

# **El Idilio de la Dama de Shalott** a través de John William Waterhouse

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
2015-2016

TRABAJO REALIZADO POR CELIA DEL CASTILLO FERNÁNDEZ

DIRIGIDO POR FRANCISCO JOSÉ GALANTE GÓMEZ

## ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN .....	3
▪ Justificación .....	3
▪ Objetivos .....	3
▪ Fuentes .....	4
▪ Metodologías .....	5
▪ Proceso del estudio .....	5
II. JOHN WILLIAM WATERHOUSE	
▪ Biografía .....	6
▪ Influencias .....	13
▪ La figura de la mujer en la época victoriana .....	17
III. LA DAMA DE SHALOTT	
▪ El poema de Alfred Tennyson y sus interpretaciones pictóricas .....	21
• William Holman Hunt .....	27
• Dante Gabriel Rossetti .....	31
• John Everett Millais .....	33
• Elizabeth Siddal .....	34
▪ La tríada de John William Waterhouse .....	35
▪ Diferencias y similitudes entre las Damas de John William Waterhouse y las de otros artistas .....	41
▪ Otra visión de la Dama de Shalott: Elaine .....	53
IV. CONCLUSIONES .....	60
V. BIBLIOGRAFÍA .....	62
VI. APÉNDICE	
▪ <i>La Dama de Shalott</i> , de Alfred Tennyson .....	64

## I. INTRODUCCIÓN

La Dama de Shalott fue uno de los motivos iconográficos preferidos por los artistas prerrafaelitas y victorianos durante el siglo XIX. Si bien el origen del personaje se remonta a *La Muerte de Arturo* de Thomas Malory y otros escritos medievales, el poeta británico Alfred Tennyson se convirtió en el exponente renovador de su imagen, ya que la adaptó a las convenciones sociales y artísticas del momento. William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais o Elizabeth Siddal, son sólo algunos de los artistas que han representado este icono femenino.

La tríada pictórica de *La Dama de Shalott* de John William Waterhouse no es sino otro ejemplo de esta pasión por las Leyendas Artúricas y por la poesía de Tennyson. A través de estas representaciones, el pintor pudo aportar su visión particular sobre un poema que, más que una simple referencia literaria, era un fiel reflejo de las convenciones sociales y políticas de la época victoriana, ambientado en un idílico escenario medieval. Concretamente, *La Dama de Shalott* de 1888 de Waterhouse, aunque heredera de las *Damas* de los autores previamente mencionados, posee una serie de características que la hacen única y singular, siendo así el objeto principal de nuestro estudio.

Como **JUSTIFICACIÓN**, partimos de que la trascendencia de J. W. Waterhouse en la Historia del Arte ha sido menor que el de otros artistas de su generación, y que el conjunto de su obra sólo es conocido por entendidos y escasos admiradores. De modo que es nuestra intención subrayar el valor y la importancia de sus aportaciones pictóricas, no sólo en lo que respecta al arte prerrafaelita, sino también en cuanto al panorama artístico victoriano.

Además, la elección se ha visto motivada por el deseo de ampliar los conocimientos en esta materia, tanto en lo que se refiere a las Leyendas Artúricas como al arte prerrafaelita y el contexto victoriano, y, más concretamente, a la obra pictórica de John William Waterhouse, por la que sentimos un especial entusiasmo.

Los **OBJETIVOS** de este trabajo son los siguientes:

- Indagar en la vida, la obra y las influencias que recibió J. W. Waterhouse para comprender su línea temática, estilo y técnica, aludiendo al panorama artístico y las corrientes estéticas imperantes.

- Analizar el contexto de la época victoriana, sobre todo en lo que se refiere a la visión social dominante sobre la mujer, y cómo se reflejó en el arte de la época, relacionándolo así con las representaciones pictóricas de la Dama de Shalott.
- Realizar un estudio de las tres *Damas de Shalott* de J. W. Waterhouse, vinculándolo con el poema de Tennyson y con otras representaciones del mismo motivo iconográfico de otros artistas. Se hará especial hincapié en *La Dama de Shalott* de 1888 de J. W. Waterhouse por las peculiaridades intrínsecas que la diferencian y la distinguen del resto de representaciones.
- Explicar la relación entre la Dama de Shalott y el personaje de Elaine, y establecer las diferencias y similitudes que existen entre ambas figuras para facilitar el reconocimiento de las mismas.
- Ofrecer una serie de conclusiones basadas en el análisis de la documentación consultada, y que permitan resaltar la originalidad de *La Dama de Shalott* de 1888 de J. W. Waterhouse.
- Hacer uso de los conocimientos adquiridos en los estudios del Grado de Historia del Arte, y sus disciplinas afines y transversales.

Tras haber escogido el tema de este estudio, procedimos a hacer un análisis de las **FUENTES** y el material bibliográfico disponibles. Nuestro primer acercamiento nos condujo a examinar los recursos de la biblioteca de la Universidad de La Laguna que, en este caso, carecía de la documentación específica necesaria para elaborar el trabajo. Salvo algunas fuentes de consulta general, que se centraban en el contexto artístico victoriano y en la vida y obra de los artistas creadores de la Hermandad Prerrafaelita, accedimos al resto de monografías, ensayos, catálogos, artículos de revistas y periódicos, a través del Préstamo Interbibliotecario y el Punto Q de la Universidad de La Laguna, además de otras bases de datos como Dialnet o REBIUN. Como es lógico, la mayor parte de la información específica se encontraba únicamente en otras lenguas, sobre todo en inglés. Al tratarse de un Trabajo de Fin de Grado no hemos aportado fuentes documentales, ya que no se trata de un trabajo de investigación inédito.

El estilo de citación bibliográfica escogido es la UNE 50-104-94. Tras haber considerado otras normas, decidimos que ésta era la más adecuada para este estudio ya

que podría permitir una lectura más fluida. El libro de David Romano<sup>1</sup>, aconsejado por nuestro director, nos sirvió como apoyo adicional al respecto así como para la recopilación y registro de bibliografía, y la redacción.

Con base a las directrices recogidas en la normativa de los Trabajos de Fin de Grado se han aplicado las siguientes **METODOLOGÍAS**: el método iconográfico, por el cual se procederá a identificar, clasificar y estudiar las imágenes correspondientes; y el método iconológico, a partir del cual se interpretarán los contenidos o significados intrínsecos de las obras seleccionadas. En un segundo plano también se realizará una valoración histórica y sociológica, sobre todo en lo que concierne a la biografía del pintor, el contexto histórico, el panorama artístico y la situación de la mujer en la época victoriana.

El **PROCESO DEL ESTUDIO** fue el siguiente: tras haber escogido a mi tutor y que éste me aconsejara sobre la elección de la línea temática, procedí a la búsqueda de bibliografía general y específica, tal y como se aclaró anteriormente, sirviéndonos de los recursos de la biblioteca de la Universidad de La Laguna y de determinadas bases de datos *online*. Gracias a estas herramientas, se pudo disponer de algunas de fuentes de gran utilidad, como artículos de revistas y otros documentos, pero aún así fue necesario solicitar numerosos préstamos interbibliotecarios tras la búsqueda en REBIUN.

Después de haber leído y extraído la información necesaria para la elaboración del discurso, y tras haber creado un fichero para registrar dichas fuentes, procedimos a la estructuración de los epígrafes del trabajo, cuyo índice y contenido fue madurando a medida que aparecía nueva documentación relevante. Finalmente, decidimos organizarlo en dos grupos temáticos, de los cuales el primero aludiría a la vida y obra de J. W. Waterhouse, y el segundo a la iconografía de la Dama de Shalott. A partir de este proceso se elaboraron las conclusiones finales.

---

<sup>1</sup> ROMANO, D. *Elementos y técnicas del trabajo científico*. Barcelona: Teide, 1987

## II. JOHN WILLIAM WATERHOUSE

### ▪ BIOGRAFÍA

Si bien algunas de las más insignes pinturas de John William Waterhouse forman parte del imaginario artístico, su vida y producción no han trascendido como la de otros artistas de su época. Pero esto no debería sorprendernos si consideramos que muy poca documentación sobre el artista ha sobrevivido hasta nuestros días. De hecho, su nombre muy raramente aparece en las cartas de sus contemporáneos<sup>2</sup> y, curiosamente, se desconoce la localización de su correspondencia privada, muy probablemente por intervención directa de su viuda. De modo que, en este caso, su obra adquiere, aún si cabe, una mayor relevancia por ser la clave para la reconstrucción de su biografía.



Fig. 1. H. S. Mendelssohn, *J. W. Waterhouse*, c. 1886

Aunque se sabe con toda certeza que el pintor nació en Roma en 1849, la fecha exacta de su nacimiento es aún un misterio. Si bien su desaparecido certificado de nacimiento fijaba como fecha el 6 de abril de dicho año, Trippi<sup>3</sup> asegura que es más

---

<sup>2</sup> Peter Trippi cree que puede deberse a que el artista gustaba de pintar temas que la Royal Academy consideraba inapropiados, de ahí que sus contemporáneos evitaran intencionadamente referirse a él.

<sup>3</sup> TRIPPI, P. *J. W. Waterhouse*. London: Phaidon, 2005, p. 9

lógico que el pequeño “Nino”<sup>4</sup>, el tierno apelativo con el que su familia le distinguía, hubiera sido bautizado ese 6 de abril, ya que en esa época era costumbre registrar dicho suceso y no el día del alumbramiento. Por tanto, es probable que el pintor naciera entre el 1 y el 23 de enero de 1849, teniendo en cuenta que era necesario aguardar un período de tiempo determinado antes de proceder al bautizo. Aún así, estos cálculos son estimaciones que todavía no pueden sustentarse hasta la localización de nueva documentación.

La sensibilidad y aptitudes de J. W. Waterhouse fueron heredadas de sus padres, ambos artistas británicos con residencia en Italia. Su padre, William Waterhouse (1816-90), se casó con Isabella Mackenzie, su madre, en Londres, en 1848, después de haber perdido a su primera esposa y a sus dos hijos en Roma<sup>5</sup>. Contraer matrimonio con Isabella le permitió a William Waterhouse ascender en la escala social, y la buena acogida que tenían sus cuadros –cuyo estilo imitaba al de los grandes maestros- entre los turistas ingleses y los círculos académicos, permitió a la familia disfrutar de una situación económica desahogada cuando regresaron a Inglaterra en 1854.

Nino fue el primero de cuatro hermanos, a quienes se le unieron más tarde cuatro más cuando su padre se casó con Frederica Perceval en 1860, al fallecer su segunda esposa de tuberculosis. Para el pequeño la muerte de su madre fue un episodio trágico que, sin duda, marcó su vida y obra. Pero la llegada de Frederica, nieta del primer ministro Spencer Perceval, supuso una considerable mejora en el nivel de vida de la familia y, por consiguiente, Nino y sus hermanos gozaron de una mejor educación. Concretamente, Nino asistió en Leeds a una escuela donde se estudiaba historia de la antigüedad, literatura, mitología y latín. La fascinación que el artista sintió a lo largo de toda su vida por Roma y por la herencia clásica se vio motivada por esta exhaustiva formación, por los descubrimientos arqueológicos de Pompeya y Herculano, y, por supuesto, por su tan añorado lugar de nacimiento. Y será lo que marcará la pauta de su primera producción.

Paradójicamente, el primer impulso de J. W. Waterhouse fue el de estudiar ingeniería, no pintura. Pero al considerar las enormes ventajas que le reportaría ser

---

<sup>4</sup> Deriva de Giovannino, traducido al inglés como “little John”.

<sup>5</sup> En esos momentos, muchos ingleses vivían en Italia ya que resultaba muy económico. A ello se le unía el hecho de que Roma seguía siendo la capital artística del mundo, lo que la hacía especialmente atractiva para los artistas. Pero las condiciones eran muy duras. El sofocante calor propiciaba enfermedades como la malaria, los robos se sucedían cada día y, además, el sentimiento antiprotestante era muy fuerte.

artista<sup>6</sup>, su meta no fue otra que la de acceder a la Royal Academy después de haber trabajado como ayudante de su padre<sup>7</sup>. Se trataba de un paso fundamental para alcanzar el éxito y, teóricamente, para mejorar y terminar la formación como pintor, escultor o arquitecto, ya que, una vez admitidos, los estudiantes no abonaban la tasa, sólo debían aportar sus propios materiales.

Waterhouse fracasó a la hora de ingresar como estudiante de pintura pero lo consiguió como estudiante de escultura el 28 de enero de 1871, a los 22 años de edad. La educación en la Royal Academy, tal y como aseveran Trippi<sup>8</sup> y otros de sus biógrafos, le fue de poca utilidad ya que el sistema se encontraba en franca decadencia. Para ello nos remitimos a las declaraciones de uno de los colegas de Waterhouse, Alfred Gilbert: “I owe nothing whatever to the Academy training”<sup>9</sup>. La Royal Academy no funcionaba a la manera de los *ateliers* franceses, en los que un maestro supervisaba la preparación de sus pupilos. Por el contrario contaba con un “visitante” distinto cada mes, es decir, diversos artistas que acudían a dar clases magistrales. Este sistema de rotación era tan poco efectivo que muchos estudiantes prefirieron una formación autodidacta. Sin embargo, ninguno de ellos, incluido Waterhouse, renunció más adelante al prestigio que suponía haber pasado por la Royal Academy, ni tampoco a ejercer como “visitantes”.

En 1872 el artista expone tres obras en la Society of British Artists, en Londres: *Undine*, *El Esclavo* y *Mujer Beduina*. Le seguirán otras tantas de inspiración clásica, que recuerdan el estilo de Alma-Tadema. También beberá de reminiscencias orientales como muchos otros –*Una Odalisca*–, un fenómeno favorecido por la apertura del Canal de Suez.

Se intuye fácilmente que el tema predilecto de la pintura de Waterhouse sería el de la figura femenina, como el de tantos otros artistas de su tiempo. En contraposición con las mujeres que reivindicaban su derecho a la educación y a la igualdad de

---

<sup>6</sup> En estos momentos, la ocupación de pintor había superado su anterior condición de artesano. Esta nueva profesión adquirió respetabilidad a los ojos de la sociedad, y pasó a estar relacionada con la prosperidad y la generosidad, por lo que muchos jóvenes de clase media, como Waterhouse, no dudaron en elegirla como carrera profesional.

<sup>7</sup> Se cree que su primer cuadro, *La Muerte de Cocles*, un óleo sobre lienzo de temática clásica, lo realizó alrededor de 1869, tal vez con la ayuda de su progenitor.

<sup>8</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, p. 17

<sup>9</sup> DORMENT, R. *Alfred Gilbert*. New Haven and London, 1985, p. 15. Citado en TRIPPI, P., *ibid.*, *idem*



oportunidades en las calles de Londres, las mujeres de J. W. Waterhouse se debatirán constantemente, siempre dentro del más estricto decoro, entre la inocencia y la culpabilidad, entre la fuerza y la fragilidad, entre el deseo y la virtud, en un marco lleno de lirismo y belleza<sup>10</sup>.

Su momento de gloria llegaría en el año 1874, cuando realiza su debut en la Royal Academy of Arts. Presenta el cuadro alegórico de *Sueño y su Hermanastro Muerte*, una auténtica oda a la belleza y al estado de inconsciencia, en palabras de Trippi. Esta obra gustó y desconcertó a partes iguales, porque el tema no era de los preferidos por los artistas victorianos. Las influencias de Dante Gabriel Rossetti y Simeon Solomon son evidentes.

En 1878 los cuadros de Waterhouse ya gozaban de cierto reconocimiento y se vendían a cambio de considerables sumas. Esto permitió al artista adquirir con sus ahorros un estudio en el número tres de Primrose Hill Studios, que colindaba con otros tantos. Este complejo, diseñado y construido por Alfred Healy, ofrecía una serie de comodidades, como la electricidad o la pensión completa, por un módico precio. Un total de treinta y nueve artistas se mudaron allí, haciendo realidad el sueño de Ruskin y de Morris de una comunidad ideal e igualitaria de artistas. Aún así, Waterhouse seguiría viviendo en la casa de sus padres en Kensington.

Tras su viaje a Italia, Waterhouse se decantó por pintar temas históricos romanos, como *El Remordimiento de Nerón tras el Asesinato de su Madre* o *Las Favoritas del Emperador Honorio*, obra que lo situó en la primera línea de los pintores ingleses.

El 8 de septiembre de 1883, Waterhouse contrae matrimonio con la artista especializada en pintura de flores Esther Maria Kenworthy, con quien no tuvo descendencia. En muchas ocasiones recurrió a su esposa como modelo para sus cuadros, pero no existen indicios de que ésta le ayudara de ninguna otra manera en el estudio.

---

<sup>10</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, p. 6



Fig. 2. J. W. Waterhouse, *Santa Eulalia*, 1885.  
Londres, Tate



Fig. 3. J. W. Waterhouse, *El Círculo Mágico*, 1886.  
Londres, Tate

A partir de este momento y después de haber creado *Consultando al Oráculo*, Waterhouse mostraría una tendencia hacia un mayor dramatismo en sus obras<sup>11</sup>. Esto se refleja en la obra que le valdría el título de Asociado de la Royal Academy of Arts en 1885: *Santa Eulalia* (figura 2). El cuadro confirmaría su gusto por las experiencias místicas femeninas ya que supone el comienzo de una serie de pinturas consagradas al martirio y al sufrimiento de heroínas femeninas, como Cecilia o Mariana. Este tema no se sustentaba en la tradición protestante ni en la tradición académica, pero no sería la primera ni la última vez que Waterhouse desafiara este tipo de convenciones, con éxito sin embargo entre la crítica, el público y los compradores.

También plasmaría numerosos temas –*El Círculo Mágico* (figura 3)– relacionados con la brujería, la magia y el ocultismo, intensificándose aún más el dramatismo y el sentido de lo teatral.

En 1888, un año después de haber comenzado a impartir clases en la Royal Academy<sup>12</sup>, J. W. Waterhouse expone una de sus obras más famosas en la Summer Exhibition: *La Dama de Shalott*. Según Trippi, este cuadro es todo un homenaje a otro de los ídolos de Waterhouse, el pintor Jules Bastien-Lepage, y más concretamente a su

<sup>11</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, p. 60

<sup>12</sup> Dicha actividad continuaría hasta 1908.

obra *Juana de Arco Escuchando las Voces*, además de que confirma también la profunda impresión que le generó la *Ofelia* de Millais cuando la vio en 1886<sup>13</sup>. Cuando Waterhouse decidió inspirarse en el poema *La Dama de Shalott* de Alfred Tennyson, éste ya había servido como “Poeta Laureado” durante treinta y siete años. Y su poema había ya servido de referencia para muchos otros artistas, tal era la pasión que se sintió en la época victoriana por las adaptaciones de las leyendas artúricas de Tennyson<sup>14</sup>. La elección de este poema por parte de Waterhouse se vio sin duda motivada por su interés en la relación entre la figura de la mujer y el agua, por las connotaciones eróticas del martirio y por su fascinación hacia los estados de la consciencia<sup>15</sup>. Al recurrir a una iconografía tan representativa del ideario visual prerrafaelita, J. W. Waterhouse pasó a formar parte de lo que se conoce como “tercera generación” prerrafaelita. Tomando de nuevo de referencia el poema de Tennyson, Waterhouse realizaría otras dos versiones de este tema que expuso correspondientemente en 1894 y 1915, la última de ellas titulada “*Harta estoy de Tinieblas*”, dijo la Dama de Shalott.

Tras la muerte de su padre en 1890, el “pintor para pintores”, tal y como era conocido por la crítica de su época<sup>16</sup>, inicia una nueva fase de su carrera caracterizada por el interés hacia los mitos clásicos, como aquellos que aparecen en *La Odisea* de Homero, una fuente ignorada por Alma-Tadema, o en *Las Metamorfosis* de Ovidio<sup>17</sup>. Junto con Shakespeare y Dante, Homero era el poeta de máxima referencia para los victorianos, incluido Tennyson. El héroe de *La Odisea*, Ulises, guardaría una estrecha relación con el imaginario victoriano de los caballeros medievales y las leyendas artúricas, ya que poseía todos los atributos dignos de admirar: la valentía, el honor y la virtud<sup>18</sup>. Waterhouse realizaría varias pinturas con los episodios de *La Odisea* como protagonistas, como *Ulises y las Sirenas* (figura 4) y *Circe Ofreciendo la Copa a Odiseo*.

---

<sup>13</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, p. 87

<sup>14</sup> Al igual que la mayoría de los artistas de su tiempo, Waterhouse se decantó por la poesía más temprana de Tennyson, más ambigua que las obras que escribiría a partir de 1860, más moralistas y patrióticas.

<sup>15</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, *idem*

<sup>16</sup> BLAIKIE, J. A. J. W. Waterhouse, A. R. A. *Magazine of Art*, 1886, vol. 9, pp. 1-6. Citado en TRIPPI, P., *ibid.*, p. 69

<sup>17</sup> Algunas obras de Waterhouse que toman como referencia *Las Metamorfosis* de Ovidio son *Circe Invidiosa* o *Dánae*.

<sup>18</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, p. 107



Fig. 4. J. W. Waterhouse, *Ulises y las Sirenas*, 1891. Melbourne, National Gallery of Victoria

La imagen de la *femme fatale* tiene su máximo apogeo en estas últimas etapas de Waterhouse, en la que representa a la mujer como un ser que se sirve de su belleza física y de su sexualidad para tenderle una trampa mortal al hombre<sup>19</sup>. Las dríades, náyades y ninfas se sucederán a lo largo de muchas obras, como una nostalgia de lo pagano<sup>20</sup>.

El 16 de mayo de 1895, Waterhouse finalmente se convierte en un miembro de pleno derecho de la Royal Academy, gracias al rotundo éxito de su *Santa Cecilia* (figura 5). Sin embargo, en esos tiempos ese título había perdido la importancia de antaño ya que la Royal Academy había visto menguar su influencia. El propio George Moore aseguraba que la institución “elect the men whose pictures sell best in the City”<sup>21</sup>. Aún así, Waterhouse siguió gozando de una considerable reputación y prestigio.

---

<sup>19</sup> Algunas obras interesantes sobre este tema pueden ser, entre otras, *Lamia*, *La Belle Dame Sans Merci* o *Jasón y Medea*.

<sup>20</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, p. 127

<sup>21</sup> MOORE, G. *Modern Painting*. London: 1898, p. 98. Citado en TRIPPI, P., *ibid.*, p. 142



Fig. 5. J. W. Waterhouse, *Santa Cecilia*, 1895.

Londres, The Andrew Lloyd Webber Art Foundation

En 1900 el pintor abandona su estudio en Primrose Hill y se traslada a una preciosa villa de St. John's Wood, en la que establece su nuevo estudio. Ya desde 1892 había estado dando clases en la escuela de arte preparatoria de St John's Wood Art School, una actividad que continuaría hasta 1913. Cuatro años después el pintor continuaría realizando numerosas versiones de sus temas y personajes favoritos, hasta su muerte a los sesenta y ocho años de edad. Aunque la calidad de su pintura no se vio deteriorada, sí que decayó en variedad y dramatismo<sup>22</sup>.

## ▪ INFLUENCIAS

La época victoriana aglutina obras y estilos muy diversos, no sólo en cuanto a tema sino también en cuanto a estilo. Cuando la reina Victoria ascendió al trono en 1837, los grandes maestros del Romanticismo, como Turner, aún dominaban el panorama artístico inglés. Asimismo, la muerte de la monarca, que se produjo en 1901, coincidió con el surgimiento de las primeras vanguardias del siglo XX. Es en este rico y apasionante contexto en el que Waterhouse desarrolla su singular poética.

Aunque con frecuencia se le enmarca dentro del Prerrafaelismo, Waterhouse no es estrictamente un prerrafaelita. Si tenemos en cuenta la cronología, el estilo, los temas y las influencias, resulta evidente que su obra se encuentra en una dimensión distinta.

---

<sup>22</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, p. 180

Cuando William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti y John Everett Millais fundaron la Hermandad autoproclamándose así como una alternativa renovadora frente a la Royal Academy, el artista aún no había nacido. Pero lo que sí está más que claro es que es un heredero inmediato de esta corriente, a pesar de que fue un acérrimo partidario de la Royal Academy y de que participó activamente en su gobierno.

Desde que la Royal Academy of Arts abrió sus puertas en 1768 bajo la protección del rey Jorge III, marcó la pauta en la esfera artística inglesa mientras formaba a sus jóvenes estudiantes. Se reservaba, entre otros derechos, determinar el éxito o la caída de la carrera de los artistas, de ahí que todos buscaran su aprobación y reconocimiento. Para no desanimar los intentos de innovación, la Royal Academy siempre trató de asimilar con moderación los cambios estéticos y de gusto, de modo que sólo los artistas más rebeldes y transgresores permanecieron excluidos<sup>23</sup>.

A lo largo de los años del reinado de la reina Victoria, la Royal Academy fue dirigida por un total de seis presidentes cuyo máximo objetivo era el de mantener el prestigio, la soberanía y la independencia de dicha institución. Sin embargo, la Royal Academy fue decayendo irremediabilmente en autoridad y renombre, sobre todo a partir de la década de 1840, cuando el descontento de sus estudiantes por la deficiencia y el encorsetamiento de la formación recibida se unió a las notables interferencias por parte del gobierno<sup>24</sup>. Aún así, entre 1878 y 1896, la Royal Academy conoció un período de esplendor gracias a su nuevo presidente, Frederic Leighton, uno de los mayores exponentes del clasicismo victoriano<sup>25</sup>.

Durante dos décadas, antes de su etapa de madurez, Waterhouse fue conocido por ser un competente seguidor del estilo académico de Lawrence Alma-Tadema<sup>26</sup>, al que le unía su gusto por las escenas triviales enmarcadas en escenarios de corte clásico, aunque con un interés arqueológico menos acusado<sup>27</sup>. No en vano, J. W. Waterhouse

---

<sup>23</sup> CREPALDI, G. *Prerrafaelistas: la discreta elegancia del siglo XIX inglés*. Madrid: Electa, 2000, p. 90

<sup>24</sup> Resultan memorables los encendidos debates y discusiones que seguían a la presentación de las pinturas de los prerrafaelitas en las muestras anuales de la Royal Academy.

<sup>25</sup> CREPALDI, G., *ibid.*, p. 36

<sup>26</sup> Siguiendo los pasos de Alma-Tadema, que había viajado a Italia entre 1875 y 1876, J. W. Waterhouse emprendería el viaje en 1877. Allí realizaría dibujos y cuadros del Coliseo, de las ruinas romanas y de Pompeya, obviando toda muestra del arte renacentista al que tanta atención prestó Edward Burne-Jones, por ejemplo.

<sup>27</sup> TRIPPI, P., *op. Cit.*, p. 35

siempre tendría como referencias los mitos y fuentes clásicos, como Homero y *Las Metamorfosis* de Ovidio, si bien también bebió de fuentes contemporáneas, como las obras de Tennyson, Keats o Shelley, por cuyas aproximaciones es más conocido.

Aún así, Waterhouse también se interesó por dos corrientes fundamentales que se oponían a las directrices de la Royal Academy: por la técnica impresionista y por la temática prerrafaelita. Todo esto junto con el influjo inglés y su mayor sentido del decoro, darían lugar a un estilo muy particular<sup>28</sup>.

La influencia impresionista francesa marcaría la obra de este pintor<sup>29</sup>. El influjo que ejerció sobre el artista este movimiento se manifiesta a través de juegos lumínicos sobre el lienzo y la progresiva tendencia hacia una paleta de colores más claros y pinceladas más cortas y espontáneas<sup>30</sup>. De ese modo lograba unas escenas cargadas de expresividad. Al respecto, Claude Phillips haría alusión a Alfred Sisley y Claude Monet, cuyos estudios de la luz son evocados por Waterhouse<sup>31</sup>.

Baldry, por otro lado, decía de Waterhouse: “He had in a very high degree the capacity to invest his paintings with the right atmosphere of poetic suggestion”<sup>32</sup>. Si algo diferenció radicalmente a Waterhouse de los prerrafaelitas fue su capacidad para dotar a sus composiciones de una atmósfera, de una perspectiva aérea, algo que quedará reflejado con gran maestría en su *Dama* de 1888.

Se considera que Waterhouse “descubrió” el Prerrafaelismo en 1886, cuando asistió a la retrospectiva que se realizó de Millais. La fascinación que sintió el pintor hacia la obra del artista prerrafaelita no hizo sino confirmar, en palabras de Peter Trippi, una natural predisposición hacia la intensidad romántica del Prerrafaelismo temprano<sup>33</sup>. A partir de ese momento, comenzaría a representar muchos temas de inspiración

---

<sup>28</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, p. 67

<sup>29</sup> J. W. Waterhouse no se dejó influir únicamente por el Impresionismo sino también por pintores historicistas franceses, como Jean-Léon Gérôme o Bastien-Lepage, éste último muy criticado por Émile Zola por ofrecer lo que él denominaba un “Impresionism corrected, sweetened and adapted to the taste of the crowd”.

<sup>30</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, p. 43

<sup>31</sup> PHILLIPS, C. Death of Mr. J. W. Waterhouse, R. A. *Daily Telegraph*, 13 feb. 1917. Citado en TRIPPI, P., *ibid.*, p. 47

<sup>32</sup> BALDRY, A. L. The Late J. W. Waterhouse, R. A. *Studio*, 1917, vol. 62. Citado en *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts*. [Exposición celebrada en Bell Gallery del 23-02-1985 al 23-03-1985]. Providence, Rhode Island: Department of Art, Brown University, 1985

<sup>33</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, p. 91

prerrafaelita, lo que demuestra que este movimiento fue continuamente redefinido por los artistas y críticos victorianos más tardíos. En el caso de J. W. Waterhouse, y según Trippi, su reinterpretación se aproximaría más a un neopaganismo que a las reminiscencias medievales y espirituales de la naturaleza, tan características del primer Prerrafaelismo. Por tanto, para este autor, el artista aportó una nueva y única sensibilidad simbolista a esta corriente artística, más pictórica que la de la primera generación prerrafaelita, y más naturalista que la de la segunda, encabezada por Edward Burne-Jones. Resulta muy reveladora una descripción del *Times* y que nos facilita Trippi: “He painted pre-Raphaelite pictures in a more modern manner. He was, in fact, a kind of academic Burne-Jones, like him in his types and his moods, but with less insistence on design and more on atmosphere”<sup>34</sup>.

La Hermandad Prerrafaelita o P. R. B (Pre-Raphaelite Brotherhood) había sido fundada en el año 1848 por un grupo de jóvenes artistas: W. H. Hunt, D. G. Rossetti, y J. E. Millais. Si bien éstos son sus representantes más significativos, a finales de los años cincuenta se gestaría alrededor de la figura de Rossetti un segundo grupo encabezado por Edward Burne-Jones y William Morris, el creador del Arts & Crafts. La Hermandad pretendía ante todo apartarse de la tradición académica-clasicista, reclamando una mayor libertad artística y reivindicando nuevos valores morales<sup>35</sup>.

Por su propia denominación resulta sencillo adivinar el gusto del grupo por el arte italiano, concretamente por el del Quattrocento, más cercano a la naturaleza, y su rechazo a las obras tardías de Rafael y del Manierismo. A todo esto se le unirían la recuperación del medievo y una gran admiración por el movimiento de Los Nazarenos. Y si bien los ideales estéticos del imaginario estético prerrafaelita se verían concentrados en *Modern Painters* (1843), del teórico John Ruskin, y en la revista portavoz, *The Germ*, con el tiempo cada uno de estos jóvenes artistas fueron distinguiéndose, desarrollando así lenguajes singulares e inconfundibles más próximos a temas literarios que cristianos<sup>36</sup>.

La figura femenina sería la protagonista de la pintura prerrafaelita, en sus dos acepciones: la de la mujer virginal y virtuosa, y la de la mujer malvada y sexualmente liberada, la *femme fatale*. Detrás de ambas concepciones antagónicas se escondería el

---

<sup>34</sup> *The Times*, 12 feb. 1917, p. 6. Citado en TRIPPI, P., *ibid.*, p. 4.

<sup>35</sup> SELMA, J. V. *Los Prerrafaelitas: arte y sociedad en el debate victoriano*. Barcelona: Montesinos, 1991, p. 15

<sup>36</sup> BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2010 p. 95



creciente miedo masculino hacia el sexo opuesto, que en esos tiempos comenzaba a luchar por sus derechos y, como consecuencia, a fomentar una reestructuración de los roles sociales y sexuales. Las relaciones sentimentales de estos pintores son un fiel reflejo de este temor e inquietud de la sociedad victoriana, ya que gustaban de escoger muchachas de bajo estrato social y sin formación intelectual con el objetivo de reeducarlas y moldearlas. De esta manera se aseguraban de ejercer una influencia duradera sobre ellas<sup>37</sup>.

#### ▪ LA FIGURA DE LA MUJER EN LA ÉPOCA VICTORIANA

En un momento en que el Imperio Británico conocía su máxima expansión territorial y comercial, se asistió al nacimiento de movimientos que reivindicaban la emancipación de la mujer<sup>38</sup>. A pesar de que se produjeron ciertos avances esperanzadores<sup>39</sup>, en realidad sólo trataban de encubrir una situación de extrema desigualdad que se derrumbó por su propio peso. Una de las muchas restricciones a las que estaba sometida la mujer victoriana, y que guarda mucha relación con la leyenda de la Dama de Shalott, era la privación de autonomía de sus movimientos, que pasaron a estar restringidos al interior de sus viviendas.

A lo largo del siglo XIX, sobre todo a partir de la segunda mitad, la libertad urbana y los derechos de la mujer eran extremadamente precarios. Su presencia en los lugares públicos fue una fuente de continuos debates, ya que la ciudad, sujeta a los cambios acaecidos con la Revolución Industrial, pasó a ser considerada como un lugar de perdición y de degradación para todas aquellas que osaban traspasar los límites de

---

<sup>37</sup> Los casos más notables son los de Elizabeth Siddal y Rossetti, Annie Miller y Hunt, Jane Burden y Morris, y Maria Zambaco y Burne-Jones.

<sup>38</sup> El movimiento feminista inglés fue pionero en Europa, ya que desde los años cincuenta las inglesas se organizaron para manifestarse por sus derechos. Las principales campañas tuvieron lugar a partir de 1870, coincidiendo desafortunadamente con la “gran depresión”. Como consecuencia, se empezó a asociar la crisis con la emancipación femenina, algo que afectó muy negativamente al movimiento.

<sup>39</sup> Por ejemplo, a partir de 1857 las mujeres pudieron solicitar el divorcio igual que los hombres, aunque además de alegar adulterio debían añadir otro agravante como la violación, la crueldad o la sodomía. Cada vez más, las mujeres fueron involucrándose en asuntos políticos, consiguiendo más oportunidades en lo referente a la educación y a la hora de acceder a ciertas profesiones. Por desgracia, ello no implicó la disolución del sistema patriarcal imperante.

sus hogares. Las calles se convirtieron así en un territorio exclusivamente masculino, mientras que la mujer respetable, cuyo único cometido era el de convertir la casa en un remanso de descanso y felicidad para su cónyuge, fue relegada a una existencia pasiva entre las paredes de papel pintado del santuario doméstico.

Si bien es cierto que algunos espacios, tales como parques y calles muy concretos –por ejemplo, Regent Street o el borde de Green Park-, fueron destinados a las actividades de las féminas virtuosas, esta “división del espacio en áreas morales e inmorales, seguras y dudosas”<sup>40</sup>, no evitó que dicha presencia se dejara de relacionar con la inmoralidad, la prostitución y el crimen; más aún cuando la moda experimentó un proceso de democratización, y la prostituta podía fácilmente pasar por una señora respetable y viceversa. Un simple vistazo a un escaparate o un determinado ritmo al andar, eran susceptibles de provocar intimidación psicológica o acoso sexual. Ni siquiera aquellas mujeres que luchaban por hacer valer sus derechos económicos y profesionales, y que salían a la calle en busca de su propio sustento, dejaban de arriesgar su inocencia y honorabilidad. De ahí que la mejor estrategia de la mayoría de las mujeres fuera la de “actuar como si fueran transparentes”, es decir, pasar desapercibidas<sup>41</sup>.

La pintura victoriana, como fiel reflejo de su época tenderá, por tanto, a evitar representar a las mujeres respetables en lugares públicos, y a hacerlo en un ámbito exclusivamente doméstico, observado como el espacio natural e idílico de la mujer en el mundo. Incluso la reina Victoria fue retratada con mayor asiduidad en la esfera privada, a pesar de que el “culto a la domesticidad”<sup>42</sup> fue un valor que arraigó, sobre todo, en las clases medias.

Sin embargo, el tema de la “mujer caída” fue uno de los géneros victorianos predilectos, sobre todo en las décadas de 1850 y 1860, cuando el problema de la prostitución empezó a preocupar al público, también a la alta sociedad<sup>43</sup>. No hay que

---

<sup>40</sup> GÓMEZ, T. Los espacios de la feminidad y sus violencias: la ciudad y las mujeres en la pintura victoriana y moderna. En DE LA CONCHA, Á. (coord.) *El sustrato cultural de la violencia de género: literatura, arte, cine, videojuegos*. Madrid: Síntesis, 2010, p. 201

<sup>41</sup> GÓMEZ, T., *ibid.*, *idem*

<sup>42</sup> GÓMEZ, T., *ibid.*, p. 202

<sup>43</sup> El crecimiento de la prostitución fue paralelo a la proliferación de las enfermedades venéreas, en particular, la sífilis. Como consecuencia se acrecentó el temor y la hostilidad hacia las mujeres, al mismo

obviar que la prostitución nunca fue legalmente penada en la Inglaterra victoriana<sup>44</sup> y que, por ello, la representación de “mujeres perdidas” contribuyó tanto a reflejar una realidad como a extender el estereotipo de la indefensión femenina –y en oposición, el de la *femme fatale*–, además de la idea de que era sumamente peligroso aventurarse en el mundo exterior, cruel y despiadado<sup>45</sup>. Un notable ejemplo podría ser la *Hallada* de D. G. Rossetti, una de las muchas imágenes de dicho paradigma.

La Dama de Shalott constituye la personificación literaria y artística de este ideal femenino de virtud y pudor, ya que permanece totalmente aislada de los riesgos del mundo exterior gracias a los sólidos muros de piedra de su torre, hasta que su amor por Lanzarote le conduce hasta la muerte. Al mismo tiempo, difunde un modelo de perfección femenino al que debían aspirar todas las mujeres, la moraleja de su historia advierte de las funestas consecuencias para aquellas que se abandonan a las tentaciones mundanas.

Algunos críticos han hecho denodados esfuerzos por hacer una lectura feminista de este poema, afirmando que la huida de la Dama de la isla de Shalott constituye todo un acto de desafío y un símbolo del empoderamiento femenino, teoría loable teniendo en cuenta que, como hemos podido comprobar, la virtud y la virginidad de la mujer victoriana estaba relacionada con la reclusión<sup>46</sup>. Isobel Armstrong señala que el poema establece que una mujer no puede alcanzar la madurez sexual más que a través de la muerte<sup>47</sup>. Aunque la naturaleza de la maldición no está clara, es evidente que una vez que ha desobedecido y se ha convertido en una “mujer caída”, la Dama debe abandonar la torre y morir como castigo por su independencia y por haber violado las estrictas

---

tiempo que fue aprovechado por las clases más conservadoras para apoyar su discurso a favor de la virtud y la contención. Para más información: Bornay, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2010

<sup>44</sup> Como afirma Erika Bornay, puede que esto se debiera a que la prostitución era considerada como un mal necesario, para así evitar los excesos en los demás ámbitos en los que se desenvolvía la sociedad.

<sup>45</sup> GÓMEZ, T., *op. Cit.*, p. 205

<sup>46</sup> Para más información: PEARCE, L. *Woman/Image/Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991

<sup>47</sup> ARMSTRONG, I. Tennyson's "The Lady of Shalott": Victorian Mythography and the Politics of Narcissism. En BULLEN J. B. (ed.) *The Sun is God: Painting, Literature and Mythology*. Oxford: Clarendon Press, 1989, p. 51. Citado en POULSON, C. (1999). *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art, 1840-1920*. Manchester University Press, 1999, pp. 186-187

normas sociales victorianas. De ahí que la maldición, vinculada al despertar sexual y emocional, se haya llegado a relacionar con la menstruación<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 187

### III. LA DAMA DE SHALOTT

#### ▪ EL POEMA DE ALFRED TENNYSON Y SUS INTERPRETACIONES PICTÓRICAS

*La Dama de Shalott* fue uno de los poemas que publicó en 1833 Alfred Lord Tennyson (figura 6), “Poeta Laureado” al que la Hermandad Prerrafaelita incluyó en su *List of Immortals*. La fama de este poema fue tal que desde entonces la Dama se ha convertido en una de las heroínas paradigmáticas del poeta y, también, en una de las figuras más representadas por el universo artístico prerrafaelita.



Fig. 6. J. M. Cameron, *Alfred Lord Tennyson*, 1865.

Nueva York, MoMA

Como ya comentamos, los orígenes de la Dama de Shalott se remontan a Malory y a su obra *La Muerte de Arturo*, más específicamente al personaje de la Doncella de Astolat, considerada como uno de sus antecedentes junto con la *Donna di Scalotta*, un personaje más antiguo que procede de un romance medieval italiano<sup>49</sup>. Sin embargo, a pesar de que a ambas –la Dama de Shalott y la *Donna di Scalotta*- les une su amor por Lanzarote, las diferencias que las separan son notables, sobre todo en lo que a las

---

<sup>49</sup> EBBATSON, R. *Tennyson*. London: Penguin Books, 1988. Citado en DOMÉNECH, J. *La belleza pétrea y la belleza líquida: El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*. Madrid: Fundamentos, 2010, p. 202

circunstancias que les rodean se refiere. Se ha señalado que: “[...] el poema de Tennyson refleja una cuestión contemporánea de la sociedad victoriana, la de la mujer encerrada en un mundo privado –el hogar- ajena e imposibilitada de participar en el mundo real exterior”<sup>50</sup>. Todos los asuntos literarios que escogerán los pintores victorianos, incluidos los poemas de Tennyson, guardan una determinada actitud masculina, en lo cultural y lo sexual, hacia lo femenino, motivada por el miedo hacia los cambios relacionados con las nuevas actitudes y comportamientos de las mujeres ya comentados. Por tanto, más que un ejercicio de escapismo, esta elección tenía como objetivo primordial el autoconocimiento, en hallar en el medievo personajes cuyos dilemas e historias respaldaran la construcción ideológica de la realidad victoriana<sup>51</sup>.

El argumento del poema de *La Dama de Shalott* es el siguiente: la Dama, encerrada en lo alto de la torre de la isla de Shalott, teje incansablemente las mágicas imágenes que se reflejan en su espejo, su único contacto con el mundo exterior. Nadie la ha visto jamás, sólo sus bellos cantos desvelan su presencia a los segadores de las proximidades. La causa es una terrible y enigmática maldición que le impide acceder o mirar directamente a Camelot, hasta que un día el resplandor de la brillante armadura de Lanzarote la deslumbra. En ese momento, la Dama sucumbe al amor que siente repentinamente por el caballero, y cede a la tentación de mirar por la ventana. El espejo se rompe, el hilo de sus labores sale volando, y la maldición se cumple. Finalmente, la doncella desciende de su torre y emprende el viaje en una barca que la conduce hasta Camelot, donde expira su último aliento.

Aunque en la actualidad este poema es uno de los más representativos del autor y de su época, en su momento despertó numerosas críticas negativas a causa de la ambigüedad de su significado y de la transmisión de contenidos morales. Se ha afirmado que dicha vaguedad se explica por la no descripción del personaje y por lo misterioso de la maldición que pesa sobre la Dama, lo que dificulta la interpretación del poema, no sólo por parte de los críticos sino también por parte de los artistas<sup>52</sup>. Algunos críticos, como Leigh Hunt, confesaron no haber comprendido el poema a pesar de

---

<sup>50</sup> DOMÉNECH, J., *ibid.*, p. 202

<sup>51</sup> DOMÉNECH, J., *ibid.*, p. 21

<sup>52</sup> HAMELEERS, P. *A mystery in paint and print: nineteenth-century interpretations of Tennyson's Dama of Shalott*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012, p. 4

admitir que les complacía la lectura del mismo<sup>53</sup>. Sin embargo, otros críticos, como John Stuart Mill, argumentaron que el poema no era más que una historia de una princesa de cuento de hadas medieval, y que era necesario, por tanto, recurrir a la imaginación y emprender la lectura con la misma credulidad que cuando se procede a la lectura de *Las Mil y Una Noches*<sup>54</sup>.

Aun así, Hameleers asegura que la crítica en general hizo mayor hincapié en el poder visual<sup>55</sup> del poema que en la tragedia que se desprende de él. Muy pocos críticos se centraron en la figura de la Dama y en su maldición, y, como consecuencia, son muy escasos los escritos que aportan un análisis en profundidad del poema.

Tennyson reaccionó con ciertas reservas a las heterogéneas interpretaciones escritas y pictóricas de su poema, tal y como explica Rosemary VanArsdel: “Tennyson, during his long career, maintained a love/hate relationship with periodical publication of his work”<sup>56</sup>. No en vano, Tennyson era a la vez crítico y poeta, y aunque el autor aceptaba los errores o los fracasos como parte indispensable del proceso de creación, ser consciente de los suyos lo llenaba de aflicción<sup>57</sup>.

Probablemente, a causa de la aprensión y susceptibilidad del poeta hacia las incorrectas interpretaciones del poema por parte de la crítica y de los artistas, Tennyson realizó una revisión de *La Dama de Shalott* junto con otros de sus poemas en 1842<sup>58</sup>. El poema sufrió numerosas alteraciones en la segunda versión, como por ejemplo la omisión de estrofas. Sin duda, la diferencia más llamativa es que la Dama pasó de ser un personaje primordial a presentar una significativa carencia de identidad<sup>59</sup>. Isobel Armstrong dice que “in 1842 Tennyson swept away the descriptive material which

---

<sup>53</sup> HUNT, L. *Church of England Quaterly Review*, oct. 1842, p. 131. Citado en HAMELEERS, P., *ibid.*, p. 5

<sup>54</sup> MILL, J. S. *Londen [sic] Review*, jul. 1835, p. 88. Citado en HAMELEERS, P., *ibid.*, p. 6

<sup>55</sup> Este poder visual es más evidente en la primera mitad del poema de 1833, donde la escena que rodea a la Dama de Shalott es descrita con gran detalle.

<sup>56</sup> VANARSDDEL, R. T. Tennyson and Victorian Periodicals: Commodities in Context. *Victorian Periodicals Review (Project Muse)*, 2008, vol. 41, nº 2, pp. 177-179. Citado en HAMELEERS, P., *ibid.*, p. 15

<sup>57</sup> GRAY, E. Getting it Wrong in ‘The Lady of Shalott’. *Victorian Poetry (Project Muse)*, 2009, vol. 47, nº 1, pp. 45-59. Citado en HAMELEERS, P., *ibid.*, p. 15

<sup>58</sup> HAMELEERS, P., *ibid.*, p. 16

<sup>59</sup> HAMELEERS, P., *ibid.*, p. 17

decorated her in jewels and colours, replacing these with images of work and toil”<sup>60</sup>. Es decir, las descripciones de la Dama y de sus atributos –sus joyas o la estancia de la torre- perdieron viveza a favor de la descripción de su entorno, especialmente en lo que respecta a la hermosa ciudad de Camelot y sus habitantes, cuyo colorido se vio reforzado a través de la tela encantada que tejía la Dama. Incluso la isla de Shalott, previamente cubierta de flores de diferentes tonalidades, perdió su original encanto<sup>61</sup>.

No obstante, Hameleers asegura que las modificaciones introducidas por Tennyson en la versión de 1842 no contribuyeron a disipar el aura de misterio que rodeaba y que aún rodea al poema, ya que no aclaró algunas de las preguntas que el público se venía planteando desde la primera versión: qué aspecto tenía la Dama, o por qué estaba maldita<sup>62</sup>. Es más, el hecho de que en la versión de 1842 optara por extenderse en los detalles del paisaje en detrimento de las características de la Dama, no hizo sino aumentar el enigma en torno a esta figura. Esto añade aún si cabe más intriga, porque no cabe duda de que Tennyson era conocedor de las críticas que apuntaban negativamente hacia la ambigüedad del texto, y lo lógico hubiera sido que, habiendo realizado una revisión, solucionara dicha cuestión. Lo cual plantea la posibilidad de que el autor decidiera deliberadamente mantener oculto el verdadero significado del poema e, incluso, acentuarlo<sup>63</sup>.

A pesar de las diferencias entre las dos versiones, las críticas de la segunda versión del poema no fueron muy distintas a las que había recibido Tennyson una década antes. Algunos críticos aseguraron que el poema había ganado en claridad y simplicidad, intensificando así la pureza y belleza de la Dama, ahora vestida con una humilde túnica blanca<sup>64</sup>. Otros, por otro lado, dijeron poco acerca de las modificaciones del poema, tal vez, según Hameleers, porque difícilmente entendían las implicaciones de los cambios realizados. También hubo otros que manifestaron su preferencia por el poema original y que reconocieron a Tennyson como el heredero de poetas tan insignes como Moore, Keats o Wordsworth<sup>65</sup>. Incluso hubo quienes aseveraron haber desvelado

---

<sup>60</sup> STOTT, R. *Tennyson*. New York: Longman Critical Readers, 1996, pp. 64-65. Citado en HAMELEERS, P., *ibid.*, *idem*

<sup>61</sup> HAMELEERS, P., *ibid.*, p. 19

<sup>62</sup> HAMELEERS, P., *ibid.*, p. 20

<sup>63</sup> HAMELEERS, P., *ibid.*, p. 21

<sup>64</sup> SPEDDING, J. *Edinburgh Review*, abr. 1893, p. 143. Citado en HAMELEERS, P., *ibid.*, pp. 21-22

<sup>65</sup> KINGSLEY. *Fraser's Magazine*, sept. 1850, p. 174. Citado en HAMELEERS, P., *ibid.*, p. 22



la auténtica significación de *La Dama de Shalott*. Pero Hameleers, apoyándose en John Stuart Mill, nos recuerda que la cualidad que caracteriza por encima de las demás a *La Dama de Shalott* es precisamente su indefinición<sup>66</sup>, algo que han parecido obviar todos aquellos que criticaron abiertamente el poema por esta razón o que aseguraron, tal vez demasiado a la ligera, conocer su verdadero significado.

Como veremos más adelante, las interpretaciones pictóricas de la mayoría de los artistas victorianos también parecieron omitir ese halo de misterio y las implicaciones más profundas de *La Dama de Shalott*. La ambigüedad del poema favoreció indudablemente las visiones personales del mismo, tanto que los numerosos dibujos y cuadros del tema difieren considerablemente en términos de composición, color, simbolismo, ... Aunque se podría afirmar que estos artistas fueron descuidados en el tratamiento de los pequeños detalles del poema, y que por ello no fueron fieles al mismo, Hameleers asegura que fue justamente ese interés por los pequeños detalles lo que los desvió del tema central<sup>67</sup>. Al fin y al cabo, su desafío como artistas era el de transformar un texto en una imagen, y eran los detalles los que podían aportarles pistas para la inserción del color y otros aspectos. Doménech, continuando esta línea argumental de Hameleers, añade que reducir todo lo que encerraba el poema, incluidas las emociones implícitas en él, en una sola imagen era una tarea harto complicada, por lo que no debería ser motivo de desconcierto que se tomaran ciertas licencias que esclarecieran dicho significado<sup>68</sup>.

Tennyson jamás se mostró satisfecho con las transcripciones visuales puesto que no eran todo lo literales que hubiera deseado para la edición ilustrada de sus poemas de 1857, conocida como la edición Moxon, y en la que intervinieron artistas prerrafaelitas como Hunt<sup>69</sup>, Millais o Rossetti. Este recelo entra en contradicción con las propias

---

<sup>66</sup> HAMELEERS, P., *ibid.*, p. 24

<sup>67</sup> HAMELEERS, P., *ibid.*, *idem*

<sup>68</sup> DOMÉNECH, J., *op. Cit.*, p. 33

<sup>69</sup> Resulta curiosa la naturaleza de la relación entre Tennyson y Hunt. Ambos tenían mucho en común ya que los dos eran estrictos moralistas, sobre todo en lo referente a las cuestiones de índole sexual, y eran conscientes de la importancia de defender los valores cristianos a través de su trabajo. Aun así, nunca consiguieron congeniar puntos de vista, especialmente en lo que respecta a la interpretación de *La Dama de Shalott*.

palabras del poeta: “poetry is like shot-silk with many glancing colours. Every reader must find his own interpretation”<sup>70</sup>.

Con motivo de la publicación de la edición Moxon, que no tuvo mucho éxito desde el punto de vista comercial, Ruskin envió a Tennyson una carta de felicitación en donde realiza una interesante reflexión:

*... en cualquier caso muchos de los diseños son nobles pero yo creo que no son ilustraciones a sus poemas. Yo, en realidad, creo que los buenos dibujos nunca pueden serlo; son siempre otro poema, subordinado pero enteramente diferente al concebido por el poeta, y sirven, principalmente, para mostrar al lector que los mismos versos pueden afectar de forma muy distinta las distintas imaginaciones.*<sup>71</sup>

Ruskin no contempla las imágenes de la edición Moxon como simples ilustraciones del poema, ya que lo que más estima es la aportación de ideas nuevas, de otras “imaginaciones”, no la exactitud. Como bien expresa Doménech “no importa tanto que cada viñeta sea «correcta» cuanto que contenga un pensamiento propio”<sup>72</sup>. Las imágenes se han servido del poema como fuente de inspiración, y, como es lógico, difieren de él porque pasan a transformarse en poemas independientes. Por lo tanto, no son lecturas erróneas, tal y como lo entendía Tennyson, ni un intento de los artistas por realizar algo diferente a lo concebido por el poeta, o de separarse del poema. Su intención es la de establecer una relación de complementarios, sin que ello implique una actitud automática por su parte<sup>73</sup>. En palabras de Doménech, “la palabra clave para definir lo que (los artistas) [...] entendían por ilustración sería recrear [...] y no transcribir literalmente lo que se narra”<sup>74</sup>.

---

<sup>70</sup> TENNYSON, H. *Alfred, Lord Tennyson: A Memoir by His Son*. London: 1897. Citado en TRIPPI, P. J. *W. Waterhouse*. London: Phaidon, 2005, p. 89

<sup>71</sup> *The Works of John Ruskin*. 1909, vol. 36, p. 265. Citado en DOMÉNECH, J., *op. Cit.*, p. 26

<sup>72</sup> DOMÉNECH, J., *ibid.*, p. 29

<sup>73</sup> DOMÉNECH, J., *ibid.*, p. 30

<sup>74</sup> DOMÉNECH, J., *ibid.*, p. 33

- **WILLIAM HOLMAN HUNT**

De todos los pintores prerrafaelitas, W. H. Hunt será el que conecte de forma más íntima, casi obsesiva, con el personaje de Tennyson, tanto que realizará varias versiones, de las cuales la primera es un dibujo que data de 1850.

Pero antes exponamos las razones del interés del artista por este poema, que explica en un texto que publicó en 1909<sup>75</sup>. Hunt interpretaba los versos del poema como una metáfora del fracaso de los individuos a la hora de aceptar y cumplir con sus deberes. A causa de la maldición, la Dama se ve forzada a tejer sin descanso, sin poder intervenir en el mundo, lo cual le produce tal insatisfacción y desazón que no es capaz de resistirse a mirar directamente a Lanzarote, aún conociendo las consecuencias. El cumplimiento de la maldición acaba con su retiro y su vida artística, sin quedarle otra posibilidad que dirigirse hacia Camelot. Para Hunt el momento en que el tapiz se deshace, en que la Dama se rinde a la tentación y transgrede sus responsabilidades, es el aspecto más significativo del poema,<sup>76</sup> y como consecuencia, en sus representaciones pictóricas Hunt se centrará en el momento en el que la maldición se cumple y el espejo se agrieta. Seguramente, el largo viaje que hizo a Tierra Santa logró convencer al artista de la importancia de apartar las tentaciones del mundo exterior para conseguir la plenitud en la creación artística, sólo alcanzable a través del recogimiento y la soledad. Lo que para Hunt era un estado ideal al que acceder, para la Dama de Shalott era una prisión de la que escapar<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> HUNT, W. H. *The Lady of Shalott by William Holman Hunt*. London: Chiswick Press, 1909. Citado en DOMÉNECH, J., *ibid.*, p. 210

<sup>76</sup> POULSON, C., *op. Cit.*, p. 181

<sup>77</sup> POULSON, C., *ibid.*, *idem*



Fig. 7. W. H. Hunt, *La Dama de Shalott*, 1850.  
Melbourne, National Gallery of Victoria



Fig. 8. W. H. Hunt, *La Dama de Shalott*, 1857.  
Boston, Museum of Fine Arts

En el dibujo de 1850 (figura 7) Hunt coloca a la Dama en el centro de la composición. Los hilos del tapiz, que se asemeja a una tela de araña, enrollan el cuerpo de la Dama, que intenta liberarse de ellos, algo que no sucede en el poema. Detrás de ella se encuentra el gran espejo redondo, que muestra a Lanzarote sobre su corcel dirigiéndose a Camelot. Alrededor del espejo hay otros ocho espejos más pequeños que cuentan la historia del personaje, algo que nos recuerda al pequeño espejo que se encontraba en la estancia del *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck<sup>78</sup>. Estos ocho espejos son un recurso narrativo que empleó Hunt para sintetizar en una sola imagen todos los episodios del poema, y así intentar superar las limitaciones que impone la pintura, algo que se remonta al ideal de la pintura renacentista. Siguiendo la dirección de las agujas del reloj, en el primer espejo se ve la ciudad de Camelot, en el segundo a la Dama tejiendo, en el tercero a la doncella mirando por la ventana, en el cuarto a Lanzarote cabalgando, y el quinto está tapado por el cuerpo de la Dama. En el sexto, la Dama ya ha descendido de su torre y graba su nombre en la proa de la barca. En el séptimo, la Dama, aún viva, ha emprendido su viaje acuático hacia Camelot. Y por último, en el octavo, la doncella yace muerta en la barca y una figura, que se podría ser Lanzarote, la

<sup>78</sup> DOMÉNECH, J., *op. Cit.*, p. 211

descubre. La insistencia de Hunt en este dibujo fue tal que el artista “only put aside when the paper was so worn it would not bear a single new correction”<sup>79</sup>.

Siete años más tarde Hunt realizaría una ilustración de la Dama de Shalott para la edición Moxon (figura 8), posteriormente representada al óleo. De nuevo, la Dama se encuentra en el centro de la composición pero con unos ropajes más sensuales que subrayan la voluptuosa curva de su cuello. Los hilos del tapiz vuelan como impulsados por una repentina ráfaga de viento, y aprisionan el cuerpo del personaje, que trata de zafarse de ellos. Detrás de ella el espejo devuelve la imagen de Lanzarote, cuya lanza parece tirar de los hilos del tapiz, deshaciendo su urdimbre. Los ocho pequeños espejos de la anterior versión ahora se reducen a dos, pues el lector, al disponer del poema, no precisaba de estas imágenes para recordar la historia<sup>80</sup>. Sólo la imagen de uno es visible y muestra un Crucificado que alude al autosacrificio, un ideal que la Dama fracasó en emular<sup>81</sup>. Pero lo más llamativo es sin lugar a dudas el largo y ondulado cabello de la doncella, que, a diferencia del sencillo recogido de la Dama del anterior dibujo, se extiende y se agita salvajemente para sugerir la fatalidad que se cierne sobre ella, algo que no gustó nada a Tennyson, quien alegó que parecía levantado por un tornado<sup>82</sup>. Al respecto, Stein observaría que el pelo era todo un símbolo emocional que subrayaba la pérdida de todo control, tanto estético como moral<sup>83</sup>, al igual que una violenta sensación de shock y crisis<sup>84</sup>. Las dimensiones desproporcionadas de la Dama y el *horror vacui* de la habitación contribuyen a resaltar esa tensión y congoja.

Doménech afirma que Hunt consiguió recrear perfectamente en esta ilustración la sensación opresiva del hilo que la captura<sup>85</sup>. Como castigo por su rebeldía al intentar liberarse de él –idea que queda reflejada en el pelo alborotado y las ropas agitadas, símbolo de una libertad recién descubierta-, la Dama pierde la vida. El mundo masculino, personificado por Lanzarote, destruye el mundo femenino, creativo, cerrado

---

<sup>79</sup> HUNT, W. H. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. London: Macmillan, 1913, pp. 249-250. Citado en POULSON, C., *op. Cit.*, p. 180

<sup>80</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 181

<sup>81</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 182

<sup>82</sup> DOMÉNECH, J., *op. Cit.*, p. 212

<sup>83</sup> STEIN, R. L. The Pre-Raphaelite Tennyson. *Victorian Studies*, 1981, p. 294. Citado en DOMÉNECH, J., *ibid.*, *idem*

<sup>84</sup> POULSON, C., *op. Cit.*, p. 182

<sup>85</sup> DOMÉNECH, J., *op. Cit.*, p. 213

y encantado. La mirada cabizbaja y asustada de la Dama también muestra resignación ante lo inevitable; sabe que ha sido seducida y que ya no puede resistirse a culminar sus deseos<sup>86</sup>.

Este dibujo destinado a ilustrar la edición Moxon fue desarrollado por Hunt a partir de 1886 y se convirtió en una de las pinturas más famosas del artista (figura 9). Llegó a reconocerla incluso como su obra maestra. Fue expuesta en 1905, cincuenta y cinco años después de que Hunt se planteara realizarla. Cuando la terminó, el artista tenía setenta y ocho años, y su vista estaba tan dañada que tuvo que contar con la ayuda de un asistente para rematar los detalles<sup>87</sup>.



Fig. 9. W. H. Hunt, *La Dama de Shalott*, 1886-1905.

Hartford, Wadsworth Atheneum

Aunque en principio Hunt también iba a encargarse de las ilustraciones para la escena final de la edición Moxon<sup>88</sup>—es decir, el tránsito de la Dama en la barca (figura

---

<sup>86</sup> DOMÉNECH, J., *ibid.*, *idem*

<sup>87</sup> POULSON, C., *op. Cit.*, p. 182

<sup>88</sup> Aun se conservan sus dibujos preparatorios, en los que se ve a la Dama emprendiendo su viaje recostada en la barca con los brazos cruzados sobre el pecho, recordando así la postura de la Virgen María en *La Anunciación*. A diferencia de otras doncellas ésta no se recuesta totalmente, y parece

10)-, cedió, no sin reparos, ante la petición de D. G. Rossetti de acometer él mismo dicha tarea. Rossetti se había quejado a su compañerp de que los mejores temas para la elaboración de la Moxon habían sido ya solicitados, y que él mismo (Hunt) se había apropiado del de la Dama de Shalott, que era el predilecto de Rossetti<sup>89</sup>.



Fig. 10. W. H. Hunt, Estudio para *La Dama de Shalott*, c. 1850-1855.

#### • DANTE GABRIEL ROSSETTI

En la ilustración que realiza Rossetti en 1857 (figura 11), Lanzarote contempla el cadáver de la hermosa doncella amparado por la luz de las antorchas del gentío situado a su espalda. La Dama, envuelta en su capa como si de un sudario se tratara, yace muerta en la barca en cuya proa arden numerosos cirios que iluminan sus ojos cerrados, sus labios carnosos y su abundante cabellera. Al fondo se observa el muelle de Camelot, donde se agolpan los espectadores. En el río varios cisnes constituyen el cortejo funerario de la Dama<sup>90</sup>.

El aspecto más importante a resaltar de esta versión es que Rossetti escogió el momento en que se produce un drástico cambio de roles en el poema, tal y como indican los últimos versos:

---

dormida, no muerta. Llama la atención cómo la popa de la barca se adapta a las líneas del cuerpo del personaje.

<sup>89</sup> HUNT, W. H. *Pre-Raphaelitism and ...*, op. Cit., p. 99-100. Citado en POULSON, C., *ibid.*, p. 180

<sup>90</sup> Los cisnes ya aparecían en la versión que hizo Millais anteriormente. Doménech aclara que los cisnes son uno de los tres símbolos del viaje al inframundo, junto con la barca y la lira.

[...]

*Pero quedó pensativo Lanzarote;*

*Luego dijo: “Tiene un hermoso rostro;*

*Que Dios se apiade de ella, en su clemencia,*

*la Dama de Shalott”.*<sup>91</sup>

Ahora es Lanzarote quien posa su mirada en la Dama y quien ostenta un papel dominante, algo que se resalta por las posturas de ambos: el caballero, vestido con lujosas telas, marca el eje vertical de la composición –incluso su tamaño es considerablemente mayor– y la Dama, el horizontal, adoptando así una posición de sumisión<sup>92</sup>.



Fig. 11. D. G. Rossetti, *La Dama de Shalott*, 1857.

Boston, Museum of Fine Arts

Rossetti desarrolla de este modo un homenaje a la belleza de la muerte, subrayando la oscuridad y el asombro de los habitantes de Camelot al ver arribar a la Dama<sup>93</sup>. Son muy reveladoras las palabras de E. A. Poe: “Death ... of a beautiful

---

<sup>91</sup> TENNYSON, A. *La Dama de Shalott y otros poemas*. Valencia: Pre-textos, 2002, p. 29

<sup>92</sup> DOMÉNECH, J., *op. Cit.*, p. 215

<sup>93</sup> POULSON, C., *op. Cit.*, p. 190



woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world”<sup>94</sup>. Otros artistas más tardíos también optaron por representar el cadáver recostado de la Dama, como Arthur Hugues, cuya pintura de 1873 muestra a la protagonista en la barca –acompañada, como en las obras de Millais y Rossetti, por cisnes- cuyos ojos abiertos asustan a las jóvenes de la orilla. John La Farge y Atkinson Grimshaw pintaron el mismo motivo pero de una forma más siniestra y espectral<sup>95</sup>.

- **JOHN EVERETT MILLAIS**

De Millais sólo se conserva un dibujo (figura 12) en el que la doncella flota sosegadamente en una pequeña barca que parece hundirse bajo el peso de su cuerpo<sup>96</sup>. Aunque no se puede asegurar con certeza –no está muy claro si sus ojos están cerrados o abiertos-, su vida parece haberse consumido definitivamente, a juzgar por la laxitud de sus manos, que asoman por el borde de la barca, y de su cabeza, cuyos cabellos sueltos se extienden en el agua. Una frondosa vegetación acuática y las orillas de lo que parece ser Camelot hacen de telón de fondo. Alrededor de seis cisnes acompañan a la desdichada como séquito fúnebre. Con respeto al significado de la presencia de esta ave, Bachelard afirma que el cisne no tiene una significación exclusivamente mortuoria, sino que también hace alusión a la desnudez femenina<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> POE, E. A. *The Philosophy of Composition*. 1846. Citado en POULSON, C., *ibid.*, *idem*

<sup>95</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 191

<sup>96</sup> Curiosamente, la barca no parece estar en movimiento ya que una cadena o un ancla en la popa se lo impide, lo cual no guarda mucha consonancia con el poema. También podría interpretarse como que es la cadena que ataba la barca a Shalott, y que ésta procedía de la embarcación y no del muelle.

<sup>97</sup> BACHELARD, G. *El Agua y los Sueños*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994. Citado en DOMÉNECH, J., *op. Cit.*, p. 216



Fig. 12. J. E. Millais, *La Dama de Shalott*, 1854.

Resulta más que evidente el parecido que esta imagen tiene con la *Ofelia* del propio pintor, no sólo en cuanto a la exuberante flora y al tema de la relación entre la mujer y el agua, sino también en cuanto a la expresión ausente del rostro. Según Doménech, la actitud menos consciente y entera con la que afronta su destino la diferencia de las otras *Damas*<sup>98</sup>.

- **ELIZABETH SIDDAL**

En la imagen que realizaría Elizabeth Siddal en 1853 (figura 13), la Dama, sentada frente al telar, observa a Lanzarote a través de la ventana, vestida y peinada muy modestamente. El espejo, que aún devuelve el reflejo del caballero, se agrieta y los hilos del telar salen volando. La austera habitación, que no remite a la clásica habitación circular de una torre, sólo contiene un tapiz colgado en la pared del fondo y un mueble bajo la ventana, con una pequeña escultura de un Crucificado.

---

<sup>98</sup> DOMÉNECH, J., *ibid.*, *idem*



Fig. 13. E. Siddal, *La Dama de Shalott*, 1853.

Londres, Maas Gallery

Según Cherry, la artista optó por representar al personaje en un momento activo y creativo, no en el momento de su muerte en el río<sup>99</sup>. A diferencia de otras versiones de la Hermandad Prerrafaelita, Siddal hace un especial énfasis en reflejar la diferencia de espacios entre los dos sexos presente en el mundo medieval –el exterior, público, activo y masculino, frente al mundo del hogar, interior, femenino y pasivo- y que tanto interés tenían en rescatar los victorianos. Cherry continúa, afirmando que Siddal se resistió a construir al personaje femenino como una víctima indefensa y moribunda, que luego sirve como espectáculo para la mirada masculina. En vez de ello, Siddal coloca a la doncella en un espacio de trabajo, severo y disciplinado, en donde el personaje se afana en la búsqueda del yo.

#### ▪ LA TRÍADA DE JOHN WILLIAM WATERHOUSE

La primera versión pictórica que realizó J. W. Waterhouse de la Dama de Shalott, tomando como referencia el poema de Tennyson, fue la de 1888 (figura 14). Por desgracia, desconocemos la reacción de Tennyson cuando contempló la obra en Burlington House o cuando leyó en la revista *Academy* la descripción de Claude Phillips, que clasificaba a la pintura como un “poema pintado”<sup>100</sup>. Esta versión es sin

<sup>99</sup> CHERRY, D. *Painting Women: Victorian Women Artists*. London, New York: Routledge, 1993. Citado en DOMÉNECH, J., *ibid.*, pp. 218-219

<sup>100</sup> *Academy*, may. 1888, n° 33, p. 331. Citado en TRIPPI, P., *op. Cit.*, p. 89

lugar a dudas la más enigmática de las tres que realizó a lo largo de su carrera, ya que muy pocos pintores optaron por representar el momento en el que la Dama, presa de la fatal maldición, abandona la isla de Shalott para enfrentarse a su destino:



Fig. 14. J. W. Waterhouse, *La Dama de Shalott*, 1888. Londres, Tate

[...]

*Al soplo huracanado del levante,  
los bosques sin color languidecían;  
las aguas lamentábanse en la orilla;  
con un cielo plumizo y bajo, estaba  
lloviendo en Camelot la de las torres.  
Ella descendió y encontró una barca  
bajo un sauce flotando entre las aguas,  
y en torno de la proa dejó escrito  
la Dama de Shalott.<sup>101</sup>*

En la imagen la doncella, vestida con un níveo traje de inspiración medieval y con un collar de oro, se prepara para soltar las cadenas de la barca que la atan todavía a la isla. Un “cielo plumizo y bajo” y unos “bosques sin color” se reflejan en las aguas turbias de la orilla. La oscura embarcación, a modo de ataúd flotante, transporta consigo

<sup>101</sup> TENNYSON, A. *La Dama de Shalott y otros poemas*. Valencia: Pre-textos, 2002, p. 29

todo un ajuar funerario: el colorido tapiz, bordado con las diferentes escenas que vislumbró la Dama en el espejo, inscritas en tondos; Crucificado; tres velas, una de ellas aún encendida; y un farol en la roda. En la proa la Dama ha grabado su nombre después de haber descendido por la escalera de la torre, medio oculta por la salvaje maleza. Sus cabellos largos y pelirrojos –sólo sujetos por una sencilla cinta en la frente- enmarcan un rostro otrora bello y de serena palidez, ahora atenazado por una expresión de dolor contenido. La angustia que expresan sus ojos, rojos por el llanto, se ve acentuada por el rubor de sus mejillas y sus labios entreabiertos, que entonan su última canción antes de arribar a Camelot:

[...]  
*Echada, toda de un níveo blanco  
que flotaba a los lados libremente  
-leves hojas cayendo sobre ella-,  
a través de los ruidos de la noche  
fue deslizándose hasta Camelot.  
Y en tanto que la barca serpeaba  
entre cerros de sauces y sembrados,  
cantar la oyeron su canción postrera,  
la Dama de Shalott.<sup>102</sup>*

La segunda versión la realizó casi un década más tarde, en 1894 (figura 15). Representa justamente los instantes previos al descendimiento de la Dama de su torre, cuando decide mirar directamente a Lanzarote a través de la ventana y se cumple la maldición:

[...]  
*Ella dejó el paño, dejó el telar,  
a través de la estancia dio tres pasos,  
vio que su lirio de agua florecía,  
contempló el yelmo y contempló la pluma,  
dirigió su mirada a Camelot.*

---

<sup>102</sup> TENNYSON, A., *ibid.*, pp. 30-31

*Salió volando el hilo por los aires,  
de lado a lado se quebró el espejo.  
“Es ésta ya la maldición”, gritó  
la Dama de Shalott.<sup>103</sup>*

La Dama se encuentra en la estancia de la torre, sumida en una oscuridad que sólo se ve atenuada por la blancura de su vestido de mangas acampanadas<sup>104</sup>, y por los reflejos dorados del tapiz y del pan de oro de la imagen devocional a su espalda, iluminada por tres cirios –uno de ellos ya consumido-. La hebra de oro procedente de la tela aprisiona las rodillas de la Dama, que se levanta pausadamente de la jamuga, dirigiéndose hacia la ventana. Madejas de hilo de diferentes colores yacen desperdigadas desordenadamente por el suelo de decoración geométrica, dando a entender un súbito sobresalto por parte de la Dama, que aún sujeta con dificultad algunas de ellas en su regazo junto con una lanzadera. Detrás, un espejo redondo y agrietado nos devuelve el reflejo del objeto de contemplación de la doncella: el caballero Lanzarote, quien cabalga a lomos de su corcel en dirección a Camelot, engalanado con una argénteo armadura y un yelmo con penacho. De nuevo llama la atención la fuerza expresiva del rostro de la Dama, que se concentra sobre todo en la mirada depredadora y hambrienta, cuya intensidad llega a intimidar.

---

<sup>103</sup> TENNYSON, A., *ibid.*, p. 27

<sup>104</sup> Hay que destacar que Waterhouse omitió algunos de los elementos que aparecían en la primera versión, como por ejemplo el cinturón, los adornos geométricos dorados de la parte superior de las mangas del vestido, el collar o la cinta del cabello.



Fig. 15. J. W. Waterhouse, *La Dama de Shalott*, 1894.  
Leeds, Leeds City Art Gallery

La tercera y última versión de la Dama de Shalott de Waterhouse – “*Harta estoy de Tinieblas*”, dijo la Dama de Shalott- data de 1915, y relata un estadio previo al cumplimiento de la maldición, cuando la Dama se lamenta de su confinamiento:

[...]

*Pero aún ella goza cuando teje  
las mágicas visiones del espejo:  
a menudo en las noches silenciosas  
un funeral con velas y penachos  
con su música iba a Camelot;  
o cuando estaba la luna en el cielo  
venían dos amantes ya casados.*

*“Harta estoy de tinieblas”, se decía  
la Dama de Shalott.<sup>105</sup>*

La doncella, sentada en una robusta silla –distinta a la anterior-, desentumece sus brazos estirándolos por encima de su cabeza, haciendo una pausa de sus labores pero sin retirar el pie, calzado con un zapato dorado, del pedal del telar. Esta vez luce un vestido carmesí, de mangas bombachas granates, y un cinturón de oro –a diferencia del negro que ceñía su cintura en la versión de 1888-. En frente está dispuesto el telar en el que la Dama borda con hilos de brillantes colores su tapiz, aún sin terminar. Gracias al espejo circular, colocado a su izquierda, el personaje observa la ciudad de Camelot y las escenas del exterior, como la de los “dos amantes ya casados”, y las reproduce en la tela. Aparte de los ovillos y de las lanzaderas –dispuestos en su regazo y en el pavimento de losas cuadradas negras y blancas-, la Dama se sirve también de una devanadora. Exceptuando la débil llama de una lámpara de aceite colgada del techo, la única fuente de luz procede de la ventana la cual ilumina el bello rostro de la doncella, surcado por el tedio, sus labios rojos y su cabello más bien oscuro.

---

<sup>105</sup> TENNYSON, A., *ibid.*, p. 23





Fig. 16. J. W. Waterhouse, "Harta estoy de Tinieblas", dijo la Dama de Shalott, 1915.  
Toronto, Art Gallery of Ontario

#### ▪ DIFERENCIAS Y SIMILITUDES ENTRE LAS DAMAS DE JOHN WILLIAM WATERHOUSE Y LAS DE OTROS ARTISTAS

De las tres *Damas de Shalott* de Waterhouse, la versión de 1888 es la más interesante por una serie de razones que expondremos en este apartado, y al ser la que más se diferencia del resto de representaciones, como más adelante demostraremos, es la que ofrece más juego a la hora de realizar el contraste con las demás imágenes y demostrar que la visión de Waterhouse fue original. Por esta razón nuestro análisis se centrará fundamentalmente en esta obra.

Como muy bien sabemos, las pinturas inspiradas en el poema de *La Dama de Shalott* eran muy frecuentes. Entre 1850 y 1915 al menos sesenta y ocho obras de arte se basaron en sus versos<sup>106</sup>, entre las que se encuentran las de Hunt, Rossetti, Millais, Siddal, Burne-Jones, Julia Margaret Cameron, Julia Margaret Cameron, Walter Crane,

<sup>106</sup> POULSON, C., *op. Cit.*, p. 179

Arthur Hugues, Atkinson Grimshaw, John La Farge, Byam Shaw, Kate Eadie o Sidney Meteyard. Pero, según Hameleers, *La Dama de Shalott* de J. W. Waterhouse de 1888 parece ser la única pintura que representa el momento trágico clave de la trama del poema, que se desarrolla fuera de la torre de inspiración medieval<sup>107</sup>, algo poco usual si tenemos en cuenta que uno de los intereses de los artistas prerrafaelitas era precisamente la recreación de los escenarios característicos de la Edad Media. Es cierto que tanto la ilustración de Rossetti como el dibujo de Millais están también ambientados en el exterior, pero la obra de Rossetti tiene como protagonista indiscutible a Lanzarote y la escena de Millais está más relacionada con el argumento del cuento de hadas que con la tragedia en sí. Representa la consecuencia final de la maldición pero no su desarrollo ni su función<sup>108</sup>.



Fig. 17. J. E. Millais, *Ofelia*, 1851. Londres, Tate

La versión de 1888 puede relacionarse en líneas generales con la estética de la Hermandad Prerrafaelita. Las similitudes con una de las pinturas más famosas del grupo, la *Ofelia* de Millais (figura 17), son evidentes: ambas se distinguen por “its erotic longing, hypnotic rhythm and pictorial language”<sup>109</sup>, además de por reflejar un profundo conflicto emocional. Sin embargo, para la composición de su *Dama de Shalott*, Waterhouse se sirvió de toda la herencia visual prerrafaelita, no sólo de la *Ofelia*. Por

<sup>107</sup> HAMELEERS, P., *op. Cit.*, p. 27

<sup>108</sup> HAMELEERS, P., *ibid.*, *idem*

<sup>109</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, p. 89

sus bocetos es fácil adivinar que estudió las *Damas* de Hunt y Rossetti<sup>110</sup>. Aunque el óleo de Hunt no apareció públicamente hasta 1905 seguramente Waterhouse sabía que había empezado a trabajar en él en 1886<sup>111</sup>, y desde luego conocía la apasionada ilustración que había realizado previamente para la edición de 1857 de Tennyson, publicada por Edward Moxon<sup>112</sup>. Aunque en la versión de 1888 se decantó por mostrar a la Dama en la barca dirigiéndose hacia su muerte, existe una referencia a la obra de Hunt, concretamente al dibujo de 1850. Si observamos con detenimiento las imágenes bordadas en el tapiz por la doncella, inscritas en tondos, vemos que no se trata simplemente de las visiones que el espejo le devolvía a la joven del mundo exterior. Obviando la imagen de la derecha, difusa a causa del pliegue del tapiz, en la imagen del centro se ve a Lanzarote junto con otros tres caballeros; en la de la izquierda es perfectamente visible el perfil de la propia Dama, que está a punto de flanquear las murallas de Camelot. Tampoco hay que descartar que pueda tratarse de la torre de la Dama, aunque ésta tenga un aspecto más acorde al de un castillo fortificado. Si se trata de Camelot, Waterhouse, para contar la historia de la Dama, se está sirviendo del mismo recurso narrativo que Hunt en el dibujo de 1850. Incluso las imágenes bordadas, inscritas en círculos, son una alusión indirecta a los pequeños espejos redondos de Hunt.

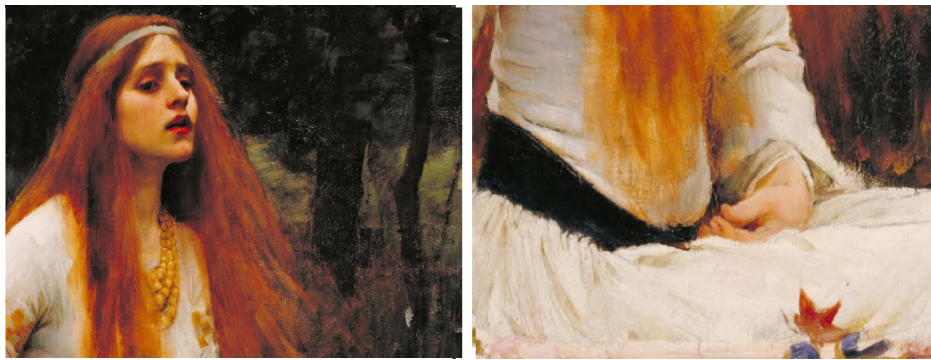


Fig. 18. J. W. Waterhouse, detalles de *La Dama de Shalott*, 1888. Londres, Tate

Tanto la *Ofelia* de Millais como *La Dama* de 1888 de Waterhouse son modelos típicamente prerrafaelitas. Ambas son pelirrojas<sup>113</sup>, tienen los labios rojos y sus rostros

---

<sup>110</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, *idem*

<sup>111</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, *idem*

<sup>112</sup> Para más información, *vid supra*, p. 19

<sup>113</sup> Con respecto al color rojizo del cabello, han habido muchos debates sobre su origen. Algunos expertos afirman que procede de la tradición celta y otros de los anglosajones. Según Trippi, a juzgar por “her vaguely barbaric necklace, this Lady’s features are fashionably Celtic”.

muestran una serena contención ante sus tragedias particulares. El poema, al no ofrecer una detallada descripción de la apariencia física de la Dama, dio vía libre a Waterhouse y a los demás para hacer una libre interpretación sobre la misma. El realismo de Waterhouse en lo que se refiere a la expresión infausta de la doncella –boca entreabierta, ojos enrojecidos y vidriosos- sólo se compara a la de la *Ofelia*. Además, la presenta como una mujer sensual, de pecho exuberante, y fértil, recurriendo al recurso del cinturón –derivado de las imágenes del Renacimiento- que ciñe y abulta la cintura de la joven, al igual que en *El Círculo Mágico*, y que alude al despertar sexual de la Dama<sup>114</sup>. Curiosamente, la vestimenta de la doncella de Waterhouse está mucho más en consonancia con la de la versión de 1832, a juzgar por el lujo de sus accesorios –el collar y de la tiara-<sup>115</sup>.



Fig. 19. J. W. Waterhouse, detalles de *La Dama de Shalott*, 1888. Londres, Tate

La atmósfera de macabro sosiego<sup>116</sup> y la riqueza de la flora –las plantas acuáticas, las flores, las oscuras y turbias aguas- también parecen ser un préstamo de la *Ofelia*, aunque no presenta la cualidad casi fotográfica del follaje de Millais ya que Waterhouse optó por una técnica de corte impresionista para el paisaje<sup>117</sup>, mucho más apropiada para la sugestión del misterio que tanto quiso subrayar Tennyson. Capta la atención una hoja otoñal –“[...] leves hojas cayendo sobre ella”<sup>118</sup>- que ha caído sobre el tapiz y que, según Trippi, hace referencia a la pérdida de la inocencia y a la inminente

<sup>114</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, p. 92

<sup>115</sup> En la versión de 1842 Tennyson escribe: “Echada, toda de un niveo blanco...”.

<sup>116</sup> HAMELEERS, P., *op. Cit.*, p. 28

<sup>117</sup> Por esta razón, Trippi asevera que *La Dama* de 1888 de Waterhouse es una pintura prerrafaelita en cuanto a “tema, espiritualidad e inmediatez física”, pero no en cuanto a estilo. Para saber más sobre las influencias y estilo del artista, *vid supra*, p. 9

<sup>118</sup> TENNYSON, A., *op. Cit.*, p. 29

muerte. Dos golondrinas –en vez de los acostumbrados cisnes de las *Damas* de Millais y de Rossetti-, símbolos de resurrección, hacen su aparición tomados de otro poema de Tennyson, *El Cisne Moribundo*, demostrando así el profundo conocimiento de las obras del poeta por parte del pintor<sup>119</sup>.

La sensibilidad de Waterhouse para con cada uno de los detalles del poema se refleja en el esmero y la fidelidad con que estableció la correspondencia emocional entre el clima, el paisaje y la tragedia de la Dama expresada por Tennyson. En general, el resto de artistas prerrafaelitas no representaron dicho cambio climático repentino. Como metáfora del cumplimiento de la terrible maldición en *La Dama de Shalott* de Waterhouse, las aguas se enturbian, el viento agita las hojas secas, la vegetación se torna sombría, y el sol rojizo se pone en un cielo nublado:

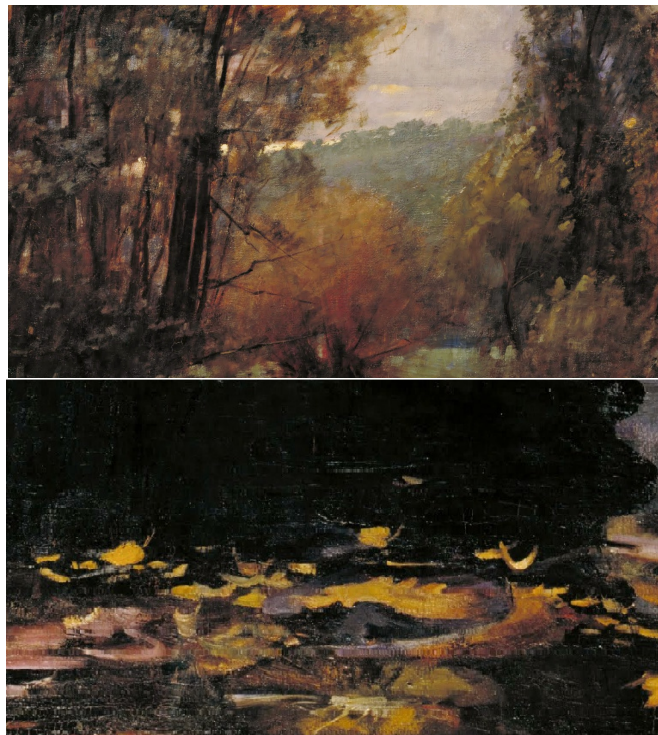


Fig. 20. J. W. Waterhouse, detalles de *La Dama de Shalott*, 1888. Londres, Tate

[...]  
*Al soplo huracanado del levante,  
los bosques sin color languidecían;  
las aguas lamentábanse en la orilla;*

---

<sup>119</sup> TRIPPI, P., *op. Cit.*, p. 90

*con un cielo plomizo y bajo, estaba  
lloviendo en Camelot la de las torres.*<sup>120</sup>

Otra obra prerrafaelita fundamental se esconde detrás de *La Dama* de Waterhouse: la *Beata Beatrix* de Rossetti (figura 21). Aunque este icono femenino interesó a Waterhouse, al igual que a otros artistas, por sus connotaciones morales<sup>121</sup>, la Dama poseía otro atractivo que el artista apreciaba en gran medida, y que se plasmó en muchas de sus obras, como *Mariana* o *Santa Eulalia*: la idea del martirio femenino. Sin embargo, su *Dama* se diferencia de las demás mártires del pintor en que es la única de ellas que es representada mientras su vida se extingue, un momento trascendente que comparte con la *Beata Beatrix*<sup>122</sup>. Ambas jóvenes de espesa cabellera bermellón, que se debaten entre la sensualidad y la espiritualidad, presentan una arrebatadora expresión orgásmica muy semejante, al igual que una similar posición de las manos en el regazo<sup>123</sup>.

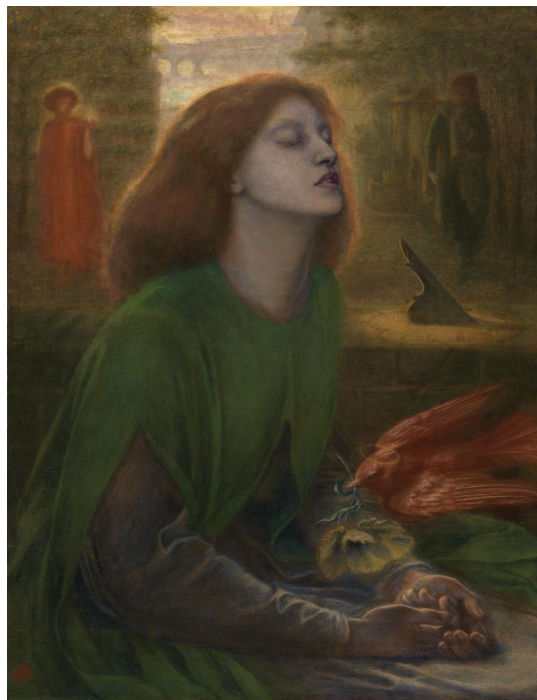


Fig. 21. D. G. Rossetti, *Beata Beatrix*, c. 1864.

Londres, Tate

---

<sup>120</sup> TENNYSON, A., *op. Cit.*, p. 29

<sup>121</sup> Como ya se ha aclarado anteriormente, los victorianos explotaron esta iconografía debido a la firme convicción de que toda transgresora femenina debía ser castigada con la muerte por un delito semejante.

<sup>122</sup> TRIPPI, P., *op. Cit.*, p. 91

<sup>123</sup> TRIPPI, P., *ibid.*, *idem*

Por otra parte, la presencia del tapiz es una diferencia más que añadir. Teóricamente, con el cumplimiento de la maldición, el tapiz que había sido bordado por la Dama se había deshecho, pero éste aparece en la embarcación mortuoria. Waterhouse se separa en este punto del poema, y da así a entender que el tapiz sobrevive y que es visto por la población de Camelot así como el nombre que grabó la doncella en la proa de la barcaza<sup>124</sup>. Trippi, al igual que otros expertos, está convencido de que esta acción, la de darse a conocer, es una reivindicación propia de una artista que expone y defiende su trabajo ante las masas<sup>125</sup>. Sin embargo, en la actualidad las opiniones de los entendidos se alejan bastante de esta concepción victoriana según la cual el poema no es más que una alegoría de la autonomía del artista<sup>126</sup>, o un emblema de la lucha de la mujer contra las convenciones sociales establecidas. Hameleers comenta las posturas de varios críticos: algunos entienden el poema como una alegoría de la lujuria y de la tentación, ambientada en las Leyendas Artúricas; otros aseguran que la Dama es una obra de arte en sí misma, y que su historia representa el choque de concepciones artísticas entre la sociedad y el artista. Otros proponen que la Dama no es un ser humano sino una sombra o un reflejo de lo que acontece en el exterior. Hameleers critica negativamente que ninguno de estos críticos haya intentado ir más allá de las obviedades a la hora de definir y explicar la maldición que condenó a la Dama, y que esta incapacidad les haya impulsado a concentrarse en la interpretación de los objetos que aparecen en él<sup>127</sup>.

Si comparamos *La Dama* de Waterhouse con la de Hunt, percibimos una diferencia sustancial en cuanto a la paleta de color. Hunt, como todos los miembros de la Hermandad, gusta de utilizar rojos, verdes y azules saturados. Sin embargo, Waterhouse optó por una paleta más discreta para el paisaje – intensificando así lo misterioso de la atmósfera– y, prestando atención a los cambios realizados por Tennyson en la versión del poema de 1842<sup>128</sup>, concentró las tonalidades rojas y amarillas en el tapiz.

---

<sup>124</sup> WRIGHT, J. A Reflection on Fiction and Art in “The Lady of Shalott”. *Victorian Poetry*, 2003, vol. 41. Nº 2, pp. 287-290. Citado en HAMELEERS, P., *op. Cit.*, p. 30

<sup>125</sup> TRIPPI, P., *op. Cit.*, p. 92

<sup>126</sup> HAMELEERS, P., *op. Cit.*, p. 40

<sup>127</sup> HAMELEERS, P., *ibid.*, pp. 40-44

<sup>128</sup> *Vid supra*, p. 17

Waterhouse también añadiría otros toques personales como las tres palmatorias –dos de ellas extinguidas- y el crucifijo, tomándolo probablemente de la ilustración de la Moxon de Hunt. Aún así, Trippi asegura que no lo hizo con las mismas connotaciones que Hunt, tal y como prueban los versos del poema que Waterhouse imprimió para el catálogo de *La Dama* de 1888:

[...]  
*Y a través de la niebla, río abajo,*  
*cual temerario vidente en un trance*  
[...] *muy lejos la arrastró el ancho caudal,*  
*la Dama de Shalott.*<sup>129</sup>

La eliminación de los versos intercalados, sobre todo el de “que ve todos sus propios infortunios”, revelan, según Trippi, que Waterhouse no percibía la mirada fatal que precipitó las desventuras de la Dama de forma tan desastrosa como Hunt – recordemos responsabilidades-, y que por ello añadió un rosario, atributo de pureza de la Virgen María<sup>130</sup>. Probablemente, también quisiera aludir a las referencias cristianas que había añadido Tennyson en la versión de 1842<sup>131</sup>: “que Dios se apiade de ella, en su clemencia”.

A pesar de estas analogías con algunas de las obras prerrafaelitas más famosas, Hameleers insiste en las diferencias que las separan de *La Dama* de Waterhouse de 1888. En ellas la doncella se encuentra en el telar, mira por la fatídica ventana, o bien ya ha expirado, pero ninguna de ellas mira directamente a la muerte a los ojos mientras el presentimiento del último hálito de vida invade sus almas. Ninguna obra recoge ese aura de misterio que tanto intensificó Tennyson en la versión de 1842 del poema –excepto quizás la de Millais-. Al contrario, los demás artistas optaron por centrarse en lo que creían que era el aspecto más importante del poder visual del poema, es decir, el escenario medieval –presente en la I y II parte del poema- y, por esta razón, sus composiciones –sobre todo, la de Hunt- están llenas de símbolos que ejercen de referencias alegóricas morales, y de un gran colorido. No hay misterio, todo es sólido y

---

<sup>129</sup> TENNYSON, A., *op. Cit.*, p. 29

<sup>130</sup> TRIPPI, P., *op. Cit.*, p. 90

<sup>131</sup> HAMELEERS, P., *op. Cit.*, p. 31



palpable, nada sugiere un enigma que vaya más allá.

Waterhouse, sin embargo, consiguió con esta obra conectar con la sensibilidad y los objetivos del poeta, y quiso adentrarse y descifrar el profundo significado que se escondía tras los versos de Tennyson, tan difícil de definir –de ahí que se centrara en la segunda mitad del poema-. Y a pesar de que Waterhouse fue extremadamente fiel al poema, esto no empañó la ilusión de esa atmósfera sobrenatural tennysoniana, y tampoco le impidió aportar su propia visión.

En las representaciones de 1894 y 1915, Waterhouse optó por realizar una interpretación más próxima a las de Hunt y Siddal, justo en el momento en el que la doncella, hastiada, abandona sus labores y comienza a replantearse su mundo y las fuerzas que controlan su existencia<sup>132</sup>. Estas imágenes están mucho más relacionadas con estas tempranas obras prerrafaelitas que con la versión de 1888.

Con *La Dama de Shalott* de 1894, Waterhouse demostró que su interés por la relación entre la mujer y el agua –realizó dos versiones de Ofelia- y por el poder de sugestión de las miradas<sup>133</sup> -*Circe Invidiosa*, *La Belle Dame sans Merci*-, no había decaído. La vehemente e intensa expresión de los ojos de la Dama revelan un instinto depredador muy similar al de su Circe, aunque en este caso el hombre es la tentación. Contempla extasiada a Lanzarote, al que Tennyson compara con un meteoro, una clara connotación sexual. Según Trippi, Waterhouse muy seguramente admiraba la capacidad del espejo para revelar lo prohibido y para sugerir, a través de la breve aparición del caballero, la transitoriedad de la vida.

---

<sup>132</sup> STOTT, R. *Tennyson*. New York: Longman Critical Readers, 1996. Citado en HAMELEERS, P., *ibid.*, p. 39

<sup>133</sup> TRIPPI, P., *op. Cit.*, p. 129

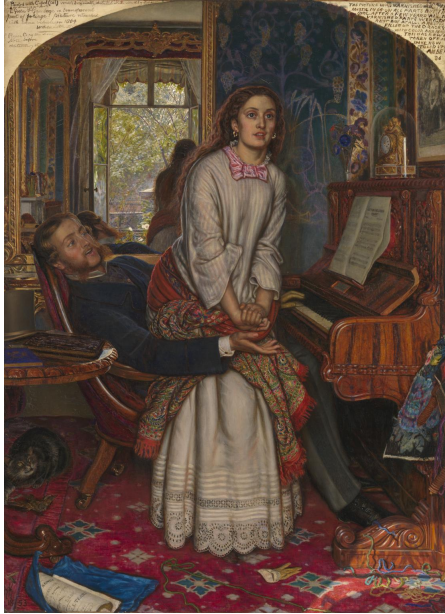


Fig. 22. W. H. Hunt, *El Despertar de la Conciencia*, 1853.  
Londres, Tate

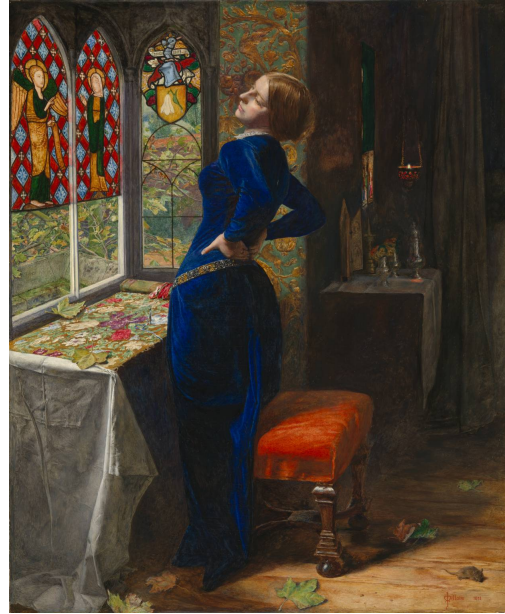


Fig. 23. J. E. Millais, *Mariana*, 1850-1851.  
Londres, Tate

Curiosamente, Waterhouse produjo un inusitado número de bocetos preliminares para esta obra.<sup>134</sup> Uno de ellos nos muestra cómo intentó emular la ya conocida concepción de Hunt; incluso experimentó con un espejo rectangular. Al final, optó por un espejo circular, más apropiado tanto para la composición como por su relación con la magia. Aún así, evitó el especial énfasis que había hecho Hunt sobre el diseño y los símbolos. El movimiento pausado de la Dama y el espejo derivan también de otra de las obras más conocidas de Hunt, *El Despertar de la Conciencia* (figura 22), en donde una “mujer caída” tiene la revelación de su propia salvación.

La ventana no ofrece a la Dama ni libertad ni atención por parte del mundo exterior, ni siquiera después de que haya mirado a través de ella. Su habitación, que se asemeja a una oscura celda, la mantiene sumida en las sombras, algo que los prerrafaelitas supieron aprovechar para subrayar la expresividad psicológica de la escena. Al respecto, Waterhouse se inspiró en la *Mariana* de Millais (figura 23), cuya habitación se hallaba tenuemente iluminada por una vela, y colocó tres palmatorias. De esta manera, Waterhouse intensificó la sensación opresiva del cuarto de la torre, intercalando además una serie de formas geométricas y un patrón curvilíneo en el pavimento, que nos remiten a *La Dama* de Hunt y a la forma circular de su telar. Waterhouse también tomaría de referencia el espejo circular y el reflejo de Lanzarote

<sup>134</sup> Waterhouse tenía la costumbre de comenzar sus obras directamente sobre el lienzo, sin bocetos preparatorios.

de esta obra de Hunt. Frente a esta red, el cuerpo de la doncella –única línea diagonal-, ofrece un contraste tonal entre lo blanco de su vestido y lo oscuro de su entorno, casi como si empezara a pertenecer más al colorido y brillante mundo exterior que a las oscuras sombras de la torre de Shalott. Los ovillos de hilo simbolizarían, según Trippi, el desenlace del destino de la joven, sobre todo el hilo de oro que aprisiona sus rodillas, otro préstamo de Hunt.



Fig. 24. J. W. Waterhouse, detalles de *La Dama de Shalott*, 1894.  
Leeds, Leeds City Art Gallery

Tanto en la pintura de Hunt como en la de Waterhouse se produce la sensación de estar invadiendo la intimidad de la Dama<sup>135</sup>, por lo que hay en ambas un alto contenido sensual y erótico. Si en la pintura de Hunt el erotismo reside en los miembros desnudos de la Dama y en su cabellera suelta, en la pintura de Waterhouse reside en vulnerabilidad de la mirada de la doncella y en lo apretado de sus ropas, que revelan sus formas femeninas<sup>136</sup>.

A pesar de estas numerosas similitudes con *La Dama de Hunt*, también existen varias diferencias. El minucioso detalle del óleo de Hunt produce un efecto de estatismo, y la dureza de la línea y la potencia del color crean una barrera entre la Dama y el espectador, acentuado por la falta de contacto visual. La aplicación más suave y fluida del color y de las texturas de Waterhouse, hace que su pintura sea más sensual. Además, la pincelada rápida e impresionista le confiere una vitalidad que está ausente del cuadro de Hunt. Waterhouse consigue así un efecto más inmediato e íntimo, que se acrecienta al haber un intenso contacto visual entre la Dama y el espectador. La composición es más simple que la de Hunt, pero más dinámica y emocional. A

<sup>135</sup> No olvidemos que los espacios cerrados y el confinamiento, sirven de metáfora de la virginidad y pureza femeninas. *Vid supra*, p. 13

<sup>136</sup> POULSON, C., *op. Cit.*, p. 187

diferencia de su predecesor, Waterhouse pone el énfasis en el despertar sexual, en la seducción y en la traición, temas centrales de sus otros trabajos de la década de 1890, mientras que Hunt centra sus inquietudes en las connotaciones morales<sup>137</sup>.

El aspecto más llamativo de esta versión es, sin duda, la fuerza penetrante de la mirada de la Dama, que se hace más evidente cuando observamos el boceto al óleo que Waterhouse realizó previamente, en donde dicha mirada no es tan vehemente.

En 1915 Waterhouse retoma este tema, posiblemente, según Trippi, porque el desarrollo de la Primera Guerra Mundial lo empujó a refugiarse en la fantasía. Antes de crear "*Harta estoy de Tinieblas*", dijo la Dama de Shalott experimentó con diferentes composiciones en sus cuadernos de bocetos: el motivo del cuerpo de la doncella flotando hacia Camelot, inspirado en la ilustración de Rossetti para la Moxon, o el de la Dama intercambiando miradas con Lanzarote. Al final se decantó por pintar el momento en el que la Dama admite su hastío. Puede que Waterhouse acabara por reconocer al hijo de Tennyson, Hallam, que el punto de inflexión psicológico ocurre cuando la Dama reconoce que está cansada de mirar en el espejo<sup>138</sup>. Tras haber representado la caída de la maldición y el momento de la muerte, Waterhouse representó el estado previo en el que la doncella manifiesta abiertamente su tedio y envidia por aquellos que viven a su antojo. En un instante, esa visión le hace vulnerable a la inminente aparición de Lanzarote. A diferencia de la versión de 1894, aquí no hay histeria o movimiento. La doncella está confinada y condenada, como Penélope, a tejer sin descanso. Sus lanzaderas se asemejan a la barca que pronto habrá de llevarla a la muerte, y el mágico reflejo muestra una irreal rosa del amor.

Trippi asegura que es posible que Waterhouse se dejara inspirar por una obra expuesta en la Royal Academy en 1913, "*Harta estoy de Tinieblas*", dijo la Dama de Shalott de Sidney H. Meteyard (figura 25). Según Poulson, la versión de Meteyard constituye una respuesta más afín y empática hacia las frustraciones de la mujer en una sociedad dominada por códigos morales patriarcales. La imagen expresa con gran fidelidad el aburrimiento y frustración sexual del poema. La Dama, vestida a la moda de la época, no lleva corsé como símbolo de progreso y de la mujer emancipada. Las

---

<sup>137</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 1

<sup>138</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 184

masas de flores y los saturados violetas y azules crean una atmósfera de lujo sofocante, para hacer referencia a la impotencia de la mujer para imponerse a los roles establecidos<sup>139</sup>.



Fig. 25. S. H. Meteyard, "'Harta estoy de Tinieblas", dijo la Dama de Shalott, 1913.  
Londres, colección particular

Meteyard le confirió a su *Dama de Shalott* poderes proféticos —esta idea se acentúa por la presencia de una bola de cristal, en la que la Dama apoya su codo-, apartándose así del poema de Tennyson, ya que la doncella ya ha “visto” venir a Lanzarote y ha bordado su imagen en el tapiz. Ambas *Damas* poseen exuberantes cuerpos arqueados, inspirados en la *Mariana* de Millais, que sugieren una sexualidad aún por descubrir. Tal vez *La Dama* de Waterhouse sea aún más sensual y deseable por el cinturón ceñido que abulta su vientre, aludiendo así a su fertilidad. Si observamos sus bocetos preparatorios comprobamos que Waterhouse quiso intensificar esta sensualidad elevando los brazos de la doncella en la obra final.

#### ▪ OTRA VISIÓN DE LA DAMA DE SHALOTT: ELAINE

El motivo iconográfico de la Dama de Shalott arribando en su barca a Camelot está íntimamente relacionado con otro personaje de Tennyson, Elaine, ya que ambas conforman un mismo prototipo femenino por el cual una doncella muere por un amor

---

<sup>139</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 189

imposible. El poema *Lancelot y Elaine* es de los más populares de los *Idilios del Rey*, y en numerosas ocasiones fue tomado como fuente antes que *La Dama de Shalott* para representar este tema.

*Idilios del Rey* es posiblemente la obra más ambiciosa de Tennyson, quien trató de recrear al completo la obra de Malory. Consta de varios poemas que se publicaron por lotes. El primer lote, en el que se encontraba *Lancelot y Elaine* –originalmente, titulado *Elaine*–, se publicó en 1859. El conjunto de poemas se publicarían al completo en 1872, salvo *Balin y Balan*, escrito entre 1872 y 1874. El poema *Lancelot y Elaine* narra la historia de Elaine, la Doncella de Astolat, que sucumbe a un amor imposible por Lanzarote. Por ese amor acaba muriendo, también en una barca que arriba a Camelot con una carta en la que la doncella expresaba su adoración por el caballero. Al igual que la Dama de Shalott, Elaine convierte su suicidio en un acto de reafirmación, en una búsqueda acuática del yo<sup>140</sup>.

Son tantas las similitudes entre las historias de ambas doncellas que pocos artistas se esforzaron por reflejar las diferencias: en general, se concentraron en los finales de ambos poemas, que relataban el viaje y la llegada de la barca que transportaba el cadáver de una hermosa mujer<sup>141</sup>, tal y como hizo Waterhouse en su versión de 1888<sup>142</sup>. La diferencia estriba en que la Dama de Shalott realizaría la travesía en solitario, mientras que Elaine aparecería representada, según el poema, acompañada por un anciano y mudo sirviente, que haría las veces de Caronte<sup>143</sup>.

El gusto por los interminables duelos y por las excéntricas demostraciones de dolor eran una de las tantas características singulares de los victorianos<sup>144</sup>. De hecho, podría decirse que el único punto en común entre la reina Victoria y Rossetti fue la extravagancia con la que velaron y enterraron a sus respectivos esposos<sup>145</sup>. El ritual funerario victoriano, que enaltecía tanto la muerte como el sentimentalismo, registraba

---

<sup>140</sup> DOMÉNECH, J., *op. Cit.*, p. 222

<sup>141</sup> POULSON, C., *op. Cit.*, p. 189

<sup>142</sup> Trippi, remitiéndose a los informes de Anthony Hobson, afirma que alrededor de 1894, justo cuando realizó la segunda versión de *La Dama de Shalott*, Waterhouse pintó una *Elaine*, actualmente en paradero desconocido.

<sup>143</sup> DOMÉNECH, J., *op. Cit.*, p. 224

<sup>144</sup> Algunas de las prácticas más singulares eran la elaboración de máscaras funerarias, retratos o fotografías del cadáver, escayolas de las manos del difunto, ...

<sup>145</sup> POULSON, C., *op. Cit.*, p. 191

exhaustivamente hasta los más insignificantes detalles del procedimiento, y era ampliamente conocido y practicado por todos los sectores de la sociedad. La muerte era, por tanto, otro evento social, y la visualización del cuerpo sin vida formaba parte de la vida familiar. Incluso los niños participaban en estas ceremonias, vivos y muertos. Al respecto es necesario señalar que las exequias de un infante eran particularmente apreciadas, por su perfección física e inocencia<sup>146</sup>. Por ello, no debería sorprendernos la pasión que despertaban en esta época las pinturas de la Dama de Shalott y de Elaine, que guardan una estrecha relación con esta obsesión por la conmemoración de la muerte y por la tradición del “deathbed art” y que, al igual que los rituales funerarios y duelos, constituyen un intento por controlar la muerte<sup>147</sup>.

Para demostrar esta teoría, Poulson recurre a lo acontecido con una de las representaciones de Elaine, de Toby Rosenthal, y que data de 1874 (figura 26). En esta pintura el cuerpo sin vida de una joven de cabellos rubios reposa en una gran barca negra adornada con guirnaldas de flores. Gracias a un artículo no publicado y que le fue facilitado por el autor, James Leo Yarnall, Poulson pudo averiguar que cuando se expuso esta obra en Boston en 1875, los espectadores actuaron como si se encontraran en un duelo y no en una exposición, la mayoría cabizbajos y hablando en voz baja. Otros, sin embargo, observaron fascinados el cadáver de la púber, lo que añadió un cariz macabro a la escena<sup>148</sup>.

---

<sup>146</sup> Este tipo de muertes, las de los niños y las de chicas jóvenes, resultaban especialmente conmovedoras y, por ello, eran tan comunes en la vida real como en la literatura –por ejemplo, Beth en *Mujercitas* o Eva en *La cabaña del tío Tom*- o en las artes visuales. Por ello, Tennyson siempre hará especial hincapié en la juventud –casi niñez- y pureza de Elaine y la Dama de Shalott.

<sup>147</sup> POULSON, C., *ibid.*, pp. 191-192

<sup>148</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 193



Fig. 26. T. E. Rosenthal, *Elaine*, 1874. Chicago, Art Institute of Chicago

Poulson también cavila sobre otras posibles interpretaciones. Si las pinturas de las Damas de Shalott y Elaines muertas o a punto de morir funcionan como una manera de controlar la muerte y mantenerla a raya, pueden también ser vistas como una forma de dominar la sexualidad femenina<sup>149</sup>. Mientras la muerte era ampliamente aceptada y celebrada, el sexo era tabú. Según Poulson, no había otra vía socialmente aceptada para conocer y ceder al libertinaje que la de relacionar el sexo con la muerte<sup>150</sup>. Al contemplar, por ejemplo, una imagen del cuerpo sin vida de Elaine, no estamos observando simplemente un cadáver sino también la figura sensual de una joven en una cama –por ejemplo, en la *Elaine* de Edmund Blair Leighton, de 1899, la Dama está se halla sobre un lecho con un cabecero ornamentado, adornado con flores-. Para los hombres victorianos de clase media una escena tan íntima sólo se produciría con su esposa, su amante o una prostituta. Su mirada resultaría impropia y escandalosa si se dirigiera hacia una mujer desconocida, pero en este caso está permitido: la joven yace muerta, sin que pueda oponer resistencia, y en cualquier caso, se trata de una pintura. Se supone que como espectador uno debe permanecer y mirar<sup>151</sup>. Si volvemos a la pintura de Leighton observamos que las ropas de la cama sólo cubren a Elaine hasta la cintura, y que ésta frente al espectador, reforzando así la idea de intrusión y de voyerismo<sup>152</sup>.

El personaje de Elaine es exactamente el de una jovencita inocente y modesta,

---

<sup>149</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 194

<sup>150</sup> POULSON, C., *ibid.*, *idem*

<sup>151</sup> POULSON, C., *ibid.*, *idem*

<sup>152</sup> POULSON, C., *ibid.*, *idem*



unas características femeninas sumamente atractivas para los hombres victorianos. Para Poulson, los artistas que optaron por representar a este icono femenino reflejaban esa preferencia victoriana por las mujeres que aún no habían alcanzado la madurez<sup>153</sup>. Pero, curiosamente, las historias de ambas féminas también interesaron a las mujeres y a muchas artistas. Poulson propone que esto pueda deberse a que tanto Elaine como la Dama de Shalott, la preferida por las jóvenes adolescentes, encarnaban el ideal que debían perseguir, es decir, evitar la madurez sexual<sup>154</sup>. Para Poulson resulta llamativo que la *Elaine* de Henry Wallis (1861) sea la única imagen que representa el momento en que la familia de la doncella deposita su cuerpo en la barca, remarcando así el sufrimiento de los supervivientes por la pérdida y el egoísmo y el narcisismo de Elaine<sup>155</sup>.

Otro elemento muy importante que aportó Tennyson con estos dos poemas fue la idea del sueño o la dormición asociada con la muerte<sup>156</sup>, otro de los tópicos victorianos. Tanto la Dama de Shalott como Elaine han sido representadas en numerosas ocasiones como cadáveres durmientes, serenos y sonrientes. Poulson asevera que el sueño, con sus connotaciones del abandono físico y la vulnerabilidad, ha sido utilizado muchas veces para aludir a la culminación sexual<sup>157</sup>. También, como afirma Dijkstra, es posible que se trate de una metáfora de la virginidad<sup>158</sup>, lo cual es loable, según Poulson, si recordamos los tradicionales cuentos de hadas que establecen esa relación: *La Bella Durmiente* o *Blancanieves*, por ejemplo, se liberaron del hechizo que las mantenía en un profundo sueño gracias al beso de un príncipe. Tanto la Dama de Shalott como Elaine se convirtieron en unas “bellas durmientes” y en símbolos de la pasividad femenina, pero sin que existiera profanación alguna, ya que su desarrollo físico llegó a su fin justo en el momento de su mayor perfección, antes de verse corrompido por cualquier acto disoluto<sup>159</sup>. Sus cuerpos jamás se descompondrán pero su sexualidad no resulta amenazante ni inoportuna<sup>160</sup>. Tal y como sugiere Fiedler: “The only safe woman is a

---

<sup>153</sup> POULSON, C., *ibid.*, *idem*

<sup>154</sup> POULSON, C., *ibid.*, *idem*

<sup>155</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 196

<sup>156</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 194

<sup>157</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 195

<sup>158</sup> DIJKSTRA. *Idols of Perversity*, pp. 61-62. Citado en POULSON, C., *ibid.*, *idem*

<sup>159</sup> POULSON, C., *ibid.*, *idem*

<sup>160</sup> POULSON, C., *ibid.*, *idem*

dead woman”<sup>161</sup>.

Poulson también propone que ambas historias sean un reflejo de los problemas de la adolescencia. Elaine se enamora perdidamente de un hombre mucho mayor que ella y que, además, ama a otra persona. Obstinada y manipuladora trata de seducir al caballero, que la ve como una niña. Esa atención e importancia sólo llegaría a conseguirla a través de la muerte, gracias a la cual permanecería virgen, joven y hermosa para siempre. Su amor se mantendría puro y eterno, incontaminado por el sexo. Al igual que la Dama de Shalott no paga el precio por su virginidad<sup>162</sup>.

Una de las artistas que sintió fascinación por la historia y el personaje de Elaine fue Julia Margaret Cameron (figura 27). Desde 1867, cuando publicó su primer acercamiento fotográfico a las leyendas artúricas y a Elaine –que consiste en un simple perfil de mujer-, realizó varias versiones a cada cual más interesante por su complejidad narrativa y simbólica<sup>163</sup>. En sus primeras fotografías, Cameron optó por presentarnos a una Elaine viva pero, dándose cuenta de las capacidades dramáticas del poema, más adelante optó por reflejarla ya muerta, con su rostro vuelto hacia el espectador –lo desenfocado de las fotografías de Cameron crean incertidumbre al respecto y transmiten una sensación fantasmagórica en la que los labios y los ojos de la doncella se mueven<sup>164</sup>. Como bien señala Doménech, la representación de un cadáver en fotografía tiene unas connotaciones diferentes: el espectador sabe que el cadáver no es tal, y que una joven está “haciéndose la muerta” –lo cual empata con el gusto de los victorianos por fotografiar a los muertos-<sup>165</sup>.

---

<sup>161</sup> FIEDLER. *Love and Death*, p. 264. Citado en POULSON, C., *ibid.*, *idem*

<sup>162</sup> POULSON, C., *ibid.*, p. 196

<sup>163</sup> DOMÉNECH, J., *op. Cit.*, p. 222

<sup>164</sup> DOMÉNECH, J., *op. Cit.*, p. 223

<sup>165</sup> DOMÉNECH, J., *ibid.*, pp. 224-225



Fig. 27. J. M. Cameron, *Lancelot y Elaine*, 1875.

Londres, fotografía © Victoria and Albert Museum, Londres

#### IV. CONCLUSIONES

Con este estudio comparativo de las diferentes interpretaciones pictóricas del poema de *La Dama de Shalott* de Tennyson, se ha procurado resaltar y establecer las similitudes pero, sobre todo, las diferencias entre la tríada de J. W. Waterhouse – centrándonos en *La Dama de Shalott* de 1888- y las versiones de otros artistas prerrafaelitas y victorianos. Para ello, hemos estructurado la narración en dos bloques: el primero se centra en la vida y obra del artista en cuestión, además de en sus influencias y el contexto artístico y social; y el segundo tiene como protagonista a la doncella y su reflejo en el arte victoriano.

Con el objetivo de esclarecer las razones por las cuales Waterhouse se interesó por representar esta paradigmática figura femenina, comenzamos ofreciendo una biografía ilustrativa del artista, organizada cronológicamente. Insistimos en señalar las diversas etapas del pintor, desde que comenzó sus estudios académicos siguiendo la estela clasicista de Alma-Tadema, hasta que descubrió el Prerrafaelismo y se convirtió en uno de sus seguidores más tardíos a partir de la creación de una de sus obras maestras, *La Dama de Shalott* de 1888.

Dichas influencias serían abordadas con mayor detalle más adelante. Si bien Alma-Tadema fue, en general, una figura clave para el desarrollo de la carrera artística de Waterhouse, sus *Damas* beben de otras fuentes: por un lado, de la técnica impresionista, manifiesta en el paisaje tormentoso de *La Dama* de 1888, y que lejos de ser un anodino telón de fondo es el reflejo de la aflicción de la doncella; y por otro, de la línea temática prerrafaelita, que resulta muy evidente si tenemos en cuenta que el poema de Tennyson había sido traspasado al lienzo en numerosas ocasiones por Hunt o Rossetti.

El origen de esta fascinación por el personaje que compartía Waterhouse con los prerrafaelitas no radicaba únicamente en que la historia de la doncella se desarrollara en un mundo medieval encantado, sino también en que se trataba de la tragedia de una “mujer caída” que sacrificó su virtud y pureza por la tentación de un amor imposible. Esto está estrechamente relacionado con la situación social de la mujer en la época victoriana, un tema que abordamos en el apartado siguiente.

En la segunda parte, hemos analizado las dos versiones del poema que escribió Tennyson. La primera suscitó mucha controversia en la crítica a causa de su ambigüedad pero, paradójicamente, Tennyson acentuó esa atmósfera de misterio en la

segunda versión de *La Dama de Shalott*, un aspecto que Waterhouse supo traducir hábilmente en *La Dama* de 1888.

Para llegar a los aspectos que diferencian a *Las Damas* de Waterhouse, consideramos que era primordial realizar una comparación previa con otras representaciones relevantes del mismo tema, como las de Hunt, Rossetti, Millais y Siddal.

Con este estudio hemos llegado a la conclusión de que *La Dama* de 1888 de Waterhouse es la que nos ha merecido mayor atención, ya que es la más original de las tres representaciones del pintor. En ella, Waterhouse se aleja del simbolismo de Hunt y de otros artistas para incidir en el carácter trágico y emotivo del poema, y en el aura de misterio que se desprende del mismo. Para evocarla, Waterhouse recurrió a una pincelada suelta y espontánea, y a una paleta más discreta y solemne que difiere del cromatismo saturado de los primeros prerrafaelitas. La particularidad de *La Dama* de 1888 y, en menor medida, de la de 1894, reside en la intensidad humana de la expresión de las doncellas. En definitiva, mediante el diálogo establecido entre *Las Damas* de Waterhouse y el poema de Tennyson, hemos indagado en sus características más originales al objeto de subrayar su trascendencia y valor en el ámbito de las interpretaciones pictóricas realizadas sobre este personaje.

## V. BIBLIOGRAFÍA

BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2010

CREPALDI, G. *Prerrafaelistas: la discreta elegancia del siglo XIX inglés*. Madrid: Electa, 2000

DE LA CONCHA, Á. (coord.) *El sustrato cultural de la violencia de género: literatura, arte, cine, videojuegos*. Madrid: Síntesis, 2010

DOMÉNECH, J. *La belleza pétreo y la belleza líquida: El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*. Madrid: Fundamentos, 2010

HAMELEERS, P. *A mystery in paint and print: nineteenth-century interpretations of Tennyson's Dama of Shalott*. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2012

*Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts*. [Exposición celebrada en Bell Gallery del 23-02-1985 al 23-03-1985]. Providence, Rhode Island: Department of Art, Brown University, 1985

PEARCE, L. *Woman-image-text: readings in pre-Raphaelite art and literature*. New York [etc.]: Harvester Wheatsheat, 1991

POULSON, C. *The Quest for the Grail: Arthurian legend in British Art, 1840-1920*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1999

PRETTEJOHN, E. *J. W. Waterhouse, the modern Pre-Raphaelite*. London: Royal Academy of Arts, 2008

ROMANO, D. *Elementos y técnica del trabajo científico*. Barcelona: Teide, 1987

SELMA, J. V. *Los Prerrafaelitas: arte y sociedad en el debate victoriano*. Barcelona: Montesinos, 1991

TENNYSON, A. *La Dama de Shalott y otros poemas*. Valencia: Pre-Textos, 2002

TRIPPI, P. J. W. *Waterhouse*. London: Phaidon, 2005

**VI. APÉNDICE**

▪ ***LA DAMA DE SHALOTT, DE ALFRED TENNYSON.***

**I**

A ambos lados del río se despliegan  
sembrados de cebada y de centeno  
que visten la meseta y el cielo tocan;  
y corre junto al campo la calzada  
que va hasta Camelot la de las torres;  
y va la gente en idas y venidas,  
donde los lirios crecen contemplando,  
en torno de la isla de allí abajo,  
la isla de Shalott.

El sauce palidece, tiembla el álamo,  
cae en sombras la brisa, y se estremece  
en esa ola que corre sin cesar  
a orillas de la isla por el río  
que fluye descendiendo a Camelot.

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



Junto al margen velado por los sauces  
deslízanse tiradas las gabarras  
por morosos caballos. Sin saludos,  
pasa como volando la falúa,  
con su vela de seda a Camelot:  
mas, ¿quién la ha visto hacer un ademán  
o la ha visto asomada a la ventana?  
¿O es que es conocida en todo el reino,  
la Dama de Shalott?

Sólo al amanecer, los segadores  
que siegan las espigas de cebada  
escuchan la canción que trae el eco  
del río que serpea, transparente,  
y que va a Camelot la de las torres.  
Y con la luna, el segador cansado,  
que apila las gavillas en la tierra,  
susurra al escucharla: “Ésa es el hada,  
la Dama de Shalott”.

## II

Allí está ella, que teje noche y día  
una mágica tela de colores.

Ha escuchado un susurro que le anuncia  
que alguna horrible maldición le aguarda  
si mira en dirección a Camelot.  
No sabe qué será el encantamiento,  
y así sigue tejiendo sin parar,  
y ya sólo de eso se preocupa  
la Dama de Shalott.

Y moviéndose en un límpido espejo  
que está delante de ella todo el año,  
se aparecen del mundo las tinieblas.  
Allí vé la cercana carretera  
que abajo serpea hasta Camelot:  
allí gira del río el remolino,  
y allí los más cerriles aldeanos  
y las capas encarnadas de las mozas  
pasan junto a Shalott.

A veces, un tropel de damiselas,  
un abad tendido en almohadones,  
un zagal con el pelo ensortijado,  
o un paje con vestido carmesí  
van hacia Camelot la de las torres.

Y alguna vez, en el azul espejo,  
cabalgan dos a dos los caballeros:  
no tiene caballero que la sirva,  
la Dama de Shalott.

Pero aún ella goza cuando teje  
las mágicas visiones del espejo:  
a menudo en las noches silenciosas  
un funeral con velas y penachos  
con su música iba a Camelot;  
o cuando estaba la luna en el cielo  
venían dos amantes ya casados.  
“Harta estoy de tinieblas”, se decía  
la Dama de Shalott.

### III

A un tiro de flecha de su alero  
cabalgaba él en medio de las mieses:  
venía el sol brillando entre las hojas,  
llameando en las bronceas grebas  
del audaz y valiente Lanzarote.  
Un cruzado por siempre de rodillas  
ante una Dama fulgía en su escudo

por los remotos campos amarillos  
cercanos a Shalott.

Lucía libre la enjoyada brida  
como un ramal de estrellas que se vé  
prendido de la áurea galaxia.

Sonaban los alegres cascabeles  
mientras él cabalgaba a Camelot:  
y de su heráldica trena colgaba  
un potente clarín todo de plata;  
tintineaba, al trote, su armadura  
muy cerca de Shalott.

Bajo el azul del cielo despejado  
su silla tan lujosa refulgía  
el yelmo y la alta pluma sobre el yelmo  
como una sola llama ardían juntos  
mientras él cabalgaba a Camelot.

Tal sucede en la noche purpúrea  
bajo constelaciones luminosas,  
un barbado meteoro se aproxima  
a la quieta Shalott.

Su clara frente al sol resplandecía,  
montado en su corcel de hermosos cascos;  
pendían de debajo de su yelmo  
sus bucles que eran negros cual tizones  
mientras él cabalgaba a Camelot.  
Al pasar por la orilla y junto al río  
brillaba en el espejo de cristal.  
“Tiroliro”, por la margen del río  
cantaba Lanzarote.

Ella dejó el paño, dejó el telar,  
a través de la estancia dio tres pasos,  
vio que su lirio de agua florecía,  
contempló el yelmo y contempló la pluma,  
dirigió su mirada a Camelot.  
Salió volando el hilo por los aires,  
de lado a lado se quebró el espejo.  
“Es ésta ya la maldición”, gritó  
la Dama de Shalott.

#### **IV**

Al soplo huracanado del levante,  
los bosques sin color languidecían;

las aguas lamentábanse en la orilla;  
con un cielo plumizo y bajo, estaba  
lloviendo en Camelot la de las torres.  
Ella descendió y encontró una barca  
bajo un sauce flotando entre las aguas,  
y en torno de la proa dejó escrito

*La Dama de Shalott.*

Y a través de la niebla, río abajo,  
cual temerario vidente en un trance  
que ve todos sus propios infortunios,  
vidriada la expresión de su semblante,  
dirigió su mirada a Camelot.

Y luego, a la caída de la tarde,  
retiró la cadena y se tendió;  
muy lejos la arrastró el ancho caudal,  
la Dama de Shalott.

Echada, toda de un niveo blanco  
que flotaba a los lados libremente  
-leves hojas cayendo sobre ella-,  
a través de los ruidos de la noche  
fue deslizándose hasta Camelot.

Y en tanto que la barca serpeaba  
entre cerros de sauces y sembrados,  
cantar la oyeron su canción postrera,  
la Dama de Shalott.

Oyeron un himno doliente y sacro  
cantado en alto, cantado quedamente,  
hasta que se heló su sangre despacio  
y sus ojos se nublaron del todo  
vuelos a Camelot la de las torres.

Cuando llegaba ya con la corriente  
a la primera casa junto al agua,  
cantando su canción, ella murió,  
la Dama de Shalott.

Por debajo de torres y balcones,  
junto a muros de calles y jardines,  
su forma resplandeciente flotaba,  
su mortal palidez entre las casas,  
ya silenciosamente en Camelot.

Viniendo de los muelles se acercaron  
caballero y burgués, señor y Dama,  
y su nombre leyeron en la proa,

*La Dama de Shalott.*

¿Quién es ésta? ¿Y qué es lo que hace aquí?

Y en el cercano palacio encendido

se extinguió la alegría cortesana,

y llenos de temor se santiguaron

en Camelot los caballeros todos.

Pero quedó pensativo Lanzarote;

luego dijo: “Tiene un hermoso rostro;

que Dios se apiade de ella, en su clemencia,

la Dama de Shalott”.



