

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS INGLESAS

El Prisma: la palabra imaginada: La interpretación del espejo y el bordado en “The Lady of Shalott” de Alfred Tennyson, y su relación con algunas representaciones pictóricas del poema realizadas por los prerrafaelistas

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)**
PRESENTA:
LUIS ANTONIO BECERRA SORIA

ASESOR: Dr. GABRIEL LINARES GONZÁLEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

To...

Hereafter light and shadows mixed will be,
Because an old reflection satisfies;
It's sweet Illusion, ghost, that purifies,
Without desires: it is already free.

Because a new reflection, though unknown,
Produces fascination, lovely thought,
Instead of fear, a feeling always fought,
As if it was the same as being alone.

They call it past and future, while the same:
The light allows the sight, forever veiled;
The shadows twist a sigh, a mood assailed:
Combined, they sketch my form, my self, my name:
Forever light and shadow will exist,
As love and worship do between the mist.

Agradecimientos

A mi madre, por su amor y comprensión durante mis años universitarios y durante mi vida en general.

A Gaby, por ser y estar. *You will always be more myself than myself.*

A Gabriel Linares, por su paciencia y consejos en la realización de este trabajo como asesor, y por sus conocimientos y entusiasmo como profesor.

A Ana Elena González, por su apoyo como supervisora, como profesora, como ser humano y como amiga.

A mis profesores, quienes durante cuatro años tuvieron como objetivo brindarme sus conocimientos, su amor por las letras y por la enseñanza.

A mis amigos, Violeta, Alejandro, Daniel, Cristian, Isabel, Diana, Zyanya, Ruth, Friné, Svetlana y todos aquellos cuya sola mención llenaría la unidad en sí, quienes participaron en mi aprendizaje y en mi formación.

A mi familia, siempre pendiente, siempre con una mano lista para ayudarme.

A todos los que faltaron, a todos los que no he olvidado

Índice

Capítulo I:	
Una aproximación histórica al poema	6
Capítulo II:	
El texto: la ventana, el espejo y el bordado	25
Capítulo III:	
La historia de las ilustraciones	53
Capítulo IV:	
Las ilustraciones y pinturas del poema:	
el espejo, la ventana y el bordado	65
Conclusiones	91
Láminas	99
Bibliografía	128

Capítulo I

Una aproximación histórica al poema

Only reapers, reaping early
 In among the bearded barley,
 Hear a song that echoes cheerly
 From the river winding clearly,
 Down to towered Camelot:
 And by the moon the reaper weary,
 Piling sheaves in uplands airy,
 Listening, whispers "'Tis the fairy
 Lady of Shalott.'

(Tennyson. "The Lady of Shalott". I. iv. 28-36)

La primera versión del poema narrativo de Lord Alfred Tennyson, "The Lady of Shalott", escrita en 1832, fue publicada en Londres, Inglaterra, por Edward Moxon en 1833, en una recopilación llamada *Poems*. No obstante, ésta es poco conocida, debido a que diez años después, en 1842, Tennyson publicó una versión definitiva del mismo poema en la recopilación en dos volúmenes titulada *Poems by Alfred Tennyson*, misma que también estuvo a cargo de Edward Moxon. Desde entonces, son numerosas las ediciones publicadas que incluyen el poema o están dedicadas exclusivamente a él. El poema fue publicado de manera independiente en 1851, en el libro *Tennyson's The Lady of Shalott*; en 1857 formó parte de la recopilación titulada *Alfred Tennyson, Poems*, publicada de nuevo por Moxon; posteriormente, en 1881, fue otra vez vendido individualmente en *Tennyson's The Lady of Shalott*. En este mismo año se imprime el libro *The Lady of Shalott*, ilustrado por Howard Pyle, en

Nueva York y publicado por Dodd Mead & Co. Existe, asimismo, otra publicación que data de este año, en donde el poema forma parte de la recopilación titulada *The Works of Alfred Tennyson*; en 1891 se publica *Tennyson's Complete Works*; tres años después el poema se incluye en *Tennyson's Heroes and Heroine*; y, dos años después, en *The Yellow Book*; un año antes de terminar el siglo, el poema se publica en la recopilación titulada *Tennyson's A Dream of Fair Women and Other Poems*. Desde entonces el poema ha sido publicado en diversas colecciones y de manera independiente por diversas editoriales. He de señalar que las ediciones que he incluido son las que más me interesaron debido a los ilustradores y a las ilustraciones que llenan sus páginas.

Conviene hacer algunos comentarios sobre el origen del poema. Críticos como Kathy Alexis Psomiades y Lionel Trilling han apoyado la idea de que el poema fue inspirado por la prosa épica llamada *Morte d'Arthur*, de Malory; ésta postura surge a partir de la comparación entre el personaje de Tennyson, the Lady of Shalott, y el de Malory, Elaine of Astolot, quien aparece por primera vez en el libro XI, capítulo IX;¹ asimismo, en el libro XVIII, capítulo XIX del libro de Malory, la voz narrativa describe tanto la relación que Elaine tiene con Lancelot como la manera en que Elaine muere, que recuerdan “The Lady of Shalott”. Éste relata el encuentro entre Elaine y Lancelot y el rechazo de éste hacia su anfitriona y amante. Él le dice que no puede casarse, petición que ha sido realizada por Elaine. Al ver que no conseguirá matrimonio, ella le pide que sea su amante; pero él de nuevo la rechaza hasta que ella jura que morirá de amor. En

¹ En este libro se narra, principalmente, las diferencias entre Elaine y la reina Guenever, mismas que surgen a partir del rechazo de la reina hacia Lancelot, lo que provoca su locura, y el amor que profesa la primera hacia el caballero. Ésta le indica a la reina que ha perdido el mejor caballero de su corte y que no encontrará otro similar; además Elaine le informa que ha engendrado un hijo a partir de las relaciones que mantiene con él. Esto provoca que la reina la exilie de la corte, por lo que le ordena a Sir Bors que la acompañe en su trayecto. Uno de los puntos característicos, a mi parecer, en este libro es la forma en la que Elaine percibe el cambio de Lancelot, ya que todo lo hace a través de una ventana, “she saw how he swooned, and how he leaped out at a bay window” (203), una imagen que aparece varias veces, como en el trascurso de su exilio, “And by the way she told Sir Bors de Ganis all how it betid that same night, and how Sir Launcelot leapt out at a window” (203), en este apartado. Es decir que la imagen de Lancelot sufriendo no se presenta ante Elaine y ante el lector de manera directa, sino que existe una distancia entre el observador y el objeto observado.

esta discusión surge otro punto en común, y es la promesa de “bienestar” que Lancelot le da a Elaine para consolarla, “that wheresomever ye will beset your heart upon some good knight that will wed you” (411); estas líneas pueden ser comparadas con la tercera estrofa de la segunda parte de “The Lady of Shalott” cuando se describen las imágenes que aparecen en el espejo, “And sometimes through the mirror blue / The knights come riding two and two: / She hath no loyal knight and true” (II, 60-62). Cuando Lancelot abandona Astolot, Elaine decide morir de pena; no come, no bebe y no duerme durante diez días, hasta que, antes del final, le pide a su padre, Sir Bernard, que su hermano, Sir Tirre, escriba una carta. No se da el contenido de la misma, sólo las indicaciones que han de seguir: “And while my body is hot let this letter be put in my right hand, and my hand bound fast with the letter until that I be cold; and let me be put in a fair bed with all the richest clothes that I have about me, and so let my bed and all my richest clothes be laid with me in a chariot unto the next place where Thames is; and there let me be put within a barget, and but one man with me, such as ye trust to steer me thither, and that my barget be covered with black samite over and over” (413-414). Los elementos de comparación son muchos: en primer lugar se encuentra la carta, que puede ser comparada con las líneas que escribe *the Lady* en el bote, “And round the prow she wrote / *The Lady of Shalott.*” (IV, 125-126), lo que puede entenderse como una explicación o un epitafio. En segundo lugar se encuentra el bote, en donde ella pide ser colocada tras su muerte, y el río, que en este caso es el Támesis, una decisión que se equipara a la de *the Lady*, “Down she came and found a boat” (IV, 123).

Pero no es el único punto de comparación, debido a que en el libro XVIII, capítulo XX, se narra cómo el cuerpo de Elaine llega hasta las costas de Westminster, en donde se encuentra la corte del rey Arturo. Por último, en este libro se concluye la historia de Elaine y Lancelot con el arribo del bote a las orillas de Westminster. La

presencia de la ventana como medio de observación está también presente en esta parte, debido a que el rey Arturo y la reina Ginebra observan la llegada del barco a través de ésta, “So by fortune King Arthur and the Queen Guenever were speaking together at a window, and so as they looked into Thames they espied this black barget, and had marvel what it meant” (414). De inmediato el rey pide a cuatro caballeros que vayan a investigar sobre la embarcación, “Then these four knights departed and came to the barget and went in; and there they found the fairest corpse lying in a rich bed, and a poor man sitting in the barget's end, and no word would he speak” (414). La curiosidad que el rey tiene hacia la embarcación y el encuentro de los caballeros con ella pueden ser comparadas con la última estrofa de “The Lady of Shalott”, “Who is this? And what is here? / And in the lighted palace near / Died the sound of royal cheer; / And they cross'd themselves for fear, / All the knights at Camelot:” (V, 163-167). El rey Arturo, después de ser informado acerca del contenido del bote, decide acudir él mismo; encuentra la carta en los brazos de Elaine y la lleva a su palacio en donde la abre y la lee: “Most noble knight, Sir Launcelot, now hath death made us two at debate for your love. I was your lover, that men called the Fair Maiden of Astolat; therefore unto all ladies I make my moan, yet pray for my soul and bury me at least, and offer ye my mass-penny: this is my last request. And a clean maiden I died, I take God to witness: pray for my soul, Sir Launcelot, as thou art peerless” (415). La carta está dirigida a Lancelot, con lo que se convierte en una declaración de sus motivos además de ser una petición para los procedimientos de su entierro. Uno de los puntos que pueden ser comparados con el poema de Tennyson es la ausencia de mención de su propio nombre ya que no se encuentra en primera persona, es decir, no existe un pronombre personal ni un verbo conjugado de la misma manera; en vez de ello, Elaine se nombra como una mera referencia a un título impuesto por los demás. Este mismo fenómeno ocurre en

“The Lady of Shalott”, en donde *the Lady*, al no poner “I am”, o algo similar, permite que la enunciación de su nombre provenga de los demás, lo que está conectado directamente a la primera parte del poema, en donde la voz poética indica el nombre de *the Lady* en la voz de los cegadores, “And by the moon the reaper weary, / Piling sheaves in uplands airy, / Listening, whispers “‘Tis the fairy / Lady of Shalott” (I, 33-36), y a la última parte en donde todo lo que se sabe de ella, y lo que Lancelot pronuncia, es “The Lady of Shalott” (V, 171).

Sin embargo, éstas son todas las similitudes entre ambas; las diferencias son, en primer lugar, que Elaine no está aislada del mundo, al menos no en un encierro solitario pero sí exiliada en compañía de su familia, tampoco teje, no tiene un espejo, ni hay una maldición sobre ella; por otro lado, Elaine, a diferencia de *the Lady*, escribe una carta en donde narra los motivos de sus actos. Además, se pueden unir a estas diferencias la relación activa entre Elaine y Lancelot, en vez de la pasiva entre *the Lady* y el mismo, el lugar a donde llega el cuerpo de la doncella, y el barquero mudo que la acompaña en su trayecto. Estas disimilitudes no son producto de una libertad poética, sino que se deben al origen mismo del poema, que, en mi opinión y la de algunos críticos, no es el libro de Malory, sino una *novella* anónima italiana del siglo XIV titulada *Donna di Scalotta*, como el mismo Tennyson confiesa, en voz de su hijo, Hallam, “I met the story first in some Italian *nouvelle*; but the web, mirror, island, etc., were my own. Indeed, I doubt whether I should ever have put it in that shape if I had been aware of the Maid of Astolat in *Morte d’Arthur*” (H. Tennyson, 59). Esta confusión surgió a partir no sólo de los rasgos comunes entre ambos poemas, sino de la publicación de “*Idylls of the King*”, 1885, en donde Tennyson vuelve a contar la relación de Elaine y Lancelot.

Sin embargo, la *novella* italiana *Donna di Scalotta* no fue la única fuente de inspiración en el poema de Tennyson. Uno de los puntos más comentados por críticos

como Lionel Trilling, en *The Oxford Anthology of English Literature*, Adam Roberts, en *The Oxford Authors. Alfred Tennyson*, y Robert W. Hill Jr, en *A Norton Critical Edition, Tennyson's Poetry*, es la vestidura que porta Lancelot en el poema; la voz poética lo viste con una cruz roja en el pecho, misma que posee el caballero Redcrossed de *The Faerie Queene*, de Spenser. Asimismo, el espejo en donde observa *the Lady* los sucesos que ocurren a su alrededor tiene uno de sus orígenes en el poema de Spenser, específicamente en el libro III, canto ii, en donde la voz poética menciona, acerca, “the wondrous myrrhour, by which she [Britomart] in love with him [Artegall] did fall”. Por otra parte, el canto de Lancelot que aparece en el poema de Tennyson en la versión de 1842, “Tirra lirra”, y en la de 1832, “Tirra lirra, tirra lirra”, se encuentra en la canción de Autolycus, personaje de la obra *The Winter's Tale* de William Shakespeare, “The lark, that tirra-lirra chants” (IV. iii. 9).

Sin embargo, el poema de Tennyson no sólo fue un crisol de otras obras, sino que también fue, y es, fuente de inspiración para diversas expresiones artísticas desde el momento de su publicación en 1832 y 1842. En primer lugar se encuentran las ilustraciones, más de una docena (*Vid.* láminas 1-13 y cuadro 1), que acompañaron las diversas ediciones del poema. En segundo lugar, las numerosas pinturas y grabados que ilustran diversas escenas del poema, sin que con esto signifique que fueron creadas para acompañar al texto de manera directa, (*Vid.* láminas 14-37 y cuadro 2).

La literatura también utilizó, y utiliza, el poema de Tennyson como fuente inagotable de inspiración. En primer lugar se encuentra Edward Lear y su poema “The Courtship of the Younghy-Bonghy-Bò”, escrito en 1895. Aunque la referencia es mínima, existen ciertos puntos que merecen ser mencionados, como el segundo verso del poema, “Where the early pumpkins blow”, que tiene cierto paralelismo irónico, con la séptima línea del poema de Tennyson, “Gazing where the lilies blow” (I, 7); no hay

que olvidar que en el final del poema de Lear, the Younghy-Bonghy-Bò parte en el lomo de una tortuga ante el rechazo de su amada Lady Jingly Jones. Una novela detectivesca también alude al poema de Tennyson: *The Mirror Crack'd from Side to Side*, 1962, de Agatha Christie. Además de la obvia referencia en el título, la novela cuenta con diversos pasajes en donde se mencionan diferentes fragmentos del poema; aunque, por sí misma, la trama no gira alrededor del tema de la obra de Tennyson. Esta situación no ocurre en el cuento “The Lady of Shalott”, escrito por Elizabeth Stuart Phelps, en donde la escritora retoma la historia de Tennyson y la actualiza, lo que permite darle a *the Lady* una voz y una personalidad, que se forman a partir de su aislamiento del mundo, y que se deforma con los mismos sucesos que provocan la muerte de su homónima en el poema. La poesía contemporánea también sirve de reflejo del poema de Tennyson, como en el caso de la poetisa norteamericana Patricia Wooldridge, quien escribió “To *the Lady* of Shalott”, poema que es una respuesta a la crítica que propone que esta obra de Tennyson, como se verá más adelante, enmarca la figura del artista que se aísla para poder crear. De esta manera, el poema de Wooldridge es una invitación hipotética a *the Lady* para salir de su encierro y para crear. Por último, quisiera mencionar la obra conocida como *Bulfinch's Mythology. Age of Chivalry. Legends of King Arthur*, de 1858, escrita por Thomas Bulfinch. La peculiaridad de la obra, o serie de obras, de Bulfinch es que no se trata de un texto de ficción, como los anteriores; sin embargo, tampoco es un texto crítico, ni histórico; en realidad podría decirse que se trata de ambos. Bulfinch combina la ficción con la investigación, a tal punto que al comienzo de la primera parte, “King Arthur & His Knights”, octavo capítulo, “The Story of Launcelot: The Lady of Shalott”, el narrador, porque tal es, describe el comienzo de un torneo; no obstante, él mismo toma la historia descrita por Malory, e intercambia a Elaine por *the Lady* of Shalott; de inmediato, menciona que tal

historia ha sido usada por Tennyson para la realización de su poema y lo cita, con lo que establece un paralelismo entre su historia y la del poeta. Al final de su historia/investigación, el narrador menciona que la historia que ha contado es la de Elaine de Astalot, o, como él rectifica, la de *the Lady of Shalott*, lo que crea un paralelismo entre ambas obras, ya que para Bulfinch son la misma historia.

El cine tampoco ha sido la excepción. Por lo menos existen una película y un cortometraje inspirados directamente por el poema de Tennyson. La primera se titula *The Lady of Shalott*, fue dirigida C. J. Williams en 1915 y en los créditos aparecen como escritores Alfred Tennyson y Cecile B. Peterson. El cortometraje, con el mismo nombre y producido en 1996, es una adaptación del poema que toma los personajes principales, *the Lady* y Lancelot, desde un punto de vista moderno; de esta manera, *the Lady* es una escritora solitaria de historias románticas, que observa el mundo desde su departamento. Lancelot, por otro lado, es un hombre vestido de cuero negro y con gafas oscuras, que monta en su motocicleta alrededor de Camelot.

En el mundo de la música, casi igual que en el de la literatura, las interpretaciones del poema en cuestión son muy variadas. Como primer ejemplo se encuentra la canción titulada “The Lady of Shalott” interpretada por Loreena McKennitt e incluida en el disco *The Visit* de 1990. Debo mencionar que es la única melodía que toma el poema de Tennyson como pieza fundamental, ya que si bien algunos versos se han alterado por motivos de ritmo y algunas estrofas han sido anuladas por el tiempo de grabación, contiene catorce de las diecinueve estrofas del poema original. Sin embargo, ésta no es la única manera de expresión musical. El grupo de música fusión (en este caso electrónica y folclórica), Momus, grabó el sencillo “The Lady of Shalott”, incluido en el disco *Folktronic* del año 2001. Esta canción usa el tema del aislamiento de *the Lady* y establece un paralelismo entre ella y el compositor. Por otra parte, textualmente,

la música instrumental también ha usado el poema de Tennyson como fuente de inspiración; en particular mencionaré dos ejemplos, que a mi parecer son bastante representativos y curiosos. En primer lugar se encuentra la pieza titulada “The Lady of Shalott, ballet in one act for orchestra, Op. 86, F. 5”, compuesta por Arthur Bliss e incluida en el disco *Bliss: Violin Concerto/The Lady of Shalott*. Esta pieza, como el nombre lo indica, sirve de acompañamiento para un ballet en un acto, aunque, debo señalar, no encontré ningún dato acerca de la representación del mismo. El segundo ejemplo es la pieza titulada “The Lady of Shalott”, del compositor Bent Sorensen, misma que posee dos características muy particulares: por una parte, esta pieza tiene dos versiones, una que fue compuesta en 1987, que es sólo para viola, y otra fechada en 1993, con arreglos para un cuarteto de cuerdas; por otra parte, esta pieza, en sus dos versiones, está inspirada no en el poema, sino en el cuadro de Waterhouse, *The Lady of Shalott*, de 1888, por lo que se trata del reflejo del reflejo.

La crítica también ha encontrado en el poema una fuente inagotable de ideas. Los temas son variados e incluyen no sólo a la obra de Tennyson, sino a los cuadros e ilustraciones que se han realizado desde su publicación en 1842. Uno de los temas recurrentes es el aislamiento y la imagen del artista; críticos como George P. Landow, Alison Fanous, Muriel Mellown y Keith Sagar han basado ensayos y artículos en este tema. Su punto de vista se basa en el encierro de *the Lady* y en su necesidad de crear, elemento que la mantiene viva, que mantiene su arte puro. Landow, por su parte, menciona que “in ‘The Lady of Shalott’ Tennyson makes an Arthurian figure of his own invention serve as a symbol for the artist.” (Landow, “Tennyson’s Poetic Project”), y que es precisamente el encierro de *the Lady* lo que mantiene la realización de su arte hasta que Lancelot aparece reflejado en el espejo, un símbolo de la belleza y de la necesidad humana, lo que obliga a *the Lady* a desprenderse de su bordado y de su

posición, y, por ende, de su arte. De esta manera, Landow opina que el poema de Tennyson “embodies the way ordinary human needs destroy the artist” (Landow, “Tennyson’s Poetic Project”). De igual manera, Fanous coloca a *the Lady* como la representación del artista, aunque agrega que “it appears as though Tennyson is indicating that the production of art occurs in melancholy isolation from the very world it mimics.” (Fanous, “The Confinement of the Artist in Tennyson’s “The Lady of Shalott””), con lo que en su opinión, la creación se deriva de un estado de ánimo, en este caso la melancolía, creado por el mismo sujeto, quien busca alejarse del mundo que imita para poder crear, una situación muy similar a la propuesta por Landow. Sin embargo, Fanous agrega que “Tennyson constructs a representation of the artist as a solitary and confined figure, inexplicably compelled to create, as if literally bound by a ‘curse’” (Fanous, “The Confinement of the Artist in Tennyson’s “The Lady of Shalott””). En este caso, la creación se vuelve la atadura que mantiene aislado al artista del mundo exterior, como si ésta fuera una maldición. Mellown agrega que “the poem presents a conflict between the artist’s need for withdrawal and the demands of human contact and social responsibility” (Mellown, “The Lady of Shalott: Overview”), con lo que establece que existe, al ser *the Lady* la representación del artista, un conflicto entre el hecho de crear y el hecho de vivir con todas las condiciones humanas que ello implica. Sin embargo, a diferencia de Landow, ella agrega que “the art of the tapestry is replaced by the art of the song, which reflects the complexities and contradictions of human life” (Mellown, “The Lady of Shalott: Overview”); debido a que *the Lady* no puede abandonar enteramente lo que ha constituido su existencia como artista, a pesar de su muerte, ésta sigue realizando una acción creativa: el canto, que realizaba aun antes de encontrar el reflejo de Lancelot en su espejo. Por ello, la búsqueda del artista por pertenecer al mundo de los humanos no es del todo exitosa; precisamente ahí radica la

contradicción del artista y, por ende, del poema. Sagar, quien en mi opinión es el que mejor desarrolla el tema, agrega que es precisamente el mundo exterior, con sus escenas y su estructura tormentosa, el que sirve de inspiración para el artista, para sus obras. Sin embargo, el artista, al ser una persona más sensible que el resto, debe mantenerse aislado en un micromundo, “the artist, in order to be able to see the whole pattern and transform it into the objective serenity of art, the aesthetic mode, cannot afford to expose herself to life’s accidents, tribulations and temptations” (Sagar, “Tennyson: ‘The Lady of Shalott’, ‘Mariana’, ‘The Palace of Art’”); añade que puede ver el exterior, pero no debe involucrarse en él de ninguna manera, porque existe el riesgo de encontrarse con los problemas humanos que desviarían su atención. En “The Lady of Shalott”, Sagar ve todos estos elementos y la resolución de ellos, que es la muerte de *the Lady*; cuando ella observa a la pareja recién casada, los habitantes de Camelot y a Lancelot, *the Lady*, la artista, entiende su propia insatisfacción al estar aislada; este entendimiento conduce a la muerte de su arte y de sí misma. Por su parte, Kathy Alexis Psomiades propone que “in ‘The Lady of Shalott,’ aesthetic activity – singing, weaving, writing – is fundamentally shaped by *the Lady*’s separation from the outside world both in that this separation is a necessary condition of production, and in that all of her activities aim at bridging the gap of that separation” (Psomiades, 2002: 28); esta propuesta está ligada a las anteriores, en donde la actividad de producción artística está ligada, en el poema, con el aislamiento de *the Lady*. Esta posición también la comparte E. D. H. Johnson, quien ve “‘The Lady of Shalott’ as a poem about how the life of the imagination can be destroyed by the desire to enter into a more public, actual life” (Psomiades: 30), con lo que, una vez más, la oposición entre la vida artística, la de la imaginación, y el mundo real se pone de manifiesto como una separación infranqueable y por demás dañina. Por último, en esta tendencia crítica, se encuentra Nancy

Armstrong, quien no sólo apoya la idea de *the Lady* como la representación del artista, sino que la lleva al punto de vista femenino al decir que “When Tennyson portrays the artist in ‘The Lady of Shalott’ as an enclosed *feminine* consciousness and figures her problems as both aesthetic and erotic, he inaugurates a century-long concern with the sex and gender of art and artistry” (Psomiades: 39).

La postura de Armstrong, en este apartado, abre una tendencia de crítica del poema, en donde *the Lady* no es sólo la imagen del artista, su representación, sino que también es una mujer-artista aislada del mundo por su actividad creadora. Joseph Chadwick escribe que “*the Lady’s* femininity was central to the ideas about art she embodied, how the same split between public and private that confined women to domesticity also made culture itself – aesthetic activity – separate from the public world of money and politics, and thus allied it with femininity.” (Psomiades: 41), con lo que asocia la temática del poema con el orden social de la época victoriana, en donde el mundo económico y político restringe el papel de las mujeres y de la cultura, y, por ende, del arte; sin embargo, como continúa Chadwick, “both women and artists are dependent on the public world from which they seem to be separated and safe, a world ‘which accords them no stable or certain value at all.’” (Psomiades: 41). Ambos están interconectados, si bien el mundo en donde han sido colocados las mujeres y el arte está separado del de los hombres por el mismo pensamiento y orden social, siguen dependiendo de él. Kathy Alexis Psomiades va un poco más allá de esta comparación entre las mujeres y el arte al decir que “in allowing issues of gender and sexuality to turn a story about aesthetic production into a story about a woman who dies for love, the poem problematizes gender and sexuality as well.” (Psomiades: 28) Así, el poema toma un nuevo rumbo, ya que no trata del arte y la creación artística, sino de un problema social originado en la Inglaterra victoriana, en donde las mujeres, de acuerdo con John

Maynard, “were, unlike men, free of desire; yet [they] could become excessively sexy, but not with their respectable spouses, whom they were nonetheless supposed to please while taking no pleasure” (Maynard, 2002: 551). Las mujeres durante esta época tenían que estar bajo el mandato y cuidado de la figura masculina, en primer término el padre y luego el esposo, ellos las mantendrían alejadas de todo impulso físico y moral. Sin embargo, a la par se crea una tendencia en donde las mujeres, vistas desde un punto totalmente ajeno a la realidad social, o al menos deseable, están dotadas de un misticismo sexual, en donde lo erótico encuentra una salida precisamente en el punto en donde debe de estar restringido. Se crea todo un imaginario alrededor de este eje, en donde, por un lado, se tiene a la mujer como un ser lleno de fantasía y de erotismo, pero que, a la vez, si llega a traspasar los lazos que la mantienen unida al mundo y le dan protección, como en el caso de *the Lady* quien “is destroyed when she gives in to her desire” (Maynard: 551), cae irremediabilmente en desgracia, ejemplificando el tópico de “the fallen women”.²

Ahora bien, éstas no son las únicas apreciaciones del poema. Críticos como Elizabeth Nelson, Erin Frauenhofer y Meg Mariotti crean sus opiniones a partir de las representaciones pictóricas del poema, estableciendo una diferencia entre los ilustradores/pintores masculinos y los femeninos. En primer lugar, Nelson opina que las pinturas de *the Lady* retratan la imagen de la mujer victoriana, quien se encuentra

² Con respecto a este concepto, he de mencionar un caso no literario, sino pictórico: el de la secuencia de tres cuadros llamada *Past and Present*, pintada por el artista victoriano Augustus Egg, en 1858, en donde se ilustra la caída de la mujer, “the fallen woman”. En el primer cuadro se presenta la escena de un matrimonio en donde la esposa, adúltera, se encuentra en el piso después de que su marido le hace saber su conocimiento respecto al engaño. Él mira al frente sin emoción alguna, mientras que ella da la espalda al espectador. En el extremo izquierdo, las hijas del matrimonio juegan de rodillas junto a una silla. La hermana mayor mira la escena, mientras que la menor sigue en sus juegos sin prestar atención alguna a lo que sucede en la habitación. El segundo y tercer cuadro comparten el mismo tiempo cronológico, pero no el espacial. En el segundo, la hermana mayor mira al exterior, en donde la luna brilla, mientras que la pequeña reposa su cabeza en señal de sufrimiento sobre las piernas de su hermana. En el tercer cuadro, con la misma luna en el fondo, se muestra la parte baja de un puente junto a la orilla de un río. En el extremo izquierdo del mismo, una mujer mira a la luna mientras que en sus brazos duerme su hijo producto del engaño. Su miseria indica su caída.

aislada del mundo en su papel de ama de casa, pura e inocente. Asimismo, dice que existe una confrontación entre el mundo exterior y el interior, siendo el último un lugar seguro, mientras que el primero es terrible y peligroso. Por otra parte, Frauenhofer analiza con mayor detenimiento las diferencias entre las representaciones masculinas y femeninas. Las conclusiones a las que llega son que los hombres retratan a *the Lady* como una representación de la imagen trágica, una constante lucha entre el deseo y la virginidad. Para hacer esto, los ilustradores forman su imagen a partir de ciertas características, como la belleza y la sensualidad, con lo que plantean la tensión entre el objeto del deseo y la inaccesibilidad. En cambio, las mujeres no retratan una imagen trágica, sino, únicamente, una imagen que refleja el papel de la mujer ante la sociedad, que debe ser inexpresiva y sin emociones. Por último, Mariotti estudia la visión de los prerrafaelistas hacia la mujer en la sociedad. Al igual que Frauenhofer, Mariotti opina que los hombres retratan a *the Lady* como una mártir del amor, una mujer casera que sabe que en el exterior se encuentra algo mejor que lo que tiene en casa; sin embargo, cuando sale de ella, se convierte en “the fallen woman”.

Las visiones del poema son muchas, tanto artísticas como críticas, por lo que sus reflejos pueden tomar diversas apreciaciones y formas. El motivo de este primer acercamiento a la historia editorial, en primer lugar, a las representaciones pictóricas, musicales y literarias, en segundo, y a la crítica que se ha desarrollado desde el momento de su creación es el de presentar la riqueza interpretativa del poema. Las opiniones son diversas, y todas ellas parten de un mismo principio: la lectura, la forma en la que se lee el poema y la forma en la que está estructurado. Ahora bien, el propósito de este proyecto no es el de analizar este fenómeno sólo desde su relación con la crítica, sino primordialmente con otro de los ecos que ha tenido, más específicamente los pictóricos. Como se ha dicho, gran parte de la historia del poema se ha acompañado de

representaciones gráficas, ya sean grabados, bocetos a lápiz o pinturas realizadas con diversas técnicas pictóricas, y de ahí se deriva el principal propósito de la realización de este análisis, mismo que está centrado en un punto específico del poema y de las pinturas a discutir: el espejo y su reduplicación, el bordado.

El análisis tendrá como eje de estudio la segunda y tercera parte del poema de Tennyson, debido a que es en éstas en donde la voz poética describe las características y funciones de la ventana y del bordado. El propósito de centrar el análisis en estos dos aspectos tiene tres objetivos: el primero, el tema particular, es la relación que existe entre el espejo y el mundo exterior que aparece reflejado en él, mismo que es interpretado por *the Lady* en el bordado. De esta manera, lo que pretende demostrar el primer análisis es que en el poema de Tennyson se crea, mediante la relación mundo–espejo–bordado, un juego de interpretaciones. En principio, el espejo “captura” las imágenes que aparecen en el exterior, en el mundo real, fenómeno que construiría la primera interpretación. Pero cuando estas imágenes son representadas por *the Lady* en su tejido, se crea el segundo nivel de interpretaciones. Mediante esta relación, en el poema aparece lo que llamaré el juego de las interpretaciones, que no es más que el traslado de una interpretación, la del espejo, hacia otra, el bordado.

Por otra parte, esta relación constituye la protección de *the Lady* en contra de la maldición, ya que al mirar al mundo y tratar de entenderlo mediante esta cadena de interpretaciones, no existe una conexión directa entre ella y el exterior. Sin embargo, cuando Lancelot aparece en el poema, esta relación termina, y, por ende, lo mismo sucede con su protección.

El primer objetivo del análisis del poema, de esta manera, es el de plantear este juego de interpretaciones, que pertenece únicamente al interior del poema mismo, mediante la discusión del espejo y el bordado como elementos interpretativos y de

protección. Asimismo, para sustentar lo anterior, se analizarán los elementos intertextuales que aparecen en el poema y que dotan al mismo de otro nivel de interpretación, que servirá para introducir el segundo objetivo del análisis.

Para desarrollar el segundo objetivo del análisis, se estudiarán los elementos interiores del poema, la voz poética y las características narrativas del poema, en directa relación con los exteriores, el lector y la intertextualidad. Mediante esta relación, el análisis del poema pretenderá establecer un segundo juego de interpretaciones, en el que la participación del lector es fundamental.

El poema de Tennyson está narrado principalmente por la voz poética, de quien depende el lector. Debido a esto, los escenarios y las situaciones que la voz poética, como emisor, presenta llegan al lector, receptor, mediante los medios discursivos propios del poema. Asimismo, a lo largo de las cuatro partes del poema, la voz poética “permite” la intromisión de “otras” voces, como las de *the Lady* y Lancelot, con lo que su labor descriptivo-narrativa, a momentos, desaparece, lo que permite al lector alcanzar cierta “objetividad” de la función de la voz poética. Este fenómeno constituye la primera parte de la interpretación.

Por otro lado, los elementos exteriores contribuyen a la construcción de la segunda parte de la interpretación. El poema de Tennyson se desarrolla en un lugar y un tiempo repleto de significados y de simbolismos. En primer lugar se encuentra Camelot, la ciudad del rey Arturo y de los caballeros de la mesa redonda, símbolo del amor cortés y del vasallaje, pero también de aventuras y encuentros maravillosos con seres que pertenecen al mundo de las hadas. El poema mezcla estos elementos para crear un escenario en donde el lector pueda tener un antecedente interpretativo. Lo mismo sucede con la intertextualidad, ya que al dotar a los personajes, en sus descripciones y características, de elementos pertenecientes a otros textos, como los de Shakespeare o

Spenser, el poema adquiere otros simbolismos que participan directamente en la lectura. Todo esto constituye la segunda parte de la interpretación.

El segundo objetivo del análisis del poema es el de plantear el segundo juego de interpretaciones, que se construye a partir de los elementos interiores en directa relación con los exteriores. A diferencia del primer juego, en éste participa el lector de una manera más significativa, ya que son sus antecedentes literarios y coloquiales los que le permiten “completar” ciertas partes del poema que, precisamente, requieren de esta “complementación” para alcanzar otro nivel interpretativo y de asimilación.

Por último, el tercer objetivo del análisis será una relación entre los dos primeros, debido a que mediante el primer juego de interpretaciones y el segundo, la discusión pretenderá acercarse a la posibilidad de diferentes lecturas, y a su desarrollo de una manera “material”, que en este caso será la representación, y por ende interpretación, de los ilustradores y pintores prerrafaelistas.

Capítulo II
El texto: la ventana, el espejo y el bordado

But in her web she still delights
 To weave the mirror's magic sights,
 For often through the silent nights
 A funeral, with plumes and lights
 And music, went to Camelot:
 Or when the moon was overhead,
 Came two young lovers lately wed;
 'I am half-sick of shadows,' said
 The Lady of Shalott.
 (Tennyson. "The Lady of Shalott". II. iv. 64-72)

El poema de Tennyson está dividido en cuatro partes; cada una de ellas aborda una situación diferente en el tiempo narrativo del poema. Así, la primera parte, que sólo analizaré someramente, presenta el contexto temporal y físico de la historia. La primera estrofa sitúa al lector en un lugar determinado por la posición de un río que cruza los campos de cultivo; las descripciones que da la voz poética de los campos indican, inmediatamente, el contacto del hombre con la naturaleza, "On either side the river lie / Long fields of barley and of rye, / That clothe the wold and meet the sky" (I, 1-3), mismo que se enfatiza por la indicación de un camino que se dirige a una ciudad, Camelot, "And through the field the road runs by / To many-towered Camelot" (I, 4-5), con lo que el referente espacial y cronológico se vuelve explícito. Pero no sólo esto, la emblemática ciudad del rey Arturo también sirve como otro tipo de referente

simbólico, mismo que se crea por las leyendas, tanto inglesas como francesas. Es entonces cuando el poema mismo indica su tema, al menos de una manera aparente, ya que podría tratar de caballeros que realizarán una encomienda, un tema más que utilizado por autores como Chrètien de Troyes o los mismos contemporáneos de Tennyson, por ejemplo Browning; pero también de maravillas feéricas, lo que encierra el mundo de las hadas, impulsadas por los *lais* de María de Francia y los Bretones. El lector crea un marco de expectativas alrededor de la lectura, y, sin embargo, la voz poética sigue con las descripciones del lugar. Poco a poco, ésta guía al lector del río a los campos, al camino, a la ciudad de Camelot, para luego situarlo en el río de nuevo y en una isla, pero no cualquiera, ya que ésta tiene un nombre equiparable a Camelot, “The island of Shalott” (I, 9).¹

En la segunda estrofa, la descripción de la isla y de sus alrededores continúa, con lo que el lector queda colocado en una posición, por el momento, fija. La isla está rodeada de elementos naturales, pero también de elementos que podrían ser considerados humanos. Hay una construcción en la isla, misma que describe la voz poética mediante sus características exteriores, “Four gray walls, and four gray towers” (I, 15). La comparación entre ésta y la “many-towered Camelot” (I, 5) se establece de inmediato debido al uso de los adjetivos; sin embargo, el punto de vista de la voz poética, y por ende del lector, es exterior, equiparable a la de los ciudadanos y aldeanos de Camelot, por lo que la descripción del interior y el contenido de la isla está reservada para un momento posterior de la narración. Por el momento, el lector sabe de su existencia y localización, pero eso es todo. Asimismo, en esta estrofa se combinan los

¹ La rima del poema es AAAABCCCB, en donde el verso B, en gran parte del poema, tiene como última palabra, y por lo tanto la que marca la rima, Camelot. La palabra que ha de rimar con ésta es Shalott, contenida en el segundo verso, y final de cada estrofa. Mediante esta estructura, se crea una relación entre Camelot y Shalott que es más que importante para el desarrollo del poema; asimismo, esta estructura mantiene la distancia y la cercanía, al mismo tiempo, de ambas construcciones, y, por ende, de las características y habitantes de las mismas.

elementos naturales como las flores, con los artificiales, representados por la edificación; este balance de elementos no ocurre en la descripción de Camelot ya que los elementos naturales que le rodean, que en este caso son los sembradíos, representan el manejo de la naturaleza por el hombre.

La tercera estrofa sitúa al lector de nuevo en el río, pero en esta ocasión no es para presentarle un panorama de los alrededores, sino las escenas que rodean a la isla. Los elementos naturales siguen presentes; la orilla de la isla está velada con sauces, (“willow veiled”), lo que forma una especie de barrera a prueba de las miradas de los habitantes de Camelot y en contra de la intromisión de objetos no pertenecientes a la isla, mismos que son de inmediato presentados, “Slide the heavy barges trailed, / By slow horses; and unhailed / The shallop flitteth silken sailed” (I, 20-22). Estos elementos pertenecen al mundo humano, lo que comienza a crear una separación entre éste y la isla, pero también indican una serie de características que ya han sido desarrolladas desde el principio del poema, y que representan el sometimiento de lo natural para el beneficio humano y la economía misma del lugar.

En la primera estrofa la descripción de los campos, sus dimensiones, simboliza la riqueza económica de la ciudad; en esta estrofa, la tercera, esto se apoya en las características de los navíos. En primer lugar se encuentran las barcazas, “barges”, que se usan para trasladar alimentos o recursos a través del río, y si bien en el poema no está indicado el tipo de mercancía que la embarcación lleva, sí se indica, por el adjetivo, “heavy”, que están cargadas, si no repletas. Por otra parte, también se encuentra el bote, “shallop”, el que está acompañado por el participio compuesto “silken-sailed”; el material de la vela señala riqueza ya que éste es usado para la construcción de los navíos en vez de simbolizar, mediante su uso en los vestidos o aditamentos personales de la nobleza, una prodigalidad reservada a la corte.

La segunda parte de la estrofa no es tanto descriptiva como reflexiva, “But who hath seen her wave her hand? / Or at the casement seen her stand? / Or is she known in all the land, The Lady of Shalott?” (I, 24-27). Cada una de estas preguntas, que hasta cierto punto pueden considerarse retóricas ya que no esperan una respuesta por parte del lector debido a que el poema no le ha dado los elementos necesarios para responderlas, contiene uno de los diferentes puntos que serán abordados en el desarrollo de las siguientes partes, en especial la segunda. La primera de ellas indica la presencia del personaje que no ha sido todavía nombrado, pero que, al menos, se señala que es femenino. La segunda complementa a la primera, y agrega otro punto esencial en el poema; mediante el uso de la palabra “casement”, el marco de la ventana, la voz poética introduce uno de los elementos fundamentales, que es la ventana y la manera en que *the Lady* puede observar el mundo exterior. A estas dos preguntas corresponde una respuesta negativa, claro está, una vez concluida la lectura del poema. No ocurre así con la tercera, la que habla del conocimiento que tiene el mundo exterior del habitante de la isla.

La cuarta estrofa da la respuesta a esta última pregunta, “Only reapers, reaping early / [...] / Hear a song that echoes cheerly” (28-30); sólo ellos saben de la existencia de *the Lady*, pero su labor les da este privilegio. De inmediato se introduce otro tema central del poema: la recepción. Ellos conocen la existencia de *the Lady* no de una manera visual, sino auditiva; es su canto la única forma que los demás reciben de su presencia en el mundo, al menos en el de ellos. Pero no es todo, ellos no sólo saben acerca de la existencia de *the Lady*, sino que agregan una nueva característica, “Listening, whispers ’Tis the fairy / Lady of Shalott” (I, 35-36). Hay dos puntos esenciales en estos versos: el primero es la diferencia que ha sido marcada a lo largo del poema pero que hasta este momento se presenta de una manera concisa: el habitante de

la isla no es un ser humano, sino un hada. Esto desencadena un nuevo marco de expectativas en el lector, ya que no se está hablando de un ser común, de un ente humano, sino de un ser rodeado por todas las leyendas que existen alrededor de su presencia. Los elementos mágicos y sobrenaturales comienzan a tomar un lugar en el poema. El segundo punto es de nuevo un juego de recepciones: por una parte los segadores conocen la presencia de *the Lady* mediante el canto de la misma, por así decirlo, mediante su creación artística; por otra parte, no es la voz poética la que anuncia, de manera directa, las características de *the Lady*, sino que son ellos, los agentes del mundo exterior, en el poema, los que las dan ante el lector. Éste recibe una apreciación que surge de la de los segadores; son sus términos, no los de la voz poética, el elemento “objetivo”, confiable para el lector.

Una vez presentada *the Lady*, tanto por la voz poética como por los que saben de su existencia, la segunda parte inicia la descripción de la misma; más que indicar sus características físicas, la voz poética lleva al lector a presenciar una escena. Los primeros dos versos, “There she weaves by night and day / A magic web with colours gay.” (II, 37-38), presentan a *the Lady* en un lugar sin indicar cuál es éste; de inmediato, por el contexto, se puede saber que ahora la visión de la voz poética se ha trasladado del exterior de la construcción, al interior, en donde *the Lady* está localizada. Pero no sólo eso, también indica una acción, tejer, (“weaves”), y un periodo, de noche y día, (“by night and day”), y, por supuesto, un objeto, un tejido mágico con colores alegres, (“a magic web with colours gay”). En primer lugar, la acción que realiza *the Lady* es creativa; así, el tejido se vuelve su expresión artística. Esta acción se complementa con los elementos temporales que forman una imagen de eternidad; al decir que *the Lady* teje noche y día, la voz poética indica que esta labor ha sido repetida por mucho tiempo y que seguirá así hasta que suceda algo que interrumpa su labor; sin embargo, por el

momento no existe ninguna indicación, al menos no de manera presente en estos dos versos, que señale que *the Lady* se detendrá. Por otra parte, el objeto de su acción, el tejido o bordado, tiene otras características que complementan a la que los segadores han dado en llamar un hada: éste es mágico, pero sólo eso. Llama la atención que no se indique en qué sentido lo es, es decir, cuál es su propiedad para que así lo sea.²

En los siguientes dos versos, la voz poética agrega una nueva situación a la escena que está narrando y que observa el lector, “She has heard a whisper say, / A curse is on her if she stay / To look down to Camelot.” (II, 39-41). La maldición, (“curse”), añade un elemento restrictivo a una acción que hasta el momento no está del todo clara; si bien la maldición dice que ella no debe mirar hacia Camelot, sin explicar el porqué, no se menciona, por el momento, la manera en la que ella observa la ciudad, ni la función que este hecho tiene en su labor. De inmediato, el lector crea un marco de expectativas: sabe que hay una maldición y que ésta caerá en *the Lady* si mira a la emblemática ciudad, pero existe el misterio del porqué y de qué tipo de maldición se trata. Todo esto se une al marco referencial que ha sido creado a partir de la unión de las características en torno a *the Lady*: hada-magia-Camelot. Ahora bien, la voz poética crea un juego de referentes en el texto; la manera en la que *the Lady* se entera de la maldición es a través de un murmullo, (“whisper”), no de una fuente, por así decirlo, confiable; el murmullo no tiene un emisor en el texto, sólo existe el mensaje. Se juega

² En la versión de 1832, la descripción es muy diferente, “No more time hath she to sport and play: / A charméd web she weaves alway”; en principio la voz poética no indica un lugar, como es en el caso de la versión de 1842, en donde con el adverbio “there” *the Lady* adquiere un lugar determinado. Por otra parte, la temporalidad está construida a partir de otros elementos, que, hasta cierto punto, son restrictivos. No tiene tiempo de jugar o hacer deporte, y hay que entender esta última como la cacería u otra actividad de la nobleza, con lo que todo su tiempo lo dedica a su labor, tejer. Además, el sentido de eternidad está más presente que en la versión de 1842, debido a que al verbo “weaves” lo acompaña el adverbio “alway” lo que enfatiza la idea de una *the Lady* que ha tejido desde un principio indeterminado pero presente. Por último, el tejido, “web”, ya no es mágico, sino que está encantado, “charméd”; la diferencia puede ser mínima, aunque en esta versión el tejido se vuelve el objeto de una acción que le da la característica, por el uso del participio.

con las percepciones de la misma manera en la que el lector se ha enterado de las características de *the Lady*.³

La segunda parte de la novena estrofa, “She knows not what the curse may be, / And so she weaveth steadily, / And little other care hath she, / The Lady of Shalott.” (II, 42-45), se concentra en la postura de The Lady hacia la maldición; el juego de percepciones continúa al indicar que ella no sabe cuál será la maldición y, por lo tanto, teje sin interrupciones, sin que nada más le preocupe. Con esta interpretación, al menos hasta esta estrofa, se puede construir la idea de que al no saber la forma de la maldición, cómo actuará sobre ella, *the Lady* teje sin preocuparse al respecto. Sin embargo, el papel del tejido, (“web”), es fundamental en el transcurso de la segunda y tercera parte del poema. Matthew Rowlinson establece que “her defence against the curse is to remain in her tower, observing the outside world only in a mirror, and weaving continuously” (Rowlinson, 2002: 65); si bien todavía no ha aparecido el espejo como parte esencial del poema, existe una relación entre éste y el tejido. Ésta es una relación bilateral, es decir, uno complementa al otro y establece sus propiedades, pero no sólo eso; es un filtro por el que las imágenes que se observan a través del espejo, imágenes de Camelot, se plasman e interpretan desde el mismo momento en que sirven de inspiración para crear su tejido. Por ello se vuelve una forma de contener la maldición, de estar a salvo de ella. No es una mirada directa; la función del espejo, como más adelante se tratará, no es la misma que la de una ventana, ya que lo que muestra son reflejos, no la imagen concreta.

³ La versión de 1832 es muy diferente en cuanto al juego referencial y a la maldición como causa-efecto, “A curse is on her, if she stay / Her weaving, either night or day, / To look down to Camelot”. En principio el elemento de la maldición se encuentra solo, no hay un objeto que provenga de un emisor, por lo que se puede pensar que ésta ha existido junto a *the Lady* desde el principio de su existencia. Desaparece el juego referencial y de percepciones. Pero no es todo, en esta versión se acompaña el acto de tejer con el de mirar, por lo que la relación se vuelve directa desde los primeros versos. Así, la causa de la maldición se relaciona tanto con la acción creativa como con la acción contemplativa: si ella sigue tejiendo las imágenes que observa en su espejo, en especial los de Camelot, la maldición caerá sobre ella, aunque no se sabe qué tipo de maldición.

Asimismo, el tejido tiene una función parecida, se trata del reflejo del reflejo, con lo que la percepción directa se nulifica, y, por lo tanto, le salva de la maldición.⁴

En la segunda estrofa, por fin, aparece el tercer elemento básico en el juego de percepciones de *the Lady*, “And moving through a mirror clear / That hangs before her all the year, / Shadows of the world appear.” (II, 46-48). El espejo, esencial en el tema, es ubicado en una posición física, en primer lugar, y con una función determinada, en segundo. El espacio que ocupa el espejo en la habitación de *the Lady*, en su torre, es inmediato a ella, es decir, se encuentra colgado *ante* ella mientras que teje, una acción que ha sido señalada en la primera estrofa de la segunda parte. Así se forma una probable composición física: *the Lady* tejiendo, ya sea en un telar sentada o sólo con la tela y el hilo (más adelante explicaré por qué este posible ordenamiento), y delante de ella el espejo, sin forma descrita, lo que permite al lector adaptarla a su propio entendimiento y antecedentes. Asimismo de nuevo la voz poética entrega al lector una marca de tiempo: el espejo cuelga delante de ella todo el año, con lo que podría entenderse todos los años, durante toda su existencia. Esta marca de tiempo se une a la que caracterizó al acto de tejer en la primera estrofa, con lo que se crea una correspondencia inmediata: ella teje todo el día y toda la noche con el espejo que cuelga todo el año.

La función del espejo también se pone de manifiesto; no así su correspondencia con el acto de tejer. El movimiento de las imágenes que aparecen en el espejo está señalado por “And moving through a mirror clear [...] Shadows of the world appear.”, lo que crea una ambivalencia de interpretaciones en la recepción de las imágenes por

⁴ Ocurre un fenómeno muy diferente, y más directo, en la versión de 1832, “She knows not what the curse may be, / Therefore she weaveth steadily, / Therefore no other care hath she.”. En el momento en que en esta versión se ha presentado desde un inicio la relación entre el tejido y las visiones de Camelot, la protección que brinda el tejido se hace más clara. Los adverbios repetidos en ambas líneas, “therefore”, indican una relación de causa y efecto. Al no saber el tipo de maldición ni lo que producirá, ella teje y al tejer no tiene otro motivo para preocuparse; la correspondencia es directa. Ahora bien, esto se enfatiza con los versos precedentes, en donde se ha establecido una relación directa entre el tejido y las imágenes que surgen de Camelot, aunque todavía no está presente el espejo.

parte del espejo y por parte del lector, que pueden inclinarse ante una u otra manera de percibir las, y todo se crea a partir de la palabra “through”. Por una parte puede interpretarse que las imágenes son generadas por el espejo, que éste sirve como si fuera una ventana por sí mismo, es decir, no hay un reflejo en sí, y en este punto es cuando la magia del espejo cobra vida y adquiere un significado. Es a través de él que *the Lady* puede observar Camelot; no es una forma directa, ya que las imágenes creadas parten de un objeto que percibe por ella los escenarios que presenta: ella no ve directamente a Camelot. En otra interpretación las imágenes que observa *the Lady* son reflejadas por el espejo, lo que indica que existe una ventana o alguna abertura que permite el ingreso de las imágenes y que permite al espejo reflejarlas. De esta manera, las imágenes tampoco son directas; ella sigue sin ver a Camelot de la misma manera en que lo haría si se asomase a la ventana. El resguardo continúa. Claro está, esta última lectura tendría que omitir el atributo mágico del espejo.

El espejo tiene otra característica y ésta es precisamente el objeto que reproduce, el espacio que presenta, “There she sees the highway near / Winding down to Camelot:” (II, 49-50). Al igual que una ventana, el espejo sólo presenta una imagen determinada por su posición física: un camino cercano. La proximidad de éste en referencia con la posición física de la isla y de la construcción en donde se encuentra encerrada *the Lady* puede apoyar la lectura de un espejo que refleja una ventana; sin embargo, también puede respaldar la interpretación del espejo mágico en donde aparecen, por arte de magia, las imágenes que *the Lady* observa. Con esto último se complementan las características del espejo; éste no presenta cualquier escena; las visiones que aparecen en él no son de diferentes lugares, sino que posee una restricción, y ésta es su posición fija en un determinado punto del exterior. Pero, ¿qué imágenes presenta o refleja el espejo? Se trata de imágenes cotidianas, naturales y humanas y, en especial, de

movimiento, “There the river eddy whirls, / And there the surly village-churls, / And the red cloaks of market girls, / Pass onward from Shalott.” (II, 51-54). Estas tres primeras imágenes desencadenan una serie de personajes y situaciones que concluirán en la siguiente estrofa. Por lo pronto, la primera pertenece a la naturaleza además de ser un punto referencial del lugar en el que está colocada la visión del espejo; no sólo se trata de un camino en particular, sino que es uno que está colocado a la orilla del río, con lo que se enfatiza la proximidad de la imagen fija. El río tiene características propias del movimiento, lo que indica vida, acción y reacción. Después del río aparece “the surly village-churls”, lo que crea una serie de contrastes que inicia con una imagen, por así decirlo, negativa; estos personajes indican que no sólo hay alegría, sino también un temperamento riguroso en los habitantes de los alrededores de Camelot. El contraste se apoya en los personajes que siguen, en estructura, a los “village-churls”, que son las mujeres con caperuzas rojas del mercado. Como en las primeras estrofas de la primera parte del poema, las que describían tanto a los campos como a las embarcaciones, la indicación comercial se hace presente, lo que, a su vez, continúa la línea establecida desde el inicio de una ciudad llena de riquezas materiales. Pero no sólo eso, también se crea la idea de cotidianeidad, es decir, de imágenes que son constantes ante la mirada de *the Lady*, debido al verbo que acompaña a todos estos personajes, “pass onward”, lo que marca la continuidad de las imágenes, al estar en presente y no estar acompañado de un adverbio que indique lo contrario. A la vez, señala la forma en que lo hacen, sin prestar atención al observador, lo que crea una separación entre objeto observado y agente que realiza la acción, una separación fundamental en el poema.

Las imágenes anteriores son cotidianas, pero las que presenta la tercera estrofa son casuales, “Sometimes a troop of damsels glad, / An abbot on an ambling pad, / Sometimes a curly shepherd-lad, / Or long-haired page in crimson clad,” (II, 55-58). El

uso del adverbio “sometimes” indica que estas imágenes que están a punto de aparecer ante el lector no son constantes ante el espejo, ni ante *the Lady*, y esto tiene un propósito que no estará establecido hasta la segunda parte de la estrofa. En principio se encuentran las doncellas, (“damsels”), que señalan un estado de ánimo, la felicidad, que se encuentra en directa relación con Camelot, ya que ellas, junto con todo el resto de los personajes, se dirigen hacia esa ciudad. Les sigue el abad, (“abbot”), un personaje que pertenece al orden social del clero, pero también indica fe y religión, lo que complementa la imagen de Camelot. Luego aparece un pastorcillo, símbolo del campo y de la producción de la materia prima, por así llamarla, por lo que pertenecería al orden social más bajo. Le sigue un escudero, (“page”), quien forma parte de otro orden social por extensión, que es la nobleza o, mejor dicho, los caballeros. Ello desencadena, a su vez, la aparición de este tipo de personajes, “And sometimes through the mirror blue / The knights come riding two and two: / She hath no loyal knight and true,” (II, 60-62). La aparición de estos caballeros tiene un propósito; la aseveración del verso 62 la realiza la voz poética, lo que indica que ella no tiene un caballero fiel y verdadero a su lado, y, por extensión, nadie la protege. Esto se une a la función del espejo en interacción con el bordado, como se ha explicado antes, ya que el único medio para protegerse de la maldición es la manera en la que mira a Camelot y su oficio. Pero esto queda más claro en la última estrofa de esta parte.

Si bien a lo largo de las partes analizadas existen ciertos indicios que señalan la interacción entre el espejo y el bordado, no es hasta la última estrofa cuando esto se hace evidente, “But in her web she still delights / To weave the mirror’s magic sights,” (II, 64-65). Por fin aparece en el poema la relación que existe entre el bordado, su oficio, y las imágenes que observa en el espejo: ella plasma lo que ve. Pero antes de iniciar el análisis de esta interacción, hay que salvar un problema, y éste radica en el

contraste que existe entre las imágenes previas y la reacción de *the Lady*. La conjunción que inicia esta estrofa indica precisamente el contraste entre lo percibido y la acción que le continúa, porque “the double reference of the poem’s lyrical descriptions to *the Lady’s* web *and* to the object whose sight it wards off suggests that the antithesis between the defence and the object is not secure” (Rowlinson: 65). Por una parte se encuentran las imágenes previas, los diferentes grupos que aparecen ante el espejo, y por otra el uso del verbo y del adverbio del primer verso de esta estrofa: “still delights”. Con el uso del adverbio se indica que se sigue realizando una acción; curiosamente esta acción es deleitarse, “delights”, lo que indica que la representación por parte de *the Lady* de las imágenes anteriores no es grata, de donde surge la pregunta, ¿por qué? La respuesta a esta pregunta aparece en los siguientes versos, los que dan una explicación no de la molestia, sino del continuar realizando su labor con “placer”, “For often through the silent nights / A funeral, with plumes and lights / And music, went to Camelot:” (II, 66-68). De estos versos pueden extraerse dos puntos de vista opuestos: el primero surge a partir de la visión que *the Lady* presencia: se trata de un funeral, de algo melancólico, triste por definición, que crea el contraste con la vida de los personajes que ha visto previamente, ya que si estos al tener vida son felices, aquellos, al no tenerla, carecen de felicidad. Entonces, lo que mantiene a *the Lady* en su oficio con agrado, no es la vida, sino la muerte, aquello que no se quiere envidiar, y tal vez ésta sea la maldición. Por otra parte, la segunda lectura sería aún más sencilla y se basa no en el funeral por sí mismo, sino en lo que le acompaña: las plumas, las luces y la música. Se trata entonces de dos elementos diferentes a la primera lectura: en principio se encuentra la falta de cotidianidad, de costumbre; su interés en seguir mirando a través del espejo no se basa en lo conocido y poco mutable, sino en lo contrario, en lo desconocido y variable. Si bien en el poema se da la indicación de que la imagen del funeral sucede

con frecuencia, tal vez más que las mismas escenas de los otros personajes, se puede suponer que lo que llama su atención es la variedad misma de los funerales, lo que lleva al segundo propósito de continuar en el estado contemplativo-interpretativo. El escenario que acompaña al funeral tiene tintes solemnes, en especial por la música, otro elemento de interpretación, y, sobre todo, que no pertenece al mundo de las imágenes. El sonido, en especial si se toma en cuenta que su percepción del mundo es a través del espejo, es lo único que puede llegar a ella de una manera directa, sin intermediarios de ningún tipo ni interpretaciones, además de ser lo único que no puede plasmar en su bordado. Si a esto se agrega el hecho de que ella también canta y que a través de su canto se da a conocer ante el mundo, ante los segadores, se trata entonces de una doble referencia, de un doble reconocimiento. Señalado lo anterior, es necesario regresar al espejo.

El juego de las referencias y de las percepciones alcanza un nivel muy superior, porque “what *the Lady* weaves [...] is what she sees in her mirror –which means that these lines, like all of the descriptive passages in the first two parts of the poem, refer not only to the world as it exists outside the tower but also to its reflection inside, and to the representation of that reflection in *the Lady’s* web” (Rowlinson: 65). En principio existen los objetos en el exterior, los que son, por así decirlo, existentes por ellos mismos; por otra parte se encuentra el espejo, el medio por el que ella observa el mundo, ya sea que el exterior sea reflejado o “generado” por el espejo. Lo que ella ve del exterior no es directo, sino que se filtra a través del espejo, su manera de ver el mundo es indirecta, es su representación del mundo, no su realidad. Ahora bien, en el verso 48 de la segunda estrofa queda indicado que lo que aparece en el espejo son sombras, no imágenes “puras”, sino sólo reflejos, formas previamente interpretadas por el espejo. Y es en este momento en el que se introduce el tejido, otra forma de

interpretación; se crea una cadena: imágenes reales - imágenes reflejadas - imágenes plasmadas, en donde los dos últimos eslabones son meramente interpretaciones del primero, el reflejo del reflejo. Ahora bien, a esto se le une otro problema que ya ha sido abordado de manera superficial, y es que “*the Lady* reproduces in her weaving what she sees in her magic mirror of the world outside but whether that mirror provides an accurate reflection is by no means clear” (Psomiades: 37). El problema de la interpretación sigue su curso y adquiere una mayor dimensión. Si el espejo no provee imágenes puras y claras, ¿qué sucede con la interpretación de estas imágenes por *the Lady* en su tejido? Al no provenir de una imagen “pura”, lo que borda *the Lady* no es más que una imagen inexacta de una imagen reflejada: “mimesis is a problem because *the Lady* cannot see the world directly to imitate it in her tapestry” (Psomiades: 38). Este problema recae directamente en *the Lady*, en especial en la segunda parte de esta última estrofa.

A diferencia de las imágenes que han aparecido ante el espejo en los versos anteriores, las que han sido colocadas en un tiempo inexacto, que pueden aparecer de manera cotidiana, a veces o frecuentemente, la última tiene un tiempo definido, al menos dentro del contexto del poema, “Or when the moon was overhead, / Came two young lovers lately wed; / ‘I am half-sick of shadows,’ said / The Lady of Shalott.” (II, 69-72). El tiempo verbal es el pasado simple, lo que indica una experiencia que ha ocurrido una sola vez en un momento particular, y, por medio de la narración, que se menciona para causar un efecto. Los personajes que aparecen delante del espejo son una pareja recién casada, lo que provoca una reacción en *the Lady*, que es muy diferente a las anteriores, inclusive ante los funerales, ya que provoca en *the Lady* la pronunciación de las primeras, pero no únicas, palabras que pronunciará a lo largo del poema: “I am half-sick of shadows”. Esto desencadena dos tipos de lectura: en primer lugar se

encuentra la posibilidad del rechazo de la imagen por sí misma, es decir, de la experiencia que está presenciando, que, por extensión, sería el amor. Así, lo que estaría rechazando es el sentimiento por sí mismo y no tanto las imágenes. En cambio, la segunda lectura es totalmente opuesta; como propone Geoffrey Hartman, el poeta “locates in *the Lady*’s claim to be ‘half-sick of shadows’ ‘the wish to put ourselves in an unmediated relation to whatever “really” is, to know something absolutely... to be defined totally” (Psomiades: 38). Al proyectar el espejo sólo sombras, interpretaciones de lo verdadero, lo que ve *the Lady* es una imagen inconclusa desde el mismo momento en que no se le permite ver nada más allá que lo que el mismo espejo presenta.

Al seguir la línea del juego de interpretaciones y apreciaciones, un eslabón más se une: el rechazo de *the Lady* hacia las mismas imágenes inconclusas y carentes de antecedentes que proyecta el espejo. Es decir, *the Lady* puede ver a la pareja, o sus sombras, en el espejo, puede inclusive percibir el sentimiento que existe entre los dos, el amor, pero no puede ir más allá debido a las limitaciones del espejo, y debido al asilamiento que la mantiene protegida de las mismas sensaciones humanas. Así, lo que aparentemente desea *the Lady* es el conocimiento total, no parcial, de lo que aprecia en el espejo, no retazos o sombras de un sentimiento y una experiencia, y no es por mera casualidad que éste sea el amor. Por ello surgen sus palabras, por ello se queja de las imágenes, ya que no cuenta con una fuente concreta, por la misma cadena de interpretaciones, que pueda ayudarla a entender lo que ve y a transmitirlo en su interpretación, su tejido. Ésta es la primera vez en la que *the Lady*, al seguir esta línea, emite algún tipo de queja que no esté mediada por la voz poética, con lo que, de alguna manera, el lector, que también forma parte del juego de interpretaciones, salva un obstáculo y puede conocer un poco más allá al personaje de *the Lady*, sin que ello signifique que se pueda evitar la interpretación.

Ahora bien, he mencionado que el lector también juega un papel fundamental en el juego de las interpretaciones, ya que a lo largo del poema, lo que él ve es la interpretación de la voz poética, quien le lleva a lo largo de su recorrido por los alrededores hasta sumergirlo en el interior de la torre en donde habita *the Lady*. Sin embargo, al ser éste su único punto de referencia, el lector se somete a la interpretación de la voz poética; pero no es sino hasta este punto cuando el lector, de alguna manera, se libra de la interpretación de la voz poética, y puede, por así decirlo, escuchar la voz directa de *the Lady* y sus quejas. Con esto se crea otro tipo de juego particular de estos versos; por una parte *the Lady* se queja de la presencia de la interpretación del espejo ante las imágenes que desea conocer, un problema que no puede resolver debido a que se encuentra atada a la maldición, que, de nuevo, no conoce en su totalidad. Su queja recae directamente en la imposibilidad de ver de manera directa las imágenes que plasma en su bordado. El reflejo del espejo, su interpretación, no es suficiente para saber lo que está sucediendo en el exterior, y mucho menos para comprenderlo. Por otra parte se encuentra el lector, quien sí logra salvar la interpretación de la voz poética para acercarse más al objeto de la narración, *the Lady*.

Con las palabras de *the Lady*, la segunda parte del poema termina, lo que permite el desarrollo de la tercera. Una vez más, el punto de vista de la voz poética, y del lector, cambia de lugar. Si la primera parte del poema presentó el escenario, las características del tiempo y del espacio de la narración, y la segunda introdujo al personaje principal junto con todas sus características, el espejo, el bordado y la maldición, sin olvidar el juego de interpretaciones, la tercera tiene un papel semejante a la segunda, aunque, en este caso, el personaje que es presentado sólo sirve como un detonador, más que como un personaje activo. La voz poética en la primera estrofa parece alejarse de la posición de *the Lady* para introducir a este personaje, “A bow-shot

from her bower-eaves, / He rode between the barley-sheaves, / The sun came dazzling through the leaves, / And flamed upon the brazen greaves / Of bold Sir Lancelot.” (III, 73-77). Sin embargo, la voz poética coloca a este personaje, Lancelot, en un punto físico a partir de la posición de la isla de Shalott, con lo que se crea la correspondencia inmediata y la posibilidad de aparecer en el espejo. Mediante esta correspondencia física, la interpretación del espejo que refleja una ventana se favorece, ya que la posición de Lancelot con respecto a la isla de Shalott indica que el punto en donde está enfocada la visión del espejo es cercano, con lo que su imagen podría ser un reflejo.

Asimismo, hay varios elementos que acompañan la aparición de este personaje que permiten suponer cierto peligro o cierta intrusión, como es el caso de la distancia que marca la voz poética entre éste y *the Lady*: a un tiro de arco. Al mismo tiempo, las descripciones de su aparición están asociadas a la luz, en especial la del sol, con lo que se genera una comparación entre las sombras que ve *the Lady* en su espejo, que de inmediato se conectan a la oscuridad como a la falta de conocimiento, y la luz de este caballero, que es totalmente lo contrario, y que además crea la posibilidad de una imagen “pura”.

A la vez, la voz poética comienza la descripción de la indumentaria del caballero así como de sus características, por ejemplo su valor. Y, por último, se da el nombre del mismo: Lancelot, que, junto a Camelot, genera un marco referencial en el lector. Hay otro elemento, esta vez estructural, que permite la idea de la presencia de peligro, y es que el nombre de Lancelot sustituye en este verso al nombre de Camelot, es decir, ahora la magna ciudad está sustituida por el caballero, como parte esencial de él y como el elemento que puede desencadenar la maldición.

Si bien desde el principio el caballero está dotado de una serie de características tanto referenciales como textuales, la voz poética le dota de otras más, “A red-cross

knight for ever kneeled / To a lady in his shield, / That sparkled on the yellow field,” (III, 78-80). Sin mencionar la cruz roja, que está conectada a una orden de caballeros, que puede pasar desapercibida por el lector si es que no conoce el marco referencial,⁵ lo que sobresale es la descripción del escudo; la voz poética indica que es un caballero siempre arrodillado ante una dama en su escudo, de acuerdo a las características del amor cortés, por lo que Lancelot adquiere otro simbolismo: es la imagen misma del amor, o de algo muy parecido, debido al mismo marco referencial que fue creado alrededor del caballero a partir de los textos de Chrètien de Troyes.

Las siguientes tres estrofas continúan con la descripción lumínica del caballero, ya que los adjetivos que usa a lo largo de éstas están directamente conectados con la luz, ya sea para describirlo a él o a los objetos que le acompañan; así, su brida, que es calificada por la palabra “gema” como adjetivo, (“gemmy”), se compara con un ramo de estrellas, “The gemmy bridle glittered free, / Like to some branch of stars we see / Hung in the golden Galaxy.” (III, 82-84); su silla de montar es equiparada a la luz que desprenden las joyas y su casco y la pluma de su casco adquieren la misma luminiscencia que las llamas, “Thick-jewelled shone the saddle-leather, / The helmet and the helmet-feather / Burned like one burning flame together,” (III, 92-94); y su frente que está ruborizada por el sol, “His broad clear brow in sunlight glowed” (III, 100).

Pero también hay elementos que no pertenecen al mundo visual y que están conectados con Lancelot, como es la misma brida que resuena mientras que cabalga, “The bridle bells rang merrily” (III, 85) y su armadura que emite el mismo sonido en el trote, “And as he rode his armour rung,” (III, 89). De esta manera se unen dos elementos

⁵ La cruz roja en el pecho era el elemento de la Orden Templaria creada en Jerusalén en 1119. Sin embargo, la referencia directa en el poema es San Jorge, santo patrono de Inglaterra, debido a que la cruz roja era su emblema. De acuerdo a Adam Roberts, al distinguir a Lancelot con este símbolo, Tennyson nacionaliza un personaje propio de los textos medievales franceses.

de percepción que han sido utilizados a lo largo del poema con diferentes motivos. En primer lugar se encuentra la luz en directo contraste con las sombras proyectadas por el espejo, y si bien todavía no hay ninguna indicación del reflejo del caballero en el espejo, es inevitable su encuentro, mismo que ha sido preparado con una resolución muy diferente a la que se ha tenido con las otras imágenes, ya que ésta sí podría llamarse, hasta cierto punto, “pura”. En segundo lugar se encuentra el elemento sonoro, mismo que ha sido utilizado en el canto de *the Lady*, como medio para darse a conocer ante el mundo, y en la música de los funerales. De la misma manera, el sonido adquiere una dimensión muy diferente, ya que es, como se ha dicho, un elemento que puede llegar a *the Lady* sin mediación alguna, sin interpretaciones.

En la cuarta estrofa la descripción de Lancelot continúa, “On burnished hooves his war-horse trode; / From underneath his helmet flowed / His coal-black curls as on he rode,” (III, 101-103). El énfasis en la descripción de Lancelot es más que obvio; la voz poética desea crear una imagen completa del caballero, y, a diferencia de las otras imágenes, esto genera una construcción aparentemente más fidedigna, claro está con el juego de interpretaciones del lector. Lancelot es una imagen estructurada y con elementos particulares y claros, no es una sombra, por lo que el encuentro se vuelve cada vez más inevitable. En la segunda parte de la cuarta estrofa, éste sucede, “From the bank and from the river / He flashed into the crystal mirror, / ‘Tirra lira,’ by the river / Sang Sir Lancelot.” (III, 105-108). La voz poética lo coloca, en primer lugar, en una posición tan cercana a la que ha sido descrita como el punto fijo que irradia el espejo que el encuentro se lleva a cabo. Pero no es como todos los demás y el uso del verbo lo indica, Lancelot destella, (“flashed”), en el espejo, no es la sombra que normalmente aparece en él, sino una imagen completa, fuera de toda posibilidad interpretativa, es la

imagen pura; pero no sólo eso, también se acompaña de la otra manera de percibir el mundo que posee *the Lady*: el sonido.

Lancelot, mientras que cabalga y aparece en el espejo, canta, con lo que la equiparación aparece, ya que *the Lady* también lo hace y es conocida por ello. Así, la forma en la que Lancelot aparece en el mundo de *the Lady* se lleva a cabo de dos maneras “fidedignas”: en primer lugar se realiza por el mundo sonoro, el que no necesita interpretarse ni plasmarse, además de que llega a ella de una manera pura y concreta.⁶ En segundo lugar, el reflejo de Lancelot en el espejo provoca que *the Lady* mire a través la ventana lo que causa la desaparición de las sombras, que, a su vez, impide el juego de las interpretaciones, en especial porque ella no lo plasma en su telar, y, por ende, éste juego deja de existir, porque, como Johnson opina “*the Lady’s web and mirror stand as metaphors for the creative imagination which has been shattered by the intrusion of direct experience*” (Psomiades: 30). Si la creación del bordado es la manera de plasmar e interpretar un mundo previamente interpretado, con la posibilidad de otorgarle lo que ha perdido en la primera interpretación, como si deseara complementarla, al recibir la imagen concreta sin alteraciones, la razón de crear, de interpretar, desaparece del todo. Al suceder este fenómeno, el principio fundamental de *the Lady* ha desaparecido; ya no volverá a bordar, y cuando esto deja de ser necesario también pierde una identidad, pierde su aislamiento, lo que se ve reflejado en la sustitución de Shalott por Lancelot en un fenómeno que había ocurrido en la primera estrofa de esta tercera parte, en donde Lancelot remplazó a Camelot. Esto significa que Lancelot ha trasgredido las fronteras que dividían los reinos sin que éste pusiera un pie

⁶ El canto de Lancelot proviene, como ya se ha mencionado, de la obra de Shakespeare, *The Winter’s Tale*, y la canta, en la obra, Autolycus. El canto de este personaje gira alrededor de sus acciones como ladrón y, específicamente en la estrofa en donde aparece “Tirra lirra”, de sus experiencias con prostitutas o amantes. (CFR. VI. iii, 1-12).

en la isla, debido a que, como representante de la misma, *the Lady* ha perdido el juego de interpretaciones.

La última estrofa muestra las consecuencias de la pérdida del juego de interpretaciones por parte de *the Lady*, “She left the web, she left the loom, / She made three paces through the room,” (III, 109-110). El bordado y todo lo que le acompaña ahora es innecesario, como lo es su función interpretativa, por lo que, por primera vez, abandona y hace a un lado lo que la ha mantenido atada a él. Es su liberación, pero su reacción física, narrada por la voz poética, interpretada por el lector, es la de un personaje en problemas o lleno de dudas. Su tribulación tiene origen en la falta de actividad, en la pérdida de las interpretaciones debido a que “She saw the water-lily bloom, / She saw the helmet and the plume,” (III, 111-112). El casco y la pluma representan a Lancelot, y el verbo del objeto ya no se genera a partir del espejo, de las sombras que éste, como interpretador, proyecta, es decir, que *the Lady* ha visto directamente el exterior, a Camelot por extensión. Ahora bien, la manera en la que ella ha visto al caballero sigue siendo a través del espejo, pero por la forma en la que éste ha sido presentado, tanto de manera visual como auditiva, la interpretación del espejo ha sido superada por el resplandor de Lancelot, por lo que es la imagen pura lo que ve *the Lady*.

La segunda parte de la estrofa narra las acciones posteriores a su tribulación, “Out flew the web and floated wide;” (III, 114). El objeto que recibía las interpretaciones que *the Lady* plasmaba “sale volando” del interior de la torre en donde ella se encuentra; ya no es necesaria, como se ha dicho, y el desprendimiento, en este momento, se hace aún más presente. Ya no le pertenece ni le necesita, desde el preciso instante en que ella ya no requiere interpretar el mundo que a su vez interpreta el espejo; las imágenes ahora son claras, son directas, por lo que ya no necesita interpretarlas para

entenderlas o aproximarse a ellas; pero aún queda un elemento innecesario en el juego de las interpretaciones y es la misma fuente de éstas: el espejo “cracked from side to side;” (III, 115). Aparentemente no hay un agente que realice la acción, es decir, no hay nada que rompa el espejo, simplemente se rompe, con el verbo reflexivo. Podría pensarse que es la imagen de Lancelot, con todo su brillo, la que rompe el espejo, pero la presencia del caballero está muy lejana del resquebrajamiento del cristal, por lo que no es la causa. En realidad se trata de una relación causa-efecto, que ha sido creada desde los versos anteriores. Primero se encuentra el abandono del telar y de la tela por parte de *the Lady*, luego su consternación ante el hecho de encontrarse en una situación totalmente nueva para ella, en donde ni la contemplación ni la interpretación encuentran lugar; después está el vuelo, el desprendimiento total, del tejido, lo que indica que ya no lo necesita y por eso lo deshecha. Por último, *the Lady* mira por la ventana, “She saw the water-lily bloom, / She saw the helmet and the pluma, / She look’d down to Camelot” (111-113); la acción de *the Lady* es la causa de que el espejo se rompa, no es Lancelot directamente, ya que no es su reflejo lo que provoca que la maldición caiga sobre *the Lady*. Ahora bien, como elemento presente en la torre en el juego de las interpretaciones, el espejo también necesita ser desechado, pero, en vez de arrojarlo al vacío, éste se rompe, con lo que termina su función. Ya no habrá interpretaciones del mundo, ni imágenes reflejadas, sólo las imágenes verdaderas. Es entonces cuando *the Lady* vuelve a “hablar”, “‘The curse is come upon me,’ cried / The Lady of Shalott.” (III, 116-117). Se presenta una situación similar a la de la primera vez en la que *the Lady* habla en todo el poema, ya que no es la voz poética la que indica su estado de ánimo, sino es ella misma. Ahora bien, sus palabras demuestran su tragedia; ella no dice, sino grita, (“cried”), las palabras, y éstas indican, por fin, la entrada de la maldición como un hecho concreto. Ahora se sabe que la maldición no radicaba en ver a

Camelot por medio del espejo; el acto contemplativo no era el problema, con lo que la protección que le daban el tejido y el espejo, así como el juego de las interpretaciones, era eficaz. La maldición era precisamente mirar sin obstáculo alguno, sin mediadores, el mundo afuera de su encierro.

Aunque por el momento no existe nada que indique la consecuencia de la maldición, sí se puede inferir que *the Lady* interrumpe las labores que le daban existencia y que, por lo tanto, la pérdida de éstas puede derivar en su destrucción. En la cuarta parte del poema, se narra esta destrucción, ya que *the Lady* decide abandonar su morada, su aislamiento, y busca un bote en el que pueda acercarse a Camelot. Una vez en él, muere cantando. Así, la destrucción es completa, no sólo ha perdido su labor, lo que creaba su existencia, sino que también pierde la vida, o, quizás, adquiere la muerte, como propone Landow, “Isolated within her tower, she weaves a tapestry that depicts human life, which she herself can only experience vicariously and at a distance in a mirror. When the beauty of the passing Lancelot leads her to turn away from her magic mirror and look directly out her window, her mirror and web shatter, flying apart, and her mortality comes upon her.” (Landow, “Tennyson’s Poetic Project”). Hay un punto interesante en la propuesta de Landow, y éste es precisamente la experiencia personal y su relación con Lancelot. Como se ha visto, el caballero es un símbolo del amor y de la belleza, dos características que *the Lady* había tratado de entender, pero de las que sólo había logrado obtener sombras, ideas inconexas; cuando aparece Lancelot en el espejo y su figura provoca que *the Lady* mire a través de la ventana, lo que disipa todas las sombras, éste adquiere una imagen clara y limpia, por lo que *the Lady* puede entender, mediante el caballero-símbolo, lo que estaba buscando: la imagen clara del amor.⁷

⁷ Matthew Rowlinson da otro punto de vista con respecto a la invasión de Lancelot y a la caída de *the Lady*, conectándolo con el psicoanálisis, “*the Lady of Shalott’s* weaving connects to Freud’s reading of weaving as a means by which women resist the gaze and conceal their castration: woven fabric is also a threshold, like the hymen, or like that dash that separates binary oppositions from one another.” (Bristow,

Sin embargo, también puede existir otra explicación: *the Lady* logra entender el sentimiento que le había intrigado ante la pareja recién casada, si es que se sigue la línea de la fascinación, pero al ser Lancelot un símbolo por sí mismo, ya que no se trata, a mi parecer, de amor a primera vista, lo que ella percibe no es más que otra interpretación, aunque en este caso de un símbolo, ya que “the idea that one *can* experience reality directly, rather than through the mediation of the mirror, proves illusory, since *the Lady* does not survive her journey.” (Psomiades: 38). Pese a que se ha liberado del juego de las interpretaciones, *the Lady* entra en otro tipo de juego, y en éste no tiene ninguna protección, como lo era el tejido y el espejo; ahora se encuentra confrontando la realidad pura.

En la cuarta parte del poema, una vez que *the Lady* ha encontrado el bote, escribe su nombre debajo de la proa, “And round about the prow she wrote / *The Lady of Shalott*” (IV, 125-126), luego se recuesta, canta y muere mientras que el bote es llevado por el río hasta Camelot. Una vez en este lugar, es encontrada por los habitantes, los caballeros y por Lancelot, y entonces sucede una especie de anagnórisis. Ya no se encuentran separados por el espejo ni la distancia, ahora están uno enfrente del otro, pero es entonces cuando el reconocimiento adquiere un nivel más de interpretación. En primer lugar se encuentra el cuerpo de *the Lady* el que “becomes a sign in death but what it means, who it is for, and what *the Lady* intended it to say remain unknowable.”

39). En esta lectura, el tejido no es solo una protección en contra de la maldición (o tal vez sí, si es que se le interpreta como la pérdida de virginidad y de “honor”), sino que también es una protección en contra del mundo exterior y de todos los impulsos que éste contiene. Con esta lectura el poema alcanza otra dimensión, en especial en relación a la caída de *the Lady*. Se trata de una mujer que resiste los sentimientos “naturales” del cuerpo y que se encuentran en el mundo externo, que apoya la idea de *The Fallen Woman*. Sin embargo, cuando Lancelot es percibido por el espejo y por *the Lady*, esta resistencia desaparece porque “he brings sexual difference with him, breaking the intactness of *the Lady*’s mirror and her weaving. The defense against castration is no longer possible, *the Lady* becomes visible as woman, as lack, and as text, and with that the poem can end.” (39). Así, el espejo y el tejido no sólo son una protección en contra del mundo exterior, sino de *the Lady* como mujer, en donde el tejido también sirve como un elemento de castración que le arrebató su género; sin embargo, cuando encuentra su complemento sexual, recobra su género, cede a sus impulsos y cae.

(Psomiades: 38), un símbolo que no puede ser interpretado por nadie sin otro elemento clave, el nombre que está escrito bajo la proa. Los habitantes de Camelot leen el nombre, “Knight and burgher, lord and dame, / And round the prow they read her name,” (IV, 160-161); sin embargo, la interpretación no se realiza, es decir, no hay medios para conseguir el significado de la presencia de *the Lady* ni de su nombre. No es sino hasta que aparece Lancelot en la escena cuando el ciclo se cierra, “But Lancelot mused a little space / He said, ‘She has a lovely face; / God in his mercy lend her grace, / The Lady of Shalott” (IV, 168-171). Éstas son las únicas palabras que pronuncia Lancelot en todo el poema, y pueden considerarse una mala interpretación de los símbolos que aparecen ante él.⁸ Sólo lee el nombre y ve la belleza de *the Lady*, pero nada más; no sabe que es un hada, no sabe por qué ha muerto, ni tampoco de dónde viene; tampoco se asombra como los demás habitantes de Camelot, tampoco entra en tribulaciones, no tiene conflictos; todo esto indica que ni Lancelot ni los que le rodean han sabido leer los símbolos que hay en *the Lady*, tal como lo hacía ella cuando miraba a través del espejo. Lo que podría considerarse el “encuentro” entre dos “amantes” no es más que un momento ocasional, lo que rompe cualquier marco de expectativas en el lector y crea un rompimiento en las interpretaciones. De alguna manera ambos están ligados por el juego de interpretaciones, pero, mientras que *the Lady* era un agente activo que interpretaba en la búsqueda de comprender, lo que de alguna manera

⁸ En la versión de 1832, la última estrofa es aún más provocativa, “They crossed themselves, their stars they blest, / Knight, minstrel, abbot, squire and guest, / There lay a parchment on her breast, / That puzzled more than all the rest, / The wellfed wits at Camelot. / ‘The web was woven curiously, / The charm is broken utterly, / Draw near and fear not – this is I, / The Lady of Shalott”. En principio no existe la presencia de Lancelot, con lo que no hay un encuentro entre los dos, un reconocimiento, o intento de éste, por parte del caballero. Además, cabe señalar que en esta versión también se indica que sólo su nombre ha sido escrito en la proa, por lo que se genera una pregunta: ¿qué significan las últimas palabras y de dónde han salido? Las palabras surgen de un pergamino que descansa sobre su pecho a modo de epitafio (cabe señalar que en todo el poema en esta versión no hay ni una sola indicación al respecto). Al hacer esto, *the Lady* impide todo tipo de interpretaciones al despojarse del misterio de su procedencia y de los motivos que la llevaron a la muerte. Esto continúa la línea que indica que *the Lady* se ha despojado del mundo de las interpretaciones para entrar al de las imágenes directas, aunque sea en la muerte, y, tal cual, su presencia no debe provocar ninguna interpretación.

consigue y por ello pierde sentido su existencia, Lancelot, por el contrario, es el extremo opuesto: no logra interpretar lo que el cuerpo simboliza ni tampoco lo que ella quiere decir al escribir su nombre en la barca. La tan esperada anagnórisis se rompe por la falta de poder interpretativo de Lancelot, pero no con ello se empaña su presencia.

Capítulo III

La historia de las ilustraciones

She left the wed, she left the loom,
 She made three paces through the room,
 She saw the water-lily bloom,
 She saw the helmet and the plume,
 She looked down to Camelot.
 Out flew the wed and floated wide;
 The mirror cracked from side to side;
 ‘The curse is come upon me,’ cried
 The Lady of Shalott.

(Tennyson. “The Lady of Shalott”. III. v. 109-117)

Marcel Proust, en *Sobre la lectura*, dice, con respecto al lector ante el libro ilustrado, que “para él, el libro no es el ángel que levanta el vuelo tan pronto como nos ha abierto las puertas del jardín celestial, sino un ídolo petrificado, al que adora por él mismo, y que, en lugar de dignificarse por los pensamientos que despierta, transmite una dignidad falsa a todo lo que le rodea” (2002: 47-48). Para Proust el libro ilustrado es un impedimento al poder de la lectura, ya que no permite al lector ir “más allá”, puesto que se encuentra encadenado a lo que otros han digerido y que ahora vierten como si fuera verdad. No es mi propósito contradecir ni apoyar a Proust en su postura ante el libro ilustrado, sino, simplemente, usarlo como punto de partida para reflexionar sobre los motivos de la ilustración, mas no desde los inicios de este matrimonio considerado de

tan mala estirpe, un trabajo por demás inmenso e interesante, sino durante un periodo determinado: el siglo XIX.

Durante la época victoriana, el comercio de los libros creció en Inglaterra, con lo que las casas editoriales se expandieron rápidamente, hecho que propicio la competencia entre ellas. De todos los estilos literarios, la poesía pronto fue señalada como la más rentable, por lo que las estrategias comerciales se enfocaron en la venta de estos materiales. Debido a la competencia que existía en esta época, “Victorian publishers like Routledge and Moxon at mid-century, and John Lane at the *fin de siècle*, capitalized on the fact that a book’s ‘prettiness’ could be used to attract consumers for whom an illustrated volume of poetry, displayed in a lady’s drawing room or an aesthete’s private library, provided a visible sign of the owner’s cultivation and refinement.” (Janzen, 2002: 392). Ante esta idea, los libros ilustrados se convirtieron en una forma segura de venta, en especial cuando se trataba de una fecha como la Navidad, cuando este tipo de libros eran regalados como muestra de refinamiento (*Cfr.* Janzen: 392).

El desarrollo social y tecnológico también contribuyó a la propagación del libro ilustrado. Al comienzo de la época victoriana, los libros eran objetos de lujo entre la clase media, pero para el final del siglo XIX, la impresión en masa disminuyó los costos de producción y, por ende, el precio de los libros, lo que permitió que fueran adquiridos por un grupo mucho mayor. A la vez, los cambios sociales, económicos y estéticos durante la época victoriana afectaron la distribución, producción y recepción de este tipo de libros. En primer lugar se encuentra el desarrollo de los medios de transporte, en especial el ferrocarril, que permitió la distribución de los libros fuera de las zonas urbanas, la creación de casas editoriales y la propagación de la lectura como una práctica regular. Asimismo, la migración hacia las grandes ciudades generó un mercado

centralizado, mientras que el decremento del analfabetismo, el incremento del tiempo libre y de los salarios contribuyeron al desarrollo de una ideología de compra-venta de libros, en especial los ilustrados (*Cfr.* Janzen: 393).

Pese a la aceptación de los primeros libros, cuyos ilustradores no poseían un reconocimiento artístico más allá de sus contribuciones editoriales, la competencia entre las casas editoriales derivó en una búsqueda por ofrecer más al comprador. Ante esto, se buscó la colaboración de artistas de renombre, los prerrafaelistas, por ejemplo, quienes dotaron al libro ilustrado de una nueva apreciación. Así, nombres como los de Doré, Hughes, Hunt y Rossetti se unieron a la lista de ilustradores (*Cfr.* Janzen: 394).

Sin embargo, las críticas no se hicieron esperar, y hasta el mismo Tennyson, que era el poeta más ilustrado de la época, intentó impedir la publicación de *The Princess*, en 1860, ante el resultado de la edición ilustrada de *Poems*, en 1857, por parte de Moxon. Uno de los argumentos de Tennyson para protestar en contra de las ediciones ilustradas era el papel que poseía el lector ante el texto, ya que “[what] the poet was really protesting against was the right of the reader to interpret and envision a train of associations sparked by the images and situations in the text” (Janzen: 401). Pero, al ver los resultados en las ventas de otras ediciones, el poeta no tuvo más que admitir que este tipo de libros era una forma de llegar a un público que hasta el momento le había sido imposible. Tennyson no fue el único poeta en criticar este tipo de ediciones; William Wordsworth consideraba que la poesía ilustrada era “sign of social atrophy and intellectual degeneration” (Janzen: 395). No obstante, también en estas críticas existieron ciertas ironías, como la del pintor y poeta Dante Gabriel Rossetti, quien “had a personal antipathy to the then popular ‘illustrated editions’, which he believed often had the unpleasant effect of ‘killing, for oneself and everyone, a distinct idea of the

poets’” (Janzen: 400), pese a que él mismo ilustró diferentes poemas, como “The Lady of Shalott” de Tennyson.

Ahora bien, quizás la pregunta clave en el interés de los prerrafaelistas por la ilustración es ¿por qué mezclar un arte que parece independiente, como es la pintura, con la poesía? La respuesta inmediata a esta pregunta proviene de los propósitos mismos de este periodo artístico conocido como el prerrafaelismo:

the desire for ‘particularity’, as Carol Christ has noted (1975), is a distinctive feature of much of the work of the Pre-Raphaelites. The emphasis on detail in much of their poetry is evocative of the precision and technical accuracy that had emerged as a cornerstone of scientific method. Yet, as indicated earlier, the images produced by the Pre-Raphaelites also draw on the fantastic and, in doing so, resist the here and now of strict materialism (Rauch: 486).

Uno de los fundamentos del prerrafaelismo es contraponerse a un estilo artístico que había estado presente en Europa e Inglaterra desde el manierismo, que había llevado al arte plástico a una perfección casi imitativa de la realidad; es decir, las pinturas que se habían producido desde entonces trataban de asemejarse lo más posible al mundo real, una mimesis casi completa. Por ello, la propuesta del prerrafaelismo era regresar el tiempo artístico hasta antes del inicio del manierismo, considerando a Rafael la piedra angular de todo. Su subversión ante el arte establecido tenía que ser demostrado en todos sus aspectos, inclusive ante lo que era considerado una muestra vana, como era la ilustración de libros. Pero más aún, ellos encontraron en ciertos poemas la manera de expresar no sólo su interpretación del mismo, sino de la sociedad en sí, de los temas que podían encontrar un paralelo entre el arte plástico y la literatura, como la religión, el amor y la belleza (*Cfr.* Grieve, 1999: 17-35).

Así, uno de los poemas preferidos de los prerrafaelistas fue “The Lady of Shalott”, que tuvo más de cincuenta diferentes interpretaciones plásticas hacia finales del siglo XIX. Cada una de las formas plásticas que tuvieron como base el poema de Tennyson abordó una etapa diferente del mismo; desde los segadores hasta el encuentro

físico de *the Lady* con Lancelot, los prerrafaelistas encontraron la manera de entregar al espectador una interpretación diferente de cada pasaje. Pero no fue el imaginario “mítico” del poema lo que atrajo a los artistas de este periodo, sino “the spiritual nobility and the melancholy of the more sorrowful aspects of love, such as unrequited love, particularly the embowered or isolated and therefore unattainable woman; the woman dying for love; the fallen woman who gives up everything for love; the special ‘tainted’ or ‘cursed’ woman; and the dead woman of unique beauty” (Nelson, 1985: 6). Cada uno de estos aspectos formaba parte de la mentalidad social victoriana, y, por ende, de los artistas. Sin embargo, todos estos aspectos eran mirados y aceptados únicamente como una manera de expresión artística, ya que en la realidad eran rechazados por la sociedad. Las miradas románticas hacia estos temas eran propias del imaginario artístico; la sociedad señalaba que la mujer debería de estar en su casa, bajo el cuidado de su padre, en primer lugar, y de su esposo, en segundo, por lo que se le consideraba el eje de la familia, pero sólo en su encierro, por ello “the poem’s popularity rests, more than anything else, on its embodiment of the highly complex Victorian conception of woman, and the correlative Victorian attitude toward the home” (Nelson: 6). La idea de una mujer enamorada y que observa melancólica el exterior en la búsqueda del “verdadero amor” era algo propio de la literatura y de la pintura victoriana, pero no era permitido en la sociedad; la función de la mujer era complacer mediante su obediencia y rectitud al hombre. En caso de que este principio se rompiera, la mujer, al salir de su casa, caía inevitablemente, lo que derivaba en su desgracia. Todos estos elementos eran capturados en la pintura y en la literatura, en donde las mujeres eran representadas con una belleza exótica, más allá de lo común, capaz de despertar los deseos de los hombres, y esto enfatizaba su belleza aún más; por ello “The Lady of Shalott”, “who could not be more unattainable, perfectly embodies the

Victorian image of the ideal woman: virgin, embowered, spiritual and mysterious, dedicated to her woman tasks.” (Nelson: 7).

Sean cuales fueren sus motivos o temas, el valor de estos cuadros, radica en la misma existencia de los mismos, en el ordenamiento de sus características físicas, en su interpretación, porque “illustration offers the student of Victorian literature a material trace of contemporary readers’ response to a poem, not only in the pictures themselves, but also in the critical reviews assessing the pictures in relation to the poems” (Janzen: 401). Los cuadros y las ilustraciones se convierten, entonces, en un material físico en donde la lectura de cada artista/lector está plasmada de una manera casi concreta. Son imágenes “vivas” de una lectura, de una interpretación que adoptó medios físicos para expresarse, junto con todas sus limitaciones, y es que las técnicas, por muy variadas y desarrolladas, dejan “huecos” en las lecturas que pretendían rellenar los “huecos” del texto.

En primer lugar se encuentran dos tipos de obra totalmente distintos en técnicas y en características, que se encuentran unidos por un tema en común, al menos bajo la mirada del intérprete. Existen, por lo menos, dos maneras de ver la relación entre este conjunto de imágenes y palabras: por un lado, considerando la imagen como ilustración del texto, por ejemplo “in their illustrations, Hunt and Rossetti followed good illustrative practice by seizing on significant moments in Tennyson’s poem to visualize and interpret for the reader, who had, as a result, two texts to decipher: the poet’s verbal one and the artists’ visual ones” (Janzen: 401), y, por otra, considerando al texto como base para una creación pictórica que no esté necesariamente acompañada por el poema, y en donde “each artist interpreted the poem in his own way, drawing upon the imagery of the poem itself, prior interpretations and related subjects, current literary interpretations and his own predilections” (Nelson: 4).

En el primer caso, el lector acompaña su oficio, la lectura, con la imagen que ha sido creada bajo una interpretación. De esta manera, el lector se encuentra delante de dos diferentes posturas, cuando menos, ya que puede leer el poema sin distracción alguna, o puede formar su lectura, su interpretación, a partir de la interpretación, digerida y contextualizada, del artista pictórico. Tal vez Tennyson no estaba del todo equivocado al decir que la ilustración sólo provoca una unión entre ésta y el texto de tal manera que entorpece la misma lectura, lo que causa una inmediatez casi indisoluble entre ambas. Pero, ¿realmente es causante de todo esto? Si bien el lector se encuentra ante una interpretación pictórica de las diversas partes, o del conjunto, no con esto el lector se encuentra atado a una sola interpretación, porque, al fin y al cabo, para saber lo que la imagen representa tiene que interpretarla, lo que crea un juego de interpretaciones.

Asimismo se encuentra el texto, el que el lector “desdobla” con su lectura, y es en este punto en donde “se expresa la propia actitud co-creadora del lector; por iniciativa propia y con imaginación el lector ‘llena’ diferentes partes de indeterminación con aspectos, que por así decir, son elegidos de muchos aspectos posibles o aceptables” (Ingarden, 2001: 36). Ahora bien, las indeterminaciones que existen en el texto son aquellos puntos que no se encuentran indicados en el mismo, y que el lector tendrá que “llenar” para facilitar o apropiarse de su lectura. Existen dos tipos de indeterminaciones en el texto literario, que pueden ser mayores en los textos líricos, y son causadas ya sea por omisión inconsciente, en donde el escritor ha olvidado poner ciertos elementos, o por omisión consciente, debido a que el escritor así lo desea para permitir que el lector “rellene” los “huecos” de una manera más efectiva, o, simplemente, porque “no es posible fijar, con ayuda de un número *limitado* de palabras o de oraciones, de una

manera clara y completa, la variedad *ilimitada* de las determinaciones de los objetos individuales representados en la obra” (Ingarden: 34).

Estos elementos provocan que el lector interprete la obra literaria con sus propios medios y su propio contexto, en especial cuando se trata de una época contemporánea. Asimismo, hay que tener en cuenta que el artista, el ilustrador, también es un lector, quien, a su vez, interpreta el texto; sin embargo existe una diferencia entre ambos lectores; el primero, el lector, puede crear una interpretación, una lectura, que quedará en él con la posibilidad de alteraciones no físicas, es decir, puede cambiar su lectura de diferentes maneras en el transcurso de su vida o, inclusive, de una tarde. Puede imaginar y “concretizar” las indeterminaciones del texto, ya que al leer “reviste al objeto, al respectivo objeto representado, con ‘la vestidura’ de propiedades cualitativas, expresivas; lo ve, en cierto modo, ‘en la fantasía’, de tal manera que se le muestra casi en una forma personificada propia” (Ingarden: 39). La expresión de su lectura queda en él únicamente. En cambio, el segundo, el lector/artista, si bien sigue los parámetros del primer lector, tiene los medios para casi concretizar de una manera física las diferentes indeterminaciones que encuentre en el texto, y el “casi” no está de más. El artista tiene los medios para representar su interpretación, sí, pero éstos están limitados por sus mismas características técnicas. No se trata de una lectura en la que la interpretación se mantenga únicamente en el lector, ya que al ponerla en papel o en tela, según sea el caso, la interpretación del lector/artista se somete a los espacios y las formas concretas con las que desea acercar al observador a su obra. “El lector procurará unir diversas perspectivas dentro de la obra, o pasar de perspectiva en perspectiva para edificar una ‘ilusión’ integrada” (Eagleton, 2004: 98). En el arte pictórico, esta “ilusión integrada” pierde algunas de sus cualidades al convertirse en una ilusión concreta. Las indeterminaciones que hay en el texto y que el lector/artista desea concretizar, se ven

alteradas debido a su limitado catálogo de posibilidades. Por ejemplo, si el lector lee que tal o cual personaje se encuentra sentado, éste, posiblemente, creará todo un conjunto de imágenes que formarán una escena. En principio necesita un lugar en donde sentar a sus personajes, lo que podría formar parte de todo un conjunto sin que ningún elemento sea establecido, puede variar de un sillón a una silla, o un banco, no importa en realidad, sólo crea el conjunto de imágenes sin que ninguna de ellas tenga una forma precisa; lo mismo pasa con las características del objeto “idealizado”; puede tener toda la gama de colores que existen, o que conozca el lector, o quizás sólo una que acompañe una inmediatez de la lectura. En cambio, el lector/artista necesita del objeto para plasmarlo en su obra; ya no es si están sentados en un conjunto de objetos que tienen ese propósito, sino que requiere de uno solo, y es cuando el objeto cobra una unidad, se convierte en una silla o en un banco o en un sillón, y pierde su posibilidad de transfigurarse. Todo esto sucede porque “el acercamiento [a la obra literaria] en la pintura requiere un método adaptado a este propósito, que integre unidades significantes y, sobre todo, unidades simbólicas, que den cuenta de su función de ‘presentificación’” (Teulière, 1999: 83). Para representar, necesita de un objeto, y ese objeto se materializa en el cuadro de manera latente, física. Pero no por ello el cuadro queda exento de interpretaciones, y es en este punto en donde comienza el juego de las interpretaciones.

El lector tiene el texto en un lado de la página y en la otra tiene la imagen. ¿Qué tanto es lo que aquella imagen aporta al texto? En realidad son pocos los elementos que interfieren en la lectura; en principio se encuentran los elementos visuales que no necesitan de una interpretación que afecte de manera contundente la lectura, por ejemplo, el color de piel, el cabello, los objetos que le rodean, ya sea que pertenezcan al texto o no, y otros elementos más que aparecen en el cuadro muchas veces como objetos decorativos. Todos estos sólo presentan una imagen que pasa de lo visual al imaginario

que “habita” en el lector. Por otro lado se encuentran los elementos visuales interpretativos, que son aquellos que tienen sus bases en la interpretación del espectador y que sí pueden alterar un poco la estructura interpretativa del lector. Al interpretar la imagen, el lector crea un conjunto, un marco de referencia que puede ser bidireccional, ya que tanto la imagen altera la lectura, como ésta a la ilustración.

En el segundo caso se encuentran los cuadros que son realizados de manera independiente, es decir, que no acompañan al texto de una manera inmediata. Si bien éstos no afectan de manera directa la lectura del lector, también tienen sus características y su participación en el juego de las interpretaciones. En primer lugar, el artista tiene una mayor libertad interpretativa, puede jugar con las imágenes sin que éstas tengan una interacción directa, y por lo tanto derivativa, con el texto. Sin embargo, la relación entre el cuadro y el texto existe desde el mismo momento en que el primero ha sido creado a partir de una interpretación. Si bien su interacción es diferente a la de la ilustración, ya que se puede considerar que el cuadro puede ser observado sin referente, lo que permite al espectador crear una interpretación independiente del poema, el observador necesita, hasta cierto punto, la relación cuadro-texto. Una pintura puede ser apreciada e interpretada como una entidad; no obstante, en el caso de aquéllas que están basadas en un texto literario, éstas encuentran un mayor significado cuando existe el referente, es decir, el texto. Para lograr esto, el artista puede valerse de varios métodos para ligar ambos aspectos, como, por ejemplo, nombrar su pintura con el título de la obra literaria, utilizar unas líneas de la misma o emplear el nombre de alguno de los personajes. Mediante este método, el espectador crea la unión entre ambas obras y complementa tanto su lectura como su contemplación; cuando el espectador, que tiene que conocer la obra de antemano para realizar la interpretación en directa relación con el texto, observa la pintura de inmediato “compara” su marco de referencia con el que se

encuentra delante de él. En primer lugar identifica la escena del texto, luego compara la imagen que ha creado a partir del texto con la que aparece en el cuadro, crea su interpretación, y, al hacer esto, puede cambiar su apreciación del texto o conservar la que tenía. De esta manera, si el espectador/lector había “llenado” los “huecos” del texto de una manera particular, lleva ésta ante la pintura. De hecho, el mismo momento de reconocimiento es una comparación de ambas interpretaciones, y esto crea un intercambio de experiencias, ya sea que la pintura afecte la lectura o viceversa; es a este fenómeno al que llamo juego de interpretaciones, y que será estudiado en el siguiente capítulo en el poema y las ilustraciones y pinturas que de alguna manera se refieren a él.

Capítulo IV
Las ilustraciones y pinturas del poema:
La ventana, el espejo y el bordado

Who is this? and what is here?
 And in the lighted palace near
 Died the sound of royal cheer;
 And they crossed themselves for fear,
 All the knights at Camelot:
 But Lancelot mused a little space;
 He said, 'She has a lovely face;
 God in his mercy lend her grace,
 The Lady of Shalott.'

(Tennyson. "The Lady of Shalott". IV. vi. 163-171)

Como se ha dicho anteriormente, son muchas las ilustraciones y pinturas que están basadas en el poema de Tennyson, "The Lady of Shalott". Sin embargo, en su gran mayoría están inspiradas en las tres últimas partes, con lo que los temas más recurrentes son *the Lady* tejiendo, la aparición de los amantes ante el espejo, el reflejo de Lancelot en el mismo, el instante en que el espejo se rompe, *the Lady* en la barca y su encuentro con Lancelot. Cada una de las ilustraciones y pinturas tiene su manera particular de plasmar cada momento; no obstante, las que serán estudiadas son aquéllas que ilustran a *the Lady* en cada una de sus facetas con el espejo y el bordado, y, en especial, la forma en la que cada artista interpreta las escenas que corresponden a la segunda y tercera parte del poema. De esta manera, el orden de las ilustraciones y pinturas que se analizarán corresponde a los temas que representan, los que, a su vez, están divididos en

tres partes: *the Lady* ante el bordado y/o el espejo, la aparición de la pareja recién casada en el espejo y la reacción de *the Lady*, y, por último, el reflejo de Lancelot y las consecuencias de su aparición. En la primera parte se analizará la ilustración de Inez Warry titulada *The Lady of Shalott*, con el propósito de contrastar las diferencias y similitudes entre la interpretación de una mujer con la de un hombre, por lo que el segundo análisis se realizará con base en el cuadro de Charles Robinson, llamado *The Lady of Shalott*. Para la segunda parte se estudiarán los cuadros de John William Waterhouse y de Sydney Meteyard, quienes usaron la misma frase del poema para nombrar sus creaciones, "*I Am Half-Sick of Shadows*", *Said the Lady of Shalott*. El propósito de este análisis es comparar las interpretaciones de ambos artistas. Asimismo, en la tercera parte se compararán el cuadro de William Maw Egley, el dibujo de Elizabeth Siddal, la ilustración de Henry Marriott Paget y la pintura de Waterhouse, todos titulados *The Lady of Shalott*. De esta manera se analizarán las diferencias entre las representaciones femeninas y las masculinas, así como las similitudes entre ellas. Con el propósito de complementar esta tercera parte, se analizarán los bocetos, la ilustración y el cuadro de William Holman Hunt para estudiar el desarrollo pictórico de un tema, además de los cambios que puede sufrir esta idea en las diferentes partes de su evolución.

La litografía de Inez Warry titulada *The Lady of Shalott*, sin fecha de realización (Vid. lámina 4). La imagen de *the Lady* es sencilla, al igual que la escena; su atuendo, si bien posee algunos adornos en el cuello, los hombros y la cintura, es austero; el tocado de su cabeza sujeta su cabello que se extiende sobre su espalda hasta llegar a su cadera. Su bordado no es más que una tablilla que sostiene con una mano sobre su regazo, mientras que con la otra sujeta la aguja y el hilo. Se encuentra sentada sobre una butaca tapizada; su mirada se posa sobre su labor, mientras que sus labios esbozan una leve

sonrisa que significa sólo el seguimiento de su actividad. Pero, lo que hace la diferencia en este cuadro, de acuerdo a la interpretación de Timothy Rodgers, es que “Her bland, pretty face indicates neither artistic nor intellectual concern for her embroidery” (1985: 170); no es la imagen del artista que se encierra en su mundo para crear, ni tampoco la mujer atormentada, ni sensual, que ha dedicado toda su vida, porque no tiene otra alternativa, a tejer en un constante eterno. Su figura es la de la mujer victoriana vista por la mujer de la misma época, que dedica su tiempo a ejercer el propósito que le han impuesto sin que con esto exista una queja o una tristeza. Cabe señalar que en la litografía no hay espejo alguno, lo que significa que no hay tentación de un mundo exterior que atente en contra de la protección del interior. Ella está encerrada y protegida. La austeridad de su entorno, con ciertos adornos, es cierto, demuestra la falta de ansiedad por algo más. Ella se encuentra conforme con lo que tiene, con su propia vida.

En contraste, y con el mismo tema, se encuentra el cuadro de Charles Robinson, *The Lady of Shalott* (Vid. lámina 24), en donde la imagen de *the Lady* es más elaborada; en principio, ella se encuentra sentada en el piso, su vestido la cubre completamente a excepción del cuello y los brazos; si bien éste tampoco es tan elaborado, las formas que crea sobre su cuerpo dan cierta movilidad al conjunto, mismo que se acompaña con los hilos que sostiene con sus dos manos y que ondula como si estuviera impulsado por el viento. Se trata de una imagen viva, en movimiento, sensación que también está apoyada por su cabello que, pese a una cinta que sujeta la corona de su cabeza, se esparce detrás de su cuello hasta llegar al espejo. Por otra parte, el bordado está compuesto por un bastidor en el que el hilo tiene la forma de una telaraña formada por patrones horizontales y verticales. La forma del cuadro no permite ver el contenido del tejido, las formas que ella teje en él; sin embargo, por la posición de su rostro y por su

mirada fija en el espejo, se puede interpretar que son las imágenes que ve las que son trasladadas al tejido. Todos estos elementos, en contraste con la interpretación de Warry, crean la idea de que sí existe una tentación por parte del mundo exterior, y que es ésta la que lleva a *the Lady* a mirar lo que aparece en el espejo. Por otra parte, el movimiento de sus manos y de su cabeza crea la sensación de un girar constante, es decir, que cuando ve algo en el espejo, de inmediato voltea a su tejido para plasmarlo y viceversa. Este efecto se logra, además, por la posición de *the Lady* con respecto al tejido, ya que al encontrarse ella en medio, para plasmar lo que ve reflejado, tiene que cambiar la posición de sus manos y de su cabeza. Ahora bien, en cuanto al espejo hay una alteración con respecto al texto; éste indica que el espejo cuelga delante de ella todo el año, lo que permite que no pierda ni una sola imagen de lo que aparece en él; sin embargo, en la creación de Robinson la posición del espejo se altera, ya que éste y el bordado se encuentran divididos por la presencia de *the Lady*, quien, de esta manera, toma el papel del intermediario entre ambas formas de representación. Por otra parte, el espejo, al igual que el tejido, tiene una forma circular, con lo que la correspondencia entre ambos es inmediata. Finalmente, la imagen que presenta el espejo es el camino que va hacia Camelot, la única referencia de una población que hay en el poema, pero no sólo esto, sino que también da un reflejo de la ciudad, como si con esto se indicara el destino del camino.

John William Waterhouse usa elementos similares a los de Robinson en su pintura "*I Am Half-Sick of Shadows*", *Said the Lady of Shalott*, de 1915 (Vid. lámina 33), sólo que, en este caso, la escena que presenta el artista corresponde a la última estrofa de la segunda parte, en donde se narra la aparición de los amantes recién casados y la reacción de *the Lady* ante ellos. Al igual que Robinson, Waterhouse coloca a su Lady sentada, aunque en esta ocasión lo hace sobre un banco. Su vestido es de un rojo

carmesí, sin otros adornos más que la intensidad del mismo y un listón que recorre su cintura. Está colocada enfrente de su telar, que es más elaborado y semejante a una imprenta. Se puede distinguir el bordado y las imágenes que ella ha plasmado en él; son tres círculos con su correspondiente imagen, lo que crea una correspondencia entre espejo e imagen. Sobre su regazo, abandonada, se encuentra la lanzadera que usa para tejer, y a su costado, justo en el extremo derecho, se encuentra el hilo inmóvil. La máquina de bordado, la lanzadera y el hilo crean la imagen de movimiento, pero en este caso se encuentran inoperantes, inmóviles, y esto tiene una razón: ella se encuentra con sus brazos sobre la cabeza, sus manos están entrelazadas detrás de ella, como si con este gesto indicara que se encuentra renuente a seguir con su labor. Si bien el rostro de *the Lady* muestra tres cuartos de perfil en dirección al espectador, su mirada está colocada en un punto indeterminado lejano de las imágenes que presenta el espejo, con lo que ya no observa a los habitantes de Camelot, que se puede observar en la parte superior de la imagen; pero su falta de interés no se deriva de la imagen de la ciudad, sino de dos formas que aparecen en la parte baja del espejo: los dos amantes que caminan abrazados por el camino. Ante esto, *the Lady* crea una separación física entre el telar y su cuerpo, mismo que está totalmente apoyado sobre el respaldo de la silla, lo que crea una tensión en donde “the mirror reflection, the shadow of which she is ‘half-sick,’ serves to heighten the tension between *the Lady*’s cloistered existence and the exterior world by opening up the space in the painting and providing a view of an island, a river, Camelot, and a bridge connecting that island with Camelot” (Nelson: 9). Ahora bien, el espejo que se encuentra situado a su izquierda juega con las impresiones del espectador; en principio parece tener las cualidades mágicas que están descritas en el poema, ya que puede interpretarse que la imagen que proyecta no tiene procedencia, no la refleja sino la genera, pero a la vez, el reflejo del telar en él muestra que sí ejerce su función

natural, el principio por el que fue creado. Ante esto se crea un juego, ya que al reflejar parte del telar se crea la idea de que en el extremo oculto, justo en donde se encuentra el espectador, se halla una ventana que es la que provoca el reflejo del espejo y no la “voluntad” mágica del mismo. Sin embargo, debe notarse también la cercanía de la pareja, que se encuentra detrás de unas columnas que pertenecen, probablemente, a la misma estructura de la edificación en donde habita *the Lady*. Este juego de cercanía y de lejanía sugiere otra interpretación: la pareja se encuentra cerca, lo suficiente para percibir su presencia y para mostrar esbozos de su sentimiento, pero a la vez están separados por la construcción que encierra a *the Lady*, lo que impide, en vez de las sombras, una aproximación total al sentimiento que ellos se profesan.

Sydney Meteyard utiliza la misma escena del poema para su cuadro “*I Am Half-Sick of Shadows, Said the Lady of Shalott*,” realizado en 1913 (Vid. lámina 21). Pese a ello, se pueden observar disimilitudes importantes entre la pintura anterior y ésta, pero también ciertas características que las unen. En principio, Meteyard viste a su *Lady* con un vestido más elaborado de color azul en su totalidad y con algunas franjas de tela roja, lo que agrega cierta paz a la composición que contrasta, aparentemente, con el tema del mismo. Su cabello está peinado con elegancia sobre su cabeza, la que se encuentra reclinada levemente sobre el respaldo de su silla, misma que está tapizada de un azul más fuerte que su vestido. El gesto de su cara “emphasizes the sensual mood of *the Lady’s* newly awakened sexual desire” (Nelson: 9), pero también su consternación ante las imágenes en el espejo, mediante el perfil completo y sus ojos cerrados. Por otra parte, al igual que Waterhouse, Meteyard separa a *the Lady* del telar colocando al espejo casi en medio, lo que crea la imposibilidad, o falta de interés, en seguir tejiendo, debido a que las imágenes en el espejo son la causa de ello. El bordado es visible a los ojos del espectador, y, sin embargo, las imágenes que hay en él no son claras; es más, se trata de

una creación incompleta, como si se hubiera detenido de súbito ante la presencia de un factor externo; su mano izquierda sujeta el bastidor del bordado, lo que indica tanto la conexión con el mismo, como la imposibilidad de desprenderse del todo. Las flores que la rodean enfatizan el descubrimiento del despertar sexual; se trata de una mujer que ha encontrado en los reflejos del espejo, en las imágenes, la posibilidad de otra faceta en su vida, aunque todavía no está segura de ella; ése es el motivo de que sus ojos se encuentren cerrados y su cuello se muestre al espectador casi como una provocación, como si ella se encontrara en un letargo.

El espejo es la fuente de la imagen que ha creado este cambio en *the Lady*, y sus características son por demás diferentes a las interpretaciones anteriores. En principio, “The magic mirror in the background, with its blue-gray tonality, has the characteristics of a crystal ball in which the young lovers appear as in a vision, an imaginary bridge between the picture of Lancelot and herself” (Nelson: 9), lo que concuerda con las sombras que son descritas en el poema. La superficie del espejo no es plana, una indicación de luz en su extremo superior izquierdo crea la idea de una redondez, ya que el reflejo de esta luz, quizás una ventana detrás de *the Lady*, se modifica hasta alcanzar una curvatura. La imagen que observa *the Lady* se encuentra en el centro del espejo, como si fuera un punto de luz en un ambiente de oscuridad. Para el espectador, la imagen de los amantes no es clara, sólo se trata de dos formas casi inexistentes, pero presentes, en el fondo del espejo; sin embargo, la fuente de luz atrae su mirada hasta que identifica las siluetas. Este efecto lo comparte *the Lady*, ya que, como dice el poema, sólo son sombras lo que ella puede observar e interpretar; por ello las formas vagas en el tejido, mismas que son un intento de concretización, pero que no alcanzan una claridad absoluta. Estos elementos privan al espejo de su función natural, no refleja las imágenes concretas, tal como son, y tampoco juegan con la posibilidad de un reflejo producto de

una ventana. El espejo mágico del poema recobra su vida en la pintura en la interpretación de Meteyard.

En el poema, la imagen de los amantes funciona como un aviso de otra imagen que aparece en el espejo en la tercera parte del poema: Lancelot; ésta es considerada una de las escenas más representativas del poema, ya que en ella se encuentra la maldición, la pérdida del mundo interior que conserva *the Lady*. Como parte fundamental del poema, los ilustradores y los pintores victorianos utilizaron esta escena para crear sus cuadros e ilustraciones. Uno de estos ejemplos es William Maw Egley y su cuadro *The Lady of Shalott* (Vid. lámina 37), en donde el artista “concentrates upon the wistful yearning of a young maiden’s love” (Nelson: 9). La figura de *the Lady* ante la ventana, que está indicada por la luz que cubre la parte frontal del cuerpo de *the Lady*, aparece en el extremo derecho de la pintura con su mano izquierda sobre su derecha encima de su corazón, con su mirada fija en el exterior en un suave gesto que puede significar tanto miedo como deseo, debido a la posición de sus manos. Su vestido está elaborado con tonos dorados, anaranjados y verdes, que crean un juego tonal con el matiz de la composición ya que está formada por colores cálidos. Su cabello es dorado y no está sujeto por ningún tipo de peinado, en lugar de eso, cae sobre sus hombros formando bucles en una tranquilidad que envuelve toda la atmósfera. A sus espaldas se encuentra el telar, mismo que ha sido abandonado para ver la imagen que se refleja en el espejo de una manera más inmediata; con esto *the Lady* se desprende, al parecer, de las ilusiones que puede crear el espejo y se enfrenta, entonces, a la realidad que sólo puede darle la ventana que no aparece de manera física ante la mirada del espectador. Sin embargo, la misma posición del espejo puede indicar que no es un reflejo lo que se muestra en él, debido a que el reflejo del cuerpo de *the Lady* no aparece en el espejo. Además, la

figura de Lancelot está demasiado cercana, casi como si estuviera a unos pocos metros de la ventana.

En la parte central, y dominando la escena, se puede observar un ventanal que muestra parte del edificio en donde ella vive, el río y un puente que, probablemente, se dirija hacia Camelot; en la parte central del ventanal está colocado un escudo de armas, lo que indica la nobleza y estirpe de *the Lady*, tal como si fuera parte de un mundo que necesita ser reconocido por un emblema. Los elementos del ventanal “[provide] a view of a romantic landscape and a river flowing into the unknown world, conveying the pensive mood and wistful longing of *the Lady* while emphasizing the contrast between *the Lady*’s interior tower and the colorful exterior world of romance” (Nelson: 10). Esta escena contrasta de manera radical con la que muestra el poema, ya que no se trata de una mujer que grita asustada ante una maldición, de hecho, ésta no ha llegado aún; el espejo está completo; la escena muestra un momento anterior a su rompimiento, por ello *the Lady* mira tal vez entusiasmada o deseosa la imagen que le ha presentado el espejo: Lancelot. Éste, a diferencia de las indicaciones del poema, no avanza, su montura se ha detenido como si deseara ser capturada por el espejo, y lo mismo sucede con él, que mira de frente y con su espalda en alto al observador, mismo que puede ser tanto *the Lady*, como el espectador del cuadro. El juego de los reflejos es aún más complicado en este cuadro, ya que si bien se sigue jugando con la idea de un espejo que refleja el exterior, en éste no se encuentra la silueta de *the Lady*, quien se encuentra justo en la línea de reflexión; por otra parte, la posición del caballero es demasiado cercana para ser considerada un mero reflejo; sin embargo, al estar *the Lady* ante la ventana, se enfatiza el hecho de que ella mira al caballero, que él es el objeto del sentimiento que en ella habita, por ello ha decidido abandonar su asiento para colocarse justo delante de la ventana, para tener una visión clara del caballero; entonces, éste se encuentra al otro

extremo de la ventana, justo en donde el espectador no puede ver, con lo que su único rastro se encuentra en el espejo mismo.

Esta interpretación de Egley presenta grandes diferencias ante el dibujo en tinta de Elizabeth Siddal, *The Lady of Shalott at her Loom*, de 1853 (Vid. lámina 20). Es una de las primeras representaciones del poema de Tennyson, y una de las mayores diferencias entre ésta y la obra de Egley, de acuerdo a la interpretación de Miriam Neuringer, es que “Siddal’s *Lady of Shalott* is cold and passionless” (1985: 162). La escena es sencilla, y esta representación es motivada por la misma técnica que usó la artista. En primer lugar sus ropas son austeras, sin decoración de ningún tipo; su cabello está peinado hacia los lados, separado justo a la mitad y cae sobre su espalda y hombros hasta perderse detrás de ella. Es la imagen central del dibujo; delante de ella se encuentra el telar, en donde los hilos se han “liberado” y se desenvuelven en un desorden que parece ser una llamarada tanto pasional como caótica. Asimismo, justo detrás del telar, pero sin que éste lo oculte, se encuentra el espejo, el que muestra la imagen de Lancelot conforme avanza hacia *the Lady*. La figura del caballero es pequeña, casi lineal, con lo que se crea la idea de movimiento pero también de un hecho casi incidental. El espejo muestra, a la vez, líneas que lo entrecruzan, y que se unen a los hilos del telar, simbolizando su resquebrajamiento. Ella tiene su cuello torcido, con lo que el movimiento aparece; sin embargo, su torso sigue de frente al telar y al espejo, como si aquella imagen que ha aparecido en el espejo no tuviera la fuerza suficiente para hacerla desprenderse de su labor. Sus ojos miran al exterior, a una ventana que se encuentra a sus espaldas, lo que, una vez más, crea el juego del reflejo, pero, a la vez, indica el impedimento de poder mirar al exterior, a la realidad. En su rostro no hay ni un solo rastro de sentimiento, ni una sonrisa, ni espanto, sólo mira al exterior impulsada por un motivo que no causa en ella sentimiento alguno. Justo debajo de la ventana,

sobre un mueble, se observa un crucifijo, elemento totalmente ajeno al poema, y que, sin embargo, es parte de la interpretación de la artista. Este objeto “emphasizes the inevitability of *the Lady*’s doom; by placing the crucifix directly in front of the window, [Siddal] indicates that religious faith cannot save her from her fate” (Neuringer: 162). La cruz no está de más, sino que representa uno de los fundamentos básicos en la ideología victoriana del cuidado de la mujer; la fe era un elemento que permitía, y obligaba, a la mujer a estar en perfecta calma en su entorno hermético. En este caso, en el dibujo, éste sirve, en parte, como protección, pero también indica que *the Lady* está a punto de enfrentar su destino y que no hay ninguna posibilidad de evitarlo, ni siquiera la fe; sin embargo, “*the Lady* does not seem to care; she knows she is doomed and has already accepted her lot” (Neuringer: 162). Ha perdido el espejo, su telar e inclusive la salvación de su dios, y ante esta situación, en vez de encontrar una posible salida en la desesperación, ella mira impávida al exterior, resignada ante su destino, como si estuviera dispuesta a enfrentarlo. Como en la pintura de Warry, Siddall muestra una imagen que contrasta radicalmente con la interpretación del poema por parte de los pintores masculinos; su Lady no se ve enamorada ni deseosa, ni deprimida ni asustada, sabe que ha transgredido las leyes que la mantenían a salvo, y, ante esto, sólo le queda esperar que se cumpla su castigo.

El dibujo de Henry Marriott Paget, *The Lady of Shalott*, de 1881 (Vid. lámina 5), muestra la contraparte masculina. En su composición, *the Lady* es la figura central; está vestida con ropas lujosas dignas de una mujer perteneciente a la nobleza; su cabello está adornado con dos trenzas que parten de sus sienes y desaparecen detrás de sus hombros, mientras que el resto lo hace en su espalda. Su cuerpo muestra un claro movimiento que se origina en una silla que se encuentra en el extremo derecho del dibujo y que tiene como final, todavía no alcanzado, la ventana a la que ella mira. La escena de Paget

representa el momento intermedio entre la visión de Lancelot en el espejo y la del mismo en la ventana, un camino que ella todavía no termina. Por otra parte, el espejo se encuentra en el extremo superior derecho del dibujo; su forma no está totalmente clara, y parece esconderse de la mirada del espectador. Pero sí aparece una imagen, casi difusa como si se encontrara entre sombras, y es la de Lancelot que parece acercarse o alejarse. La constitución del reflejo indica que el espejo no es plano, sino convexo; además, se encuentra muy cercano a la descripción del poema con lo que se aleja del juego de los reflejos, ya que parece más generar la imagen que reflejarla debido a su posición. Lo más interesante del dibujo de Paget es la ventana, cuyas puertas se encuentran abiertas, y, en especial, la disposición de dos cojines colocados encima de dos pequeñas columnas separadas por un escalón; esto “makes the temptation to gaze upon Camelot irresistible and *the Lady*’s downfall perfectly understandable” (Fogelman, 1985: 136); la simple presencia de estos asientos indica la posibilidad de observar a través de la ventana, casi como si fuera una invitación, lo que está prohibido en el poema. Se crea la impresión de que *the Lady* ha tomado una decisión que ya estaba latente en el dibujo, en la temporalidad pasada del mismo. Su mano derecha se extiende a la ventana, como si quisiera aferrarse no del marco de la misma, sino de lo que aparece detrás de ella, mientras que su izquierda suelta su silla, su tejido y el espejo. Todo su cuerpo señala el intento de alcanzar la realidad que existe en el mundo exterior.

Waterhouse se inspiró en el mismo momento del poema para crear su pintura *Lady of Shalott*, de 1894 (Vid. lámina 35). Al igual que Paget, el artista plasma en su cuadro la imagen de *the Lady* en el instante en que aparece Lancelot en el espejo y ella se aleja del telar. Como en los dos anteriores, la figura central de la pintura es *the Lady*, quien está ataviada con una tela blanca, casi transparente, que cubre su vestido, que es dorado o color crema; asimismo, la tela que la cubre tiene en el cuello atavíos dorados y

un listón que ciñe a sus piernas. Su cabello está peinado hacia atrás, probablemente con un listón que lo sujeta detrás de su espalda. La posición de su cuerpo indica que se está alejando de su asiento, que sigue el movimiento de su dueña, puesto que ha abandonado su posición delante del telar para permitir que *the Lady* se levante. Asimismo, el tejido muestra tres círculos colocados horizontalmente, y cada uno de ellos muestra una imagen diferente. El movimiento de *the Lady* señala su abandono ante la imagen que ha aparecido en el espejo; sin embargo, su mano derecha aún sujeta la aguja, con lo que su alejamiento no es total; a esto se suma el hecho de que en su regazo, en una especie de bolsa que forman las arrugas de su vestido, se encuentran dos hilos enmarañados de color rojo y morado; asimismo, en el piso se observan tres bolas de hilos de diferentes colores, como si esperaran a sus iguales que están a punto de caer ante el movimiento precipitado de *the Lady*. La mano izquierda le ayuda a levantarse de su asiento. Su rostro es una mezcla de asombro, curiosidad y un poco de apasionamiento, ya que sus mejillas están ruborizadas. Sus ojos miran al lugar en donde estaría el espectador, aunque en realidad estos buscan otra imagen, la misma que aparece en el espejo, como si éste proyectara una ventana que se encuentra justo detrás o delante del observador. Esta idea se enfatiza por el reflejo, no tanto el de Lancelot, como el de *the Lady*. Parte de su cabeza y de su hombro están reflejados en el cristal, lo que significa que, a pesar de que esté oculto a la mirada del espectador por la imagen central, es el cuerpo de *the Lady* en su totalidad el que se proyecta en el espejo. Esto crea un juego de reflejos, ya que a la par que Lancelot aparece en el espejo, al proyectarse la imagen de *the Lady*, ella se levanta para encontrarse con el caballero, del que sólo se muestra su casco, su pluma, parte de su hombro y parte de su lanza, como si estuviera listo para la contienda. Pero ella no logrará encontrarlo, ya que los arcos de una construcción, la misma que encierra a *the Lady*, impiden el encuentro. Así se construyen tres imágenes superpuestas

en el espejo; en primer término, según su cercanía, se encuentra el cuerpo de *the Lady*, en segundo plano están colocados los arcos, que impiden su avance, y, al último, el caballero que tiene como fondo el camino y los pastos. Se crea un contraste entre estos tres planos, en especial por la diferencia de los ambientes, y, mediante este contraste, se enfatiza la imposibilidad del encuentro y, sobre todo, el encierro de *the Lady*. Por otra parte, el espejo muestra las líneas de su resquebrajamiento, y éstas corren precisamente sobre el reflejo de *the Lady*, lo que marca la llegada de la maldición. Por último, hay que señalar un elemento más en el cuadro de Waterhouse y que, como en el caso de Siddal, no se encuentra en el poema, pese a que tiene la misma función que en el dibujo de la artista. En el extremo derecho de la pintura se observa un pequeño cuadro de la sagrada familia, se puede saber por el simple hecho de los halos dorados que cubren las cabezas de las figuras representadas. Este elemento se puede interpretar de la misma manera que la cruz en el dibujo de Siddal, ya que invita al observador a interpretarlo como una tercera protección, misma que *the Lady* ha abandonado al darle la espalda.

Por último, pero no por ello menos importante, se encuentra William Holman Hunt. Antes de comenzar, quisiera explicar el motivo de colocar a este pintor e ilustrador en este lugar de la argumentación. En primer lugar, es el único de los artistas antes estudiados que realizó tanto una ilustración para acompañar al texto como una pintura de manera independiente; por otro lado, la ilustración que realizó sirvió como base para su pintura, por lo que ambas están relacionadas de una manera directa, lo que muestra el traslado del tema de una ilustración cuya intención es acompañar la lectura a una pintura que no pretende lo mismo. En segundo lugar, para realizar tanto su pintura como su ilustración, Hunt realizó una serie de estudios que muestran el progreso del ordenamiento de su interpretación, con lo que se puede observar el desarrollo de una idea.

Hunt, en *Study for the Lady of Shalott – the Lady Sitting cross-legged (1)*, de 1850 (Vid. lámina 16), muestra a *the Lady* sentada en medio de su telar, que, del mismo modo que en la pintura de Robinson, es de una forma circular que sostiene el tejido en forma de telaraña. Los esbozos de la figura de *the Lady* indican una austeridad que, sin embargo, puede muy fácilmente convertirse en riqueza, debido a los bordados de sus mangas. Su cabello está sujeto firmemente en la parte trasera de su cabeza. Sus manos se muestran en el acto de tejer, puesto que en la mano derecha, el brazo extendido, sujeta la aguja y el hilo, mientras que este último surge del bordado, como si acabara de hacer una puntada. Mientras tanto, su mano izquierda parece sostener el otro extremo del hilo. De la circunferencia del aro, se encuentran sujetas varias esferas de hilos, como si esperaran el momento de su participación, mientras que otras descansan sobre el bordado. Sus piernas están cruzadas debajo del aro que mantiene la forma del tejido. Su pierna izquierda está colocada sobre la derecha en una pasividad que no muestra la intrusión de ningún elemento exterior en el espejo. Si bien su cuerpo está dirigido en un cuarto de perfil hacia el espectador, su rostro, por el contrario, mira al espejo en donde su reflejo aparece solo. El espejo es redondo y muestra la figura de *the Lady* quien mira sólo su imagen, misma que está encerrada por los arcos de la edificación. Al parecer la escena de Hunt no muestra un momento particular en el poema, ya que sólo representa a *the Lady* tejiendo mientras que mira las imágenes que su espejo le muestra. No hay tensión, sólo calma, como si esperara la aparición de algo, o, simplemente, como si continuara una labor que ha realizado desde el comienzo de su existencia.

Esta misma escena presenta el segundo boceto de Hunt, *Study for the Lady of Shalott – the Lady Sitting Cross-legged (2)*, del mismo año (Vid. lámina 17). Si bien el dibujo es más elaborado que el anterior, las líneas son más depuradas, como si el artista estuviera a un punto de alcanzar su meta. Sin embargo, el dibujo sigue incompleto. La

posición de *the Lady* es la misma, tanto espacial como físicamente; el espejo continúa en el mismo lugar y con la misma forma; los arcos aún la encierran, y si bien el paisaje de fondo ahora muestra el camino hacia Camelot así como los campos, no hay nadie en él más que el reflejo de *the Lady*, quien mira impávida, ya que no hay nada que la altere, al exterior. Éste es el último estudio que realizó Hunt en donde *the Lady* aparecía sentada.

En ese mismo año, 1850, Hunt realizó un último estudio llamado *Study for the Lady of Shalott* (Vid. lámina 18), en donde las diferencias con respecto a sus bocetos anteriores son mayores. En primer lugar, *the Lady* no está sentada, sino de pie, aún en medio de una estructura cuadrada, que mantiene el tejido en forma de telaraña. Al igual que en los dos bocetos anteriores, el tejido no muestra una imagen en particular, de hecho, no hay ninguna en él, sólo hilos entrecruzados. Pero la mayor diferencia entre éste y los otros bocetos radica en la escena que presenta; ya no es sólo de *the Lady* en su tejido, sino que ahora en el espejo se muestra una figura que cabalga hacia un punto lejano: Lancelot, lo que quiere decir que la temática de Hunt ha cambiado, trocando, aparentemente, la pasividad de *the Lady* por su conflicto. La figura de *the Lady*, así como sus movimientos no muestran un estado de perturbación. Su vestido se extiende sobre sus piernas, con algunos pliegues, hasta tocar el piso; sigue enclaustrada en el marco de su tejido, sus manos sujetan aún los hilos que crean la telaraña; su peinado guarda una compostura que señala que no existe motivo para alarmarse, y, finalmente, su rostro es tranquilo, como si no hubiera mirado jamás al espejo. Sin embargo, lo ha hecho, ya que el espejo está cuarteado justo a la mitad, justo en donde la figura de Lancelot, quien no avanza hacia *the Lady* sino que se aleja, ha aparecido. Pero no es todo, si bien su cuerpo real, por así llamarlo, no muestra más que un ligero movimiento hacia el exterior de la estructura que sostiene su tejido, la imagen que proyecta, su

cuerpo “irreal” sí muestra un movimiento, y éste aparece en el espejo a la derecha de Lancelot. Asimismo, la imagen proyectada es oscura, como si fuera una sombra, lo que contrasta con la de Lancelot, que sí tiene sombras, pero sólo para enfatizar las luces de su armadura y de su caballo. Sólo una columna los separa, pero es suficiente para indicar que la figura que intenta acercarse al caballero nunca podrá alcanzarlo debido a la estructura que encierra a *the Lady*. Pero lo más curioso de este boceto es la serie de pequeños espejos que rodean al principal. En su totalidad son siete y muestran diferentes partes del poema y del futuro de *the Lady* desde el instante que ha visto hacia Camelot. Por así decirlo, estos espejos muestran no sólo el porvenir de *the Lady*, sino también su pasado. En el extremo derecho se le observa sentada ante el espejo, lo que recuerda sus primeros bocetos; en forma ascendente, a la derecha, cada una de las facetas anteriores de *the Lady* son creadas o reflejadas. En la parte superior, se encuentra lo que podría llamarse su presente en unión con su pasado y su futuro, ya que lo que este espejo muestra es la ciudad de Camelot, o al menos una parte de ella. De esta forma se ilustra no sólo lo que ella ha observado, pese a la restricción, durante toda su vida, sino lo que, por la presencia de Lancelot, ha causado que la maldición caiga sobre ella; de igual manera se trata de su futuro, ya que, aunque en ese momento no lo sabe, o parece no saberlo, ella arribará muerta a esa ciudad. En el extremo izquierdo, de manera ascendente, los espejos muestran su futuro; en la parte más baja se observa a *the Lady* ante la barca que le servirá de transporte, y en donde escribirá su nombre debajo de la proa. De inmediato sigue la imagen de ella sobre la barca, a la espera de la muerte que ha de llegar. Por último, casi junto al espejo que muestra Camelot, se halla el momento culminante del poema y de su historia, que es el encuentro entre *the Lady* y Lancelot, justo cuando él la contempla ante la mirada atónita de los habitantes de Camelot.

Este boceto fue utilizado, de manera referencial, para el grabado que realizó Hunt en 1857, titulado *Illustration for Tennyson's The Lady of Shalott* (Vid. lámina 6). Si bien existen ciertas similitudes entre el boceto anterior y el grabado, como es la posición de *the Lady*, del espejo y la forma del tejido, las diferencias son mayores. En primer lugar se encuentra la figura de *the Lady*, quien oculta gran parte del espejo. Ella está de pie en un extremo del telar, que aún posee la forma de una telaraña, pero su posición ha cambiado puesto que ahora mira de reojo al espejo. Por otra parte, la tensión de la escena es aún más fuerte en contraste con la pasividad del boceto. En principio, su cuerpo mantiene una postura casi curvada, lo que agrega violencia a su aparente inactividad; su cuello está doblado hacia delante, con lo que se crea una tensión corporal que invade su rostro rígido y que parece expresar un sentimiento que no es del todo claro, pero que, al mismo tiempo y debido a la fuerza de su cuerpo, puede acercarse a la angustia o al deseo. Sus dos manos sujetan los hilos que, al caer la maldición, rodean su cuerpo y el espacio delante de ella como si fuera una cadena que intentase aprisionarla; las manos señalan su intento “to free herself from the web, [en donde] *the Lady* raises an outstretched hand in a gesture that wards off some unseen threat – the curse, love, or Lancelot himself” (Nelson: 11); están cerca de su cuerpo, tratando de desprenderse de aquel aprisionamiento; al parecer su intento es parcialmente exitoso, ya que la parte superior de su cuerpo está libre de toda atadura, mientras que la parte inferior muestra la fuerza con la que los hilos la sujetan. Su cabello añade dramatismo a la escena; éste se desborda sobre la parte superior del grabado, de tal manera que crea la ilusión tanto de una liberación como de angustia y desesperación. Con estos elementos, la tensión de la escena se crea no sólo a partir del movimiento físico, como en el caso de Waterhouse o de Paget, sino de características cercanas a lo psicológico, ya que

Hunt was therefore consistent in choosing to depict the psychological moment of insight or illumination when *the Lady* realizes the consequences of her actions,

the moment when she knows that the curse has come upon her – not the moment when she sees Lancelot or the exterior real world, but the moment when she realizes her fate [and] ‘destruction and confusion overtake her’ (Nelson: 10-11).

Sin embargo, hay otros elementos en la escena que crean la tensión de *the Lady* como producto de una relación entre causas y consecuencias. La causa inmediata es Lancelot, quien aparece en el espejo cabalgando hacia un punto lejos de la mirada de *the Lady*, es decir, no se acerca a ella. Esto se enfatiza por el hecho de que ella aparece también reflejada en el espejo. Se trata de una figura que aparece junto a la imagen “real” de *the Lady*, justo a la derecha; es una imagen difusa pero consistente; su cabello se encuentra de la misma manera que en la real. Asimismo, se crea un juego de reflejos, ya que la mirada de *the Lady* en el espejo se posa en el caballero dando la espalda al espectador. Como en el estudio de 1850, es como si ella intentara alcanzar al caballero de una manera física, pero, de la misma manera, no lo logrará puesto que las columnas de la construcción que la encierra le impiden llevar a cabo su propósito. Con esto se enfatiza la soledad de *the Lady* y su encierro, pero no sólo esto. A diferencia del estudio, el reflejo de *the Lady* se encuentra, en el espejo, detrás del caballero, no delante, con lo que se crea la idea de que no sólo están separados, sino que él no conoce la existencia de su observador. Esto conecta al grabado con la última estrofa del poema, en donde la dama, muerta, y el caballero se encuentran, y en donde él lee su nombre, pero no con esto reconoce la existencia de *the Lady*, al menos no como una figura que posee un pasado, sino un presente.

Al igual que en el boceto anterior, Hunt coloca imágenes a los lados del espejo, aunque en este caso no se relacionan de manera directa con la vida de *the Lady*. En el grabado aparecen dos cuadros ovalados a ambos lados del espejo. El primero de ellos, de izquierda a derecha, es la imagen de Cristo crucificado, con su cabeza inclinada sobre uno de sus hombros, lo que crea una correspondencia inmediata entre la posición

de *the Lady* y él, pero también un contraste ya que Hunt “claimed that Tennyson’s poem was an allegory representing the soul’s failure to accept faithfully the high purpose of life” (Janzen: 401-402). Mientras que el Nazareno aceptó su destino con el propósito de seguir un orden ya marcado, *the Lady* no logra permanecer en su oficio, la razón de su existencia, y por ello debe pagar con su propia vida. Esto, más que tener una explicación teológica, tiene una social; lo que se ilustra mediante la comparación del nazareno y *the Lady* es simplemente el concepto de the Fallen Woman, puesto que al no cumplir con sus obligaciones establecidas, debe de confrontar al mundo exterior, y con ello debe enfrentar su castigo, la muerte. Esta idea se complementa con la segunda imagen que aparece junto al espejo; se trata de otra representación de Jesús, aunque en esta ocasión en su forma apoteósica; la corona que enmarca su cabeza señala este punto, su separación de los hombres de manera terrena, pero no espiritual. Se trata, por así decirlo, del fin que corresponde a aquél que cumple, no importando qué, los propósitos de su vida, sin siquiera cuestionar.

El grabado sirvió como base para la pintura que Hunt realizó de 1886 a 1905, titulada *The Lady of Shalott* (Vid. lámina 19). Ambas creaciones comparten características similares, como el pasaje que aborda, que es la visión de Lancelot en el espejo y la ruptura del mismo, la posición de *the Lady* en el espacio del cuadro, las dimensiones del telar y del espejo y la tensión que se crea a partir de la contorsión de su cuerpo. Ahora bien, a estas características se unen otras que sirven para enfatizar el tema representado. Cabe señalar que al ser el primero un grabado y el segundo una pintura, ésta utiliza diferentes medios propios del óleo para crear la escena. Por ejemplo, el vestido de *the Lady* está constituido por dos tonalidades opuestas, pero balanceadas. La parte superior es de un color azul con matices de verde y de rojo, color que también es utilizado en la parte inferior. El contraste entre colores cálidos y fríos tiene un

propósito en la pintura, ya que el piso, el bordado y los muros, junto con las imágenes que aparecen en él tienen una tonalidad, principalmente, roja, mientras que el exterior representado tanto por el espejo como por una pequeña abertura a manera de ventana en el extremo superior del cuadro, tiene tonos azules. Así, estos contrastes se pueden interpretar como la diferencia entre el exterior y el interior, en la que participa *the Lady*; al estar la parte inferior de su vestido pintado con tonos cálidos, al igual que sus alrededores, se indica que parte de ella sigue cautiva en su encierro; por otro lado, la parte superior de su vestido en colores fríos, al igual que el exterior, simboliza su liberación. De la misma manera, el tejido que ella realiza en el telar, que también tiene una forma circular, posee ambas tonalidades. Por otra parte, las imágenes que *the Lady* observa en el exterior y transfiere a su tejido ahora son más claras; ya no se trata sólo de una intercalación que asemeja la tela de una araña, sino de imágenes concretas, hasta cierto punto, ya que el espectador, debido al ángulo en el que está colocado el telar, no puede saber qué tipo de escenas es la que presenta.

El cuerpo de *the Lady* mantiene la misma posición y situación que en el grabado, aunque ahora sus pies están al descubierto: está descalza y sus sandalias se encuentran a poca distancia de ella. Sus manos siguen luchando contra los hilos que la aprisionan, aunque ahora el gesto que ellas poseen es todavía más representativo. Su mano izquierda trata de liberarse de los hilos que sujetan su muslo, pero a la vez crean un gesto de protección en contra de la imagen y de su destino que ante ella se presenta. En caso contrario, su mano derecha sólo desprende el hilo que sujetaba su cadera. Su cuello también muestra una tensión más desarrollada; se puede observar los músculos al contraerse debido al esfuerzo de su cabeza. Su cabello se sigue extendiendo en la parte superior del cuadro, aunque, en esta ocasión, no es el único elemento en la composición, sino que agrega otro simbolismo, derivado de una interpretación, a la escena. Su cabello

se expande como si existiera una brisa fuerte que lo sacude, pero también se alarga hasta llegar a una abertura justo arriba del espejo, de hecho, su melena sirve de separación entre ambos. Es casi como si su cabello quisiera escaparse por esa abertura, como si intentara alcanzar el exterior, pero, al encontrarse sujeta a la cabeza de *the Lady*, sus propósitos son en vano.

Otro punto interesante en el cuadro es una fuente de luz que se encuentra justo en la posición del espectador, o a su lado, y que cubre parcialmente las piernas de *the Lady*. Esta fuente de luz indica que hay una ventana en el lado opuesto al espejo, con lo que se crea la ilusión de que el espejo no está generando la imagen, sino que sólo la refleja, que Lancelot se encuentra del otro lado. Sin embargo, *the Lady* no mira hacia ese punto; en vez de ello, sus ojos están colocados en un lugar indeterminado. Puede estar mirando a Lancelot, a su reflejo, o al bordado que comienza a perder la unión de sus hilos; en caso de que así fuera, lo que realmente observa *the Lady* no es la causa de su perdición, de la maldición, sino las consecuencias de la misma. Los indicios que señala el poema se encuentran dispersos alrededor de la figura de *the Lady*: los hilos comienzan a desbaratar su creación, las imágenes representadas en él, por ende, desaparecen hasta formar un hueco por donde ha caído la aguja que todavía no completa su trayectoria. Ante esta interpretación, se encuentran también las imágenes a los lados del espejo, que representan, al igual que el grabado, lo que *the Lady* no pudo concretar. En el extremo izquierdo se encuentra la sagrada familia, justo en el nacimiento de Jesús, quien parece mirar a *the Lady* más que a su madre quien se encuentra de rodillas ante su hijo. En el otro extremo, a la derecha del espejo, aparece otra imagen: Hércules en el momento de tomar las manzanas de las Hespérides, después de haber matado al dragón que las cuidaba; un punto curioso con respecto a esta imagen es que a pesar de que Hércules pertenece a la mitología griega, Hunt coloca una aureola alrededor de su

cabeza, con lo que lo sacraliza. Ambas figuras representan al ser humano/divino, que tiene un destino y que alcanza a completarlo pese a las tentaciones a las que son sometidos; su éxito se contrapone a la derrota de *the Lady*, ya que al caer en la maldición a causa de la visión de Lancelot, la imagen del deseo terrenal, no puede continuar con el propósito de su vida, su destino, que es tejer. De la misma manera, en la parte superior de la imagen de Hércules, aparecen un hombre y una mujer, posiblemente Adán y Eva; él sostiene una manzana, fruto del árbol del conocimiento si se sigue la línea de los primeros padres, mientras que con su pie aplasta una serpiente o un dragón, símbolo del mal. Si bien la *Biblia* indica que este hecho marcó a la humanidad con el pecado original, la actitud de Adán señala la posibilidad de un final, por así decirlo, alternativo; él es el que sostiene la manzana, no Eva, y al pisar a la serpiente indica que no ha permitido la tentación.

Por último, el espejo, al igual que en el grabado, muestra a un Lancelot cabalgando hacia Camelot mientras que se aleja de *the Lady*. Ahora bien, si en el grabado se puede interpretar que *the Lady* acompaña al caballero, con la imagen reflejada de la dama, en esta ocasión no existe una señal tan concreta. *The Lady* provoca un reflejo, sí, pero éste se encuentra muy cercano a su posición real, con lo que el intento de acercarse a él no es tan visible. Sin embargo, a pesar de que *the Lady* muestra al espejo un perfil, éste no aparece en él, sólo se muestra su nuca y su cabello desparramado, como si mirara, en su reflejo, al caballero que parte en una escena que podría ser llamada melancólica o añorante. Si en el grabado sólo era una columna la que separaba a *the Lady* de Lancelot, en la pintura esta separación se vuelve más enfática ya que son dos las que impiden la cercanía, aunque sea reflejada. Lo que es más curioso de este ordenamiento es el contraste de las dos escenas, ya que mientras que *the Lady* real parece no mirar al caballero y en vez de hacerlo sólo observa la consecuencia de haberlo

visto, o sea, la destrucción de su tejido, *the Lady* reflejada mira directamente al caballero, la causa. De esta manera se crea una correspondencia entre causas y consecuencias.

Cada uno de los cuadros analizados surge a partir de una interpretación, que en ocasiones puede ser muy diferente, pero en otras sucede todo lo contrario. La diferencia radica en los diferentes procesos de lectura y en la forma en la que cada pintor la interpretaba. Por así decirlo, cada uno de los cuadros representa, o pretende hacerlo, una interpretación del poema de Tennyson. Quizás la diferencia más enfática es la que existe entre los hombres y las mujeres, ya que mientras que los hombres interpretaban a la figura de *the Lady* como una belleza exótica que oscila entre el deseo y el deber, las mujeres, muy al contrario, la interpretan en su propio papel como mujeres envueltas en una sociedad represora, pero, no por ello, sus cuadros muestran un intento de liberación, sólo retratan su propia vida y los órdenes sociales.

Conclusiones

I met a traveller from an antique land
 Who said: Two vast and trunkless legs of stone
 Stand in the desert ... Near them, on the sand,
 Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
 And wrinkled lip, and sneer of cold command,
 Tell that its sculptor well those passions read
 Which yet survive, stamped on these lifeless things,
 The hand mocked them, and the heart that fed:
 And on the pedestal these words appear:
 'My name is Ozymandias, king of kings:
 Look on my works, ye Mighty, and despair!
 Nothing beside remains. Round the decay
 Of that colossal wreck, boundless and bare
 The lone and level sands stretch far away.
 (Percy Bysshe Shelley. "Ozymandias")

Una interpretación es encontrar el sentido de algo que puede ser un texto, una pintura o una persona. Para hacerlo, se analizan todos los puntos que envuelven a ese algo, como si se tratase de un rompecabezas que necesita ser unido para encontrar lo que ahí se esconde. Sin embargo, las piezas que conforman ese rompecabezas son subjetivas; cada una de ellas adquiere un matiz diferente dependiendo de la mirada que se posa en ellas, misma que puede surgir de diversos ojos o de un solo par en diferentes etapas de su existencia. De esta manera, la interpretación es individual, puesto que responde a las vivencias del ser que anhela descubrir la figura, el paisaje o la verdad escondida en el conjunto de piezas.

Así, el propósito de este trabajo no fue el de encontrar la verdad absoluta que se esconde en el poema de Alfred Tennyson, "The Lady of Shalott", ni en los grabados, dibujos y pinturas de los prerrafaelistas, sino el de entregar una interpretación más a un

conjunto que ha existido, existe y existirá en los libros de crítica literaria y de pintura desde el mismo momento en que alguien leyó la obra u observó los cuadros por primera vez.

Los resultados de mis investigaciones y análisis se dividen en tres aspectos fundamentales: con respecto al poema, los cuadros y su unión. En cuanto al poema, mi principal propósito fue demostrar que existe un juego de interpretaciones en un nivel interior. Este juego está formado por el mundo exterior, que es el origen de las visiones; el espejo, el primer medio interpretativo; *the Lady*, el sujeto y el medio que interpreta, y el bordado, el recipiente del sujeto. Las imágenes que “existen” en el exterior son el elemento “puro”, la fuente y el origen. Éstas son “capturadas” por el espejo, ya sea como medio natural, en su calidad de espejo (reflexión), o como medio “artificial”, por su origen mágico (generación). Sin embargo, el papel del espejo como medio interpretativo se encuentra de manera más fuerte en el segundo caso, ya que al ser sólo sombras las que aparecen en él, sin poder entregar una imagen “clara”, el sujeto, *the Lady*, no puede apreciar una imagen “exacta” de lo que ocurre en el exterior. Su apreciación de estas imágenes es inexacta, pero no es debido a la cualidad de las imágenes en el espejo, a una posible oscuridad, sino a la falta de “contenido” de las mismas. Al ser sombras, no existe una relación “directa” entre objeto y sujeto; *the Lady* ve, observa, pero su entendimiento del mundo exterior no es total. Por esto su interpretación carece de un fundamento, ya que lo que observa ha sido previamente “filtrado” por el espejo. Por ello prefiere la música de los funerales o, inclusive, el canto de Lancelot; el sonido puede llegar a ella de una manera directa, en donde ella es el primer medio de interpretación, y el único. Por ello se queja al ver a la pareja recién casada, puesto que puede ver sus siluetas, sus formas, su alegría, pero no puede entender el porqué de su unión o de su felicidad.

Es entonces cuando el papel del bordado adquiere importancia en su intento por entender. El bordado es su medio de interpretación, es la manera en la que pretende analizar lo que ha visto con el propósito de entenderlo. Pero, en el momento en que las imágenes que ella observa han sido “filtradas” por el espejo, la imposibilidad de entenderlas se reduce a un mero hecho de “traslado”. Se trata de la interpretación incompleta; se puede llevar de un punto a otro las imágenes que se observan, pero la esencia de esas imágenes no existe al no poder entenderlas. El bordado de *the Lady* es un conjunto de sombras que han surgido de otras sombras; todas ellas carecen de identidad. Por ello, su papel como medio de interpretación (como artista) está incompleto.

Cuando aparece Lancelot en escena, *the Lady* abandona el espejo y se acerca a la ventana para mirar de una manera directa la imagen del caballero. Ya no hay intermediarios; la función del espejo desaparece del todo, pero también la de *the Lady* como sujeto interpretativo. Ella logra salvar el obstáculo que sólo le mostraba sombras, ahora observa la imagen “pura”. Pero esto tiene una consecuencia: su muerte, aunque más que el simple hecho de morir, lo que pierde *the Lady* es su papel como ente interpretativo. Ya no necesita del bordado, su manera de intentar el entendimiento, para acercarse a las imágenes “vacías” que le mostraba el espejo. Debido a esto, su muerte, además de tener tintes solemnes y trágicos, se acerca a la resolución de una búsqueda: el entendimiento del mundo.

Asimismo, en el poema de Tennyson se encuentra otro tipo de juego de interpretaciones, mismo que ocurre a un nivel exterior. Los elementos que lo constituyen son la voz poética, el vehículo interpretativo interior, el poema en sí, la fuente, y el lector, el agente interpretativo exterior. La voz poética, como único elemento (aparente) que vincula al lector con el poema, describe los sucesos y los

escenarios del poema. Su papel es el de servir de medio (interpretativo) entre las acciones del escrito y el proceso de lectura del “recipiente”, el lector. Su punto de vista es el que recibe el lector; la voz poética es el “filtro” por el que se transmiten todas las características del texto. Pero, al tratarse de un punto de vista, quizás una de las primeras preguntas que deberían de hacerse es ¿qué tan objetiva es esta voz? En realidad, poco puede decirse al respecto, ya que no existe un punto de referencia para discutir o analizar su objetividad o subjetividad. El lector se encuentra atado a lo que la voz poética describe con el fin de causar tal o cual efecto. Sin embargo, esto genera una segunda pregunta, ¿qué tanto influye en el lector? Pese a su “subjetividad”, el lector no es llevado de la mano totalmente; si bien su lectura está dirigida por la voz poética, no así ocurre con su interpretación.

Todo texto literario (en especial los poéticos), de acuerdo a la Teoría de la Recepción, está plagado de “huecos” que el lector debe de llenar de acuerdo a su formación académica, su temporalidad, su memoria “intertextual” y a sus vivencias. Por otra parte, la Hermenéutica señala que el entendimiento de cada palabra responde a un proceso interpretativo que corresponde a cada individuo. Por ello la voz poética no ata del todo al lector. Si bien ésta le presenta una interpretación de lo que “observa”, el lector se encuentra en libertad de interpretar por su parte todo lo que le es narrado y descrito. De esta manera ocurre el juego de las interpretaciones a nivel exterior, en donde la voz poética “presenta” una interpretación de los sucesos, que a su vez son interpretados por el lector. Además, conforme a lo que se ha dicho, esta última interpretación puede ser tan variada como tiempos, lugares y vivencias se encuentren en la existencia de un solo individuo. Mi lectura de hoy no es la misma que la de ayer, ni la de mañana.

El mismo fenómeno sucede en el caso de las representaciones pictóricas del poema. Cada elemento que se encuentra en ellas puede ser analizado de manera individual para formar el conjunto, el rompecabezas. Sin embargo, existen diferencias entre la interpretación de un texto literario y la de un cuadro. Si bien, en este caso, en el poema, la voz poética es la fuente de las interpretaciones, su descripción de los elementos que aparecen en el evento narrado responde a la interacción del conocimiento del lector con las cualidades de los objetos, personas y actitudes en el texto. La palabra “rojo” puede tener toda una gama de tonalidades; la silla puede cambiar de forma dependiendo del lector; la alegría puede expresarse a carcajadas o con una leve sonrisa. Todo depende de la interpretación del lector.

No así sucede con la interpretación de un cuadro. El lector se transforma en un espectador que observa figuras “concretas”; el rojo es rojo, con sólo esa tonalidad; la silla no cambia, y la sonrisa no puede mutarse a gusto del espectador. Pero esto no quiere decir que la cualidad interpretativa del espectador disminuya o que desaparezca; simplemente es diferente. De esta manera, el rojo es rojo, sí, pero tiene un significado en particular que interactúa con la generalidad. La sonrisa en los labios de una mujer puede demostrar tanto ironía, ilusión, amor o esperanza. Y todo esto varía dependiendo de la mirada y de la búsqueda de entendimiento del espectador.

Por una parte, la mirada del espectador responde a su momento temporal, a su estado de ánimo, a sus conocimientos en el campo o a su sensibilidad. En sí, al menos en estos puntos, no hay diferencia con la interpretación de un texto. En realidad, la única diferencia radica en los métodos de interpretación, que se trasladan del mundo “imaginario”, la lectura como medio de recreación imaginaria, al visual, en donde los elementos “concretos” se esparcen para su reconstrucción.

Estos elementos “concretos” pueden ser la distribución de los colores y de las luces y sombras, la posición de los objetos “centrales” representados, así como sus características, y la inclusión de objetos simbólicos. Cada uno de estos elementos son “desmembrados” del todo, analizados en su individualidad y en su valor en su conjunto, para después reordenarlos y satisfacer a la necesidad del entendimiento, la interpretación. Pero en este proceso, todo lo que rodea al espectador juega un papel fundamental. La elección de los colores, por ejemplo, responde a una necesidad primaria en el artista de causar un efecto en el espectador por medio del conjunto; no obstante, este efecto sólo se consigue si el segundo reacciona a la provocación o invitación.

Pero, ¿son iguales la necesidad del efecto y la reacción del espectador? En realidad, no es así; desde el preciso instante en que el efecto que se busca tiene su origen en la interpretación, que a su vez creará la reacción, y en que la interpretación es individual, la correspondencia es inexacta, mas no por ello pierde valor. Lo que observa el espectador son sombras “lumínicas”, mismas que son “concretizadas”, por medio de la interpretación, en otro campo de sombras. La interpretación pretende desaparecer esas sombras, todo para lograr el entendimiento *individual y momentáneo*. Al igual que en la lectura, el observador que soy hoy, no es el mismo que el de ayer, ni el de mañana.

Si la lectura genera una interpretación y la observación hace lo propio, ¿qué sucede cuando ambas actividades se unen?; es más, ¿qué sucede cuando el cuadro que se interpreta es la interpretación-representación de un texto? Cuando esto sucede pueden presentarse tres posibilidades: que el lector sólo conozca el texto, en donde sólo existe la interpretación de la lectura; que el espectador desconozca el texto que es interpretado-representado en el cuadro, la interpretación “pura” del cuadro como elemento

individual; y que el espectador se combine con la actividad de lectura, o viceversa, para crear una tercera interpretación.

En este último caso, también pueden suceder dos posibilidades: la primera es cuando la lectura, y por ende su interpretación, antecede a la observación del cuadro. De esta manera, el lector, quien ha generado y es portador de una interpretación previa, enfrenta su lectura al cuadro. Los elementos que “imaginó” en el texto son complementados o refutados por los que se encuentran en el cuadro. Asimismo, tanto en la complementación como en la refutación existe una combinación de elementos, debido a que se trata de una equiparación de interpretaciones, la del lector y la del artista, quien es un lector por su parte. Sin embargo, en este caso, al ser la interpretación del texto la que antecede a la observación, el espectador *puede* romper esta equiparación para dar preferencia a su lectura.

La segunda es el caso contrario, cuando es el espectador, con su interpretación del cuadro, el que enfrenta el texto en segundo término. De la misma manera que en el caso anterior, el espectador-lector complementa o refuta su interpretación de la pintura con los elementos del texto. Sin embargo, a mi parecer, al tener el espectador una imagen “concisa” de las características de los personajes, situaciones y entornos representados en el cuadro, estos elementos son trasladados al texto. Si bien no se trata, completamente, de una atadura a la “imaginación” del espectador-lector, si hay cierta transferencia de imágenes “concretas” que *pueden* sobreponerse a las “abstractas” del texto. Sin embargo, debido a que en la lectura se ponen en juego los antecedentes y características del lector, como individuo, el espectador-lector genera una interpretación que no se diferencia, en apariencia, del lector-lector.

Hacer una comparación entre un poema y sus representaciones pictóricas crea otro tipo de juego, ya que para hacer un estudio que tome en cuenta al texto, en

principio, se necesita interpretarlo, encontrar los puntos que puedan ser necesarios y darles un significado; en este caso es mi lectura la que ha acompañado la interpretación del poema de Tennyson, y es esta misma lectura la que ha sido comparada a las interpretaciones de los cuadros, en este caso como observador. Así, la interpretación del texto se pone justo delante de la interpretación del cuadro, todo para analizar las diferentes interpretaciones que pueden existir en él. De esta manera, no se trata de un análisis definitivo y contundente, sino que puede variar de persona en persona y de estudio en estudio. A lo largo de mi investigación, pude notar que las interpretaciones del poema, como se muestra en el primer capítulo, pueden variar radicalmente una en relación con la otra. De la misma manera, las interpretaciones de los cuadros también oscilaban hacia un punto o hacia el otro. Lo que he intentado hacer a lo largo de estas páginas es poner una interpretación delante de otra para crear una tercera, en donde el punto central es mi lectura en conjunción con mi papel como espectador.

Láminas

Éste que ves, engaño colorido,
 que del arte ostentando los primores,
 con falsos silogismos de colores
 es cauteloso engaño del sentido;
 éste en quien la lisonja ha pretendido
 excusar de los años los horrores
 y venciendo del tiempo los rigores
 triunfar de la vejez y del olvido:
 es un vano artificio del cuidado;
 es una flor al viento delicada;
 es un resguardo inútil para el hado;
 es una necia diligencia errada;
 es un afán caduco; y, bien mirado,
 es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.
 (Sor Juana Inés de la Cruz. Soneto 82)



1. Walter Crane, *Willows Whiten, Aspens Quiver*, 1858-1859, acuarela, 18.42 x 14.29 cm. Houghton Library, Harvard University.



2. Jas. Fagan, *The Lady of Shalott*, (fecha desconocida), grabado en tinta sobre papel, 9 x 13.8 cm. The John Hay Library, Brown University.



3. Edmund Joseph Sullivan, *The Lady of Shalott*, 1899, dibujo creado fotomecánicamente sobre papel, 17.7 x 12.7 cm. Kansas University Library.



4. Inez Warry, *The Lady of Shalott*, (fecha desconocida), litografía a color sobre papel, 29.7 x 22 cm. Memorial Library, University of Wisconsin.



5. Henry Marriott Paget, *The Lady of Shalott*, 1881, dibujo creado fotomecánicamente sobre papel, 13.3 x 8.6 cm. Yale University Library.



6. William Holman Hunt, *Illustration for Tennyson's "The Lady of Shalott"*, 1857, grabado en madera sobre papel, 9 x 8 cm. Museum of Fine Arts, Boston.



7. Charles Howard Johnson, *The Lady of Shalott*, (fecha desconocida), aguafuerte sobre papel, 18.5 x 12 cm. Alderman Library, University of Virginia.



8. Howard Pyle, *The Lady of Shalott*, 1881, método desconocido de reproducción mecánica sobre papel, 19 x 15.2 cm. Newberry Library, Chicago.



9. Howard Pyle, *The Lady of Shalott*, 1881.



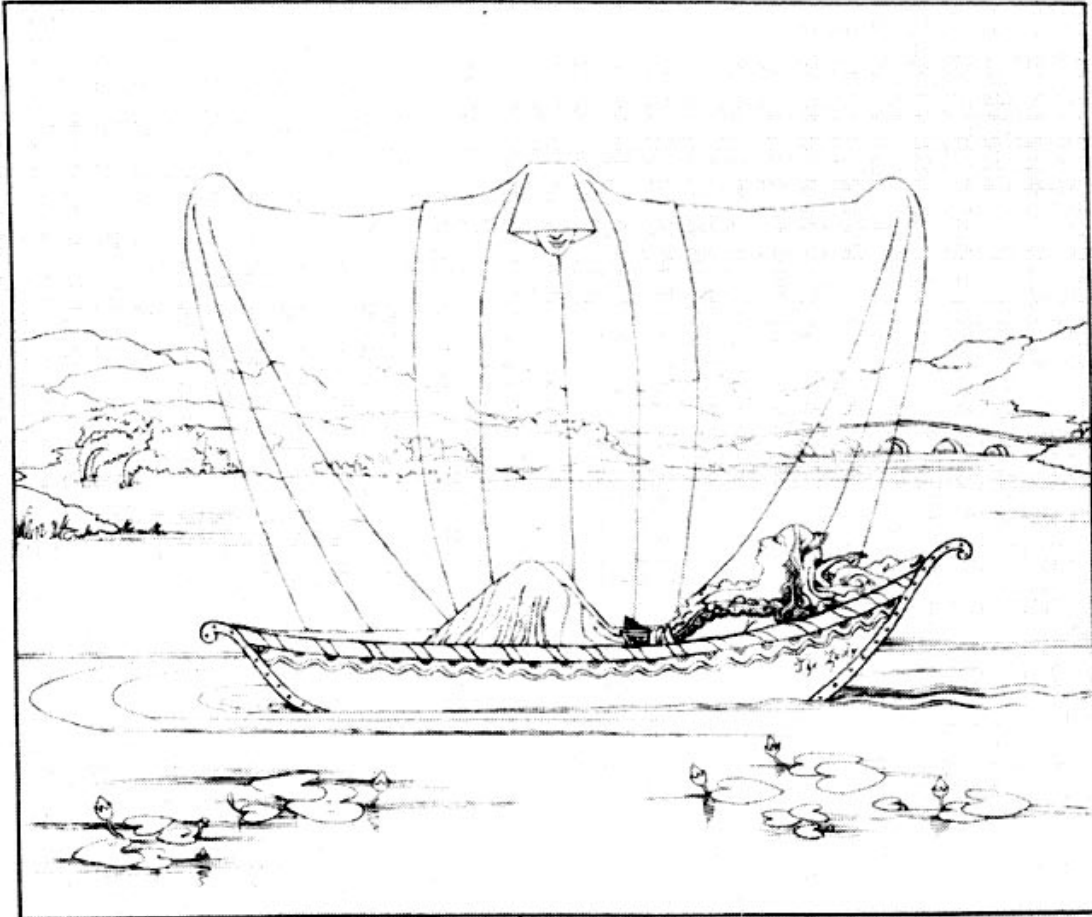
10. Howard Pyle, *The Lady of Shalott Weaving*, 1881.



11. Dante Gabriel Rossetti, *The Lady of Shalott*, 1857, grabado en madera sobre papel, 9.5 x 8 cm. Museum of Fine Arts, Boston.



12. Florence M. Rutland, *The Lady of Shalott*, 1896.



13. Anónimo, *The Death of the Lady of Shalott*, 1851, grabado en madera sobre papel, 25 x 31 cm. University of California, Berkeley Library.



14. William Holman Hunt , *Study for the "Lady of Shalott" - the lady in her boat*, 1850, tinta sobre papel, tamaño y localización desconocidos.



15. William Holman Hunt , *Study for the "Lady of Shalott" - the lady in her boat (2)*, 1850-55, tinta sobre papel, tamaño y localización desconocidos.



16. William Holman Hunt , *Study for the Lady of Shalott -- the lady sitting cross-legged (I)*, 1850, pluma y tinta, 11 x 9 cm.



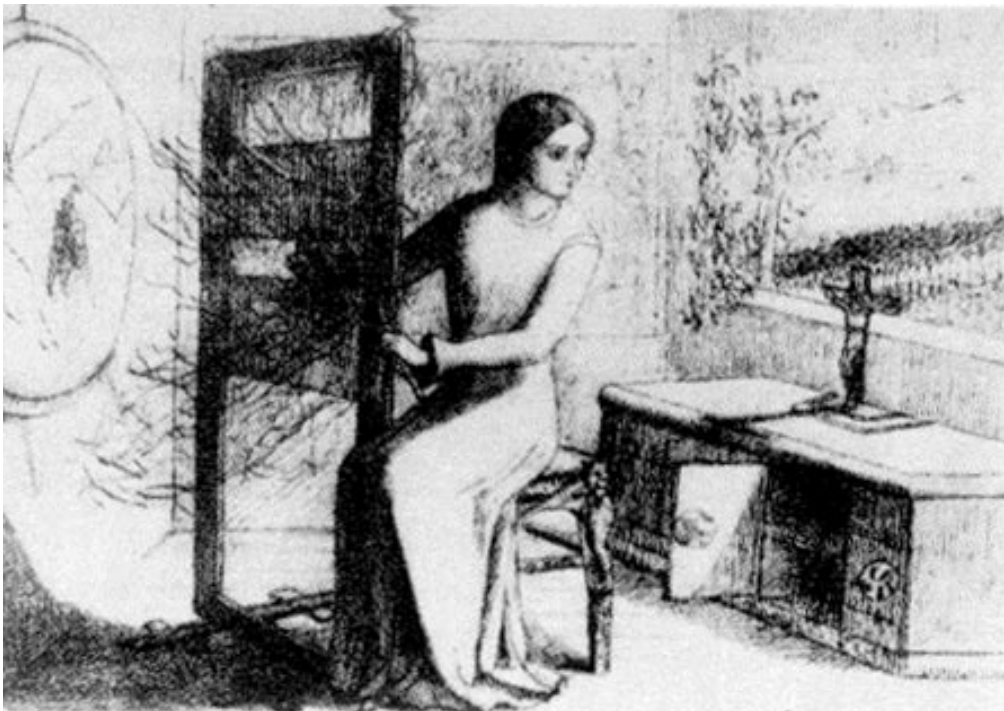
17. William Holman Hunt , *Study for the Lady of Shalott -- the lady sitting cross-legged (2)*, 1850, pluma y tinta sepia, 23.4 x 19.2 cm.



18. William Holman Hunt , *Study for the Lady of Shalott*, 1850, gis negro, pluma y tinta, 23.5 x 14.2 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.



19. William Holman Hunt, *The Lady of Shalott*, 1886-1905, óleo sobre tela, 187.9 x 146 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.



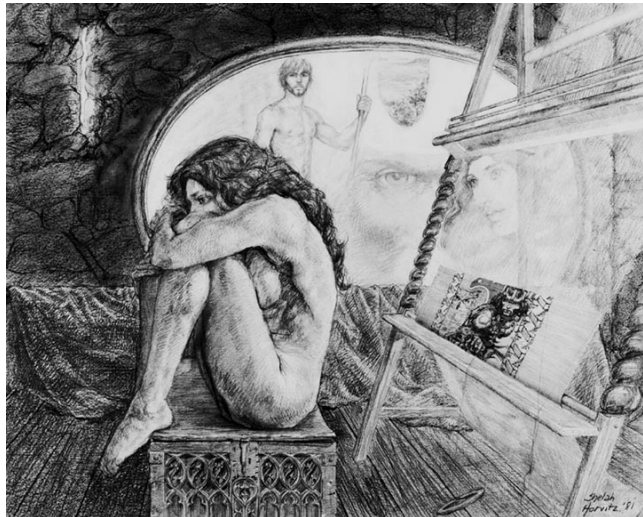
20. Elizabeth Siddal, *The Lady of Shalott at her Loom*, 1853, pluma y tinta sobre papel, 16.5 x 22.3 cm. Colección privada.



21. Sidney Harold Meteyard, *"I Am Half-Sick of Shadows," Said the Lady of Shalott*, 1913, óleo sobre tela, 76 x 114 cm. Colección privada.



22. Sidney Harold Meteyard, *The Lady of Shalott*, (fecha desconocida), Guache, 96 x 30.5 cm.



23. [Shelah Horvitz Higgins](#), *"I am half sick of shadows"*, 1981, lápiz sobre papel, 41.5 x 35 cm. Colección privada.



24. Charles Robinson, *The Lady of Shalott*, óleo sobre panel.



25. Arthur Hughes, *The Lady of Shalott*, 1873, óleo sobre tela, 92.71 x 158 cm.



26. John Byam Liston Shaw, *The Lady of Shalott*, 1898, óleo sobre tela, 33.7 x 26.2 cm.
Christian A. Johnson Memorial Gallery, Middlebury College.



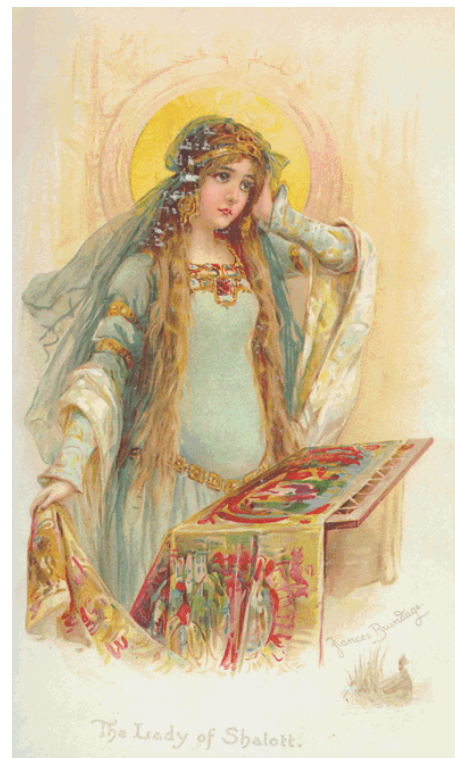
27. John La Farge, *The Lady of Shalott*, 1862, óleo sobre tela, 20.48 x 35.84 cm. New Britain Museum of American Art.



28. John Atkinson Grimshaw, *The Lady of Shalott*.



29. William A. Breakspeare, *The Lady of Shalott*, (fecha desconocida), óleo sobre panel, 16.51 x 25.4 cm.



30. Frances Brundage, *The Lady of Shalott*.



31. Walter Crane, *The Lady of Shalott*, 1862.



32. Donato Giancola, *Elegy for Darkness – The Lady of Shalott*, 2004, óleo sobre panel, 144.8 x 116.8 cm.



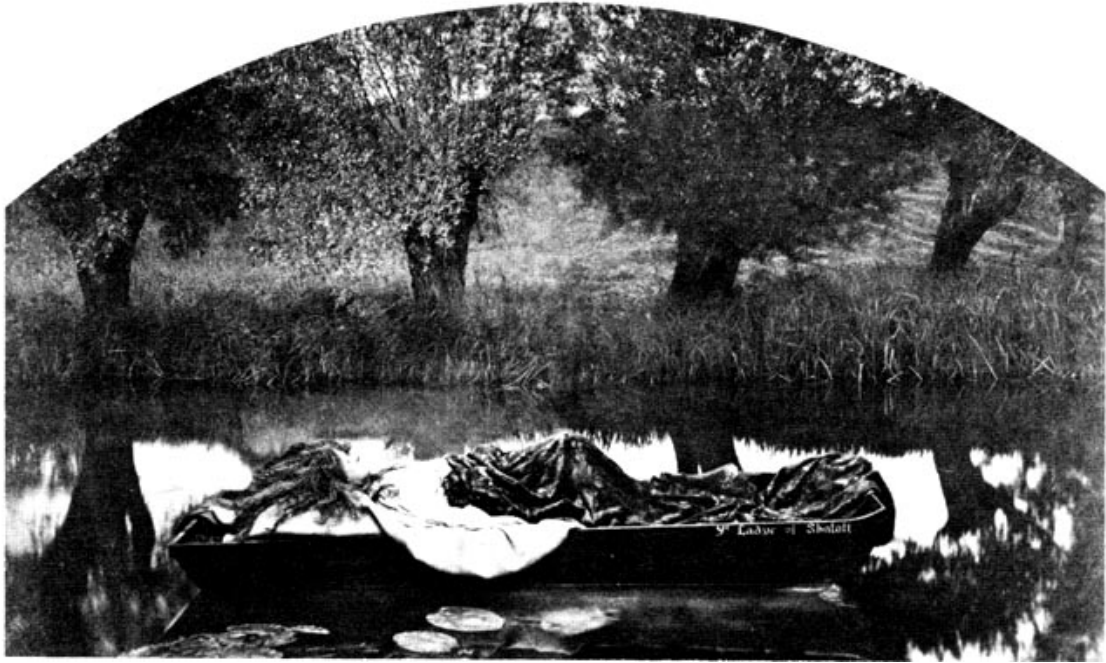
33. John William Waterhouse, *"I Am Half-Sick of Shadows," Said the Lady of Shalott*, 1915, óleo sobre tela, 100.3 x 73.7 cm. Art Gallery of Ontario.



34. John William Waterhouse, *The Lady of Shalott*, 1888, óleo sobre tela, 153 x 200 cm. Tate Gallery, London.



35. John William Waterhouse, *The Lady of Shalott*, 1894, óleo sobre tela, 142 x 86 cm. City Art Gallery, Leeds.



36. Henry Peach Robinson, *The Lady of Shalott*, 1861, fotografía impresa con dos negativos, 30.4 x 50.8 cm. Helmut Gernsheim Collection.



37. William Maw Egley, *The Lady of Shalott*, óleo sobre tela. City Museum, Sheffield.

Tablas de ilustraciones y pinturas.

Tabla 1.

Autor	Obra	Año	Técnica	Número de lámina
Walter Crane	<i>Willows withen, aspens quiver</i>	1858-1859	Acuarela	Lámina 1
Jas. Fagan	<i>The Lady of Shalott</i>	1895	Grabado en tinta	Lámina 2
Edmund J. Sullivan	<i>The Lady of Shalott</i>	1899	Dibujo creado fotomecánicamente sobre papel	Lámina 3
Inez Warry	<i>The Lady of Shalott</i>	1898	Litografía	Lámina 4
Henry Marriot Paget	<i>The Lady of Shalott</i>	1881	Dibujo creado fotomecánicamente sobre papel	Lámina 5
William Holman Hunt	<i>The Lady of Shalott</i>	1857	Grabado en madera	Lámina 6
Charles Howard Johnson	<i>The Lady of Shalott</i>	1891	Aguafuerte sobre papel	Lámina 7
Howard Pyle	<i>The Lady of Shalott</i>	1881	Método desconocido de reproducción mecánica sobre papel	Lámina 8
Howard Pyle	<i>The Lady of Shalott</i>	1881	Ilustración	Lámina 9
Howard Pyle	<i>The Lady of Shalott Weaving</i>	1881	Ilustración	Lámina 10
Dante Gabriel Rossetti	<i>The Lady of Shalott</i>	1857	Grabado en madera	Lámina 11
Florence M. Rutland	<i>The Lady of Shalott</i>	1896	Dibujo	Lámina 12
Anónimo	<i>The Death of The Lady of Shalott</i>	1851	Grabado en madera sobre papel	Lámina 13

Tabla 2.

Autor	Obra	Año	Técnica	Número de lámina
William	<i>Study for the</i>	1850	Tinta sobre papel	Lámina 14

Holmant Hunt	<i>Lady of Shalott – The Lady in her Boat (1)</i>			
William Holmant Hunt	<i>Study for the Lady of Shalott – The Lady in her Boat (2)</i>	1850	Tinta sobre papel	Lámina 15
William Holmant Hunt	<i>The Lady of Shalott –the lady sitting cross-legged (1)</i>	1850	Pluma y tinta	Lámina 16
William Holmant Hunt	<i>The Lady of Shalott –the lady sitting cross-legged (2)</i>	1850	Pluma y tinta sepia	Lámina 17
William Holmant Hunt	<i>Study for The Lady of Shalott</i>	1850	Gis negro, pluma y tinta	Lámina 18
William Holmant Hunt	<i>The Lady of Shalott</i>	1886-1905	Óleo sobre tela	Lámina 19
Elizabeth Siddal	<i>The Lady of Shalott at her Loom</i>	1853	Pluma y tinta sobre papel	Lámina 20
Sidney Harold Meteyard	<i>I am Half-Sick of Shadows, Said the Lady of Shalott</i>	1913	Óleo sobre tela	Lámina 21
Sidney Harold Meteyard	<i>The Lady of Shalott</i>	S/f	Guache	Lámina 22
Shelah Horvitz Higgins	<i>I am half sick of shadows</i>	1981	Lápiz sobre papel	Lámina 23
Charles Robinson	<i>The Lady of Shalott</i>		Óleo sobre panel	Lámina 24
Arthur Hughes	<i>The Lady of Shalott</i>	1873	Óleo sobre tela	Lámina 25
John Byam Liston Shaw	<i>The Lady of Shalott</i>	1898	Óleo sobre tela	Lámina 26
John La Farge	<i>The Lady of Shalott</i>	1862	Óleo sobre tela	Lámina 27
John Atkinson Grimshaw	<i>The Lady of Shalott</i>	s/f		Lámina 28
William A. Breakspeare	<i>The Lady of Shalott</i>	s/f	Óleo sobre panel	Lámina 29
Frances Brundage	<i>The Lady of Shalott</i>	s/f		Lámina 30
Walter Crane	<i>The Lady of Shalott</i>	s/f		Lámina 31
Donato Giancola	<i>Elegy for Darkness – The Lady of Shalott</i>	2004	Óleo sobre panel	Lámina 32

John William Waterhouse	<i>I am Half-Sick of Shadows, Said the Lady of Shalott</i>	1916	Óleo sobre tela	Lámina 33
John William Waterhouse	<i>The Lady of Shalott</i>	1894	Óleo sobre tela	Lámina 34
John William Waterhouse	<i>The Lady of Shalott</i>	1888	Óleo sobre tela	Lámina 35
Henry Peach Robinson	<i>The Lady of Shalott</i>	1861	Fotografía impresa con dos negativos	Lámina 36
William Maw Egley	<i>The Lady of Shalott</i>		Óleo sobre tela	Lámina 37

Bibliografía Directa.

- EAGLETON, Terry. 2004. "Fenomenología, hermenéutica y teoría de la recepción". *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE. 73-113.
- FOGELMAN, Peggy A. 1985. "Catalogue: 35. The Lady of Shalott". *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts*. Rhode Island: E. A. Johnson Co. 136.
- INGARDEN, Roman. 2001. "Concretización y reconstrucción". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall. México: UNAM. 31-54.
- JANZEN KOOISTRA, Lorrain. 2002. "Poetry and Illustration". *A Companion to Victorian Poetry*. Eds. Richard Cronin, Alison Chapman and Antony H. Harrison. Cornwall: Blackwell Publishers. 392-418.
- LEAR, Edward. 1973. "The Courtship of the Yonghy-Bonghy-Bò". *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. II*. Eds. Frank Kermode y John Hollander. London: Oxford University Press. 1479-1482.
- MALORY, Sir Thomas. 1827. "Book XI. Chapter IX". *Morte d'Arthur*. Ed. Janet Cowen. London: Penguin Books. 203-205.
- _____ 1827. "Book XVIII. Chapter XIX". *Morte d'Arthur*. Ed. Janet Cowen. London: Penguin Books. 411-414.
- _____ 1827. "Book XVIII. Chapter XX". *Morte d'Arthur*. Ed. Janet Cowen. London: Penguin Books. 414-416.
- MAYNARD, John. 2002. "Sexuality and Love". *A Companion to Victorian Poetry*. Eds. Richard Cronin, Alison Chapman and Antony H. Harrison. Cornwall: Blackwell Publishers. 543-566.
- NELSON, Elizabeth. 1985. "Tennyson and the Ladies of Shalott". *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts*. Rhode Island: E. A. Johnson Co. 4-16.
- NEURINGER, Miriam. 1985. "Catalogue: 58. The Lady of Shalott". *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts*. Rhode Island: E. A. Johnson Co. 162.
- PROUST, Marcel. 2002. *Sobre la lectura*. Valencia: Pre-textos.
- PSOMIADES, Kathy Alexis. 2002. "The Lady of Shalott" and the critical fortunes of Victorian Poetry". *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Ed. Joseph Bristow. Cambridge: Cambridge University Press. 25-45.
- RAUCH, Alan. 2002. "Poetry and Science". *A Companion to Victorian Poetry*. Eds. Richard Cronin, Alison Chapman and Antony H. Harrison. Cornwall: Blackwell Publishers. 475-492.

RODGERS, Timothy R. 1985. "Catalogue: 65. The Lady of Shalott". *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts*. Rhode Island: E. A. Johnson Co. 170.

ROWLINSON, Matthew. 2002. "Lyric". *A Companion to Victorian Poetry*. Eds. Richard Cronin, Alison Chapman and Antony H. Harrison. Cornwall: Blackwell Publishers. 59-79.

SHAKESPEARE, William. 2005. *The Winter's Tale. The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press. 1123-1152.

SPENSER, Edmund. 1973. "The Faerie Quenne". *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. I*. Eds. Frank Kermode y John Hollander. London: Oxford University Press. 670-809.

TENNYSON, Alfred Lord. 1973. "The Lady of Shalott". *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. II*. Eds. Harold Bloom, et. al. London: Oxford University Press 1184-1188.

_____ 1999. "The Lady of Shalott". *Tennyson's Poetry. A Norton Critical Edition*. Ed. Robert W. Hill, Jr. London: W. W. Norton & Company. 41-45.

_____ 2000. "The Lady of Shalott". *The Oxford Authors. Alfred Tennyson. A Critical Edition of the Major Works*. Ed. Adam Roberts. Oxford: Oxford University Press. 21-25.

TENNYSON, Hallam. 1975. *Alfred Lord Tennyson: A Memoir*. New York: The MacMillan Co.

TEULIÈRE, Gerard. 1999. "El mito y el artista: el cuadro como espacio imaginario". *Espacios Imaginarios*. Coord. María Noel Lapoujade. México: UNAM. 77-90.

Bibliografía Indirecta.

GRIEVE, Alaistar. 1999. "Rossetti and the scandal of art for art's sake in the early 1860s". *After the Pre-Raphaelites. Art and Aestheticism in Victorian England*. Ed. Elizabeth Prettejohn. New Jersey: Rutgers University Press. 17-35.

RODGERS, Timothy R. 1985. "The Development of William Holmunt Hunt's *Lady of Shalott*". *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts*. Rhode Island: E. A. Johnson Co. 37-49.

Artículos electrónicos.

DILLON, Karen. "Who Is This? And What Is This Here?' The Evolution of Tennyson's 'Lady of Shalott' And Her Presence in the Artistic Imagination". *Hanover*. 8 de enero de 2007. <<http://www2.hanover.edu/battles/arthur/shalott.htm>>

FANOUS, Alison. "The Confinement of the Artist in Tennyson's "The Lady of Shalott"". *Victorian Web*. 22 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/fanous5.html>>

FOGELMAN, Peggy A. Illustration for Tennyson's 'The Lady of Shalott' by D. G. Rossetti" en <http://www.victorianweb.org/art/illustration/dgr/8.html>. 21 de diciembre de 2006.

_____ "The Lady of Shalott' by Henry Marriot Paget". *Victorian Web*. 16 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/paget1.html>>

FRAUENHOFER, Erin. "Men vs. Women Illustrating 'The Lady of Shalott'". *Victorian Web*. 22 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/frauenhofer.html>>

FRIEDLANDER, Ed, MD. "Enjoying 'The Lady of Shalott' by Alfred Tennyson". *Pathguy*. 25 de noviembre de 2006. <<http://www.pathguy.com/shalott.htm>>

JARVIS, Simon. "The Gothic Revival: Introduction". *Victorian Web*. 22 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/design/gothic/intro.html>>

KINCAID, James R. "The irony in 'The Lady of Shalott'". *Victorian Web*. 22 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/kincaid/ch3.html#shalott>>

LANDOW, George P. "Tennyson's Poetic Project". *Victorian Web*. 25 de noviembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/im/improject.html>>

MARIOTTI, Meg. "The Lady of Shalott: Pre-Raphaelite Attitudes Toward Woman in Society". *Victorian Web*. 22 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/prb/mariotti12.html>>

MELLOWN, Muriel. "The Lady of Shalott: Overview". *Homepage Mac*. 8 de enero de 2007. <<http://homepage.mac.com/mseffie/assignments/shalott/shalott2.html>>

NELSON, Elizabeth. "Pictorial Interpretations of 'The Lady of Shalott': The Lady in her Boat". *Victorian Web*. 26 de noviembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losboat.html>>

_____ "The Embowered Woman: Pictorial Interpretations of 'The Lady of Shalott'". *Victorian Web*. 26 de noviembre de 2006 <<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losbower.html>>

_____ "The Lady of Shalott". *Victorian Web*. 22 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losillus1.html>>

_____ “The Pre-Raphaelites: Pictorial Interpretations of ‘The Lady of Shalott’”. *Victorian Web*. 26 de noviembre de 2006 <<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losprb.html>>

NEURINGER, Miriam. “‘The Lady of Shalott’ by Charles Howard Johnson”. *Victorian Web*. 16 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/johnson.html>>

_____ “‘The Lady of Shalott’ by Edmund Joseph Sullivan”. *Victorian Web*. 21 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/photos/robinson/2.html>>

_____ “‘The Lady of Shalott’ by Howard Pyle”. *Victorian Web*. 17 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/pyle1.html>>

_____ “‘The Lady of Shalott’ by John LaFarge”. *Victorian Web*. 20 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/american/lafarge1.html>>

_____ “‘The Lady of Shalott’ by John Byam Liston Shaw”. *Victorian Web*. 19 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/shaw/paintings/3.html>>

PSOMIADES, Kathy Alexis. “The Lady of Shalott and the critical fortunes of Victorian Poetry”. *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. 25 de diciembre de 2006. <http://cco.cambridge.org/extract?id=ccol0521641152_CCOL0521641152A003>

RIPPLE, Zoe. “Possession and ‘The Lady of Shalott’”. *The Core*. 25 de diciembre de 2006. <<http://www.thecore.nus.edu.sg/post/uk/byatt/ripple9.html>>

RODGERS, Timothy R. “‘The Death of *the Lady of Shalott*’ by an unknown artist (‘Illustrated by a Lady’)”. *Victorian Web*. 19 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/anon.html>>

_____ “‘The Lady of Shalott’ by Inez Warry”. *Victorian Web*. 2 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/warry.html>>

_____ “‘The Lady of Shalott’ by Jas. Fagan”. *Victorian Web*. 26 de noviembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/fagan1.html>>

SAGAR, Keith. “Tennyson: ‘The Lady of Shalott’, ‘Mariana’, ‘The Palace of Art’”. *Keith Sagar*. 7 de enero de 2007. <<http://www.keithsagar.co.uk/Tennyson/index.html>>

“Tennyson's ‘The Lady of Shalott’: An Overview”. *Victorian Web*. 25 de noviembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/los1.html>>

“The Victorian Age: Topics. The Painterly Image in Poetry: Texts and Contexts”. *Norton*. 25 de diciembre de 2006. <http://www2.wnorton.com/college/english/nto/victorian/topic_3/moxon.htm>

WRIGHT, Jane. "A Reflection on Fiction and Art in 'The Lady of Shalott'". *Muse*. 25 de diciembre de 2006. <http://muse.jhu.edu/cgi-bin/access.cgi?url=/journals/victorian_poetry/v041/41.2wright.html>

Pinturas e Imágenes electrónicas.

ANÓNIMO. *The Death of the Lady of Shalott*. ¿1851? The University of California, Berkeley Library. *Victorian Web*. "Illustrations". 19 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/anon.html>>

ATKINSON GRIMSHAW, John. *The Lady of Shalott*. Sin fecha. *Illusions Gallery*. "The Lady of Shalott". 8 de enero de 2007. <<http://www.illusionsgallery.com/Lady-Shalott-Grimshaw.html>>

BREAKSPEARE, William A. *The Lady of Shalott*. Sin fecha. *Victorian Web*. "Paintings". 19 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/breakspeare/paintings/2.html>>

BRUNDAGE, Frances. *The Lady of Shalott*. Sin fecha. Publicado en Nora CHESSON, *Tales from Tennyson III*. *Library Rochester*. "Images". 23 de diciembre de 2006. <<http://www.lib.rochester.edu/camelot/images/fbls.htm>>

CRANE, Walter. *The Lady of Shalott*. (1862). <http://www.artmagick.com/archive/artists/crane/pic/4373.aspx>. 24 de diciembre de 2006.

_____ *Willows whiten, aspens quiver*. 1958-59. Houghton Library, Harvard University. *Victorian Web*. "Drawings". 26 de noviembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/crane/drawings/2.html>>

FAGAN, Jas. *The Lady of Shalott*. Sin fecha. The John Hay Library, Brown University. *Victorian Web*. "Illustrations". 26 de noviembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/fagan1.html>>

FRIPP, Charles Edwin. *Elaine*. Sin fecha. *Victorian Web*. "Paintings". 21 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/misc/fripp1.html>>

GIANCOLA, Donato. *Elegy for Darkness – 'The Lady of Shalott'*. 2004. *Donato Art*. "Gallery". 8 de enero de 2007. <<http://www.donatoart.com/gallery/elegy.html>>

GRIMSHAW, Atkinson. *Elaine*. 1877. *Victorian Web*. "Paintings". 21 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/grimshaw/paintings/3.html>>

HORVITZ HOGGINS, Shelah. *I am half sick of shadows*. Sin fecha. *Victorian Web*. "Paintings". 3 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/american/horvitz.jpg>>

HUGHES, Arthur. *The Lady of Shalott*. 1873. *Victorian Web*. "Paintings". 18 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/hughes/paintings/7.html>>

HUNT, William Holman. *Illustration for Tennyson's 'The Lady of Shalott'*. 1857. *Victorian Web*. "Illustrations". 16 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/whh/6.html>>

_____ *Study for 'The Lady of Shalott': the lady in her boat (1)*. 1850. *Victoria Web*. "Drawings". 19 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/whh/drawings/27.html>>

_____ *Study for 'The Lady of Shalott': the lady in her boat (2)*. 1850-55. Mellon Center for British Art (?). *Victorian Web*. "Drawings". 19 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/whh/drawings/31.html>>

_____ *Study for 'The Lady of Shalott'*. 1850. Felton Bequest, Nacional Gallery of Victoria. *Victorian Web*. "Drawings". 16 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/whh/drawings/1.html>>

_____ *The Lady of Shalott*. 1886-1905. Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection. Wadsworth Atheneum, Hartford Connecticut. *Victorian Web*. "Paintings". 16 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/whh/replete/P30.html>>

JOHNSON, Charles Howard. *The Lady of Shalott*. 1891. Alderman Library, University of Virginia. *Victorian Web*. "Illustrations". 17 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/johnson.html>>

LAFARGE, John. *The Lady of Shalott*. 1862. The New Britain Museum of American Art. *Victorian Web*. "Paintings". 20 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/american/lafarge1.html>>

LISTON SHAW, John Byam. *The Lady of Shalott*. 1898. Christian A. Johnson Memorial Gallery, Middlebury College. *Victorian Web*. "Paintings". 19 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/shaw/paintings/3.html>>

MARRIOT PAGET, Henry. *The Lady of Shalott*. 1881. Yale University Library. *Victorian Web*. "Illustrations". 16 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/paget1.html>>

METEYARD, Sidney Harold. *I Am Half Sick of Shadows*. 1913. Colección Privada, Elrrope. *Victorian Web*. "Paintings". 3 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/meteyard/paintings/3.html>>

_____ *The Lady of Shalott*. Sin fecha. Sotherby's. *Victorian Web*. "Paintings". 18 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/meteyard/paintings/4.html>>

PYLE, Howard. *The Lady of Shalott Weaving*. 1881. Publicado en Alfred TENNYSON, *The Lady of Shalott. Decorated by Howard Pyle. Library Rochester*. "Pyles". 23 de diciembre de 2006. <<http://www.lib.rochester.edu/camelot/images/pylelsw.htm>>

_____ *The Lady of Shalott*. 1881. Newberry Library, Chicago. *Victorian Web*. 18 de diciembre de 2006.. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/pyle1.html>>

_____ *The Lady of Shalott*. 1881. Publicado en Alfred TENNYSON, *The Lady of Shalott. Decorated by Howard Pyle. Library Rochester*. "Pyle". 23 de diciembre de 2006. <<http://www.lib.rochester.edu/camelot/images/pylelsw.htm>>

ROBINSON, Charles. *The Lady of Shalott*. Sin fecha. Fine Art Society. *Victorian Web*. "Paintings". 18 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/misc/crobinson1.html>>

ROSSETTI, D. G. *Illustration for Tennyson's 'The Lady of Shalott'*. 1857. Museum of Fine Arts, Boston J. H. and E. A. Payne Fund. *Victorian Web*. "Illustrations". 21 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/dgr/8.html>>

RUTLAND, Florence M. *The Lady of Shalott*. 1895. Publicado en *The Yellow Book. Library Rochester*. "Rutland". 23 de diciembre de 2006. <<http://www.lib.rochester.edu/camelot/images/rutland.htm>>

SULLIVAN, Edmund Joseph. *The Lady of Shalott*. 1861. The Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas. *Victorian Web*. "Photos". 21 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/photos/robinson/2.html>>

_____ *The Lady of Shalott*. 1899. University of Kansas Libraries. *Victorian Web*. "Illustrations". 26 de noviembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/sullivan.html>>

WALLIS, Henry. *The Lady of Shalott*. 1861? *Victorian Web*. "Paintings". 21 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/wallis/paintings/2.html>>

WARRY, Inez. *The Lady of Shalott*. 1894. Department of Rare Books and Special Collections, University of Wisconsin, Memorial Library. *Victorian Web*. "Illustrations". 2 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/art/illustration/shalott/warry.html>>

WATERHOUSE, John William. *I am Half-Sick of Shadows, said the Lady of Shalott*. 1916. Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada. *J. W. Waterhouse*. "Paintings". 23 de diciembre de 2006. <<http://www.jwwaterhouse.org/paintings/painting1420.aspx>>

_____ *The Lady of Shalott*. 1888. Tate Britain, London, England. J. W. Waterhouse. "Paintings". 23 de diciembre de 2006.. <<http://www.jwwaterhouse.org/paintings/painting1357.aspx>>

_____ *The Lady of Shalott*. 1888. *Victorian Web*. "Paintings". 3 de diciembre de 2006. <<http://www.victorianweb.org/painting/jww/paintings/shalott2.html>>

_____ *The Lady of Shalott*. 1894. City Art Gallery, Leeds, England. J. W. Waterhouse. "Paintings". 23 de diciembre de 2006. <<http://www.jwwaterhouse.org/paintings/painting1368.aspx>>

Textos no críticos electrónicos.

BULFINCH, Thomas. "Part 1 – King Arthur & His Knights. Chapter 8 – The Story of Launcelot: The Lady of Shalott". *Bulfinch Mythology. Age of Chivalry. Legends of King Arthur. About Classic Literature*. "Bulfinch Mithology". 25 de diciembre de 2006. <<http://classiclitt.about.com/library/bl-etexts/tbulfinch/bl-tbulfinch-chiv-8.htm>>

MALORY, Sir Thomas. "Part XI. Chapter IX". *Morte d'Arthur. Sacred Texts*. "Malory". 9 de enero de 2007. <<http://www.sacred-texts.com/neu/mart/mart334.htm>>

_____ "Part XVIII. Chapter XIX", en *Morte d'Arthur. Sacred Texts*. "Malory". 9 de enero de 2007. <<http://www.sacred-texts.com/neu/mart/mart448.htm>>

_____ "Part XVIII. Chapter XX", en *Morte d'Arthur. Sacred Texts*. "Malory". 9 de enero de 2007. <<http://www.sacred-texts.com/neu/mart/mart449.htm>>

STUART PHELPS, Elizabeth. "The Lady of Shalott". *Sacred Texts*. "Arthur". 25 de diciembre de 2006. <<http://www.sacred-texts.com/neu/arthur/art134.htm>>

TENNYSON, Lord Alfred. "Lancelot and Elaine". *Idylls of the King. E Texts Library*. "Idylls of the king". 9 de enero de 2007. <<http://etext.library.adelaide.edu.au/t/tennyson/alfred/idylls/chapter7.html>>

WOOLDRIDGE, Patricia. "To The Lady of Shalott" en *Moon Circles. Poetry Magazines*. "Magazine". 8 de enero de 2007. <<http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=8756>>

Medios audiovisuales electrónicos.

BLISS, Sir Arthur. "The Lady of Shalott, ballet in one act for orchestra, Op. 86, F. 5". *Bliss: Violin Concerto. The Lady of Shalott. Answers*. "Bliss violin concerto. The Lady of Shalott". 8 de enero de 2007. <<http://www.answers.com/topic/bliss-violin-concerto-the-lady-of-shalott>>

FITZGERALD, Lara. *The Lady of Shalott*. 1996. *Saw Video*. “The Lady of Shalott”. 8 de enero de 2007. <<http://www.sawvideo.com/cinema/0frame.php?lang=&id=531&page=18&back=index.php>>

MCKENNITT, Loreena. “The Lady of Shalott”. *The Visit*. 30 de noviembre de 1990. *Last FM*. “Loreena MaCkennitt”. 24 de diciembre de 2006. <<http://www.last.fm/music/Loreena+McKennitt/The+Visit>>

Momus. “The Lady of Shalott”. *Folktronic*. Febrero de 2001. *Phespirit*. “Momus”. 7 de enero de 2007. <<http://www.phespirit.info/momus/20010118.htm>> y <<http://www.phespirit.info/momus/200101.htm>>

SORENSEN, Bent. “The Lady of Shalott”. 1993. *Ewdh*. “Sorensen”. 8 de enero de 2007. <http://www.ewh.dk/Default.aspx?TabId=2448&State_2953=2&workId_2953=19210>

TENNYSON, Lord Alfred. “The Lady of Shalott”. *Anthology of English Verse. Vol. 2: Read by Lally Bowers, Pauline Letts, V. C. Clinton-Baddeley, Carleton Hobbs, etc. Smithsonian global sound*. “The Lady of Shalott”. 7 de enero de 2007. <<http://www.smithsonianglobalsound.org/trackdetail.aspx?itemid=31772>>

WILLIAMS, C. J., dir. *The Lady of Shalott*. 1915. *IMDB*. “The Lady of Shalott”. 24 de diciembre de 2006. <<http://www.imdb.com/title/tt0005598/>>