



*Benilde*

## Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

María Rosa Iglesias Redondo y Jaime Puig Guisado (coordinadores)



INTERSECCIONES

María Iglesias Redondo y Jaime Puig Guisado (coordinadores)

BENILDE EDICIONES

2017

<http://www.benilde.org>

Sevilla-España

DISEÑO

Eva Moreno Lago

ISBN 978-84-16390-29-8

IMAGEN DE PORTADA

Eva Moreno Lago

[www.escriptorasyescrituras.com](http://www.escriptorasyescrituras.com)

Volumen 3. Colección Benilde mujeres, cultura y escritura, directora Estela González de Sande

Comité científico internacional: Anna Tylusinska-Kowalska (Universidad de Varsovia, Polonia); María Dolores Valencia Mirón (Universidad de Granada); Socorro Suárez Lafuente (Universidad de Oviedo); Antonella Capra (Universidad de Toulouse, Francia); Sarah Zappulla Muscarà (Universidad de Catania); Dora Marchese (Università di Catania); Maria Reyes Ferrer (Universidad de Murcia); Marwa Fawzy (Universidad del Cairo); Caterina Benelli (università di Messina); Malgorzata Godlewska (Universidad Ateneum, Gdansk, Polonia)

**INTERSECCIONES**  
**RELACIONES ENTRE ARTES Y LITERATURA**

María Rosa Iglesias Redondo y Jaime Puig Guisado (coordinadores)

**ISABELLA Y LA MACETA DE ALBAHACA:  
REPRESENTACIONES PRERRAFaelITAS DEL PERSONAJE LITERARIO  
DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO**

*María Cristina Hernández González*

*Universidad de Sevilla / IES Miguel Fernández de Melilla*

El extenso poema "Isabella, or the Pot of Basil" (1819) del poeta romántico John Keats tiene su origen en el personaje conocido como Lisabetta -o Ellisabetta- que protagoniza el cuento 5 de la jornada IV del *Decamerón* de Boccaccio, la jornada gobernada por Filóstrato, dedicada a los amores con final trágico, y cuya desventurada historia es relatada por Filomena; un relato conciso, pero de gran intensidad dramática y lírica evocación. El amor entre Isabella y el apuesto Lorenzo, que trabaja al servicio de los ricos y avariciosos hermanos de ella, es un amor secreto por prohibido, debido a las diferencias sociales y económicas; un amor considerado menos una traición por los hermanos que una posible desventaja económica -Isabella como mercancía casamentera que ellos enriquecería-, así que terminan asesinando al muchacho de orígenes humildes. Lamentando su rotunda ausencia, a Isabella se le aparece en sueños el fantasma de Lorenzo para explicarle lo ocurrido e indicarle dónde ha sido enterrado. De este modo, Isabella lo desentierra y se lleva únicamente la cabeza, a la que oculta en un tiesto de albahaca, alimentando la planta con sus lágrimas. Al igual que la cabeza se encuentra encerrada en la vasija, Lisabetta se encierra en sí misma, de tal modo que solo se comunicará mediante sus lágrimas, materialización de sus sentimientos y vía de purificación. Los hermanos descubrirán finalmente su secreto, arrebatándole su adorado macetero y sentenciando el trágico final para la joven, quien languidece cayendo en la locura y en la muerte. El poema de Keats, que permaneció inédito hasta 1820, despertó más críticas negativas que benévolas, desde su aparición hasta bien entrado el siglo XX, haciendo hincapié en los aspectos desagradables y macabros de la historia o en la exagerada debilidad sentimental de la temática (Strachan, 2003:86-88). Sin embargo, la Isabella de Keats fue objeto de representación pictórica para los prerrafaelitas con la misma relevancia que otros poemas suyos, como "La Belle Dame Sans Merci", "Hyperion" o "The Eve of St Agnes" (Altick, 1985:446-448). En la figura de Isabella se entreteje una concatenación de motivos folclóricos de diversa procedencia que dan como resultado la transcripción particular de Boccaccio (Garrosa, 2010: 165), una (re)creación que expone nítidamente su inclinación a la mixtura y concordia de elementos opuestos

## Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

que terminará por impregnar el poema keatseano y las imágenes prerrafaelitas. Pero, en el caso concreto de Hunt y Millais, como ha analizado Julie F. Codell, Isabella les permitió representar problemáticas socio-económicas, ideológico-políticas y personales, convirtiendo al personaje en el *locus* del debate sobre la diferencia de clases y el desequilibrio entre géneros (Codell, 1995:346-347).

William Holman Hunt descubrió a Keats en 1847, junto con Dante Gabriel Rossetti, y el poeta romántico fue, de hecho, el vínculo amistoso entre los miembros principales de la Pre-Raphaelite Brotherhood, además de una insignia de membresía. La primera representación de Hunt sobre el tema de Isabella fue un dibujo que, al parecer, formaba parte del proyecto de ilustrar el poema de Keats que Rossetti había propuesto a los artistas de la Cyclographic Society, grupo precursor de la PRB (Grieve, 1984:23-25). A diferencia de su sensual *Isabella* de la década de 1860, su *Lorenzo at his Desk in the Warehouse* (1848-1849) ahondaba más en el tema político de las divergentes relaciones socio-económicas entre los personajes, con el propósito de que su dibujo motivara en el espectador la reflexión sobre las restricciones ideológicas, sociales y comerciales de su propio contexto victoriano. Hunt quiso exponer claramente la precaria situación de Lorenzo, de orígenes muy humildes, como trabajador en el negocio familiar de los arrogantes hermanos de Isabella, crueles capataces de clase superior. La temática amorosa se articula con el antagonismo de clases. Isabella aparece tras la puerta de la oficina, en cuyo interior vemos a Lorenzo trabajando en su mesa, mientras uno de los hermanos está humillando a un trabajador que se cubre el rostro con las manos. Al fondo de la escena y por debajo del suelo, otros empleados se ocupan de duras tareas. La colocación de los mismos y la forma en que son mostrados en el dibujo -esquinados y medio ocultos por otros objetos- responden a la intención de Hunt de querer hacer visibles las inferiores condiciones de los obreros, a pesar de la hegemonía visual que ostentan los capitalistas hermanos en la imagen (Codell, 1995: 347-348). En principio, puede pensarse que Isabella, relegada a un lado y con la puerta maciza delante de ella, no puede ser vista por Lorenzo, simbolizando así que ella, por su condición social y su estatus económico, es inaccesible para él. Y, de hecho, como ha señalado Jan Marsh, los enamorados están separados visual y simbólicamente por la línea vertical que forma la puerta (Marsh, 1987:47). Sin embargo, atendiendo a los rostros de los enamorados -la mirada de soslayo de Lorenzo, la ligera sonrisa de Isabella-, podemos advertir que sí hay interacción visual entre ambos. Ellos se miran subrepticamente, en consonancia con el motivo del secreto común al relato de Boccaccio y el poema de Keats.

Años después, Hunt volcó en su monumental lienzo *Isabella and the Poto f Basil* (1868) sus preferencias literarias y su experiencia personal, ya que lo pintó cuando vivía en Florencia, donde su esposa Fanny contrajo unas fiebres que le produjeron la muerte tras dar a luz a su hijo Cyril. La terminó en Londres y no dudó en dedicársela a su fallecida esposa (Birchall, 2010: 76). El artista supo recoger los motivos iconográficos que proporciona el relato de Boccaccio y que nos son conocidos: la intimidad del dormitorio, el juego de pares de opuestos, los paralelismos y superposiciones, las metáforas corporales. Isabella, vestida con finas y transparentes telas, reposa su cabeza sobre el jarrón, dejando caer su oscuro cabello en contraste con los ramilletes de albahaca. Quedan así superpuestas las cabezas de ambos amantes en un tierno y trágico abrazo, pues las lágrimas de la joven riegan lo que la planta oculta. Asimismo, Hunt se mantiene fiel al juego discursivo de opuestos de Boccaccio y lo consigue plásticamente mediante la verticalidad ascendente de la abundante mata de albahaca (la vida procedente de la muerte) y la verticalidad descendente de las guedejas de Isabella (la muerte instalada en plena vida), estableciéndose un ciclo donde los cabellos funcionan como elemento de fertilidad (Bornay, 2010: 26); los cabellos, pues, funcionan como metonimias paralelas de las raíces de la planta y del discurrir de las lágrimas. La jarra en la esquina –al igual que la maceta, otro recipiente simbólico del contener y proteger propios del arquetipo femenino- subraya la imagen líquida de las lágrimas, pues ambas alimentan a la albahaca. El tiesto está decorado con ricos colores, con corazones y calaveras; está colocado sobre una especie de altar cubierto por un paño con el nombre de Lorenzo bordado y la inscripción “El amor es más fuerte que la muerte”, aplicación de nuevo del tópico *amor omnia vincit*. La estancia revela lujosos materiales, como en el suelo y en la columna, recordando el linaje al que pertenece la joven. Y, al fondo, una cama sin hacer, símbolo del ámbito privado del amor y de la escena de la aparición de Lorenzo en sueños. Los descalzos pies y las flores caídas a los pies del altar y en el suelo parecen transmitir la sensación de fragilidad en el estado de duerme-vela en que Isabella se encuentra antes de que sus hermanos descubran su secreto, se apoderen de la cabeza de Lorenzo y precipiten el fatídico final de la muchacha. El camisón transparenta ligeramente su pubis, uniendo así el ámbito privado del espacio físico (el dormitorio), el encierro psicológico de la joven y la leve ocultación del deseo y el amor que no han podido consumarse. El friso de pinturas sobre la puerta se inspira en los relieve escultórico de Luca della Robbia en Cantoria y el propio Hunt creó el macetero de mayólica, que después copió en el cuadro. Su colocación sobre el reclinatorio le confiere la impresión de altar, de manera que la

## Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Isabella de Hunt está investida de una religiosidad profana sensual y enigmática. La Isabella de Hunt, por composición y estilo, se convirtió en una imagen clásica del personaje, un modelo canónico que el resto de artistas intentarían más o menos imitar.

Por su parte, John Everett Millais reprodujo una escena diferente en su *Lorenzo and Isabella* (1848-1849). Millais lo pintó con apenas diecinueve años y la expuso en la Royal Academy en 1849. El cuadro muestra a la pareja de enamorados en un banquete, junto a los hermanos de Isabella y otros comensales. Además de las expresiones de ambos, como la intensa mirada de Lorenzo ofreciendo la naranja o la actitud tímida de Isabella al aceptarla mientras acaricia tiernamente al galgo, el amor queda claramente expresado por las dos flores entrelazadas en el arco que enmarca sus cabezas. El acto de compartir la naranja, escindida en dos mitades, simboliza el intercambio de los enamorados corazones. La devoción amorosa de Lorenzo, además, se corresponde con la actitud cariñosa del perro que se arrima al regazo de Isabella. El cuadro está repleto de detalles simbólicos que vinculan los temas clave del poema de Keats y del cuento de Boccaccio, esto es, la constancia en el amor a pesar de las adversidades, incluso tras la muerte, y la diferencia entre clases sociales y entre géneros que impide la consumación del verdadero amor. Así, la hostilidad clasista de los hermanos para con Lorenzo y su control sobre la vida de Isabella se observan en la colocación en la mesa, pues están sentados justo en frente de la pareja. A pesar de la luminosidad de la escena y del ambiente aparentemente distendido de la velada, hay indicios de la tragedia que va a desencadenarse, de manera que la muerte es presagiada en numerosos detalles. Por ejemplo, el hermano con sombrero negro levanta y examina la copa con vino -llena de sangre, esto es, de vida-, mientras uno de los invitados está vaciando la suya -ausencia de vida. Un halcón, que representa a los orgullosos hermanos, picotea una pluma blanca, posiblemente de paloma, ave del amor. Los platos de cerámica representan escenas violentas a la vez que las cabezas de las gambas apuntan a la decapitación de Lorenzo. De hecho, en el balcón, los espléndidos maceteros parecen estar aguardando inquietantemente a recibir la cabeza del joven. El hermano en primer plano resulta la figura más destacada en esta serie de insinuaciones. Para empezar, los rasgos y gestos faciales que se ajustan al modo agresivo con que parte las nueces, teniendo en cuenta la importancia simbólica de la frenología y la fisonomía para los miembros de la PRB (Grilli, 1984:44-60) y para Millais, en particular, que pretendía representar el carácter de sus figuras a través de la configuración anatómica (Codell, 1991:51-66). Esta agresividad gestual, como exposición de la actitud despótica y soberbia del hermano de Isabella, en evidente contraste con la noble delicadeza de los



rasgos y los gestos de Lorenzo, se aprecia también en su pierna estirada, con la que pretende echar al perro que busca afecto y protección en Isabella y, por cercanía, alejar a Lorenzo de su hermana (Marsh, 1987:48).

Se ha afirmado que John Melhuish Strudwick siguió la estela de erotizar la figura de Isabella, mostrándola de pie, en una pose sensual, casi de estatua griega, llevándose una mano al corazón, para indicar así su dolor, pero también para resaltar los excesivamente redondeados senos (Wootton, 2006:64). Las cadenitas doradas cruzándose por la parte delantera de su túnica puede que funcionen como enfatizadores eróticos, pero a la vez simbolizan la opresión y el encerramiento interior de Isabella. Estamos en el interior de la alcoba de Isabella y, junto a ella, el atril vacío donde reposaba el macetero. Strudwick realizó dos versiones de *Isabella* (1879 y 1886) que, aunque claramente se inspiran en el modelo de Hunt, ofrecen una secuencia narrativa temporal en lugar de la selección de una única escena extraída del relato. Ambas versiones, muy similares pero con variaciones, representan el momento en el que Isabella acaba de descubrir que ha desaparecido su macetero, hurtado por sus hermanos a los que vemos huyendo a través de la ventana abierta. Strudwick condensa, pues, el episodio del robo por parte de los hermanos y el episodio del triste hallazgo por parte de Isabella, dos momentos climáticos separados por la intensa estrofa LXI del poema, si bien prelude al mismo tiempo el funesto final de la joven que todo espectador victoriano conocía bien. Según Fanny Gillet, esta condensación se articula además con la perspectiva de la composición, que se dirige al corazón de Isabella, y la secuencia narrativa queda sugerida en la versión de 1879 por los tres grados de apertura de las ventanas (Gillet, 2013:384). El aspecto y la pose de escultura clásica de Isabella se corresponden con los relieves del friso, las figuras talladas en el escudo del fondo y las incrustaciones de mármol del taburete en el que ella se apoya. Escenas de figuras desnudas que subrayan el erotismo estratégico del cuadro, al igual que la exquisita decoración de la estancia, con la intención de deleitar al espectador (Wootton, 2006:65). La versión de 1886 es más reducida y muestra algunas interesantes modificaciones. Ahora solo una de las ventanas está abierta; los hermanos huyen hacia un bosque y no hacia la ciudad, el esquema cromático es más oscuro y la decoración marmórea ha sido sustituida por un mayor predominio de objetos de madera. Puede decirse que la primera versión apelaba más a la estética renacentista y obedecía a un propósito más comercial, mientras que la segunda versión, más humilde y austera, parece ser mal fiel con el relato tardomedieval. Strudwick añade un libro abierto con partituras y anotaciones musicales para destacar probablemente la relación con el ritmo del texto

poético. El taburete sobre el que se apoya Isabella es más estrecho y presenta adornos tallados y panelados. Sí se mantienen las hojas de albahaca esparcidas bajo el suelo, indicando la brusquedad de los hermanos en el robo, aunque también pueden funcionar como un símbolo de las lágrimas derramadas por Isabella. Ambas versiones fueron expuestas en la Grosvenor Gallery y recibieron elogios por parte de la crítica de la época, si bien hay estudiosos contemporáneos que acusan la ausencia de intensidad intelectual y de profundidad emocional en interacción con el texto (Christian, 1989:92) o el tratamiento descaradamente erótico y comercial del retrato de Isabella.

El norteamericano John White Alexander (1856-1915), aunque no formó parte de manera oficial de la US Brotherhood (Casteras, 1985 y 1990), estaba profundamente influido por el prerrafaelismo británico, una corriente artística que casaba a la perfección con su estilo ecléctico y nada ortodoxo, una estética atrevida y sofisticada que podemos comprobar en su *Isabella and the Pot of Basil* (1897), pintada durante su estancia en París (Mourey, 1900:71-77). Su Isabella es una formidable figura, de pie y de perfil, que ocupa todo el espacio del estrecho lienzo vertical (Moore, 2003:46); sometida a esta extrema elongación, Isabella parece más alta, más grande y más monumental de lo que sería en la vida real, representando quizá la pertinencia que el personaje había alcanzado en la tradición artística. La joven viste una larga túnica -un camisón- y apoya el rostro sobre el macetero, apoyado en una repisa a la derecha, a la vez que acaricia la superficie cerámica con una de sus manos. Con los ojos cerrados y la boca entreabierta, Alexander añade un lánguido erotismo a la composición, pero evidentemente se trata de una sensualidad mucho más sutil que en las representaciones anteriores. No hay delectación en lo macabro, sino la *discreta voluptuosidad* intrínseca al poema de Keats como plena exaltación del estado anímico de Isabella. Tanto el gesto como la vestimenta, junto al juego de luces y sombras, invisten la escena de una profunda intimidad. Sobre la repisa, semejante a un nicho en la pared, vemos unas peonías esparcidas, de las que un pequeño capullo ha caído a sus pies, simbolizando la existencia marchita de la joven. La simplificación de los elementos compositivos y la escasa profundidad están al servicio de la densidad pictórica y permiten al artista recrear la profundidad y la complejidad del estado psíquico de Isabella.

Para Sarah Wootton, la Isabella de Alexander reúne las principales características de su estilo pictórico, como el dominio de las líneas amplias y fluidas, pero al mismo tiempo se trata de una obra inusual por la composición simétrica, por el contraste entre el formato rectangular del lienzo y las curvas generosamente abiertas y por la austera paleta

cromática (Wootton, 2005:285-286). El tratamiento lineal crea una paradoja visual entre la impresión de libertad de movimientos en la holgada y voluminosa túnica y la impresión de cautiverio y claustrofobia por la oscura y estrecha verticalidad de la composición (Leff, 1980:13). De hecho, podríamos pensar que el cuadro produce la sugerencia de un nicho o un ataúd, una forma de representar la *muerte en vida* de Isabella, una correspondencia con la cabeza de Lorenzo sepultada en el interior del oscuro macetero. Los suaves aunque sombríos colores -el blanco nacarado del camisón, las leves y pálidas pinceladas violetas, los apagados verdes oliváceos de la estancia, el toque plateado sobre las blancas peonías, el brillante azabache del cabello y parte de la túnica de Isabella-, capturan a la perfección el tono emotivo y fúnebre de la historia (Fairthbrother, 1983:304), mientras que la débil iluminación y el dominio de sombras y penumbras realzan la intrínseca ambigüedad del poema keatseano (Wootton, 2005:287). A diferencia de la Isabella de Hunt, más carnal o sensual, la de Alexander se encuentra en el estado liminal entre el despertar y el declive de la sexualidad, como el florecimiento y el marchitar de las peonías. En definitiva, las luces y las sombras del amor, de la vida y de la muerte. O, me atrevería a sugerir, el enterramiento prematuro del deseo no consumado.

En opinión de Bram Dijkstra, la Isabella de Alexander es un reverso positivo de las terribles decapitadoras de fin de siglo, Salomé y Judith (Dijkstra, 1986:47), un paralelo menos mórbido y más empático en comparación con las versiones decadentes y simbolistas de Moreau, Beardsley, Lévy-Dhurmer, von Stück, Munch o Klimt (Bornay, 1990:188-218). De hecho, hay escasas representaciones mostrando el macabro momento de la decapitación de Lorenzo por parte de Isabella. En comparación al abrazo de Isabella a la albahaca, la escena del desenterramiento y la decapitación del cadáver tuvo menor frecuencia y repercusión, si bien permitió ahondar más aún en la lectura erótico-mórbida del personaje femenino. Por ejemplo, de Robert Anning Bell tenemos *Isabella Holding the Severed Head of Lorenzo* (1897) que nos recuerda inevitablemente a las Salomé finiseculares y, en concreto, al estilo decadentista y sensual de Aubrey Beardsley (Wootton, 2006:72). Bell, que ilustró la balada completa en la edición de los *Poems* de Keats de 1897, nos muestra dos versiones de este grotesco momento: en una, Isabella alza la cabeza cercenada de su amado mientras su nodriza cubre su rostro ante el horror y la vergüenza; en la otra, la nodriza levanta la mirada y contempla conmovida el casi beso entre Isabella y la cabeza de Lorenzo. En ambas, el resto del cuerpo yace en primer plano, pero en direcciones opuestas. Con esta duplicidad de la escena parece que Bell pretendía, a la manera de los *memento mori* renacentistas italianos y alemanes, profundizar en la

doble reacción del espectador, representado por la nodriza, ante la lúgubre acción de Isabella, esto es, ¿reacciona el espectador con espanto y terror, rechazando lo grotesco de lo mostrado?, ¿o comparte el mórbido erotismo de los ilícitos deseos de Isabella hacia la reliquia amada?

A tenor de lo expuesto, la posibilidad de interpretar a Isabella como contrapartida reparadora de Salomé se complica considerablemente. Pero, a pesar de este último detalle -que no tenemos por qué poner en duda-, la Isabella de Alexander mantiene un elemento que ya mostraba la de Hunt y que seguirán reproduciendo los artistas sucesivos. Sarah Wootton ha analizado convincentemente el *aspecto intrusivo* al que se ve abocado el espectador, el cual recibe la invitación de penetrar no solo en el espacio privado -el dormitorio de Isabella-, sino también en los íntimos recovecos de su alma y de su psique (Wootton, 2005:288). El espectador (masculino) es guiado por el artista (masculino) a recorrer con su mirada los sombríos rincones -tanto físicos como psíquicos- del luto y del dolor de la protagonista. El espectador puede adoptar este rol de intruso y de voyeur a merced de la extraviada mirada de todas estas Isabellas, que no solo representan su agonía, sino al unísono la vulnerabilidad y la impotencia suficientes para darle todo el dominio al espectador. Ellas son sujetos de escrutinio, de observación, de vigilancia, expuestas completamente ante un oculto espectador, en consonancia con la Isabella de Boccaccio y Keats, vigilada por los hermanos y por el fantasma de Lorenzo. Así ejercen, pues, los varones su poder sobre Isabella, a través de una jerarquía de espionajes que implican, por supuesto, al lector/espectador.

La posición del espectador como intruso se cumple de manera similar en la *Isabella* (1907) de John William Waterhouse. Aunque hay notables diferencias con la obra de Hunt, la deuda sigue siendo palpable. La Isabella de Waterhouse aparece arrodillada mientras abraza el macetero; el cambio de escenario nos conduce de la alcoba íntima a un amplio jardín y la vestimenta ya no parece ropa de cama. Los detalles sí son préstamos claros. La forma en que Isabella abraza posesivamente el macetero o la calavera que adorna el pedestal de piedra son dos ejemplos. Las escaleras al fondo son las que invitan a la intrusión, al igual que el gigantesco arbusto permite la ocultación, mientras Isabella es ajena a estar siendo observada. Frente a las Isabellas que aparecen erguidas o sentadas, manteniendo levemente la compostura, a finales del XIX y principios del XX asistiremos a una proliferación de Isabellas en dramáticas posturas arrodilladas que exacerbaban la tensión emotiva, como en la obra de Waterhouse recién mencionada y en las versiones de Arthur T. Nowell (1904), George Henry Grenville (s.f.), Henrietta Rae (1908), Marie

## Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Lizzie Macomber (1908) o Edward Reginald Frampton (1912), quien incluso lleva al extremo la interpretación religiosa de la historia, al colocar las reliquias de un Cristo-Lorenzo sobre el solemne altar de una capilla y ante el que se postra una orante Isabella.

Pertenece también a la investigadora Sarah Wootton un imprescindible estudio sobre las representaciones de algunos poemas de John Keats por ilustradoras y pintoras que aportaron, en mayor o en menor medida, una lectura femenina a sus heroínas poemáticas a la vez que una respuesta -de admiración y/o de crítica- a los tratamientos realizados por sus colegas varones (Wootton, 2008). Partiendo, pues, de su análisis, pretendemos completar, ampliar o modificar las interpretaciones de Isabella por parte de estas artistas con el fin de profundizar en las interrelaciones entre las artes y la literatura desde una perspectiva estrictamente de género.

Para comenzar, la consagrada ilustradora, retratista y diseñadora de vidrieras Isobel Lilian Gloag, quien también volcaría su particular perspectiva sobre otros personajes keatseanos como Lamia y la Belle Dame Sans Merci, expuso su *Isabella and the Pot of Basil* (1895) en la Royal Academy (Wood, 1995:45 y 196). Su aportación ofrece una lectura más inquietante, pero no menos original. Ocupando el centro de la escena, y mirando frontalmente, Isabella aparece sentada aferrándose a su tiesto de albahaca con una mirada más de temor o preocupación que de enajenación. La calidad de la imagen que ha sobrevivido no nos permite discernir si detrás de ella tenemos un relieve enmarcado o un espejo. En ambos casos se aprecia una silueta masculina: puede tratarse de un retrato de Lorenzo o bien de uno de los hermanos reflejado en el espejo, lo que explicaría la mirada frontal que Isabella dirige al espectador (masculino), que, colocado delante del cuadro, ocuparía precisamente el rol de intruso-vigilante. Solo podemos conjeturar, pero de lo que no se duda es del hecho de que su Isabella es de las poquísimas -acaso la única- que un o una artista colocara frontalmente, sin miradas desvaídas y ajenas al intrusismo del espectador.

De la *Isabella* (1897) de Henrietta Rae solo disponemos de una reproducción a color en una biografía de principios del siglo XX (Fish, 1905:99), ya que la obra está catalogada como ilocalizable, a pesar de que en su época fue una artista reconocida que exponía con regularidad en la Royal Academy. Al igual que sucediera con otras representaciones basadas en los textos de Keats, las Isabellas creadas por mujeres desde finales del siglo XIX son poco conocidas o se han perdido, teniendo de ellas escasos análisis o referencias procedentes de documentos terciarios, algo que Sarah Wootton ha denunciado en un excelente trabajo. Por ejemplo, se sabe que Ida Nettleship expuso su *Isabella* en 1898 en

la National Gallery, pero la pintura no ha sobrevivido. De la versión de Ella M. Bedford de *Isabella and the Pot of Basil* (1898) solo ha quedado un boceto (Wootton, 2006:74). Sentada en un banco -aunque no se distingue bien el espacio, parece estar dentro de su alcoba por la lámpara que cuelga del techo-, y vestida suntuosamente con un traje de amplias mangas decoradas, su Isabella muestra una expresión fatigada y dolorida. Un largo mechón de su cabellera se introduce artificiosamente dentro del macetero, al que abraza con una mano, creando la oposición visual entre la albahaca que crece al exterior -la vida que procede de la muerte- y el cabello que se hunde en la tierra -la muerte en el seno de la vida. En la *Isabella* de Henrietta Rae, de evidente influencia prerrafaelita y clasicista, predominan los cálidos colores de la Italia que visitó y que le sirvió de inspiración. Los suaves tonos, la vista del mar al fondo con los dorados rayos del sol, la abundante vegetación de árboles y flores nada tienen que ver con los oscuros y claustrofóbicos interiores de otras representaciones. Sin embargo, como indica Wootton, la perspectiva intrusiva del espectador permanece a través del arco que enmarca a Isabella, convirtiéndola más en un hermoso objeto decorativo que en un sufridor sujeto por el que debemos sentir empatía. A pesar de la amplitud del lugar, la escena resulta íntima por el modo en que la protagonista abraza el macetero con los restos de su amado. Un patetismo religioso -y algo forzado- se advierte en esta Isabella sentada en el suelo, con el rosario entre sus dedos y el abierto misal junto a los capullos marchitos.

La talentosa pintora e ilustradora Eleanor Fortescue Brickdale proyectó un interesante diseño para su *Isabella* (s.f.), en un original formato horizontal (E.B.S, 1898:103-108). Este formato le permite acotar los límites físicos y/o espaciales que oprimen a Isabella, pero también obligan al espectador a reflexionar acerca de las constricciones psicológicas y las restricciones sociales (Wootton, 2008). La horizontalidad y elongación de la imagen transmite la impresión de que la heroína está siendo comprimida, casi aplastada por los acontecimientos y excesivamente encorvada sobre su macetero. Aunque los espacios circundantes se despliegan y extienden, la delicada composición en líneas verticales y horizontales en blanco y negro configuran un hábitat de cautiverio y prisión. Al mismo tiempo, la artista crea una serie de contrastes en su retrato de Isabella: dentro de la hilera de ventanas cerradas, solo una se encuentra medio abierta, ofreciendo una mínima pincelada del paisaje exterior como símbolo de libertad; la ondulada falta de Isabella contrasta con la uniformidad lineal y cuadrangular que predomina en la escena; frente al patrón de cojines cuadrangulares, hay uno aparentemente mal colocado que recrea la silueta de un corazón. Estas irregularidades o anomalías, que rompen con la supuesta

## Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

simetría compositiva, representan el mundo interior de Isabella y fuerzan al espectador a interrogarse sobre el tropo prerrafaelita del cautiverio femenino y de las estrategias de liberación -por muy leves que sean- que las mujeres pueden construir dentro de las ataduras a las que son sometidas. Isabella está confinada en un espacio físico masculino, pero su vía de escape potencial -su encerramiento en sí misma, su ensimismamiento- es construido en los límites de dicho espacio.

También abrazada a su macetero y vestida en una holgada y curvilínea túnica la retrata Jessie Marion King (White, 1989 y 2007), polifacética artista de la que conocemos tres acuarelas de 1907 que pueden interpretarse como una secuencia de tres momentos del poema. En todas ellas predominan los suaves colores violáceos, verdes y azules que tiñen la escena de una profunda melancolía introspectiva. Las onduladas líneas de la caballera, el vestido y la vegetación comunican una sensación de delicadeza y armonía, en una suerte de exquisita mixtura entre Renacimiento italiano, Prerrafaelismo, Simbolismo y Art Decó. La deuda prerrafaelita es más que evidente, como también lo es el incipiente Glasgow Style. La acuarela que podemos considerar en primer lugar, siguiendo el orden de la balada, nos muestra a Isabella como única figura dominante en la imagen. Es la Isabella destacada en soledad, tras la ausencia de Lorenzo, quién ya ha sido asesinado por sus hermanos. La tercera acuarela consiste en la clásica imagen de la joven abrazada a su albahaca.

Pero es la segunda ilustración la que demuestra la originalidad y la osadía que caracterizaron su producción artística, pues retrata el macabro e inquietante momento en que Isabella desentierra y decapita el cadáver de su amado. A diferencia del erotismo morboso que pudimos ver en el tratamiento que Bell hizo de la escena, King elimina toda posibilidad de sensualismo mórbido al mantener los suaves colores pasteles. Además, como muy bien señala Wootton, King contrapone las rígidas -y fálicas- líneas verticales de los árboles con las suaves -y femeninas- curvas del cabello y del vestido de Isabella, cuya postura agachada para recoger cuidadosamente la reliquia de su amado preludia de algún modo el recogimiento psíquico y el encierro en sí misma de la parte final del poema. La hilera de troncos verticales sugiere, de hecho, el enjaulamiento físico, pero al mismo tiempo King nos hace reflexionar sobre el encerramiento del deseo de Isabella, un deseo cercenado -como la cabeza decapitada de Lorenzo- por la autoridad masculina que representan sus vigilantes hermanos. En conclusión, King nos ofrece una lectura divergente del icono Isabella, por ser más conmovedora y empática que erótico-macabra, sin traicionar el canon iconográfico que se impusiera de Isabella a partir de la obra de

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Hunt y siendo quizá la artista más fiel al poema de Keats a la hora captar la intensa intimidad emocional que venían a personificar Isabella y su macetero de albahaca.

## BIBLIOGRAFÍA

Altrick, R., *Paintings from Books: Art and Literature un Britain, 1760-1900*, Columbus, Ohio State University Press, 1985.

Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

Casteras, S. P., "The 1857-1858 Exhibition of English Art in America: Critical Responses to Pre-Raphaelitism", in Ferber, L. S. and Gerdts, W. H. (eds.), *The New Path: Ruskin and the American Pre-Raphaelites*, New York, Schoken, Brooklyn Museum, 1985, pp. 109-133

\_\_\_\_\_, *English Pre-Raphaelitism and Its Reception in America in the Nineteenth Century*, London and Toronto, Associated University Press, 1990.

Christian, J. (ed.), *The Last Romantics: The Romantic Tradition in British Art. Burne-Jones to Stanley Spencer*, London, Barbican Art Gallery, 1989.

Codell, J. F., "Painting Keats: Pre-Raphaelite Artists Between Social Transgressions and Painterly Conventions", *Victorian Poetry*, 33. 3-4 (1995) pp. 341-370.

\_\_\_\_\_, "The Dilemma of the Artist ni Millais's Lorenzo and Isabella: Phrenology, the Gaze and the Social Discourse", *Art History*, 14.1 (1991), pp. 51-66.

Dijkstra, B., *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

E. B. S., "Eleanor F. Brickdale: Designer and Illustrator", *The Studio*, 13 (1898), pp. 103-108.

Garrosa Gude, J. L., "Lisabetta y el tiesto de albahaca (Decamerón IV, 5): el sustrato folclórico de Boccaccio", *Cuadernos de Filología Italiana*, Volumen Extraordinario (2010), pp. 163-177.

Gillet, F. "Shut from View: Pre-Raphaelite Painting and the Invisible in Keats's 'Isabella, or the Pot of Basil'", in Pedro, N. and Petit, L. (eds.), *Picturing the Language of Images*, Newcastle pon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 381-394.

Fairthbrother, T. J., "John White Alexander", in Stebbings, T. R., Troyen, C. and Fairthbrother, T. J. (eds.), *A New World: Masterpieces of American Painting 1760-1910*, Boston, Museum of Fine Arts, 1983.

Fish, A., *Henrietta Rae*, London, Cassell and Company, 1905.



Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

- Grieve, A., "Style and Content un Pre-Raphaelite Drawings 1848-1850", in Parris, L. (ed.), *Pre-Raphaelite Papers*, London, Tate Gallery, 1984, pp. 23-25.
- Grilli, S., "Pre-Raphaelitism and Phrenology", ni Parris, L. (ed.), *Pre-Raphaelite Papers*, London, Tate Gallery, 1984, pp. 44-60.
- Leff, S., *John White Alexander (1856-1915): Fin-de-Siècle American*, New York, Graham Gallery, 1980.
- Marsh, J., *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity*, New York, Harmony Books, 1987.
- Moore, S. J., *John White Alexander and the Construction of National Identity: Cosmopolitan American Art 1880-1915*, London and New York, Associated University Press and University of Delaware Press, 2003.
- Mourey, G., "An American Painter in Paris: John White Alexander", *International Studio*, 11 (1900,), pp. 71-77.
- Strachan, J. (ed.), *The Poems of John Keats: A Sourcebook*, London and New York, Routledge, 2003.
- White, C., *The Enchanted World of Jessie M. King*, Edinburgh, Canongate, 1989.
- \_\_\_\_\_, *A Guide to the Printed Work of Jessie M. King*, New Castle and London, Oak Knoll Press and British Library, 2007.
- Wood, C., *Victorian Painters*, Woodbridge, Antique Collector's Club, 1995.
- Wootton, S., "Into Her Dream He Melted: Women Artists Remodelling Keats", *Romanticism and Victorianism on the Net*, 51 (2008).  
<<http://id.erudit.org/iderudit/019260ar>>
- \_\_\_\_\_, *Consuming Keats: Nineteenth-Century Representations in Art and Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- \_\_\_\_\_, "Keats's Poetry as a Common Thread in English and American Pre-Raphaelitism", in Tobin, T. J. (ed.), *Worldwide Pre-Raphaelitism*, Albany, New York, State University of New York, 2005, pp. 285-286.