

LA FEMINIDAD EN EL ARTE DE WATERHOUSE

OFELIA Y LA DAMA DE SHALOTT

Alumna: Lara Elizabeth Goikoetxea Armijos

Tutor: Fernando R. Bartolomé García

Grado: Historia del Arte

Departamento: Hª del Arte y la Música

Curso: 2016-2017



ÍNDICE

RESUMEN	3
INTRODUCCIÓN.....	4
I. EL CONVULSO SIGLO XIX DE LA INGLATERRA VICTORIANA	7
a. El ideal femenino burgués: la esposa virtuosa.....	8
II. JOHN WILLIAM WATERHOUSE.....	11
a. El suicidio como última expresión de amor y virtud	13
i. Disolución acuática de Ofelia	15
b. Múltiples lecturas en torno a la subjetividad femenina en La Dama de Shalott.	19
III. CONCLUSIONES	27
IV. BIBLIOGRAFÍA.....	29
a. Fuentes.....	29
b. Monografías	29
c. Publicaciones periódicas	30
d. Webgrafía.....	30
V. ANEXO DE LAS ILUSTRACIONES.....	31
VI. ANEXO DE LOS FRAGMENTOS LITERARIOS	37
a. Anexo 1	37
b. Anexo 2	38

RESUMEN

John William Waterhouse es un pintor de mujeres en la Inglaterra Victoriana, un período en el que la situación de la mujer en la sociedad estaba en continua negociación y redefinición en un marco de tensiones entre los deseos feministas de emancipación y el afán de la mayoría de los hombres por seguir monopolizando el espacio público. Una de las reacciones masculinas a la amenaza de la emergencia de la «mujer nueva» fue la de bombardear a la fémina con imágenes aleccionadoras de la mujer, cuyo ideal había sido efectivamente fijado por la burguesía. En este contexto emergen los arquetipos femeninos de Ofelia y La Dama de Shalott, considerada la primera la quintaesencia de la construcción ideológica de la feminidad, y la última una transgresora que constituye el ejemplo a no seguir y que recibe un castigo modélico. A través de estos bellos mártires veremos cómo la cultura visual participa del discurso patriarcal sobre la mujer y opera como un dispositivo de control social que adoctrina a los espectadores sobre las subjetividades que le corresponden. Con la herramienta metodológica que propone la crítica feminista funcionando de base, pondremos de relieve el vínculo que estos iconos femeninos tienen con la ideología y los usos burgueses del período.

INTRODUCCIÓN

Un arte como el de John William Waterhouse seduce los sentidos. La clase de aproximación a la que invita en primer lugar es puramente estética. Uno no puede evitar sentirse cautivado por sus mujeres, que resultan indistintamente hermosas y misteriosas, algunas amenazantes y siniestras, otras lánguidas y melancólicas. Sin embargo, hemos de mostrarnos de acuerdo con una declaración que hace Linda Nochlin en su ensayo *Women, Art and Power*: no es posible una representación visual positiva de la mujer en una sociedad regida por el patriarcado y el consumismo como lo es la nuestra.¹ Partiendo de este planteamiento, nos proponemos superar el hechizo inicial de estos cuadros, penetrar más allá de su impacto estético y tratar de comprender los motivos por los que se ha representado a la mujer en la manera en la que se ha hecho.

Para ello ha sido necesario un cambio de paradigma, un desplazamiento de la visión tradicional de la obra de arte como un objeto hermoso y único fruto de un agente creativo libre (casi siempre masculino) que trasciende la historia y las relaciones sociales de su época y, en cambio, abrazar el concepto del objeto artístico que propone la crítica feminista: un producto cultural resultado de una práctica social. Lo que vamos a defender es que la obra de arte no está nunca exenta de ideología, puesto que «no existen discursos ideológicamente neutros: siempre se habla desde una determinada posición condicionada por factores culturales, sociales, políticos y personales»². Por tanto, no hace falta la complicidad del artista para que se cumpla; basta con tomar la obra de arte como lo que es: un producto de su tiempo, creado en una coyuntura histórica y social específica que ha penetrado en su constitución y en la que va a producir significados de manera activa. Porque como afirma Pollock, la obra de arte no es solo una producción social, sino que es en sí misma una productora activa de significados:

«El arte es constitutivo de la ideología, no su mera ilustración. Es una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen e incluso

¹ NOCHLIN, L., “Women, Art and Power” en NOCHLIN, L., *Women, Art and Power and Other Essays*, Nueva York, Harper and Row, 1988, pp. 27-28.

² MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, p. 14.

redefinen visiones particulares del mundo, definiciones e identidades que nosotros actuamos.»³

En nuestro trabajo nos centraremos exclusivamente en las definiciones de la diferencia sexual que producen las obras artísticas escogidas, y veremos cómo operan de forma activa para prescribir y consolidar la construcción ideológica burguesa de la feminidad, para regular la conducta de las mujeres, para fijar el límite entre la feminidad ideal y la feminidad desviada, para reforzar los códigos patriarcales, para respaldar las políticas sexuales del período y legitimar las relaciones de poder entre los géneros. En este proceso pondremos de manifiesto las actitudes misóginas y antifeministas que imperaron a lo largo del siglo XIX, de las que se hicieron eco distintas disciplinas —en especial la ciencia y la cultura—, y que han de ponerse en relación directa con los profundos cambios que atravesaba la Inglaterra Victoriana y con la ansiedad y temor que éstos conllevaron.

Dicho esto, queda justificar por qué nos hemos decantado por la obra de John William Waterhouse. Las razones principales son: dar a conocer a un artista cuya obra es hoy conocida sólo por unos pocos estudiosos y admiradores, ello pese a haber gozado de gran popularidad en vida; y el hecho de que su producción, compuesta casi en exclusiva de cuadros de mujeres, abarque los arquetipos femeninos más paradigmáticos del período. Además, Waterhouse es un pintor que opta por representar a la mujer en un trasfondo mítico e imaginario que puede despistar de la contemporaneidad de sus féminas. Pero ya sea consciente o inconscientemente, su elección de sujetos femeninos se corresponde con la iconografía femenina en boga en la época, la cual se vincula a su vez con la *cuestión femenina*⁴ candente en el período y con el discurso patriarcal sobre la mujer, en continua redefinición a lo largo del siglo XIX.

La metodología empleada en este trabajo se fundamenta en la crítica feminista que insta a poner el arte en relación con su coyuntura histórica, social e ideológica, proponiéndonos así aportar el significado que produce la obra dentro de su contexto específico y poner de manifiesto su interacción con la sociedad en la que ha sido concebida. Para ello nos hemos basado en un exhaustivo trabajo bibliográfico con el

³ POLLOCK, G., *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo Editorial, 2013 (1º ed.: 1988), p. 75.

⁴ Ese nombre recibe la renegociación del lugar que debe ocupar la mujer en la sociedad, debate que se sostuvo a lo largo de todo el siglo XIX pero que no alcanzó su cénit hasta las reivindicaciones feministas organizadas de mediados de siglo en adelante.

que hemos dado apoyatura a todos nuestros planteamientos. Dentro del estado de la cuestión, nos gustaría destacar los títulos más fundamentales para la elaboración de este estudio: sobre las características de la coyuntura histórica, social e intelectual en la que se enmarca el arte objeto de estudio, resaltamos el magnífico libro de W. E. Houghton⁵; sobre las actitudes misóginas del período, bien condensadas en la ciencia decimonónica que era la disciplina de máxima autoridad, nos quedamos con *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*⁶; sobre el arte de la segunda mitad del siglo XIX y los arquetipos iconográficos femeninos de Ofelia y La Dama de Shalott, nos han sido especialmente útiles los libros de Bram Dijkstra⁷, de Julia Doménech⁸ y de Lynne Pearce⁹; sobre el pintor en concreto destacamos el catálogo de exposición coordinado por Elizabeth Prettejohn¹⁰ y la monografía de Peter Trippi¹¹. Y por último, para la herramienta metodológica en la que se inscribe este trabajo ha sido vital el apasionante conjunto de ensayos de Griselda Pollock¹².

Sobre la estructura del trabajo, tras unos apartados introductorios en los que presentaremos la época y el artista que nos ocupan, hemos concebido otros subapartados en los que ahondaremos en las subjetividades de la mujer victoriana usando como parámetro el ideal de feminidad establecido por la burguesía. Se hará a través de los arquetipos de Ofelia y La Dama de Shalott, porque al margen de ser los sujetos femeninos más paradigmáticos del arte británico de la segunda mitad del siglo XIX, ambos personajes acaparan una atención excepcional en nuestro pintor, que consagró a cada una hasta tres óleos acabados, volviendo a ellas en diferentes momentos de su carrera. Al final se ha añadido un anexo en el que podrá accederse a los cuadros mencionados y a los fragmentos literarios que son la fuente de inspiración de las pinturas.

⁵ HOUGHTON, W. E., *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, Virginia, Yale University Press, 1957.

⁶ EAGLE RUSSETT, C., *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*, London, Harvard University Press, 1991.

⁷ DIJKSTRA, B., *Ídolos de Perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Editorial Debate, 1994.

⁸ DOMÉNECH, J., *La belleza pétrea y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010.

⁹ PEARCE, L., *Woman/Image/Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, Oxford, Harvester Wheatsheaf, 1991.

¹⁰ PRETTEJOHN, E. (coord.), *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, London, Royal Academy of Arts (Catálogo de una exposición itinerante celebrada por primera vez en Groningen del 14 de diciembre de 2008 al 3 de mayo de 2009), 2008.

¹¹ TRIPPI, P., *J. W. Waterhouse*, Londres, Phaidon Press Limited, 2002.

¹² POLLOCK, G., ob. cit.

I. EL CONVULSO SIGLO XIX DE LA INGLATERRA VICTORIANA

Uno de los rasgos más excepcionales del período Victoriano fue el hecho de que sus contemporáneos lo identificaran como la época de transición que fue.¹³ Y como tal se caracterizó por la inestabilidad, empezando por encajar los cambios que supusieron la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, que disolvieron definitivamente el orden feudal, las jerarquías sociales inamovibles y el mundo agrario característicos de la Edad Media para dejar paso a un nuevo proyecto social que tenía a la democracia, el entorno urbano y el desarrollo industrial por emblemas.

La Revolución Industrial conllevó el liberalismo económico; ahora todo hombre tenía la oportunidad de progresar económica y socialmente si se esforzaba lo suficiente. Se alteró, por ende, la estructura social, alzándose la burguesía —a la que pertenecían los propietarios de los negocios que estaban generando la riqueza— como la clase dominante que impuso al total de la sociedad su ideología, sus códigos morales y sus gustos.

La inestabilidad característica del período Victoriano se agudizó a partir de la segunda mitad de siglo, cuando Gran Bretaña estaba consolidándose como Imperio a través de la expansión comercial y colonial, y cuando emergen los movimientos sociales protagonizados por los obreros por un lado, y por las mujeres que luchan por sus derechos por el otro. La burguesía no tardó en poner en marcha dispositivos de control que se proponían regular el comportamiento de los grupos disidentes y reorientarlos al rol que les había sido asignado dentro de la sociedad capitalista burguesa. En este contexto debe entenderse la ciencia decimonónica de la diferencia sexual, que recibe el testigo de la Ilustración de investigar la naturaleza para legitimar el orden social patriarcal establecido y relegar a la mujer al hogar.

La ciencia, por cierto, supuso una de las fuentes principales de inquietud en la sociedad. En especial lo fue el Evolucionismo de Darwin al situar a la humanidad en perturbadora propinquidad con los chimpancés, lo que motivó muchas de las actitudes misóginas y racistas que le son propias a la ciencia decimonónica, ya que las mujeres, junto con los niños, los discapacitados mentales, los incivilizados y las razas consideradas inferiores

¹³ HOUGHTON, W. E., ob. cit., p. 5.

por el caballero blanco de Occidente, cumplieron una función muy específica favoreciendo la necesidad del hombre caucásico por marcar una distancia genética segura entre los primates y el último eslabón de la cadena evolutiva: el hombre científico.¹⁴ Como colofón, la ciencia expulsó ya no sólo al cuerpo humano de su esfera divina, sino también a la mente: el anterior intelecto divino de grandeza metafísica fue ubicado entre las neuronas de la corteza cerebral, reducido, en fin, a un marco orgánico frágil y fatigado. Las nuevas revelaciones de las limitaciones y discapacidades del ser humano motivaron el repudio de la igualdad política y social: en una era de Darwinismo Social la desigualdad fue considerada un decreto de la Naturaleza.¹⁵

La religión, por otro lado, no pudo subsanar la incertidumbre y la perturbación que todos estos cambios estaban provocando en los contemporáneos, puesto que la fe religiosa estaba en pleno declive, ensombrecida por el prestigio creciente de la ciencia.

a. El ideal femenino burgués: la esposa virtuosa

Ante este panorama en el que las viejas certezas estaban en jaque, uno de los pocos valores tradicionales que no sólo pervivió, sino que gozó de absoluta acogida fue la institución de la familia, pero de la familia patriarcal.¹⁶ Traída a primer plano por la teoría ilustrada, se la suponía el entorno en el que el futuro ciudadano¹⁷ aprendía los valores morales que después, en su vida adulta, debía aplicar en la sociedad.¹⁸ En el siglo XIX se mantiene una visión análoga de la familia: se la considera un microcosmos de la sociedad ideal.

La separación física del hogar y el lugar de trabajo que se dio a través de la nueva planificación urbanística —que concibió barrios residenciales para la gente de status en la periferia de la ciudad—, fomentó la concepción del hogar como un refugio regenerador apartado del mundo de los negocios —cuyo centro era la ciudad— e

¹⁴ EAGLE RUSSETT, C., ob. cit., p. 205.

¹⁵ *Ibid.*, p. 202.

¹⁶ HOUGHTON, W. E., ob. cit., p. 344.

¹⁷ El ciudadano es indistintamente varón, puesto que la mujer se descalifica como sujeto político.

¹⁸ Se corresponde con las ideas rousseauianas sobre la complementariedad del Estado y la familia. En COBO, R., *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, pp. 249-250.

incrementó aún más el aislamiento de la mujer en el ámbito doméstico.¹⁹ En última instancia, el hogar era un templo donde se preservaban las virtudes y valores morales que la sociedad moderna arrasaba día a día con el espíritu comercial, capitalista y utilitario propio del liberalismo económico, donde imperaba la ley del más fuerte y el progreso requería la falta de escrúpulos.²⁰ Estos valores morales debía encarnarlos la esposa virtuosa²¹ y transferírseles a su marido a través de su influencia. Ella era la tesorera del alma del varón, y pactaba su salvación a través del sacrificio propio. Vemos, por tanto, que el ideal femenino de la burguesía se vinculó estrechamente con el ámbito doméstico, definiéndose según los roles que la mujer cumplía dentro de la familia nuclear como madre, esposa e hija.²²

Otro de los parámetros definitorios fue la sexualidad, que ocupó un lugar central en la red de preocupaciones de los Victorianos y que fue objeto de definición y redefinición continua a lo largo de todo el siglo a fin de regular un comportamiento sexual aceptable.²³ A ese fin se construyeron dos sexualidades distintas para cada género, y mientras que en el hombre el apetito sexual era natural y sano, en la mujer era una desviación de la norma sexual respetable que le había sido asignada: la ausencia de libido y la única motivación de reproducirse y de complacer al marido para tener relaciones.²⁴ Sin embargo, la castidad en ambos sexos era lo preferible²⁵, y la castidad

¹⁹ FLANDERS, J., "Introduction: House and Home" en FLANDERS, J., *The Victorian House. Domestic Life from Childbirth to Deathbed*, Londres, Harper Collins Publishers, 2003, pp. 22-23.

²⁰ HOUGHON, W. E., ob. cit., p. 343.

²¹ La superioridad moral de la mujer respecto del hombre era una creencia muy compartida en la época.

²² NEAD, L., "The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting", *Oxford Art Journal*, Vol. 7, No. 1, Correspondences (1984), p. 27.

²³ *Ibid.*, p. 26.

²⁴ *Ibid.*, p. 26. A partir de los 60 la ciencia reveló que las mujeres, incluso las virtuosas, experimentaban deseos sexuales. Ello hizo que los hombres tuvieran que desplazar a su mujer ideal del pedestal divino y de su semejanza con la Virgen María, para situarla, en cambio, en el reino de la Naturaleza y hacer de la Maternidad la única característica capaz de imbuir respetabilidad a una dama. Poner la Maternidad en el centro de la virtud femenina tuvo mucha relación con el mito popular por el que la prostituta era estéril, ya que tendía a sacar menos hijos (por los abortos que se practicaba y no por la práctica sexual degenerada ni por su constitución anatómica como se pensaba en una era de determinismo biológico).

²⁵ Sobre todo desde el crecimiento paralelo de la prostitución y las enfermedades venéreas a partir de los 60, y desde que dominara la creencia de que la energía vital del cuerpo humano era limitada y se viera el acto sexual como un derroche de energía en el hombre, que debía consagrar sus fuerzas al progreso. Respecto a las mujeres, el que su ciclo reproductivo demandara continuamente su energía vital se usó como excusa para disuadirlas de aspirar a la vida pública, ya que no podían consagrar su energía a pensar en la misma proporción que los hombres.

de la esposa virtuosa, unida a la desvinculación del sexo del amor²⁶ fueron dispositivos esenciales para vehicular la contención masculina.²⁷

Además, en una época como la Victoriana en la que prácticamente se disuelven las fronteras entre clases, el ideal femenino propuesto por la burguesía funcionaba como un poderoso cohesionador social. Tal y como pone de relieve Nancy Armstrong, el nuevo marco doméstico y el nuevo ideal de feminidad conforman un entorno y una esposa deseables para cualquier hombre, lo que hace contemplable la unión de familias de distinto rango social con intereses económicos comunes.²⁸

En una línea similar Elizabeth Cowie postula que la categoría «mujer» es un significativo cuyo significado varía según la posición que ocupa en la red de relaciones sociales. Y en el marco del matrimonio el significado que aporta una mujer no es lo femenino, sino «el establecimiento y restablecimiento de la cultura en sí misma, es decir, de un orden específico de relaciones y poderes socio-sexuales»²⁹. Pollock interpretando a Cowie concluye:

«La mujer como signo significa un orden social, y si el signo se utiliza de manera incorrecta puede amenazar el orden establecido. [...] Por lo tanto, debe entenderse que es necesario producir la categoría [mujer] incesantemente.»³⁰

En este sentido, debe entenderse la construcción ideológica de la feminidad ideal por parte de la burguesía como el significado atribuido a la categoría «mujer» con el fin de perpetuar el orden social patriarcal establecido en el siglo XIX.

²⁶ El amor y el sexo se proyectaban sobre objetos distintos. A los caballeros se les inculcaba la noción de considerar al resto de mujeres respetables como a su madre o a sus hermanas, siendo la madre el objeto del amor más puro.

²⁷ HOUGHTON, W. E., ob. cit., p. 378.

²⁸ Citado en COBO, R., ob. cit., pp. 234-235. Con el advenimiento de la «mujer nueva» hubo muchos hombres que prefirieron a una esposa de rango social inferior con el propósito de educarla y reconvertirla a su gusto y de garantizar su superioridad sobre ella.

²⁹ Citado en POLLOCK, G., ob. cit., p. 78.

³⁰ *Ibid.*, p. 79.

II. JOHN WILLIAM WATERHOUSE

Existe un insalvable vacío documental con respecto a la vida y obra de J. W. Waterhouse. Tal y como señala Peter Trippi en su monografía del pintor, un ejemplo revelador de la gravedad del daño es el hecho de que hasta su fecha de nacimiento permanece esquiva.³¹ Lo único que puede asegurarse es que Waterhouse nació en Roma en 1849. Su destino artístico, cabe decir, parece determinado por sus orígenes: aunque se mudara muy pronto a Londres con su familia, serían constantes sus relaciones con el continente, y también con la cultura clásica, la cual impregnaría su obra plástica a varios niveles: desde el clasicismo que marcaría los inicios de su carrera, compuesto por pintura de historia³² y cuadros de género ambientados en el mundo antiguo que seguían la estela de Lawrence Alma-Tadema, hasta los mitos griegos que, junto con la poesía del Romanticismo inglés, se convertirían en las fuentes literarias de la obra artística de su madurez. Por otro lado, el que sus padres fueran ambos artistas que expusieron regularmente en la Royal Academy, el más prestigioso lugar de exhibiciones en Londres, se puede pensar que influyó en su vocación artística y en su relación vitalicia con la Royal Academy, en la que expuso a lo largo de toda su carrera y de la que se convirtió en académico en 1895.

A finales de 1880 se sitúa un punto de inflexión en su carrera que marca su etapa de madurez, a la que pertenece la obra objeto de nuestro estudio. Los críticos de su producción no se pusieron de acuerdo en seleccionar el cuadro que marca la nueva pauta, aunque nosotros nos avenimos con Rose Sketchley, que ve la primera versión de *The Lady of Shalott* (Fig. 1), realizada en 1888, como el cuadro decisivo.³³ Esta es una obra rupturista en muchos sentidos. Lo es por el tema escogido, propio de la primera fase del Prerrafaelismo³⁴, por la técnica empleada, que se hace eco del naturalismo

³¹ Figura el mismo día en su certificado de nacimiento (hoy perdido) y en el registro de su bautismo expedido por la capilla Anglicana local. En TRIPPI, P., ob. cit., p. 9

³² Fue una elección osada y peculiar por parte del pintor hacer pintura de historia, ya que aunque gozaba del más alto prestigio en el continente y en la teoría de arte, no tenía tradición ni mercado en Inglaterra. En PRETTEJOHN, E. (coord.), ob. cit., p. 26.

³³ *Ibid.*, p. 29.

³⁴ El Prerrafaelismo es un movimiento vanguardista inglés que consta de dos fases: la primera arranca con la fundación de la Hermandad Prerrafaelita en 1848 y reúne a las figuras de Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y William Holman Hunt. Su programa se proponía una renovación del panorama artístico basado en los estándares fijados por la tradición académica que veían como contaminado por siglos de artificio y falso sentimiento. Como era Rafael el maestro que había servido de base para fijar los parámetros de la excelencia pictórica en la tradición de Occidente, se volvieron al arte previo a él, de donde le viene el nombre al grupo, en busca de su simplicidad estética y su sinceridad moral. Abordaron temas religiosos y literarios con una técnica de exactitud fotográfica afín a los preceptos del teórico de

francés por la presencia protagónica de la naturaleza y por su pincelada suelta, deudora del impresionismo, y por su forma de trabajar al aire libre, práctica que sin embargo no mantuvo.³⁵

No pocos se han preguntado los motivos que llevaron a Waterhouse a hacer un cambio de rumbo en su arte, sobre todo teniendo en cuenta que había gozado de dos décadas de trabajo satisfactorio antes de volver sus ojos hacia el Prerrafaelismo.³⁶ Sea como sea, Trippi hace notar que su obra temprana ya prefigura su inclinación hacia la intensidad romántica propia del Prerrafaelismo que más tarde adoptaría³⁷, que según la mayoría de los estudiosos descubriría a través de la exposición retrospectiva que la Grosvenor Gallery de Londres organizó a Millais en 1886.

Sería bueno recordar ahora los rasgos más notables que caracterizan a su producción madura. Waterhouse es preeminentemente un pintor de mujeres.³⁸ Pero en esta nueva etapa la presencia de la mujer se alza la protagonista absoluta e indiscutible de su obra. Sin embargo, sus figuras femeninas no dejan adivinar sus opiniones personales en torno a la cuestión femenina que tanta polémica y posturas opuestas suscitaron en el período. Sus representaciones de la mujer no se decantan por una única subjetividad: oscilan entre la inocencia y la culpabilidad, entre la fortaleza y la fragilidad. Lo que se mantiene constante, si acaso, es una tensión interna entre el deseo y el deber.³⁹ Pero eso no va a ser un obstáculo para nuestro trabajo, que no se propone atribuir una actitud hacia la cuestión femenina al artista, sino simplemente mostrar cómo estas imágenes de mujeres interactúan con la ideología de la sociedad a la que pertenecen.

Sus cuadros, por otro lado, eligen representar el momento más dramático de la historia, pero siempre desde el estatismo y la quietud, sugiriendo al espectador el placer o el

arte John Ruskin, que proponía el estudio exhaustivo de la naturaleza. La formación original se disolvió hacia 1853 por los intereses artísticos divergentes de sus miembros. Pero hacia 1857 tuvo lugar una segunda fase con la agrupación de E. Burne-Jones, William Morris y A.C. Swinburne en torno a la figura de Rossetti. Esta fase se rebeló en contra de la importancia del tema, la narrativa y el detalle, dio un lugar más preeminente a la imaginación y se enmarcó en la corriente esteticista que defendía el arte por el arte.

³⁵ Tampoco perseveraría en la técnica pictórica francesa, ya que la década de 1880 fue una de gran especulación respecto a la dirección que debía tomar la “Escuela Nacional”. Aquí tuvo lugar un incendiario debate entre los conservadores partidarios de mantener la tradición pictórica inglesa y los progresistas que abogaban por incorporar las nuevas tendencias francesas —en especial el naturalismo y el impresionismo—. Pero a medida que el criticismo de la facción conservadora se volvió más virulento, muchos pintores tuvieron que replantearse su dirección artística. En PRETTEJOHN, E. (coord.), ob. cit., pp. 37-49.

³⁶ TRIPPI, P., ob. cit., p. 4.

³⁷ *Ibid.*, p. 6.

³⁸ *Ibid.*, p. 6.

³⁹ *Ibid.*, p. 6.

peligro bajo un barniz de decoro que se cuida de conmocionarlo o disgustarlo.⁴⁰ Tanto si sus temas están extraídos de los mitos griegos como de la poesía Romántica, su interés parece estar puesto en aquellas historias que desempolvan las eternas preocupaciones del ser humano, aún vigentes en un mundo moderno que desarrolla sus propias inquietudes y ansiedades.⁴¹ Son temas universales como el deseo, la muerte, la regeneración o la inmortalidad, y se formulan desde un lenguaje simbólico, erótico y misterioso común al Prerrafaelismo y al Simbolismo⁴².

Pero si de mencionar los elementos más recurrentes en la obra del artista se trata, estos vendrían a ser la mujer, el espejo (el objeto en sí mismo y su cualidad reflectante), el agua, el círculo y la triada que forman el hilo, el telar y el acto de tejer.

Por último cabe señalar lo problemático que resulta etiquetar a este pintor. Algunos estudiosos han querido verlo como un académico por su compromiso vitalicio con la Royal Academy, pero su inventiva, originalidad y su transgresión de las convenciones de la Academia⁴³ se resisten a esta categoría. Otros han preferido emparentarlo con el Simbolismo que sacudió toda Europa a finales de siglo. Sin embargo, definitivamente se han hecho más eco las voces que lo apodan “el moderno prerrafaelita”.⁴⁴

a. El suicidio como última expresión de amor y virtud

La vida de una mujer virtuosa giraba en torno al sacrificio. Y era algo que practicaban muchas mujeres de clase media, porque su educación y su misión social las formaba en la renuncia de su identidad y vida propias en beneficio de sus padres, esposo e hijos.⁴⁵ Pero este suicidio metafórico común a muchas damas se tornó en suicidio real en algunos casos en los que la mujer cultivó la enfermedad desde que se decretara que

⁴⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁴¹ *Ibid.*, p. 6.

⁴² Corriente intelectual surgida en Francia a finales del siglo XIX como una reacción contra el positivismo materialista de la clase burguesa. Se caracteriza por un marcado Idealismo, una ausencia total de interés por la realidad, y por el empleo del símbolo en su lenguaje artístico.

⁴³ No olvidemos sus coqueteos con las tendencias naturalistas francesas y la poca aceptación que éstas tenían en un contexto oficial.

⁴⁴ PRETTEJOHN, E. (coord.), ob. cit., p. 37.

⁴⁵ DOMÉNECH, J., ob. cit., p. 209.

«Una apariencia de debilitamiento físico, de vigor disminuido, casi de constante desmayo representaba [...] el colmo de la feminidad, e incluso era el reflejo de la suma espiritualidad, de «una santa disposición del alma».⁴⁶

Dijkstra corrobora esta idea alegando que el principio de transferencia espiritual por el que la mujer virtuosa revivificaba las energías morales de su compañero, consagrándole su propio bienestar, su energía vital y su virtud, se vio cada vez más validado por la degeneración física ostensible en la mujer.⁴⁷

El punto culminante de la abnegación femenina era, naturalmente, la muerte autosacrificial. A través de ella la mujer virtuosa alcanzaba su plena realización. La muerte, además, reducía a la mujer a un estado supremo de sumisión y a una pasividad terminante que la descalificaba como adversario político y que desactivaba su amenaza sexual.⁴⁸ Por estos motivos, las mujeres muertas resultaron atractivas y deseables al hombre decimonónico, que podía proyectar sobre ellas sus deseos eróticos sintiéndose del todo seguro.

El arte de la época, como veremos a continuación, se hace eco de esta mitología social y se abarrotó de mujeres lánguidas y enfermizas que encarnan el ideal femenino de la «sublime consunción», pero también de escenas ambiguas en las que el sueño y la muerte se confunden en la representación de una mujer inerte, permitiendo el desplazamiento del sueño a la muerte en el imaginario del espectador masculino.⁴⁹ Encontramos en la obra de Waterhouse abundantes ejemplos que se inscriben en esta vertiente artística, entre los que destacan algunos cuadros titulados *Dolce Far Niente*, que confluyen en un género de pintura que presenta a mujeres recostadas, ociosas y rodeadas de lujo en una clara alusión a la realidad de la mujer contemporánea de clase media, cuyas obligaciones, restringidas a lo doméstico, habían menguado mucho y las había dejado con demasiado tiempo libre que ocupaban en el «ocio llamativo».⁵⁰ Otras obras ejemplares están extraídas de fuentes religiosas, mitológicas y literarias, como *Saint Cecilia* (1895), *Ariadne* (1898) o *Sleeping Beauty*.

⁴⁶ BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004 (1º ed. 1990), p. 72

⁴⁷ Por el contrario, el vigor físico en la mujer se vinculó con actitudes masculinizantes y peligrosas que la degradaban en pureza y virtud. En DIJKSTRA, B., ob. cit., pp. 25- 30.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 25-63.

⁵⁰ BORNAY, E., ob. cit., p. 56.

i. Disolución acuática de Ofelia

«La Ofelia de Shakespeare, [es] el último e insuperable ejemplo de mujer autosacrificada y enloquecida por amor, que demostraba de la manera más perfecta su devoción a su hombre descendiendo a la locura, que se rodeaba de flores para mostrar su parecido con las mismas y que, al final, se introducía en una húmeda tumba, satisfaciendo así las más profundas fantasías de sumisión femenina de los hombres del siglo XIX.»⁵¹

En la obra de Shakespeare, Ofelia se vuelve loca a causa de que Hamlet rechace su amor y éste después mate accidentalmente a su padre, por lo que termina por suicidarse ahogándose en el agua. En la era Victoriana una mujer desairada por su enamorado era una figura triste: sus oportunidades para casarse menguaban porque ningún hombre consideraría como esposa a una mercancía de segunda mano. Y la noción del eterno Amor Romántico, que emerge precisamente en esta época y que contempla el amor como una pasión arrolladora destinada a triunfar más allá de la muerte, exigía a la chica plantada que permaneciera fiel a su enamorado, aunque fuera de manera simbólica.⁵² Margaret Higonnet en su estudio del suicidio femenino en la literatura del XIX, concluye que en este siglo el suicidio femenino se contempla como la solución a una enfermedad muy específica: el mal de amor.⁵³ Además, añade que el acto del suicidio viene precedido por la disolución de la propia personalidad de la mujer, que se ahoga metafóricamente en sus emociones y que tendría su materialización en el arte en la muerte por ahogamiento o por consunción emocional.⁵⁴

Nosotros, además, queremos plantear otro motivo añadido al mal de amor. Observamos que Ofelia queda absolutamente desamparada: su padre muere y su enamorado la desprecia. Su misión social, restringida a los roles que cumple dentro de la familia patriarcal, queda frustrada: su realización personal desde la perspectiva de la ideología burguesa es inviable desde que no tiene padre al que cuidar ni marido al que consagrarle su vida y al que guiar con su influencia moral. Pero no acaba ahí; al perder al enamorado pierde también a los hijos: no sólo se ve frustrada su misión social, sino también su misión biológica desde que le están vedadas la reproducción y la

⁵¹ DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 42.

⁵² MARSH, J., *Pre-Raphaelite women: Images of femininity in Pre-Raphaelite art*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1987, pp. 138-139.

⁵³ Citado en DOMÉNECH, J., ob. cit., pp. 172-173.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 172-173.

maternidad. Su identidad femenina no tiene vías en las que desarrollarse. Teniendo esto en cuenta, el suicidio puede verse como la materialización de una disolución de la personalidad que ya ha tenido lugar en ella.

La hipótesis que planteamos y que propone la frustración de no poder realizarse biológica y socialmente para explicar la muerte de Ofelia, queda subrayada por un pasaje de la obra de Shakespeare (Acto III, Escena 1.^a) en la que Hamlet, justo después de desairar su amor, le aconseja que se meta a un convento. La realización espiritual es la única vía respetable que le queda a la mujer que ve agotadas todas sus opciones de cumplir un rol social aprobado por la ideología imperante.

Waterhouse realizó hasta tres lienzos centrados en la figura de Ofelia. Mientras que el primero y el último, realizados respectivamente en 1889 y 1910, ofrecen una representación histórica de Ofelia, la otra versión de 1894 (*Fig. 2*) nos presenta a una Ofelia en la que caben destacar el candor adolescente y la inocencia, pues se halla sentada en el tronco torcido de un sauce, suspendida sobre un estanque, y no repara en el peligro que corre ocupada como está en cantar y embellecerse prendiendo flores a su cabello. De las tres versiones es la que representa el momento más próximo a su final fatal, pues sin duda precede al instante de su caída accidental en las aguas que le servirán de tumba. Pero paradójicamente la tragedia y el drama resultan menos palpables que en los otros dos lienzos. Creemos que la pintura se propone ser en sí misma una penetración psicológica en la serenidad de Ofelia, que enajenada de la realidad y con los sentidos enfocados en la experimentación de su locura, es inconsciente del peligro que corre, e incluso cuando se encuentra sumergida en él es incapaz de identificarlo y de resistirse a la muerte.

Entre los símbolos más destacables del cuadro están las flores, que si en el siglo XIX ya tienen una vinculación directa con la mujer, pues en palabras de Dijkstra: «en su propia esencia, su fragilidad, su belleza física y su falta de aptitudes para la vida práctica, la mujer era virtualmente una flor»⁵⁵, lo tienen aún más con Ofelia, a quien Shakespeare relaciona directamente con ellas presentándola en su locura como una recolectora de flores que deambula por los campos y los bosques y domina el lenguaje de las mismas.⁵⁶ Entre las plantas destacan el sauce, presente en la descripción original de

⁵⁵ DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 15.

⁵⁶ En un pasaje de *Hamlet* (Acto IV, Escena 5.^a), Ofelia se pone a repartir a los demás las flores que ha estado recogiendo y a vincularlas con un atributo humano o un significado específico.

Shakespeare y que simboliza el duelo (el duelo que Ofelia guarda por su padre), la tristeza y el abandono del amante⁵⁷; juncos, que aluden a la música⁵⁸ (Ofelia muere cantando); lirios acuáticos, que son flores que se vinculan con la pureza, la castidad y la majestuosidad; y margaritas y amapolas que se entretajan en el pelo de Ofelia: las primeras simbolizan la inocencia y las últimas, atendiendo a sus propiedades opiáceas, se relacionan con el consuelo al enfermo y con el sueño, también con el de la muerte⁵⁹. Todos estos elementos vegetales están presentes en las demás representaciones del tema que hace Waterhouse; al fin y al cabo son emblemas de la feminidad virtuosa de Ofelia, de sus circunstancias vitales y de su destino fatídico.

Un elemento recurrente en la obra del pintor y que es común a dos de las versiones de Ofelia (la de 1894 que acabamos de analizar y la de 1910) es la imagen del león, que aparece bordado con hilo de oro en el vestido. De entre los significados vinculados con el león, el más aplicable a nuestro caso es el que suscribe la interpretación de Jung: el león «como animal salvaje [...] es indicio de las pasiones latentes y puede aparecer como signo del peligro de ser devorado por el inconsciente»⁶⁰. La pasión latente en Ofelia es el amor no correspondido, y tal vez también el deseo de ser esposa y madre algún día. Y el inconsciente viene a ser lo opuesto a la razón, que en última instancia significa locura, de la que Ofelia muere presa.

Como ya avanzábamos, la primera *Ophelia*, de 1889 (*Fig. 3*) y la última, de 1910 (*Fig. 4*) hacen hincapié en la demencia de la heroína. La locura, y en especial la locura femenina, presentada bajo la nomenclatura clínica de histeria, comportaba una de las grandes obsesiones del período Victoriano y se convirtió en la enfermedad del siglo por excelencia. Compuesta por la raíz griega *ustera-hustera-hystera*, que significa «matriz», se tenía a la histeria como a una enfermedad provocada por el útero, creencia que se mantuvo a lo largo de todo el siglo pese a existir casos en hombres. Para sostener esta paradoja, se asoció el desarrollo de la enfermedad a una causa traumática que en las mujeres era de origen sexual y en los hombres de carácter laboral.⁶¹ Esto enlaza con la

⁵⁷ SEATON, B., *The language of flowers. A history*, Virginia, The University Press of Virginia, 1995, p. 196.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 176, 188.

⁶⁰ CIRLOT, J. E., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992 (9^o ed., 2^o ed. en Editorial Labor), p. 271.

⁶¹ ERRÁZURIZ VIDAL, P., «Antecedentes contextuales del surgimiento del pensamiento psicoanalítico» en ERRÁZURIZ VIDAL, P., *Misoginia romántica. Psicoanálisis y subjetividad femenina*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 52-54.

interpretación que hace Trippi del aspecto más joven y delicado que presenta Ofelia en comparación con el resto de mujeres de Waterhouse, que vincula con el interés de los victorianos por las adolescentes físicamente inmaduras y emocionalmente dependientes, cuyo desarrollo investigó la ciencia a partir de 1880. Ello motivó a muchos pintores a representar la transición de la pureza infantil al despertar sexual en las púberes. De esta manera, la adolescencia se percibió como peligrosa y Ofelia, anhelando unirse a Hamlet, termina por atentar contra sí misma y su transformación de virgen a demente se ve completada en el elemento acuático.⁶²

El agua, como síntoma de la horrible muerte que en ella hallará Ofelia, está presente en las tres composiciones. Una de las implicaciones simbólicas más importantes asociadas al agua es la de ser la fuente de la que surge la vida y, como tal, sumergirse en ella significa retornar a lo primordial: el nacimiento y la muerte.⁶³ La existencia cíclica que nos sugiere el agua, además, se ve reforzada en el lienzo de 1889 por la presencia de las golondrinas, que planean sobre la cabeza de una Ofelia recostada en una postura muy poco femenina⁶⁴. Las golondrinas son alegorías de la primavera⁶⁵, la cual nos remite el renacimiento. Doménech pone en relación este principio de renacimiento o existencia cíclica con la disolución de la personalidad de la mujer que precedía al acto del suicidio:

«La muerte no es entendida por estas heroínas como algo fatal, ya que ven en ella la liberación de un cuerpo que encadena su existencia. [...] La muerte no es una ruptura; no interrumpe la vida, sino que la disuelve. Es una metamorfosis, un cambio de estado: de un cuerpo sólido a líquido.»⁶⁶

Doménech va todavía más lejos y establece un paralelismo entre el suicidio femenino y la disolución voluntaria de las ninfas, recogida en *Las Metamorfosis* de Ovidio.⁶⁷ Es más, arroja la hipótesis de que la construcción mítica del personaje de Ofelia fuera deliberada en Shakespeare. A modo de argumento hace notar que los versos en boca de la reina (*Anexo 1*) que relatan la muerte de Ofelia la llaman náyade⁶⁸ y comunican que no muere, sino que retorna a su elemento y que resulta ser una transición plácida.

⁶² TRIPPI, P., ob. cit., p. 95.

⁶³ DOMÉNECH, J., ob. cit., p. 167.

⁶⁴ Tiene su antecedente iconográfico en la figura amenazada por la guadaña de la muerte de *Spring (Apple Blossoms)* (1859) de Millais. En TRIPPI, P., ob. cit., p. 95.

⁶⁵ CIRLOT, J. E., ob. cit., p. 219.

⁶⁶ DOMÉNECH, J., ob. cit., p. 173.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁸ Ninfa del agua que habita las aguas corrientes, los manantiales y las fuentes.

Diríase: liberadora.⁶⁹ De esta manera, Ofelia es una ninfa como las de Ovidio, y al igual que ellas retorna a su elemento constitutivo esencial, el agua, a través de una metamorfosis voluntaria (el suicidio) que lleva a cabo a través de un fluido corporal: las lágrimas.

No muere, se disuelve en el agua, y sigue existiendo en su fluidez acuática.

b. Múltiples lecturas en torno a la subjetividad femenina en *La Dama de Shalott*.

The Lady of Shalott (La Dama de Shalott) fue el poema del Poeta Laureado victoriano Alfred Lord Tennyson que más cautivó a la imaginación de los pintores británicos. Con todo, la Dama se suele ligar a la Hermandad Prerrafaelita, que sintió una especial predilección por representarla.

El poema (*Anexo 2*) se publicó por primera vez en 1833 y se revisó en 1842 en atención a la crítica que protestó por la ambigüedad del poema en algunos detalles de la historia, en su significado y en su contenido moral. Paradójicamente, el carácter equívoco del poema se vio aún más reforzado en esta última edición.

La trama versa sobre una misteriosa doncella que habita una isla ubicada en medio del río que discurre hacia Camelot. Confinada en los cuatro muros de una torre a causa de una maldición de origen misterioso que no se esclarece en todo el poema, la dama no sólo tiene vedado salir al mundo exterior: tampoco puede mirarlo directamente. Para matar toda una vida de aislamiento, la dama se pasa día y noche tejiendo «una mágica tela de colores» en la que plasma las escenas de la vida diaria que atisba a través de un espejo. El hastío y el deseo de encontrar el amor van incrementando en la dama hasta que un día sucumbe a la tentación de mirar por la ventana cuando el caballero Lancelot pasa muy cerca de su isla a lomos de su corcel. En ese momento la maldición se activa, su labor artística sale volando y el espejo se resquebraja de lado a lado: La Dama de Shalott intuye su trágico final. Así, sabiéndose condenada, se atreve a hacer una breve y única excursión al mundo exterior y, embarcándose en una de las balsas que circundan su isla, escribe su nombre en la proa, suelta la cadena que la estanca en la orilla y deriva

⁶⁹ DOMÉNECH, J., ob. cit., p. 176.

hasta Camelot, cantando su última canción hasta expirar. El poema termina con la Dama de Shalott llegando muerta a Camelot, donde Lancelot, al contemplar su cadáver, comenta para sí mismo: «Tiene un hermoso rostro; / que Dios se apiade de ella, en su clemencia».

A pesar del disfraz medieval bajo el que se presenta la historia, a ningún estudioso del poema se le ha pasado por alto que el relato es contemporáneo de los victorianos no sólo en el sentimiento, sino también en lo tocante a una amplia gama de cuestiones polémicas del período que subyacen en él y que van desde la sexualidad femenina y las políticas de género, hasta la relación del artista con la sociedad.⁷⁰

En definitiva, la lectura del poema que se ha convertido en lugar común entre los críticos es la que identifica a la Dama con el ideal femenino burgués de la época — por cualidades como la virginidad, la domesticidad o la espiritualidad—, pero que al asistir a su despertar sexual⁷¹ cae en la tentación de salirse de los límites que definen la respetabilidad femenina y falta a su misión social. De hecho, Trippi argumenta que el apabullante éxito del poema descansa en gran parte sobre la creencia arraigada en los victorianos de que la mujer transgresora merecía ser castigada con la muerte.⁷² La Dama de Shalott es una «mujer caída»⁷³ en el sentido de que no asume el rol social prescrito para ella y da con su propia muerte como resultado de ello.⁷⁴ En vistas de la polémica posición social de la mujer en la época y de los esfuerzos feministas por la emancipación de la mujer, la moraleja de la historia vendría a ser la vulnerabilidad de la fémina que se atreve a actuar con autonomía y a transgredir los límites prescritos por la ideología patriarcal burguesa, y la censura y el castigo al que se exponía.

El poema en esencia constituye una descripción metafórica de la situación de la mujer contemporánea, que se ve maldecida y sujeta a prohibiciones por la única razón de su sexo. En consecuencia se ve obligada a vivir encerrada en un mundo privado —el

⁷⁰ PRETTEJOHN, E. (coord.), ob. cit., p. 112.

⁷¹ Simbolizado en el verso del poema que reza: «vio que su lirio de agua florecía», pues el lirio es emblema de la castidad.

⁷² TRIPPI, P., ob. cit., p. 90.

⁷³ Aunque la «mujer caída» (término acuñado por los victorianos) era en especial la prostituta, también lo eran la adúltera, la feminista y, en definitiva, cualquier mujer que se hubiera desviado del ideal femenino de la época y que viviera fuera del código moral establecido por la burguesía. Además, se configuró una mitología de la mujer caída por la que le era imposible retornar a la sociedad respetable y su única redención posible se daba a través de la muerte y el perdón de Dios. En NEAD, L., ob. cit., pp. 30-31.

⁷⁴ MARIOTTI, M., *The Lady of Shalott: Pre-Raphaelite Attitudes Toward Woman in Society*, [08/01/2017]. <http://www.victorianweb.org/painting/prb/mariotti12.html>

hogar— y a mantenerse alejada del mundo exterior, siendo que rebelarse contra la norma cultural viene acompañado de consecuencias nefastas.⁷⁵ Se hace hincapié, por tanto, en la ideología de las esferas separadas implementada en la época y que tenía el propósito de legitimar el orden social patriarcal establecido y de disuadir a la mujer de abrirse camino en la esfera pública que históricamente había sido del dominio exclusivo del varón. Los esfuerzos por transmitir el mensaje de los peligros que acechaban a la mujer fuera del refugio del hogar⁷⁶ —hábitat pretendido natural de la mujer— se redoblaron a partir de los 60, cuando cobraron fuerza los movimientos feministas que reclamaban más representación política y legal para la mujer.

Vinculado al espacio y a la relación que con éste tiene la Dama, se teoriza que la doncella, en lugar de habitar lo que debería ser su hogar —símbolo de la integración psicológica—, ocupa un lugar hostil en el que se siente prisionera y que alegoriza su infeliz relación con la posición social, histórica y psicológica en la que se encuentra.⁷⁷

Por otro lado, Doménech ha querido ver el suicidio real de la Dama de Shalott como una metáfora de las renunciaciones diarias a las que se enfrentaba la mujer de clase media, educada para anteponer los demás a su propia persona. También enlaza la transgresión de la Dama con la Búsqueda del Yo desde que los dispositivos ideológicos de la época se habían propuesto sofocar el ego femenino.⁷⁸ Otras críticas feministas han sugerido la misma idea, vinculando el uso que del espejo hacía la dama —no se contemplaba jamás a sí misma en él como tradicionalmente han solido hacer las mujeres en el arte, siendo esta, en palabras de Dijkstra, la única vía a través de la que adquirirían conciencia de sí mismas⁷⁹— para contemplar el mundo exterior con el acto de buscar su propia identidad en una esfera definida como masculina.⁸⁰ Y aunque Dijkstra haga una interpretación opuesta del motivo del espejo en el poema, siendo que en él la ruptura del mismo

⁷⁵ MARSH, J., ob. cit., p. 152.

⁷⁶ En contraposición al hogar, la ciudad era vista como un terreno fértil para la revolución, la enfermedad y la corrupción moral. Por tanto, una mujer que abandonaba los límites del hogar y se aventuraba en la ciudad estaba poniendo en entredicho su honorabilidad, sobre todo desde que la democratización de la moda hiciera que damas respetables y prostitutas se confundieran entre ellas. Así, y puesto que la ciudad se consideraba un vertedero moral, la mujer sólo podía hallar en ella su perdición y degradación. En NEAD, L., ob. cit., pp. 27, 36.

⁷⁷ PEARCE, L., ob. cit., pp. 142-143.

⁷⁸ DOMÉNECH, J., ob. cit., p. 209.

⁷⁹ La mujer y el espejo llegaron a convertirse en equivalentes simbólicos. Los científicos de la época avalaron la asimilación tradicional de la mujer con la luna equiparando su ciclo menstrual al ciclo lunar. Desde que la luna reflejara el sol (metáfora del hombre), se propagó el mito cultural de que la naturaleza femenina era imitativa y de que la capacidad de la mujer para tomar conciencia de sí misma estaba restringida al acto de mirarse en el espejo. En DIJKSTRA, B., ob. cit., pp. 133-135.

⁸⁰ PEARCE, L., ob. cit., p. 73.

simboliza la renuncia voluntaria de la identidad propia en la Dama y su deseo sacrificial⁸¹ de dejarse absorber por el hombre —Lancelot— en nombre del amor⁸², nosotros no nos avenimos con su interpretación por el acto de autotextualización que emprende la dama al escribir su nombre en la proa de la barca y que nosotros consideramos una autoafirmación de su identidad y su existencia propia.

Otras lecturas muy distintas se enfocan en la faceta de artista de la Dama. El propio Tennyson declaró que el poema articulaba el dilema del arte, atrapado entre el reflejo y la realidad, o que, de manera alternativa, se trataba de una metáfora de la repentina transformación del mundo de las sombras⁸³ en uno sustancial a través del poder del amor.⁸⁴ El pintor prerrafaelita William Holman Hunt hizo una interpretación personal que también se centraba en la figura del artista. Para él, el poema era una parábola sobre la dificultad del ser humano para aceptar su responsabilidad. Y la del artista era precisamente la de crear en pleno aislamiento resistiendo todas las tentaciones mundanas que lo apartaban de su misión artística.⁸⁵

Por su lado, Isobel Armstrong se ha basado en la estrategia narrativa de la composición —que opta por un lenguaje ambiguo y fecundo en significados— y en la actividad tejedora de la Dama para postular que el poema versa principalmente sobre «la necesidad del mito»; es decir, sobre la necesidad compulsiva del ser humano de generar mitos —léase ideología—. ⁸⁶ Para Armstrong, la transgresión de la dama radica en su intento por superar el determinismo social, pero no sólo no podrá, sino que, en el fondo, tampoco querrá: ella misma trata de suplantar una ideología por otra al tejer su propio mito. En conclusión, al ser humano le es imposible situarse en una posición que vaya más allá de la ideología.⁸⁷

Inscrito en las relaciones entre el artista y el objeto artístico, la crítica feminista ha señalado como otro acto transgresor en la Dama el hecho de que subvierta el orden

⁸¹ Para Dijkstra, el impulso sacrificial en la mujer viene a ser lo mismo que el impulso sexual, sólo que reconvertido a un uso civilizado y adaptado al papel de la mujer como ama de casa y pulidora constante del alma del varón, deslustrada por la lucha diaria por la existencia. En DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 37.

⁸² Aunque al sacrificar su autoconciencia sin estar en los límites seguros del matrimonio está destinada a la locura y la muerte.

⁸³ Ha habido críticos que han querido ver el poema como una reformulación en clave poética del mito de la caverna de Platón.

⁸⁴ MARSH, J., ob. cit., p. 150.

⁸⁵ DOMÉNECH, J., ob. cit., p. 210.

⁸⁶ PEARCE, L., ob. cit., pp. 71,74.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 74-75.

habitual de mirada y objetivación: en el poema se impone la mirada femenina que contempla el mundo masculino y al hombre, particularizado en la figura de Lancelot.⁸⁸ Pero tal y como observa Doménech, el orden patriarcal se verá reestablecido al final del poema, con la mirada de Lancelot puesta sobre el cadáver de la Dama y haciendo un comentario apreciativo de su belleza: una vez más la mujer se expone al deleite estético del varón.⁸⁹

En resumen, destacan dos interpretaciones del poema que sitúan a la Dama de Shalott como ejemplo de la feminidad ideal o de la feminidad desviada. Ilustrativo del primer caso es la interpretación de Dijkstra, que ve en la Dama a la típica heroína abnegada de la ideología burguesa que, estando confinada —en una referencia simbólica al rígido código moral victoriano y a la reclusión física a la que estaban destinadas las mujeres en la vida real—, asiste a su despertar sexual y ve impedidos sus deseos de autosacrificarse por un varón, lo que la conduce primero a la locura y después a la muerte. Sin embargo, la mayoría de los estudiosos del tema han visto en ella al ideal de feminidad burguesa que termina por convertirse en una transgresora que no acepta su posición social e ideológica y recibe su justo castigo: la muerte.

La tríada del tema que realizó Waterhouse se inicia con el óleo de 1888, *The Lady of Shalott (Fig.1)*, que es con certeza el lienzo más popular del pintor, siendo una de las obras más visitadas y admiradas de la Tate Britain de Londres, su lugar de exposición actual.

La obra se proclama singular dentro de su propia producción artística en cuanto a tema y estilo⁹⁰, pero también lo es en el contexto más amplio de las representaciones visuales de la Dama de Shalott: a pesar de ser un tema tan fecundo en la cultura visual de la Inglaterra Victoriana, la gran mayoría de los pintores se centraron en representar el instante en el que la Dama mira a Lancelot y se condena, y lo cierto es que resulta difícil encontrar arquetipos iconográficos del pasaje de su muerte. Lo que no significa que la composición de Waterhouse no tenga referentes en la obra de otros pintores contemporáneos. Algunos han querido ver una relación clara entre la exposición retrospectiva de Millais de 1886, que incluía su *Ophelia* de 1851 (*Fig. 5*), y la decisión

⁸⁸ DOMÉNECH, J., ob. cit., p. 203.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 209.

⁹⁰ Que ya especificábamos en el apartado dedicado al pintor y que la catapultan como la obra clave que marca el punto de inflexión en la trayectoria del artista

de Waterhouse⁹¹ de pintar a una de las hermanas del personaje shakesperiano: una dama aquejada de mal de amor que muere trágicamente en el agua entonando cantos. La figura de la heroína, en cambio, tiene un claro antecedente en la *Beata Beatrix* (1864-70) de Rossetti (*Fig. 6*).⁹² Ambas mujeres oscilan entre la sensualidad y la espiritualidad y experimentan el trance de la muerte como una revelación orgásmica que les confiere una expresión de éxtasis en los rostros vueltos hacia el cielo. Incluso la pose del brazo izquierdo de la Dama recuerda al de Beatriz.⁹³

Todos los elementos simbólicos en el cuadro de Waterhouse no dejan ninguna duda sobre cuál es el tema central: la barca sobre la que se asienta la Dama, que en su lectura simbólica transporta a sus pasajeros de un estado de la existencia a otro; la hoja otoñal que reposa sobre el regazo de la Dama aludiendo tanto a la pérdida de su inocencia⁹⁴ como a su inminente muerte; la presencia de dos golondrinas a mano izquierda, sobrevolando los juncos del primer término, simbolizando la resurrección; los juncos y los sauces que integran el paisaje, significando los cantos de la Dama de Shalott y el duelo, la tristeza y el abandono del amante, como ya vimos en Ofelia; los tres candelabros de entre los cuales sólo uno conserva la llama —que se apagará tan pronto como lo haga la vida de la doncella—, alegorizando un rito funerario; las escaleras⁹⁵ refiriéndose a la ascensión espiritual y a la conexión de los dos mundos —material y espiritual—; la cadena —símbolo de ligazón⁹⁶— que ancla la barca a la orilla, que al estar en proceso de ser soltada por la Dama estaría significando el inicio de su viaje a otro plano existencial; y el agua, que como ya avanzábamos en el capítulo de Ofelia estaría simbolizando el retorno a lo primordial y reforzando la idea de la muerte no como un final, sino como una transición, un cambio de estado.

Aunque la pintura de Waterhouse se erige en una transcripción fiel del poema al representar a la dama vestida de blanco como emblema de su virginidad —que se ve reforzada por la presencia de los lirios acuáticos— y al evocar la atmósfera de cielo

⁹¹ Trippi sugiere que la elección de Waterhouse por ilustrar este poema también deriva de su creciente interés por la afinidad de las mujeres con el agua, los tintes eróticos del martirio y los estados alternativos de la conciencia. En TRIPPI, P., ob. cit., p. 87.

⁹² *Ibid.*, p. 91.

⁹³ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁴ Por el despertar sexual que experimenta y que ya hemos comentado antes. Ese despertar sexual queda subrayado, además, por la plenitud de sus senos y la “barriga” que le produce la faja del vestido y que simboliza su fertilidad en un recurso muy Renacentista. En *Ibid.*, p. 90.

⁹⁵ CIRLOT, J. E., ob. cit., pp. 186-188.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 113.

plomizo y lluvioso y de bosques apagados que describe Tennyson, también se toma algunas licencias artísticas: la presencia del tapiz, que incluye como atributo de la doncella pero que en el poema sale volando, y el crucifijo que Hunt ya había integrado en su composición del tema⁹⁷ con la intención de subrayar la negligencia de la Dama pero que en Waterhouse es una alusión a su salvación.⁹⁸

Mariotti subraya que este cuadro de Waterhouse posee el carácter singular de emplazar a una dama en el exterior, algo extremadamente infrecuente en el arte del período y que sin embargo sólo sirve para subrayar la vulnerabilidad de la Dama y para establecer una comparación con lo segura que se encontraba en el recinto de su torre. Y aunque defiende que Waterhouse no denuncia abiertamente a la doncella, nosotros no convenimos con ella, ya que presentando a la Dama tan indefensa en el mundo exterior perpetúa el discurso ideológico imperante que predica que ese no es un lugar apropiado para una mujer respetable y refuerza los barrotes de su prisión dorada —el hogar—.

La *The Lady of Shalott* de 1894 (*Fig. 7*) se centra en representar el clímax de la historia: el momento en el que la Dama se deja llevar por el impulso romántico de mirar directamente a Lancelot y queda sentenciada a muerte por la maldición. Compositivamente el cuadro es una aproximación al grabado de Hunt (*Fig. 8*) que mencionábamos unas líneas más arriba, pues la concibe en el centro de la habitación, en un encuadre muy cerrado y con los hilos que conforman su tapiz enrollados alrededor de sus piernas. Sin embargo, mientras que aquel representa a la Dama muy erguida y con una constitución fuerte, sin duda queriendo comunicar la manera desafiante con la que la doncella hace frente a la maldición para subrayar así su culpabilidad y el castigo moral que merece⁹⁹, la heroína de Waterhouse parece «un animal acorralado»¹⁰⁰ con una postura encorvada que parece ceder bajo el peso de la maldición.

El despertar sexual es el tema central que articula la composición de Waterhouse, ya que en el espejo situado a sus espaldas¹⁰¹ —resquebrajado como un símbolo exterior de la activación de la maldición— se refleja Lancelot pasando por al lado de su isla, y su penacho y su lanza se han representado enhiestos en una clara alusión fálica. Trippi

⁹⁷ *The Lady of Shalott*, grabado por J. Thompson para la Edición Moxon de 1857 de poemas de Tennyson.

⁹⁸ TRIPPI, P., ob. cit., p. 90.

⁹⁹ Leer la interpretación del poema de Hunt en la página 22 de este mismo trabajo.

¹⁰⁰ MARIOTTI, M., ob. cit.

¹⁰¹ Un recurso deudor de la pintura flamenca (*El Matrimonio Arnolfini* (1434) Jan Van Eyck) y que tiene referencias dentro de su propia producción artística, como en el cuadro de *Circe Offering the Cup to Ulysses* (1891).

observa que en el poema y en el cuadro se han invertido las dinámicas sexuales habituales por las que la mujer era vista como una tentadora: aquí el tentador es Lancelot.¹⁰² El león dorado bordado en la falda de su vestido, similar en significado al de Ofelia, alude a las pulsiones sexuales que encontrarán salida en el impulso de mirar por el que se condenará a muerte. Y símbolo de su inminente extinción son las velas en proceso de apagarse sobre el altar dorado del fondo, presentes también en el lienzo de 1888. Patty Wageman además asimila el mosaico circular sobre el que se alza la Dama con un círculo mágico protector. El que la doncella esté a punto de dar un paso fuera de él se vincula con su inmediata indefensión ante las fuerzas oscuras de la muerte.¹⁰³

La última versión, la de 1915 (*Fig. 9*), se centra en el punto de inflexión psicológico del poema, que es el momento en el que la Dama de Shalott dice: «Harta estoy de tinieblas». De hecho, el título del cuadro —*'I am a Half-Sick of Shadows', said the Lady of Shalott*— se corresponde con ese verso. Waterhouse ha captado perfectamente el aburrimiento de la dama, acentuado por el poco interés que presta a su labor de costura, por sus brazos cruzados detrás de la cabeza en un gesto de hastío, y por su mirada envidiosa fija en la visión de dos enamorados que le devuelve el espejo. El repentino desencanto que siente hacia su existencia, unido a los deseos de experimentar el amor —simbolizado en el cuadro por una única rosa situada en primer plano en el reflejo del espejo pero que no tiene su equivalente real en el escenario verdadero, significando el carácter irreal e ilusorio de los sueños románticos de la Dama— la dejarán indefensa ante la aparición de Lancelot, sobre quien proyectará todos sus anhelos de amor.

En un guiño a su trágico final, las lanzaderas de costura toman la forma de una barca, elemento que se convertirá en su féretro.¹⁰⁴

¹⁰² TRIPPI, P., ob. cit., p. 129.

¹⁰³ PRETTEJOHN, E. (coord.), ob. cit., p. 56.

¹⁰⁴ TRIPPI, P., ob. cit., p. 219.

III. CONCLUSIONES

Aunque habría estado bien exponer ejemplos visuales de formas de desviación femenina más acusadas, como el tratamiento artístico de la prostituta, que en la obra de Waterhouse aparece bajo el disfraz mitológico de Circe o la sirena, e incluso haber avanzado hacia el estereotipo de la *femme fatale* en la obra del pintor, cuya representación más significativa es *La Belle Dame Sans Merci* (1893) (*Fig. 10*), basado en el poema homónimo de Keats, hemos preferido decantarnos por ejemplos visuales que no son una denuncia tan evidente contra la mujer —como sí lo son las pinturas que tienen a la *femme fatale*— o que incluso pueden ser confundidas con una «visión positiva» de la mujer. La teoría feminista ya se ha encargado de recalcar los riesgos de lo que ha bautizado como «discurso de la excelencia» y que explica cómo la idealización de cualidades pretendidas innatas en las mujeres termina por relegarlas al lugar que siempre han ocupado. Otras imágenes de la mujer, como las que retratan a Ofelia, se nos presentan bajo la coartada de la imaginación y la fantasía y parecen habitar un plano ficticio del que no pueden trascender para alcanzar nuestra realidad y, sin embargo, vehiculan mensajes ideológicos que refuerzan la noción que nos han vendido del mundo en el que vivimos, legitiman el orden social y las relaciones entre los sexos dentro de las que nos inscribimos y definen y redefinen la norma cultural. Porque no existe una obra de arte ideológicamente neutra, y no por ser laudatoria una imagen deja de operar como un dispositivo de control social.

Por eso, aunque ignoremos las opiniones personales de Waterhouse sobre la cuestión femenina por la gravísima falta de documentación biográfica y las únicas que pueden arrojar alguna luz son sus pinturas de mujeres, las cuales muy rara vez pueden posicionarse en una postura ideológica clara, eso no nos impide rastrear la huella del discurso misógino y antifeminista de la época, que aunque la mayoría de las veces dependa de la contextualización pasiva de la obra, es suficiente para convertirse en una poderosa herramienta para regular la conducta de los sujetos que la consumen. Y con todo, en su representación de mujeres como Ofelia o La Dama de Shalott, a las que presenta enfermizamente pálidas, lánguidas, delicadas y desvalidas, se advierte la influencia de la construcción ideológica de la feminidad. Por otro lado, su interés por la mujer, a la que convirtió en su único sujeto pictórico, enlaza con el interés general de la época por la mujer. Desde las novelas más memorables del siglo XIX —*Nana*, *Anna*

Karenina o Madame Bovary— hasta la práctica científica del período, empeñada en investigar la biología de los dos sexos a fin de traducir sus diferencias anatómicas en desigualdad social y prescribir el orden social patriarcal establecido, todas las ramas de la cultura aunaron esfuerzos para elaborar un discurso misógino y antifeminista que, por un lado, abordó la construcción ideológica de la feminidad ideal, constreñida al ámbito doméstico y a los roles que cumplía dentro de la familia nuclear patriarcal, y por el otro catalogó de antinatural y degenerada a toda mujer que se había desviado de la norma cultural de la feminidad respetable.

A modo de reflexión final, nos gustaría cerrar el trabajo con esta cita de Pollock:

«El problema no reside en evaluar el carácter falso o real, positivo o negativo de la iconografía femenina, sino en reconocer que cualquier tipo de imagen (ya sea denigrante o laudatoria) genera significados para el término «mujer».»¹⁰⁵

¹⁰⁵ Citado en MAYAYO, P., ob. cit., p. 175.

IV. BIBLIOGRAFÍA

a. Fuentes

- SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- TENNYSON, A., *La Dama de Shalott y otros poemas*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

b. Monografías

- BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004 (1º ed. 1990).
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992 (9º ed., 2º ed. en Editorial Labor).
- COBO, R., *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- DIJKSTRA, B., *Ídolos de Perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Editorial Debate, 1994.
- DOMÉNECH, J., *La belleza pétrea y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010.
- EAGLE RUSSETT, C., *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*, London, Harvard University Press, 1991.
- ERRÁZURIZ VIDAL, P., “Antecedentes contextuales del surgimiento del pensamiento psicoanalítico” en ERRÁZURIZ VIDAL, P., *Misoginia romántica. Psicoanálisis y subjetividad femenina*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 17-84.
- FLANDERS, J., “Introduction: House and Home” en FLANDERS, J., *The Victorian House. Domestic Life from Childbirth to Deathbed*, Londres, Harper Collins Publishers, 2003, pp. xix-lii.
- HOUGHTON, W. E., *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, Virginia, Yale University Press, 1957.

- MARSH, J., *Pre-Raphaelite women: Images of femininity in Pre-Raphaelite art*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1987.
- MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.
- NOCHLIN, L., “Women, Art and Power” en NOCHLIN, L., *Women, Art and Power and Other Essays*, Nueva York, Harper and Row, 1988, pp. 1-33.
- PEARCE, L., *Woman/Image/Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, Oxford, Harvester Wheatsheaf, 1991.
- POLLOCK, G., *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo Editorial, 2013 (1º ed.: 1988).
- PRETTEJOHN, E. (coord.), *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, London, Royal Academy of Arts (Catálogo de una exposición itinerante celebrada por primera vez en Groningen del 14 de diciembre de 2008 al 3 de mayo de 2009), 2008.
- SEATON, B., *The language of flowers. A history*, Virginia, The University Press of Virginia, 1995.
- TRIPPI, P., *J. W. Waterhouse*, Londres, Phaidon Press Limited, 2002.

c. Publicaciones periódicas

- NEAD, L., “The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting”, *Oxford Art Journal*, Vol. 7, No. 1, Correspondences (1984), pp. 26-37.

d. Webgrafía

- MARIOTTI, M., *The Lady of Shalott: Pre-Raphaelite Attitudes Toward Woman in Society*, [08/01/2017]. <http://www.victorianweb.org/painting/prb/mariotti12.html>

V. ANEXO DE LAS ILUSTRACIONES



Fig. 1 *The Lady of Shalott*, 1888, J. W. Waterhouse.

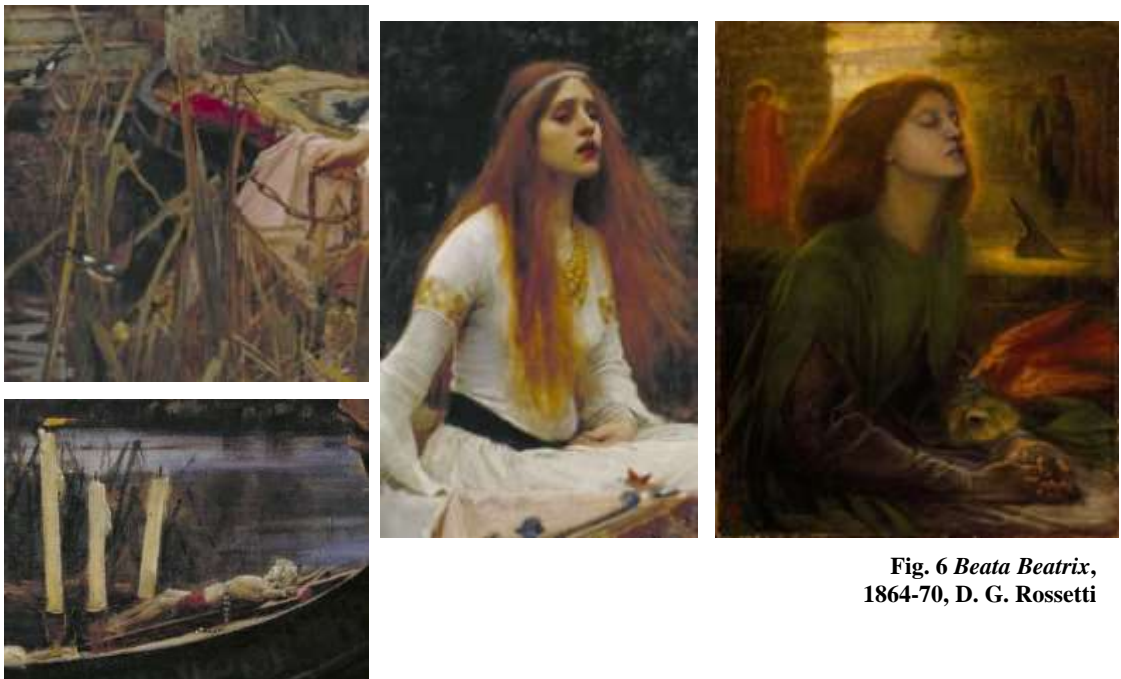


Fig. 6 *Beata Beatrix*, 1864-70, D. G. Rossetti



Fig. 5 *Ophelia*, 1851, J. E. Millais



Fig. 3 *Ophelia*, 1889, J. W. Waterhouse



Fig. 2 *Ophelia*, 1894, J. W. Waterhouse



Fig. 4 *Ophelia*, 1910, J. W. Waterhouse





Fig. 7 *The Lady of Shalott*, 1894, J. W. Waterhouse



Fig. 8 *The Lady of Shalott*, W. H. Hunt. Grabado por J. Thompson para la colección de poemas de Tennyson editados por Moxón en 1857



Fig. 9 *'I am a Half-Sick of Shadows', said the Lady of Shalott*, 1915, J. W. Waterhouse



Fig. 10 *La Belle Dame Sans Merci*, 1893, J. W. Waterhouse

VI. ANEXO DE LOS FRAGMENTOS LITERARIOS

a. Anexo 1

Inclinado a orillas de un arroyo, elévase un sauce, que refleja su plateado follaje en las ondas cristalinas. Allí se dirigió, adornada con caprichosas guirnaldas de ranúnculos, ortigas, velloritas y esas largas flores purpúreas a las cuales nuestros licenciosos pastores dan nombre grosero, pero que nuestras castas doncellas llaman dedos de difunto¹⁰⁶. Allí trepaba por el pendiente ramaje para colgar su corona silvestre, cuando una pérfida rama se desgajó, y, junto con sus agrestes trofeos, vino a caer en el gimiente arroyo. A su alrededor se extendieron sus ropas, y, como una náyade, la sostuvieron a flote durante un breve rato. Mientras, cantaba estrofas de antiguas tonadas, como inconsciente de su propia desgracia, o como una criatura dotada por la Naturaleza para vivir en el propio elemento. Mas no podía esto prolongarse mucho, y los vestidos cargados con el peso de su bebida, arrastraron pronto a la infeliz a una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos.¹⁰⁷

¹⁰⁶ *Dead men's fingers*, orquídeas, particularmente la orquídea masculina (*Orchis mascula*). El nombre grosero a que se refiere Shakespeare obedece a la forma de su raíz, compuesta de dos bulbos, y a sus virtudes afrodisíacas. Se la denominó «dedos de difunto» por las raíces pálidas, palmeadas, de algunas especies. (N. del T.)

¹⁰⁷ SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, Acto IV, Escena 7.^a

b. Anexo 2

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 ve 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 bronceínas 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 plomizo 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 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.

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”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ TENNYSON, A., *La Dama de Shalott y otros poemas*, Valencia, Pre-Textos, 2002.