UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

FACULTAD DE HUMANIDADES DE ALBACETE

TRABAJO FIN DE GRADO

Frank Dicksee (1853-1928) y su obra desde una perspectiva literaria: *Romeo and Juliet* y "La Belle Dame sans Merci"

Frank Dicksee (1853-1928) and his work from a literary perspective: Romeo and Juliet and "La Belle Dame sans Merci"

Realizado por Sara Martínez López
Dirigido por Margarita Rigal Aragón y Silvia García Alcázar
Junio de 2021

Índice

Introducción 2

1. Estado de la cuestión 4

2. Contexto de la Inglaterra del siglo XIX en relación con la literatura y el arte. 7

3. Vida y obra del artista Frank Dicksee 13

4. Estudio de la relación entre arte y literatura en las obras *Romeo and Juliet* y *La Belle Dame sans Merci* de Frank Dicksee 21

4.1. La visión de Frank Dicksee sobre *Romeo and Juliet* de William Shakespeare…. 21

4.1.1. William Shakespeare y su drama Romeo and Juliet: cuestiones generales e interpretaciones literarias 22

4.1.2. La representación pictórica de Romeo and Juliet durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX 25

4.1.3. La concepción de Frank Dicksee en su pintura Romeo and Juliet (1884). 31

4.2. La visión de Frank Dicksee sobre "La Belle Dame sans Merci" de John Keats…… 35

4.2.1. John Keats y su poema "La Belle Dame sans Merci": cuestiones generales e interpretaciones literarias 35

4.2.2. La representación pictórica de "La Belle Dame sans Merci" durante los siglos XIX y XX 38

4.2.3. La concepción de Frank Dicksee en su pintura La Belle Dame sans Merci (1902)… 44

Conclusiones 48

Bibliografía 50

Anexo 1. *Romeo and Juliet*. W. Shakespeare (Fragmento Acto III escena v) 53

Anexo 2. Ilustraciones de *Romeo and Juliet* de F. Dicksee 54

Anexo 3. "La Belle Dame sans Merci", a ballad. J. Keats 56

INTRODUCCIÓN

El arte y la literatura son dos disciplinas que constantemente se han retroalimentado. En el mundo literario encontramos un gran número de ejemplos de textos inspirados no solo en la pintura, sino también en otras artes como la música, la danza o la escultura. De la misma manera, abundan las obras literarias que han servido como punto de partida para la creación de obras de arte; esta segunda idea es la premisa a partir de la cual se ha constituido este trabajo. Tanto los libros como la pintura son el reflejo del contexto en el que se crean los ideales sociales establecidos, las tendencias e ideas artísticas predominantes y las propias aspiraciones del momento.

En la realización de este trabajo partimos de cómo el arte se nutre de la literatura para crear nuevas interpretaciones y visiones de sus historias, personajes, escenarios o tiempos. Con esta idea en mente, se ha escogido como figura central e hilo conductor al artista Frank Dicksee, un pintor e ilustrador escasamente estudiado en el ámbito académico en comparación con otros creadores coetáneos. Dentro de su extensa producción, algunas de sus obras están basadas en la literatura y dos de ellas, *Romeo and Juliet* y *La Belle Dame sans Merci*, son las elegidas para este estudio. Estos óleos han sido escogidos *ex professo* ya que tanto William Shakespeare, autor de *Romeo and Juliet*, como John Keats, de "La Belle Dame sans Merci", nacieron en Inglaterra, eran valorados positivamente en la época de Dicksee y el amor y la muerte son los temas principales de las obras protagonizadas por un hombre y una mujer en ambos casos.

En lo que respecta a los objetivos, mostrar la unión entre lo artístico y lo literario en dos trabajos concretos de Frank Dicksee es la principal cuestión que se pretende abordar. Esto se traduciría en definir cómo este pintor transformó situaciones y personajes descritos con palabras en imágenes, es decir, estudiar cómo decidió plasmarlas, cómo caracterizó a los protagonistas, si incluyó algún tipo de simbolismo o si estaba influenciado por los cánones de la época. Más allá de esto, otros objetivos secundarios serían: 1. Entender por qué Dicksee ha sido un artista relegado a un segundo plano determinando si siempre ha sido así y escribir acerca de él, su vida y su obra porque este ya es un paso para reconocerlo dentro de la Historia del Arte; 2. Aclarar si Dicksee fue un caso aislado dentro de su época en lo que respecta a su estilo y elección de temas literarios. Esto significa responder a la cuestión de si las pinturas basadas en obras literarias eran una de las preferencias del momento por otros artistas o si Dicksee fue una excepción; 3. En relación con el objetivo anterior, se pretende traer a colación a otros

artistas cronológicamente cercanos a él que hayan representado temas relativos a las obras de Shakespeare o Keats para compararlos y definir cómo se suelen representar estos temas y cómo lo hace Dicksee; 4. Aportar una visión de ambas obras literarias, estableciendo sus temas principales e interpretaciones textuales para poder entender cómo eso se traslada al arte; 5. Por último, y aunque no se refiera a la propia temática, otra de las metas a conseguir es utilizar una metodología basada en la consulta de bibliografía y el análisis de recursos gráficos, lo cual se complementa con la puesta en práctica en este trabajo de lo aprendido a lo largo del Grado.

Con el propósito de cumplir estos objetivos, los contenidos han sido estructurados en cuatro apartados. En primer lugar, tras esta introducción encontramos el estado de la cuestión que sirve para probar si este tema ha sido muy estudiado o no. Después se incluye un contexto enfocado a la Inglaterra del siglo XIX porque es el lugar y momento en el que se desarrolla la vida de Dicksee. Ese contexto no solo trata las cuestiones políticas, económicas o sociales, sino que también se menciona cómo es el arte y la literatura de esta época. En el siguiente epígrafe se hace una breve biografía sobre Frank Dicksee tanto a nivel personal como artístico. Se mencionan algunos de sus trabajos más relevantes y se describe en líneas generales cómo fue su trayectoria en el mundo del arte. Esta referencia a su obra y vida es imprescindible para conocer su estilo y percepción artística plasmada en sus pinturas. El cuarto punto se adentra en el eje principal del trabajo abordando cómo se relaciona el arte y la literatura en los casos particulares de *Romeo and Juliet* y *La Belle Dame sans Merci* de Dicksee, y ambos apartados presentan la misma estructura. Primero se habla sobre la propia obra literaria y su autor, definiendo las características de su producción o los temas habituales, y también de cada obra se muestra su argumento, personajes o cómo ha sido interpretada. Después se hace un recorrido cronológico por algunas de las representaciones pictóricas basadas en las dos obras, lo que nos permite visualizar qué elementos se repiten o cuál es la percepción general que el arte, en especial el del siglo XIX, tiene de la literatura. Habiendo analizado estas cuestiones, se trata el caso concreto de Dicksee y se comentan los aspectos más importantes de sus óleos, mostrando cuál es su visión personal y cómo él plasma la literatura y la utiliza como recurso en su arte. El trabajo termina con una serie de conclusiones y la bibliografía utilizada. Al final, se han incluido tres anexos que contienen los textos literarios a los que se aluden y una recopilación de ilustraciones de Dicksee valiosas para este trabajo.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para adentrarnos en el estado de la cuestión del tema que aquí nos ocupa, debemos partir de la base de que los trabajos específicos sobre Frank Dicksee son escasos, especialmente en lengua española. Las principales publicaciones realizadas hasta la fecha han sido en inglés, y en su totalidad se han centrado o bien en hacer un recorrido biográfico y artístico del pintor, o en comentar algunas de sus obras en concreto.

En consecuencia, para analizar en detalle las publicaciones hechas sobre este artista, es necesario partir desde trabajos más generales. Aunque Dicksee no fuera un miembro de la Hermandad Prerrafaelita, sí fue uno de los pintores que *a posteriori* basaron su obra en algunos de los principios establecidos por este grupo en cuanto al arte. De esta manera, algunos estudios que examinan *grosso modo* este grupo son por ejemplo *Los Prerrafaelitas* (1993) de Timothy Hilton. Más recientemente encontramos otras obras como *Prerrafaelitas* (2010) de Heather Birchall, donde en una primera parte introduce a los Prerrafaelitas de una forma clara y concisa para después encargarse de recopilar y comentar algunas de las pinturas más representativas del grupo, o *Los prerrafaelitas* (2017) del crítico italiano Renato Barilli. Otras obras que continúan considerando a los Prerrafaelitas como eje principal pero que tratan algunos aspectos más concretos son *Los prerrafaelitas: arte y sociedad en el debate victoriano* (1991) de José Vicente Selma, quien no solo aborda la Hermandad como cualquier otro autor, sino que pone en relación a los Prerrafaelitas con su contexto y amplía las bases históricas e ideológicas de la época victoriana. *La pintura inglesa: de Hogarth a los prerrafaelistas* (1972), cuyo autor es Jean-Jaques Mayoux, es una obra muy extensa donde sólo nos interesa el tramo final dedicado a los Prerrafaelitas en el que se hace un análisis concreto de cada uno de sus miembros, pero donde también incluye otros autores que cronológicamente coinciden con la Hermandad, aunque no pertenezcan a ella ni sigan sus principios artísticos. Estas obras dedicadas a los Prerrafaelitas sirven como apoyo para construir el contexto artístico en el que se situó Dicksee. Además, a través de estas publicaciones podemos comprobar si este es un pintor al que se hace referencia a la hora de hablar del arte victoriano o de la impronta de los Prerrafaelitas. Con esto nos referimos a que estas obras no solo nos aportan información del grupo, sino que también nos ayudan a identificar si Dicksee es un autor al que se menciona en ellas.

Pasando a los estudios dedicados en su totalidad a Dicksee, podemos remontarnos en primer lugar a la prensa del momento. Muestra de esto, tenemos artículos como “Mr.

Frank Dicksee, A.R.A." (1887) de Sydney Hodges, publicado en *The Magazine of Art*, o "A Popular Painter: Mr. Frank Dicksee, R.A." (1896) en *The Windsor Magazine: an illustrated monthly for men and women* por Mary Angela Dickens. Ambas autoras comentan desde la perspectiva de la época si Dicksee era un pintor relevante o cómo evolucionaba su trabajo; así, la prensa sirve para entender la importancia que al pintor se le daba en vida. Ya la primera publicación académica acerca de él se titula *Frank Dicksee (royal Academician): His Life and Work*, que fue publicado en 1905 por Edward Rembrault Dibdin. Esta es una obra de extensión breve reeditada más de una vez en los últimos años en la que se resalta la importancia artística en el campo académico de Dicksee, incluyendo principalmente información biográfica relacionada con su papel en la sociedad del momento. Otro libro, *Frank Dicksee 1853-1928. His Art and Life* (2016) de Simon Toll, es el estudio más actual y completo que se ha hecho del artista hasta la fecha. Toll, quien trabaja en la casa de subastas Sotheby's, escribe la historia completa de la vida de Dicksee y analiza la mayoría de sus pinturas, incluso las que no se habían publicado anteriormente. Como complemento a esto podemos añadir una pequeña compilación de obras de Dicksee publicadas en una obra en formato digital de Denise Ankele titulada *Sir Frank Dicksee: 60 Pre-Raphaelite Paintings* (2015). Esta recopilación sitúa sus pinturas en orden cronológico dividiendo su producción por décadas; de esta manera, es simplemente una obra hecha para consultar algunas de sus obras y datos relevantes, más que para obtener una información muy detallada del pintor. Como se comentaba el principio, más allá de tratar la vida del artista y sus obras, encontramos artículos específicos como "Victorian Imag(in)ing of the Pagan Pyre: Frank Dicksee's Funeral of a Viking" (2017), de Nancy Rose Marshall, quien escribe un análisis detallado de una de sus obras en concreto y presenta la relación entre el mundo vikingo y el arte desde una perspectiva histórica. Aparte de esto, nos interesa una primera parte en la que aporta datos de la vida de Dicksee antes de entrar en los hechos históricos.

Los estudios basados en un análisis comparativo entre los literatos y el mundo del arte plástico no son algo nuevo. Son varios los autores que hacen un recorrido por algunas de las representaciones pictóricas de las historias o personajes de los escritores tratados en este trabajo, William Shakespeare y John Keats. Prueba de ello, sobre las imágenes creadas basándose en la obra de Keats, Sara Wooton escribe *Consuming Keats: Nineteenth-Century Representations in Art and Literature* (2005). Como el título indica, este libro aborda las representaciones que se han hecho de Keats en pintura durante el

siglo XIX. Se centra en las interpretaciones de los Prerrafaelitas, pero cabe destacar que incluye a Dicksee, e incluso añade una perspectiva novedosa de la "Belle Dame" como *femme fatale*. Nos interesa también el artículo "Language strange: A visual history of Keats's *La Belle Dame sans Merci*" (1999) de Grant F. Scott en *Studies in Romanticism* porque, al igual que en el texto anterior, el autor recupera pinturas del siglo XIX relativas en concreto al poema de Keats, examinando cómo los artistas han leído e interpretando su obra. Dentro de esto, es importante porque incluye a Dicksee junto con algunos Prerrafaelitas y detalla su visión. En lo que respecta a Shakespeare, el editor John Boydell creó la llamada "Boydell Shakespeare Gallery", y encargó a grandes pintores británicos obras que representaran personajes y paisajes de las obras de este escritor. Publicaciones como *Shakespeare in Pictorial Art* (1916) de Malcolm C. Salaman y *Shakespeare in Art* (1900) de Sadakichi Hartmann sirven como muestra de que se ha escrito acerca de la conexión entre Shakespeare y la pintura. En el caso del primer libro, Salaman menciona algunas obras y personajes de Shakespeare representadas en pintura y, aunque no se refiera a Dicksee, sí lo hace sobre otros artistas coetáneos y por tanto sirve para comparar las diferentes pinturas relativas a los libros de Shakespeare en un mismo momento. En el segundo ejemplo, Hartmann divide por temáticas el trabajo de Shakespeare y estructura las obras y artistas dependiendo de a qué libros aluden. Debido a que ambas obras fueron escritas en una época en la que Dicksee aún vivía, pueden ser útiles para observar cómo en ese tiempo se escribía sobre la relación entre la obra literaria y la artística, y cómo muchos artistas utilizan esas historias para desarrollar su pintura.

Teniendo estos trabajos en cuenta, me propongo destacar el carácter literario de las obras de Frank Dicksee, faceta que no ha sido excesivamente resaltada en los últimos dos siglos. Asimismo, prácticamente todos los trabajos que son más exhaustivos y se centran en Dicksee en profundidad han sido escritos en inglés, y, por tanto, no hay actualmente ningún estudio que aborde esta temática en español.

2. CONTEXTO DE LA INGLATERRA DEL SIGLO XIX EN RELACIÓN CON LA LITERATURA Y EL ARTE

El siglo XIX en Gran Bretaña quedó marcado por el reinado de Victoria I, quien ocupó el trono desde el año 1837 hasta 1901. Pese a esto, a menudo se afirma que este periodo, denominado Época Victoriana, empezó antes, con el fracaso de Napoleón en 1815. Entre los estudiosos de la literatura británica, se suele afirmar, sin embargo, que este periodo se inició en 1832, tras la muerte de Sir Walter Scott, y se prolongó hasta 1914[1]. Teniendo en cuenta estas fechas, es necesario destacar que la vida de Frank Dicksee comprendió los años 1853-1928, lo que coincide con la Era Victoriana. Conocer los factores políticos, económicos, sociales y, por supuesto, culturales, ayudarán a contextualizar y así entender la vida y obra del artista en cuestión.

Remontándonos al siglo XVIII, ya encontramos una profunda transformación de la estructura económica a nivel mundial que servirá como precedente para el siglo siguiente. En líneas generales, entre estos dos siglos se produjo una transición de una sociedad eminentemente rural y artesanal, a una sociedad más urbana, industrial y diversificada[2]. Antes de profundizar en el caso de Inglaterra, conviene hacer referencia a la relación entre la situación de este país – que no se vio afectado por las revoluciones de la década de 1840 – con el resto de los países europeos que sí lo vivieron, como por ejemplo Francia. Aún así, que no se produjeran estas revueltas no fue sinónimo de estabilidad, e Inglaterra no fue ajena a las preocupaciones y problemas de la sociedad del momento[3].

La Gran Bretaña del siglo XIX se consolidó como el epicentro de la Revolución Industrial, lo que la convirtió en la principal potencia a nivel mundial del momento. Este hecho provocó verdaderas transformaciones económicas, políticas y sociales tanto positivas como negativas. Económicamente, se partió de un mundo agrario para finalizar el siglo con un país evolucionado e industrial. Se originó una revolución en los transportes marcada por la aparición del barco a vapor o el ferrocarril, lo que fomentó una industria más pesada basada en materiales como el hierro, el acero o el carbón. Además, Gran Bretaña contaba con una gran flota que le había permitido adueñarse del comercio marítimo. Debido a esta prosperidad, las ansias imperialistas de la isla se incrementaron,

[1] R. Carter y J. McRae (2001). *The Penguin Guide to Literature in English. Britain and Ireland*, p. 125.
[2] R. Villares y Á. Bahamonde (2012). *El mundo contemporáneo. Del siglo XIX al XX*, p. 22.
[3] H. Birchall (2010). *Prerrafaelitas*, p. 13.

llegando a poseer y controlar zonas en África, Medio Oriente, Canadá o incluso Australia. Este sistema colonial permitía la obtención de las materias primas necesarias para desarrollar su producción, conectándose así con esa industrialización. De esta forma, la Inglaterra de la reina Victoria contó con un gran poder económico y territorial a una escala global, sirviendo así de modelo para otras potencias.

En relación con todo esto, la calidad de vida de la sociedad aumentó, pero no lo hizo de una forma homogénea; la nueva clase media se enriqueció mientras que la clase obrera vivía una dura situación. Junto con esto, surgió el denominado "cartismo", un movimiento que, *grosso modo*, reclamaba el derecho a voto masculino universal y una serie de reformas sociales. Hechos como las malas cosechas o la Ley de los Cereales (*Corn Laws*), que mantenía el precio del pan demasiado alto, también alimentaron ese descontento de las clases más bajas. Cada vez más personas pasaron del campo a la ciudad, creciendo la población de 2 a 6'5 millones, adquiriendo así importancia las ciudades y urbanizándose rápidamente los suburbios. Esta nueva forma de entender la sociedad y de representarla se manifiesta a través de la literatura y el arte, sobresaliendo esa Revolución Industrial y sus consecuencias en la población.

Muchos escritores usaron su trabajo para demostrar que, aunque en la superficie Gran Bretaña pareciera una sociedad exitosa, en realidad estaba llena de problemas[4]. En lo que al panorama literario se refiere, durante el periodo victoriano la novela se convirtió en el género más popular, no ya solo en Gran Bretaña, sino en el resto del mundo. Lo que explica que la poesía pasase a un segundo plano, pese a haber sido el género más importante durante el Romanticismo, es la importancia y el éxito de la obra del ya mencionado Sir Walter Scott. En un principio las novelas eran históricas debido a este legado, pero con el tiempo otros autores introdujeron en sus escritos la preocupación por los problemas de la sociedad del momento. Uno de los novelistas que debemos destacar es indudablemente Charles Dickens, quien a menudo trata con sus historias y personajes de hacer consciente al lector de las dificultades reales de la sociedad victoriana. Algunas de sus obras más conocidas son *Oliver Twist* (1837-38), donde el sufrimiento de un niño es el tema principal, *Hard Times* (1854), en la que se muestran las peores partes de esa nueva sociedad industrial inglesa, o *A Tale of Two Cities* (1859), una novela histórica. La carrera de Dickens es, en muchas formas, un espejo del cambio victoriano, partiendo

[4] Carter y McRae, *op. cit*., p. 126.

desde un sentimiento optimista, al comienzo del reinado de Victoria I, hasta la tristeza y la incertidumbre acaecida treinta años después[5], reflejando así, a través de su literatura, el contexto en el que vive. Otros novelistas relevantes son, por ejemplo, Thomas Carlyle, quien escribió sobre la pobreza industrial o la necesidad de mejorar la democracia con obras como *On Heroes* (1841). Autores como William Makepeace Thackeray (*Vanity Fair*) o Anthony Trollope (*Chronicles of Barsetshire*) destacaron también. En cuanto a mujeres, debemos señalar a las hermanas Brontë, donde resalta Charlotte con *Jane Eyre* (1847), que examina desde varios puntos las circunstancias en las que vivían las mujeres del momento. Por su parte, George Eliot, quien en realidad era una mujer y usaba este seudónimo, aporta una visión esperanzadora y se muestra en contra de algunos de los estados negativos presentes en la escritura inglesa de la ya última parte del siglo[6].

Es importante mencionar escritos de índole filosófica como *The Condition of the Working Class in England* (1845) de Friedrich Engels o *Des Kapital* (1867-95) de Karl Marx, ya que se expresó a través de lo escrito ese descontento de la clase trabajadora que enmarca el siglo[7]. Por estos problemas sociales que se suceden conforme avanza la época, la publicación de Charles Darwin *On the Origin of Species* (1859) causó una gran crisis de fe y se cuestionaron las creencias religiosas que habían marcado el momento[8].

En cuanto a poesía, sus figuras más representativas construyeron su reputación antes de la muerte del último poeta romántico. Aunque este género no tuviera la misma repercusión que la novela, los problemas de la clase trabajadora también fueron expresados en algunos poemas. El autor más importante fue Alfred Tennyson, más tarde Lord Tennyson, con, por ejemplo, *Poems, Chiefly Lyrical* (1830), mostrando una visión realista de la Naturaleza. Cabe resaltar que, cuando la reina quedó viuda, el escrito titulado "In Memoriam" de Tennyson se convirtió en su texto favorito y el poeta pasó a convertirse en el predilecto de la nación, interconectándose en cierta manera la literatura con la monarquía[9].

Para terminar la sección relativa a la literatura, se debe incidir en la figura de Oscar Wilde, considerado como el escritor más importante de los años finales del siglo XIX. Wilde cultivó varios géneros como el teatro y la poesía y sólo escribió una novela, *The*

---

[5] *Ibidem*, p. 129.
[6] *Ibidem*, pp. 129-132.
[7] *Ibidem*, p. 129.
[8] *Ibidem*, p. 125.
[9] *Ibidem*, pp. 136-137.

Picture of Dorian Gray (1891)[10]. Para concluir, estas obras de Wilde y de los otros autores previamente mencionados, son una expresión de la situación en la que se encuentran los autores y analizar la época victoriana a través de sus obras es posible porque los escritores hablan de ella con tanto rigor como lo haría un historiador.

Pasando al ámbito artístico, según Ana María Preckler, resulta llamativo que en un país donde dominaban las preocupaciones sociales y la idea de bienestar, no existiera un arte realista decimonónico basado en estas ideas como el que sí se produjo en el resto de Europa. El realismo social no tiene apenas relevancia en Inglaterra; hay algunos brotes, pero no es comparable a la trascendencia de esta pintura en otros países[11]. Así, al comienzo del siglo XIX el realismo inglés se concentró en la pintura de género, personificándose en artistas como Sir David Wilkie[12]. Otros artistas relevantes a lo largo del siglo fueron William Powell, Ford Madox Brown o Daniel Maclise, solo por mencionar algunos casos.

Asimismo, en la década de 1840 surge un pensamiento antiacademicista que defiende la reforma moral y estética de la pintura vigente. Fruto de estos principios se instituyó la Hermandad de los Prerrafaelitas (o Prerrafaelistas), constituida en Londres en 1848 por pintores muy jóvenes. Los pioneros en el grupo fueron William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti y John Everett Millais, aunque con el tiempo otras figuras relacionadas con la disciplina artística se unirán a la Hermandad, como Thomas Woolner o James Collinson, entre otros. El objetivo principal del grupo era cambiar las bases sobre las que se asentaba el mundo artístico victoriano dictado por la Royal Academy. Como su nombre indica, "los prerrafaelitas compartían la búsqueda de inspiración en el arte anterior a Rafael"[13], tomando como pretexto su obra *La Transfiguración* (1517-1520) y rechazando a los artistas renacentistas más importantes. Como antecedente a ellos tenemos al grupo alemán de los Nazarenos, con los que compartían ese ataque a lo académico y la aspiración a rejuvenecer el arte a través de la pintura anterior, fundamentalmente la pintura primitiva italiana. Mayoritariamente reaccionaron contra el arte inglés de ese momento porque para ellos estaba demasiado volcado en el género costumbrista y en lo anecdótico. En cierta manera podemos establecer un paralelismo

[10] *Ibidem*, p. 148.
[11] A. M. Preckler (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, p. 290.
[12] J. J. Mayoux (1972). *La pintura inglesa: de Hogarth a los prerrafaelistas*, p. 221.
[13] Birchall, *op. cit.*, p. 9.

entre esa lucha de trabajadores contra la máquina, y esa lucha de los Prerrafaelitas contra el mercado del arte.

Un aspecto importante del grupo es que se preocupaban mucho por la precisión artística; es decir, investigaban en profundidad los aspectos del momento en el que se desarrollaba la acción que querían pintar y utilizaban modelos no estandarizados, como sus amigos y familiares, para hacer una pintura más fidedigna a la realidad. Técnicamente utilizaban colores más brillantes y rechazaron principios como la perspectiva o lo establecido respecto a las luces y sombras a cambio de hacer un arte, para ellos, más sincero. "Reproducir literalmente las formas de la naturaleza constituía una obsesión prerrafaelita"[14], y se encargaron de trasladar la pintura a la ciudad. En relación con el contexto, la Hermandad se centró en cuestiones sociales y políticas de esa Inglaterra industrial. También pintaron paisajes empezando a trabajar al aire libre, lo que servirá como influencia para los impresionistas franceses a partir de 1870. Cultivaron, sobre todo, los temas religiosos o espirituales, además de los mitológicos o profanos y, de forma primordial, los asuntos literarios inspirados en escritores como Dante, Shakespeare, Tennyson o Keats[15], factor que nos interesa mucho traer a colación. Pese a ser un grupo con las ideas muy claras, con el paso del tiempo algunos de los Prerrafaelitas deben abandonarlas por diversos motivos, esencialmente económicos. Esto se traduce en que el grupo y su arte evolucionaron, pasando de una primera etapa más realista hacia una segunda más irreal o fantástica, imponiéndose así el esteticismo frente al naturalismo. Además, lo que se denomina como segunda ola del prerrafaelismo fue más allá de la pintura y cultivó otros medios como el diseño de muebles, de interiores, la cerámica, las vidrieras e incluso la literatura. Por ello:

> Lo que comienza siendo una agrupación de jóvenes artistas unidos en una lucha común contra los cánones de la Royal Academy of Arts va a convertirse en los años inmediatamente posteriores en uno de los fenómenos artístico-ideológicos más importantes del s. XX[16].

En los años 50 del siglo XIX, surgieron otra serie de artistas que intentaban copiar el estilo prerrafaelita con sus colores brillantes, los detalles o el naturalismo. Es aquí donde podemos enmarcar a Frank Dicksee, junto a otros pintores como John William Waterhouse o Kate Bunce; por lo tanto, contextualizar a los Prerrafaelitas es fundamental para entender a Dicksee.

---

[14] *Ibidem*, p. 13.
[15] Preckler, *op. cit*., p. 291.
[16] J. V. Selma (1991). *Los Prerrafaelitas: arte y sociedad en el debate victoriano*, p. 15.

Concluyendo este apartado, conviene dedicarle unas palabras a cómo el arte y la literatura se relacionan durante este siglo fruto de las ya vistas condiciones económicas y sociales. Ya que en un principio los Prerrafaelitas y sus obras recibieron buenas críticas, decidieron fundar una revista que plasmara sus ideales artísticos y literarios. Se tituló *The Germ: Thoughts Towards Nature in Poetry, Literatura and Art (El germen: Pensamientos sobre la naturaleza en poesía, literatura y arte)*, y contenía artículos de figuras como William Bell Scott, Coventry Patmore o Christina Rossetti[17]. La revista no tuvo muchas ventas, pero ayudó a la difusión de sus ideas y sirve como ejemplo de la interacción entre un grupo de artistas y la literatura como medio de expresión. Además de esto, encontramos la figura de los críticos de arte como John Ruskin; la opinión del arte de ese momento estaba muy condicionada por sus palabras. Figuras esenciales de la literatura de este siglo, como Oscar Wilde, se pronuncian también sobre los ideales artísticos. Por ejemplo, Wilde declara la necesidad de abandonar lo convencional y el mal gusto del academicismo, coincidiendo con muchos de los ideales prerrafaelitas. Por último, se debe insistir de nuevo en que muchos de los pintores del siglo, no ya solo los Prerrafaelitas, basan su arte en la literatura, destacando determinados escritores cuyas obras o personajes son un tema recurrente en el arte de este tiempo[18].

La época victoriana, que comprende prácticamente todo el siglo XIX y el comienzo del siglo XX, estuvo marcada por el auge económico de la Revolución Industrial y la burguesía, la expansión colonial y la estabilidad política interior[19]. Pero también encontramos grandes diferencias sociales, unas complicadas condiciones laborales y un malestar obrero general. Con todo ello, podemos constatar la relación entre el contexto económico, social y cultural, poniendo de manifiesto que las disciplinas artísticas y literarias se complementan y actúan como un retrato de la era victoriana.

[17] Birchall, *op. cit*., pp. 10-11.
[18] Véase Birchall, 2010; Preckler, 2003; Selma, 1991.
[19] Preckler, *op. cit*., p. 289.

3. VIDA Y OBRA DEL ARTISTA FRANK DICKSEE

Durante parte de los siglos XIX y XX vivió y desarrolló su arte Francis Bernard Dicksee (véase Fig. 1), más conocido como Frank Dicksee, que fue un pintor e ilustrador británico. Su carrera estuvo intrínsecamente relacionada con la Royal Academy, una institución con un gran peso en el mundo del arte de la época. Fue un artista muy reconocido en la última fase de la Era Victoriana y sus pinturas abarcaron temas bíblicos, histórico-medievales o literarios entre otros, y cultivó géneros tales como el retrato. Pese a no haber pertenecido al grupo de los Prerrafaelitas, su estilo comparte rasgos en común con los ideales de la Hermandad y a menudo es descrito como un pintor con una técnica admirable y con un gran gusto por los detalles y el color.

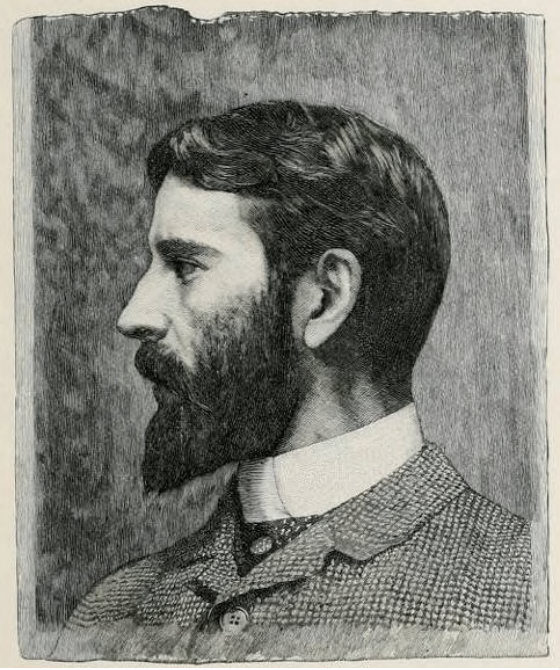


Fig. 1. *Frank Dicksee, A.R.A.* En S. Hodges, "Mr. Frank Dicksee, A.R.A.", *The Magazine of Art*.

Remontándonos a sus primeros años, nació el 27 de noviembre de 1853 en Londres. Russell Place, en Fitzroy Square, fue su hogar durante su infancia; esta era una zona de la ciudad en la que se localizaba la clase pudiente y donde se ubicaban los estudios de algunos artistas de la época, como Daniel Maclise o Charles Eastlake[20]. En lo que respecta a su familia, su padre era Thomas Francis Dicksee, quien se dedicaba a la pintura, y su madre se llamaba Eliza. Frank era el mayor de sus tres hermanos, entre los que destacó Margaret Isabel, apodada como "Minnie", que se empleó también en el mundo del arte. Evidentemente, uno de los factores clave es que Frank provenía de una familia de artistas: tanto su padre como su tío, John Robert, se dedicaban a ello, y sus hermanos y él crecieron en este ambiente. De esta forma, estas figuras familiares fueron sus primeros maestros y, sobre todo, su padre fue una de las mayores inspiraciones a lo largo de su trayectoria. Como apunta S. Hodges, "To use his own phrase, he cannot remember

[20] S. Toll (2016). *Frank Dicksee 1853-1928. His Art and Life*, p. 17.

when he did not draw"[21], por lo que, desde muy pequeño se introdujo en el arte, e incluso fue modelo para los trabajos de su padre. Dicksee empezó a ir a la escuela, concretamente a la Store Street Grammar School, pero no dejó de lado su aprendizaje artístico y su padre le daba clases, junto con su hermana Minnie, en su estudio después del colegio. Su primera obra conocida es un dibujo a lápiz de la familia Dicksee jugando al croquet, realizado a la edad de 12 años[22]. En 1869, con 16 años, dejó la escuela para trabajar durante un año como asistente de su padre, comenzando así poco a poco su formación como artista.

Con tan solo 17 años consiguió ser aceptado en The Royal Academy Schools, donde había plazas muy limitadas. En ese momento tenía la posición de lo que se denominaba *probationer*, lo que significa que aún no era un alumno como tal, pero estaba en "fase de prueba" para poder serlo. Durante tres meses dio clases de Perspectiva y Anatomía con profesores como Henry Alexander Bowler[23]. En esta época se une al Langham Sketching Club donde pasaría gran parte de su vida y aprendería a desarrollar sus obras. En 1871 solo unos pocos de esos practicantes consiguieron una beca y Dicksee fue uno de ellos siendo así definitivamente alumno de la Royal Academy Schools. Ese mismo año, aceptó su primer encargo, un retrato de su primo en el cual se puede observar la influencia de su padre[24]. Durante esa etapa de formación fue enseñado por algunos de los artistas más importantes de la Época Victoriana tales como Everett Millais o Frederic Leighton[25]; este último en particular tuvo mucha influencia en su pintura. En 1872, Frank visitó la casa del diseñador y artista Henry Holiday para ofrecer sus servicios como aprendiz y años después colaboró con él en trabajos relacionados con lo decorativo[26]; estas enseñanzas se ven reflejadas en sus pinturas, sobre todo en lo que respecta al cuidado de los detalles y las decoraciones. También en 1872, obtuvo una medalla de plata en la Royal Academy por un dibujo sobre la antigüedad, y en 1875 la medalla de oro por su imagen titulada *Elijah Confronting Ahab and Jezebel in Naboth´s Vineyard*[27]. Durante sus años de estudiante comenzó a ilustrar libros y revistas como *Cornhill*, de la que será

[21] "En sus propias palabras, no recuerda cuándo empezó a dibujar". Traducción propia a partir de S. Hodges (1887). "Mr. Frank Dicksee, A.R.A.", *The Magazine of Art*, p. 217.
[22] Toll, *op. cit.*, p. 20.
[23] *Ibidem*, p. 22.
[24] *Ibidem*, p. 26.
[25] *Ibidem*, p. 27.
[26] *Ibidem*, p. 28.
[27] Hodges, *op. cit.*, pp. 217-218.

asiduo colaborador durante muchos años, *Casell's* o *Graphic*[28]. Finalmente, Dicksee se graduó en el año 1875, comenzando ya a exponer sus primeras pinturas en la Royal Academy en los años siguientes.

Fig. 2. Frank Dicksee, *Harmony*, 1877. Óleo sobre lienzo, 157,4 x 94 cm. Tate Museum. (https://www.tate.org.uk/art/artworks/dicksee-harmony-n01587)

Una de sus primeras pinturas más importantes y que definió su carrera fue *Harmony*, de 1877 (véase Fig. 2), realizada cuando tenía 24 años. Se dice literalmente que: "At the Royal Academy Summer Exhibition of 1877, *Harmony* was hung in the most prominent position in the first gallery in the centre of the wall"[29], lo que simboliza la importancia y el éxito de esta obra. A partir de aquí comienza a ser un autor cada vez más exitoso en Londres debido a las buenas críticas recibidas, asumiendo progresivamente más encargos de pinturas e ilustraciones para distintos medios. Algunos de sus trabajos de este momento que podemos resaltar son *Evangeline* (1879) o una serie de veinticuatro volúmenes ilustrados de *The Works of William Makepeace Thackeray*[30]; estas obras prueban su interés por las pinturas que cuentan una historia y no sólo hace uso de la literatura como tema para sus cuadros, sino que también ilustra ediciones y revistas. En este tiempo empieza a hacer algunos retratos, ya que: ""Following the sucess of *Harmony* and *Evangeline*, Dicksee was inundated with requests to paint portraits and was tempted to concentrate on portraiture"[31]. A nivel personal, su vida da un giro cuando en 1879 su madre, Eliza,

[28] *Ibidem*, p. 218.
[29] "En la Royal Academy Summer Exhibition de 1877, *Harmony* se expuso en un lugar más destacado de la primera galería en el centro de la pared". Traducción propia a partir de Toll, *op. cit*., p. 39.
[30] *Ibidem*, pp. 43-44.
[31] "Siguiendo el éxito de *Harmony* y *Evangeline*, a Dicksee le llovieron las solicitudes para pintar retratos y estuvo tentado a concentrarse en el retrato". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 44.

fallece[32], pero a nivel profesional su carrera estaba en ascenso y se proclamaba como un artista exitoso.

En marzo de 1881, con 27 años, Dicksee se convirtió en el Asociado ("*Associate*") más joven de la Royal Academy (A.R.A.). Su primera exposición como A.R.A. estuvo representada por su obra *The Symbol*, una de sus mejores obras según S. Hodges[33]. Durante estos años seguía ilustrando para la revista *Cornhill* y recibía encargos de ilustraciones para obras literarias como *Evangeline* o *Romeo and Juliet*, a raíz de lo cual pasa un tiempo en Italia para obtener inspiración. Otras de sus obras son *A Love Story* (1882) o *The Foolish Virgins, Too Late, Too Late! Ye Cannot Enter Now* (1883); esta última no fue muy apreciada por la crítica porque, entre otras cosas, se le acusó de parecer una imitación del fresco titulado *The Wise and Foolish Virgins* de Sir Frederick Leighton[34].

Fig. 3. Joseph Parkin Mayall; *F. Dicksee en su estudio Campdel Hill*, 1884. Fotografía, 16,3 x 22,2 cm. Colección Privada. (https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/sir-frank-dicksee-p-r-a)

Ya en 1883, Dicksee se muda a una casa con estudio en Campden Hill (véase Fig. 3), en Kensington (Londres). No fue un artista que viajara mucho fuera de Londres, pero, además de Italia, en estos años visitó Núremberg (Alemania); consideramos que destacar estos viajes es relevante porque en ellos realiza ilustraciones y acuarelas de sus paisajes y, al fin y al cabo, estos lugares sirven como inspiración para su pintura. Durante esta época pinta algunas de sus obras más conocidas, como *Spring* (1884), *Romeo and Juliet* (1884), *Chivalry* (1885) o *Memories* (1886), expuestas en la Royal Academy y criticadas de forma favorable. Los comentarios positivos sobre su trabajo

[32] *Ibidem*, p. 47.
[33] Hodges, *op. cit.*, p. 218.
[34] Toll, *op. cit.*, pp. 55-56.

continuaron en otras pinturas como *Hesperia* (1887), *Beatrice* (1887), *The Passing of Arthur* (1889) o *The Redemption of Tannhäuser* (1890); todas ellas estaban relacionadas con temas mitológicos, personajes y escenas literarias o de carácter histórico.

En el año 1891, Dicksee ya era un miembro importante de la Royal Academy. Tras trabajos como *Startled* (1892), el primer desnudo que exhibió, *Leila* (1892) o *Andromeda* (1897), ambas representaciones de mujeres, "Dicksee was struck by their narrative quality and realised that his recent work had not captured the same spirit"[35]. En 1893 pintó *The Funeral of a Viking* (véase Fig. 4), una de sus obras más exitosas; "Given its imposing size, sensational subject, and dramatic lighting, the picture was clearly intended to make a statement"[36]. Un año después, en 1894, terminó *The Magic Crystal*, la cual sí fue criticada negativamente. Esto le empujó a intentar probar en su próxima exposición su habilidad para expresar los sentimientos y la tragedia, produciendo la obra *Paolo and Francesca* (1894). Aun así, las consideraciones negativas de la prensa continuaron, y: "The implication that the subject was stale, was one repeated by other critics who felt that Dicksee´s painting was an example of a style that was old-fashioned"[37]; esta afirmación se convierte en una de las críticas mayoritarias que recibió el trabajo de Dicksee a partir de ese momento, lo que condicionó que no se decantase por otro estilo de pintura, pero sí

Fig. 4. Frank Dicksee, *The Funeral of a Viking*, 1893. Óleo sobre lienzo, 186,4 x 305,5 cm. Manchester Art Gallery. (https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_funeral_de_un_vikingo,_por_Frank_Dicksee.jpg)

[35] "Dicksee se había quedado atascado en sus aspectos narrativos y se percató de que su trabajo reciente no había atrapado la esencia de ese espíritu". Traducción propia a partir de *Ibidem*, pp. 91-92.
[36] "Por su imponente tamaño, su tema sensacionalista y su iluminación dramática, se apreciaba que la imagen estaba claramente pensada para transmitir una idea concreta". Traducción propia a partir de N. R. Marshall (2017). "Victorian Imag(in)ing of the Pagan Pyre: Frank Dicksee's Funeral of a Viking", *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*.
[37] "La insinuación de que el tema era viejo fue repetida por otros críticos quienes sentían que la pintura de Dicksee era un ejemplo de un estilo que estaba ya pasado de moda". Traducción propia a partir de Toll, *op. cit.*, p. 100.

por otras temáticas. Un trabajo curioso fue *A Reverie* (1895), su primera pintura inspirada en su interés por el espiritualismo y, casualmente, ese mismo año su padre murió, lo cual le afectó mucho a nivel personal. Tras pintar otras obras que no causaron gran impacto, se produjo un cambio en la presidencia de la Royal Academy que le afectaría; Lord Frederic Leighton, quien en ese momento presidía la Royal Academy y quien fue uno de los tutores y mayores referentes para Dicksee, falleció. Ocupó su puesto Everett Millais durante un periodo muy corto porque también falleció poco después y, en esta situación, Dicksee se presentó a la presidencia, pero no resultó elegido.

Fig. 5. Frank Dicksee, *The Two Crowns*, 1900. Óleo sobre lienzo, 231,1 x 182,3 cm. Tate Museum. (https://www.tate.org.uk/art/artworks/dicksee-the-two-crowns-n01839)

Cuando consideró que su estudio se le había quedado pequeño, decidió comprar en 1897 Greville House, situada en St. Johns Wood (Londres), aunque no se mudó allí hasta 1898. De este momento podemos señalar la obra *The Two Crowns* de 1900 (véase Fig. 5), que fue alabada como su mayor éxito desde *Harmony*, pintada veinte años antes[38]. "Dicksee's emphasis on the decorative splendour of his subject paintings brought many patrons to his studio to commission portraits of their daughters and wives"[39], y es así como empieza a centrarse en la producción de retratos de mujeres por encargo pintando, por ejemplo, *The Duchess of Buckingham and Chandos* (1901) o *Mrs. W.K. D'Arcy* (1902). En este mismo tiempo concibe *La Belle Dame Sans Merci* (1902), que fue una de sus últimas pinturas narrativas. Sufrió de nuevo una acogida negativa porque, a juicio de la prensa, la obra no captaba bien la esencia oscura del poema

[38] *Ibidem*, p. 119.
[39] "El énfasis de Dicksee en el esplendor decorativo de sus pinturas captó la atención de numerosos clientes a su estudio para encargarle retratos de sus hijas y esposas". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 122.

de Keats y era demasiado decorativa[40]. "Dicksee's painting was ill-conceived, old fashioned and unconvincing and was not well received by the critics at the Royal Academy in 1904. Historical and literary subjects were no longer popular […]"[41], y por ello Dicksee se centró en hacer retratos de distintas mujeres importantes de la época. A nivel personal vuelve a ser un momento complicado porque falleció su hermana Minnie y, tiempo después, su tío John Robert; ambos familiares eran figuras cercanas a él y le sirvieron como referentes artísticos. Puede que este fuera el peor momento a nivel personal y profesional de su vida, ya que, aunque seguía recibiendo encargos, su obra ya no era alabada de la misma forma que en sus primeros años.

Ahora Dicksee era fundamentalmente un pintor de retratos, abandonando en cierta forma sus pinturas románticas tan populares años atrás[42]. Aunque lo que más se repetían eran retratos de mujeres de una posición social acomodada, también pintó hombres igualmente pertenecientes a esa nueva clase media-alta. Sus retratos tampoco estuvieron libres de críticas negativas, porque habitualmente era señalado por prestarle más atención a la representación de los muebles o de las decoraciones que a los propios sujetos de sus pinturas. En estos años, Dicksee disfrutó de la atmósfera aristocrática en la que se movía gracias a sus trabajos como retratista hasta que llegó la Primera Guerra Mundial en 1914.

Dicksee no participó en la guerra por su avanzada edad y, aunque siguió con los retratos, tiene obras que se alejan de esa línea como *Resurgam* (1914), que trata de capturar el heroísmo, el patriotismo y el horror de la guerra[43] o *The Avenger* (1916), donde "The symbolism of Britain's war against its German foe is clear in the duelling figures and this appears to be the only painting by Dicksee to express in allegorical terms, a contemporary event"[44]. Estas obras con un carácter más narrativo fueron difíciles de vender y por ello prosiguió con los retratos. Una vez terminada la guerra, en 1918, continuaron predominando esos retratos y la única novedad respecto a lo anterior es que pintó algunos de soldados caídos.

---

[40] *Ibidem*, pp. 126-128.
[41] "La pintura de Dicksee estaba mal concebida, pasada de moda y era poco convincente, y no era bien recibida por los críticos en la Royal Academy en 1904. Los temas históricos y literarios ya no eran populares […]". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 133.
[42] *Ibidem*, p. 154.
[43] *Ibidem*, p. 168.
[44] "El simbolismo de la guerra de Gran Bretaña contra su enemigo alemán está claro en las figuras del duelo y esta parece ser la única obra en la que Dicksee expresa, en términos alegóricos, un hecho contemporáneo". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 172.

Entre 1924 a 1928, sus últimos años, fue elegido presidente de la Royal Academy (P.R.A.) y continuó con esa labor hasta el fin de su vida, falleciendo el 17 de octubre de 1928. Entre los últimos eventos destacables de estos años encontramos su nombramiento como caballero en 1925 y su consideración como KCVO (Knight Commander of the Royal Victorian Order) en 1927. Su cuadro *Elsa, daughter of William Hall*, pintado el año anterior a su muerte, pone de manifiesto su técnica y talento como pintor.

Tras su muerte, Dicksee ha sido caracterizado como un artista que defendió los ideales victorianos en el arte pese al auge que se estaba produciendo en Europa de las vanguardias, motivo por el cual fue considerado como un pintor "anticuado" y, por ello, olvidado hasta prácticamente la actualidad. Ese cambio de parecer sobre su obra se puede resumir en esta cita:

> Favoured characteristics at the time – narrative clarity, heightened emotion, melodramatic subject matter, painterly realism – later caused his fall from public taste, and unlike the work of other still-prominent Victorian artists, such as Edward Burne-Jones, Dicksee's painting was seen as neither politically nor artistically innovative, nor demonstrative of any one easily categorizable style or subject matter[45].

Dicksee es considerado como uno de los últimos seguidores de los Prerrafaelitas[46] y siempre se mantuvo fiel a su estilo, ya definido en sus primeros años. Su obra y las críticas que recibió, especialmente con sus obras iniciales, demuestran que era un pintor valorado en su época y, pese a su posterior decadencia por el cambio de ideales en el mundo artístico europeo, siempre logró dedicarse a lo que aspiraba desde un inicio, el arte.

[45] "Las que en ese momento eran las características preferidas del público – claridad narrativa, una gran emoción, un tema melodramático, realismo – fueron abandonadas y, a diferencia del trabajo de otros artistas victorianos prominentes como Edward Burne-Jones, la pintura de Dicksee no fue vista como innovadora ni política ni artísticamente, ni demostraba ningún estilo o tema que fuera fácil de identificar". Traducción propia a partir de Marshall, *op. cit*.
[46] Toll, *op. cit*., p. 215.

4. ESTUDIO DE LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y LITERATURA EN LAS OBRAS *ROMEO AND JULIET* Y *LA BELLE DAME SANS MERCI* DE FRANK DICKSEE

Durante la mayor parte del siglo XIX los pintores ingleses se dedicaron a representar imágenes basadas en textos literarios. Entre los escritores más populares utilizados como referencia para el arte encontramos a Shakespeare, Milton, Keats o Tennyson[47], y por este motivo las páginas que siguen se centran en cómo dos obras de dos de ellos (Shakespeare y Keats) fueron recreadas por Dicksee y por otros artistas del momento.

Para el análisis que aquí nos ocupa es de suma importancia el hecho de que en pintura se recurra a la representación de temas literarios puesto que esto permite comparar cómo las mismas palabras son interpretadas por artistas distintos. En estos momentos podemos mencionar obras como *Isabella* de John Everett Millais (basada en el poema "Isabella, or the Pot of Basil" de Keats), *Pia de' Tolomei* de Dante Gabriel Rossetti (basada en la *Divina Comedia* de Dante) o *The Lady of Shalott* de J. W. Waterhouse (basada en el poema homónimo de Tennyson). Estos son solo algunos ejemplos de cómo la literatura adquiere un papel protagónico en el mundo de los artistas.

Dicksee también sigue esta tendencia y pinta e ilustra escenas, personajes o ubicaciones presentes en los textos literarios. En este caso en concreto, nos centraremos en cómo este artista interpreta dos obras conocidísimas dentro de la literatura en lengua inglesa: *Romeo and Juliet* de William Shakespeare y la balada "La Bella Dame sans Merci" de John Keats. Él y estas obras son solo una muestra de cómo se entienden ambos textos y de cómo, al fin y al cabo, se transforman palabras en imágenes teniendo en cuenta la influencia del propio estilo del artista y el contexto en el que se sitúa.

4.1. La visión de Frank Dicksee sobre *Romeo and Juliet* de William Shakespeare

La obra del célebre autor inglés del siglo XVI, William Shakespeare, ha sido inspiradora para multitud de pintores, ilustradores, escultores y actores. El siglo XIX es un eje fundamental a la hora de estudiar cómo la obra de teatro *Romeo y Julieta* ha sido representada en el arte y, más específicamente, esta obra se interpretó siguiendo un ideal prerrafaelita y de inspiración medieval. En las pinturas de este momento se suelen

[47] M. Benton y S. Butcher (1998). "Painting Shakespeare". *Journal of Aesthetic Education, 32* (3), p. 53.

reproducir bien escenas relativas al amor entre Romeo y Julieta, o bien alusivas al trágico final con la muerte de ambos. Aún así, en otras ocasiones, aunque minoritarias, se reproducen momentos de lucha entre ambas familias, otro de los puntos principales de la obra.

Pintar una escena shakesperiana es ya una interpretación, ya que permite enfatizar ciertas partes del texto y representar visualmente sus elementos, al igual que hace una obra de teatro. Dicksee es un magnífico ejemplo de esto ya que, como se desarrollará a continuación, sus ilustraciones y su óleo sobre *Romeo and Juliet* ilustran la obra literaria acorde a las tendencias del momento, aunque también aportando su propia visión del drama.

4.1.1. William Shakespeare y su drama Romeo and Juliet: cuestiones generales e interpretaciones literarias

El año 1564 marca la fecha de nacimiento del dramaturgo y poeta William Shakespeare, uno de los escritores ingleses más alabados de todos los tiempos. De sus treinta y siete obras conocidas, las más populares han sido sus tragedias, aunque Shakespeare fue un autor que constantemente experimentaba con diferentes estilos, temas y técnicas. Dentro de su producción encontramos obras de carácter histórico y romano, las tragedias – entre las que se ubica *Romeo and Juliet* –, las comedias y las obras de finales de su vida de carácter pastoril conocidas en inglés como *fables*[48]. Cabe mencionar que sus obras fueron escritas para ser interpretadas, no con la finalidad de ser publicadas. Esto es importante porque en el teatro, al igual que en la pintura, se tienen muy en cuenta los decorados y fondos, el vestuario, la apariencia física, etc., y, en definitiva, una serie de elementos que generan una imagen visual de algo que es un texto y que, por tanto, es libre de interpretaciones.

Profundizando en sus tragedias, muchas de ellas fueron concebidas entre los años 1598 y 1607, periodo denominado en la producción de Shakespeare como "negro". McRae y Carter afirman que el escritor tuvo un hijo llamado Hamnet que murió en 1596 y que este hecho de su vida personal pudo haberle influenciado en esta etapa ya que la mayoría de sus obras de ese momento tratan sobre padres e hijos. Algunas de sus principales tragedias son *Hamlet*, *Othello*, *King Lear* y *Macbeth*. Estas tratan sobre temas como la venganza, los celos, la familia y la ambición, entre otras cuestiones. Tienen en

[48] Carter y McRae, *op. cit*., p. 22.

común que expresan que la humanidad está constantemente intentando mejorar e ir más allá de sus límites con el fin de conseguir la perfección y la armonía en el mundo. Muchas de estas tragedias tienen, naturalmente, finales pesimistas donde la vida pierde su significado, pero habitualmente se deja ver una esperanza en el futuro, en muchas ocasiones personificada en una generación más joven[49]. Estas ideas se ponen de manifiesto en el propio contexto literario de Shakespeare y en la vigencia que puede tener en la actualidad:

> The nature of human life was a new theme in literature, and shows the Renaissance concern with how to understand life and death in the modern world. Religion no longer gave the answers as it had done in earlier periods of literature. The literature itself questions and discusses and looks for answers. […] The questions he asked are still relevant, the characters he invented still living in the imagination of audiences and readers four hundred years after they were first created[50].

Teniendo estas ideas en mente, *Romeo and Juliet* fue escrita en torno a 1594-96, y fue publicada por primera vez en 1597, aunque dos años más tarde apareció otra versión de la obra más extensa y fidedigna para los expertos. Fue una de sus primeras tragedias, por lo que es menos compleja y filosófica que la mayoría de las tragedias posteriores ya mencionadas brevemente. El atractivo del joven héroe y la heroína cuyas familias – los Montesco y los Capuleto – son enemigas irremediablemente, es tal que ha pasado a convertirse en el imaginario popular en el modelo de, literalmente, *star-crossed lovers*[51] ("amantes desamparados")[52].

La principal fuente para el argumento de la obra fue *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562), un extenso poema narrativo del inglés Arthur Brooke, quien a su vez se había basado en una traducción francesa de un cuento del italiano Matteo Bandello. Este argumento se sitúa en la ciudad italiana de Verona y gira en torno a los dos jóvenes Romeo y Julieta, quienes se enamoran de forma instantánea en un baile de máscaras en casa de los Capuleto. Ambos se declaran su amor pero, como sus familias

---

[49] *Ibidem*, pp. 29-30.

[50] "La naturaleza humana era un nuevo tema en literatura, y mostraba la preocupación renacentista por cómo entender la vida y la muerte en el mundo moderno. La literatura en sí misma se cuestiona, debate y busca nuevas respuestas […] Las preguntas que él hace son todavía relevantes, los personajes que inventó viven aún en la imaginación de la audiencia y los lectores cuatrocientos años después de que fueran creados por primera vez". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 33.

[51] El término *star-crossed lovers* hace referencia a dos personas cuyo amor es tan fuerte es que imposible de definir usando solo palabras. Desafortunadamente, una serie de circunstancias externas prohíben que expresen su amor libremente y deben esconder sus sentimientos reales (Urban Dictionary, https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Star-Crossed%20Lovers)

[52] D. Bevington (2020). "Romeo and Juliet". Encyclopedia Britannica. Disponible en https://www.britannica.com/topic/Romeo-and-Juliet

son enemigas, se casan en secreto gracias a la ayuda de Fray Lorenzo. Cuando Teobaldo, el primo de Julieta, se entera de la situación se enfrenta a Romeo para defender el honor de su familia, y la pelea entre ambos acaba con la muerte de uno de los amigos más cercanos de Romeo. Impulsado por el código de honor, Romeo mata a Teobaldo y es expulsado a Mantua. El padre de Julieta no sabe nada de su amor secreto con Romeo y le concierta un matrimonio con un hombre llamado Paris. Desesperada, Julieta acude a Fray Lorenzo para que la ayude y este le ofrece una poción que le hará parecer muerta y podrá esperar a que Romeo la rescate. Ella acepta, pero Romeo no llega a enterarse del plan y vuelve a Verona ante la noticia de la muerte de Julieta, sin saber que todo es una artimaña. Al ir a su tumba tiene un encuentro con Paris, al que también acaba matando, y decide envenenarse por no soportar la "muerte" de Julieta. Cuando ella despierta y ve a Romeo muerto, se suicida, poniendo fin a la historia de amor con un trágico desenlace. Cuando ambas familias se enteran de lo sucedido, deciden terminar con su enemistad[53].

Este resumen del argumento nos ayuda a entender una interpretación de la obra que pone el foco de atención en la violencia y el conflicto, dejando a un lado la trama amorosa. Esta historia es especial porque los problemas a los que se enfrentan ambos son más graves de lo habitual. En la obra, tanto el amor como la muerte tienen un papel principal, pero también encontramos otros temas relacionados con la familia y la violencia. El mundo en el que Julieta y Romeo se enamoran está lleno de conflictos entre generaciones y eso también juega un papel fundamental en sus muertes. No es que simplemente sus familias desaprueben su amor, sino que los Montesco y los Capuleto se encuentran en lados opuestos y la sangre les enemista, intentándose matar unos a otros en las calles de la ciudad. Cada vez que alguien de una de las familias es asesinado en alguna batalla, sus familiares reclaman venganza. Debido a esta continua disputa, si la familia de Julieta hubiese descubierto a Romeo junto a ella, lo habrían asesinado inmediatamente. Como consecuencia, en este mundo tan violento donde la muerte está muy presente, la evolución desde la historia de amor a primera vista hasta la unión de los amantes por la muerte parece casi inevitable[54]. Este factor se suele pasar por alto ya que se ha acabado convirtiendo en una de las historias literarias de amor por excelencia, considerándose la relación de Romeo y Julieta como lo principal antes que la propia relación entre las

[53] *Ibidem*.
[54] B. Mowat y P. Werstine. "About Shakespeare's *Romeo and Juliet*". The Folger Shakespeare Library. Disponible en https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/romeo-and-juliet/about-shakespeares-romeo-and-juliet/

familias y los conflictos sociales existentes entre ellos. Esto lo mencionamos porque, a la hora de hablar del arte, también el amor ha sido en muchos casos el punto clave sobre el que se han hecho representaciones visuales.

Para finalizar, podemos traer a colación algunas ideas de cómo *Romeo and Juliet* puede ser percibida en la actualidad; así, G. Kern Paster resalta el carácter atemporal de la obra como algo atractivo a nivel universal. Además, añade nuevas concepciones referentes a la sexualidad de ambos personajes, el deseo, la identidad de género o la presencia de la comedia en partes de la obra.

> Instead of an uncomplicated, if lyrically beautiful, contest between young love and "ancient grudge," the play becomes a narrative that expresses an historical conflict between old forms of identity and new modes of desire, between authority and freedom, between parental will and romantic individualism[55].

4.1.2. La representación pictórica de Romeo and Juliet durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX

A día de hoy Shakespeare es uno de los dramaturgos ingleses por excelencia, pero esto no siempre ha sido así y su reputación no se empezó a consolidar, como suele ser habitual con los grandes nombres, hasta mucho después de su muerte. A este éxito contribuyeron las representaciones pictóricas basadas en sus obras del siglo XVIII que culminarían en el siglo XIX, momento en el que se elaboraron multitud de trabajos que giraron en torno a su figura, sus historias y sus personajes.

Si partimos desde principios del siglo XVIII, que es cuando su obra empezó a captar la atención de los artistas, podemos traer a colación pequeños grabados en las portadas de ediciones como la de Nicholas Rowe (*The Works of Mr. William Shakespear; Revis'd and Corrected*, 1709), el primero en realizar una edición crítica de las obras de Shakespeare[56]. La actuación de David Garrick como protagonista de algunas obras de Shakespeare, tales como *Richard III* o *King Lear*, conquistó el escenario de Londres hacia 1740 y propició la creación de imágenes de pintores como William Hogarth (*David Garrick as Richard III*, ca. 1745) y Benjamin Wilson (*David Garrick and George Anne*

---

[55] "En vez de una sencilla, aunque líricamente hermosa, disputa entre el joven amor y el "antiguo rencor", la obra se convierte en una narrativa que expresa un conflicto histórico entre las viejas formas de identidad y los nuevos modos de deseo, entre la autoridad y la libertad, entre la voluntad paterna y el individualismo romántico". Traducción propia a partir de G. Kern Paster. "*Romeo and Juliet*: A Modern Perspective". The Folger Shakespeare. Disponible en https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/romeo-and-juliet/romeo-and-juliet-a-modern-perspective/

[56] Ed. de la Enciclopedia Británica (2020). "Nicholas Rowe", *Encyclopedia Britannica*. Recuperado de https://www.britannica.com/biography/Nicholas-Rowe

Bellamy as Romeo and Juliet at Juliet's Tomb (from Shakespeare's "Romeo and Juliet", Act V scene iii), 1753-57), quienes representaron al actor en plena función. Otro pintor que impulsó este interés por Shakespeare fue el suizo Henry Fuseli al pintar imágenes poéticas centradas en personajes tales como Hamlet, Macbeth, el rey Lear o John Falstaff[57]. Otro precedente fue el exitoso editor John Boydell que estrenó la denominada Shakespeare Gallery en el año 1789[58]. Su importancia reside en que exhibió aproximadamente 170 pinturas dedicadas por entero a Shakespeare en un mismo espacio y de esta forma podemos comprobar cómo diversos artistas interpretaron su obra en el siglo XVIII[59].

Hacia la mitad del siglo XIX, el arte dedicado a Shakespeare ya era un fenómeno internacional, exhibiéndose obras alusivas a él en Gran Bretaña, Francia o América y elaborándose ediciones ilustradas en varios idiomas. Algunos datos que corroboran este éxito son la competición de murales realizada para el Parlamento en el Londres de 1843 donde, de las 140 presentaciones, 12 de ellas tenían como temática a la obra de Shakespeare o en la misma década el ingeniero Isambard Kingdom Brunel creó en su casa la llamada "Shakespeare Room"[60]. Para los Prerrafaelitas este escritor y su obra supuso una fuente de inspiración creando algunas de las pinturas shakesperianas más convincentes del periodo, como *Ophelia* de John Everett Millais o *Study for "Mariana"* de Dante Gabriel Rossetti. En las décadas siguientes a la Hermandad, pintores ya aludidos anteriormente como Daniel Maclise y John William Waterhouse también se interesaron en representar el trabajo de Shakespeare[61].

En relación a los Prerrafaelitas y la obra de Shakespeare, M. Benton y S. Butcher declaran que "Shakespeare's plays provided the source for what became one of the Pre-Raphaelites' most absorbing interests: women"[62]. El tratamiento que la Hermandad le dio a la figura de la mujer se reduce a dos líneas. Por una parte, elevaron a las mujeres casi a

---

[57] C. C. McPhee (2016). "Shakespeare and Art, 1709–1922." *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art. Disponible en http://www.metmuseum.org/toah/hd/shaa/hd_shaa.htm

[58] Para más información consultar el artículo "John Boydell's Shakespeare Gallery (1789-1805)" de A. Rylance-Watson. Disponible en https://www.bl.uk/shakespeare/articles/john-boydells-shakespeare-gallery-1789-1805#

[59] McPhee, *op. cit*.

[60] Para más información consultar el artículo "Isambard Kingdom Brunel's "Shakespeare Room"" de H. Faberman y P. McEvansoneya, *The Burlington Magazine*. Disponible en http://www.jstor.org/stable/886467

[61] McPhee, *op. cit*.

[62] "Las obras de teatro de Shakespeare fueron la fuente de una de las mayores obsesiones de los Prerrafaelitas: las mujeres". Traducción propia a partir de Benton y Butcher, *op. cit*., p. 55.

la categoría de diosas caracterizándolas con rasgos fácilmente reconocibles – cuello largo, cabellos sueltos y una expresión enternecedora. Por la otra, aplicaron a la figura femenina una serie de roles construidos por los pintores masculinos predominantes en el momento otorgándoles papeles de vírgenes, madres, *fallen women* ("mujeres caídas") o *femmes fatales* ("mujeres fatales"); es imprescindible mencionar esta representación de la mujer porque es algo a lo que se aludirá y es necesario para entender cómo se ilustra tanto a Julieta en este caso, como a la Belle Dame de Keats desarrollada más adelante. De esta forma y a través de la visión de la mujer como algo idealizado y estandarizado, se introdujeron en el arte valores de la Edad Victoriana asociados a lo femenino como algo decorativo y pasivo en su mayoría. En este periodo las mujeres de las obras de Shakespeare más pintadas fueron Ofelia (*Hamlet*), Miranda (*La Tempestad*) y, por supuesto, Julieta (*Romeo y Julieta*). Las tres tienen mucho en común: son bastante jóvenes, atractivas, ingenuas e indefensas, y experimentan un fuerte y profundo amor romántico por un hombre. En estos tres casos sus vidas son decididas e influenciadas por una figura masculina mayor que tiene el poder sobre ellas. Los Prerrafaelitas puede que se sintieran atraídos por ellas porque son mujeres jóvenes en edad de casarse que se encuentran bajo el influjo del amor romántico, el cual, en dos de los casos, acaba por la muerte. Lo que lleva a que los pintores victorianos se decidan a representar a estas heroínas shakesperianas es la combinación de amor y muerte con la juventud y la belleza, y esto también afectará a la calidad de un gran número de pinturas contemporáneas[63].

Pasando ahora a relatar representaciones concretas del drama *Romeo y Julieta*, se hace alusión a que los momentos de la obra más repetidos son las dos escenas del balcón, una en el acto II escena ii y la otra en el acto III escena v[64]. Black resalta la idea de que la segunda escena es una réplica de la primera por el ambiente, la localización o la disposición de las figuras. Aún así, aunque ambas escenas parezcan iguales, tienen una carga emotiva bastante distinta[65]. Entre los pintores que ilustran esa escena del balcón, S. Hartmann destaca nombres como Delacroix, Hans Makart o Victor Müller, y se refiere a Frank Dicksee y Ford Madow Brown como autores que merecen una mención especial[66].

---

[63] *Ibidem*.
[64] Se ha incluido un fragmento de esa segunda escena del balcón en un anexo al final, ya que es justamente la parte del texto que refleja la pintura de Dicksee y la de otros artistas.
[65] J. Black (1975). "The Visual Artistry of Romeo and Juliet". *Studies in English Literature, 1500-1900,* 15 (2), pp. 246-247.
[66] S. Hartmann (1900). *Shakespeare in Art*, p. 250.

Fig. 6. Francesco Hayez, *L'ultimo bacio dato a Giulietta da Romeo*, 1823. Óleo sobre lienzo, 291 x 202 cm. Villa Carlotta. (https://www.villacarlotta.it/en/the-museum/chamber-of-hayez/the-kiss/)

Fig. 7. Hans Makart, *Romeo and Juliet*, 1872-1876. Litografía a color. Colección privada. (https://bit.ly/3z3OkSB)

Haciendo un recorrido por algunas de estas escenas del balcón en el siglo XIX, podemos nombrar, en primer lugar, el óleo del pintor italiano Franceso Hayez *L'ultimo bacio di Romeo e Giulieta* (véase Fig. 6). En él apreciamos a un Romeo que se aproxima a la ventana para bajar al jardín mientras Julieta, vestida aún con el camisón, lo besa e intenta alejarlo de la barandilla. Hayez, al pertenecer a la escuela veneciana, manifiesta en su pintura un mayor interés en la arquitectura de la ventana, los colores del cielo matutino, los cipreses y la torre del exterior, que en hacer un análisis profundo de las emociones de los amantes[67].

El austriaco Hans Makart, quien en su época era muy popular, realiza en los años 70 del siglo XIX la escena del balcón que se muestra en la figura como parte de un conjunto de pinturas dedicadas a *Romeo and Juliet* (véase Fig. 7). Aquí Romeo adopta una posición que recuerda casi a una acrobacia mientras cuelga del balcón[68]. La pareja se representa con una actitud apasionada, y hay un contraste entre ambos, ya que uno parece que tira hacia abajo y el otro hacia arriba. Sin embargo, pese a los lujosos colores y la elegancia de las líneas, ambos personajes se representan como una imagen irreal, casi teatral, en comparación con otras pinturas. Su Julieta es solo una dama de clase alta que concierta una cita secreta y su Romeo es un lánguido amante en el escenario. La falta de conocimiento psicológico en estas imágenes de

[67] J. F. Cerdá, D. Delabastita y K. Gregor (2017). *Romeo and Juliet in European Culture*, p. 47.
[68] *Ibidem*, pp. 47-48.

estos personajes hace que resulte monótona en cuanto a forma y expresión, y también esa falta de humanidad no puede ser sustituida por la belleza o los colores vívidos[69].

Una de las obras más interesantes, porque cronológicamente es cercana a la de Dicksee, es la pintura prerrafaelita de Ford Madox Brown (véase Fig. 8). Como en las imágenes anteriores, el lenguaje corporal de Romeo puede incluso recordar metafóricamente a una enredadera. Brown exagera la dimensión vertical: ambos están en el balcón, con la pierna de Romeo colgando y la ondulante escalera de cuerda parece que vacila sobre un vacío profundo. Esto es enfatizado aún más por el paisaje de Verona representado al fondo y por las rosas de la esquina izquierda que parecen salidas de las profundidades. Al representar así la situación y la altura del balcón se consigue recalcar el heroísmo de los amantes, sugiriendo así además el trágico final que les aguarda[70].

Fig. 8. Ford Madox Brown, *Romeo and Juliet*, 1869-1879. Óleo sobre lienzo, 135,5 x 93,9 cm. Delawere Art Museum. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romeo_and_juliet_brown.jpg)

Otra representación por estos años es *Romeo and Juliet on the Balcony* de Julius Kronberg (véase Fig. 9). Este artista sueco repite la idea de un Romeo equilibrado sobre el balcón besando apasionadamente a Julieta. En esta escena sí se muestra la intimidad e incluso intensidad entre la pareja compartiendo

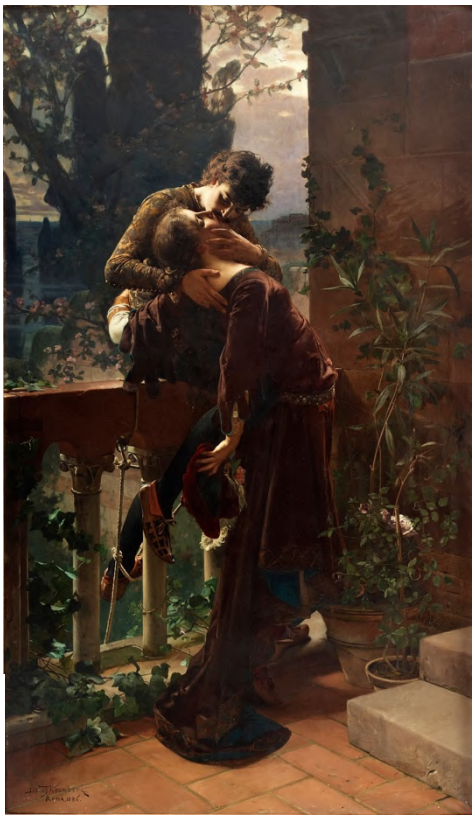


Fig. 9. Julius Kronberg, *Romeo and Juliet on the balcony*, 1886. Óleo sobre lienzo, 271,5 x 160 cm. Colección Privada. (https://bit.ly/2T2Xle6)

[69] Hartmann, *op. cit.*, pp. 257-258.
[70] Cerdá, Delabastita y Gregor, *op. cit.*, pp. 48-49.

sus últimos momentos y presentando el amor como lo único importante para los dos.

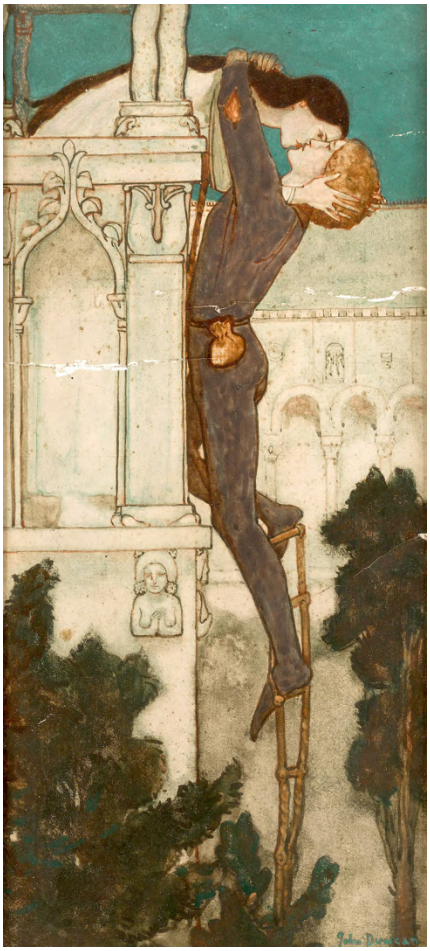


Fig. 10. John Duncan, *Romeo and Juliet*, 1909. Acuarela y carboncillo, 28 x 13 cm. Colección Privada. (https://bit.ly/34RNCKn)

Por último, y adentrándonos superficialmente en el principio del siglo XX, el pintor escocés John Duncan hace una versión de la escena del balcón con un estilo inspirado en Botticelli (véase Fig. 10). Con ese formato vertical muestra, al igual que en otras representaciones, a Romeo en una pose acrobática agarrado a Julieta mientras se despiden con un beso[71].

A raíz de algunas de estas representaciones, Hartmann pone de manifiesto que muy pocos pintores han conseguido crear a una Julieta que se asemeje realmente a la Julieta que Shakespeare habría representado pictóricamente. Esto se traduce en que generalmente la dibujan con una apariencia acorde a una edad mayor que la que ella tiene en la obra literaria, ya que "In most English painting, she looks like a slender English girl of at least twenty, while she was only fourteen […]"[72]. Este es un apunte interesante que nos conviene remarcar antes de centrarnos en Dicksee y su *Romeo and Juliet*.

Con estas pinceladas sobre cómo la obra de Shakespeare ha sido interpretada en el arte por los Prerrafaelitas y otros autores, principalmente de los siglos XVIII y XIX, podemos hacernos una idea sobre cómo se conciben sus historias y se caracterizan a sus personajes. El caso de *Romeo y Julieta* y, específicamente, la segunda escena del balcón, han sido reproducidos en el arte compartiendo rasgos comunes. Como conclusión, en estas pinturas Romeo aparece normalmente en posiciones difíciles, se resalta la altura del balcón, vemos el paisaje italiano, ambos personajes comparten un beso y, salvo algunas excepciones, aparecen solos, simbolizando quizá su amor como algo único y que solo existe entre ellos dos.

[71] GG Prieto en Enciclopedia online Historia/Arte. Disponible en https://historia-arte.com/obras/romeo-y-julieta

[72] "En la mayoría de las pinturas inglesas, ella parece una chica inglesa de al menos veinte años, cuando en realidad solo tenía catorce […]". Traducción propia a partir de Hartmann, *op. cit.*, pp. 259-260.

4.1.3. La concepción de Frank Dicksee en su pintura Romeo and Juliet (1884)

Dicksee realizó una interpretación de uno de los temas mas aludidos por los pintores, *Romeo y Julieta*, y para analizarla debemos remontarnos a una serie de ilustraciones que elaboró para una edición de lujo de la obra. Anteriormente había ilustrado el poema *Evangeline* – otra historia de amor con final trágico – de H. W. Longfellow, las cuales fueron expuestas en la Belle Sauvage de 1882 junto con otros de sus trabajos. El éxito de estas animó a Casell, Petter & Galpin a encargarle una serie de ilustraciones para un volumen de *Romeo and Juliet*. Esta representación de una de las obras de Shakespeare no es la única, ya que Dicksee también realizó ilustraciones sobre *Othello* en 1891, por ejemplo[73]. Dicksee era consciente de que sus diseños debían ser originales para evitar que los compararan con las representaciones realizadas por su padre y su tío, quienes se especializaron en pintar personajes de Shakespeare; por ello, decidió irse a Italia en busca de inspiración. Este periodo en Italia es algo destacable debido a que allí elaboró bocetos y estudios que más tarde usaría para hacer una reconstrucción de la Verona renacentista, espacio en el que Dicksee ubica a Romeo y a Julieta tal y como aparece en la obra literaria[74].

Fig. 11. Frank Dicksee, "Farewell, farewell! One kiss and I'll descend" (frontispicio). Ilustración en *Romeo and Juliet*, Cassell, Petter, Galpin & Co., 1884. Grisalla, 30 x 22 cm. Colección Privada. (https://bit.ly/3cICeVp)

Finalizó un total de doce ilustraciones ya en 1883 dedicadas a la escena de la tienda del boticario o a la muerte de Julieta, entre otras partes de la obra[75]. Una de esas ilustraciones representa la escena del balcón (véase Fig. 11), y es precisamente la que el artista utilizó para basar su óleo *Romeo and Juliet* de 1884. Por tanto, su pintura describe el final de la famosa escena del

[73] Véase Toll, *op. cit*., pp. 76-77.
[74] *Ibidem*, pp. 53-54.
[75] Al final se ha incluido un anexo en el que se recopilan las ilustraciones de F. Dicksee de *Romeo and Juliet* en Cassell, Petter, Galpin & Co. de 1884.

balcón que otros artistas del momento también utilizaron como referencia. Justamente el fragmento del drama que corresponde a la pintura es la intervención de Romeo ("Farewell, farewell, one kiss and I'll descend"; *Acto III escena v*)[76]. Continuando con esa primera ilustración de Dicksee, las vistas de Verona están ausentes, pero en el óleo utiliza como modelo uno de sus bocetos hechos en Italia para construir las vistas desde el balcón, y la columna esculpida en mármol también se basaba en uno de esos bocetos[77]; de esta forma, su propio viaje a Italia le inspira para pintar *Romeo and Juliet*. Estas ilustraciones recibieron críticas muy positivas: *The Magazine of Art* publicó que su trabajo era "a real masterpiece of production" o el crítico W. E. Henley alabó a Dicksee declarando que "[…] his archievement, quick with invention and sincerity, and touched with genuine passion, is good and complete enough to be presently remarkable and have real permanent value"[78]. Quizá esta buena acogida por parte del público y los medios es lo que animó a Dicksee a hacer un óleo más detallado y en un formato mayor de una de esas ilustraciones en particular (véase Fig. 12).

Fig. 12. Frank Dicksee, *Romeo and Juliet*, 1884. Óleo sobre lienzo, 171 x 118 cm. Southampton City Art Gallery. (https://www.southamptoncityartgallery.com/object/sotag-1006/)

[76] Toll, *op. cit*., p. 62.
[77] *Ibidem*.
[78] "Una obra maestra de producción"; "[…] su logro, rápido en invención y sinceridad, y tratado con una pasión verdadera, es buena y lo suficientemente completa como para ser remarcada y tener un valor real permanente". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 60.

Hodges afirma que, aunque en cuanto a color no sea tan llamativa como otras de sus pinturas, sí hay muchos aspectos de la obra que suscitan admiración. Muestra de esto es que el rostro de Julieta es muy hermoso y el efecto de la luz de la mañana es especialmente alegre[79]. Algunos de los elementos que aparecen en la escena son las flores y vegetación, las cuales tienen un significado: los lirios blancos que se encuentran junto a Julieta recalcan la pureza de la dama, mientras que las flores de la pasión que se retuercen y rodean los pilares de mármol del balcón hacen una evidente alusión a lo sexual y lo romántico. Justamente las mismas flores y un balcón similar se aprecian en el fondo de la pintura *Isabella* de John Everett Millais, por lo que este cuadro pudo haber influenciado a la imagen de Dicksee. Las flores de la pasión no las encontramos en la ilustración de la misma escena y también vemos otros cambios como añadidos en la vestimenta de Romeo[80]. Además, el momento esta enmarcado por un arco de bóveda que añade un aura de iconografía sagrada al lugar[81].

Comparando la imagen con otras interpretaciones de los artistas del mismo momento, ningún personaje interrumpe el encuentro ni se sugiere peligro en el descenso del balcón de Romeo. La luz del amanecer se cierne sobre el paisaje italiano, siendo simplemente un momento bello y no amenazante como sí sucedía en otros casos. Aquí Romeo no aparece en ninguna posición extravagante, ni se realza la altura del balcón y la peligrosidad de la acción. Incluso Dibdin declara que la Julieta de Dicksee fue más exitosa que la pintada en 1867 por F. M. Brown a la que ya hemos hecho alusión[82].

Dicksee aporta así una visión que se centra más en el momento que están viviendo los dos enamorados, restándole importancia a la posterior muerte de ambos. Encontramos, de este modo, una pintura más decorativa, pero con una simbología y disposición narrativa, y donde la arquitectura y la vegetación están igual de cuidadas que las figuras de Julieta y Romeo. Los efectos de la pintura se pueden resumir en: "Dicksee's picture is closer in effect to the later Venetian-inspired work of Rossetti, in which glorious extravagant detail and luscious fabrics and decoration emphasise the heady sensuality of erotic love"[83].

---

[79] Hodge, *op. cit*., p. 219.
[80] Toll, *op. cit*., p. 62.
[81] Cerdá, Delabastita y Gregor*, op. cit.*, p. 49.
[82] Toll, *op. cit*., p. 62.
[83] "El efecto de la obra de Dicksee es más cercano a la obra posterior de inspiración veneciana de Rossetti, en la que los detalles extravagantes y las telas y decoraciones enfatizan la sensualidad del amor erótico". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 64.

Grosso modo, esta obra muestra el cambio producido entre la visión intensa de los Prerrafaelitas, hasta el sentimentalismo más propio de la última parte de la Era Victoriana[84]. En *Romeo and Juliet in European Culture* se escribe que la versión de Dicksee está pintada con el estilo propio de un miembro de la Royal Academy y es con toda probabilidad la versión victoriana más romántica de estos míticos amantes creados por Shakespeare[85]. En relación a su contexto, estas palabras textuales lo sintetizan:

> With Dicksee's painting we have reached the pivot of the Victorian cult of romantic love as trascending all ordinary, sordid or hostile reality. Artists could not possibly go much further in that direction and, indeed, modern artists tended to drop or dismantle the balcony of romantic love altogether[86].

Por último dentro de este apartado, es importante resaltar la relevancia de esta obra posteriormente y en el momento actual. Poco después, el grabador francés Charles Albert Waltner produjo un bello grabado de *Romeo and Juliet* que ayudó a que perdurara el éxito de la pintura[87]. También su cuadro de 1884 ha adornado las ediciones de muchas obras impresas como *The Oxford Shakespeare* en la serie Oxford Word's Classics (2000)[88]. Un hecho remarcable es que fue votada como la obra más romántica en Inglaterra en una encuesta del año 2012. El crítico de arte Godfrey Barker expone que "It creates the impression death is close but love will never die. Romance is a dream that still lives in the hearts of millions"[89]; esta opinión demuestra la vigencia del trabajo de Dicksee dos siglos después a través de su imagen de *Romeo and Juliet*.

A modo de conclusión podemos citar a Hartmann, quien explica que: "Dicksee's "Romeo and Juliet" is a most graceful rendering of the immortal lovers in the Balcony Scene, a tender farewell, while orange-trees and lilies and all the sweet growth of "Verona's summer" stand around them in the moonlight"[90]. Así, esta obra refleja la

---

[84] "Romeo and Juliet" en Southampton City Art Gallery. (https://www.southamptoncityartgallery.com/object/sotag-1006/)
[85] Cerdá, Delabastita y Gregor, *op. cit.*, p. 49.
[86] "Con la pintura de Dicksee alcanzamos el punto álgido del culto victoriano al amor romántico como algo que trasciende todo, incluyendo la ordinaria, sórdida y hostil realidad. Los artistas no podían ir mucho más en esa dirección y, ciertamente, los artistas modernos tienden a abandonar o desmantelar completamente el balcón del amor romántico". Traducción propia a partir de *Ibidem*.
[87] Toll, *op. cit.*, p. 62.
[88] Cerdá, Delabastita y Gregor, *op. cit.*, p. 49.
[89] "Da la impresión de que la muerte está cerca pero el amor nunca muere. El romance es un sueño que todavía vive en los corazones de millones". Traducción propia a partir de E. Harding (2012). "Is this the most romantic painting of all? Oil depiction of Romeo and Juliet voted best in Britan", The Daily Mail. Disponible en https://www.dailymail.co.uk/news/article-2099615/Is-romantic-painting-Oil-depiction-Romeo-Juliet-voted-best-Britain.html
[90] "El *Romeo y Julieta* de Dicksee es una representación más elegante de los amantes inmortales en la escena del balcón, una tierna despedida, mientras que los naranjos y los lirios y todos los dulces cultivos

historia de amor de Romeo y Julieta y su despedida en un apasionado beso con un arte muy cuidado y estudiado previamente en Italia, aportando nuevos elementos y significados a un texto literario de finales del siglo XVI.

4.2. La visión de Frank Dicksee sobre "La Belle Dame sans Merci" de John Keats

El ascenso a la fama del poeta John Keats se produjo en la segunda mitad del siglo XIX; esto se debe a que los Prerrafaelitas y sus seguidores fueron de los primeros artistas que plasmaron sus temas y personajes en varios de sus cuadros. Los poemas que llamaron la atención de la Hermandad fueron aquellos que contaban con narrativas románticas de amor y muerte, siendo aún más sugerentes los localizados en tiempos lejanos, como por ejemplo la Edad Media. De acuerdo a esta idea, algunos de estos casos son representaciones de "The Eve of St. Agnes", "Lorenzo and Isabella" y "La Belle Dame sans Merci", siendo esta última la obra que merece nuestra atención y análisis. Dicksee propone una interesante interpretación de la balada que se identifica con un cambio de mentalidad en cuanto a la visión del significado del poema y la representación de la protagonista femenina.

4.2.1. John Keats y su poema "La Belle Dame sans Merci": cuestiones generales e interpretaciones literarias

Se afirma que el Romanticismo inglés en su dimensión literaria contó con dos fases diferenciadas. Una primera etapa estaría compuesta por autores como Wordsworth y Coleridge, mientras que un segundo momento situado entre 1812 y 1839 incluiría a escritores tales como Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y, naturalmente, John Keats. Estos poetas trataron de responder a cuestiones como la identidad del poeta, los sentimientos, el conocimiento o el entendimiento de la sociedad pasada y futura, elementos que podemos ver reflejados en la poesía de Keats[91].

John Keats nació en Londres en el año 1795; se formó como cirujano, pero acabaría abandonando esta profesión para dedicarse por completo a la poesía. Cuando Keats terminó de componer "La Belle Dame sans Merci", en la primavera de 1819[92], no era consciente de que este se convertiría en un poema relevante tanto en el panorama

---

del "Verano de Verona" les rodean a la luz de la luna". Traducción propia a partir de Hartmann, *op. cit*., p. 252.

[91] J. V. Martínez Luciano, P. Nicolás Payá y M. Teruel Pozas (ed.) (1997). *Poemas Escogidos*, pp. 9-10.

[92] M. Earl (2011). "John Keats: "La Belle Dame sans Merci". Beyond self-expression". Poetry Foundation Disponible en https://www.poetryfoundation.org/articles/69748/john-keats-la-belle-dame-sans-merci

literario inglés como en el mundo de las representaciones artísticas. A lo largo de ese mismo año, la salud del poeta empeoró y empezó a tomar consciencia de que la tuberculosis que padecía le conduciría de manera irremediable a la muerte. Pese a su corta y, en su mayoría, incompleta producción literaria, en la actualidad es considerado como uno de los poetas románticos más importantes y ha conseguido una mención de honor entre los líricos ingleses. Además, su temprana muerte, con tan solo veinticinco años, lo consagraría como un símbolo del Romanticismo[93].

Este escritor estuvo influenciado por los ya mencionados Wordsworth y Coleridge, pero también por otros escritores como Shakespeare[94], y escribió sobre la naturaleza de la literatura, la imaginación y la poesía. Su producción puede ser dividida en dos: una referente a sus largos poemas narrativos como "Isabella", "Lamia" o "The Eve of St. Agnes" – que normalmente cuentan con un fondo mítico, clásico o medieval, y es aquí donde se incluiría "La Belle Dame" –, y sus odas, tales como "Ode to a Nightingale" y "Ode on a Grecian Urn". En palabras de los citados Carter y McRae, "Keats was interested in the irrational, mysterious and supernatural world of the distant past. The main themes of the poems are the search for lasting beauty and happiness and for permanent meanings in a world where everything fades and dies"[95]; este interés por lo misterioso, lo sobrenatural y la propia muerte se manifiestan en "La Belle Dame sans Merci".

En lo que respecta al contenido de la balada, Keats plasma en ella la historia de un caballero que es seducido por una especie de hada, la cual lo conduce hacía un trágico final en el que está condenado a vagar eternamente por el mundo. A lo largo de doce estrofas se expresa la relación entre el caballero y la dama, cómo es su encuentro, la descripción del entorno y la atmósfera, sus sentimientos, y el fatídico sueño final del caballero que puede ser interpretado libremente[96]. Para estructurar la narrativa del poema, el autor utiliza una dinámica de pregunta-respuesta y en las tres primeras estrofas el poeta aparece como un narrador en tercera persona, mientras que el resto del poema lo narra el

[93] Véase Carter y McRae, *op. cit*., pp. 111-113; Martínez Luciano, Nicolás Payá y Teruel Pozas, *op. cit.*, pp. 12, 14, 24 y 26.
[94] Martínez Luciano, Nicolás Payá y Teruel Pozas*, op. cit.*, p. 28.
[95] "Keats estaba interesado en el mundo irracional, misterioso y sobrenatural del pasado. Los temas principales de sus poemas son la búsqueda de la belleza y la felicidad inmortales y la búsqueda de significados que permanecieran en un mundo donde todo desparece y muere". Traducción propia a partir de Carter y McRae, *op. cit.*, p. 112.
[96] El poema completo junto con una traducción al español se incluye en un apéndice al final del trabajo.

caballero, permitiendo que el lector se ponga en su piel. Académicos como M. Earl hacen referencia a la conexión entre el poema y la vida personal del autor, ya que sus problemas, su amor por su vecina F. Brawne y su consciencia sobre su inminente muerte se personifican en ese caballero medieval moribundo y perdido[97]. Aunque "La Belle Dame sans Merci" muestra a nivel técnico cómo Keats trata de superarse en su lenguaje y construcción, el significado y la interpretación del texto son las claves que más nos interesan estudiar a continuación.

Para entender la interpretación del poema en tiempos de Dicksee es imprescindible mencionar cómo en la segunda mitad del siglo XIX había un problema a la hora de conceptualizar y representar visualmente el poder femenino y su sexualidad. El ideal que dominaba era el de una mujer pura y dependiente, mientras que su opuesto – el término *fallen woman*[98] – era percibido como una mujer pecadora o incluso malvada. Esta balada es un prematuro ejemplo de la fascinación que en el siglo XIX se tenía por la figura de la *femme fatale*, la cual invadió la cultura europea de las dos últimas décadas de ese mismo siglo: estas mujeres fatales aparecen de manera recurrente en la literatura, las artes visuales, el diseño o la publicidad. A lo largo de la historia ha habido mujeres definidas como malvadas por la Biblia, la mitología o la literatura, como Cleopatra, Lilith o Lamia. Siempre ha estado presente la figura de las brujas y las hechiceras como Medusa o Circe, o criaturas demoniacas femeninas como las sirenas, las harpías o las vampiresas. Estas *femme fatale*, definidas como crueles y lujuriosas, atrajeron a los hombres a su perdición y destrucción gracias a sus encantos y su belleza, y este concepto reproducido durante siglos se encarna en la figura de La Belle Dame de Keats[99].

Una posible interpretación crítica en el momento actual del poema se basaría en dos ideas que se oponen entre sí. Una haría referencia a que el caballero es engañado por esa peligrosa *femme fatale*. La otra aludiría a que la dama es maltratada por el caballero, quien la intenta comprar con regalos, mantiene relaciones sexuales con ella y, después, opta por creer la visión de la dama que le ofrecen otros hombres en su sueño. Una atenta

---

[97] Earl, *op. cit*.

[98] Según Cambridge Dictionary, *fallen woman* (en español, "mujer caída"), es un término despectivo antiguo que alude a una mujer que ha perdido su buena reputación por haber mantenido relaciones sexuales antes de casarse. Es una expresión a la que se alude especialmente en la Gran Bretaña del siglo XIX, siendo un tema recurrente en la pintura prerrafaelita protagonizada por mujeres.

[99] R. Cooper (2014). "Arthur Hughes's La Belle Dame sans Merci and femme fatale" en *Art Journal 27*, NGV (National Gallery of Victoria). Disponible en https://www.ngv.vic.gov.au/essay/arthur-hughess-la-belle-dame-sans-merci-and-the-femme-fatale/

consideración de la balada se situaría en el punto medio y consideraría que ambos personajes se sienten despojados de algo en vez de traicionados: la dama durante el romance y el caballero después del romance[100].

Como sugieren Carter y MacRae aludiendo al propio pensamiento de Keats, "[…] poetry can keep human feelings and ideas alive forever in the words of the poem […]"[101]. Esta creencia de la poesía como algo inmortal se puede observar también en las representaciones visuales, tal y como se expone en el siguiente epígrafe.

4.2.2. La representación pictórica de "La Belle Dame sans Merci" durante los siglos XIX y XX

Keats y su producción literaria han sido celebrados a lo largo de la historia en el mundo del arte, viéndose esta plasmada por distintos pintores e ilustradores, quienes han entendido y reflejado esta obra de varias formas según el contexto en el que se situaron y su concepción del arte. Como se ha hecho referencia anteriormente, John Keats está muy presente dentro de la Hermandad Prerrafaelita, ya que no solo "La Belle Dame sans Merci" fue reproducida por alguno de sus miembros, sino que otras obras como "The Eve of St. Agnes" también lo fueron. Hay una división bastante clara entre ambos textos, ya que el segundo es entendido como un cuento de hadas o un sueño, mientras que el primero es más bien una pesadilla[102]. Aún así, esta temática no ha sido muy atendida ni discutida en el ámbito académico pese al elevado número de obras que se componen en el contexto prerrafaelita y en el de sus predecesores, representaciones que han influido, indudablemente, en la forma de comprender el poema en la contemporaneidad, tal y como apunta Grant F. Scott:

> Neither has there been much critical interest in the more successful followers of the Pre-Raphaelites, late nineteenth-century artists like Waterhouse, Dicksee or Cowper, whose adaptations of Keats's poem have been enthusiastically appropriated by the Valentine's Day card industry and by poster shops and web sites, but not by art historians[103].

---

[100] G. F. Scott (1999). "Language Strange: A Visual History of Keat´s "La Belle Dame sans Merci"", *Studies in Romanticism*, 38 (4), p. 532.
[101] "[…] la poesía puede mantener vivos los sentimientos y las ideas para siempre en las palabras del poema […]". Traducción propia a partir de Carter y McRae, *op. cit*., p. 112.
[102] Scott, *op. cit*., pp. 503-504.
[103] "No ha habido mucho interés crítico en los sucesores más exitosos del grupo Prerrafaelita, artistas de finales del siglo XIX como Waterhouse, Dicksee o Cowper, cuyas adaptaciones del poema de Keats han sido utilizadas por la industria de tarjetas de San Valentín o por tiendas de posters y páginas web, pero no por los historiadores del arte". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 504.

Una noción clave a la hora de estudiar cómo "La Belle Dame sans Merci" ha sido plasmada en el arte es la distinción entre dos momentos. Una primera etapa haría referencia a las representaciones por parte del grupo de los Prerrafaelitas, ubicándose entre 1848-1865. *Grosso modo*, en esta fase se intenta enfatizar el dominio del caballero sacrificando el verdadero significado de la balada debido a los ideales victorianos establecidos respecto a los roles de género. A este periodo pertenecerían las obras de autores como Dante Rossetti, Elizabeth Siddal o Arthur Hughes, entre otros. Antes de mencionar el segundo periodo, hay una etapa, desde 1866 a 1892, en la que, salvo algunas excepciones, no se les dio mucha importancia o no se han conservado las representaciones de "La Belle Dame sans Merci". Esta pausa es interrumpida por la pintura de John William Waterhouse, quien marca una transición entre ese primer periodo y el segundo, enmarcado entre 1896-1926. Interpretaciones de George Spencer Watson, Henry Rheam, Frank Cadogan Cowper, R. Gardner y, por supuesto, Frank Dicksee, muestran una figura femenina mucho más poderosa que se impone frente a un caballero somnoliento. Este cambio en las representaciones a lo largo de estos años se ve tremendamente afectado por la ideología, la cuestión de género y el público del momento[104].

Fig. 13. Dante Gabriel Rossetti, *La Belle Dame sans Merci*, ca. 1855. Pluma y tinta, 13 x 17 cm. British Museum. (http://www.rossettiarchive.org/docs/s76b.rap.html)

Durante el primer periodo, las obras iniciales que ilustran "La Belle Dame sans Merci" son de Dante Rossetti y Elizabeth Siddal, quienes elaboraron al menos siete imágenes del poema en distintos soportes, aunque no todas están completas[105]. En el caso de Rossetti, Scott afirma que captura el espíritu de la balada referente a la inseguridad y la pérdida. Concretamente, en su boceto de 1855 (véase Fig. 13), la bella dama y el caballero sobresalen mientras que el caballo queda representado como una figura esquemática. Los elementos que más se destacan de este dibujo son los cabellos de la

[104] *Ibidem*, pp. 505-506.
[105] *Ibidem*, p. 506.

Fig. 14. Elizabeth Siddal, *La Belle Dame sans Merc*i, ca. 1855. Lápiz de grafito sobre papel. Colección privada. (Extraída de "Language Strange: A Visual History of Keat´s "La Belle Dame sans Merci"")

Fig. 15. Arthur Hughes, *La Belle Dame sans Merci*, 1863. Óleo sobre lienzo, 153,7 x 123 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne. (https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4068/)

Belle Dame, que se enroscan sobre el cuello de la figura masculina, y la posición en la que el caballero le besa la mano[106]. En cambio, el esbozo de Siddal (véase Fig. 14) muestra al caballero como la figura principal, situado justo detrás de la dama y jugando con su cabello, recalcando la sumisión de la mujer. Con el objetivo de mostrar a la Belle Dame como una víctima, tanto Rossetti como Siddal ignoran las estrofas siete y ocho del poema ("*She found me roots of relish sweet* […] / *She took me to her Elfin grot* […]"), dejando además a un lado el afecto mutuo de la pareja, relación que sí será plasmada en otras obras del mismo momento[107]. William Bell Scott, asociado al círculo de los Prerrafaelitas, ilustra de una forma similar a Rossetti el sufrimiento de la dama aportando más detalles, con un caballero adormilado y un fondo difuso que parece cernirse sobre ellos. Para los tres autores, la figura femenina es una víctima de los deseos conscientes e inconscientes del caballero. Ninguno de ellos considera la posibilidad de que la bella dama tenga poderes sobrenaturales, prefiriendo reflejarla como un ser vulnerable y definiéndola únicamente

[106] *Ibidem*, pp. 507-508.
[107] *Ibidem*, pp. 508-509.

por su relación con el caballero; esto nos acerca a la concepción más tradicional de la feminidad representada visualmente[108].

Con relación a ello encontramos la obra de Arthur Hughes, el primer autor que expuso públicamente una representación prerrafaelita del tema, el cual sigue la línea anterior de la victimización de la figura femenina, decidiendo plasmar la sexta estrofa del poema (véase Fig. 15). Hughes elabora así un cuadro más sombrío, incluyendo un grupo de guerreros pálidos al fondo. Su representación se sintetiza en las palabras de G. F. Scott: "Hughes sacrifices the ambiguity of the text and its complex representation of the belle dame to the moral objectives of the Pre-Raphaelite movement and the middle-class morality of his patron"[109].

Entre 1863 y 1893, año en el que J. W. Waterhouse expone su pintura *La Belle Dame sans Merci* en la Royal Academy, un gran número de importantes cambios legales y culturales modifican la posición de las mujeres en el final de la Inglaterra victoriana[110] y, en consecuencia:

> These important transformations in the status of women – both in the political and imaginative domain – had a major influence on the ways in which artists and illustrators understood Keat's "La Belle Dame sans Merci", helping them to open up the dimensions in the poem that had been overlooked or suppressed by the Pre-Raphaelites[111].

La interpretación visual del tema evoluciona, y los artistas comienzan a explorar la autonomía de la dama, entendiendo el poema bajo la perspectiva de la Belle Dame y suprimiendo la autoridad del caballero, marginándolo en cuanto a temática y representación. A finales de 1890, se han invertido completamente los papeles, personificando a la dama como la protagonista y reinterpretando el poema como una advertencia sobre el peligro de la sexualidad femenina[112].

Por su parte, el óleo de J. W. Waterhouse (véase Fig. 16) marca esa transición en las respuestas al poema y se adentra más en el texto y en su significado que cualquiera de

---

[108] *Ibidem*, p. 514.
[109] "Hughes renuncia a la ambigüedad del texto y su compleja representación de la bella dama a cambio de los objetivos morales del movimiento Prerrafaelita y la moralidad de clase media de su patrón". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 517.
[110] *Ibidem*, p. 519.
[111] "Estas importantes transformaciones en la condición de las mujeres – tanto en el ámbito político como creativo – tuvieron una gran influencia en la forma en la que los artistas e ilustradores entendieron "La Belle Dame sans Merci" de Keats, provocando que se abriesen a dimensiones del poema que los Prerrafaelitas habían ignorado o eliminado". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 520.
[112] *Ibidem.*

Fig. 16. John William Waterhouse, *La Belle Dame sans Merci,* 1893. Óleo sobre lienzo, 112 x 81 cm. Museo estatal de Hesse. (https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:John_William_Waterhouse_-_La_Belle_Dame_sans_Merci_(1893).jpg)

sus antecesores; identifica a la dama como una figura que lanza un hechizo sobre el caballero. Introduce al espectador en un misterioso y oscuro bosque, pero la mujer no es una simple hechicera, sino que su expresión facial muestra sensaciones como melancolía, timidez, cortesía o carisma. La vulnerabilidad en ella sigue siendo representada por su juventud, su pie desnudo, su posición bajo el caballero y el corazón que aparece en su manga; más que ser una "señorita en el prado" o una "dama sin piedad", es entendida por Waterhouse como una triste "hada"[113].

La Belle Dame domina la composición de los trabajos de artistas como George Spencer Watson, Henry Rheam y Frank Dicksee – quien será tratado en profundidad en el siguiente apartado – y de ilustradores como Robert Anning Bell, R. Gardner o Averil Burleigh. Dentro de este grupo, G. F. Scott afirma sobre la pintura de Dicksee: "[…] had the widest currency in its day and has had the most subsequent influence"[114]. Aludiendo a los ilustradores, sus dibujos evocan un mundo más alegórico: por ejemplo, la Belle Dame de R. A. Bell parece una revisión de la Venus de Botticelli y R. Gardner retrata el tema con un estilo *art-nouveau*, donde la dama atrae al caballero con sus dedos. En 1910, Averil Burleigh completa dos ilustraciones que eliminan por completo la figura del caballero de la escena y se centran en la dama y las figuras situadas detrás de ella.

La cumbre de todas estas representaciones visuales de la balada es la obra de Frank Cadogan Cowper, quien expone a la dama en una posición de supremacía absoluta (véase Fig. 17). La mujer aparece sentada sobre un prado, destacando sobre el caballero que yace inconsciente. Ella ya es una mujer adulta y madura, y parece más preocupada de su cabello que del destino del caballero. Una lectura destacable sobre esta obra es que

[113] *Ibidem*, p. 521.
[114] "[…] tuvo la mayor vigencia en su día y ha tenido la influencia posterior más relevante". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 523.

"Cowper´s view of Keat's ballad is influenced as much by the cataclysm of World War I as by the women´s suffrage movement"[115].

Fig. 17. Frank Cadogan Cowper, *La Belle Dame sans Merci*, 1926. Óleo sobre lienzo. Colección Privada. (Extraída de Bridgeman Art Gallery)

Fig. 18. Jessie Marion King, *La Belle Dame sans Merci*, ca.1907. Lápiz y tinta. (https://www.erudit.org/en/journals/ravon/2008-n51-ravon2473/019260ar/)

Tras estos trabajos, hacia la mitad de los años 20 del siglo XX, el poema de Keats – evocando tanto la leyenda de caballería como un mundo fantástico – había perdido claramente su vigencia y su capacidad de cautivar. Aun así, "[…] artists and illustrators venture deeper into Keats's poem, removing the knight from his conventional sources of security and marooning him in the dream-state that dominates the second half of the ballad"[116]. La interpretación de Jessie King es un acercamiento a una lectura de Keats que la entiende más como una historia de amor que como un encuentro oscuro, volviendo a considerar al caballero como la figura central (véase Fig. 18).

Por todo lo mencionado, podemos afirmar que se produce un cambio en cuanto a la representación pictórica de la balada de Keats y a la forma de comprender sus versos. Este recorrido a través de la Era Victoriana iniciado con el arte del grupo prerrafaelita nos servirá para ubicar *La Belle Dame sans Merci* de Dicksee, permitiéndonos compararla con la visión de otros autores coetáneos a él y apreciar las similitudes y diferencias entre ellos.

---

[115] "La visión de Cowper sobre la balada de Keats está influenciada tanto por la catástrofe de la Primera Guerra Mundial como por el movimiento sufragista femenino". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 530.

[116] "[…] los artistas e ilustradores se aventuran con más profundidad en el poema de Keats, sacando al caballero de su entorno habitual y llevándolo al estado de sueño que domina la segunda parte de la balada". Traducción propia a partir de *Ibidem*, p. 531.

4.2.3. La concepción de Frank Dicksee en su pintura La Belle Dame sans Merci (1902)

Expuesta por primera vez en la Royal Academy en 1902, *La Belle Dame sans Merci* de Dicksee fue una de las últimas pinturas narrativas del pintor (véase fig. 19). En ella representa esa historia protagonizada por un caballero y una hechicera que lo atrapa y guía hacia su perdición, tal y como narra la balada de Keats. Esta pintura es concebida dos años después del éxito logrado por *The Two Crowns*, que había sido votada como la "Obra del Año", pero el nuevo siglo produjo un cambio y *La Belle Dame sans Merci* no fue bien acogida. Pese a ser una obra bella, su estilo tan ornamental hizo que se le acusara de no encajar con un poema tan misterioso y oscuro.

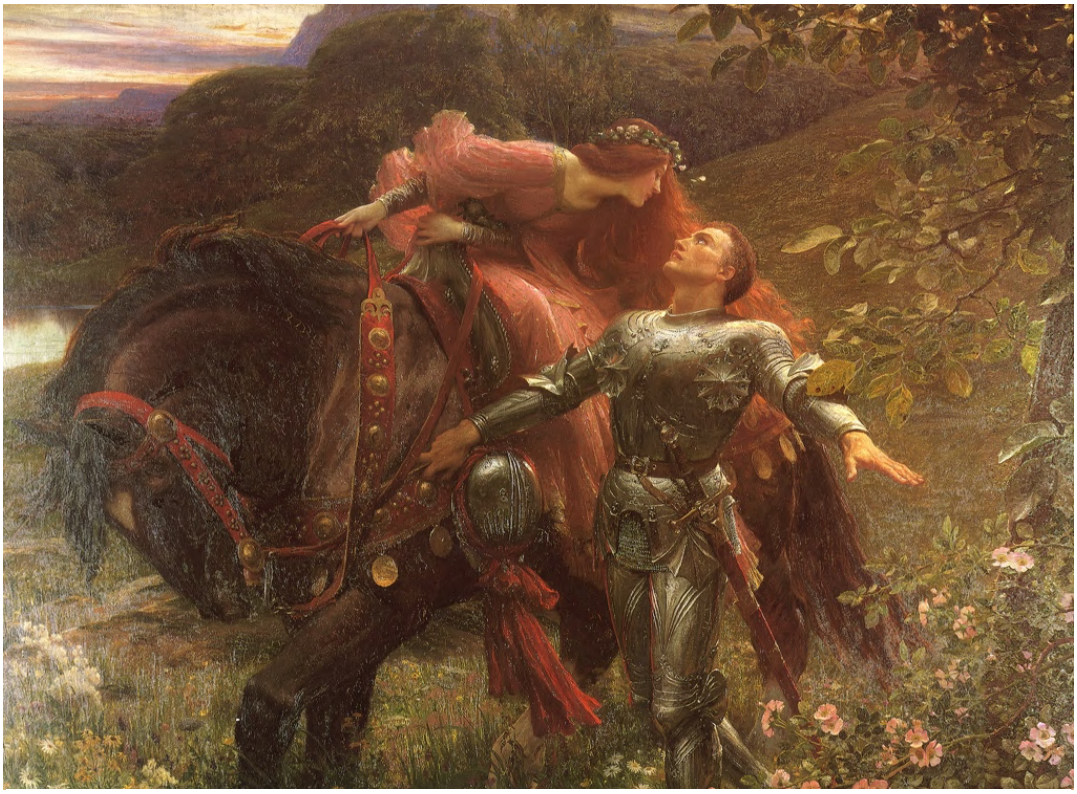


Fig. 19. Frank Dicksee, *La Belle Dame sans Merci*, 1902. Óleo sobre lienzo, 137,2 x 188 cm. Bristol City Museum and Art Gallery. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Belle_Dam_Sans_Merci.jpg)

La pintura muestra a un caballero totalmente paralizado por el poderoso hechizo de la dama y la mira indefenso con sus ojos vidriosos. Aparece con los brazos extendidos, una posición que puede aludir a la figura del Cristo crucificado[117]. A diferencia de la pintura de Waterhouse, el caballero no lleva el casco puesto, sino que cuelga a un costado del caballo con un lazo rodeándolo; aunque sí conserve su armadura, esta no le protege

[117] *Ibidem*, p. 524.

del conjuro de la bella pero letal dama. Un hecho que se debe destacar es que la armadura es la misma que aparece en el caballero protagonista de *The Two Crowns*. A la figura masculina se le otorga un aspecto femenino como en el hecho de que él no va montado en su caballo, en las flores que aparecen a su lado y en el diseño floral de su coraza; tanto la dama como el caballero son representados resaltando su belleza. En este sentido, "Dicksee´s painting entirely reverses the masculine threat of Dante Rossetti´s 1855 sketch; here it is the knight who needs to be rescued […]"[118]. Un apunte sumamente interesante de Joseph Kestner recogido en el artículo de G. F. Scott es que el arte de Dicksee atiende a una ideología relacionada con la fuerza patriarcal, presentando una idea de la conquista muy masculinizada en conexión con el imperialismo de Inglaterra[119]. Ante esta declaración, Scott opina que es cierto que algunas de las pinturas de Dicksee presentan ese espíritu, como *The Two Crowns* o *Chivalry*, pero *La Belle Dame sans Merci* no es una de ellas. Este trabajo manifestaría justamente el efecto contrario, cambiando el control masculino por el femenino: la dama es quien asume la posición de triunfo llevando las riendas del caballo e hipnotizando al caballero con su mirada[120]. El corcel parece incluso estar también adormilado y bajo el encanto de la mujer, y él se encuentra desorientado y desarmado ya que su espada enfundada cuelga olvidada. Vemos así a una mujer sentada en el caballo inclinada hacia el caballero y, con esa posición, se realza una superioridad de la dama frente al caballero. Esta postura se identifica con otras pinturas en las que la figura masculina aparece arrodillada, acostada o incluso dormida[121].

Una significativa contribución que hace Dicksee con su pintura es el color rojo del cabello de la Belle Dame, ya que en el poema no se especifica este dato. La cabellera de la mujer es un detalle mencionado en otras pinturas de este poema como ya ha sido indicado, y en este caso el pelo le oculta el fondo al caballero y evita que pueda ver más allá de ella. Este color rojo también presenta cierto simbolismo, ya que los Prerrafaelitas se sentían atraídos por las mujeres pelirrojas. En la sociedad victoriana, el pelo rojo simbolizaba una libre sexualidad femenina y esta es una elección idónea para *La Belle Dame sans Merci*. A pesar de esto, antes de la fascinación de artistas como Rossetti por el cabello pelirrojo, ese color probablemente no habría sido considerado como bello y no

[118] "La pintura de Dicksee invierte la amenaza masculina del boceto de Dante Rossetti (1855); aquí es el caballero el que necesita ser rescatado […]". Traducción propia a partir de *Ibidem*.
[119] *Ibidem*.
[120] *Ibidem*, p. 525.
[121] I. Žemberová (2016). "Fine Arts in Literature or is it The Other Way Round?" en *International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts SGEM*, p. 141.

se hubiera asociado a la figura de la Belle Dame. De esta forma, el cabello rojo en su pintura es un símbolo del poder femenino a través del cual puede encandilar y enredar al caballero[122].

Siguiendo con el análisis de la figura femenina, "Dicksee's belle dame is a powerful and aggressive femme fatale, a different breed altogether from the weak victims of the Pre-Raphaelites or the demure "fairy's child" of Waterhouse's painting"[123]. Otra interpretación de esta pintura es cómo Dicksee presenta un estudio del deseo y apetito femenino, basándose en la boca entreabierta de la dama, que sugiere voracidad e incluso "vampirismo". Este argumento se apoya en la parecida expresión entre la Belle Dame y Lucy Westenra, un personaje de la novela *Drácula* (1897) de Bram Stroker. Esta curiosa lectura se resume en esta cita literal: "The sexually aggressive vampire comes to replace the fallen woman of the Pre-Raphaelites in Dicksee's adaptation of Keat's ballad […]"[124].

En la obra de Dicksee destaca también la interpretación del escenario y la atmósfera en la que transcurre la acción, representando visualmente una imagen que puede evocar las estrofas 5 y 6 del poema. El arbusto de rosas, la guirnalda de flores que cubre la cabeza de la dama, los árboles verdes en el fondo y la superficie tranquila del lago simbolizan un día perfecto de un cálido verano[125]. Esa atmósfera, hasta cierto punto bucólica, es reforzada por el simbolismo que presentan las rosas en flor en el primer plano de la pintura, las cuales encarnan al mismo tiempo amor, control y depredación.

Tal y como se ha indicado al inicio de este apartado, esta pintura fue duramente criticada por su divergencia respecto a la atmósfera del poema de Keats y por ser demasiado decorativa. Algunas de las críticas en los medios del momento recogidas por S. Toll son "decorative but not very Keatsian" (*The Times*), "theatrical illustration of a poem that cries aloud against pictorial treatment of this kind" (*The Academy*) o incluso "fashionable rubbish" (*Spectator*)[126]. Debido a esta dura acogida, Dicksee trató de mejorar la pintura y cambió el color del caballo de marrón a negro, rehízo la colina que aparece en el horizonte, modificó la cabeza del caballero e hizo más brillante el cabello

---

[122] *Ibidem*, pp. 141-142.
[123] "La bella dama de Dicksee es una *femme fatale* poderosa y agresiva, una interpretación que difiere de las débiles víctimas de los Prerrafaelitas o el hada de la pintura de Waterhouse". Traducción propia a partir de Scott*, op. cit.*, p. 525.
[124] "En la adaptación de Dicksee de la ballada de Keat, la sensual vampiresa pasa a sustituir a la perdida mujer de los Prerrafaelitas […]". Traducción propia a partir de *Ibidem.*
[125] Žemberová, *op. cit.*, p. 141.
[126] "Ornamental pero no muy *keatsiano*"; "ilustración teatral de un poema que clama en voz alta contra el tratamiento pictórico de este tipo"; "basura de moda". Traducción propia a partir de Toll, *op. cit.,* p. 129.

de la dama; pese a esto, pasarían diez años hasta que vendiera la obra a Mrs. Yda Richardson. Años después de esas críticas tan negativas y su aparente fracaso, *La Belle Dame sans Merci* se ha convertido en una de las pinturas de Dicksee más conocidas.

En *La Belle Dame sans Merci* no solo son importantes aspectos como el tema, la situación espaciotemporal de la historia, el físico de los protagonistas o la atmósfera, sino que también cobran un papel fundamental en el análisis el simbolismo y los aspectos culturales y morales de la Era Victoriana respecto a la figura femenina. La cercana conexión entre el arte visual y la literatura es algo patente en este óleo. Por una parte, normalmente la historia o personajes de una obra literaria inspiran a los artistas, aunque también las pinturas pueden animar el debate y el interés por determinados aspectos de un escrito, lo que contribuye a mejorar el entendimiento y el valor de esa obra.

Fig. 20. Frank Dicksee, *La Belle Dame sans Merci (study)*. 1902. Acuarelas, 21,8 x 30,2 cm. Colección Privada. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frank_Dicksee_-_La_Belle_Dame_sans_Merci_(study).jpg)

Fig. 21. Frank Dicksee, *Study for "La Belle Dame sans Merci",* 1902. Lápiz y tiza blanca sobre papel gris, 56 x 42 cm. Colección Privada. (https://www.invaluable.com/auction-lot/Sir-Francis-Bernard-Dicksee,-P.R.A.-1853-1928-S_F3045FFB4C/#)

Fig. 22. Frank Dicksee. *Study of and Upturned Head".* Tizas de colores sobre papel marrón, 26'5 x 30 cm. Colección Privada. (https://bit.ly/3vvuT1S)

CONCLUSIONES

A través de la realización del trabajo han sido extraídas una serie de conclusiones estrechamente relacionadas con el planteamiento y los objetivos iniciales. El motivo principal que animó la elección de esta temática fue estudiar cómo la literatura y el arte colaboraban y eran fuentes de inspiración para las personas (en este caso para un artista). Frank Dicksee es sólo un ejemplo de esto y merece la pena estudiarlo como figura individual, pero también abordar sus pinturas desde una perspectiva literaria, buscando nexos comunes entre las palabras y las imágenes.

Una de las metas era encontrar alguna explicación al hecho de que a día de hoy Dicksee no fuera un artista estudiado o demasiado conocido entre los historiadores del arte. Una de las conclusiones obtenidas es que Dicksee sí fue un artista popular en el Londres del s. XIX porque fue alabado con críticas muy positivas en los medios, siempre tuvo encargos como artista y sus trabajos fueron expuestos incluso fuera de su país natal. Simplemente fue un autor eclipsado en su momento por los nuevos ideales y corrientes artísticas, dejando de encajar su estilo con la nueva concepción surgida a raíz del cambio de siglo. Bajo mi punto de vista, esta es la causa de no haber destacado, y dentro de la pintura inglesa de la segunda mitad del siglo XIX acabaron cobrando un mayor protagonismo los Prerrafaelitas antes que artistas como él. Aún así, poco a poco, cada vez hay más bibliografía y realizar este tipo de estudios permite darlo a conocer y valorar su obra.

Dicksee no fue un caso aislado de artista que usó la literatura como fuente para algunos de sus trabajos, sino que esta es una tendencia habitual en la Era Victoriana. Él es solo un ejemplo más y hay un número elevado de trabajos artísticos en este momento. Los Prerrafaelitas valoraban mucho a ciertos escritores, entre ellos Shakespeare y Keats, por lo que la obra de ambos es una de las más interpretadas pictóricamente. Comparando a Dicksee con otros autores cronológicamente cercanos a él, observamos muchas similitudes, pero también diferencias. Con las similitudes nos referimos a que en ambos casos él representa una parte del texto literario que justamente es de las más elegidas por otros autores, y las diferencias giran esencialmente en torno al estilo y lo decorativo.

Un descubrimiento reseñable con el que no se contaba al principio es la perspectiva de género, en este caso acorde a los ideales victorianos. Tanto Julieta como la Belle Dame se corresponden con un tratamiento distinto de la mujer en la

representación artística. Julieta podría simbolizar el ideal de una mujer más débil y dependiente, en este caso de una figura paterna, y la Belle Dame sería la personificación de una *femme fatale*. Aunque en cierto modo sean opuestas, ambas son jóvenes, atractivas, comparten los temas del amor y la muerte, y ante todo son pintadas como figuras hermosas que siguen los cánones del momento; estas dos mujeres literarias son un ejemplo ideal de la interpretación de la mujer en el arte del s. XIX, y Dicksee lo manifiesta perfectamente.

En estas páginas se muestra, de la mejor manera posible, quién fue Frank Dicksee y cómo contribuyó con sus pinturas a estrechar las relaciones entre literatura y arte. *Romeo and Juliet* y *La Belle Dame sans Merci* reflejan cómo ambas disciplinas pueden complementarse. Este trabajo deja la puerta abierta a posibles estudios más específicos tanto del propio Frank Dicksee, como de la interpretación de este drama y esta balada en el mundo del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, M. (2013). *A History of English Literature*. Palgrave Macmillan.
- BENTON, M. y BUTCHER, S. (1998). "Painting Shakespeare". *Journal of Aesthetic Education,* 32 (3), pp. 53-66.
- BEVINGTON, D. (2020). "Romeo and Juliet". *Encyclopedia Britannica*. Recuperado de https://www.britannica.com/biography/William-Shakespeare en Mayo 2021.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. "Romeo y Julieta". Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/julieta-y-romeo--0/html/ff0366ae-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html en Abril 2021.
- BIRCHALL, H. (2010). *Prerrafaelitas*. Madrid: Taschen.
- BLACK, J. (1975). "The Visual Artistry of Romeo and Juliet". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 15 (2), pp. 245-256.
- Cambridge Dictionary. "Fallen Woman". Recuperado de https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/fallen-woman en Abril 2021.
- CARTER, R. y McRAE, J. (2001) *The Penguin Guide to Literature in English. Britain and Ireland*. Londres: Penguin English.
- CERDÁ, J. F., DELABASTITA, D., y GREGOR, K. (ed.) (2017). *Romeo and Juliet in European Culture*. John Benjamins Publishing Company.
- COOPER, R. (2014). "Arthur Hughes's La Belle Dame sans Merci and the femme fatale", *Art Journal 27*. Recuperado de https://www.ngv.vic.gov.au/essay/arthur-hughess-la-belle-dame-sans-merci-and-the-femme-fatale/ en Marzo 2021.
- DICKENS, M. A. (1896). "A Popular Painter: Mr. Frank Dicksee, R.A." *The Windsor Magazine: an illustrated monthly for men and women,* 5, pp. 385-391.
- DOYLE, M. (2013). *Pre-Raphaelites: Victorian Art and Design, 1848-1900*. Exhibition organized by Tate Britain in collaboration with the National Gallery of Art.
- Enciclopedia online Historia/Arte. "Romeo y Julieta", por GG Prieto. Recuperado de https://historia-arte.com/obras/romeo-y-julieta en Mayo 2021.
- FABERMAN, H. y McEVANSONEYA, P. (1995). "Isambard Kingdom Brunel's 'Shakespeare Room'". *The Burlington Magazine,* 137 (1103), pp. 108-118. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/886467 en Mayo 2021.
- FASS, B. (1974). *La Belle Dame sans Merci & the Aesthetics of Romanticism.* Detroit: Wayne State University Press.
- G. KERN PASTER. "*Romeo and Juliet*: A Modern Perspective". *The Folger Shakespeare*. Recuperado de https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/romeo-and-juliet/romeo-and-juliet-a-modern-perspective/ en Junio 2021.
- HARDING, E. (2012). "Is this the most romantic painting of all? Oil depiction of Romeo and Juliet voted best in Britain". *The Daily Mail*. Recuperado de https://www.dailymail.co.uk/news/article-2099615/Is-romantic-painting-Oil-depiction-Romeo-Juliet-voted-best-Britain.html en Mayo 2021.
- HARTMANN, S. (1900). *Shakespeare in Art*. L. C. Page.

- HODGES, S. (1887). “Mr. Frank Dicksee, A.R.A.”. *The Magazine of Art*, pp. 217-222.
- MARSHALL, N. R. (2017). “Victorian Imag(in)ing of the Pagan Pyre: Frank Dicksee´s Funeral of a Viking”, *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 25. Recuperado de https://19.bbk.ac.uk/article/id/1791/ en Abril 2021.
- Martin Earl (2011). “John Keats: “La Belle Dame sans Merci”. Beyond self-expression”. *Poetry Foundation*. Recuperado de https://www.poetryfoundation.org/articles/69748/john-keats-la-belle-dame-sans-merci en Marzo 2021.
- MARTÍNEZ LUCIANO, J. V., NICOLÁS PAYÁ, P. y TERUEL POZAS, M. (ed.) (1997). *John Keats. Poemas escogidos*. Madrid: Cátedra.
- MAYOUX, J. J. (1972). *La pintura inglesa: de Hogarth a los prerrafaelistas*. Barcelona: Carrogio.
- McCURDY, H. G. (1944). “La Belle Dame sans Merci”. *Journal of Personality*, 13, pp. 166-177. Recuperado de https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.1944.tb01977.x en Abril de 2021.
- McPHEE, C. C. (2016). “Shakespeare and Art, 1709–1922”. *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Recuperado de http://www.metmuseum.org/toah/hd/shaa/hd_shaa.htm en Mayo 2021.
- MOISE, E. (1992). “Keats’s La Belle Dame Sans Merci”. *The Explicator*, 50 (2), pp. 72-73.
- MOWAT, B. y WERSTINE, P. “About Shakespeare’s *Romeo and Juliet*”. The *Folger Shakespeare Library*. Recuperado de https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/romeo-and-juliet/about-shakespeares-romeo-and-juliet/ en Junio 2021.
- PRECKLER, A. M. (2013). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Tomo I. Madrid: Editorial Complutense.
- ROSENBLUM, R. y JANSON, H. W. (1984). *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal, pp. 305-316.
- SCOTT, G. F. (1999). “Language Strange: A Visual History of Keat’s “La Belle Dame sans Merci””, *Studies in Romanticism*, 38 (4), pp. 503-535.
- SELMA, J. V. (1991). *Los Prerrafaelitas: arte y sociedad en el debate victoriano*. Barcelona: Montesinos.
- SHAKESPEARE, W.; DICKSEE, F. (il.) (1884). *Romeo and Juliet*. Londres: Cassell & Co.
- Southampton City Art Gallery. “Romeo and Juliet”. Recuperado de https://www.southamptoncityartgallery.com/object/sotag-1006/ en Abril 2021.
- TOLL, S. (2016). *Frank Dicksee 1853-1928. His Art and Life*. Londres: ACC Art Books.
- TUCKER, H. F. (1999). *A Companion to Victorian Literature and Culture*. Blackwell Publishing Ltd.

- Urban Dictionary. “Star-Crossed Lovers”. Recuperado de https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Star-Crossed%20Lovers en Junio 2021.
- VILLARES, R. y BAHAMONDE, Á. (2012). *El mundo contemporáneo. Del siglo XIX al XX*. Madrid: Taurus.
- WOOTTON, S. (2008). ““Into her Dream he Melted”: Women Artists Remodelling Keats”. *Romanticism and Victorianism on the Net*, 51. Recuperado de https://doi.org/10.7202/019260ar en Marzo de 2021.
- ŽEMBEROVÁ, I. (2016). “Fine Arts in Literature or is it the Other Way Round?”. *International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM,* pp. 137-144.

ANEXO 1. *Romeo and Juliet*. W. Shakespeare (Fragmento Acto III escena v)

JULIET Then, window, let day in, and let life out.	JULIETA En tal caso, ¡oh ventana!, deja entrar el día y salir mi vida.
ROMEO Farewell, farewell! One kiss and I'll descend. [Descends].	ROMEO ¡Adiós, adiós! Un beso, y voy a bajar. [Empieza a bajar].
JULIET Art thou gone so? Love! Lord! Ay, husband, friend! I must hear from thee every day in the hour, For in a minute there are many days: O! by this count I shall be much in years, Ere I again behold my Romeo.	JULIETA ¡Amigo, señor, dueño mío! ¿así me dejas? Necesito nuevas tuyas a cada instante del día, pues que muchos días hay en cada minuto. ¡Oh! Por esta cuenta, muchos años pesarán sobre mí cuando vuelva a ver a mi Romeo.
ROMEO Farewell! I will omit no opportunity That may convey my greetings, love, to thee.	ROMEO Adiós; en cuantas ocasiones haya, amada mía, te enviaré mis recuerdos.
JULIET O! think'st thou, we shall ever meet again?	JULIETA ¡Oh! ¿Crees tú que aún nos volveremos a ver?
ROMEO I doubt it not; and all these woes shall serve For sweet discourses in our time to come.	ROMEO No lo dudo; y todos estos dolores harán el dulce entretenimiento de nuestros venideros días.
JULIET O God! I have an ill-divining soul: Methinks, I see thee, now thou art so low, As one dead in the bottom of a tomb: Either my eyesight fails, or thou look'st pale.	JULIETA ¡Dios mío! Tengo en el alma un fatal presentimiento. Ahora, que abajo estás, me parece que te veo como un muerto en el fondo de una tumba. O mis ojos se engañan, o pálido apareces.
ROMEO And trust me, love, in my eye so do you: Dry sorrow drinks our blood. Adieu! adieu! [Exit][127].	ROMEO Pues créeme, mi amor, de igual suerte te ven los míos. El dolor penetrante deseca nuestra sangre. ¡Adiós! ¡Adiós! [Desaparece Romeo][128].

[127] W. Shakespeare, F. Dicksee (il.) (1884). *Romeo and Juliet*, p. 34.
[128] W. Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Traducción de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/julieta-y-romeo--0/html/ff0366ae-82b1-11df-acc7-002185ce6064_141.html#I_14_

ANEXO 2. Ilustraciones de *Romeo and Juliet* de F. Dicksee

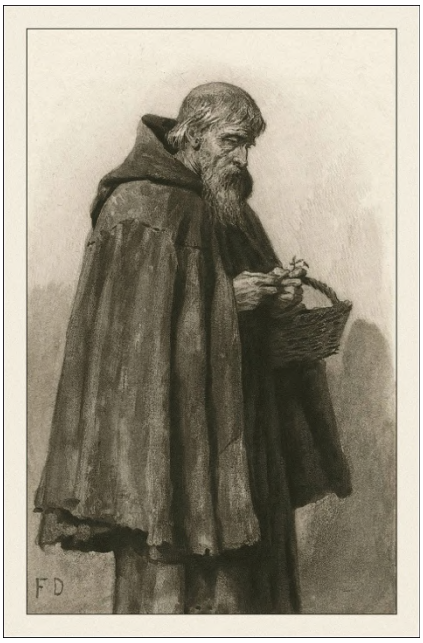
Frank Dicksee. Ilustraciones en *Romeo and Juliet*, Cassell, Petter, Galpin & Co., 1884. Todas en grisalla. (http://book-graphics.blogspot.com/2012/03/romeo-and-juliet.html)

23

24

25

26



27

Fig. 23. "Clubs, bills and partisans! Strinke! Beat them down! Down with the Capulets! Down with the Montagues!", 24 x 29 cm.
Fig. 24. "Stay fellow: I can read", 18 x 25 cm.
Fig. 25. "Have not saint lips, and holy palmers too" "Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer", 37 x 29 cm
Fig. 26. "O! Mickle is the powerful grace that lies in herbs", 17 x 11 cm.
Fig. 27. "Come, come with me, and we will make short work", 23 x 19 cm.

28

29

30

31

32

33

Fig. 28. “A plague o’ both our houses”, 22 x 30 cm.
Fig. 29. “Then mightst thou speak, then mightst thou tear thy hair. And fall upon the ground as I do now”, 21 x 30 cm.
Fig. 30. “Ay, those attires are best, - but gentle nurse, I pray thee, leave me to myself tonight”, 20 x 24 cm
Fig. 31. “O woe” O woful, woful, woful day!”, 31 x 43 cm.
Fig. 32. “My poverty, but not my will, consents”, 21 x 30 cm.
Fig. 33. “Eyes, look your last! Arms, take your last embrace!”, 31 x 43 cm.

ANEXO 3. “La Belle Dame sans Merci”, a ballad. J. Keats

I
O, what can ail thee, knight-at-arms,
Alone and palely loiter ing?
The sedge has wither’d from the lake,
And no birds sing.

II
O, what can ail thee, knight-at-arms,
So haggard and so woe-begone?
The squirrel’s granary is full,
And the harvest’s done.

III
I see a lilly on thy brow,
With anguish moist and fever dew;
And on thy cheeks a fading rose
Fast withereth too.

IV
I met a lady in the meads,
Full beautiful – a faery’s child,
Her hair was long, her foot was light,
And her eyes were wild.

V
I made a garland for her head,
And bracelets too, and fragrant zone;
She look’d at me as she did love,
And made sweet moan.

VI
I set her on my pacing steed,
And nothing else saw all day long;
For sidelong would she bend, and sing
A faery’s song.

VII
She found me roots of relish sweet,
And honey wild, and manna dew,
And sure in language strange she said –
“I love thee true”.

I
¿Qué os aflige, oh caballero andante,
Solitario y pálido vagabundo?
El junco está marchito en el lago,
Y no cantan los pájaros.

II
¿Qué os aflige, oh caballero andante,
Tan macilento y tan apenado?
El granero de las ardillas está lleno,
Y la cosecha ya recogida.

III
Un lirio veo en tu frente
Húmedo de angustia y de febril rocío,
Y en tu mejilla una rosa desmayada
También se marchita.

IV
Encontré a una dama en el prado,
Muy hermosa, doncella de cuento de hadas;
Su cabello era largo, sus pies ligeros
Y sus ojos salvajes.

V
Una corona tejí para su cabeza,
Y también brazaletes, y un fragante espacio;
Me miró al tiempo que me amaba
Y lanzó un dulce gemido.

VI
La senté sobre mi corcel al paso,
Y nada más sucedió en todo el día
Pues a un lado inclinada, cantaba
Una canción encantada.

VII
Raíces me buscaba de dulce sabor,
Y miel silvestre, y rocío de maná,
Y en una extraña lengua me decía:
“¡Con el alma te amo!”

VIII
She took me to her elfin grot,
And there she wept and sigh'd full sore,
And there I shut her wild eyes
With kisses four.

IX
And there she lulled me asleep
And there I dream'd – Ah! woe betide!
The latest dream I ever dream'd
On the cold hill side.

X
I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried – "La Belle Dame sans Merci
Hath thee in thrall!"

XI
I saw their starved lips in the gloam,
With horrid warning gaped wide,
And I awoke and found me here,
On the cold hill's side.

XII
And this is why I sojourn here
Alone and palely loitering,
Though the sedge has wither'd from the lake,
And no birds sing.

VIII
Me llevó a su gruta de duendes,
Y allí lloró y suspiró con aflicción,
Y allí con cuatro besos cerré sus ojos
Silvestres, salvajes.

IX
Y allí me arrulló hasta caer dormido,
Y allí soñé… ¡Ah, adiós, dolor!
El último sueño que jamás soñé
En la ladera de la fría colina.

X
Pálidos reyes vi, y también príncipes,
Pálidos guerreros, todos ellos con una palidez mortal;
Y gritaban: "¡La bella dama sin piedad
Os ha esclavizado!"

XI
Vi sus hambrientos labios en la oscuridad,
Como horrorizados, muy abiertos,
Y me desperté y me hallé aquí,
En la ladera de la fría colina.

XII
Y así es como aquí permanezco,
Solitario y pálido vagabundo,
Aunque el junco esté marchito en el lago
Y no canta ningún pájaro[129].

[129] J. Keats (1819). "La Belle Dame sans Merci". En Martínez Luciano, Nicolás Payá, y Teruel Pozas (ed.), *op. cit*., pp. 152-157.