



**Universitat de les
Illes Balears**

Títol: Prerrafaelismo y leyendas artúricas: modelos de feminidad en literatura y artes plásticas

NOM AUTOR: Antoni Real Levacher

DNI AUTOR: 43189632-W

NOM TUTOR: Sonsoles Hernández Barbosa

Memòria del Treball de Final de Grau

Estudis de Grau d'Historia de l'Art

Paraules clau: prerrafaelismo, leyendas artúricas, época victoriana

de la UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic 2013 – 2014

Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marqui la següent casella:

ÍNDICE

Introducción y estado de la cuestión.....	3
1. Aspectos introductorios de contexto y contenido temático	6
1.1 El contexto victoriano y la situación de la mujer.....	6
1.2 Las Leyendas Artúricas y el medievalismo en el siglo XIX.....	9
2. La dama de Shalott. La mujer introspectiva.	13
2.1 El poema “Lady of Shalott”	13
2.2 Representaciones pictóricas del personaje.....	16
3. La representación de la mujer adúltera.....	22
3.1 El tratamiento del personaje en la literatura	22
3.2 Su representación en las artes plásticas	27
Conclusiones.....	31
Listado de fuentes consultadas.....	36
Apéndice fotográfico.....	38

Introducción y estado de la cuestión

El objetivo del presente trabajo es estudiar la representación de la mujer en obras de artistas vinculados al círculo de la hermandad prerrafaelita, tanto en literatura como artes plásticas. Me centraré en un caso concreto, el tratamiento de personajes basados en una fuente literaria específica, como son las leyendas artúricas. Además, trataré de identificar un modelo de feminidad particular, es decir, una determinada tipología de mujer que comparten las representaciones seleccionadas. El motivo por el cual he escogido abordar el tema desde este punto de vista es que las relaciones entre las leyendas artúricas y la hermandad prerrafaelita se presentaba como un tema demasiado extenso para un trabajo de estas dimensiones. Para ser más específico en el tema y vertebrarlo de manera adecuada, me centro en el papel de la mujer. La representación de la feminidad propia de la hermandad prerrafaelita es uno de los aspectos más característicos de este grupo de pintores y ha sido bastante estudiado, no obstante, una de las particularidades del trabajo radica en que se sustenta tanto en fuentes literarias como pictóricas. Para ello, he tratado de escoger los ejemplos más paradigmáticos, obviando otros que han tenido menos trascendencia en las artes plásticas.

Al escoger un tema relacionado con la mujer, basado en personajes que tienen su origen en fuentes medievales, otro objetivo que me propongo es analizar cómo se adapta a la mentalidad decimonónica el modelo de feminidad que presentan las leyendas artúricas. Para ello, en primer lugar es necesario situarnos en el contexto en el que se desarrollan y centrarnos especialmente en la situación de la mujer dentro de éste, para así poder establecer relaciones entre lo representado y el momento en el que se realiza. Esto es lo que llevaré a cabo en el primer capítulo del trabajo. De esta manera podremos determinar hasta qué punto la imagen de la mujer representada en la ficción se utiliza como una metáfora para plasmar problemáticas propias de la época, con las que convivían los autores.

Al mismo tiempo, tampoco se pueden obviar los orígenes de la fuente literaria que fundamenta las obras que se tratarán. Los ciclos artúricos son una serie de leyendas que han sido retomadas por diversos autores, los cuales, dependiendo de las fuentes en las que se han basado incorporan variaciones en la trama o cambios de nombres en los personajes. Ésta es una de las dificultades encontradas al tratar un conjunto de leyendas de este tipo, ya que aunque me centraré en obras literarias del siglo XIX, los orígenes que tienen también son importantes y en este caso, son bastante diversos. Por este motivo trataré en un mismo capítulo, de manera introductoria, las fuentes medievales y la recepción que tuvieron en el siglo XIX. Estos aspectos se hacen necesarios para entender el renacer de las leyendas artúricas y realizar el análisis de las obras seleccionadas.

Para examinar la representación de la mujer, una vez introducidos los aspectos de trasfondo

necesarios para situar los ejemplos literarios y pictóricos, se tratarán de cumplir los objetivos mencionados a través del análisis de distintos personajes femeninos, los cuales serán finalmente comparados para extraer las similitudes. Para ello, en un primer apartado, que se corresponde con el capítulo segundo de mi trabajo, me centraré en un personaje concreto, la dama de Shalott. Continuando con esta línea marcada, el tercer capítulo auna dos personajes femeninos adúlteros. En ambos casos, primero trato las fuentes literarias y la visión que se da de los personajes, para luego examinar distintas representaciones de estos en las artes plásticas. Las fuentes literarias con las que vinculamos las obras son sobre todo de autores decimonónicos que retoman el tema y tienen influencia en las artes plásticas. El sentido que tiene introducir la fuente literaria es ponerla en relación con obras artísticas. Así, el mismo tema o personaje se revisa a través de dos medios distintos y a través también de diversos autores que lo han tratado. Ambos tipos de fuentes han sido analizados teniendo en cuenta la información que aporta la bibliografía. Una de las dificultades que han presentado los escritos utilizados es que la mayoría de publicaciones a las que hago referencia están escritas en lengua inglesa, lo cual ha supuesto una dificultad añadida, especialmente en lo relativo a la interpretación de las fuentes.

La representación de la mujer por parte de los pintores prerrafaelitas ha sido utilizada como tema central de publicaciones como *Pre-Raphaelite Sisterhood* o *Pre-Raphaelite Women* de Jan Marsh, autora de diversos escritos en los que el tema es tratado de manera general, con la presencia femenina en la hermandad como protagonista. Las leyendas artúricas son un tema que menciona, pero no para hacer un estudio comparado, sino que se hace una breve referencia a ello en un capítulo dedicado a la mujer medieval. Otro estudio de género similar es el del experto en literatura y comisario de arte, Bram Dijkstra, autor de *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. En esta publicación incluye referencias a personajes representados por la hermandad prerrafaelita que coinciden con el tema que nos ocupa, pero en general hace un estudio bastante amplio de la imagen de la mujer a finales del siglo XIX. En ninguno de los casos mencionados se presta especial atención a las fuentes literarias, como sería de suponer en este tipo de estudios que se proponen abordar el tema de manera amplia y centrándose en la cuestión de la mujer.

Desde el punto de vista literario, encontramos análisis de personajes femeninos a nivel general en la obra *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica* de Carlos Alvar, investigador en literatura medieval. Esta obra permite situar las fuentes principales en las que se basan los personajes y a partir de la información que aporta, podemos sacar nuestras conclusiones sobre el arquetipo que representan. Para ello es necesario tener presente aspectos relacionados con

la recepción de las leyendas artúricas en el siglo XIX. Se trata del tema central de *The Return of King Arthur* de las expertas en literatura artúrica Beverly Taylor y Elizabeth Brewer. Estas autoras dedican un capítulo a la hermandad prerrafaelita en el que tratan tanto poesía como pintura producida por autores relacionados con el grupo. Lo que nos resulta de especial interés es la explicación de las motivaciones de los artistas para participar en este *revival* y la imagen de las leyendas artúricas que transmitieron, ya que se explican los rasgos más particulares de estos autores. Además, se mencionan distintas obras, las cuales no son estudiadas con detenimiento porque no es un objetivo que se proponen ni se puede cumplir en la extensión de un solo capítulo. Lo que sí se realiza es una relación entre literatura y arte que es ejemplar para el estudio que me propongo. Con diferencia a la publicación comentada, se tratará de dedicar el estudio a unos ejemplos concretos relacionados con un modelo de mujer, pero literatura y pintura serán igualmente los temas centrales.

Otras publicaciones que podemos considerar referentes para el trabajo, son estudios de obras plásticas concretas basadas en temas artúricos. Los encontramos en capítulos o artículos que al centrar su atención en una sola obra, tienden a desarrollar más las fuentes literarias en las que se basa el autor de la creación. Además, al ser una mujer lo representado, podemos encontrar un análisis del modelo de feminidad que transmite y sus referentes. Un ejemplo de ello son dos artículos de *Woman's Art Journal* que, llevados a cabo por historiadores del arte, se centran en la reproducción de "Lady of Shalott" por parte de dos artistas prerrafaelitas distintos. "Sexual Politics, Pomegranates and Production: William Morris's The Defence of Guenevere and La Belle Iseult in Dialogue" es otro ejemplo en el que al abordar un caso más específico, se trata de manera más exhaustiva la imagen representada. Estos ejemplos siguen una estructura similar de análisis de las obras, según la cual en primer lugar se sitúa la fuente literaria en la que se basa la obra de arte para después analizar con detenimiento su contenido. Estos estudios son útiles para los análisis de las obras plásticas, pero el presente trabajo no se dedicará a una obra en concreto como estos, sino que tratará distintos ejemplos que, de entrada, consideramos que representan un modelo similar de feminidad. A partir de aquí, se relacionarán las distintas obras y se sacarán conclusiones sobre la manera de representar los personajes expuestos.

Antes de terminar esta introducción, me parece oportuno hacer mención a la metodología del estudio, el cual parte de corrientes historiográficas diferentes, la literatura comparada y los estudios de género, para realizar un trabajo en el que se pone en relación la imagen de la mujer que el arte y la literatura transmiten. Empezando por la literatura comparada, es una disciplina académica que se desarrolla a partir del siglo XIX y, de manera más explícita, a comienzos del siglo XX. Se define sobre todo como una disciplina dedicada a estudiar las obras de diversas literaturas

entre sí. Con el tiempo, se amplió el término para ocuparse también de la filosofía y otras disciplinas históricas, incluyendo la historia del arte¹. En el caso de este trabajo, se analizan personajes a partir de fuentes literarias y plásticas. No obstante, lo que se trata de extraer de cada caso no se limita a una comparación en el sentido estricto porque hay otros aspectos a los que se aluden con el fin de cumplir los objetivos, relacionados con la imagen de la mujer.

Los estudios de género o estudios de la mujer (campo más específico del primero) nacieron junto a los movimientos de liberación en las décadas de los años sesenta y setenta con el objetivo de replantearse preconcepciones relacionados con el género, dando pie a una nueva manera de aproximarse al objeto de estudio. Así pues, un contexto o tema es examinado desde una perspectiva que hasta el momento resultaba inusual². En el presente trabajo, la obra del grupo de pintores que analizamos ya ha sido estudiada desde esta óptica como se puede apreciar en el estado de la cuestión. Siguiendo la estela de estos estudios, la manera en que se representa a la mujer será estudiada tratando de descifrar las concepciones de género que se ocultan en las obras.

Así pues, partiendo de la existencia de estas disciplinas se tratará un tema próximo a ambas, porque la mujer y la relación entre literatura y arte son los principales objetos de estudio que se tratarán en el trabajo. Además, obras a las que se hace referencia en el trabajo, como algunas de las presentadas en el estado de la cuestión, participan de estas dos disciplinas explicadas y por este motivo, son tomadas como referentes a la hora de elaborar el presente estudio.

1. Aspectos introductorios de contexto y contenido temático

1.1 El contexto victoriano y la situación de la mujer

Para situar a la mujer en el contexto en el que se desarrollan las obras que ocupan este trabajo es importante hacer referencia en primer lugar a lo que es la época victoriana. Se trata de un momento crucial para la historia de Reino Unido, el cual abarca el periodo del reinado de Victoria I (1837 – 1901). Éste fue el reinado más largo de la historia en este país, lo que lo convierte en un período de tiempo sujeto a una evolución, como es natural en unos tiempos de cambio como estos y en una cronología tan extensa. Generalmente, la época victoriana se ha dividido en tres etapas, de las cuales sobre todo trataremos en el trabajo los dos últimos tercios, que van del victorianismo medio (1851 – 1873) al victorianismo tardío (1873 – 1901). Empezando a comentar los rasgos fundamentales del período, es importante como se asentó una sociedad surgida de la Revolución Industrial, con los

conflictos de clases que ésta conlleva. Al desarrollarse el proceso de industrialización de manera tan temprana, llegó a alcanzar gran poder a nivel mundial. A finales de esta época aumentan las tensiones internas y encontramos un movimiento obrero y sindical más reivindicativo. Producto de estos tiempos se instauran una serie de valores que se han denominado “victorianos”. No estamos hablando de una invención propia de los historiadores sino de un término al que ya en su época se le otorgó un significado. Así pues, se ha utilizado esta denominación para hablar de los diferentes aspectos relacionados con en este momento³.

Íntimamente ligado a la época victoriana se desarrolla lo que se ha denominado “mentalidad victoriana”, cuyos presupuestos expondremos a continuación. No obstante, antes no puedo pasar por alto una mención a la importancia de la prensa en la difusión de las ideas que conforman este pensamiento. En 1850 se habla de quinientos sesenta periódicos circulando por todo el país. Tanto la prensa como las instituciones educativas y la religión (concretamente la doctrina metodista) han sido consideradas fundamentales para explicar la creación de una mentalidad colectiva. Sus características principales son el puritanismo y la rígida disciplina, fundamentada por un código moral estricto que conllevaba a un sentimiento obsesivo del pecado, la lucha por la salvación y la posible condena. Se trata de un conservadurismo que contrasta con el rápido progreso y los cambios producidos durante el reinado de Victoria. También se ha considerado característica la incultura e hipocresía de esta sociedad. El objeto de estas críticas es una burguesía que se interesaba superficialmente por la cultura, preocupada sobre todo por las apariencias. En cuanto a la educación, principalmente servía como medio de creación de un sentimiento de clase privilegiada que generaba una mayor discriminación. Criticando esta manera de entender los valores, encontramos escritores próximos a los artistas prerrafaelitas como George Bernard Shaw (1856 – 1950) u Oscar Wilde (1854 – 1900), que satirizaron esta sociedad⁴. Así, situamos una manera de pensar generalizada a la que nos referimos como mentalidad victoriana y, a su vez, una reacción en contra de los principios que la fundamentan. Son aspectos que condicionan las obras que se trataran y la recepción que tuvieron.

El papel de la mujer en época victoriana es un segundo aspecto del contexto al que se debe prestar especial atención debido a la temática del estudio. Algunos datos referentes al contexto, recogidos por la especialista en estudios de género Joan Bellamy sirven para ilustrar las limitaciones que las mujeres tenían en la sociedad. En 1837, cuando la reina Victoria llegó al trono, las mujeres no tenían derecho a tener la custodia de sus propios hijos ni derechos de propiedad. También eran excluidas en el ámbito de la educación, aunque por otro lado, en otros aspectos también es necesario hablar de incipientes cambios, señalando una serie de factores⁵. La especialista en estudios de género relacionados con la cultura victoriana, Claudia Nelson, sitúa la desproporción existente entre

el número de hombres y mujeres en 1850 como un dato clave para entender algunos cambios. Esta desproporción se debe a diversos factores, de entre los cuales destaca el éxodo a las colonias británicas, protagonizado en su mayoría por hombres. Según la autora, este hecho hizo que se replantearan algunas cuestiones, pues al haber más mujeres que hombres, muchas mujeres se vieron relegadas a la soltería (más de 1,7 millones según el censo de 1851) y la cuestión del matrimonio empezó a verse desde otra perspectiva. También hay que tener en cuenta un factor que repercute en el modelo de mujer que se apreciará. Al hablar de las cualidades de la mujer buscadas por un hombre de clase media, frecuentemente se ha señalado a la religión como factor importante que conducía a establecer la relación entre sufrimiento físico y refinamiento del carácter. Una mujer con salud delicada o caracterizada por la fragilidad era un modelo atractivo, al considerar que esto permitía mantenerla a salvo de la contaminación de la esfera pública, a la cual se veía relegada debido a la separación existente entre lo adecuado para la mujer y para el hombre⁶.

En el campo de la literatura, la imagen que predominaba era la derivada del poema narrativo “The Angel of the House” (1854 – 1862) de Coventry Patmore (1823 – 1896). Este poeta y crítico estaba vinculado a la hermandad prerrafaelita, al haber participado en *The Germ*, publicación periódica que únicamente sacó a la luz cuatro ejemplares publicados en 1850. La imagen que recrea de la mujer en el poema corresponde a un ideal de pureza y abnegación que fue aceptado por la mayoría de críticos. A pesar de esta aceptación generalizada, hay obras de autores de la época como Charlotte Bronte (1816 – 1855), George Eliot (1819 – 1880) o Alfred Tennyson, que se considera que rebaten las cualidades inherentes a la mujer prefijadas en el poema⁷.

En cuanto a la visión de la sexualidad en las mujeres, la psicóloga Vera Maass menciona la prevalencia de la imagen de mujer asexual. Los estudios de la época señalaban el desinterés de la mayoría de mujeres por el tema⁸. Ésta parece que es la idea que se trataba de perpetuar y defender para obviar otras realidades que no eran aceptadas. Dijkstra recalca lo terrible que parecía para la mentalidad de la época plantearse la posibilidad de que las mujeres pudieran tener instintos sexuales o incluso atracción entre ellas. Rompía con el modelo que se había tratado de construir de mujer sacrificada que pertenece a la propiedad de un hombre. En relación a esta idea, se entiende la atracción existente en la literatura y en el arte por modelos de mujeres virginales que se encuentran totalmente dependientes de una figura masculina que resulta inaccesible y por la cual finalmente mueren de forma trágica⁹. Con esto vemos cómo el contexto victoriano tiene una serie de peculiaridades que se relacionan con la visión de la mujer. El puritanismo de la época fue el germen que influenció los modelos literarios, pero también era un contexto en el que algunos autores como los mencionados estaban rebatiendo este modelo. De todos modos, es un modelo que parece tener cierta trascendencia, prefijando una imagen de mujer que no siempre se corresponde con la realidad.

1.2 Las Leyendas Artúricas y el medievalismo en el siglo XIX

Debido a la importancia que tiene esta fuente literaria, me parece preciso remitirnos a los orígenes de las leyendas artúricas y a la manera en que llegó a la sociedad de la Inglaterra victoriana. Estamos tratando una obra compuesta por fuentes diversas que han sido recogidas por una serie de autores desde sus orígenes. Éstos son inciertos y existen divergencias en algunos aspectos. El origen se sitúa en una serie de leyendas celtas, que nos proporcionan las referencias más antiguas a los personajes que encontramos en las narraciones, los cuales serían hombres de las mismas tierras que habrían vivido en torno al siglo V. En cuanto a la transmisión de las leyendas, habría ocurrido de generación en generación por los bardos o los juglares bretones. Una fuente clave que recoge de manera escrita estas leyendas es la *Historia Regum Britanniae* (escrita entre 1130 y 1135) de Godofredo de Monmouth. Entre 1182 – 90 se realiza de nuevo una recopilación de las leyendas celtas y bretonas a través de la obra *Perceval ou le Conte du Graal* del autor francés Chrétien de Troyes (1135 – 1183) . Es una obra inacabada cargada de ambigüedades y enigmas que la dotan de gran carga espiritual y mística¹⁰.

Para pasar a tratar el tema del resurgir del interés por las leyendas artúricas en el siglo XIX, en primer lugar es necesario vincular la atracción surgida por esta obra literaria con la fascinación medievalista. Se considera que fue el escritor, crítico y sociólogo John Ruskin (1819 – 1900) quien introdujo el término medievalismo en la década de los años cincuenta del siglo XIX¹¹. Pese a esto, se han encontrado antecedentes previos a esta fecha. Un hecho que se considera clave es la afición por las antigüedades que empieza con la Sociedad de anticuarios londinenses (iniciada en 1707). Posteriormente se incrementará el interés por estos temas a través de los poetas del cementerio y el nacimiento de la novela gótica¹². Así pues, estamos haciendo referencia al romanticismo, del cual en parte se heredaría este apego por lo medieval que tendrá especial importancia en la época victoriana. Estos antecedentes son importantes para entender este período como un momento de transición en el mundo literario, vacilando entre el romanticismo que le precede y el modernismo, movimiento al que antecede la literatura victoriana¹³.

Otro aspecto importante del renacer de las leyendas artúricas en el siglo XIX es la fuente principal a través de la que se transmitió, ya que tal como hemos situado, partimos de diversas versiones que recopilan las historias. En el caso que nos ocupa, tendremos que hacer especial mención a una versión en concreto por su mayor difusión. Para ello, una fecha a tener presente es 1817. Se trata del año en el poeta de la escuela romántica Robert Southey (1774 – 1843) publica una nueva edición de *La Morte d'Arthur* (1485) de Thomas Malory (1405 – 1471). Desde la impresión que William Stansby (1572 – 1638) había realizado en el año 1634 no habían aparecido nuevas

ediciones. Southey incorpora a su edición un prefacio en el que presenta una visión conservadora del romance y la edad medieval. Sobre todo remarca su admiración por la proeza de los caballeros y habla de las fuentes utilizadas por el autor, sin detenerse en el contenido en sí de la obra¹⁴. Lo que realiza Malory es una recopilación de textos franceses e ingleses, por lo tanto tiene en cuenta obras comentadas como la *Historia Regium Britanniae*. Podrían haber sido escritos cuando el autor estaba en prisión, ya que se refiere a sí mismo como caballero prisionero. Se supone que tenía acceso a bibliotecas, a través de las cuales tendría a su disposición las principales fuentes. Al morir en 1471 se sostiene que podría encontrarse en prisión aun. Su obra sería publicada de manera póstuma en 1485 por el impresor y escritor inglés William Caxton (1422 – 1491)¹⁵. Así pues, situamos a Malory como la principal vía de transmisión de las leyendas artúricas, un aspecto a tener en cuenta por la importancia que tendrá en el arte y la literatura del XIX que retoma las leyendas con esta fuente como base.

Otro autor importante por su contribución en el resurgir de las leyendas artúricas es Alfred Tennyson. Se trata de un poeta y dramaturgo, enmarcado en el pos-romanticismo. En 1833 plasmó su fascinación por los ciclos artúricos con una primera versión del poema *Lady of Shalott*, el cual se inspira en fuentes medievales pero narra una historia inédita situada en el mundo de las leyendas artúricas. Más adelante, Tennyson presenta un proyecto más ambicioso, el conjunto de poemas titulado *Idylls of the King* (1859 – 1873). En un principio, el poeta se planteó distintas maneras de realizar la obra, contemplando un drama musical de cinco actos o una epopeya. Por lo que se optó finalmente es por un conjunto de doce poemas. Con éstos se representan distintos episodios que sirven para configurar la historia de Arturo y los caballeros de la mesa redonda. Como base utiliza sobre todo la obra de Malory, aunque realiza distintos cambios que se entienden como una manera de concentrar los significados simbólicos¹⁶.

Podemos considerar la edición de Robert Southey de *La Morte d'Arthur* de Thomas Malory y los poemas de Tennyson como las dos principales vías a través de las cuales la historia del Rey Arturo llegó a los autores decimonónicos. En 1847 el pintor escocés William Dyce (1806 – 1864) realizó unas pinturas murales que se consideran la primera obra del período en utilizar temas extraídos de las leyendas artúricas. A través de éstas, se representa de manera alegórica la historia de Gran Bretaña. Su visión dista de los artistas que comentaremos a continuación, ya que se centrarán en contenidos más personales en lugar de idealizar la historia, tratando tramas que no estarían aceptadas moralmente por estar relacionadas con temas tabú como el adulterio. Tenemos que distinguir así diferentes maneras de aproximarse al mito que responden a distintas finalidades¹⁷.

Los artistas de la hermandad prerrafaelita son una pieza central del tema que se desarrolla por sus aportaciones al tema de las leyendas artúricas en el ámbito de las artes plásticas. Los inicios

de la hermandad los situamos en 1848, año de la fundación por John Everett Millais (1829 – 1896), Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882) y William Holman Hunt (1827 – 1910). Estos tres artistas conformaron este grupo al compartir distintos intereses y el desagrado por la pintura academicista del momento. La duración de esta hermandad fue muy corta, ya que en 1853 se disuelve. Rossetti utiliza una referencia a las leyendas artúricas para comentar este hecho en una carta a su hermana, afirmando que “So now the whole Round Table is dissolved”¹⁸. A pesar de los distintos caminos que emprendieron los pintores, los principios establecidos se mantuvieron y se continúa hablando de prerrafaelismo y de artistas prerrafaelitas hasta principios del siglo XX. Además, en el periodo posterior a la disolución encontramos la denominada segunda generación prerrafaelita, caracterizada por el gusto por lo medieval, encabezada por Dante Gabriel Rossetti, a quien se unen William Morris (1834 – 1896) y Edward-Burne Jones (1833 – 1898). De estos dos artistas es importante señalar algunos datos sobre su formación porque nos proporcionan información sobre sus intereses. Morris y Burne-Jones se conocieron en Oxford mientras estudiaban teología. Estos dos factores serán determinantes, ya que Oxford se considera una de las ciudades más medievales, en ese momento ni siquiera había llegado el ferrocarril y en el ámbito religioso se estaban recuperando algunas tradiciones litúrgicas medievales. En cuanto a gustos literarios, tenían mucho en común y el descubrimiento de *la Morte d'Arthur* de Malory tuvo un gran impacto en ellos, siendo decisivo en sus carreras¹⁹. Su veneración por el libro era tan grande que no se sentían capaces de transmitirla a sus amistades más cercanas, hasta que oyeron a Dante Gabriel Rossetti declarar que la Biblia y *la Morte d'Arthur* eran los mejores libros del mundo. Rossetti ya conocía la obra antes de entrar en contacto con estos dos autores y se puede considerar uno de los vínculos que les unió²⁰. Muestra de ello es la primera obra que realizaron en conjunto con otros artistas.

Entre 1857–1859 se realizaron unos murales en la biblioteca Oxford Union en los que se representa un ciclo pictórico basado en temas artúricos, ejemplificando así el interés compartido por los diferentes autores. Éstos eran distintos miembros de la llamada segunda generación prerrafaelita, constituyendo uno de los momentos más álgidos de ésta. En el mismo año 1857 se realizó una edición ilustrada de la obra de Tennyson. Diferentes artistas prerrafaelitas volvieron a participar, tratando de nuevo los ciclos artúricos en varias de las ilustraciones.

Para entender mejor la proliferación de la tendencia a retomar estas historias, tanto en la literatura como en el arte, es necesario hacer referencia al contexto en el que son recibidas una vez más. Con ello, podemos identificar posibles motivos que originaron esta inclinación por temas medievales en artistas de época victoriana. Jan Marsh identifica a los redescubridores del pasado medieval como voces de protesta que responden a tiempos de auge de barcos de vapor, factorías textiles y ferrocarriles; al igual que al auge de la ciencia en detrimento al pensamiento religioso.

Ante esta situación, los valores medievales se presentaron como una vía de escape y llegaron a repercutir en cierto modo en la mentalidad de la sociedad. Un ejemplo relacionado con el tema es lo que se comenta respecto a la repercusión en las pautas de comportamiento en hombres y mujeres. Los héroes legendarios que se representaban se convirtieron en prototipos victorianos de masculinidad y feminidad, sirviendo de modelos para las relaciones entre éstos. Además, el código de caballería se convirtió en la base del sentido del honor para los *gentleman* ingleses del siglo XIX²¹.

En cuanto a los rasgos característicos de la hermandad prerrafaelita al desarrollar sus representaciones visuales, lo que predomina es el romanticismo y la reiteración de determinadas temáticas. Tristán e Isolda, Ginebra o la búsqueda del Santo Grial son algunos de los temas predominantes. Éstos permitían profundizar en aspectos psicológicos de los personajes al situarlos en escenas que muestran confrontaciones dramáticas. Además, se considera que el hecho de no situarse en un escenario contemporáneo permitía eliminar la subjetividad del propio artista y ofrecer una mejor expresión de las pasiones humanas que la que podía darse con otras historias²². Esta afirmación de Beverly Taylor y Elizabeth Brewer sirve para situar de manera general las principales motivaciones de los artistas. Así pues, coincido con su afirmación de que utilizan el tema como recurso para enmascarar su subjetividad al dar un valor metafórico a la representación.

Llegados a este punto, se entiende que en el siglo XIX, algunos autores tenían una visión sesgada de lo que era la época medieval. La manera en que se ha representado no responde a una reconstrucción verídica, lo que más parece interesar a la mayoría de autores es utilizar las historias para reflejar algunas preocupaciones contemporáneas. También debe tenerse en cuenta que algunos estudiosos como Sam Smiles, especialista en arte contemporáneo británico, al comentar la obra de Malory le atribuye un carácter atemporal. Este mismo autor, considera que en la obra de Tennyson esta noción continúa presente. Esto conlleva a considerar que ya desde la obra de Malory se ha querido adjudicar a la obra literaria unos valores trascendentales que en el siglo XIX pudieron ser apreciados y transmitidos. En las artes visuales esta noción de atemporalidad de la que habla Smiles se habría perpetuado, dándole más importancia que a la propia reconstrucción histórica. La frecuente falta de referencias a la cultura céltica lo corrobora²³. Ya hemos explicado los orígenes celtas que tienen las leyendas pero, sin embargo, no fue un aspecto que intentaron plasmar en sus obras la mayoría de casos, sino un medievalismo más superficial. El verdadero protagonismo lo recibe la carga mística de la obra literaria, que en el siglo XIX parece verse potenciada.

El fervor comentado por los temas medievales conviene observarlo también desde la óptica de John Ruskin. Este influyente crítico que jugó un papel fundamental en los inicios de la hermandad prerrafaelita, mostró su desagrado ante las creaciones basadas en temas medievales.

Suponían para éste la negación de las características que le habían hecho elogiar a los prerrafaelitas en un primer momento. Podemos conocer más detalles al respecto a través de una carta de 1858 dirigida al pintor y escultor simbolista G.F Watts. Éste había mostrado su malestar debido a la influencia que había ejercido Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882) en uno de sus pupilos. Ruskin le responde: “I am answerable for a good deal of this fatal mediaevalism in the beginning of it -not indeed for the principle of retrogression -but for the stiffness and quaintness and intensity as opposed to classical grace and tranquility”²⁴. De lo que se expone en las cartas podemos extraer dos ideas. La primera es la de culpabilidad. En un principio reconoce haber alentado a los jóvenes pintores, pero no responde a lo que realizan en etapas posteriores. La segunda idea que está presente es su posicionamiento respecto al gótico en este momento. Lo contrapone al clásico, el cual es su ideal artístico. El pintor italiano Paolo Veronese es un ejemplo de su idea de verdadero artista, al no dejarse llevar por el egoísmo que conllevaba la expresión de las emociones propias del artista en su obra. Así, vemos cómo se comenta la frialdad y falta de originalidad de las composiciones de estos artistas. Además, se queja de la falta de contenido moral en la obra de Malory y llega a afirmar que “Rossetti and the P.R.B are all gone crazy about the Morte d'Arthur”²⁵. Con lo mencionado de estas cartas se ejemplifica como algunos sectores no veían con buenos ojos estas obras. También destaca la noción de lo que Ruskin llama egoísmo, ya que hace referencia a un aspecto comentado sobre los temas medievales. Se trata de la utilización de las historias pertenecientes al pasado medieval como valor simbólico que sirve como medio para expresar las ideas propias del artista, cosa que no parece ser de su aprobación.

2. La dama de Shalott. La mujer introspectiva.

2.1 El poema “Lady of Shalott”

“Lady of Shalott” es un poema especialmente importante por la imagen de mujer que presenta y por su trascendencia en el mundo de las artes plásticas. En este punto, me limitaré a tratar el poema y las lecturas que se pueden realizar de éste. El creador del poema es Alfred Tennyson, quien ya hemos comentado que fue un personaje clave a la hora de difundir los contenidos de las leyendas artúricas. En este caso, el autor crea el poema de manera más libre e independiente respecto a la fuente en la que se basa. Los orígenes de la dama de Shalott los situamos en el personaje Elaine de Astolat. Su historia es la de una doncella que habita en una torre donde se dedica al arte, hasta que conoce al caballero Lanzarote y se convierte en su obsesión no correspondida, ya que éste tenía una relación adúltera con la reina Ginebra. Esta situación le conduce al suicidio. Esto sucede en una escena en la

que aparece en un barco con destino a Camelot llevando consigo una carta para Lanzarote²⁶.

La historia de Elaine aparece en *La Morte d'Arthur* de Thomas Malory, por lo que se podría suponer que fue la fuente que utilizó Tennyson, al igual que haría para el conjunto de poemas titulado *Idylls of the King*. Sin embargo, el propio Tennyson negó haber tenido conocimiento de esta historia a través de Malory, pese a estar familiarizado con el autor. La vía por la que llega a conocer al personaje es una novela corta italiana titulada *Donna di Scalotta*. En 1825 el traductor Thomas Roscoe (1791 – 1871) publicó una colección de cuatro volúmenes de traducciones de novelistas italianos. Entre ellas aparecía esta historia traducida con el título de *Lady of Scalot*. Tennyson lo cambiaría a Shalott por motivos de sonoridad en lengua inglesa. No es el único cambio que introdujo, ya que si la obra italiana se centraba más en describir el aspecto físico del personaje, el poeta trata de realizar una introspección psicológica a través de una serie de añadidos que introduce con respecto a la versión italiana²⁷. Podemos considerar que este cambio nos muestra las intenciones del autor, quien trata de desarrollar más al personaje añadiendo elementos que pertenecen a la problemática de la mujer desde su perspectiva. Así, se relaciona con el contexto que hemos desarrollado en el primer capítulo, en el que se trataban una serie de limitaciones de las mujeres. En el poema lo que se consigue es plasmar como le afectan las restricciones al personaje.

Centrándonos en lo que se narra en el poema de Tennyson, es una historia bastante sencilla pero de más ambigua lectura debido al carácter alegórico, imposibilitando una interpretación clara y unívoca. Tennyson presenta a la protagonista ubicándola en la isla de Shalott, donde se encuentra cautiva en una torre. Aparentemente, los segadores más madrugadores son los únicos que parecen conocerla al oír su canto mientras trabajan. A parte de por ellos, se desconoce en qué medida es conocida su identidad por otra gente porque no se facilita información sobre sus orígenes ni por qué motivo se encuentra allí, tan solo sabemos que se halla aislada del mundo, del que sólo tiene conocimiento a través de un espejo. Intentar verlo directamente desde la ventana desataría un maleficio. Por este motivo, el personaje está resignado a contemplar “sombras del mundo” que a la vez transfiere a los tapices que se dedica a coser noche y día. Aparecen todo tipo de personajes, aunque el poeta destaca los caballeros que ve pasar de dos en dos. Éstos le recuerdan a la protagonista su soltería. Más adelante, se vuelve a evidenciar cómo le afecta el estar aislada del mundo y sobre todo de la compañía masculina al mencionar cómo vislumbra a dos recién casados. La protagonista manifiesta su hastío expresando que está harta de sombras²⁸. Así, llegados hasta este punto se antecede el momento de clímax al situar la problemática de la protagonista y tratar de transmitir cómo le afecta psicológicamente. Lo que se ha narrado sirve para introducir estos aspectos que derivan en un conflicto mayor que se desata a continuación.

La narración prosigue con un momento clave, la aparición en escena del caballero Lanzarote.

Se realiza una descripción de este personaje, que va cabalgando hacia Camelot. La dama de Shalott le observa y, acto seguido, deja sus tareas y se dispone a contemplarlo directamente desde su ventana. Supone el primer contacto visual directo con el exterior que realiza durante el poema y se convierte en el momento en el que cae sobre ella la maldición, el tapiz sale volando y el espejo se rompe. La siguiente acción que realiza es bajar para encontrar una barca en la que escribe su nombre. Una vez se tiende en la barca, se dispone a cantar una última canción mientras se dirige a Camelot. Allí la encuentran los caballeros y Lanzarote se percata de su existencia, aunque sea una vez muerta. El poema finaliza con el comentario que realiza este caballero sobre la belleza de la joven, antes de proseguir con sus tareas²⁹.

El final del poema tiene bastantes similitudes con la fuente en la que se basa, pero a lo largo del poema se aprecian cambios que hacen que diste de la trama original. Podemos considerar que Tennyson realiza una versión libre en la que construye una realidad paralela donde Elaine, rebautizada como la dama de Shalott, se enfrenta a una problemática similar pero con obstáculos añadidos. El aislamiento de la dama de Shalott y su decisión de ver directamente el mundo no se encuentran en la novela italiana³⁰. Éstos son importantes elementos simbólicos que ayudan a generar el ambiente de opresión del personaje y a marcar sus límites. En el poema de Tennyson no solamente se la ubica encerrada en una torre sino que se le impide cualquier contacto visual directo con el exterior. Se encuentra controlada por una fuerza desconocida a la que debe obedecer tácitamente mientras cose un tapiz.

Es necesario tener en cuenta que estos elementos, pese a ser fruto de la imaginación del pintor, contienen ecos de diferentes historias. La estudiosa en literatura victoriana Isobel Armstrong, propone que hay diferentes mitos en los que se originan estos elementos del poema. El acto de verse a través del reflejo se aproxima a mitos como el de Narciso y Eco. Por otra parte, relaciona la mujer cosiendo con Aracne y Penélope. Esta combinación deriva en una historia sobre anhelo de cambio y deseo sexual que termina provocando su muerte al no poder combatir su represión³¹. Hay que tener en cuenta que en el poema estos elementos sirven para fines bastante diferentes a los de estas historias. La obsesión de Narciso con su reflejo está relacionada con la vanidad, cualidad que se desconoce si posee la dama de Shalott al no incluir ninguna referencia, ya que no se menciona que utilice el espejo para contemplarse a sí misma sino al mundo exterior. En cuanto a la comparación con Aracne y Penélope, el factor de la destreza y la competitividad no están presentes pero no deja de ser una muestra de cómo continúa la tradición de representar a mujeres realizando esta labor.

Otras propuestas vinculan esta temática con el deseo del artista por aislarse del mundo terrenal. La interpretación de la primera parte del poema como una metáfora de la idea de creación artística es muy común. El poema se considera como una muestra del estudio de la naturaleza del

artista, una constante en los poemas de Tennyson. La protagonista se encuentra aislada del mundo, dedicándose solamente al canto y al arte de coser³². Hay elementos como la idea de mundo que solo puede ver reflejada a través del espejo, que refuerzan esta teoría. A través del espejo, además, concibe sus tapices representando todo lo que ve. Por este motivo, también se ha propuesto comparar la labor del personaje con la de un escritor. Así, el acto de coser actúa como metáfora de la escritura al ser una tarea creativa que se asimila a la manera en que los escritores componen sus historias³³. Al ser Tennyson un escritor tiene sentido que quiera realizar esta metáfora, pero hay otras teorías que parecen más plausibles al conectarlo con la situación de la mujer en la época victoriana.

Así, otra perspectiva desde la cual podemos interpretar los elementos alegóricos relacionados con su aislamiento es la de la mujer victoriana. La torre representaría la esfera en la que se encuentra la mujer y el castigo que recibe el choque que supone transgredir los límites marcados por la sociedad. En esta línea se establece una conexión entre su acción y la condena. Éstos, eran interpretados por la audiencia victoriana como un acto de desobediencia moral³⁴. Otras visiones son las que relacionan a la protagonista con la mujer soltera, que como ya hemos comentado, en el contexto de la época estaba convirtiéndose en una situación de cada vez más frecuente. Es un personaje omnipresente en la literatura victoriana, sobre todo representada como mujer cuya soledad puede derivar en trastornos mentales y terminar cometiendo su suicidio³⁵. Equiparar el destino trágico de la protagonista tiene cierto sentido si tenemos en cuenta que el personaje inicial en el que se basa, Elaine, termina la historia suicidándose. Como ha sido comentado, Tennyson incorpora variaciones a la historia como el maleficio. Éste sustituye la voluntad de suicidio, pero la acción de mirar por la ventana la realiza siendo consciente del caos que creará. Por lo tanto, es igualmente un acto desesperado que responde a una situación de aislamiento en la que se despierta en ella un anhelo sexual imposible según los límites que tiene marcados.

2.2 Representaciones pictóricas del personaje

En cuanto a la transferencia del contenido del poema a las artes plásticas, se tendrán que analizar los simbolismos y mostrar las discusiones sobre las distintas maneras de representar el poema. Es necesario comentar la extensa cantidad de representaciones pictóricas de este tema, de entre las cuales hemos escogido las más representativas por la manera en que se centran en la mujer. En cada versión se da la lectura propia del autor y adquiere diferentes matices según el momento escogido. A pesar de representar el mismo poema, vemos diferencias en la concepción de la mujer que se representa que deben ser examinadas.

Para realizar nuestro análisis, las obras se presentarán ordenadas cronológicamente para así

comparar las representaciones con las obras que anteceden cada ejemplo y señalar la evolución, si existe alguna. Además, sirve para demostrar cómo es un tema que tuvo una larga tradición, incluso sobrepasando el siglo XIX.

Una primera representación a comentar es obra de una artista vinculada al círculo prerrafaelita, Elizabeth Siddal. El caso de Siddal es ilustrativo de la situación de la mujer que trataba de apartarse de la esfera que le ha sido asignada y su obra ilustra esta idea. La representación de la Dama de Shalott (fig. 1) se sitúa cronológicamente en los inicios de su carrera artística, concretamente en 1853. Hay autores como Marsh que afirman que podría haberlo realizado sabiendo que se iba a realizar la edición ilustrada de Tennyson. Finalmente, no participó en ninguna ilustración³⁶. Este hecho es sintomático del papel secundario que tenía su tarea creativa. No obstante el poco reconocimiento que tuvo, es un ejemplo de ambición por ser artista, tal como afirma Campbell, ya que trató de adquirir un rol independiente en el arte en contra de la oposición de su familia. Al ser mujer, su única manera de acceder al estudio de un pintor era trabajando de modelo y aprovechó esta circunstancia para tratar de desarrollar su carrera artística³⁷. Durante su periodo de actividad realizó obras de un estilo similar al de su mentor, Dante Gabriel Rossetti, con quien había empezado trabajando como modelo. Su calidad técnica no se puede equiparar a la de otros artistas porque no tuvo la misma formación, pero algunos personajes se interesaron por su obra, tales como el pintor Ford Madox Brown, quien admiró el carácter poético de sus diseños³⁸.

La representación de la dama de Shalott de Elizabeth Siddal, se ha interpretado como un reflejo de su papel como artista. La propia elección del tema, afín al gusto de la hermandad, se ha considerado una muestra de su voluntad de formar parte del grupo de pintores³⁹. Aunque la manera en que representa es tan personal que incluso se ha llegado a denominar autorretrato, tal como afirma Elaine Shefer. Esta autora sostiene que en lugar de realizar una interpretación del poema de Tennyson, la artista se representó a ella misma, su propia historia. Su versión se interpreta como una representación del conflicto que sufría como mujer y artista en el siglo XIX⁴⁰. Tiene sentido considerar que al representar a la mujer se sienta identificada y en el fondo, todo sea una metáfora para representar algo que en la sociedad no estaba aceptado, la mujer ejerciendo el papel de artista. Además, es lo que más destaca del dibujo, a pesar de representar el momento en el que cae sobre ella el maleficio. Es una escena en la que la dama de Shalott mira directamente a la ventana, mostrando su desesperación y el deseo que siente por el caballero que ve reflejado en el espejo. Son aspectos que no enfatiza, pese a representar el cristal roto, su tapiz permanece estable en su sitio cuando en realidad debería salir por la ventana. En definitiva y coincidiendo con Shefer, lo que más le interesa a Siddal es representar al personaje femenino realizando una labor artística, relegando el contenido narrativo a un papel secundario. Así vemos como ilustra el poema tratando de dar

protagonismo a lo que a ella más le interesa, la vertiente artística de la protagonista que, como ya hemos comentado, se ha interpretado como una alegoría del poeta o artista en la obra de Tennyson. Se podría considerar que Siddal continúa esta noción añadiendo lo que podría interpretarse como un carácter reivindicativo.

La versión de la dama de Shalott realizada por Holman Hunt plasma igualmente el castigo, pero enfatizando más el caos e infortunio que supone, lo que contrasta con la imagen previamente comentada. Hunt es un artista que encontramos ya en los orígenes de la hermandad prerrafaelita y la primera aproximación que hizo al tema fue en un dibujo de 1850. Posteriormente, lo volvió a representar en la edición ilustrada de la obra de Tennyson publicada en 1857 por Edward Moxon. Realizó una versión en la que hizo predominar el carácter alegórico con elementos añadidos de su propia imaginación. Por este motivo fue criticado por Tennyson, quien le recriminó que “an illustrator ought never to add anything to what he finds in the text”. El motivo es que añadió recursos como mostrar los hilos del tapiz enredándose en su cuerpo o hacer que su pelo apareciese flotando por los aires como si hubiese entrado una fuerte ráfaga de aire en la torre, los cuales son elementos a los que no hace alusión Tennyson en el poema. Holman Hunt replicó recalcando las diferencias existentes entre los dos medios, ya que mientras el pintor solamente tenía una página para representar la idea, Tennyson lo había desarrollado en toda una serie de páginas. Por este motivo, el pintor se había sentido obligado a alterar algunos aspectos para intensificar el momento en que se desencadena la maldición y transmitir de manera más directa el significado del poema al espectador⁴¹. Así, si lo ponemos en contraposición con la imagen que tenía Tennyson, podemos suponer que la representación no corresponde a la mujer que trata de describir en el poema, ya que el propio autor no lo acepta como tal. De todos modos, la transposición del poema a medio plástico no es algo unívoco y lo que hizo Hunt fue plasmar la situación en la que se encuentra la dama de Shalott tal como la imaginó. Las críticas de Tennyson no tuvieron ningún impacto en Holman Hunt y prueba de ello es que volvió a retomar el mismo tema en múltiples ocasiones, representándolo con las mismas convenciones que disgustaron a Tennyson y que hacen de su versión algo más personal. La última obra que realizó (fig. 2) antes de morir fue una tela de grandes dimensiones en la que retomó el tema incorporando añadidos que la ilustración no le permitía introducir debido a las limitaciones de espacio.

De los elementos que añade Hunt a la obra no solo encontramos los mencionados, sino que hay un programa iconográfico que resulta de especial interés por las connotaciones que aporta a la idea de mujer. Hay ciertas variaciones en las diferentes versiones realizadas de la obra, mostrando referencias a distintos mitos que refuerzan el contenido simbólico de la imagen. Por ejemplo, en la versión realizada entre 1886 y 1905, las referencias a la diosa Venus en la forma venerada que

incorpora en la decoración del soporte de la tela han sido interpretadas por la historiadora del arte Sharyn Udall como una manera de contraponer el nacimiento acuático de ésta con la muerte en el agua de la dama de Shalott. Otro elemento que se ha destacado es la representación de la caja de Pandora que aparece en el marco de la versión final. En la caja aparece inscrito SPES, palabra latina para designar esperanza, el único contenido que quedó dentro de la caja después de liberar todos los males. Esta referencia a Pandora se relaciona con el caos que se produce al mirar por la ventana, equiparándolo a la apertura de la caja por la fatalidad que conlleva. Otras referencias como la que realiza a Medusa, monstruo femenino de la mitología griega, conducen a deducir que se expresan ideas similares⁴². La utilización de este tipo de recursos intertextuales puede ser aceptada porque el propio Hunt reconoce el uso de tales invenciones para manifestar de manera más intensa el significado del poema. Incluso, amplió el espacio con respecto a la ilustración original en las posteriores versiones con la única finalidad de crear nuevas referencias⁴³. Así, vemos cómo al no poder contar con la capacidad narrativa de la pintura, decidió complementar la imagen con referencias a mujeres procedentes de la literatura clásica utilizadas como recordatorio del infortunio que acompaña a la protagonista. Todo lo que añade Hunt parece ir en esa dirección, haciendo que el sufrimiento de la mujer sea el verdadero protagonista de la obra. En esto dista de la versión de Siddal, que lo muestra de manera mucho más discreta.

Un ejemplo más avanzado cronológicamente es “I'm half-sick of Shadows” (fig. 3), realizada en 1913 por de Sidney Meteyard (1868 – 1947)⁴⁴. El título nos indica el momento exacto que se representa, al tratarse de una cita extraída del poema. La dama de Shalott ve reflejados en su espejo a unos recién casados y se muestra cansada. Christine Poulson lo interpreta como la representación de la frustración sexual de la protagonista. También menciona aspectos de la vestimenta con la que aparece, que contribuyen a crear una imagen más actualizada del mito. El hecho de aparecer sin corsé connota una cierta liberación de la mujer y por lo tanto, una visión más actual. En general, tanto la vestimenta como el escenario contribuyen a dar la imagen de mujer coetánea a la del momento en que se concibió la obra⁴⁵. Lo mismo se ha comentado del dibujo de Siddal, ya que más que en una torre, la protagonista parece situarse en la típica habitación femenina de época victoriana, tal como se ha sugerido debido a los muebles que aparecen dibujados. Pese a estas similitudes a la hora de abordar el tema, si comparamos las dos representaciones es necesario también situar las diferencias. La más notable es que Siddal no representa ningún tipo de frustración sexual. Al contrario que Meteyard, no pone gran énfasis en el cuerpo femenino. Parece que la intención de la artista no era transmitir ningún tipo de erotismo, por lo que se ha interpretado como un acto de resistencia frente a la manera de representar el cuerpo femenino propia de los pintores coetáneos⁴⁶.

Otro tema fundamental de la representación de Meteyard es cómo se transmite la idea de infortunio de la protagonista. Kruger explica los recursos a través de los cuales trata de transmitir la idea de la muerte, presagiando el desenlace del poema a través de la imagen representada en la tela que está tejiendo. La ilustración de un caballero se puede entender como la representación de Lanzarote, pero a la vez, también puede verse como la figura de la muerte en el tarot. También contribuyen a esta interpretación el caballo negro o las haces agrupadas en torno a la figura sugiriendo la denominación de la muerte como el cosechador⁴⁷. Por lo tanto, pese a ser una imagen que representa un momento determinado del poema indicado por el título, no deja de adelantar lo que sucederá a través de recursos ajenos a lo que se describe en el poema. Aceptando esta interpretación, el autor resume el poema mediante la figura representada en el tapiz, ya que bien sea Lanzarote, bien la representación alegórica de la figura de la muerte, ambos elementos son clave para la evolución de la historia.

La imagen de feminidad que transmiten las representaciones pictóricas de los momentos previos al desenlace trágico de la dama de Shalott presentan convenciones existentes en otras representaciones pictóricas con la mujer como protagonista, pero basadas en personajes distintos. Un ejemplo que pone de manifiesto la atracción de los artistas prerrafaelitas por personajes con rasgos similares a la dama de Shalott es *Mariana* (1851) de John Everett Millais, personaje de la obra de Shakespeare *Measure for Measure* (1604) a quien Tennyson le dedica un poema. Este poema en concreto es el que Millais escogió para realizar *Mariana*, adaptándose igualmente a la versión que da Tennyson del personaje para realizar su propia interpretación en clave pictórica. *Mariana* es la imagen de una mujer abandonada después de perder su dote matrimonial en un naufragio. Se considera un retrato de la melancolía y aislamiento, al estar desconectada totalmente del mundo exterior. A partir de esta historia, Tennyson construye el personaje a partir de la introspección en su psicología, transmitiendo la pérdida de esperanza y la aparición de pensamientos suicidas como síntomas de severa depresión⁴⁸. Así, vemos bastantes similitudes con la dama de Shalott que también son visibles en la representación que se ha hecho en obras pictóricas. Concretamente, los momentos previos al maleficio retratan a una mujer con una psicología muy similar. La obra de Millais, además, la muestra a la protagonista en el momento en que deja el telar, representándola cansada mientras observa un vitral en el que se representa la anunciación. Por lo tanto, se puede establecer un símil con la dama de Shalott en los momentos en que se muestra realizando la misma actividad y cansada de su aislamiento social. Lo podríamos vincular con el papel secundario de la mujer y el poco sentido que llega a tener su existencia cuando no cumple con las expectativas, con el matrimonio como única meta en la vida. Ambos personajes aparecen representados como eternas solteras, problemática común en la época como ya hemos comentado.

Las representaciones en las que aparece la dama de Shalott fuera del castillo son las que corresponden al momento final del poema, en el cual ya se ha desatado el maleficio y de manera solemne se somete al castigo que le espera. Los artistas la suelen situar en el barco que se dirige a Camelot. Una de las más destacadas es la que realizó William Waterhouse en 1888. Su versión de *The Lady of Shalott* (fig. 4) contiene elementos fieles al poema de Tennyson como la vestimenta del color blanco de la nieve o el nombre inscrito en la barca. Un elemento importante que nos ayuda a identificar el momento es la cadena que desata para embarcarse hacia Camelot. Es un momento en el que el poema también nos proporciona información sobre el estado en el que se encuentra la protagonista. Waterhouse trata de transmitir a través del rostro de su figura el semblante vítreo, entrando en trance al ver el destino trágico que le espera, tal como se explica en el poema. Es un momento que remarca la fragilidad de la joven, que está a punto de iniciar un viaje en el que cantará su última canción hasta que su sangre se empiece a congelar lentamente, matándola antes de llegar a su destino⁴⁹. Así es como ha sido representada por John Everett Millais en un dibujo de 1854. Dante Gabriel Rossetti en 1857 realizó un grabado para la edición ilustrada de Tennyson en la que representó el momento que cierra el poema, su llegada a Camelot en la cual Lanzarote admira la belleza del cadáver.

La imagen trágica de la mujer que transmiten las ilustraciones comentadas ha sido frecuentemente comparada con la pintura *Ophelia* (1851 – 1852) de Millais. Es un personaje proveniente de la obra *Hamlet* de Shakespeare que de manera algo más temprana inicia la tradición de representar el tema de la muerte de una dama frágil en un medio acuático. Ofelia se muestra en el momento en el que después de perder a su padre, enloquece y muere ahogada al caerse en el arroyo. La comparación con la dama de Shalott se ha realizado sobre todo por las similitudes que presenta con este personaje en el momento de la muerte. También se ha sugerido que comparten una psicología similar. Dijkstra considera a ambas personificaciones de la idea de pasión altruista femenina que las hace terminar deseando su propia muerte⁵⁰. Marsh interpreta a Ofelia como un problema contemporáneo disfrazado de tema literario, recurso habitual de los prerrafaelitas para tratar casos que resultan inquietantes en cierto grado. En este caso, se relaciona también con cambios significativos en las actitudes de las mujeres en estos momentos de la segunda mitad del siglo XIX⁵¹.

A propósito de los diferentes modelos de feminidad de los que en la plástica se ha dotado a la dama de Shalott, destaca como el personaje adquiere distintos enfoques que van acorde con la ambigüedad propia del poema ya comentada. Así, se utiliza al mismo personaje para representar ideas distintas como la de artisticidad, opresión sexual o caos. En los ejemplos se ve como para

mayor énfasis se han incluido distintos recursos que pese a alejarse del contenido estricto del poema, aportan una mayor riqueza a la hora de transmitir las ideas que se proponen.

3. La representación de la mujer adúltera

3.1 El tratamiento del personaje en la literatura

Este capítulo se dedica a dos personajes femeninos cuyo pecado sí se pone de manifiesto de manera clara, se trata del adulterio. A través del caso de Isolda y Ginebra se podrá tratar el tema de la infidelidad de la mujer. Ambos casos representan triángulos amorosos similares en los cuales la mujer está atada a un hombre poderoso, pero cometen adulterio con uno de los caballeros de la mesa redonda. Este acto comporta unas consecuencias concretas que serán analizadas en cada caso. De esta manera, se podrá ver cómo la literatura ha tratado a estos personajes, cuyo comportamiento puede ser considerado inmoral.

Antes de tratar a los principales personajes, es necesario comentar un fenómeno que marcó la manera de tratar el adulterio en las leyendas artúricas. A partir del siglo XI situamos la aparición de una filosofía del amor denominada amor cortés o “fine amors”, la cual trata un amor más espiritual que físico. Las relaciones amorosas que parten de esta concepción suelen caracterizarse por las penas que sufren los enamorados al tener que estar alejados por determinadas circunstancias; frecuentemente se tratan de relaciones fuera del matrimonio⁵². Así, vemos cómo las historias basadas en el adulterio se convirtieron en una constante en la literatura a partir de la aparición de esta doctrina. Las leyendas artúricas son anteriores a su aparición y ya tratan este tema. Autores como Carlos Alvar, señalan que las ideas del amor cortés tuvieron cierto impacto en las leyendas artúricas, desplazando el carácter primitivo de las historias por una nueva concepción en la que adquieren un tono distinto acorde con el nuevo pensamiento⁵³.

El cambio comentado está presente en el primer personaje en el que nos centraremos, Isolda la Rubia. En Tristán e Isolda, aparece como la hija del rey de Irlanda, encomendada a casarse con su tío, el rey Marcos de Cornualles. Al viajar de Irlanda a Cornualles conoce a Tristán, sobrino del rey Marcos que le acompaña durante la travesía. Es en esta escena en la que por error beben un brebaje, destinado al rey Marcos e Isolda, que proporciona amor eterno a quienes lo beben. Así, se origina la relación entre estos dos personajes y llegados a la corte del rey Marcos, Isolda se casará con él, tal

como había quedado pautado. A partir de este momento, Isolda tendrá que vivir en secreto su relación con Tristán hasta que son descubiertos y deciden huir al bosque. Finalmente Isolda vuelve a la corte de su esposo y Tristán regresa a Bretaña, donde se casa con otra mujer que lleva el mismo nombre que su amada, Isolda de las Blancas Manos, aunque no llegan a consumar el matrimonio. La esposa de Tristán juega un papel importante en el desenlace trágico de los protagonistas, aunque hay que tener en cuenta que el final adquiere diversas formas dependiendo de la versión. El desencadenante de la tragedia es un enfrentamiento en el que Tristán termina herido por un arma envenenada. Isolda de las Blancas Manos, guiada por los celos, se venga de su marido haciéndole creer que Isolda la Rubia no vendrá a salvarlo con sus conocimientos médicos, cuando en realidad ella estaba de camino. Al llegar, Isolda la Rubia muere de dolor al recibir la noticia de la muerte de Tristán. Otras versiones terminan igualmente con los dos personajes muertos pero con variaciones en la causa de la muerte de Tristán, siendo asesinado directamente por el rey Marco⁵⁴. En ambos finales, el adulterio termina conllevando consecuencias trágicas para los protagonistas, pese a no haber iniciado su relación de manera voluntaria. El conflicto surge a partir de la poción, elemento que introduce un matiz al tema del adulterio, haciendo que en parte puedan ser exculpadas las acciones de los amantes, pero tal como afirma Carlos Alvar, las ideas del amor cortés imprimieron un tono distinto a la leyenda, remarcando la parte dramática de la historia al dejarles plena consciencia de culpa a pesar de no ser dueños de su propia voluntad. Así, se atribuye a la tradición del amor cortés la causa del mayor énfasis en esta problemática y en cómo afecta a los protagonistas de la historia ⁵⁵.

Si nos centramos en la aportación que hace Malory a la tradición de esta leyenda de origen celta, hay que tener en cuenta que se la considera la versión más influyente en lengua inglesa de la narración y a través de ella fue como llegó la historia a la mayoría de lectores decimonónicos. El título bajo el que la encontramos es *The Book of Sir Tristram de Lyones*, libro que forma parte de *La Morte d'Arthur*. En su manera de abordar la historia se han señalado algunas peculiaridades del autor como, por ejemplo, su enfoque más centrado en remarcar aspectos relacionados con la caballería que el amor cortés en su narración. Así pues, el personaje de Isolda queda en un segundo plano y el tema del adulterio queda difuminando, destacando sobre todo valores como la fidelidad del caballero. Estos cambios se interpretan como una manera de crear una nueva visión del mito que en las fuentes originales no se encuentra presente⁵⁶. Se trata de una versión de la historia que debe ser mencionada por la importancia que tuvo en su momento y la repercusión posterior existente. No obstante su influencia, no se da protagonismo al tema del adulterio sino más bien a otros aspectos de la historia, aunque a los autores decimonónicos que tratamos les interesó más esta parte de la

historia.

En cuanto al personaje de Ginebra, igualmente ejemplifica el caso de la mujer adúltera, en esta ocasión se trata de la reina, que traiciona a Arturo con el caballero Lanzarote. Si nos remitimos a los orígenes, la primera vez que encontramos al personaje como tal es en la *Historia Regum Britannie*, de Geoffrey de Monmouth, donde ya aparece relacionada con el adulterio aunque no con Lanzarote sino con el sobrino del rey Arturo, Mordred. En la versión de Chretien de Troyes es cuando por primera vez se introduce la modificación en la que en el triángulo amoroso se sustituye a Mordred por Lanzarote, siendo la versión más extendida. Se trata de uno de los puntos fuertes de la narración que juega con el sentimiento de culpa de la pareja adúltera y las sospechas del rey, que se ven incrementadas por aquellos que intentan que descubra la traición. Una vez destapada su relación, el caballero Lanzarote logra escapar, pero Ginebra es condenada a la hoguera. Finalmente, es rescatada por Lanzarote. A medida que avanza la historia la culpabilidad se hace mayor, al mismo tiempo que empiezan a darse las consecuencias, desencadenando guerras en las que morirán los principales caballeros, incluyendo al rey Arturo. Tras estos sucesos, el final de este personaje se sitúa en un convento ya desde la versión de Monmouth. Allí, pasa el resto de sus días sintiéndose arrepentida. Así se produce el desenlace de este personaje adúltero, al cual las fuentes han tratado de diversas maneras, tal como considera Alvar, autores como Chretien de Troyes la representan de manera más positiva, mientras que en otras versiones se la ve como un personaje seductor y desfavorable⁵⁷.

Así, vemos cómo es un personaje que puede interpretarse como la representación de una mujer frágil víctima de sus acciones que no puede evitar sentirse arrepentida al reconocer sus errores, pero por otro lado, también es un personaje pecador cuya escasa fidelidad deriva en consecuencias fatales. Así, se entiende que se haya podido vincular con la imagen de la *femme fatale*, aunque a su vez es un ser frágil ante lo que le acontece. También hay que tener en cuenta la dependencia hacia el hombre que representa en todo momento, tal como afirma Barczewski, sea cual sea su elección, solo podrá hacer una contribución a la nación a través del que sea su marido. Su identidad no dependerá de sí misma sino que se forja por la figura masculina y al final siempre terminará relegada a la esfera doméstica. Estas características se considera que aúnan los personajes de las leyendas artúricas mencionados con la dama de Shalott debido al hecho de que son mujeres cuyo papel convencional sería un rol restringido a la esfera doméstica, donde fueron encomendadas. Sin embargo, por algún motivo los personajes atraviesan esta barrera y terminan siendo condenadas por esta acción de transgredir los límites⁵⁸. Asimismo, hay que tener en cuenta que este personaje nos proporciona también el modelo de mujer arrepentida si nos centramos en la parte final,

mostrándonos un giro en el que deja de estar subordinada a las dos figuras masculinas mencionadas. La única manera de hacerlo y convivir con su culpabilidad es optar por la vocación religiosa. Así, en lugar de continuar su romance con Lanzarote tras la muerte de Arturo, decide separarse de él tomando parte de culpa por la caída del reino.

Una vez situados los personajes a grandes rasgos, es el momento de introducir al artista y poeta William Morris para hablar en este caso de su obra literaria, en la cual encontramos ejemplos protagonizados por Ginebra. Como ya ha sido comentado, el descubrimiento de la obra de Malory fue decisivo en su carrera, sobre todo en los temas que trataría en los inicios de su trayectoria. En la poesía se había planteado un proyecto en el que planeaba elaborar un conjunto de poemas que actuasen como épica artúrica, pero desistió debido a distintos motivos, el más evidente es el éxito de *Idylls of the King* de Tennyson publicado el año 1859. Además, los poemas de Morris no fueron del agrado del público victoriano, ya que tanto crítica como público tacharon sus poemas de oscuros y siniestros. Como consecuencia estuvo nueve años sin volver a publicar más y no volvió a retomar la temática artúrica en forma de poesía. *The Defence of Guenevere and other Poems* (1858) es el único ejemplo que encontramos en el que se incluyen algunos poemas de temática artúrica⁵⁹. En cuanto a las influencias que se pueden encontrar en su obra, predomina sobre todo la poesía romántica, destacando autores como John Keats que fueron determinantes en él. Otro aspecto importante a tener en cuenta es el papel que juega su visión socialista, ya que el hecho de que fuera un activista político también tuvo influencia en su obra y sus temas. Morris tenía una visión de la época medieval condicionada por su pensamiento socialista. Veía el siglo XIV como una fase de prosperidad para los trabajadores, situada entre etapas de feudalismo y capitalismo.⁶⁰

Centrándonos en los poemas de Morris en los que aparece Ginebra, encontramos “The Defence of Guenevere” (1858) y “Arthur's Tomb” (1858), este segundo se basa en una acuarela de Dante Gabriel Rossetti, la cual será comentada en el subapartado dedicado a representaciones plásticas de la mujer adúltera. El poema en el que nos centraremos es el primero que he mencionado, debido a la información que aporta sobre la visión del personaje por parte de Morris. Antes de empezar a comentar este poema, hay que tener en cuenta que lo que predomina no es la narración de una historia. El autor utiliza la poesía para indagar en el tema del adulterio, sin tratar ninguna escena en especial ni desarrollar alguna acción. Se permite que el personaje de Ginebra se manifieste libremente, algo insólito que no sucede en la narración original. En el discurso de Ginebra que narra el poema, ésta se dirige a una audiencia de caballeros mostrando arrepentimiento, pero a su vez, trata de justificar sus acciones. Para señalar las principales características del poema utilizaremos la interpretación de la autora de diversas publicaciones sobre William Morris, Carole

G. Silver, quien considera que las declaraciones de Ginebra son de una naturaleza ambigua, aunque sobre todo destaca cómo el autor trata de perdonarla y simpatizar con el personaje en su narración. A través de un retrato psicológico del personaje se trata de testificar la fuerza de la pasión que le condujo hasta un camino de autodestrucción. Dirigiéndose a los caballeros, trata de hacerles entender el dilema moral sufrido a través de una metáfora sobre la ligera línea que separa el bien y el mal, haciendo difícil discernir la opción correcta en determinadas ocasiones⁶¹. La reina Ginebra sugiere que si los caballeros hubieran estado en su lugar habrían cometido el mismo error y justifica su pecado. Por este motivo se ha considerado que hay cierta ironía en el título. A pesar de su intento de proclamar su inocencia al apelar a la ceguera moral provocada por su intenso amor por el caballero Lanzarote, no hace más que convencernos de que es culpable de todo lo que se le juzga y trata de defender⁶². Así, podemos considerar la ambigüedad una característica de la manera en que se trata el adulterio en el poema porque deja hablar al personaje a través de un discurso que juega con la idea de relativizar su error y a su vez transmitir el sentimiento de culpabilidad.

Para entender mejor el posicionamiento del autor respecto al adulterio es necesario hablar de sus ideas sobre el matrimonio y la mujer, pensamiento relacionado con su actividad política ya comentada. Morris insistía en que el problema de la opresión de la mujer se debía a causas económicas, ya que las mujeres buscaban casarse porque no tenían otro medio de mantenerse a sí mismas. Así, se llega a la comparación del matrimonio con el trabajo de los obreros, ambos están regulados por contratos legales y tienen como finalidad un beneficio económico. Desde la perspectiva de su época, también realiza la comparación entre matrimonio burgués y prostitución, considerando que son pocas las diferencias existentes entre ambos, excepto que el primero es legal. Así, denuncia la manera en que se trata el matrimonio como una manera de resguardo económico de la mujer, siendo el factor monetario aparentemente la única razón por la que se establece la unión matrimonial. Otro problema que enfatiza la opresión es la imposibilidad de divorcio para muchas mujeres de la época, obligándolas a perpetuar la violencia que impone el matrimonio⁶³. Así vemos, que podemos vincular estas ideas a su propio poema. Para ello, tenemos que aceptar que al tratar el tema de origen medieval está a su vez plasmando sus preocupaciones propias de un contexto diferente. Consecuentemente, se puede interpretar que la mujer representada tiene mucho que ver con las mujeres infelizmente casadas de la época victoriana y en parte, Morris se apiada de ella permitiéndole justificar su conducta a través del poema. Así, se entendería la acción de Ginebra como una manera de enfrentarse a la opresión de la mujer, siendo equivalente a lo que supone el matrimonio burgués en el contexto victoriano.

A pesar de la defensa de las libertades de la mujer que se puede interpretar, Morris no deja

de presentar una visión paternalista en la que el papel de la mujer continúa relegado a la esfera doméstica. Prueba de ello es la definición de un nuevo sistema social ideal que propone diseñar, en el cual señala que las mujeres, sin sacrificar su libertad sexual, tendrían el derecho a sentirse realizadas en la esfera doméstica, la cual parece ser la única para la que son válidas según Morris, quien pone en duda las capacidades de la mujer para realizar tareas propias de hombres o relacionadas con la inventiva, como son las artes e incluso cocinar⁶⁴. Así, desde su óptica socialista, para suprimir la opresión de Ginebra no se debería transgredir la esfera a la cual ha sido relegada sino continuar en ella, pero con libertad sexual de escoger su pareja, la cual sería posible a través de los cambios económicos y sociales que conllevaría la abolición del capitalismo.

3.2 Su representación en las artes plásticas

En esta segunda sección dedicada a la representación plástica de los personajes literarios comentados anteriormente, William Morris vuelve a ser una figura clave, aunque en este caso centrándonos en su obra plástica. Este autor es sobre todo conocido por su papel en el movimiento Arts and crafts, pero en un época temprana encontramos *Queen Guenevere* o *La Belle Iseult* (Fig. 5), que realizada en 1858 es la única pintura al óleo que se conserva del artista. La identificación del personaje que se representa ha sido objeto de discusión y por este motivo se la conoce con las dos denominaciones. En el subapartado anterior ya hemos comentado los matices diferentes que tienen los dos personajes, pero a pesar de esto hay autores como Attwell que afirman que Morris los intercambiaba mentalmente y serían simplemente medios para estudiar el adulterio. Para probarlo se compara una representación de la pintura de Morris con un diseño para un bordado (fig. 6) en el que se representa a Ginebra de manera muy similar a la pintura⁶⁵. Lo que Attwell no parece tener en cuenta es que el diseño no solamente se utilizó para un bordado, sino también para unos vitrales realizados en 1862 en los que se representa la historia de Tristán e Isolda a través de 13 realizados por diversos artistas. El panel en el que Morris retoma el diseño se diferencia del resto de paneles, no representa una escena de la historia de Tristán e Isolda sino dos figuras femeninas que no realizan ninguna acción. Son las figuras estáticas de Ginebra e Isolda (fig. 7), representadas en el mismo escenario de manera frontal. Podría parecer la combinación de dos personajes adúlteros de las leyendas artúricas, pero la inscripción *Domina Isoude Les Blanchés Mains* nos indica que no se trata de Isolda la Rubia, sino de Isolda de las Blancas Manos. De todos modos, lo que llama la atención es que la figura de Isolda se basa en el boceto de Ginebra para el bordado. Así, a no ser que

existiese un error en la identificación del bordado, Morris habría intercambiado a ambos personajes sin darle mayor importancia. Lo cierto es que no tiene mucho sentido que al tener que representar a ambas figuras, puestos a reutilizar un diseño previo, utilice el de Ginebra para Isolda y no para el personaje con el que había ideado la imagen, siendo consistente en su representación. En cualquier caso, examinar estos vitrales nos conduce a pensar que la opción correcta es denominar a la pintura *La Belle Iseult* porque la imagen de Ginebra la representa con la corona para diferenciarla de Isolda y es un atributo que no incluye Morris. Además, el atributo que sí incluye en la pintura es un perro que aparece en numerosas ocasiones en los vitrales, permitiéndonos identificarlo como el perro de Tristán. Así, escogeremos el título *La Belle Iseult* para referirnos a la pintura, pero de todos modos, la confusión existente hace que nos lleguemos a preguntar si realmente es importante identificar al personaje o si el verdadero protagonista es el conflicto que sufre, el cual es similar en ambos casos.

Una vez tratada la discusión sobre qué personaje adúltero representó Morris en realidad, nos centraremos en cómo representa a la mujer infiel. William Morris vuelve a dar protagonismo a una figura femenina adúltera sin el propósito de situarla en una escena concreta de la narración sino que aprovecha un momento de la vida cotidiana para realizar una introspección en su psicología, tratando de transmitir la medida en que le afecta formar parte de un triángulo amoroso. Todo ello, lo transmite a través de la postura y la expresión del rostro, ya que al no utilizar el recurso de narrar una acción, el peso recae en el personaje. Marsh señala que la pintura de Morris era considerada una representación de la faceta trágica del amor cortés por el público victoriano. La imagen transmite la añoranza de Isolda, que casada con el rey Marcos, suspira por Tristán en un escenario inundado de una sensación opresiva⁶⁶. Al igual que hace en el poema, trata de hacer que el espectador se identifique con el personaje al entender su sufrimiento sin utilizar una escena dramática, sino más bien un momento anecdótico.

Para realizar dicha obra utilizó como modelo a Jane Burden (posteriormente Jane Morris), con la que se casaría al año de conocerse. Muchas veces se ha comentado la posible relación con su vida personal, ya que representa a la que sería su mujer como una heroína adúltera, siendo conocida la relación extra-matrimonial de ésta con Dante Gabriel Rossetti. No obstante esta coincidencia, no es necesario concederle mayor importancia porque Morris ya mostró en 1857 su interés por el tema en una obra que se ha descrito como “Sir Tristram after his illness in the garden of King Mark's Palace recognized by the dog he had given to Iseult”⁶⁷. En estas fechas todavía no conocía a Jane Burden, por lo que podemos considerarlo simplemente una muestra más de su afinidad por personajes femeninos estigmatizados por el adulterio.

Al igual que hemos visto con las interpretaciones sobre la dama de Shalott, en la pintura de

Morris algunos autores han realizado un estudio de las connotaciones que pueden aportar determinados elementos, argumentando que el autor quiso dotarlos de significado. Podría considerarse en algunos casos que se cae en la sobreinterpretación, pero este tipo de recursos eran utilizados frecuentemente por los pintores prerrafaelitas para potenciar el mensaje que se trata de transmitir. Así pues, a través de las teorías de Atwell sobre el uso de motivos intertextuales, comentaremos dos elementos de la pintura que aparentemente parecen tener un papel secundario o meramente decorativo, pero que pueden interpretarse como referencias a otros mitos que tienen que ser estudiados como complementos del modelo de mujer, ya que refuerzan la imagen del personaje que se presenta. Un primer ejemplo es el cinturón que Isolda trata de ponerse, el cual se relaciona con el cinturón de la divinidad clásica Venus. Este cinturón, otorgaba a la mujer que lo llevase el poder de cautivar a la persona deseada. Por este motivo se considera que Morris lo utiliza en este sentido, como un símbolo del poder sexual de la protagonista que contrasta con el conflicto interno que expresa su expresión y lenguaje corporal. En segundo lugar, el uso de motivos decorativos con granadas se vincula al mito de Perséfone o Proserpina, ya que este personaje, al comerse unas semillas de granada engañada por Hades, rompió con un pacto que la obligó a permanecer como reina del inframundo durante seis meses cada año⁶⁸. Así, se puede relacionar con la idea de la cautividad de la mujer, aspecto que la pintura también parece expresar a través de la sensación claustrofóbica que transmite el interior donde se encuentra el personaje. La comparación del personaje de Proserpina con mujeres adúlteras tiene su sentido si lo relacionamos con el sentimiento de estar atrapada en un matrimonio infeliz de ambos personajes. Es un modelo de mujer próximo en este sentido y resultaba atractivo a autores como Dante Gabriel Rossetti. En varias ocasiones representó como Proserpina a Jane Morris desde 1874. Pese a ser un personaje que no pertenece a las leyendas artúricas y se sitúa en una cronología posterior, es importante mencionar esta obra de Rossetti porque nos conduce a observar rasgos similares a la hora de tratar este tipo de mujer con la pintura de Morris, que es anterior. Esto no quiere decir que Morris influenciará a Rossetti, porque fue Rossetti el que ejerció una gran influencia en Morris desde el momento en que se conocieron.

La influencia de la pintura de Dante Gabriel Rossetti es fundamental para entender la manera de representar a la mujer de Morris. Ya en las descripciones de Ginebra que realiza en el poema *The Defence of Guenevere* se considera que utiliza como referente los estudios y pinturas de Rossetti, pues el físico que describe corresponde a los rasgos característicos de éste⁶⁹. En la pintura podemos afirmar que trata de reproducir este modelo de feminidad y representa a Isolda de manera muy similar a la descripción que hace en su propio poema de Ginebra. La utilización de obras de Rossetti como fuente de inspiración es una característica de Morris, que como ya hemos comentado, incluso

creó poemas basados en acuarelas del pintor Dante Gabriel Rossetti, como la que se comentará a continuación.

Arthur's Tomb (1854 – 1855) es la primera representación de un tema artúrico llevada a cabo por Dante Gabriel Rossetti. La acuarela (fig. 8) representa el reencuentro de Ginebra y Lanzarote en Almesbury, convento en el que se encuentra refugiada. Por lo tanto, cronológicamente se sitúa en el final de su relación, en el momento posterior a la muerte de Arturo. En la manera de representar a los personajes en este escenario, el sentimiento de culpa es lo que predomina en el caso de Ginebra, quien parece ser consciente de lo erróneo que es su reencuentro con Lanzarote. Además, la forma de la tumba que representa a Arturo hace que visualmente se vean de manera clara a los protagonistas del triángulo amoroso, recordando el motivo de la muerte de Arturo. Las pinturas que aparecen en la tumba también actúan como recordatorio del pasado glorioso que contrasta con el presente en el que se encuentran, después de la caída del reino. El especialista en obra prerrafaelita de temática artúrica José María Mesa sitúa la pintura en un momento concreto de la obra de Malory, en el cual Lanzarote ruega a Ginebra que le bese y ella se niega de manera rotunda⁷⁰. Una vez más, la mujer adúltera es la imagen del arrepentimiento y se presenta consciente de su pecado. Una diferencia que encontramos con la obra anterior, *La Belle Iseult*, es que al representarla acompañada de su amante se puede contrastar las diferencias entre los dos personajes, ya que a pesar de tener el mismo grado de culpabilidad, sólo Ginebra parece consciente de las consecuencias de sus acciones. Además, al rechazar a Lanzarote muestra que el personaje ha evolucionado hasta el punto que ya no se deja llevar por sus pasiones y decide dejar de depender de las figuras masculinas de la única manera posible, continuando su vida en el convento después del reencuentro con Lanzarote, que parece confirmar que es la mejor manera de protegerse de la tentación que presenta este personaje. Bentley, especialista en literatura y arte victoriano, explica la relación entre los personajes como una metáfora del amor sacro y el profano. Ginebra ejemplificaría el amor sacro al simbolizar la inocencia y la castidad, frente al amor profano que representa Lanzarote, enfatizado por el color rojo de su túnica y su deseo de continuar la relación⁷¹. Ginebra es el personaje que se representa con mayor integridad al resistirse a sucumbir a los placeres terrenales. Así, pese a ser una mujer adúltera, no expresa la maldad sino la inocencia y fragilidad del personaje.

Conclusiones

A través de lo expuesto en el trabajo se ha puesto de manifiesto la manera en que artistas y poetas vinculados al círculo prerrafaelita transmitieron una visión particular de las mujeres que aparecen en las leyendas artúricas. Los personajes escogidos nos han permitido ver ciertas constantes en el tratamiento de la figura femenina. El propósito era escoger personajes que pudieran ser vinculados como representativos de un modelo particular de feminidad que fue reiterado al ser especialmente atractivo a los poetas y artistas prerrafaelitas.

Los ejemplos escogidos no podían entenderse sin una aproximación previa al contexto en el que se producen. La representación de la mujer tiene que ver con su situación en época victoriana. De igual forma, el tema escogido está relacionado con un fenómeno de revisión de las fuentes medievales propio de este contexto. Lo que se ha dado a entender es que responde a una visión del pasado medieval heredera del romanticismo, que idealiza la época llegando a considerarla una vía de escape frente a la realidad de la época en que se encuentran. Por este motivo, las leyendas artúricas atrajeron a los artistas tratados, ocupando un espacio en su imaginación en el que se idealizaban las historias que narra. Tal como hemos señalado, lo que más interesó de este ciclo literario fue la manera en que se retratan las pasiones humanas. Si la mentalidad propia de la época victoriana la hemos definido como puritana, esta obra desafiaba tales valores y por este motivo se entiende que hubiese voces como la de Ruskin que la considerasen inmoral. Aquí juega un papel importante la representación de la mujer en las leyendas artúricas, ya que temas como el adulterio o la representación del deseo sexual de las mujeres eran lo que más interesó a los autores que retomaron estos temas en la literatura y poesía. Con este tema podían enmascarar tabús propios de un prototipo de mujer de la época a través del filtro medieval.

En la literatura decimonónica, la imagen de la mujer más representativa era la que muestra el poema "The Angel of the House" de Coventry Patmore. Las mujeres que hemos visto representadas poco tienen que ver con el ideal de mujer sumisa y devota a su marido. Esto está ligado también a las cualidades de la mujer ideal, la cual debía mostrar signos de fragilidad que permitieran hacerla dependiente de la figura masculina y retenerla en la esfera privada. Los dos tipos de feminidad trabajados corresponden a la mujer introspectiva y a la adúltera, arquetipos que coinciden en transgredir los límites marcados. Ambos han sido escogidos por ser modelos que tuvieron una cierta trascendencia en la esfera prerrafaelita, ejemplificando sus intereses y manera de entender la mujer artúrica. Estas tipologías de mujer se convierten en modelos ideales pese a sus defectos morales, los cuales comportan un castigo que sirve para aportar dramatismo y poner de manifiesto cómo su

comportamiento rompe con lo preestablecido. Podría interpretarse como historias moralizantes, pero al mismo tiempo transmiten una introspección psicológica que hace que el espectador se compadezca de las víctimas, al obligarnos a tener en cuenta el sufrimiento de la mujer antes de juzgarla. De esta manera, estos dos modelos sirven para mostrar la rigidez de una sociedad que de manera injusta encorsetaba a la mujer dentro de un rol que en caso de no ser cumplido, desencadenaba unas consecuencias que podían resultar desmesuradas. Así, apelan a pasiones universales, aunque algunas resultaban difíciles de adscribir a una mujer debido a la resistencia que presentaba la mentalidad victoriana a aceptar ideas como la existencia del deseo sexual en las mujeres.

El poema “Lady of Shalott” de Alfred Tennyson, que ha ocupado el primer capítulo, trata el deseo de la mujer al situar a la protagonista en una situación extrema en la cual no tiene ningún contacto con el exterior, enardeciendo su añoranza de compañía masculina. Si tomamos en serio las cifras expuestas sobre el número de solteras que había en la época victoriana, Tennyson parece tratar de acercarse a la situación que padecían. Esta dramatización de la soltería tiene sentido en un contexto en el que casarse parecía ser la finalidad de toda mujer, terminando por ser una figura dependiente de su marido. En cuanto a la representación del personaje en las artes plásticas, lo que destaca es la manera en que se transmite la fragilidad del personaje al escoger siempre un momento en el que se ponga el énfasis en su desgracia. Para ello, se utilizan recursos intertextuales como los que algunos autores han identificado. A través de éstos, encontramos un interés por ponerla en relación con otros personajes literarios, los cuales aportan matices al personaje para suplir aspectos que se pierden al resumir todo el poema con una sola imagen. También encontramos representaciones del momento final del poema, en los que se muestra cómo la locura provocada por su aislamiento avanza hasta hacerle aceptar de manera solemne su muerte. Es un modelo que, tal como hemos mencionado, era común en la literatura y en las artes plásticas. Por lo tanto, no hace más que continuar la tradición de representar a mujeres con un conflicto psicológico originado en su opresión, la cual las conduce hasta la muerte.

En el segundo caso, dedicado específicamente a personajes femeninos adúlteros que encontramos en las leyendas artúricas, vemos un modelo similar, pero en este caso se aprecia de manera más clara el estigma que presenta. Además, también podemos ver como personajes como Isolda y Ginebra son conscientes de sus acciones, desatando así un sentimiento de culpabilidad que no encontramos en el poema anterior. En el caso de Isolda hemos comentado que no era totalmente dueña de sus acciones al utilizar el recurso de la poción para crear el vínculo entre los amantes, mientras que Ginebra lo hace con voluntad propia, pero sin ser totalmente consciente del impacto

que tendrá en el reino. Una vez las conoce, trata de buscar una manera de calmar su culpabilidad retirándose a un convento. Ambas, son imágenes que responden a los principios de la doctrina del amor cortés, al mostrar como las relaciones de los protagonistas no pueden desarrollarse de otro modo que en secreto y con un desenlace trágico.

En el poema “Lady of Shalott” el personaje resultaba más inocente, ya que al fin y al cabo, el detonante de su castigo fue mirar por la ventana para ver a un joven caballero, limitando su delito a la acción de desear. Isolda y Ginebra, en cambio, son mujeres adúlteras. Cometan el pecado del adulterio al dejarse guiar por sus instintos. Llama la atención que en el caso de Ginebra estamos hablando del mismo personaje masculino que en el poema comentado de Tennyson. Lanzarote se presenta como el ideal de caballero que lleva a estas dos protagonistas femeninas a realizar acciones que no están aceptadas y que las conducen a sufrir un martirio. Se trata casi de una versión masculina de la *femme fatale* por su carácter seductor y la desdicha que aporta a las protagonistas, aunque tal afirmación es algo exagerada porque no ha sido representado como tal y ni siquiera parece ser consciente del poder que ejerce sobre el sexo opuesto. Ginebra sí que ha recibido el apelativo de *femme fatale* en algunas ocasiones, pero a su vez se ha tratado de resaltar su fragilidad. En el poema de Morris, al igual que en su pintura, se puede considerar que trata de abordar el conflicto de la protagonista desde una perspectiva en la que el espectador puede comprender sus motivaciones a la hora de cometer adulterio. Volvemos a ver un ejemplo en el que la introspección psicológica nos permite ver cómo le afecta el conflicto interno, al igual que veíamos en “Lady of Shalott”. Por este motivo, unimos a los personajes expuestos en un mismo modelo de feminidad que tuvo bastante trascendencia en la época si tenemos en cuenta el número de obras en las que se representa como tal. Estos roles no se limitan a personajes de las leyendas artúricas, sino que también aparecen en otros temas, tal como hemos podido comprobar en los ejemplos que se han mencionado brevemente para ilustrar la continuidad del modelo de feminidad en obras ajenas a los ciclos artúricos. Así, relacionamos la reiteración de este tipo de personajes con el interés de los artistas y poetas por mostrar mujeres en el papel de víctima. Los dos modelos de mujer expuestos se relaciona con las restricciones que tenía la mujer en la sociedad de época victoriana. Los autores que retomaron las leyendas artúricas pudieron extraer de su carácter atemporal, personajes femeninos que reflejaban sus intereses a la hora de representar una psicología concreta de la mujer, aspecto al que pusieron especial énfasis al retomar los ciclos artúricos en la poesía y artes visuales.

Notas:

- 1 AA.VV. *Teoría literaria y literatura comparada*. Ariel, Barcelona, 2007. Páginas 334 – 354.
- 2 DAVIS, Kathy et al. “Introduction” en AA.VV. *The SAGE Book of Gender and Women's Studies*. SAGE Publications, London, 2006. Página 1.
- 3 CANALES, Esteban. *La Inglaterra Victoriana*. Ediciones Akal, Madrid, 1999. Páginas 6 – 9.
- 4 CORTÉS, Carmen. *La Inglaterra Victoriana*. Ediciones Akal, Madrid, 1985. Páginas 36 – 39.
- 5 BELLAMY, Joan. “Barriers of silence, women in Victorian fiction” en SIGSWORTH, Eric. *In Search of Victorian Values: Aspects of Nineteenth-century Thought and Society*. Manchester University Press, Manchester, 1988. Página 131.
- 6 NELSON, Claudia. *Family Ties in Victorian England*. Greenwood Publishing Group, Westport, 2007. Páginas 15 – 16.
- 7 HELSINGER, Elizabeth; SHEETS, Robin; VEEDER, William. *The Woman Question: Society and Literature in Britain and America 1837 – 1883*. Vol. 3. Manchester University Press, Manchester, 1938. Página 81
- 8 MAASS, Vera. *Facing the Complexities of Women's Sexual Desire*. Springer, Indianapolis, 2006. Páginas 5 – 6.
- 9 DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate, Barcelona, 1994. Página 68.
- 10 ARAGÓN, Aurora. *Literatura del Grial*. Editorial Síntesis, Madrid, 2003, Páginas 17 – 60.
- 11 GOEBEL, Stefan. *The Great War and Medieval Memory: War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914-1940*. Cambridge University Press, Cambridge, 2007. Página 13.
- 12 Los poetas del Cementerio fueron un grupo de poetas ingleses situados en el siglo XVIII que mostraron un interés por la literatura medieval, de éstos destacan James Macpherson, William Collins o Edward Young. La novela gótica, igualmente se origina en el XVIII. PALMGREEN, Jennifer; HOLLOWAY, Loretta. *Beyond Arthurian Romances: The Reach of Victorian Medievalism*. Palgrave Macmillan, New York, 2005. Páginas 1 – 2.
- 13 ARMSTRONG, Isobel. *Victorian Poetry: Poetry, poetics and politics*. Routledge, London, 1993. Página 1.
- 14 MATTHEWS, David. *The Making of Middle English, 1765-1910*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999. Páginas 92 – 94.
- 15 LAMBDIN, Laura; LAMBDIN, Robert. *Arthurian Writers: A Biographical Encyclopedia*. Greenwood Press, Westport, 2008. Páginas 132 – 133.
- 16 TAYLOR, Beverly; BREWER, Elizabeth. *The Return of King Arthur*. D.S Brewer, Cambridge, 1983. Páginas 89 – 92.
- 17 WALTERS, Lori. *Lancelot and Guinevere: A Casebook*. Routledge, London, 1996. Página 3.
- 18 Cita extraída de FAXON, Alicia. “The Pre-Raphaelite Brotherhood as Knights of the Round Table” en AA.VV. *Pre-raphaelitism and Medievalism in the Arts*. Edwin Mellen Press, Wales, 1992. Página 53.
- 19 WOOD, Christopher. *The Pre-raphaelites*. Weidenfeld and Nicolson, London, 1994 (1981). Página 109.
- 20 HENDERSON, Philip. *William Morris. His Life, Work and Friends*. Thames and Hudson, London, 1967. Página 29.
- 21 MARSH, Jan. *Pre-raphaelite Women. Pre-Raphaelite Women : Images of Feminity in Preraphaelite Art*. Weidenfeld & Nicolson, London, 1987. Página 93 – 94.
- 22 TAYLOR, Beverly; BREWER, Elizabeth. *Op. Cit.* Página 130 – 131.
- 23 SMILES, Sam. “Albion's legacy -myth, history and the Matter of Britain” en ARNOLD, Dana. *Cultural Identities and the Aesthetics of Britishness*. Manchester University Press, Manchester, 2004. Página 172.
- 24 Cita extraída de una carta a G.F Watts. En CHRISTIAN, John. “A Serious Talk: Ruskin's Place in Burne-Jone's Artistic development” de AA.VV. *Pre-Raphaelite Papers*. Tate Gallery, London, 1984. Páginas 190 – 192.
- 25 Cita extraída de una carta a Charles Elliot Norton. En *Ibid.* Página 190.
- 26 LAMBDIN, Laura; LAMBDIN, Robert. *Op. Cit.* Página 373.
- 27 STAINES, David. *Tennyson's Camelot: The Idylls of the King and Its Medieval Sources*. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 2010. Páginas 9 – 12.
- 28 “The Lady of Shalott” en TENNYSON, Alfred. *Selected Poems*. Dover Publications, Mineola, 1992. Páginas 3 – 7 .
- 29 *Ibid.*
- 30 STAINES, David. *Loc Cit.*
- 31 ARMSTRONG, Isobel. *Op. Cit.* Página 83.
- 32 STAINES, David. *Op. Cit.* Página 10
- 33 UDALL, Sharyn. “Between Dream and Shadow: William Holman Hunt 'Lady of Shalott'” en *Woman's Art Journal*. Vol. 11, nº1, 1990. Página 35.
- 34 SHEFER, Elaine. “Elizabeth Siddal 'Lady of Shalott'” en *Woman's Art Journal*. Vol. 9, Nº 1, 1988. Página 25.
- 35 UDALL, Sharyn. *Op. Cit.* Página 35
- 36 MARSH, Jan. *Pre-Raphaelite Sisterhood*. Quartet, London, 1985. Página 71.
- 37 CAMPBELL, Clarissa. *Women in the Victorian Art World*, Manchester University Press, Manchester, 1995. Páginas 43 – 45.
- 38 SHEFER, Elaine. *Op. Cit.* Páginas 21 – 24.

-
- 39 MARSH, Jan. *Pre-Raphaelite Sisterhood...* Página 46.
- 40 SHEFER, Elaine. *Op. Cit.* Páginas 24 – 26.
- 41 HUNT, HOLMAN. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood.* Macmillan &co, London, 1905 Página 95.
- 42 UDALL, Sharyn. *Op. Cit.* Página 36.
- 43 HUNT, Holman. *Op. Cit.* Página 377.
- 44 Al situarse a inicios de siglo XX también hay que tener en cuenta que va más allá de la muerte de la reina Victoria, ocupando también el periodo inicial del reinado de Eduardo VII. No obstante este hecho, es una obra que a pesar de contener algunas características más avanzadas, *grosso modo* sigue siendo una obra que continúa con las convenciones prerrafaelitas. Al compararla con otras obras se puede apreciar cómo es una obra que se sitúa en la misma línea que las demás a pesar de la diferencia cronológica.
- 45 POULSON, Christine. *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art, 1840-1920.* Manchester University Press, Manchester, 1999. Página 189.
- 46 KRUGER, Kathryn. *Weaving the World. The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production.* Susquehanna University Press, Danvers, 2001. Página 122 – 123.
- 47 *Ibid.* Página 121.
- 48 LEWIS, Natalie. *Tennyson's Poetry as inspiration for Pre-Raphaelite Art.* GRIN Verlag, Norderstedt, 2007. Páginas 3 – 4.
- 49 TENNYSON, Alfred. *Loc. Cit.*
- 50 DIJKSTRA, Bram. *Op. Cit.* Página 147.
- 51 MARSH, Jan. *Pre-Raphaelite Sisterhood...* Páginas 10 – 11.
- 52 ARAGÓN, Aurora. *Op. Cit.* Página 11.
- 53 ALVAR, Carlos. *El rey Arturo y su mundo.* Diccionario de mitología artúrica. Alianza Editorial, Madrid, 1991. Páginas 12 – 13.
- 54 ALVAR, Carlos. *Op. Cit.* Páginas 232 – 235.
- 55 *Ibid.* Páginas 12 – 13.
- 56 COOPER, Helen. “The Book of Sir Tristram de Lyones” en AA. VV. *A Companion to Malory. Volumen 37.* D.S Brewer, Cambridge, 1996. Páginas 183 – 186.
- 57 ALVAR, Carlos. *Op. Cit.* Páginas 12 – 13.
- 58 BARCZEWSKI, Stephanie. *Myth and National Identity in Nineteenth-Century Britain : The Legends of King Arthur and Robin Hood: The Legends of King Arthur and Robin Hood.* Oxford University Press, New York, 2005 (2000). Página 189
- 59 LAMBDIN, Laura; LAMBDIN. *Op. Cit.* Página 178.
- 60 AAVV. *The Cambridge Companion to Victorian Poetry...* Página 130.
- 61 La metáfora consiste en pedir a los caballeros qué harían si al estar a punto de morir apareciera un ángel les hiciera escoger entre dos telas de distinto color (rojo y azul) que representasen el cielo y el infierno. Qué pasaría si en esta elección azarosa escogieran el azul pensando que es el color del cielo y resultase ser el infierno es la pregunta que plantea Ginebra para justificar la parte de inocencia existente en su elección, para así pedir ser perdonada. MORRIS, William. “The Defence of Guenevere” en *The Defence of Guenevere and other Poems.* Bell and Daldy, London, 1858. Páginas 2 – 4.
- 62 SILVER, Carole. “The Defence of Guenevere: A Further Interpretation” en *Studies in English Literature* Vol. 9, N° 4, 1969. Páginas 695 – 702.
- 63 KINNA, Ruth. “Socialist Fellowship and the Woman Question” en AA.VV. *Writing on the Image. Reading William Morris.* University of Toronto Press, Toronto, 2007, Páginas 184 – 186.
- 64 *Ibid.*
- 65 ATTWELL, Marie. “Sexual Politics, Pomegranates and Production: William Morris's *The Defence of Guenevere* and *La Belle Iseult in Dialogue*” en AA.VV. *MLA Volume of Interdisciplinary Essays. Volume 1.* Oxford University Press, Oxford, 2013. Páginas 116 – 119.
- 66 MARSH, Jan. *Pre-Raphaelite Women...* Página 100.
- 67 MARSH, Jan. *Pre-Raphaelite sisterhood,* Páginas 126 – 127.
- 68 ATTWELL, Marie. *Loc. Cit.*
- 69 SILVER, Carole. *Op. Cit.* Páginas 700 – 702.
- 70 MESA, José María. “Por este hombre y por mí se ha tramado esta guerra: reflexiones sobre el esplendor y la caída de Camelot en *Arthur's Tomb* (1854 – 1855) de Dante Gabriel Rossetti” en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n°4, 2009. Páginas 8 – 10.
- 71 BENTLEY, D.M.R. “(Dis)continuities: Arthur's tomb, Modern Painters, and Morris's Early Wallpaper Designs”. En AA.VV. *Writing on the Image: Reading William Morris. Op. Cit.* Páginas 17 – 19.

Listado de fuentes consultadas:

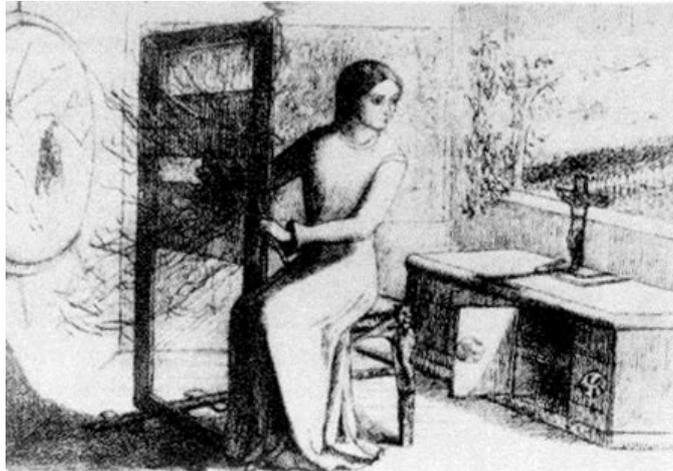
- AA.VV. *Pre-raphelike Papers*. The Tate Gallery, London, 1984.
- AA.VV. *Pre-raphaelitism and Medievalism in the Arts*. Edwin Mellen Press, Wales, 1992.
- AA. VV. *A Companion to Malory. Volumen 37*. D.S Brewer, Cambridge, 1996.
- AA. VV. *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Cambridge University Press, New York. 2000.
- AA.VV. *Writing on the Image. Reading William Morris*. University of Toronto Press, Toronto, 2007.
- AA.VV. *Teoría literaria y literatura comparada*. Ariel, Barcelona, 2007
- ALVAR, Carlos. *El rey Arturo y su mundo*. Diccionario de mitología artúrica. Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- ANDRES, Sofia. *The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel: Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries*. Ohio State University Press, Ohio, 2003.
- ARAGÓN, Aurora. *Literatura del Grial*. Editorial Síntesis, Madrid, 2003.
- ATTWELL, Marie. "Sexual Politics, Pomegranates and Production: William Morris's *The Defence of Guenevere* and *La Belle Iseult in Dialogue*" en AA.VV. *MLA Volume of Interdisciplinary Essays. Volume 1*. Oxford University Press, Oxford, 2013.
- ARMSTRONG, Isobel. *Victorian Poetry: Poetry, poetics and politics*. Routledge, London, 1993.
- BARCZEWSKI, Stephanie. *Myth and National Identity in Nineteenth-Century Britain : The Legends of King Arthur and Robin Hood: The Legends of King Arthur and Robin Hood*. Oxford University Press, New York, 2005 (2000).
- BELLAMY, Joan. "Barriers of silence, women in Victorian fiction" en SIGSWORTH, Eric. *In Search of Victorian Values: Aspects of Nineteenth-century Thought and Society*. Manchester University Press, Manchester, 1988.
- CANALES, Esteban. *La Inglaterra Victoriana*. Ediciones Akal, Madrid, 1999.
- CORTÉS, Carmen. *La Inglaterra Victoriana*. Ediciones Akal, Madrid, 1985.
- DAVIS, Kathy et al. "Introduction" en AA.VV. *The SAGE Book of Gender and Women's Studies*. SAGE Publications, London, 2006. Página 1.
- DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate, Barcelona, 1994.
- GOEBEL, Stefan. *The Great War and Medieval Memory: War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914-1940*. Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- HELSINGER, Elizabeth; SHEETS, Robin; VEEDER, William. *The Woman Question: Society and Literature in Britain and America 1837 – 1883*. Vol. 3. Manchester University Press, Manchester, 1938.
- HENDERSON, Philip. *William Morris. His Life, Work and Friends*. Thames and Hudson, London, 1967.
- HOLMAN, Hunt. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*. Macmillan &co, London, 1905.
- KRUGER, Kathryn. *Weaving the World. The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Susquehanna University Press, Danvers, 2001.
- LAMBDIN, Laura; LAMBDIN, Robert. *Arthurian Writers: A Biographical Encyclopedia*. Greenwood Press, Westport, 2008.
- LEWIS, Natalie. *Tennyson's Poetry as inspiration for Pre-Raphaelite Art*. GRIN Verlag, Norderstedt, 2007.
- MAASS, Vera. *Facing the Complexities of Women's Sexual Desire*. Springer, Indianapolis, 2006.
- MARSH, Jan. *Pre-raphaelite Sisterhood*. Quartet, London, 1985.

- *Pre-Raphaelite Women : Images of Feminity in Preraphaelite Art*. Weidenfeld & Nicolson, London, 1987.
- MATTHEWS, David. *The Making of Middle English, 1765-1910*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.
 - MESA, José María. “Por este hombre y por mí se ha tramado esta guerra: reflexiones sobre el esplendor y la caída de Camelot en *Arthur's Tomb* (1854 – 1855) de Dante Gabriel Rossetti” en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº4 2009.
 - METKEN, Günter. *Los Prerrafaelistas: el realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*. Ed. Blume. Barcelona, 1981.
 - MORRIS, William. *The Defence of Guenevere and other Poems*. Bell and Daldy, London, 1858.
 - NELSON, Claudia. *Family Ties in Victorian England*. Greenwood Publishing Group, Westport, 2007.
 - PALMGREN, Macmillan; HOLLOWAY, Loretta. *Beyond Arthurian Romances: The Reach of Victorian Medievalism*. Palmgrate Macmillan, New York, 2005.
 - POULSON, Christine. *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art, 1840-1920*. Manchester University Press, Manchester, 1999. Página 189.
 - SHEFER, Elaine. “Elizabeth Siddal 'Lady of Shalott'” en *Woman's Art Journal*. Vol. 9, Nº 1, 1988. Páginas 21 – 24.
 - SILVER, Carole. “*The Defence of Guenevere: A Further Interpretation*” en *Studies in English Literature* Vol. 9, Nº 4, 1969.
 - SMILES, Sam. “Albion's legacy -myth, history and the Matter of Britain” en ARNOLD, Dana. *Cultural Identities and the Aesthetics of Britishness*. Manchester Univesity Press, Manchester, 2004.
 - STAINES, David. *Tennyson's Camelot: The Idylls of the King and Its Medieval Sources*. Wilfrid Laurier Univ. Press, Waterloo, 2010.
 - TAYLOR, Beverly; BREWER, Elizabeth. *The Return of King Arthur*. D.S Brewer, Cambridge, 1983.
 - TENNYSON, Alfred. *Selected Poems*. Dover Publications, Mineola, 1992.
 - UDALL, Sharyn. “Between Dream and Shadow: William Holman Hunt 'Lady of Shalott'” en *Woman's Art Journal*. Vol. 11, nº1, 1990. Página 35.
 - WALTERS, Lori. *Lancelot and Guinevere: A Casebook*. Routledge, London, 1996
 - WOOD, Cristopher. *The Pre-raphaelites*. Weinderfeld and Nicolswon, London, 1994 (1981).

Apéndice fotográfico

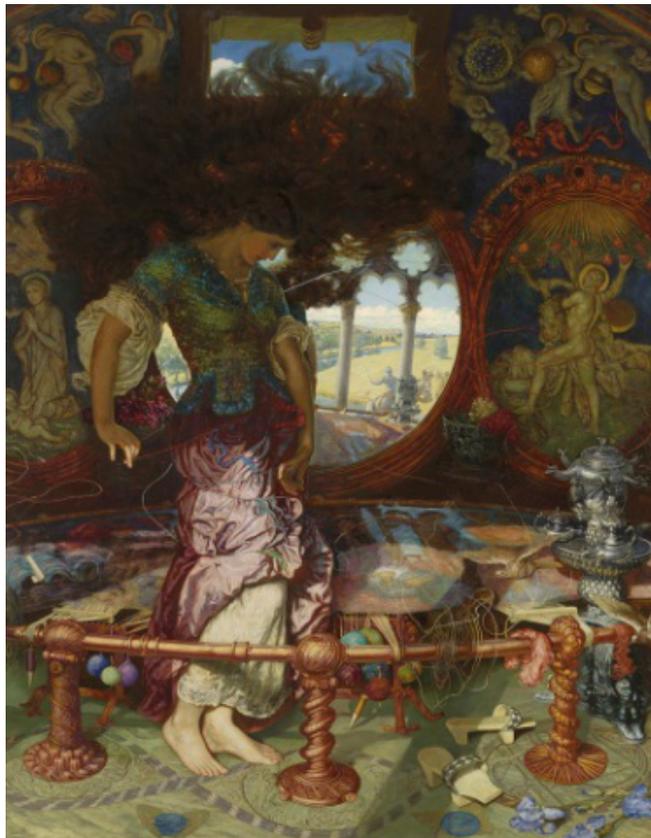
[Fig. 1] Elizabeth Siddal. *The Lady of Shalott*. 1853. Ashmolean Museum (Oxford).

Bolígrafo, tinta y lápiz (15x20 cm)



Fuente: <http://www.victorianweb.org/painting/siddal/drawings/3.jpg>

[Fig.2] William Holman Hunt. *The Lady of Shalott*. 1888 – 1905. Wadsworth Atheneum (Connecticut).
Óleo sobre tela (188 x 146.1 cm).



Fuente: <http://www.thewadsworth.org/ladyofshalott/>

[Fig. 3] Sidney Meteyard. *I'm half-sick of Shadows*. 1913. Colección privada.
Óleo sobre tela (76×114 cm)



Fuente: http://www.entretantomagazine.com/wp-content/uploads/2014/03/7044542977_c37cf1de1a_o.jpg

[Fig. 4] William Waterhouse. *The Lady of Shalott*. 1888. Tate Britain (Londres).
Óleo sobre tela (153 cm × 200 cm)



Fuente: http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N01/N01543_10.jpg

[Fig. 5] William Morris. *La Belle Iseult*. 1858. Tate Britain (Londres).
Óleo sobre tela.(71,8 x 50,2 cm).



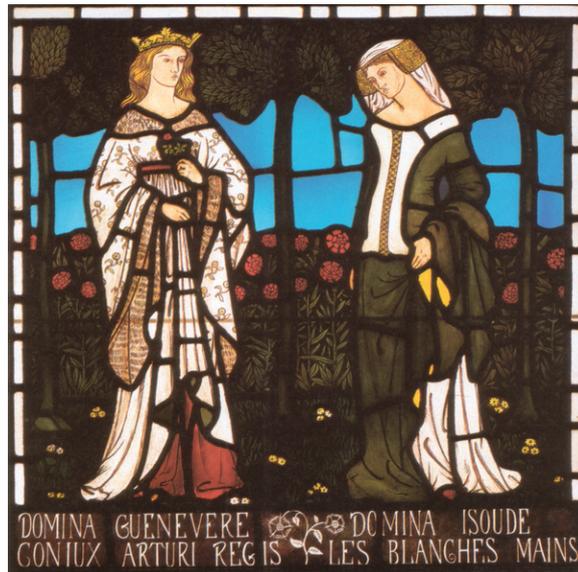
Fuente: http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N04/N04999_10.jpg

[Fig. 6] William Morris. Boceto para bordado de Ginebra. 1858. Tate Britain (Londres).
Acuarela y grafito (126,4 x 55,2 cm)



Fuente: http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N05/N05221_10.jpg

[Fig. 7] Morris, Marshall, Faulkner & Co. *Queen Guenevere and Isoude Les Blanches Mains*. 1862. Bradford Art Gallery (Bradford). Vitral (68 x 60,5 cm)



Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Morris_Queen_Guenevere_and_Isoude_Les_Blanches_Mains.png

[Fig. 8] Dante Gabriel Rossetti. *Arthur's Tomb*. 1855. British Museum (Londres). Acuarela (24 x 28,2 cm)



Fuente: http://www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/Rossetti_Arthurs_Tomb_1855.jpg