamento de Arte e Historia del Diseño, Universidad de Northumbria.

Preguntas y respuestas

1:00pm-2:00pm Almuerzo.

2:15-5:00pm Sesión vespertina.

La mujer prerrafaelita en contexto, Franny Moyle, autora y productora, British Broadcasting Corporation.

El Mercado de los duendes de Christina Rossetti y la pintura prerrafaelita: Correspondencias formales y revisión de la feminidad, Madeleine Vala, Catedrática Asociada, Depto. de Inglés, Universidad de Puerto Rico.

Curar los prerrafaelitas, Alison Smith, Curadora Principal del Equipo de arte británico del siglo diecinueve, Tate Britain.

Preguntas y respuestas.

5:00-6:00pm Coctél.

Bienvenida

Dr. Agustín Arteaga, Museo de Arte de Ponce

Buenos días, mi nombre es Agustín Arteaga, soy el principal oficial ejecutivo y director del Museo de Arte de Ponce y me place darles la bienvenida al tercer simposio internacional del museo desde 2005. El primer simposio, *Crítica de arte hoy: ¿Quién la escribe? ¿Quién la lee? ¿A quién le importa?*, reunió a críticos e historiadores de arte de Argentina, Brasil, México, España, Estados Unidos y Puerto Rico para estimular un diálogo sobre el papel actual de la escritura sobre el arte. El segundo simposio, en 2009, se llamó *La aportación educativa de los museos a la sociedad*. Este programa reunió expertos de México, Puerto Rico, Estados Unidos y Venezuela para compartir nuevas técnicas, teorías y enfoques a la educación en museos.

El tercer simposio internacional es nuestro primer simposio prerrafaelita en los 53 años de historia del museo. La colección británica del Museo de Arte de Ponce es única en las Américas debido a su sólido acervo de pinturas victorianas reconocidas internacionalmente, y hoy celebramos y adquirimos un mejor entendimiento sobre nuestros tesoros prerrafaelitas en un marco contextual. Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a María Luisa Ferré Rangel, Presidenta de la Junta de Síndicos de la Fundación y a todos los miembros de la Junta por su liderazgo y constante apoyo, especialmente durante este periodo de transformación. También quisiera reconocer a los hijos de nuestro fundador, la Dra. Rosario Ferré y Antonio Luis Ferré por su servicio excepcional a la institución como pasados presidentes de la Junta. En 2010, Antonio Luis Ferré y su esposa Luisa Juliana Rangel se convirtieron en los nuevos fundadores del museo y la galería prerrafaelita lleva sus nombres. Nuestra biblioteca, un centro de investigación para la colección, lleva el nombre de la Dra. Rosario Ferré.

Quisiera agradecer a nuestro panel por compartir su conocimiento académico sobre los prerrafaelitas a través de los años y por su participación en nuestras nuevas iniciativas para la colección del museo. Esperamos continuar nuestra relación con cada uno de ustedes.

Nuestro agradecimiento a Taína Caragol, pasada curadora de educación para el Museo, por haber planificado y llevado este evento, el cual tenemos la intención de repetir en el futuro. Nos acompañan varios distinguidos estudiosos del Prerrafaelismo, quienes han viajado desde muy lejos; les agradecemos su interés en el simposio y en la colección del Museo de Arte de Ponce. Estamos sumamente agradecidos de nuestros patrocinadores, que han hecho posible este simposio: el National Endowment for the Arts y la Fundación Samuel H. Kress. Por su generosidad también nos fue posible ofrecer cuatro becas de viaje a alumnos que estudian a los prerrafaelitas. Estos son: Lauren Naturale, de la Universidad de California, Berkley, Marta Heinrich, de la Universidad Ryerson, Emily Talbot, de la Universidad de Michigan, y Kathleen Weigand, del Trinity College, de la Universidad de Dublín. Gracias por su participación en el simposio.

El National Endowment for the Arts y la Fundación Samuel H. Kress también han financiado la primera publicación de la colección británica del Museo, que se publicará este otoño. Nuestro agradecimiento a Alison Smith y Sally-Anne Huxtable por su participación como escritoras y editoras de este proyecto de cuatro años. Llevar a cabo estos simposios internacionales dentro de un presupuesto siempre requiere apoyo adicional. Recibimos este apoyo de nuestros vecinos, la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico, y de Roberto Serrallés, de la Destilería Serrallés, y miembro de la Junta. Gracias por sus aportaciones.

Ahora quisiera presentarles a la Curadora en Jefe, Cheryl Hartup. Desde que llegó al Museo de Arte de Ponce en 2005, Cheryl ha sido una pieza fundamental para extender la visibilidad de la colección prerrafaelita y la nueva investigación de las obras. Ella hablará de cómo se formó la colección prerrafaelita, las recientes colaboraciones internacionales que involucran a la colección y los nuevos descubrimientos a través de la conservación.

La hermandad prerrafaelita en la colección británica del Museo de Arte de Ponce

Cheryl Hartup, Cuadora Jefe

El Museo de Arte de Ponce cuenta con sesenta y seis obras de artistas que desarrollaron su actividad artística en Inglaterra.* La mayoría de estas, dieciséis pinturas, veinticuatro dibujos y una fotografía son de artistas afiliados al movimiento prerrafaelita. Luis A. Ferré (1904-2003), fundador del Museo, y sus dos asesores principales, Julius Held (1905-2002) y René Taylor (1916-1997) tuvieron la visión de buscar y reunir algunas de las mejores obras de artistas británicos decimonónicos al mismo tiempo que coleccionaban, escogiendo con precisión, numerosas obras de gran calidad de las principales escuelas de arte occidental, así como de arte latinoamericano y puertorriqueño.¹ ¿Cómo fue que una importante colección de pinturas prerrafaelitas acabó en Ponce? La respuesta radica en el gusto personal de Ferré y en su estrategia de coleccionismo.

En lugar de reunir una colección privada para luego donarla a un museo, en 1956, Ferré estableció la Fundación Luis A. Ferré y comenzó a adquirir una rica y variada colección de arte occidental desde el Renacimiento hasta el siglo XIX para un museo que abriría sus puertas en su ciudad natal de Ponce tres años después.

Durante cuarenta y cinco años, con el asesoramiento de Held —especialista en Rubens y profesor de Historia del Arte en Barnard College y la Universidad de Columbia— Ferré adquirió obras de alta calidad para el Museo, aunque en ocasiones fueran de artistas poco conocidos o de atribución incierta. Utilizó su presupuesto eficientemente aprovechando con prontitud las buenas oportunidades y permitiendo que su buen ojo e intuición, y no los gustos en boga, determinaran sus adquisiciones. Held apoyó esta estrategia.

El Museo de Arte de Ponce abrió sus puertas en 1959 en una casona colonial española en el centro de Ponce. De las setenta y una obras



expuestas, tres retratos de Thomas Lawrence, Tilly Kettle y Thomas Gainsborough representaban la escuela inglesa. Las adquisiciones subsiguientes para la colección —las pinturas prerrafaelitas— fueron mucho menos convencionales y demuestran la estrategia de ambos de adquirir pinturas de calidad, independientemente de su estatus en el mercado. Algunos meses después de la inauguración del Museo, Ferré contactó a John P. Nicholson de la John Nicholson Gallery en Nueva York, a quien le compró la pintura *Léhon visto desde Mont Parnasse, Britania* (1853) [Ilus. 1] de Thomas Seddon. La escasa suma que pagó por la obra, \$1,600, refleja la poca estima de que gozaba este tipo de pintura. Viviendo en una isla lozana y fértil, con montañas y valles, no resulta sorprendente que Ferré se sintiera atraído por esta obra llena de verdor, con sus numerosos especímenes de árboles, cada uno de un verde distinto. Seddon pintó este lienzo *in situ* y Ferré prefería su estilo meticuloso y detallado al de las pinturas impresionistas. Esta compra llevó a otras importantes adquisiciones, provenientes de la misma galería, para la colección de arte prerrafaelita.

En septiembre de 1959, Held también visitó la galería de Nicholson, donde descubrió la *Serie pequeña de “El rosal silvestre”* de Edward Burne-Jones. El 26 de septiembre le escribió a Ferré:

Nicolson [sic] tiene una serie de tres obras de Burne-Jones que representan la leyenda de *la Bella Durmiente* (Preciosa Rosa) que encuentro tan encantadora y bella que le he pedido que le dé la opción. Desafortunadamente ya le ha dado la opción a otra persona, así que tendremos que esperar hasta que la otra parte decida. Las pinturas son de 1871 y se encuentran en perfecto estado. Pide \$6,500 por las tres, lo cual me parece bastante razonable ahora que los prerrafaelitas vuelven a estar de moda. Si están disponibles, pienso que debería comprarlas a como dé lugar; son piezas verdaderamente preciosas.²

Nicholson le pidió al comprador potencial que desistiera de su opción de compra. Este lo aceptó con renuencia y Ferré pudo comprar la serie que hoy día es una de las joyas del Museo de Arte de Ponce. Algunos meses después, Nicholson le escribió a Ferré para informarle de una “estupenda pintura prerrafaelita” que había traído de Inglaterra pensando en Ferré. Se trataba de la fascinante y muy detallada *Isolda con la poción de amor* (1870) [Ilus. 2] de Frederick Sandys. Según Nicholson, Held la apreciaba mucho y pensaba que la modelo guardaba cierto parecido con la hija de Ferré, Rosario.³ Ferré no dudó en comprar la pintura y ese mismo año adquirió *La viuda romana* [Ilus. 3] de Rossetti.

Rara vez Ferré compraba más de una obra de un mismo artista para la colección. Sin embargo, en 1963, cuando surgió la oportunidad de adquirir la monumental obra maestra de Edward Coley Burne-Jones, *El sueño del rey Arturo en Avalón* [Ilus. 4], junto con un modelo, dieciocho dibujos preparatorios y una acuarela atribuida al artista, no la dejó pasar. *El sueño del rey Arturo en Avalón* estuvo en la Tate Britain, en calidad de préstamo, desde 1929 hasta 1962, un año antes de que los herederos del dueño original la subastaran en Christie’s. Tres días después de la subasta del 26 de abril de 1963, el hijo y socio de John P. Nicholson, le escribió a Ferré agradeciéndole la rapidez del pago. “Quiero felicitarlo por haber tenido la previsión de adquirir esta gran obra de Burne-Jones. Como ya le había mencionado por teléfono, mi representante en Londres fue asediado por llamadas telefónicas de comerciantes de arte y compradores individuales preguntándole si la pintura y los dibujos estaban a la venta”.⁴ Ferré acababa de adquirir la primera obra maestra de la colección británica.

Entre 1964 y 1973, Ferré compró otros seis dibujos preparatorios de *El sueño del rey Arturo en Avalón*, un boceto no acabado del taller de Burne-Jones, pinturas de William Holman Hunt, John Everett Millais, Ford Madox Brown, Gustav Pope y Arthur Nowell. En 1997 adquirió la última obra prerrafaelita (también la última obra de la colección británica), *El buen samaritano de camino a Jerusalén* (1879) [Ilus. 5] de John Rogers Herbert. Todas estas obras conmovían mucho a Ferré. Las coleccionaba porque sentía que atraerían a espectadores de generaciones futuras por su belleza y simbolismo.⁵ Desde la muerte de Ferré en 2003 no se han añadido obras nuevas a la colección británica, pero el establecimiento de un fondo dotal ayudará a que esta colección crezca en el futuro.

Desde 1963, el Museo de Arte de Ponce prestaba esporádicamente las obras de su colección prerrafaelita a exposiciones fuera de Puerto Rico. No fue hasta el cierre temporal del Museo durante dos años (2008-2010), tiempo en el que se realizó una extensa renovación y un proyecto de nuevas construcciones, que la colección victoriana viajó extensamente. Desde 2005 hasta 2010, por iniciativa del nuevo director del Museo, Agustín Arteaga, se realizó una serie de visitas internacionales, acuerdos y exposiciones sin precedentes. En 2007, el Museo firmó un acuerdo para colaborar con los departamentos de conservación y curaduría de la Tate Britain y, un año más tarde, le prestó las obras *Sol ardiente de junio* [Ilus. 6] y *El sueño del rey Arturo en Avalón*, pintura que no había abandonado la ciudad de Ponce desde su llegada, así como otras siete obras relacionadas. La Tate Britain reciprocó proveyendo nuevas

aportaciones académicas a la colección británica del Museo de Arte de Ponce mediante la pericia combinada de Alison Smith, la destacada curadora de la colección de arte británico del siglo XIX, su asistente para aquel entonces, Sally-Anne Huxtable y la investigadora independiente Heather Birchall.

Desde 2007 hasta 2010, la colección prerrafaelita del Museo se expuso en siete museos en Estados Unidos y México, como parte de exposiciones que presentaban las obras maestras del arte europeo del Museo de Arte de Ponce. En ese mismo período el Museo organizó la exposición *La bella durmiente: Pintura victoriana del Museo de Arte de Ponce* en el Museo Nacional del Prado de Madrid, el Gemeentemuseum de La Haya y el Belvedere de Viena. Durante dos años y medio, la colección del Museo fue apreciada por más de dos millones de personas.

Mientras la colección viajaba se hicieron al menos dos descubrimientos. La pintura *Señorita Gladys M. Holman Hunt* (“*La escuela de la naturaleza*”) [Ilus. 7] de William Holman Hunt se exponía en el Prado cuando Elena Cenalmor-Bruquetas, la asistente de dirección de asuntos curatoriales del Museo del Prado, junto con Judith Bronkhurst, la más destacada especialista de la obra de Hunt, sometieron la pintura a exámenes de rayos X e infrarrojos en el laboratorio de conservación del Prado. Su objetivo era evaluar la apariencia del retrato según fue pintado originalmente por Holman Hunt, y como corolario, determinar qué elementos fueron añadidos posteriormente por Arthur Hughes, asistente de Hunt.⁶

Inicialmente, Hunt había pintado un retrato de Gladys, su hija de dieciséis años, siguiendo de cerca un boceto preparatorio en carboncillo de 1891, pero cambió algunos elementos durante el proceso de creación de la pieza. El glaucoma que padecía el artista lo obligó a contratar, hacia el final de su vida, a varios asistentes que le ayudaran a terminar sus obras.⁷ Para 1904, Arthur Hughes repintó la cabeza del sujeto y reemplazó la cara de Gladys por la de una mujer mayor. Según un documento sin fecha escrito por Stanley Pollitt, otro asistente de Hunt, Hughes modificó el retrato de Gladys utilizando una “cabeza de una modelo”.⁸ Cenalmor-Bruquetas y Bronkhurst concluyeron que varios años más tarde, sin el consentimiento de Hunt aunque sí por la sugerencia de Gladys, Hughes pintó nuevamente la cara, esta vez utilizando la de una joven desconocida, ajustó la cintura y alteró el estilo del traje para que fuera más apropiado a su edad.⁹ Existe evidencia de que Gladys y su madre, Edith, al menos en dos ocasiones les pidieron a los asistentes de Hunt que modificaran retratos familiares (por ejemplo, achicar la cintura de la modelo de alguna pintura) cuando ya Hunt estaba

muy ciego para notarlo.¹⁰

El segundo descubrimiento se dio en 2010 cuando el Museo Belvedere pidió que se le prestara *Las hijas del rey Lear* [Ilus. 8] como parte de la exposición *La bella durmiente*. El proceso de preparar la pintura para su envío presentó la oportunidad perfecta para que el centro de conservación del Museo de Arte de Ponce estudiara la pieza, cuya autoría había estado en duda desde que el Museo la adquirió en 1971. La pintura estaba firmada con el nombre de “G. Rossetti” en el lado inferior izquierdo; sin embargo la firma estaba sobre el barniz y no era consistente con la pintura que le rodeaba. La directora de conservación del Museo, Lidia Aravena, retiró dos capas de un barniz oscuro y un poco de la pintura hasta descubrir tres firmas y dos fechas del verdadero artista, Gustave Pope. Al someter la obra a rayos X salieron a relucir varios pentimenti. Por ejemplo, Pope bajó la inclinación de la cabeza de la modelo del lado izquierdo para enfatizar su mirada severa y directa.

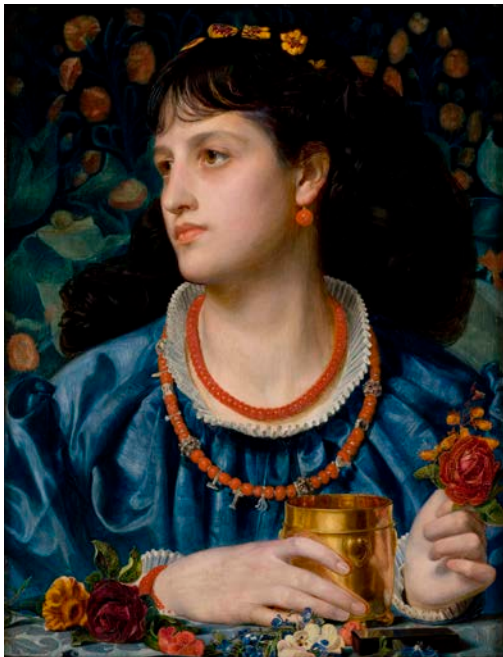
Mediante las extraordinarias adquisiciones de Ferré, Held y el primer director del Museo, René Taylor, los visitantes de Ponce y de otros museos en todo el mundo han vivido momentos de inesperado asombro al encontrarse con las bellezas de la colección prerrafaelita del Museo de Arte de Ponce. Bajo la actual dirección de Agustín Arteaga, el Museo se encamina con gran determinación hacia la investigación, la conservación y las colaboraciones internacionales para que, en el siglo XXI, el Museo y su colección ganen más visibilidad y continúen siendo una fuente de orgullo para Puerto Rico.



1



3



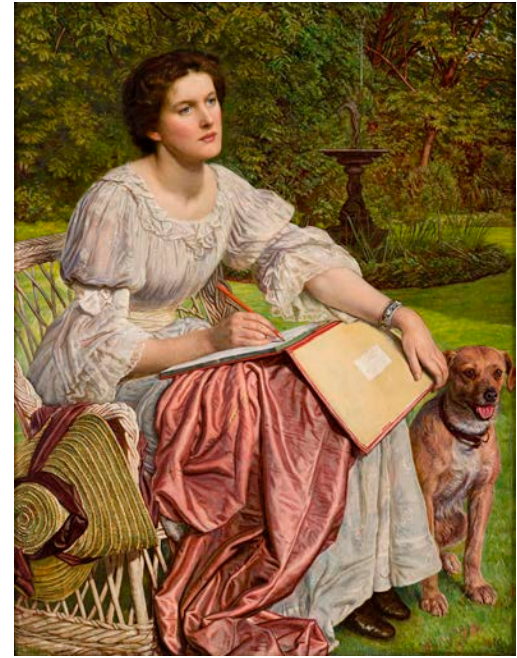
2



4



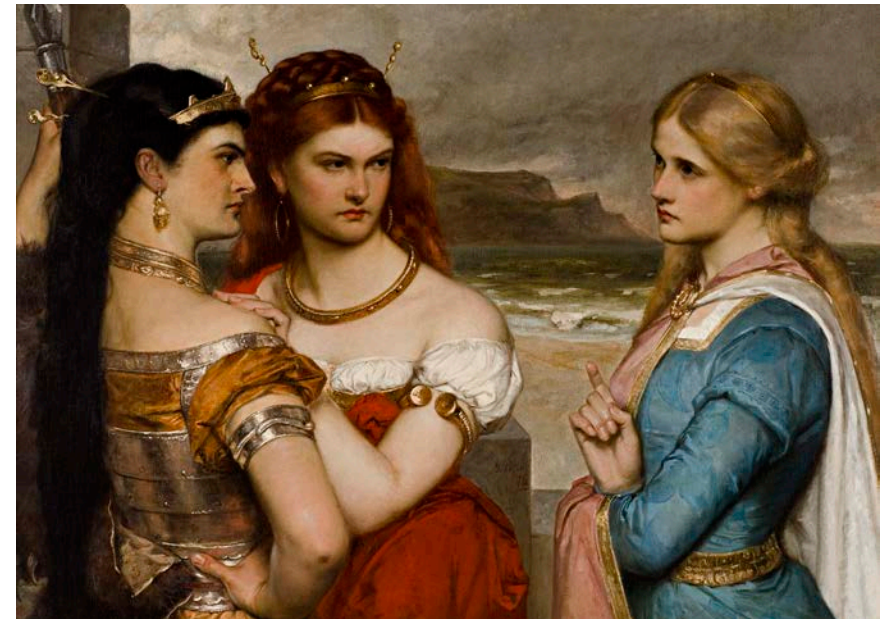
5



7



6



8

1. Thomas Seddon

(Inglaterra 1821 – 1856 Egipto)

Léhon visto desde Mont Parnasse, Bretaña

1853

óleo sobre tela

22 5/8 x 29 1/2 in. (57.3 x 75 cm)

Colección Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

59.0091

2. Frederick Sandys

(Norwich 1829–1904 Londres)

Isolda con la poción de amor

1870

óleo sobre tabla

19 x 15 3/4 in. (45 x 35 cm)

Colección Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

60.0142

3. Dante Gabriel Rossetti

(Londres 1828–1882 Birchington, Kent)

La viuda romana (Dīs Manibus)

1874

óleo sobre tela

41 1/2 x 26 1/2 in. (103.7 x 91.2 cm)

Colección Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

4. Edward Coley Burne-Jones

(Birmingham 1833–1898 Londres)

El sueño del Rey Arturo en Avalón

1881-98

óleo sobre tela

110 x 256 in. (279.4 x 650.2 cm)

Colección Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

63.0369

5. John Rodgers Herbert

(Essex 1810–1890 Londres)

El buen samaritano camino a Jerusalén

ca. 1879

óleo sobre tabla

13 1/2 x 22 in. (34.2 x 55.9 cm)

Colección Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

97.2232

6. Frederic Leighton

(Scarborough 1830–1896 Londres)

Sol ardiente de junio

ca. 1895

óleo sobre tela

46 7/8 x 46 7/8 in (119 x 119 cm)

Colección Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

63.0406

7. William Holman Hunt

(Londres 1827–1910)

(modificada posteriormente por Arthur Hughes, Inglaterra 1832–1915)

Señorita Gladys M. Holman Hunt (La escuela de la naturaleza)

1893-94; modificada ca. 1904-05

óleo sobre tabla

49 11/16 x 38 3/16 in. (126.2 x 97 cm)

Colección Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

64.0504

8. Gustav Pope

(Austria 1831–1910 Londres)

Las hijas del Rey Lear

ca. 1875–76

óleo sobre tela

44 1/2 x 32 5/16 in (113 x 82 cm)

Colección Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

71.0761

* Traducción de Eric R. Vázquez Sánchez. Centro de Traducciones del Programa Graduado de Traducción. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

1. El patrimonio del Museo de Arte de Ponce consiste en la actualidad de aproximadamente 4,500 obras. Entre ellas, las colecciones de arte barroco italiano, arte académico francés, pintura victoriana y arte puertorriqueño son las de mayor prestigio.

2. De Julius S. Held a Luis A. Ferré, 26 de septiembre de 1959, archivos, Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico. (Traducción nuestra).

3. De John P. Nicholson a Luis A. Ferré, 15 de abril de 1960, archivos, Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico. (Traducción nuestra).

4. De Peter J. Nicholson a Luis A. Ferré, 29 de abril de 1963, archivos, Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico. (Traducción nuestra).

5. Nota escrita por Hiromi Shiba y aprobada por Luis A. Ferré, 16 de marzo de 2000, archivos, Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico.

6. Véase "De cómo el retrato de '*La señorita Gladys M. Holman Hunt*' se convirtió en '*Escuela de la naturaleza*'", de Elena Cenalmor-Bruquetas y Judith Bronkhurst. Boletín del MAP. Otoño/invierno. Págs. 8-10.

7. Algunos ejemplos de lienzos repintados son el de William Holman Hunt con la ayuda de Edward Robert Hughes, *La dama de Shalott* (c. 1886-1905; Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut); William Holman Hunt, Arthur Hughes y quizás también Edward Robert Hughes y Godfrey Hughes, *Oriana* (? [después de 1895]; Museo de Arte Joslyn, Omaha, Nebraska); y William Holman Hunt con la ayuda de Edward Robert Hughes, *La luz del mundo* (c. 1900-04; el Deán y Cabildo de la Catedral de San Pablo, Londres).

8. "The Lady of Shalott", una nota sin fecha que aparece en los Pollitt Papers, The Pollitt Collection. (Traducción nuestra).

9. Cenalmor-Bruquetas y Bronkhurst, 2010, Págs. 9-10.

10. *El aniversario* (1868; colección privada) fue el primer retrato de Hunt de su futura esposa (Marion) Edith Waugh. Posteriormente, quien sirvió de modelo para el retrato le pidió a Edward Robert Hughes que lo alterara. Según señala su hija "Tú hiciste que Edward Hughes [...] cuando padre estaba muy ciego como para saber lo que hacías [...]...achicara la cintura". (Diana Holman-Hunt, *My Grandmothers and I*, 1960, pág. 100. (Traducción nuestra). Véase Bronkhurst2006, Vol. 1, pág. 217, #111).) *Miss Flamborough* (1881-82; Peter Nahum at the Leicester Galleries), un retrato de Gladys, la hija de Holman Hunt, fue repintado en dos ocasiones luego de la muerte del artista; primero por Edith Holman-Hunt y después por Charles Stanley Pollitt a petición de Gladys. (Carta de la Sra. Burt, hija adoptiva de Gladys Holman-Hunt, a Judith Bronkhurst, el 6 de febrero de 1980. Véase también Bronkhurst, 2006, Vol. 1, pág. 253, #137).

El Romance de la Rosa: La serie de “El rosal silvestre” y la aventura de Burne-Jones en busca del amor perfecto

Sally-Anne Huxtable

La evolución de la Serie de “*El rosal silvestre*” es un tanto compleja, puesto que Edward Burne-Jones regresó al tema una y otra vez a lo largo de su carrera.* La Serie de “*El rosal silvestre*” se inspiró en la leyenda de *La bella durmiente*. La primera vez que Burne-Jones desarrolló el tema del cuento en su obra fue en 1864 cuando diseñó de una serie de azulejos para instalar sobre la repisa de la chimenea de la casa del artista Myles Birket Foster. Los azulejos fueron fabricados por Morris, Marshall, Faulkner & Co., una compañía en la que Burne-Jones desempeñó un importante papel durante la década de 1860.¹ En agosto de 1869, William Graham, policía militar de Glasgow, le pidió a Burne-Jones que le pintara la obra *Los caballeros de la bella durmiente hechizados*. En 1871, Burne-Jones pintó una escena del cuento, *El bosque de espinos*, para el comerciante y coleccionista de arte Murray Marks. Entre 1871 y 1873 produjo tres obras, conocidas en su conjunto como la Serie pequeña de “*El rosal silvestre*”, que adquiriría William Graham. Un estudio inacabado de un desnudo de las figuras de la primera escena, *El bosque de espinos*, se encuentra en la Galería de Arte Walker en Liverpool.

La Serie pequeña de “*El rosal silvestre*” de Burne-Jones no refleja un fluir narrativo convencional; más bien, cada cuadro representa un retablo distinto basado en el cuento. El primero, El príncipe entra en *el bosque de espinos* [Ilus. 1], describe la llegada del héroe, quién descubre a los caballeros, vestidos de armadura completa, durmiendo entre espinos recrecidos de rosa mosqueta. La segunda escena, *El rey y su corte* [Ilus. 2], representa al rey en su trono y a sus cortesanos sumidos en el hechizo. De nuevo, el salón está cubierto de las rosas rosadas silvestres y los libros e instrumentos musicales de los cortesanos están desparramados por el suelo justo en el mismo lugar donde cayeron cuando acaeció el hechizo. La tercera y última escena, *La bella durmiente* [Ilus. 3], presenta a *La bella durmiente*, o *Preciosa Rosa*, vestida con un diáfano ropaje blanco y dormida en pose lánguida sobre unas andas cubiertas de telas drapeadas. Las tres damas de su séquito duermen a su lado cubiertas de pétalos de rosa que han caído de los espinos que se enroscan en la enramada. Los

tres cuadros revelan un mundo estático, que está, literalmente, bajo los efectos de un hechizo que condena a sus habitantes a dormir hasta que un beso lo rompa. El mundo de *La bella durmiente* queda fuera de las convenciones de tiempo y espacio. La vestimenta y el entorno creados y representados por Burne-Jones fueron seleccionados para perfilar un mundo que no pertenece a ningún tiempo o período particular. Es un lugar mítico, impregnado de magia y de los peligros de la búsqueda representados por el motivo de los espinos retorcidos de la rosa salvaje. El único indicio de movimiento viene del príncipe y, por supuesto, de la naturaleza misma, que se enrosca desenfrenadamente en cada cuadro. Todo lo demás queda en perpetua suspensión, ya que Burne-Jones nunca nos ofrece un final feliz en su representación del cuento de hadas; el mundo de la Serie pequeña de “*El rosal silvestre*” es el del sueño eterno y, por tanto, de posibilidades e imposibilidades infinitas.

La Serie pequeña de “*El rosal silvestre*” sigue un tema que se repite a menudo en la obra de Burne-Jones: el de la búsqueda heroica masculina. En cada obra, la figura principal atraviesa o disfruta de un viaje a través de un mundo o lugar extraño para realizar una tarea o lograr un fin.² La narrativa del viaje hacia el inframundo o hacia un reino extraño resuena en la Serie pequeña de “*El rosal silvestre*” cuando el héroe se adentra en el mundo durmiente del palacio—una especie de “bajo” mundo o mundo alterno—para cumplir su cometido de rescatar a y reclamar su amor, vencer las espinas y romper el hechizo que ha caído sobre el palacio y sus habitantes. El Príncipe besa a y deshace el hechizo, permitiendo así que el amor triunfe sobre el mal.

Sin embargo, en la Serie pequeña de “*El rosal silvestre*”, la referencia a la búsqueda de la rosa es quizás menos evidente que en muchas de las obras de Burne-Jones, influenciadas por los textos medievales más que por los cuentos de hadas del siglo XVIII. Burne-Jones compartía su pasión por los relatos caballerescos medievales con sus amigos y compañeros artistas, William Morris y Dante Gabriel Rossetti, y el poeta Algernon Swinburne. La idea de la búsqueda de un ideal—normalmente, el amor—entrelaza las obras de Morris y Burne-Jones desde la década de 1850 hasta que ambos murieron en la década de 1890. Particularmente en la obra de Burne-Jones, la rosa en forma de mujer, o la rosa que representa a una mujer, es el fin recurrente de la “búsqueda”. Para el artista, la rosa es un símbolo complejo—tal vez de varios pétalos más que de varias capas—de la búsqueda del amor perfecto, en que el deseo erótico, artístico, emocional y espiritual quedan irremediamente entrelazados. No obstante, la rosa, por su familiaridad, se ha obviado un tanto y, posiblemente, su capacidad de generar significados complejos y

su naturaleza multisensorial sugieren una importancia específica para el arte y el diseño del Esteticismo.³ En 1868, en su reseña de la poesía del gran amigo de Burne-Jones, William Morris, el crítico y escritor Walter Pater propuso lo más cercano a una articulación de los postulados del Esteticismo en cuanto a la experiencia individual, no sólo en el arte, sino en la belleza que percibimos a nuestro alrededor durante el breve período de tiempo que estamos sobre esta tierra.⁴ Esta idea del arte, la belleza y hasta la vida como el oleaje que agita nuestros sentidos fue muy controvertida en 1873, cuando Pater volvió a publicar esa parte del ensayo como conclusión a su colección de ensayos *El Renacimiento*. Su planteamiento de que el arte—y, de hecho, la vida—tiene que ver con la sensualidad y no con la moralidad fue escandaloso: la creación de un misticismo secular de la experiencia estética. Sus argumentos son esenciales para comprender el Esteticismo, y ¿qué mejor símbolo de esta experiencia multisensorial que la rosa, que puede estimular los sentidos del tacto, el olfato, la vista y hasta el gusto? Además de sus cualidades multisensoriales, esta flor aparentemente sencilla, se presta para simbolizar toda clase de ideas, en particular los conceptos de arte y diseño reformista del siglo XIX.

En el primer óleo de Dante Gabriel Rossetti, *La niñez de la Virgen María* (1848) (Tate Britain), el artista se nutre del simbolismo medieval en que la rosa representa a la Virgen María. Sin embargo, en dichas representaciones, la rosa suele ser roja, ya que en la tradición cristiana se dice que la perfecta rosa blanca se tiñó con la sangre de Cristo. En *La niñez de la Virgen María*, empero, la rosa es rosada y, a diferencia de la impecable rosa de la tradición cristiana, tiene espinas. En esta obra, a partir de un tema evidentemente religioso, Rossetti reconoce el carácter humano de la Virgen y los defectos de nuestra humanidad compartida. Además, la rosa rosada con espinas como símbolo de lo femenino es anterior al Cristianismo; es un signo antiguo de la diosa Venus, figuración espiritual del amor, la sensualidad y el erotismo; un símbolo que el propio Burne-Jones utiliza en *Laus Veneris* (1873-75) (Laing Art Gallery). Esta obra, cuya traducción es “Elogio a Venus”, es su interpretación del mito germánico de Venus y el caballero Tannhäuser, quien por siete años disfruta de los placeres carnales en el mundo subterráneo de la diosa, el Venusberg, antes de entregarse a la Virgen y recibir la absolución cristiana para luego regresar a Venus por creer que la absolución no le había sido otorgada.

Esta obra se discutirá más adelante, pero antes quisiera explorar una serie de obras de Burne-Jones en que la búsqueda de la rosa tiene un papel protagónico. El artista se inspiró en la trama del poema francés de

amor cortés del siglo XIII, el *Roman de la Rose*, así como de la versión posterior en inglés medio, *The Romaunt of the Rose* de Chaucer (c.1440-50).⁵ El poema describe un sueño alegórico, la búsqueda de un peregrino del amor perfecto, el cual halla finalmente materializado en un rosal en el “Jardín del deseo”. Se ha documentado que Burne-Jones quedó seducido por el manuscrito MS Harley 4425 (c. 1490-1500) del poema que está en la British Library y que les mostró este documento tan exquisitamente ilustrado a varios de sus amigos, entre ellos, Swinburne y Morris. Al igual que *La Morte d'Arthur* de Malory y las obras de los poetas medievales provenzales, el *Roman de la Rose* está imbuido del espíritu del amor cortés y de la idea de que la existencia debe procurar los exquisitos placeres de la vida y el amor, aquí y ahora más que en la eternidad. No cabe duda de que la influencia del MS Harley 4425 permea toda la obra de Burne-Jones.⁶ Tal vez, donde se hace más evidente es en el tapiz *El paso de Venus*, que contiene algunos elementos que aparecen en la ilustración “*El paso de Venus*” del MS Harley 4425, particularmente, el traje verde de Venus y las palomas que tiran de su calesa. El artista no solamente creó abundantes tapices, dibujos y óleos inspirados directamente en el cuento, sino que creó y revisó, en numerosas ocasiones a lo largo de las décadas de 1880 y 1890, varios óleos tomados de escenas del poema.⁷ Más que en *Laus Veneris* y en ambas series de El rosal silvestre, en estas obras la rosa se utiliza directamente como símbolo del misticismo del amor—en todas sus manifestaciones cortesas, carnales y espirituales—y de la vida como la búsqueda de esa rosa, que representa la consecución de los ideales estéticos de la espiritualidad, la sensualidad, el amor y la belleza. Julian Treuherz ha demostrado que Burne-Jones incorporara diversos símbolos provenientes del MS Harley 4425 en su obra.⁸

Quizás el concepto de la rosa como una entidad que sintetiza perfectamente los aspectos sensuales, cortesas, eróticos y espirituales del amor queda más claro en *El corazón de la rosa* (1879), donde la consecución del amor está representada por una mujer, que es el corazón de un arbusto de rosa mosqueta. Es esta obra la que retrata la plena realización del amor del Peregrino en el *Roman de la Rose*. Y es esta idea de la rosa como motivo supremo del misticismo del amor y de la belleza la que nos lleva a considerar que todo uso de la rosa en la obra de Burne-Jones tiene un significado profundo y muy específico o, a menudo, varios significados.

Retomando *Laus Veneris*, desentrañar el simbolismo de la rosa desechada a un lado del sitial de Venus es particularmente difícil en esta obra. La rosa no sólo simboliza el viaje heroico del caballero (o

antiheroico, según el punto de vista) por el mundo exterior donde crecen las plantas, sino que, además, sirve de pasaporte entre ese mundo y el mundo subterráneo del Venusberg. También representa el destino final de Tannhäuser: la absolución que Dios le concede haciendo florecer el báculo papal es un acto de indulgencia que llega muy tarde, toda vez que el caballero había regresado al inframundo para nunca más ser visto. Por otro lado, y más importante aún, la rosa representa la doble pena de Venus, la diosa que no sólo cree que su amante la ha abandonado por el perdón y el amor presuntamente puro de la Virgen María, sino que, además, sabe que después de haber sido adorada y venerada como la *Rosa Mundi* (la Rosa del Mundo) ha sido reemplazada en el mundo por el Cristianismo y ya no podrá esparcir sus flores por el mundo. Venus está enclaustrada en su bello interior estético, que el Cristianismo ha mancillado al denominarlo la boca del infierno. Por tanto, en *Laus Veneris*, la rosa sirve de emblema tanto de la pagana Venus, como de su rival cristiana, la Virgen María; los placeres y el dolor de la antigua diosa del amor y la pureza y la pena de la Madre de Dios. La rosa está ubicada en medio de la aparente batalla entre las dos mujeres y las dos creencias respecto al cuerpo y el alma de Tannhäuser y de la humanidad en general. Todas estas capas de significación sensual, sensorial, mística y simbólica propias de la rosa la convierten en el emblema más importante de la experiencia estética y su significado para el artista. Dada la muy evidente correlación entre la rosa, sobre todo la rosada, y los genitales de la mujer, no resulta sorprendente que por medio de esta flor—símbolo y hasta mensajera de la diosa del amor—el caballero logre acceder al Venusberg en el mito. Se trata, literalmente, de una penetración en el reino subterráneo de Venus, el *Mons Veneris*, o Monte de Venus.

La relación entre la rosa como lazo entre lo que para Rossetti es el mundo de la Virgen María y el reino de lo Divino, así como entre el mundo exterior de la Virgen y el inframundo de Venus en el mito del Venusberg, sirve para resaltar los temas y símbolos de gran parte de la pintura Prerrafaelita y del Esteticismo, y, en particular, de la obra de Burne-Jones, cuya práctica artística sirve constantemente para difuminar las fronteras entre las bellas artes y las artes decorativas, el Prerrafaelismo, el Esteticismo, el movimiento de Artes y Oficios y el Simbolismo. En última instancia, la rosa funciona como un símbolo mediante el cual el artista reconcilia lo sagrado y lo profano, lo simbólico y lo material, enfatizando, así, el corazón místico del mito, la noción de que la pureza de la Virgen y la sensualidad de Venus son dos aspectos de una misma idea y ambas pueden ofrecerle al mundo una especie de redención, si bien es cierto, de talantes muy distintos. Puede que la rosa

como símbolo potente de lo cristiano y de lo pagano, de la Virgen y de Venus, de lo sagrado y lo profano, de lo corpóreo y lo espiritual, del placer y el dolor, del mundo exterior e interior del cuerpo y el espacio, sea lo que, finalmente, lo reconcilia todo. Según se traduce en la mitología personal y artística de Burne-Jones, esta multiplicidad de elementos corpóreos y emocionales del arte, el amor y la vida se reconcilian como una forma de misticismo secular, artístico y personal.

Por consiguiente, la rosa actúa como símbolo del éxito y el fracaso de los deseos personales y artísticos de Burne-Jones por el amor y la perfección, cuya imposibilidad, al menos en lo que respecta a su práctica artística, queda evidenciada en los años que trabajó y revisó. Sin embargo, más que la persecución del placer, el dolor y la perfección, la búsqueda heroica de Burne-Jones es parte de una búsqueda mayor, que comparte con otros reformadores del arte, el diseño y la literatura de la segunda mitad del siglo XIX. La literatura caballeresca que tanto cautivó a Burne-Jones, Morris y Swinburne, defiende el vivir “aquí y ahora” más que mirar hacia el futuro y la eternidad.

Esta corriente particular del medievalismo y del pensamiento medieval, en que la gratificación del amor es buena y no pecaminosa, sirvió de inspiración para el Esteticismo y para artistas, como Pater, Morris, Swinburne, Rossetti y Burne-Jones. Fue hacia este mundo medieval que dirigieron la mirada más que hacia una vaga noción de la nostalgia pintoresca y escapista. Los soñadores artistas decimonónicos estaban convencidos de que esta utopía podía realizarse y se realizaría a través de la creación de obras de arte y de objetos bellos. Y en este contexto la *Rosa Mundi*, la Rosa del Mundo, se convirtió en el último colofón de la búsqueda del Esteticismo.



1

1. Edward Coley Burne-Jones

(Birmingham 1833–1898 Londres)

El príncipe entra al bosque (El rosal silvestre, serie pequeña)

1871-73

óleo sobre tela 23 ½ x 45 in. (60 x 115 cm)

Colección Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

59.0112



2

2. Edward Coley Burne-Jones

(Birmingham 1833–1898 Londres)

La Bella Durmiente (El rosal silvestre, serie pequeña)

1871-73

óleo sobre tela

23 ½ x 45 in. (60 x 115 cm)

Colección Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

59.0114



3

3. Edward Coley Burne-Jones

(Birmingham 1833–1898 Londres)

El rey y su corte (El rosal silvestre, serie pequeña)

1871-73

óleo sobre tela

23 ½ x 45 in. (60 x 115 cm)

Colección Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

59.0113

* Traducción de Melanie Kinch Pérez. Centro de Traducciones del Programa Graduado de Traducción. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

1. Estos azulejos actualmente se encuentran en el Victoria and Albert Museum en Londres y se pueden apreciar en el portal de las colecciones del museo en <http://collections.vam.ac.uk/>

2. El recuento clásico del viaje heroico del siglo XX es *The Hero With a Thousand Faces* de Joseph Campbell (Nueva York: MJF Books, 1949). Los estudios de Campbell se centran en la idea de que los mitos humanos de todas las culturas comparten temas básicos y ofrecen estructuras esenciales en la que los seres humanos podrían basar y encontrarle sentido a su vida. El viaje del héroe fue uno de estos arquetipos míticos y, para Campbell, no cabe duda de que fue el más importante.

3. Para una discusión sobre la fragancia de la rosa en el arte victoriano, véase, Christina Bradstreet, "Wicked with Roses: Floral Femininity and the Erotics of Scent," *Nineteenth-Century Art Worldwide* 6, no. 1 (Primavera 2007), accedido 8 de mayo de 2012, <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring07/144-qwicked-with-rosesq-floral-femininity-and-the-erotics-of-scent>.

4. Pater escribe: "cada objeto se desmadeja en un grupo de impresiones—color, olor, textura—en el cerebro del observador. Y si seguimos habitando mentalmente ese mundo, no de objetos con la solidez que les otorga el lenguaje, sino de impresiones inestables fluctuantes, inconsistentes, que arden y se extinguen con nuestra conciencia de ellas [...]. Con este movimiento, con ese paso y disolución de impresiones, imágenes y sensaciones, cesa el análisis: ese constante desvanecimiento, esa ondulación y desondulación extraña y perpetua de nosotros mismos [...] Mientras todo se disuelve bajo nuestros pies, es posible que podamos aprehender alguna pasión exquisita, o alguna contribución al conocimiento que parezca liberar por un momento el espíritu al ensanchar el horizonte, o bien alguna conmoción de los sentidos, extraños matices, extraños colores y olores curiosos, o bien la obra de las manos de los artistas o el rostro de un amigo. No distinguir en cada momento alguna actitud apasionante en quienes nos rodea ni, en la misma brillantez de su talento, alguna trágica escisión de fuerzas en sus costumbres, es dormir antes de la noche en este breve día de escarcha y sol". Walter Pater, *El Renacimiento*, trad. Antonio Desmont (Barcelona: Icaria, 1982), 180-82.

5. El *Roman de la Rose* es un poema alegórico del siglo XIII que trata el tema del amor. Fue adaptado por Geoffrey Chaucer y, según estudiosos del tema, por otros dos autores anónimos, con el título de *Romaunt of the Rose* (c. 1440-50). Véase, Geoffrey Chaucer, *Chaucer's Romaunt of the Rose, Troilus and Creseide, and the Minor Poems; with life of the poet by Sir Harris Nicolas*. (Londres: William Pickering, 1846) y George Lyman Kittredge, *The Authorship of the English Romaunt of the*

Rose (Cambridge, Mass: Harvard University, 1892). Los primeros 4058 versos del *Roman de la Rose* fueron escritos por Guillaume de Lorris, de quien no se conoce nada más; los restantes—casi 18,000 versos—son de la autoría de Jean de Meun, escritor e intelectual parisino. Las tres grandes obras de Burne-Jones basadas en el poema son *El peregrino a la puerta de la Ociosidad* (1884) (Museo de Arte de Dallas), *El amor y el peregrino* (1896-97) (Tate Britain) y *El corazón de la rosa* (1889) (Colección privada). Véase, Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la Rose*, manuscrito Harley, British Library MS Harley 4425, c. 1490-1500.

6. El manuscrito Harley del *Roman de la Rose* de la British Library (MS Harley 4425, c. 1490-1500) contiene 92 pinturas miniaturas y fue un gran favorito del artista: 'Jones nos ha prometido enseñarnos algunos de los manuscritos iluminados en la colección [British Library]. El primero, el '*Roman de la Rose*', está repleto de las ilustraciones más exquisitas, de sin igual belleza de colores y gradaciones, ternura de tono y manipulación, y de pureza de color y luz; los paisajes, perfectamente encantadores; las distancias y los cielos sugieren lo mejor de Turner y, demuestran, igualmente en los demás aspectos una fina y detallada contemplación de la naturaleza.' Entrada de diario del 14 de abril de 1860, en Virginia Surtees, *The Diaries of George Price Boyce* (Norwich: Real World, 1980), 30 (traducción nuestra). Rossetti también pintó una acuarela, titulada *Roman de la Rose*, en 1864 (Tate Britain) y es probable que Burne-Jones le haya presentado la obra a Rossetti.

7. En 1874 Burne-Jones y William Morris diseñaron un tapiz bordado que ilustra el Romaunt of the Rose de Chaucer realizado por Margaret y Florence Bell para la sala del comedor de Rounton Grange. Se conocen setenta y seis bocetos de este tapiz. Se crearon y se revisaron varios óleos asociados con este poema en distintos momentos a través de las décadas de 1880 y 1890, entre ellos *El peregrino a la puerta de la Ociosidad* (1884) (Museo de Arte de Dallas) y *El corazón de la rosa*. Ambos fueron exhibidos en la New Gallery en 1893.

8. Julian Treuherz, "The Pre-Raphaelites and Mediaeval Illuminated Manuscripts," in *Pre-Raphaelite Papers*, ed. Leslie Parris (Londres: Tate Gallery Publications, 1984), 167. Véase, además, Michaela Braesel, "The Influence of Medieval Manuscripts on the Pre-Raphaelites and the Early Poetry of William Morris," *JWMS* 15, no. 4 (Verano 2004): 41-54.

La mujer prerrafaelita en contexto

Franny Moyle

Las mujeres son una fascinación recurrente en el arte prerrafaelita.*

El elemento común entre muchas de las mujeres que sirvieron de modelos para las obras de Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt, así como de un grupo más extenso de artistas prerrafaelitas, era el nivel social al cual pertenecían, que podía ser inferior, controvertido, o ambos.

No es solamente el origen social lo que une a estas modelos prerrafaelitas; muchas de las narrativas en que figuran de alguna manera tratan sobre el sexo o la muerte. Con frecuencia, estas mujeres fueron las musas que inspiraron a la Hermandad Prerrafaelita a considerar el deseo sexual del hombre hacia la mujer. Además, solían encarnar el apetito sexual femenino. De igual forma, los prerrafaelitas exploran la ruina física y social que podía vincularse a las relaciones sexuales. En el mundo de los prerrafaelitas el sexo era a menudo peligroso y la exploración de este tema es crucial dentro del contexto de su ambición expresa de crear una obra que fuera pertinente para un público contemporáneo.

Un buen ejemplo de lo antes expuesto es *Hallada* de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) (Delaware Art Museum).¹ Esta obra se basa en la trama del poema “Rosabell”, escrito por William Bell Scott en 1846, y que relata la historia de una joven campesina que llega a la ciudad en busca de fortuna, pero sucumbe al vicio de la gran ciudad industrial. Habiéndose convertido en prostituta, sufre una muerte trágica y prematura.²

El poema de Scott refleja una crisis genuina de la sociedad británica en plena Revolución Industrial. A mediados del siglo XIX, el aumento de la producción en masa y la expansión de las técnicas agrícolas mecanizadas llevaron al desempleo a personas que anteriormente trabajaban en los comercios locales o la agricultura. Tanto hombres como mujeres se concentraron en las ciudades en busca de empleo en las nuevas fábricas urbanas. Para las mujeres que no lograban conseguir empleo, vender su cuerpo se tornó en el medio de supervivencia. Algunas fuentes estiman que, a mediados del siglo XIX, había decenas de miles de prostitutas en Londres nada más.³

La definición de prostitución en esta época era compleja y abarcadora

y, para muchos contemporáneos, las modelos, actrices y camareras apenas caían en el límite de la respetabilidad, por lo que las habrían incluido en dicha definición.⁴

Hallada de Rossetti retrata la escena de un joven del campo que va a la ciudad a vender un ternero y ve a quien una vez fue su amada y ahora es una prostituta corrompida por la ciudad. Lo vemos como la figura central, caballeresca, que intenta levantarla y, quizás, llevarla de vuelta a su hogar. Rossetti, además, describe la lucha emocional y psicológica entre su deseo de rescatarla y la vergüenza de ella a causa de las condiciones en que fue hallada.

La modelo de esta obra fue Fanny Cornforth, cuya vida real mantuvo cierta similitud con la escena representada en la obra. Según cuenta la propia Fanny, quien nació con el nombre de Sarah Cox en el pueblo rural de Steyning en Surrey, fue a Londres a ver los fuegos artificiales en uno de los parques de recreo, donde Rossetti la descubrió.⁵ No tardó mucho en modelarle a Rossetti y a otros que la mantuvieron. La descripción pictórica de Rossetti del joven campesino como redentor caballeresco podría dar pistas de cómo se percibía a sí mismo con respecto a la verdadera Fanny.

Mientras Rossetti pintaba *Hallada*, William Holman Hunt también estudiaba la prostitución en su obra *El despertar de la conciencia* (1853) (Tate Britain). En ella se puede apreciar a una mujer mantenida viviendo cómodamente, por el momento, en un apartamento burdo que un joven de buena familia le ha procurado: es una jaula de oro. La joven ha manchado su reputación y, como el pajarito en la alfombra—juguete del gato de la casa—queda claro que el maltrato sexual que sufre la llevará a su perdición. La obra refleja el momento en que la joven se da cuenta de su situación, aunque no se puede decir lo mismo del hombre que ha contribuido a su precaria situación.

Annie Miller fue la modelo de esta obra, una mujer joven que vivía en uno de los arrabales más notorios de Chelsea cuando Hunt la conoció a principios de la década de 1850. Era camarera y modelo y, por tanto, cabía dentro de la definición de prostituta. Se convirtió en la amante de Hunt, quien tenía planes de casarse con ella. En esta obra, la posición del hombre y la mujer están invertidas en comparación con *Hallada*: la figura central, heroica, es la mujer. La idea de considerar si la figuración central de la mujer en esta obra sugiere una identificación particular del autor con el sujeto es tentadora. Mientras que, en el mundo ficticio de la pintura, la joven se levanta para liberarse, en el mundo real, Hunt ya se había levantado a rescatar a su modelo de un destino similar.

Tanto en *Hallada* como en *El despertar de la conciencia*, las modelos

posan para narrativas en las que la mujer se ha convertido en víctima del apetito sexual del hombre. Pero cuando John Everett Millais le pidió a la ex dependiente de una sombrerería, Elizabeth Siddal, que sirviera de modelo para *Ofelia* (1851-52) (Tate Britain), la representó en un escenario psicológico complejo en el que el concepto de víctima está mediado por el abandono aparentemente voluntario de la mujer.

Inspirado en la obra dramática de Shakespeare, Millais contempla el momento después de que *Ofelia*, rechazada por Hamlet, su amante, se ha lanzado al río y espera el instante en que será arrastrada a las profundidades del agua: es la imagen de un suicidio. Empero, lo extraordinario de esta obra es el estado psicológico en que se encuentra *Ofelia*. Su expresión indica que está absorta en una profunda experiencia sensual. Los poetas isabelinos solían asociar el momento de la muerte—el éxtasis de la unión con el mundo del más allá—con el momento del orgasmo; asimismo, el término “morir” podría referirse al exquisito clímax sexual. En esta obra, Millais representa el deseo sexual de la mujer que, aunque insatisfecho, no deja de manifestarse en un momento fantasioso y de ensueño.

Entre todas las representaciones de las modelos prerrafaelitas, en las de Lizzie Siddal es donde más se explora este sentido de sexualidad reprimida; el deseo sexual se transmite a través de su mirada pensativa e introspectiva.

La Hermandad Prerrafaelita buscaba más allá del acervo habitual de modelos profesionales que recorrían la comunidad artística, por lo que se lanzaban a la calle en busca de chicas “de verdad” que pudieran adecuarse a sus distintas narrativas. Buscaban una relación activa con sus modelos, de manera que su personalidad o situación social informara de forma creativa el tema que desarrollaban.⁶

En tanto que las prostitutas Fanny Cornforth y Annie Miller resultaron del todo aptas para *Hallada y El despertar de la conciencia*, es de suponer que la Lizzie Siddal de carne y hueso emanaba una profunda sensualidad femenina, cuyos deseos se encerraban dentro de una personalidad contenida y soñadora.⁷

Hunt nos recuerda que el pintor Walter Deverell, quien originalmente había presentado a Lizzie al grupo, “había contraído el gusto imperante entre la juventud del momento— iniciado por Carlyle y acentuado por Charles Kingsley—de obsesionarse por la miseria del pobre, del sin amigo y del desgraciado”. Esto implica que, al ver a Lizzie, Deverell identificó de inmediato su potencial para representar dichos arquetipos genéricos.⁸

Desde la perspectiva del siglo XXI, la decisión de Millais de representar pictóricamente a *Ofelia* podría parecer curiosa, dado el

compromiso de la Hermandad hacia la verdad y la relevancia. Sin embargo, es probable que el público contemporáneo hubiera identificado en la imagen de una mujer suicida una mayor correspondencia simbólica. Para el público del siglo XIX, la imagen de *Ofelia* podía percibirse como un comentario tan poderoso sobre temas sociales del momento como *El despertar de la conciencia y Hallada*.

Hay que considerar las similitudes entre la *Ofelia* de 1852 y la poderosa imagen de la mujer ahogada que el Támesis arrojó a la orilla, según la representación de George Frederick Watts unos cuatro años antes en su obra *Found Drowned (Encontrada ahogada)*. Para el título, Watts se inspiró en una columna que se publicaba a diario en el periódico *The Times*, en que se notificaba una lista de mujeres, la mayoría prostitutas, que aparecían ahogadas en Londres. Otra obra que cabe mencionar a la luz de *Ofelia* es el tríptico de Augustus Egg, *Past and Present Nos. 1-3* (Pasado y Presente Núms. 1-3) de 1858, cuyo tercer panel representa a una adúltera que, tras ser expulsada de su casa y marginalizada por la sociedad, se tornó en una vagabunda que vivía debajo de los arcos de los puentes a la orilla del Támesis.

El tema que se desarrolla tanto en *Encontrada ahogada* como en *Pasado y presente. Núms. 1-3* es la desviación sexual (bien fuera la prostitución o el adulterio) que, según los estándares del siglo XIX, no les dejaba a las mujeres otra salida que el suicidio. El tabú asociado con el sexo fuera del vínculo matrimonial—como el adulterio, la prostitución e, incluso, el divorcio—y, por consiguiente, el rechazo por parte de la sociedad, era de tal magnitud que las mujeres preferían procurar sosiego en el regazo frígido del Támesis antes que enfrentar las consecuencias de vivir como una mujer deshonrada.

Sin embargo, a los hombres no les aplicaban las mismas reglas. Según señalan las anotaciones del Tate sobre la obra de Egg, a través de los varios debates sobre la aprobación de la ley de divorcio en 1857, por ejemplo, el lord canciller testificó que una “esposa podría, sin perder casta, y posiblemente en referencia a los intereses de sus hijos, o a los de su esposo, condonar un acto de adulterio por parte del esposo; pero un esposo no podría condonar un acto similar por parte de la esposa”.⁹ Asimismo, el fisiatra victoriano, George Drysdale, observó lo siguiente: “el que un hombre sacie su apetito sexual de forma ilegítima, tanto antes como después de los votos matrimoniales, se considera venial, pero el que una mujer haga lo mismo es el crimen más atroz”.¹⁰

En vista de lo anterior, la *Ofelia* de Millais puede interpretarse como un símbolo de la extendida injusticia hacia las mujeres que el artista percibió en la sociedad del siglo XIX. En el rechazo injustificado de

Hamlet a *Ofelia*, el autor percibe una crueldad más generalizada contra las mujeres de la sociedad victoriana. El que Millais rehusara equiparar la asexualidad con la inocencia en su retrato de *Ofelia* es significativo. La mujer perseguida de Millais sigue siendo muy sensual y sexual, y no se pasa un juicio moral sobre ella en lo que a esto respecta.

Otro caso en el que Millais se nutre de fuentes literarias para simbolizar un tipo social contemporáneo es el de Mariana (1851) (Tate Britain), que en sus manos se convierte inmediatamente en la imagen de una mujer ficticia que se enfrenta a una vida de solterona y la encarnación de la preocupación generalizada entre las mujeres victorianas por su propia vulnerabilidad social.

La obra se basa en el poema de Tennyson del mismo nombre, el cual narra la historia de una mujer comprometida, cuyo amante la abandonó cuando su dote se pierde en un naufragio. Mariana, confinada en un caserón con foso, espera a un amante que nunca llegará. Millais pinta a una mujer madura, colmada de deseo sexual, encarcelada en un lugar oscuro donde las hojas otoñales que cubren el suelo sugieren la vida infecunda, como tierra yerma, que le espera.

En esta obra, de nuevo, la iconografía medieval envuelve una referencia a temas vigentes. La soltería era una preocupación genuina en el siglo XIX, en particular para las mujeres británicas de clase social alta y media, para quienes el trabajo no se consideraba una opción socialmente aceptable y para quienes las carreras profesionales no se habían concebido, por lo que dependían de encontrar un esposo para su sustento económico.¹¹

En manos de los prerrafaelitas, la imagen de la mujer como propiedad se extrapola a la explotación general de la clase trabajadora. Esto puede sugerir una interpretación de *Isabela* (Walker Gallery, Liverpool), también conocida como *Lorenzo e Isabela*, pintada por Millais en 1849. La obra alude al poema de Keats, “Isabella, or the Pot of Basil” (“Isabel y la maceta de albahaca”), en el cual el poeta cuenta la historia de dos amantes de niveles sociales disímiles. Lorenzo, de un nivel social inferior, se enamora de Isabela, cuyos dos hermanos se escandalizan tanto con este hecho socialmente inaceptable, que matan a Lorenzo. Millais presenta la cena antes que los hermanos lleven a cabo el terrible acometimiento; ambos al lado izquierdo del lienzo, oteando celosos a su hermana. Cuando Isabela descubre el asesinato, exhuma el cadáver de su amado y coloca su cabeza en una maceta de albahaca para así poder recordar su amor frustrado.

Millais comenzó a trabajar en esta obra sólo unos meses después de que él y Hunt asistieran a un concurrido mitin cartista, el 10 de abril de

1848, en Kennington Common, Londres; la marcha era parte de una manifestación mayor para pedir al Parlamento una reforma electoral. El mismo año en que Millais pintaba esta obra, Thomas Martin Wheeler, un activista cartista, comenzó a escribir *Sunshine and Shadow, A Tale of the Nineteenth Century (Sol y sombra: una historia del siglo XIX)*, novela por entregas que se publicó en el diario cartista *The Northern Star* en 1849.

La historia de Wheeler trata de dos hombres de niveles sociales distintos: Arthur Morton, un hombre sin recursos, y Walter North, el hijo de un mercader de vinos adinerado. La familia North acoge a Morton y, bajo su tutela, se enamora de Julia North, la hermana de Walter. No obstante, mientras Morton busca trabajos de poca monta y North se convierte en un magnate mercantil, el hermano hace arreglos para casar a Julia con un pretendiente más apropiado que Morton. La envían al Caribe con el fin de casarla con un hacendado pudiente. Morton la sigue y logra conseguir trabajo en la misma hacienda; pero el amorío no prospera y Julia muere de amor.

Aparte de la evidente similitud con la trama de *Lorenzo e Isabela*, lo que revela *Sol y sombra* es una fascinación por las mujeres y el amor condenado al fracaso, propio de la literatura cartista. Según esta tradición literaria, la moral sexual opresiva de la era victoriana correspondía al tipo de opresión e injusticia que sufría con más frecuencia la clase trabajadora.

A la luz de un contexto social y literario más amplio, la representación de las mujeres en el arte prerrafaelita puede entenderse como simbólica de una injusticia social coetánea del nacimiento de la democracia y de cuando los derechos de las mujeres justo comenzaban a formar parte de la discusión.

La conciencia social de la Hermandad Prerrafaelita y su deseo de efectuar un cambio se refleja, más allá del lienzo, en sus propias relaciones con las mujeres, donde en más de una ocasión les ofrecieron una oportunidad de mejorar su situación social a través del matrimonio. De las mujeres que se discutieron aquí, Rossetti se casó con la ex dependiente Lizzie Siddal y le dio clases de dibujo y la patrocinó como artista. Luego convivió con Fanny Cornforth y la mantuvo económicamente. Annie Miller, a fin de cuentas, no se casó con Hunt; no obstante, la educación que recibió de él le permitió casarse con un miembro de la aristocracia baja.

Y así, en contexto, la historia de la mujer prerrafaelita trata de la injusticia y el discrimen social y de un grupo de artistas que procuró generar un cambio en el mundo como mejor entendía.

* Traducción de Melanie Kinch Pérez. Centro de Traducciones del Programa Graduado de Traducción. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

1. Rossetti nunca completó esta obra, que comenzó en 1853 por encargo de Francis MacCracken.

2. El 25 de noviembre de 1847 Rossetti le escribió a Scott, en ese entonces, el Director de la Escuela de Diseño del Gobierno en Newcastle-on-Tyne, y declaró: "Hace unos años [...] conocí por primera vez, en una publicación titulada *The Story-teller*, tus dos poemas, *Rosabell* y *A Dream of Love*. Tan bellos, tan originales me parecieron, que te aseguro que no pude pensar en otra cosa por varios días". William Michael Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters with a Memoir*, Vol. 1 (Londres: Ellis, 1895), 112- 13. (traducción nuestra).

3. William Acton documentó que ya en 1841 había más de 9000 prostitutas en Londres. William Acton, *Prostitution, Considered in its Moral, Social and Sanitary Aspects* (Londres: John Churchill & Sons, 1870). Henry Mayhew señaló que la policía conocía de 8,600 prostitutas en Londres en 1857, pero que la verdadera cifra podría ascender a los 80,000. Henry Mayhew, *London Labour and London Poor* (Londres: C. Griffen, 1861).

4. Suzanne Fagence Cooper. *The Victorian Woman*, (Londres: V&A Publication, 2001), 32.

5 Paul Franklin Baum, *Dante Gabriel Rossetti's Letters for Fanny Cornforth* (Baltimore: John Hopkins Press, 1940), 2.

6. William Michael Rossetti señaló que buscaban a "personas vivas que, por refinamiento de carácter y aspecto, pudieran tener alguna afinidad con los personajes (que el artista deseara representar)". William Michael Rossetti, "Dante Rossetti and Elizabeth Siddal" *Burlington Magazine* 1, no. 3 (mayo 1903), 295 (traducción nuestra).

7. Además de la representación de Millais de Lizzie como Ofelia, considérese la misma expresión sexual en *Beata Beatrix* de Rossetti, 1864, hoy día en la Tate Britain, Londres.

8. William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (Londres: Chapman and Hall, 1913), 137 (traducción nuestra).

9. Oliver Ross McGregor, *Divorce in England* (Londres: Heinemann, 1957), 20 (traducción nuestra).

10. George Drysdale, *Elements of Social Science*, (Londres: E. Truelove, 1887), 356 (traducción nuestra).

11. En 1851, 29 por ciento de las mujeres mayores de 20 años no había contraído matrimonio.

El *Mercado de los duendes* de Christina Rossetti y la pintura prerrafaelita: Correspondencias formales y revisión de la feminidad

Madeleine A. Vala

A pesar de que Christina Rossetti buscaba desarrollar su talento como dibujante y retratista, el privilegio de desempeñar el rol de artista de familia recayó en su hermano mayor, Dante Gabriel.* Cuando la Hermandad Prerrafaelita se estableció en 1848, la tímida Christina se rehusó a unirse al grupo; aún así fungió como socio activo. Sirvió de modelo para las pinturas de su hermano, *La niñez de la Virgen María* (1848-49) y *He aquí la esclava del Señor* (1849-50), y mientras continuaba trabajando en sus dibujos, Christina canalizaba sus energías creativas en la poesía. Uno de los principales objetivos de la HPR era que cada miembro practicara diferentes disciplinas de las artes, para así entender las interrelaciones entre ellos. El poema narrativo de Christina Rossetti de 1862, *El mercado de los duendes*, fue por mucho el trabajo literario de los prerrafaelitas más aclamado por la crítica y presenta muchas correspondencias entre las artes visuales y verbales.

El mercado de los duendes sigue la historia de dos hermanas, Laura y Lizzie, y sus encuentros con los “duendes mercaderes” que venden frutas peligrosas (474).¹ Lizzie le advierte a Laura, “No, no, no; sus ofertas no nos deben conquistar/ sus regalos malignos nos harán daño”, pero Laura intercambia uno de sus rizos rubios por sus deliciosas frutas (64-66). Luego de sucumbir a la tentación, Laura deseaba más frutas pero ya no podía escuchar el llamado de los vendedores ambulantes. Descuida sus tareas domésticas, observa cómo sus cabellos se ponen grises, y deja de comer por completo, momento en el que Lizzie, armada con una moneda de plata, decide enfrentarse a los duendes para salvar a su hermana. Los duendes, sin embargo, rechazan la moneda de Lizzie, le lanzaron con violencia sus mercancías y le cubrieron el rostro con el jugo de las frutas, el cual nunca ingirió, en su lugar, se mantuvo decidida “como un real pueblo virgen” (418). Lizzie se apresuró en llegar a la casa y Laura la besó frenéticamente para probar el jugo de las frutas, pero su sabor era ahora amargo, como el “ajeno” y ella “detestó la fiesta” (494-95). Al día siguiente Laura está curada y “ríe del modo inocente en que solía hacerlo” (538). El poema termina con una imagen de domesticidad entre

hermanas. Laura les habla a sus hijos acerca del sacrificio que hizo su hermana, el poema concluye en un paso de lo sublime a lo trivial con la afirmación de que “no hay amiga como una hermana” (562).

Las discusiones críticas del poema enfatizan generalmente cuatro de los temas del poema: 1) la redención religiosa, cuando cita el tractarianismo del cual Christina es devota, lo que hace que rechace a sus dos pretendientes, 2) el deseo carnal de la mujer caída, en la referencia al trabajo de Christina con las prostitutas y mujeres solteras en la Penitenciaría Santa María Magdalena en Highgate, 3) que es un género y una audiencia de cuentos de hadas, en la insistencia de Christina de que el poema era solo un cuento de hadas, y más reciente, 4) el intercambio mercantil, en el examen del poema en cuanto a la comodidad cultural victoriana y los desarrollos en publicidad y compras.² A pesar del interés continuo de la crítica en este poema, pocos críticos han desarrollado las conexiones entre el poema y el contexto más amplio de los lienzos de la Hermandad Prerrafaelita. Este ensayo examina cómo *El mercado de los duendes* difumina las líneas entre las mujeres virtuosas y las perdidas, y complica la polaridad usual de estas imágenes en las pinturas de ese periodo. Con el fin de establecer esta conexión, mostraré como los elementos formales del poema, mediante la imagen visual y la insistencia del símil, sugieren la técnica pictórica.

El poema de Rossetti comienza con el llamado de los duendes, auditivo y visual a un mismo tiempo:

*morning and evening
maids heard the goblins cry:
“come buy our orchard fruits,
come buy, come buy:
apples and quinces,
lemons and oranges,
plump unpecked cherries-
melons and raspberries,
bloom-down-cheeked peaches,
swart-headed mulberries,
wild free-born cranberries,
crab-apples, dewberries,
pine-apples, blackberries,
apricots, strawberries--
all ripe together
in summer weather--*

Mañana y tarde
 las señoritas escuchan el llamado de los duendes:
 “Nuestros frutos comprad,
 venid, venid y comprad
 manzanas y membrillos,
 limones y naranjas,
 rollizas cerezas,
 melones y frambuesas,
 sonrosados melocotones,
 moras atezadas,
 arándanos silvestres,
 Manzanas silvestres,
 piñas, zarzamoras,
 albaricoques, fresas--
 que alcanzan su madure
 en verano todas de vez--

Los críticos han vinculado correctamente la métrica de ritmo rápido y la calidad de la canción de cuna de las líneas de Rossetti con las seducciones de los pregones del mercado. Aún así no debemos olvidar que en estas mismas líneas abundan las imágenes visuales.³ La descripción de las frutas en una lista tan larga, acortada arriba, es excesiva, al punto de que, según el lector intenta imaginar todas estas frutas, pierden su especificación y únicamente connotan abundancia.⁴ Al abrumar a sus lectores con listas, Rossetti transmite una abundancia que prueba una analogía formal del uso pesado y excesivo uso del color de las pinturas Prerrafaelitas en su estilo sumamente ornamental.

La fusión entre el atractivo auditivo y visual es recurrente a lo largo del poema. Aunque Lizzie y Laura escuchan a los mercaderes duendes, la orden insistente de Lizzie es “no debemos mirar a los duendes” (42) y “Laura, Laura,/ No debes mirar a los duendes” (48-49). Laura, por su parte, atraída por los duendes, responde: “Mira, Lizzie, mira, Lizzie” y mirando las frutas “*miraba fijamente* pero no se movía”, fascinada por la demostración (54, 105). Más tarde, cuando Lizzie decide salvar a su hermana, “por primera vez en su vida/ Comenzó a escuchar y a mirar” (327-28) y los duendes se rieron al “verla mirando” (330). Luego de cada una de estas referencias a la mirada, Rossetti enumera descripciones de las frutas o de los duendes con un ritmo apresurado, abrumando al lector con sus atractivos auditivos y visuales casi del mismo modo en que las hermanas se encuentran abrumadas. La importancia de las imágenes visuales, en ese momento, no se puede separar de la musicalidad del

poema y, más aún, cuando recordamos que el título original del poema de Rossetti era “Una mirada a los duendes—Para M. F. R.”, su hermana María Francesca Rossetti.⁵ La insistencia del poema en lo visual, en mirar o no mirar, es una concesión de Rossetti al poder de las artes visuales.

En su análisis de la historia de cómo se ilustraron los poemas de Rossetti, Lorraine Kooistra argumenta que Rossetti “se acercó al negocio de la ilustración como poeta imaginativa que entendía las metáforas y como intérprete visual que reconocía que el trabajo del artista era complementar y extender la narrativa y el símbolo verbal”.⁶ En efecto, el hecho de que *El mercado de los duendes* fuera ilustrado con los grabados de Dante Gabriel Rossetti nos invita a extender las conexiones entre el poema y lo visual, más ampliamente a las pinturas Prerrafaelitas. Las descripciones sensuales del poema sobre el chupar el jugo de las frutas, el caer en la tentación, el sufrir por la fruta a costa de las destrezas domésticas y entonces ser redimida a un papel doméstico encuentra correspondencias visuales con las sensuales representaciones femeninas, míticas y mundanas, de la HPR. Sin embargo, Rossetti difumina las distinciones entre las mujeres virtuosas y las pérdidas que las pinturas adoptan con frecuencia.

Lizzie, la casta y abnegada hermana, estimula a una lectura religiosa de *El mercado de los duendes* como una figura semejante a Cristo. Lizzie sufre el ataque de los duendes, que

*Tore her gown and soiled her stocking,
 Twitched her hair out by the roots,
 Stamped upon her tender feet,
 Held her hands and squeezed their fruits
 Against her mouth to make her eat.*

Desgarraron su vestido y ensuciaron sus medias,
 tiraron de su pelo hasta desgarrarlo de raíz,
 pisotearon sus tiernos pies,
 aguantaron sus manos y presionaron las frutas
 contra su boca para obligarla a comer.

Su sufrimiento es violento y sexualmente explícito aunque también similar en su naturaleza al encuentro de Laura con los duendes, lo que ya oculta la diferencia entre las hermanas. Sin embargo, esas líneas también sugieren la pasión de Cristo con imágenes de las prendas de vestir desgarradas y la ingestión forzosa de las frutas, similar al vinagre en la escena de la crucifixión en el mito cristiano. Cuando Lizzie regresa donde

Laura, el lenguaje del poema abarca nuevamente ambos significados eróticos y cristianos:

*Hug me, kiss me, suck my juices
Squeezed from goblin fruits for you,
Goblin pulp and goblin dew.
Eat me, drink me, love me;
Laura, make much of me:
For your sake I have braved the glen
And had to do with goblin merchant men.*

Abrázame, bésame, chupa mis jugos
exprimidos de las frutas de los duendes para ti,
Pulpa duende y jugo duende.
cómeme, bébeme, ámame;
Laura, haz mucho de mí:
Por tu bien afronté la cañada
Tuve que ver con los duendes mercaderes.

Para un lector moderno, y para un lector victoriano también, el erotismo de dichas líneas es inconfundible. Aún así, esas líneas también evocan el ritual eucarístico, donde el propio sacrificio está unido a comer y beber la sangre y cuerpo de Cristo.⁷ Esta doble representación, religiosa y erótica al mismo tiempo, es paralela a la múltiple interpretación de símbolos que vemos con frecuencia en las pinturas Prerrafaelitas, pero muy distinta de sus representaciones de mujeres en las pinturas religiosas. Por ejemplo, *La niñez de la Virgen María* de Dante Gabriel Rossetti presenta una correcta y recatada Virgen María, pero es innovadora en su complejo uso de símbolos, como el lirio, la paloma, el paño rojo y el espaldar. No obstante, no hay erotismo relacionado con el tema religioso.⁸

El mercado de los duendes hace énfasis en la tentación y la caída, sin embargo, encuentra muchos paralelismos en las pinturas Prerrafaelitas que vinculan seducción y fruta. En el poema, Christina Rossetti describe el intercambio del “valioso bucle dorado” de Laura para “chupar... globos de fruta blancos o rojos,/ Más dulces que la miel de la roca,/ Más fuertes que el hombre que se regocija en vino... Chupó y chupó y chupó cada vez más/ Las frutas que ese huerto desconocido daba” (126, 128-130, 134-35). Estas líneas destacan la asociación de las frutas de los duendes con el placer carnal. Del mismo modo, pinturas como *Le Mauvais Sujet* (1863) de Ford Madox Brown, *La dama de honor* (1851) e *Isabella* (1848-49) de John Everett Millais, *BoccaBacciata* (1859) de Dante Gabriel Rossetti

y *El pastor veleidoso* (1851) de William Holman Hunt representan la sexualidad de la mujer con manzanas y naranjas.⁹ En la pintura de Hunt, por ejemplo, una pastora se recuesta hacia su pretendiente y deja pocas dudas acerca de su inminente encuentro sexual. Las manzanas en su regazo y en el borde de su vestido propulsan el mensaje erótico ya evidente. La pastora está a punto de probar las frutas del conocimiento sexual como Laura en el poema de Christina Rossetti.

Las pinturas Prerrafaelitas de mujeres míticas también utilizan frutas como símbolo de su seducción o compromiso. La representación de William Morris de su futura esposa, Jane Burden, en *La bella Isolda* (1858) incluye una bandeja de naranjas y una garrafa de vino que descansan en un tocador próximo a una cama sin hacer.¹⁰ La figura de Isolda o la reina Ginebra está en el centro, poniéndose su cinturón; está claramente vistiéndose luego del encuentro adúltero. En *Proserpina* (1874) de Dante Gabriel Rossetti, Perséfone espera en el infierno con la granada mordida mostrando su pulpa carnosa, invitando a nuestra compasión pero también excitándonos visualmente. El sorprendente contraste de colores acentúa la granada y los labios de Perséfone y el espectador, como Laura y Perséfone, es atraído a las frutas que les aseguran su caída y su encarcelamiento en el Hades.

Con su correlación de frutas y mujeres, todas estas pinturas exponen la sexualidad con una franqueza que parece escapar el juicio al tiempo que marca claramente las tentaciones o estado “caído” de las mujeres. En contraste, en su poema, Christina Rossetti colorea la caída de Laura con imágenes directas de la inocencia:

*Laura stretched her gleaming neck,
Like a rush-imbedded swan,
Like a lily from the beck,
Like a moonlit poplar branch,
Like a vessel at the launch
When its last restraint is gone.*

Laura alargó su resplandeciente cuello,
Como un cisne de pico incrustado,
Como un lirio del arroyo,
Como una rama de álamo iluminada por la luna,
Como una nave a punto de zarpar
Cuando su última contención se ha ido.

Para estar seguros, aquí el poema enfatiza los últimos momentos de la inocencia de Laura y la inevitabilidad de que sucumba a la tentación, pero los símiles se amontonan en comparación tras comparación de la castidad, insistiendo que Laura es como un “cisne”, un “lirio”, o una “rama... iluminada por la luna”. El lenguaje de Rossetti se aproxima a la técnica pictórica; el exceso de símiles es análogo al pesado uso del simbolismo y el énfasis en el color de los Prerrafaelitas. Temáticamente, estos símiles ayudan a establecer la continuación de la inocencia de Laura después de chupar la fruta de los duendes:

*Golden head by golden head,
Like two pigeons in one nest
Folded in each other's wings,
They lay down in their curtained bed:
Like two blossoms on one stem,
Like two flakes of new-fall'n snow,
Like two wands of ivory
Tipped with gold for awful kings.
...
Cheek to cheek and breast to breast
Locked together in one nest.*

Cabeza dorada por cabeza dorada,
Como dos palomas en un nido
Plegadas, una en las alas de la otra
Se acostaron en su cama con dosel:
Como dos flores en un tallo,
Como dos copos de nieve recién caída,
Como dos varitas mágicas de marfil
Con la punta de oro para reyes espantosos.
...
Mejilla a mejilla y pecho a pecho
Unidas en un nido.

Estas líneas son importantes porque ocurren después del encuentro de Laura con los duendes. En lugar de discriminar entre la hermana virgen y la no virgen, Rossetti las retrata como emblemas gemelos de pureza: “dos flores”, “dos copos de nieve recién caída” y “dos varitas mágicas de marfil”.¹¹ Aquí, Rossetti no solo repite los símiles para lograr un efecto visual, sino también repite “dos” para marcar la dualidad de las hermanas. A pesar de que Laura es ahora una mujer “caída” en

los estándares de la sociedad (masculina), el “poema interviene para prevenir que el lector acepte dicho juicio”.¹² La ilustración de Dante para estas líneas también subraya la similitud de las hermanas, las cuales solo se pueden diferenciar por la burbuja al lado izquierdo de la cabeza que indica su sueño de los duendes.¹³

Como para minar aún más las categorías de caída y virtud, el poema retrasa las consecuencias de que Laura haya comido la fruta de los duendes. Al día siguiente, ambas hermanas participan en las tareas domésticas de batir mantequilla, ordeñar las vacas y, más aún, “hablaban como deben hacerlo las doncellas modestas” (209). No es hasta que Laura se da cuenta de que no puede dejarse enredar en las fiestas de los duendes y que los ha perdido para siempre, que “rechina los dientes por el deseo no aprovechado” (267), se queda “reducida” (278), y “no vuelve a barrer la casa” (293). Entonces, no es el encuentro sexual lo que marca a Laura como “caída”, sino su inhabilidad para visitar su éxtasis. Christina Rossetti, a su vez, redefine el concepto de mujer caída, donde un acto sexual no resulta en un cambio inmediato de estatus social.

El final del poema, años después de que Lizzie ha rescatado a su hermana, indica que Laura no ha sufrido oprobio por sus acciones. Como estaban antes “cabeza dorada por cabeza dorada... unidas en un nido”, aquí las hermanas “ambas [son] esposas/ con hijos” (544-55). Presumimos que cada una está casada y es capaz de ocupar las posiciones domésticas que la sociedad pregona. No hay vergüenza en el cuento que Laura les pasa a sus hijos, que trata únicamente de cómo Lizzie “ganó el ardiente antídoto” de los jugos de los duendes. (559). A pesar de la mención del estado civil de las hermanas, no aparece ningún hombre en las líneas finales. El poema entonces postula un idilio de domesticidad fraternal que existe fuera del binomio virgen y no virgen.¹⁴ Asimismo, en el nivel formal, el ritmo al final del poema es más lento y los símiles que se repetían desaparecen. Esto indica que ya no existe la necesidad del poema de establecer la similitud entre las hermanas, precisamente, porque la separación entre “caída” y casta ya no representa un problema.

En general, *El mercado de los duendes* de Christina Rossetti presenta un comentario muy diferente al de la mujer caída de, por ejemplo, *El despertar de la consciencia* de William Holman Hunt (1853), que presenta a una prostituta que se da cuenta de su error, o *Hallada* de Dante Gabriel Rossetti (1853), que muestra a una prostituta que se avergüenza cuando su antiguo amante campesino la descubre en la calle de la ciudad.¹⁵ Aunque el poema y las pinturas argumentan que la indiscreción sexual o “perdición” se pueden superar, la diferencia es que Laura en el poema de Christina Rossetti nunca expresa remordimiento

de conciencia por sus acciones.¹⁶ Es Lizzie la que “no podía soportar/ Observar la irascibilidad de su hermana”, y es impulsada por su conciencia de hermana a actuar en nombre de Laura (299-300). Dado el trabajo de Rossetti con prostitutas, y su propia dedicatoria del poema a su hermana, la diferencia es aún más significativa. Rossetti enfatiza el lazo común entre las mujeres y presenta una ética de la hermandad en lugar de la castidad.

La falta de vergüenza y juicio de *El mercado de los duendes* muestra que las concepciones sobre la feminidad de Christina Rossetti difieren de la de sus hermanos Prerrafaelitas. A través de sus imágenes visuales y los símiles, los poemas de Rossetti toman de las innovaciones artísticas de la HPR para producir un mensaje único sobre la femineidad. Si bien las pinturas Prerrafaelitas retratan la sexualidad francamente, *El mercado de los duendes* va más allá, interrogando las estructuras que definen y valorizan la sexualidad como intrínseca a la identidad de la mujer.

*Traducción de Rosa V. Garay López. Centro de Traducciones del Programa Graduado de Traducción. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

1 Christina Rossetti, “*Goblin Market*” en *The Pre-Raphaelites and Their Circle*, 2nd ed. , ed. Cecil Lang (Chicago: University of Chicago Press, 1975), línea 474. De aquí en adelante citado entre paréntesis por número de línea. (Nota de la Traductora: Todas las citas del poema original en inglés corresponden a esta edición. La traducción al español es nuestra.)

2 Los temas religiosos y eróticos del poema se han discutido ampliamente. Para un ejemplo de la relación del poema con literatura infantil, véase Jeanie Watson, “Men Sell Not Such in Any Town”: Christina Rossetti’s *Goblin Fruit of Fairy Tale*. “*Children’s Literature* 12 (1984): 61-77. Para otros análisis del intercambio comercial en el poema, ver Krista Lysack, “Goblin Markets: Victorian Women Shoppers at Liberty’s Oriental Bazaar”, *Nineteenth-Century Contexts* 27 (Junio 2005): 139-65; Víctor Mendoza, “Come Buy’: The Crossing of Sexual and Consumer Desire in Christina Rossetti’s *Goblin Market*”, *ELH* 73 (2006): 913-947; Jill Rappoport, “The Price of Redemption in ‘Goblin Market’”, *Studies in English Literature* 50 (Otoño 2010): 853-75; y Herbert Tucker, “Rossetti’s *Goblin Marketing*: Sweet to Tongue and Sound to Eye”, *Representations* 82 (Primavera 2003): 117-33.

3 Tucker, “Rossetti’s *Goblin Marketing*,” 120; Mendoza, “Come Buy”, 921.

4 Erik Gray argumenta que la propensión de Rossetti a catalogar indica “la dificultad de representar la simultaneidad . . . Lo que resulta sencillo para el pintor de un bodegón es prácticamente imposible para un poeta”. Erik Gray, “Faithful Likenesses: Lists of Similies in Milton, Shelley, and Rossetti”, *Texas Studies in English Literature* 48, núm. 4 (Invierno 2006): 1. (Traducción nuestra)

5 Mackenzie Bell, *Christina Rossetti: A Biographical and Critical Study* (Londres: T. Burleigh, 1898), 231.

6 Kooistra, *Christina Rossetti and Illustration*, 28.

7 A los críticos les resultan incómodas estas líneas. Reconocen el significado sexual y el religioso, pero con frecuencia le dan privilegio al significado cristiano de la devoción de Rossetti. De sus primeros biógrafos, Elizabeth Cary solo comentó que “obtenemos [del poema] algo decididamente no infantil”. Elizabeth Cary, *The Rossettis: Dante Gabriel and Christina* (Nueva York: C. P. Putnam’s Sons, 1900), 255. Recientemente, Georgina Battiscombe escribió que “si bien [Rossetti] estaba preocupada por eros, estaba mucho más preocupada por ágape... la interpretación religiosa de “El mercado de los duendes” es más cercana a su manera de pensar que la sexual”. Georgina Battiscombe, *Christina Rossetti: A Divided Life* (Londres: Constable, 1981), 107.

8 Tim Barringer, *Reading the Pre-Raphaelites* (New Haven: Yale University Press, 1999), 8.

9 *BoccaBacciata* o “Boca besada”, de Dante Gabriel Rossetti muestra a la modelo Fanny Cornforth con una manzana en primer plano. William Holman Hunt atacó el lienzo de Rossetti por su “burda sensualidad” y por “abogar como un principio... que el objetivo del arte sea la pasión animal”. Citado en Elizabeth Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 108 (Traducción nuestra). Véase también Barringer, *Reading Pre-Raphaelites*, 147-149.

10 Como señala Barringer, estos detalles hacen referencia a los “placeres de la carne” para los cuales el sujeto es “impenitente”. Barringer, *Reading Pre-Raphaelites*, 21.

11 Jerome McGann, “The Poetry of Christina Rossetti”, en *Pre-Raphaelite Poets*, ed. Harold Bloom (New Haven: Chelsea House, 1986), 120; y Kooistra, *Christina Rossetti and Illustration*, 74.

12 McGann, “Christina Rossetti”, 120.

13 Kooistra observa cómo la ilustración de Rossetti encaja en el motivo victoriano común de las mujeres durmiendo, cuyo “erotismo pasivo” también implica sexualidad femenina. Kooistra, *Christina Rossetti and Illustration*, 74.

14 McGann lee la ausencia de hombres en las líneas finales como la prevención del poema de que el pecado de los hombres pase a sus hijos; “La pasión y el erotismo son sustituidos por el sentimiento y la simpatía; los hombres son sustituidos por las mujeres y los niños. “McGann, “Christina Rossetti”, 114-16.

15 Prettejohn, *Art of Pre-Raphaelites*, 212.

16 El poema no incluye el relato ejemplar de Jeanie. La actitud de Laura hacia su propia situación solo aflora cuando ve a Lizzie regresar con el jugo de las frutas en la cara: “¿Debe tu luz como la mía esconderse./ Tu joven vida como la mía desperdicia./ Perdida en mi perdición/ Y arruinada en mi ruina...?” (480-83). Aunque Laura reconoce aquí las consecuencias de sus acciones, no está avergonzada de ellas, sino preocupada por el destino de su hermana. Una vez más el poema enfatiza la hermandad sobre el juicio moral.

Biografías y Sinópsis

Tim Barringer es Profesor galardonado con la distinción Paul Mellon y es el director de Estudios Graduados en Historia del Arte de la Universidad de Yale. Sus obras comprenden *Reading the Pre-Raphaelites (Leyendo a los prerrafaelitas, 1998)*, *American Sublime (Sublime americano, con Andrew Wilton, 2002)* y *Men at Work: Art and Labour in Victorian Britain (Hombres trabajando: Arte y trabajo en la Gran Bretaña victoriana, Yale, 2005)*. Es el cocurador de *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-garde, (Preraphaelitas, la vanguardia victoriana)*, junto con Jason Rosenfeld y Alison Smith, en Tate Britain, y en la National Gallery en Washington D.C. en 2012-13. Además, está terminando un libro basado en las Conferencias de Slade en la Universidad de Cambridge, del 2009, titulado *Broken Pastoral: Art and Music in Britain, Gothic Revival to Punk Rock (Pastoral quebrada: el arte y la música en Gran Bretaña, del movimiento neogótico al 'punk rock')*.

Ford Madox Brown: ¿el primer verdadero prerrafaelita?

Siendo una figura asombrosamente paradójica, Ford Madox Brown nunca fue miembro de la Hermandad Prerrafaelita, aunque sus obras formen parte de la médula del corpus prerrafaelita. La presente ponencia sugiere que, a pesar de los intentos --tanto de Holman Hunt como de William Michael Rossetti-- de minimizar su influencia, Brown fue un progenitor clave del Prerrafaelismo.

Sally-Anne Huxtable es Profesora Asociada de Historia del Arte y de Diseño en la Universidad de Northumbria en el Reino Unido. Anteriormente, fungió como Asistente de Investigación para la exposición y catálogo *Gustav Stickley and the American Arts and Crafts (Gustav Stickley y las artes y oficios americanos)* en el Museo de Arte de Dallas (2010-2011), y también trabajó para una serie de museos, incluyendo la Tate Britain, el Instituto de Arte Courtauld, el Museo Nacional del Prado, el Museo de Arte de Ponce y el Centro De Morgan, además de dar cátedra en la Universidad de Bristol. En estos momentos, Sally está trabajando en una monografía basada en su tesis doctoral *“Inward Worlds, Aestheticism and Its Interiors, 1848 to 1900” (Mundos internos, el Esteticismo y sus interiores, 1848 al 1900)*.

El Romance de la Rosa: la Serie del rosal silvestre y la aventura de Edward Burne Jones en busca del amor perfecto

El uso de la rosa como *motivo* es un tema constantemente recurrente en la obra del artista esteticista y prerrafaelita Edward Burne-Jones (1833-98). Al igual que sus amigos y colegas artistas Dante Gabriel Rossetti (1828-82) y William Morris (1834-96), Burne-Jones estaba fascinado por el concepto de la búsqueda mítica. Así, parte de sus obras, entre las cuales se encuentra la *Serie del rosal silvestre, (Small Briar Rose Series)*, en el Museo de Arte de Ponce, emplea el tema central de la travesía heroica en búsqueda de una rosa metafórica. Esta conferencia se propone explorar los múltiples significados que tiene la rosa en el arte de Burne-Jones, ya sean eróticos como espirituales. De este modo, se analiza el complejo simbolismo de dicha flor, que tanta importancia tuvo tanto en la creación mitológica personal de Burne-Jones como en el contexto más amplio de las obras artísticas e intelectuales de Rossetti y Morris, así como en los más amplios círculos Prerrafaelitas y Esteticistas de la segunda mitad del siglo diecinueve. Esta conferencia propondrá que el tema del viaje heroico en búsqueda de la rosa no representa tan solo la búsqueda artística y emotiva personal de Burne-Jones por el amor y la belleza perfectos, sino también aquella búsqueda del Prerrafaelismo y del Esteticismo por reconciliar el mundo material con el mundo de lo espiritual.

Franny Moyle estudió Historia del Arte en el St John's College de la Universidad de Cambridge antes de dedicarse a una carrera en la televisión. Se incorporó a la BBC y se convirtió en la Directora de programación y encargos artísticos de la corporación, siendo responsable por todas sus producciones artísticas. Sin embargo, en el 2005, se aparta para dedicarse a una nueva carrera como escritora. Apasionada por la Hermandad Prerrafaelita, escribió *Desperate Romantics, (Románticos desesperados)* una obra cuyo propósito era alcanzar una audiencia amplia y presentar dicho periodo del arte inglés a públicos no académicos. La BBC se basó en su libro para crear una serie en seis partes. El éxito de Franny fue tal que, como resultado, ha pasado a ofrecer numerosas conferencias sobre temas prerrafaelitas. En el 2011, publicó su segundo libro, *Constance, The Tragic and Scandalous Life of Mrs Oscar Wilde (Constance, la vida trágica y escandalosa de la señora Wilde)*. Desde entonces, ha regresado a la BBC, con la encomienda de desarrollar más aún la contribución artística de la cadena, aunque también continuará escribiendo sobre arte y cultura.

La mujer prerrafaelita en contexto

Los prerrafaelitas estaban obsesionados por las mujeres. Parte de su obsesión era personal, parte era reflejo de su exploración de temas fundamentales como el sexo y la muerte, y parte estaba motivada por sus tendencias políticas. En esta charla, Franny examinará el extraño espejo que el arte prerrafaelita le oponía tanto a las relaciones privadas que la Hermandad tenía con sus modelos femeninos, la forma en que sus modelos incitaban a los artistas a explorar los grandes cuestionamientos sobre la vida y la muerte de una manera nueva y provocadora, y cómo también utilizaban a las mujeres como motivos de representación de la injusticia social y política que percibían a su alrededor.

Jason Rosenfeld, es Profesor Distinguido y Catedrático Asociado en el Marymount Manhattan College de Nueva York. Fue el cocurador de la exposición “John Everett Millais” que itineró durante el 2007-08 en la Tate Britain, el Museo Van Gogh en Amsterdam, el Museo de Arte Municipal de Kitakyushu, en Fukuoka y el Museo Bunkamura, en Tokio, Japón. También es co-curador de la exposición *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde* (Prerrafaelitas: la vanguardia victoriana), a presentarse en la Tate Britain, en la National Gallery de Washington D.C., en el Museo Pushkin de Moscú, y en la Galería de Arte Mori en Tokio en el 2012-2013.

John Everett Millais y los Antiguos Maestros

Esta ponencia examina el interés que John Everett Millais le prestó durante toda su vida al los sujetos y estilo de los antiguos Maestros artistas, a pesar de sus tendencias radicales prerrafaelitas. Explora, además, la obra que forma parte de la colección ponceña *La huida de un hereje* (*Escape of a Heretic*, 1559), y una variedad de obras de la fase tardía de su carrera, con el propósito de ilustrar las influencias que cosechó de Ticiano y demás artistas, mediante su transformación de los conceptos de belleza y de arte moderno en la segunda mitad del siglo diecinueve.

Alison Smith es la Curadora Principal del equipo de Arte Británico del siglo diecinueve en Tate Britain, y es también especialista en pintura victoriana. Desde que está en Tate, ha contribuido a numerosas exposiciones enfocadas en los prerrafaelitas, entre las cuales contamos, en el 2004, *Pre-Raphaelite Vision: Truth to Nature*, Millais (*La visión prerrafaelita: de la verdad a la naturaleza*, Millais, con Jason

Rosenfeld) en el 2007 y *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde* (Prerrafaelitas: la vanguardia victoriana, con Tim Barringer y Jason Rosenfeld), a celebrarse en el 2012. En el 2008, colaboró con el Museo de Arte de Ponce para la exposición en Tate Britain de *The Sleep of King Arthur in Avalon de Burne-Jones* (*El sueño del rey Arturo en Avalón*) y *Flaming June* (*Sol ardiente de junio*) de Leighton.

Curar los prerrafaelitas

Esta conferencia trata del papel de los curadores y académicos en la preparación de exposiciones, con un enfoque en la exposición del 1984 de la Galería Tate, *Los Prerrafaelitas* (*The Pre-Raphaelites*). Se examina la metodología y la logística que conllevó organizar dicho proyecto, en comparación con la exposición de Tate Britain para el 2012. De igual manera, expone hasta qué punto los acercamientos de los curadores para con el movimiento se han modificado, a la luz del nuevo pensamiento que se ha desarrollado sobre el tema durante los años 80.

Madeleine Vala es Catedrática Asociada de inglés en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Especialista en literatura victoriana y del siglo diecinueve norteamericano, sus intereses van desde Emily Bronte y Oscar Wilde hasta Edith Wharton y Theodore Dreiser. Recientemente, completó el manuscrito de una nueva obra *Rebellious Things: Possessions and Class Mobility in Late Nineteenth-Century Literature* (*Cosas rebeldes, posesiones y ,movilidad social en la literatura de finales del siglo diecinueve*), que está actualmente bajo revisión en la Ohio State University Press. Su historia laboral ha estado particularmente acoplada a su gran y duradero interés por los prerrafaelitas. Enseñó en East Sussex, Inglaterra, dentro del marco de un programa de intercambio, y llevó a sus estudiantes de literatura victoriana a la Tate Britain. Aquí en Puerto Rico, ha visitado el Museo de Arte de Ponce a menudo, y se propone exponer a más estudiantes a la colección prerrafaelita. Madeleine ha recibido dos becas *Fullbright* para ir a Bélgica y Alemania.

El Mercado de los duendes de Christina Rossetti y la pintura prerrafaelita: Correspondencias formales y revisión de la feminidad Aunque nunca fue formalmente miembro de la Hermandad Prerrafaelita, Christina Rossetti no deja de ser una colaboradora esencial de dicho grupo. Sirvió de modelo para su hermano Dante Gabriel Rossetti, en sus obras religiosas *Ecce Ancilla Domini!* y *The Girlhood of Mary Virgin* (*La niñez de la Virgen María*), y produjo el primer éxito literario de los prerrafaelitas, con *El mercado de los duendes y otros poemas en 1862*.

Esta conferencia examina *El mercado de los Duendes* en términos de los aspectos temáticos predominantes en el arte prerrafaelita, en particular la fusión entre temas eróticos y religiosos y la representación sensual de la mujer. La representación de la mujer, en el poema, puede ser contextualizada en términos de la iconografía prerrafaelita de la mujer santa y de la pecadora, y el propio soneto de C. Rossetti, “In an Artist’s Studio” (*En el taller de un pintor*), que critica la manipulación que los PRBs hacían de la imagen femenina. Aunque la fuerza métrica del poema ha dominado en la mayoría de las discusiones sobre la forma del poema, propongo que las imágenes visuales ofrecen una continuidad al énfasis que el movimiento le daba a los colores vivos e intensos.

JUNTA DE SÍNDICOS

Fundación Luis A. Ferré, Inc.

Mariá Luisa Ferré Rangel
Presidenta

Silvia Aguiló
Antonio Luis Ferré Rangel
Jaime Fonalledas
Héctor M. Laffitte
María Martínez de la Cruz
José Menéndez Cortada
Roberto Serrallés
Ángel O. Torres Irizarry
Benigno Trigo Ferré
Luis Trigo Ferré
Síndicos

Rosario J. Ferré
Presidenta Emérita

Alberto Paracchini
J. Adalberto Roig, Jr.
Miembros Eméritos

Etienne Totti
Secretario, Junta de Síndicos

Orlando Vázquez
Tesorero

Josefina Pasarell
Asistente de la Presidenta

MUSEO DE ARTE DE PONCE

DIRECCIÓN EJECUTIVA

Agustin Arteaga
Principal Oficial Ejecutivo y Director

Edna I. Rodríguez
Asistente del Principal Oficial Ejecutivo y Director

DESARROLLO

Marisol Navas Rodriguez
Gerente de Comunicaciones, Mercadeo y Relaciones Públicas

Natalia K. Alvarez Ravelo
Coordinadora de Eventos Especiales

Marcos G. Montero
Preparador de Propuestas

Jessica Fernández Carranza
Coordinadora de Relaciones con la Comunidad

Norma I. Torres Marrero
Coordinadora y Asistente Administrativa de Desarrollo

Edna Liz Guzmán Moyett
Coordinadora y Asistente Administrativa de Desarrollo
Maria L. Hernandez Miller
Asistente Administrativa

CURATORIAL DEPARTMENT

Cheryl Hartup
Curadora en Jefe

Pablo Pérez d'Ors
Curador Asistente de Arte Europeo

María Arlette de la Serna
Curadora Asistente

Laura Rossi García
Coordinadora de Exhibiciones y Asistente Curatorial

EDUCATION

Ana M. Hernández
Educadora en Jefe y Encargada de Programas de Escuelas y Familias

María C. Nazario
Coordinadora de Educación

Marissa Ramos
Educadora

ROSARIO FERRÉ ART LIBRARY

Aida E. Báez Caraballo
Bibliotecaria en Jefe

Jannice Soler Aranzamendi
Catalogadora de la Biblioteca

LUIS A. FERRÉ HISTORIC ARCHIVE

Sofía Cánepa Ekdahl
Archivista en Jefe

ANTON J. KONRAD CONSERVATION CENTER

Lidia Aravena
Conservadora en Jefe

Ángel D. Santiago Torres
Conservador de Objetos Tridimensionales

Gloria J. Irizarry
Asistente en Conservación de Pintura

John Vargas Cuevas
Técnico del Laboratorio de Conservación

REGISTRAR'S OFFICE

Zorali de Feria
Jefe de Registro y Exposiciones

Milena Lugo Carbonell
Registradora Auxiliar

Roberto Ortiz Cintrón
Asistente en Manejo de Colecciones

FINANCE AND ADMINISTRATION

Miriam B. Quintero Casanovas
Directora de Finanzas y Administración

Nancy I. Colón Fernández
Gerente de Recursos Humanos

Floribeth Anciani Ortiz
Gerente de Finanzas

Luis T. Muñoz
Contable

Maricely Rivera Cartagena
Contable

Crystal Bell
Gerente de Administración

Luis J. Torres Micheli
Coordinador Tienda, Facilidades y Admisiones

Mariela E. Vera Lugo
Coordinadora de Voluntarios

Evelyn Martínez Lagares
Recepcionista y Asistente Administrativa

FACILITIES AND SECURITY

Emilio A. Ruiz De Jesús
Gerente de Mantenimiento, Facilidades y Seguridad

José A. Martínez Izquierdo
Supervisor de Tecnología de la Información

Angel A. Rodriguez
Especialista en Sistemas de Información y Telecomunicaciones

Monseratte Muñoz Maldonado
Supervisor de Mantenimiento y Servicios

Elvin Rivera Pibernus
Supervisor de Seguridad

Humberto Wilson Rivera
Técnico de Servicios

Pedro Rinaldi Arroyo
Especialista en Mantenimiento y Servicios

