

“HARTA DE SOMBRAS ESTOY”.
LA DAMA DE SHALOTT DE ALFRED TENNYSON
COMO METÁFORA DEL IDEAL DE FEMINIDAD
VICTORIANO Y SU REFLEJO EN EL
IMAGINARIO PICTÓRICO DECIMONÓNICO

“I’M HALF SICK OF SHADOWS”. ALFRED
TENNYSON’S *THE LADY OF SHALOTT* AS A
METAPHOR FOR THE VICTORIAN IDEAL OF
FEMININITY AND ITS REFLECTION IN THE 19TH
CENTURY ART

Rocío Soto Delgado

(Universidad de Málaga, España)

mariarociosoto@hotmail.com

Recibido: 30 de junio 2020 / Aceptado: 01 de agosto 2020

Resumen: Alfred Tennyson (1809-1892) escribe en 1833 el que se convertiría en uno de sus poemas más célebres, *La Dama de Shalott*. En él, recuperaría la figura de la Doncella de Astolat creada por Sir Thomas Malory en *La muerte de Arturo* (1485). Pronto se convertiría en uno de los motivos iconográficos preferidos de artistas prerrafaelitas y victorianos del siglo XIX y principios del XX. Tanto el poema como las imágenes, se tomaron como ilustraciones de actitudes victorianas hacia la reclusión de las mujeres en el área doméstica y la privación de su sexualidad.

Palabras clave: Tennyson, Shalott, época victoriana, prerrafaelismo, siglo XIX.

Abstract: Alfred Tennyson (1809-1892) wrote in 1833 what would become one of his most famous poems, *The Lady of Shalott*. In it, he recovers the figure of the Maid of Astolat created by Sir Thomas Malory in *The Death of Arthur* (1485). Soon she would become one of the favorite iconographic motifs of pre-Raphaelite and Victorian artists of the 19th and early 20th centuries. Likewise, both the poem and the pictures have been taken as illustrations of Victorian attitudes toward women and their sexuality.

Keywords: Tennyson, Shalott, victorian, pre-raphaelite, XIX century.

Introducción

Las manifestaciones culturales y artísticas en sus diferentes facetas desempeñan un rol fundamental en la codificación y divulgación de determinados estereotipos. Ya a principio de los años setenta, las críticas e historiadoras feministas denunciaron el carácter regulador, prescriptivo y proscriptivo que las representaciones de mujeres poseían (Mayayo, 2003, p. 138). Así lo escribe Linda Nochlin, historiadora del arte estadounidense, en uno de sus ensayos más conocidos *Women, Art, and Power* (“Mujeres, arte y poder”):

Las imágenes de la mujer en el arte reflejan y contribuyen a reproducir ciertos prejuicios compartidos por la sociedad en general y por los artistas en particular [...] que quedan plasmados tanto en la estructura visual como en el contenido temático de la obra. Se trata de prejuicios acerca de su debilidad; de su disponibilidad sexual; su papel como esposa y madre; su incapacidad para participar activamente en la vida política. Todas estas nociones [...] constituyen una especie de subtexto que se oculta detrás de casi todas las imágenes (Nochlin, 1991, p. 14-15).

Esta perspectiva feminista, la cual será tomada para vertebrar el presente estudio, pretende dinamitar la falsa creencia del carácter neutro de las imágenes. Por el contrario, además de estar éstas dotadas de una fuerte carga ideológica, son el reflejo nebuloso de la sociedad en la que son concebidas y contribuyen activamente a construir la identidad femenina y a producir nuevos significados de la palabra “mujer” (Mayayo, 2003, p. 175). De igual modo, se sigue la senda ya iniciada por la historiadora británica Griselda Pollock en el año 1977 con su artículo “What’s wrong with ‘Images of Women?’” (“¿Qué problema hay con las ‘Imágenes de mujer?’”). En éste, el foco de discusión no se deposita en el carácter más o menos laudatorio de la iconografía femenina, sino en el análisis de los nuevos significados que éstas crean en un contexto determinado.

Por otro lado, a pesar de que los denominados “Estudios Victorianos” han experimentado un gran crecimiento recientemente, aún siguen existiendo ciertas facetas faltas de investigación. Es el caso de la aplicación de los estudios intertextuales a las relaciones establecidas entre literatura y pintura victorianas. Ha sido beneficioso el trabajo de Julia Doménech, el cual se ha consultado afanosamente para continuar la

investigación acerca de aquellos arquetipos femeninos que resultan de la combinación de imagen y texto.

Junto a esta lectura intertextual, se atienden a las determinadas coordenadas sociales, históricas y políticas de la época victoriana para completar un enfoque de carácter cualitativo. Siguiendo la metodología de Roberto Hernández Sampieri, se recurren a datos de carácter verbal, textual y audiovisual. A través de la recolección de tales evidencias y el sometimiento de éstas a un proceso interpretativo inductivo, se ha intentado aportar nuevas interpretaciones que responden a la siguiente hipótesis: el poema *The Lady of Shalott* de Alfred Tennyson, en conjunción con el imaginario artístico decimonónico, esconden, tras su carácter evocativo y soñador, connotaciones sociales y políticas ineludibles respecto a la condición femenina durante la era victoriana.

Feminidad respetable y feminidad díscola en la época victoriana: ángeles del hogar y sufragistas

En las primeras décadas del siglo XIX, la situación de la mujer advierte cambios que provocan su alejamiento de la esfera pública y su reclusión en el área doméstica (Canales, 1999, p. 181). Estas transformaciones se debieron a la divulgación de ideales religiosos y morales evangélicos que perpetuaron la convicción en la dependencia de la mujer respecto al hombre y en su culpabilidad en el pecado original. Paradójicamente, también se entendió que la mujer estaba especialmente dotada en el plano espiritual y emotivo, causa por la que su rol en la sociedad consistía en salvaguardar la transmisión de los valores religiosos en el seno de la familia. Así, el entorno público se consideró el espacio de trabajo masculino y, al mismo tiempo, este autorizaba a los hombres a refugiarse en la libertad del *gentío*, a ser un *flâneur* más, y a liberarse de la tensión que propiciaba un mundo competitivo y hostil, exentos de las exigencias de respetabilidad. En antítesis, para las mujeres, mostrarse en espacios públicos y caer en desgracia eran ideas íntimamente vinculadas, puesto que en estos peligraba la conservación de su virtud (Pollock, 2013, p. 135). No obstante, al comenzar la era victoriana, esto es, el periodo de la historia de Inglaterra bajo el gobierno monárquico de la reina Victoria (1837-1901), el culto a la vida doméstica se desvinculó de esos perfiles religiosos primigenios para convertirse, a través de los escritos de

novelistas y divulgadores, en una fórmula para la felicidad familiar (Canales, 1999, p. 183). Como consecuencia, la mujer vio restringidos sus papeles a los estrictos de esposa y madre, vio reducida la multiplicidad de responsabilidades que había ostentado en épocas pretéritas y pasó paulatinamente a depender económicamente de su marido. Comienza a encarnar lo que se conoce como “mujer de interior” o *femme au foyer*¹, convirtiéndose en dueña, soberana y ángel protector del hogar (Bornay, 2010, p. 161). Lo cierto es que, aun ocupando en ese trono doméstico y luciendo esta “corona”, nunca la mujer había permanecido más ociosa y pasiva, más cerca de la consunción y más presa del *ennui* decadentista (*Íbid.*, p. 62). Esta coyuntura se vio justificada por un feminismo de índole paternalista que vino a sustituir el discurso medieval que presentaba a la mujer como símbolo de lascivia e impudicia (*Íbid.*, p. 52). Detrás de estos discursos subyacían las teorías darwinianas: el hombre posee la fortaleza, el coraje, la energía y la creatividad, al contrario que la mujer que es pasiva, doméstica — y domesticable—más emotiva y menos inteligente (*Íbid.*, p. 65).

En el terreno de la sexualidad también existían disimilitudes entre hombres y mujeres. A esta última no se le reconocía una sexualidad propia o desligada de la procreación. En antítesis con el pensamiento de la esencia concupiscente de la mujer, frecuente hasta el siglo XVIII, la moral evangélica primero y la medicina después, modelaron un arquetipo femenino desprovisto de apetencia sexual, al contrario que su semejante masculino (Canales, 1999, p. 187). Las protagonistas de las novelas que la mujer burguesa leía (*Anna Karenina*, *Madame Bovary*), encajaban a la perfección en este estereotipo femenino: su final idílico era el matrimonio y si la heroína literaria se atrevía a esquivar esta predestinación y ejercer de forma libre la sexualidad extramatrimonial, tendría que hacer frente a la purificación de su culpa a través del sacrificio (Canales, 1999, p. 187). Tras la renuncia a sí mismas en pro del prójimo, subyacía la educación emocional de las mujeres victorianas y el suicidio no físico en vida constituía la base de la ideología imperante en aquella época (Dómenech, 2010, p. 209).

¹ El término francés *femme au foyer* significa “ama de casa”.

Coetáneamente, el movimiento sufragista anhelaba, cada vez más, conquistar la esfera pública y la mujer militante fue vista, a ojos de la sociedad, como un nuevo modelo amenazante. La osada renuncia de sus quehaceres domésticos provocó el despliegue de fuertes campañas antisufragistas, que utilizaban la mofa y el escarnio como armas de desprestigio (Varela, 2010, p. 344). La amenaza que suponía el abandono de la mujer de su particular gineceo asfixiante y su irrupción en el espacio público, encontró una rápida respuesta en el imaginario artístico de los siglos XIX y XX. Es sintomático el nacimiento de la llamada “pintura doméstica”, la cual mostraba episodios de la vida cotidiana de la época. En su gran mayoría, estas narraciones presentaban un modelo de mujer cuya vida se veía suspendida en un limbo eterno en el que su única misión consistía en consolar a su padre o marido y perpetuar la paz del hogar. No cabe duda de que estas imágenes contribuían, de un modo consciente y nada inocente, a codificar los modelos de conducta femenina (Mayayo, 2010, pp. 154-155).

Poesía y sociedad: *La Dama de Shalott* de Alfred Tennyson como metáfora de la mujer durante la era victoriana

Alfred Tennyson es considerado, por un gran número de críticos, el más importante de los poetas victorianos. Sea o no sea cierto, no hay duda de que, en su propio tiempo, gozó de una gran popularidad y hasta el propio Walt Whitman lo bautizó como “el poeta del pueblo” (Abrams, 1986, p. 1092). En 1833 escribiría uno de sus poemas más célebres, *La Dama de Shalott*. Posteriormente, el autor lo revisaría y publicaría en 1842 con una serie de modificaciones. El asunto del poema hunde sus raíces en *Le Morte d'Arthur* (1485) de Sir Thomas Malory, más concretamente en el personaje de la Doncella de Astolat. No obstante, algunos críticos han visto su antecedente más directo en la *Donna di Scalotta*, un romance medieval italiano (Dómenech, 2010, p. 202).

El argumento del poema es el siguiente: una doncella vive recluida en su torre en la isla de Shalott, donde teje incansablemente². Nadie la ha visto jamás, por lo que su identidad es un misterio³. Los labriegos que trabajan en las proximidades de la isla la oyen tararear y creen que se trata de una criatura mágica, de un hada. Su vida se rige por

² “Cuatro muros y cuatro torres grises / dominan un lugar lleno de flores / y en la isla silenciosa vive oculta / la Dama de Shalott.”

³ “¿Quién la ha visto hacer un ademán / o la ha visto asomada a la ventana? / ¿O es que es conocida en todo el reino, / la Dama de Shalott?”

una misteriosa maldición transmitida por un susurro que le impide mirar hacia Camelot⁴. La Dama contempla a través de un espejo el reflejo de escenas cotidianas del mundo exterior⁵ que le es ajeno, mas aduce estar “harta de sombras”. Un día, cabalgando entre el paisaje, aparece un deslumbrante caballero, Lanzarote⁶. Ésta decide abandonar el tapiz, mirarlo y, por consiguiente, mirar hacia Camelot, cumpliéndose así la maldición⁷. Consciente de su fin, se dirige al río donde inscribe en la proa de una barca su nombre, se tumba en ella y parte hacia Camelot donde, tras entonar su último canto, llega muerta⁸. Al llegar a su destino, el gentío, incrédulo, se abalanza sobre la barca y se santigua⁹. Lanzarote, el cual es incapaz de eludir su belleza, pide a Dios que se apiade de ella.

Son múltiples las lecturas que se han realizado del poema. Por un lado, la maldición convierte la historia en un mito de la imaginación poética. El poeta participa directamente de la realidad, pero, para tejlarla en el tapiz que es su poesía, debe verla a través del espejo de la imaginación (Culler, 1977, p. 46). Asimismo, la historia de la Dama de Shalott puede erigirse como una metáfora de la relación problemática entre la poesía y la vida cotidiana. La actividad estética de la doncella se ve posibilitada fundamentalmente por la separación de esta del mundo exterior. Este confinamiento se alza como una condición necesaria e ineludible de la producción artística. Por ello, el poema sugiere que poesía y sociedad apuntan, irremediabilmente, hacia direcciones diferentes (Bristow, 2000, p. 28). Otros han querido interpretarlo como una traslación del Mundo de la Caverna de Platón en tanto que la obra de arte, es decir, el tapiz que crea la Dama, no es más que la copia de una copia de la realidad (Culler, 1977, p. 46). Sin embargo, la lectura más habitual consiste en ver a la Dama de Shalott como una imagen metafórica de la reclusión y del confinamiento en su opresivo harén particular, al que las mujeres victorianas se veían sometidas, así como el peligro de la creación

⁴ “Ha escuchado un susurro que le anuncia / que alguna horrible maldición le aguarda / si mira en dirección a Camelot. / No sabe qué será el encantamiento”.

⁵ “Y moviéndose en un límpido espejo / que está delante de ella todo el año / se aparecen el mundo de las tinieblas.”

⁶ “Cabalgaba él en medio de las mieses / venía el sol brillando entre las hojas, / llameando en las bronceínas grebas / del audaz y valiente Lanzarote.”

⁷ “Ella dejó el paño, dejó el telar... / dirigió su mirada a Camelot. / Salió volando el hilo por los aires, de lado a lado se quebró el espejo.”

⁸ “Ella descendió y encontró una barca / bajo un sauce flotando entre las aguas / y en torno de la proa dejó escrito La Dama de Shalott.”

⁹ “¿Quién es ésta? ¿Y qué es lo que hace aquí? / Y en el cercano palacio encendido / se extinguió la alegría cortesana, / y llenos de temor se santiguaron / en Camelot los caballeros todos”.

imaginativa femenina y de la alteración del orden patriarcal instaurado en el que la mirada masculina reina sobre el mundo femenino (Dómenech, 2010, p. 203).

Aunque el poema de Tennyson se encuentra tamizado por tintes medievales y, por lo tanto, se aleja de la contemporaneidad, la Dama de Shalott se erige como alegoría de los valores impuestos a la mujer victoriana. Nuestra heroína es una figura aislada, esclava de una fuerza desconocida, virginal, misteriosa y dedicada a sus tareas (Mariotti, 2004). Preserva su seguridad al permanecer dentro de los límites de su torre y no emprender ningún tipo de búsqueda activa. Teje día y noche, cumpliendo un papel predeterminado e irrevocable¹⁰. El espejo, que le transmite una imagen del mundo exterior falsa, construida y oculta por sombras, subraya aún más su realidad hermética¹¹. Al igual que la mujer victoriana, no podrá ver esos retales del mundo a menos que comience a ser partícipe de la sociedad. La isla en la que mora la doncella se ubica en el río que desemboca en Camelot. Sin embargo es, cuanto menos, irónico, que a pesar de esta proximidad con el mundo real, nuestra protagonista es incapaz de integrarse en él. No obstante, en su contemplación hacia Camelot y hacia Lanzarote, la Dama ha osado buscar la justificación de su identidad en un espacio que está reservado para el hombre (Mariotti, 2004). Decide descuidar su deber para perseguir lo que realmente ambiciona obtener: el amor y la libertad¹². La sociedad había desaprobado a la “mujer caída”, que había optado por seguir una vida de degradación y de mayor independencia, puesto que la encontraba amenazadora y peligrosa. La Dama de Shalott se transforma, de este modo, en una mujer caída, puesto que no asume el rol pasivo que se le ha prescrito. Es por ello que la muerte se torna en una consecuencia socialmente aceptable de su impropiedad. El suicidio real de la Dama de Shalott puede verse como un símbolo de las renunciaciones constantes, de los sacrificios frecuentes que la mujer victoriana estaba forzada a realizar, renunciando a su propia vida, a su idiosincrasia individual, a merced de esposo, padres e hijos. Es loable pensar que Tennyson también quiso cambiar el

¹⁰ “Allí está ella, que teje noche y día / una mágica tela de colores. / No sabe qué será el encantamiento / y así sigue tejiendo sin parar / y ya sólo de eso se preocupa / la Dama de Shalott”.

¹¹ “Allí ve la cercana carretera.../y allí los más cerriles aldeanos / y las capas encarnadas de las mozas. / A veces, un tropel de damiselas / un abad tendido en almohadones / un zagal con el pelo ensortijado / o un paje con vestido carmesí.”

¹² La falta de amor la observamos en los siguientes versos: “Y alguna vez, en el azul espejo, / cabalgan dos a dos los caballeros: / no tiene caballero que la sirva, / la Dama de Shalott”.

sentido de esa inmolación, aunque en los versos finales del poema la mirada de Lanzarote restablece el orden patriarcal¹³ (Dómenech, 2010, p. 209).

La Dama de Shalott en el imaginario artístico del Siglo XIX

La Dama de Shalott se convirtió en una de las heroínas paradigmáticas del poeta e inspiró en numerosas ocasiones a los principales exponentes del universo estético prerrafaelita, así como a un gran número de seguidores en los primeros años del siglo XX. Dos imágenes resultaron especialmente atractivas para los artistas: la doncella confinada en su torre y la mujer suicida que flota río abajo hacia Camelot. En la gran mayoría de las versiones, es la concepción de la figura femenina como ser desvalido, expirante y destinado a ser observado por el varón la predisposición imperante.

Sería William Holman Hunt (1827-1910), uno de los fundadores de la Hermandad Prerrafaelita junto a Dante Gabriel Rossetti y John Everett Millais, el que conectase de modo más íntimo con la protagonista tennysoniana, llegando a realizar varias versiones. En todas las interpretaciones, Hunt hace hincapié en el momento del clímax, esto es, el momento en el que se cumple la maldición y el espejo se fragmenta. Para él, la aparición de Lanzarote se vuelve anecdótica. Su primera versión [Fig. 1], un dibujo del año 1850, es, junto a la *Mariana* de Millais, un temprano acercamiento a la poesía de Tennyson por parte del movimiento prerrafaelita (Dómenech, 2010, p. 209).

¹³ “Pero quedó pensativo Lanzarote / luego dijo: “Tiene un hermoso rostro; / que Dios se apiade de ella, en su clemencia / la Dama de Shalott.”



1. William Holman Hunt, *The Lady of Shalott*, 1850, Galería Nacional de Victoria, Melbourne.

Una diferencia notoria con respecto al poema es que la Dama trata de batallar en contra de los hilos que vuelan del tapiz destruido y que intentan rodearla. El espejo central refleja el presente mientras que los pequeños conforman una trayectoria narrativa. Hunt consigue, empleando de forma brillante el espejo como vehículo narrativo múltiple, sobreponerse a los límites temporales de la pintura (Doménech, 2010, p. 212). Las cuentas alrededor de su cuello sugieren el atractivo físico de una mujer joven (Prettejohn, 2000, p. 225) y la posición de una mano cerca de la ingle, recuerda a las poses "pudicitias" de estatuas antiguas de desnudos femeninos, en las que las manos cubren modestamente las partes sexuales del cuerpo. El dibujo parecería representar entonces el descubrimiento por parte de la dama de su propia sexualidad (*Íbid.*, p. 227).

Los diferentes momentos narrativos, observando en la dirección de las agujas del reloj, son siete. En el primero divisamos Camelot, el segundo contemplamos a la Doncella tejiendo; en el siguiente, la Dama se acerca a la ventana y ve reflejado a Lanzarote. El cuarto está tapado. Los tres últimos espejos, están significativamente

fragmentados como el central, puesto que después de mirar al exterior se ha cumplido el sortilegio. La doncella de Shalott escribe su nombre en la proa del barco del quinto espejo. En el sexto, sentada, emprende su viaje acuático final aún viva y da la espalda al espectador; mientras fija su mirada en Camelot. En el séptimo y último, la Doncella llega ya muerta a Camelot.

Casi una década después, en 1857, Hunt colaboró en la ilustración de la edición de Alfred Tennyson realizada por Moxon [Fig. 2].



2. William Holman Hunt, *The Lady of Shalott* engraved by J. Thompson, 1857, Tate Gallery, Londres.

En el tratamiento de la figura, la calidad angular dura del dibujo de 1850 ha sido reemplazada por líneas sinuosas y agitadas. Una gran masa de pelo ondulado se extiende alrededor de ella para llenar la parte superior de la imagen, creando una sensación de abandono a la sensualidad y de crisis repentina y violenta (Poulson, 1999, p. 182). El cabello posee gran trascendencia iconográfica; es una metáfora emocional que acentúa la pérdida de todo poder, estético y moral (Dómenech, 2010, p. 212). Hunt cambió aún más el esbozo original al hacer que la figura fuera mucho mayor en proporción al tamaño del diseño, de modo que dominase el espacio de la imagen que, al mismo tiempo, se comprime para que se inclinase como si estuviera atrapada (Poulson,

1999, p. 182). El pintor escoge, nuevamente, el momento en el que los hilos rodean a la dama una vez que esta ha osado mirar al caballero, recreando de modo extraordinario la sensación de opresión. En la primera versión, eran siete los espejos donde se dibujaban otros sucesos del poema, los cuales rodeaban al central, en el que se desarrollaba la acción principal. En esta versión, casi a modo de tríptico, los espejos se reducen a tres, si bien en uno de ellos, Hunt nos deja la incógnita de lo que muestra. De los dos, uno refleja la imagen de Cristo crucificado y el otro a Lanzarote cabalgando y con armadura. La lanza de Lanzarote parece tirar de los hilos del tapiz que enrollan y aprisionan a la Dama de Shalott. La imagen del caballero, sostiene Julia Doménech, es la causante de la desgracia; así la lanza es la que deshace con su punta la urdimbre del tapiz (Dómenech, 2010, p. 213). Ella observa asustada, con una mirada ensimismada y el ceño fruncido, pero sabe que ya nada puede hacer: ha sido irremediabilmente seducida por el mundo exterior y una nefasta consecuencia le espera por su agravio.

Un matiz interesante del poema es que todo él había consistido en la inversión de los roles que coronan al hombre como sujeto que mira y reducen a la mujer como objeto que es mirado. Sin embargo, este orden alterado retorna a su pauta tradicional en la última estrofa y la inversión tiene como consecuencia la muerte de la Doncella (*Íbid.*, p. 216). Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) elige, curiosamente, este momento y será uno de los pocos pintores que muestren la llegada de la Dama a Camelot [**Fig. 3**].



3. Dante Gabriel Rossetti, The Lady of Shalott publicado en Poemas de Alfred Tennyson para la Editorial Moxon, 1857, Museo de Bellas Artes, Boston.

En su ilustración de 1857 para Moxon exalta el misterio y la expectación de los cortesanos de Camelot ante la inexplicable llegada de una bella joven muerta. El punto de vista del espectador refleja el de Lanzarote: como él, uno mira hacia el bote, pero, a diferencia de él, se nos permite mirar directamente al rostro de la señora, que está inclinada hacia nosotros. La Dama es presentada al público, quien opera en calidad de *voyeur* (Poulson, 1999, p. 190).

Una de las versiones de John William Waterhouse (1849-1917), datada en 1888, nos muestra un episodio diferente de la narración del poema. La Dama, aún viva, emprende su viaje hacia Camelot [Fig. 4].



4. John William Waterhouse, *The Lady of Shalott*, 1888, Tate Gallery, Londres.

Esta propuesta, marcada por la frescura del *plein air* tan del gusto de los naturalistas franceses, abandona la naturaleza de *femme fatale* a favor de una triste doncella vestida de blanco virginal (Jeffers, 2002, p. 246). Tal como hizo Tennyson, el cambiante paisaje otoñal, que nos recuerda al que pintó John Everett Millais para su *Ofelia* (1852), es utilizado por el artista como un aliado poético que refleja la muerte de la Dama (Nelson, 2004). En esta representación se da una curiosa combinación de infantilidad y erotismo, un inquietante vínculo entre la sugerencia del despertar sexual y los matices de la muerte, insinuados no solo por la narrativa poética sino también por el paisaje, que se aproxima tanto al invierno como a la noche (Prettejohn, 2000, p. 229). Vestida de blanco nieve y sentada en el bote con su nombre escrito en la proa, nuestra

heroína afloja la cadena que la mantiene atada a la isla, liberándose simbólicamente de su encarcelamiento. Sus labios ligeramente abiertos indican que está empezando a entonar su última canción (*Íbid.*, p. 229). El tapiz, envuelto alrededor del bote, está decorado con escenas del mundo al que ha decidido unirse: una damisela cabalgando y cuatro caballeros. Este parece estar terminado, pero ahora toma una nueva forma de expresión artística, la canción, para expresar el *pathos* de sus últimos minutos (*Íbid.*, p. 230). De las tres velas cerca de la proa, sólo una permanece encendida, un recurso muy barroco, que sugiere que su vida está a punto de llegar a su fin. El crucifijo, posiblemente una repetición adventicia del motivo ya empleado por Hunt, nos informa de que es piadosa y, como la mujer victoriana, una mártir de la represión sexual, carácter justificado por su cabello suelto pelirrojo y sus labios color grana (Jeffers, 2002, p. 246).

Una representación ya tardía es la de Sidney Harold Meteyard (1868-1947), datada en 1913 y titulada “*I am Half-Sick of Shadows*”, said the Lady of Shalott [Fig. 5].



5. Sidney Harold Meteyard, “*I am Half-Sick of Shadows*”, said the Lady of Shalott, 1913, Colección privada.

En este caso, no es la angustia emocional de la que es presa la Dama la protagonista, sino su naturaleza hermosa y sensual. Observamos que nuestra heroína yace reclinada de un modo que podríamos definir como erótico y seductor. Las delicadas y suaves telas de su vestido acentúan su silueta corporal y la inclinación de su cabeza hacia un lado, revela su blando e immaculado cuello. Los ojos de la Dama

permanecen cerrados, como si se encontrase sumida en un profundo sueño, lo que la condena irremediamente a un estado de vulnerabilidad: cualquiera, adoptando el papel de *voyeur*, puede poseerla con la mirada. Meteyard decide inmortalizar el momento narrativo en el que el espejo todavía permanece intacto y el tapiz bordado se mantiene, de manera segura, en su marco. El espejo reproduce una pareja de enamorados. Esta es, probablemente, la última imagen que ve nuestra Dama antes de que Lanzarote haga acto de presencia. No obstante, observamos que la Dama ya ha bordado la efigie de un caballero a caballo entre las gavillas de cebada (Prettejohn, 2000, p. 230). Esto nos lleva a deducir que, en esta versión, no podemos señalar a Lanzarote como el agente de la caída en desgracia de la Dama, sino que ella misma ha designado su destino antes de que este aparezca.

Autores como Christine Poulson, arguyen que la versión de Meteyard representa una respuesta más compasiva ante la frustración de las mujeres en una sociedad dominada por valores patriarcales y códigos sociales. En el contexto del *Arts & Crafts* existía una atmósfera política liberal, tendente hacia el socialismo, donde las mujeres desempeñaron un papel activo, a menudo trabajando junto a los hombres (Poulson, 1999, p. 188). Cuando la Dama de Shalott de Meteyard se establece en este contexto, puede verse como una imagen de una asombrosa contemporaneidad, pero, paradójicamente, expresa nuevamente el aburrimiento y la frustración sexual de las representaciones anteriores. Las masas de flores en el primer plano y los colores saturados que utiliza Meteyard, especialmente los azules y purpúreos profundos pero vívidos, crean una sensación de lujo que no se corresponde con el clima del poema. La Dama de Meteyard se asfixia en el ambiente cálido de lujo y riqueza; está confinada a una esfera doméstica opresiva de la que no puede escapar y su posición refleja la de muchas mujeres de clase media (*Ibid.*, p. 189).

En antítesis, Elizabeth Siddal (1829-1862), pintora y poeta aún condenada ser recordada, a menudo en exclusividad, como eterna musa del prerrafaelismo, rehúsa en 1853 ilustrar la trayectoria narrativa del poema, es decir, su suicidio y posterior viaje acuático (Cherry, 1993, p. 189-190). Por el contrario, pone el énfasis en su significado como productora y receptora de las construcciones ideológicas sobre los dos ámbitos: exterior, público y masculino, frente al mundo del hogar, femenino (Dómenech, 2010,

p. 218). Siddal inmortaliza el momento en el que la doncella dirige su mirada a la ventana mientras teje y se cumple el fatal sortilegio, fragmentándose el espejo [Fig. 6].



6. Elizabeth Siddal, *Lady of Shalott*, 1853, The Maas Gallery.

Para la artista, el momento más significativo es aquel en el que la Dama desafía a cualquier autoridad que esté controlando misteriosamente sus designios. La teoría feminista argumenta que, de acuerdo con los supuestos de la sociedad patriarcal, mirar es el mérito del hombre activo, mientras que la mujer, pasiva, es examinada (Prettejohn, 2000, p. 227). En cambio, Siddal desafía esa tendencia, no escenifica el fallecimiento de la Doncella, sino que concibe un espacio de trabajo austero y amplio, esa habitación propia que Virginia Woolf describiría en 1929, en el que la Dama se alza como la mártir virtuosa y púdica de Camelot, en el que la adúltera Ginebra, es la antítesis (Dómenech, 2010, p. 219). Tal vez el ave, descansando fugazmente sobre el telar, introduce la posibilidad de vuelo libre. Habiendo tomado la iniciativa de mirar, la Dama ya no está preparada para seguir cumpliendo su papel como tejedora. Aunque sabe que la condena por su agravio es la muerte, decide ingresar en el mundo social público, metamorfoseándose de víctima pasiva a heroína activa. Quizás esto la convierta nuevamente en prosopopeya de otro personaje mítico clásico: Aracne, la tejedora que desafió a la diosa Minerva, convertida en araña a causa de su osadía (Prettejohn, 2000, p. 277). El crucifijo debajo de la ventana introduce una nota cristiana que no se encuentra en el poema de Tennyson. El autosacrificio de Cristo en la cruz podría interpretarse como un paralelo de la posterior inmólación de la Dama en el bote. No

obstante, si la muerte de la Dama de Shalott puede considerarse noble, no logra la redención de su semejante cristiano. Su defunción no lleva a nada, excepto a la perplejidad de los ciudadanos de Camelot, que no consiguen entender lo sucedido. Es por ello que podríamos interpretar la alusión de Siddal a la Crucifixión como un comentario amargo sobre la inutilidad del autosacrificio de la mujer en un mundo donde el orden patriarcal permanece intacto (*Íbid.*, p. 228).

Conclusiones

Una vez finalizado este estudio, podemos concluir que *La Dama de Shalott* de Alfred Tennyson, obra susceptible de ser disociada de su contexto particular y aplicada a coyunturas históricas y sociales diferentes, constituyó un motivo de fascinación del universo artístico victoriano. El poema y las obras pictóricas derivadas de este permiten diversas lecturas, especialmente en clave social y de género. La situación personal de la heroína de Tennyson escondía problemas disputados en la Inglaterra victoriana que afectaban a la mujer: el confinamiento de esta en la esfera doméstica, su asignación irrevocable de un destino circunscrito al ámbito privado y su irremediable muerte si osaba desafiar estos roles predefinidos. De igual modo, es imposible eludir el carácter literario que la pintura victoriana poseyó. Además de *La Dama de Shalott*, otros poemas de Alfred Tennyson fueron tomados como inspiración para sus lienzos (*Mariana* o *Elaine*). Es por ello que se augura una fecunda senda de investigación que ahonde en las relaciones existentes entre la literatura y arte y las posibles construcciones de identidades que se derivan de estas.

Recursos bibliográficos

Abrams, Meyer Howard (1986). *The Norton Anthology of English Literature*. Nueva York: Norton.

Bornay, Erika (2010). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

Bristow, Joseph (ed.) (2000) *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Nueva York: Cambridge University Press.

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

- Culler, A. Dwight (1977). *The Poetry of Tennyson*. New Haven: Yale University Press.
- Cherry, Deborah (1993). *Painting women. Victorian Women Artists*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Doménech, Julia (2010). *La belleza pétrea y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*. Madrid: Fundamentos.
- Mayayo, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Nochlin, Linda (1991), “Women, Art and Power”. En Bryson, Norman, Holly, Michael Ann y Moxey, Keith, *Visual Theory, Painting and Interpretation* (pp. 14-15). Nueva York: Harper-Collins.
- Pollock, Griselda, et al. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Poulson, Christine (1999). *The Quest for the Grail: Arthurian legend in British Art, 1840- 1920*. Manchester: Manchester University Press.
- Prettejohn, Elizabeth (2000). *The Art of the Pre-Raphaelites*. Princeton, N.J: University Press.
- Tennyson, Alfred, y Griffin, Matthew (2015). *The Lady of Shalott*. Barcelona: Thule Ediciones.
- Varela, Nuria (2016). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.

Webgrafía

- Jeffers, Thomas L. (2002), “Tennyson’s Lady of Shalott and Pre-Raphaelite Renderings: Statement and Counter-Statement”. *Religion and the Arts*, nº6, pp. 103-112. Recuperado de: <https://pedagogiesofliteraturespring2015.files.wordpress.com/2015/02/tennyson-ladyofshalott-preraphaelite-renderings.pdf>
- Mariotti, Meg (2004). “The Lady of Shalott: Pre-Raphaelite Attitudes Toward Women in Society”.
Recuperado de: <http://www.victorianweb.org/painting/prb/mariotti12.html>

Nelson, Elizabeth (2004). “Pictorial Interpretations of `The Lady of Shalott´ : The Lady in her Boat”.

Recuperado de: <http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losboat.html>