



TRABALLO DE FIN DE GRAO
GRAO EN HISTORIA DA ARTE
CURSO ACADÉMICO 2024/2025

ARTE Y LITERATURA: INFLUENCIAS LITERARIAS EN LOS

PRERRAFaelITAS

ARTE E LITERATURA: INFLUENCIAS LITERARIAS NOS PRERRAFaelITAS

ART AND LITERATURE: LITERARY INFLUENCES ON THE

PRE-RAPHAELITES

AUTOR: LAURA RODRÍGUEZ TEIGA

TITOR: IVÁN MOURE PAZOS

DEPARTAMENTO: HISTORIA DA ARTE

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
1.1 Justificación del tema de investigación	6
1.2 Objeto de estudio y objetivos	6
1.3 Estado de la cuestión	7
2. LOS PRERRAFaelITAS	7
2.1 Contexto histórico	7
2.2 Hermandad Prerrafaelita	8
2.3 La literatura en los prerrafaelitas	9
3. LAS INFLUENCIAS LITERARIAS	9
3.1 William Shakespeare	9
3.1.1 Hamlet	10
3.1.2 Romeo and Juliet	14
3.1.3 Midnight Summer Dream	17
3.1.4 The Tempest	18
3.2 Dante Alighieri	20
3.2.1 La Vita Nuova	21
3.2.2 Divina Commedia	25
3.3 John Keats	27
3.3.1 Isabella, or the pot of basil	27
3.3.2. La Belle Dame Sans Merci	29
3.3.3 Lamia	30
3.3.4 The Eve of St. Agnes	32
3.4 Alfred Tennyson	33

3.4.1 Mariana	34
3.4.2 Mariana in the South	35
3.4.3 The Mermaid	36
3.4.4 The Lady of Shalott	36
3.5 Homero	39
3.5.1 Ilíada	39
3.5.2 Odisea	41
4. CONCLUSIONES	43
5. RECURSOS	44
5.1 Bibliografía	44
5.2 Webgrafía	52
6. APÉNDICE DE IMÁGENES	54

RESUMEN.

La Hermandad Prerrafaelita se fundó en Inglaterra en el año 1848 por parte de un grupo de jóvenes pintores críticos con el rígido academicismo inglés y con la estricta sociedad victoriana. Gracias a la conexión entre la literatura y el arte, los prerrafaelitas desarrollaron un pensamiento y una estética propios, basados en el retorno de un medievo idealizado, marcado por la naturaleza exuberante, el amor, la tragedia y la belleza femenina. El objeto de estudio de este trabajo selecciona la literatura predilecta del grupo (destacando las figuras de Shakespeare, Dante y Keats) con las obras de los artistas del movimiento. Los cuadros prerrafaelitas se analizarán desde el texto que los inspira, estableciendo así un vínculo claro entre el arte y la literatura.

PALABRAS CLAVE: prerrafaelitas, literatura, arte, pintura, Inglaterra.

RESUMO.

A Irmandade Prerrafaelita fundouse en Inglaterra no ano 1848 por parte dun grupo de pintores novos críticos co ríxido academicismo inglés e coa estricta sociedade vitoriana. Grazas a conexión entre a literatura e a arte, os prerrafaelitas desenvolveron un pensamento e unha estética propios, baseados no retorno dun medievo idealizado, marcado pola natureza exuberante, o amor, a traxedia e a beleza feminina. O obxecto de estudo deste traballo selecciona entre a literatura predilecta do grupo (destacando as figuras de Shakespeare, Dante e Keats) das obras dos artistas do movemento. Os cadros

prerrafaelitas serán analizados desde el texto que los inspira, estableciendo así un vínculo claro entre el arte y la literatura.

PALABRAS CLAVE: prerrafaelitas, literatura, arte, pintura, Inglaterra.

ABSTRACT.

The Pre-Raphaelite Brotherhood was founded in England in 1848 by a group of young painters critical of rigid English academicism and strict Victorian society. Thanks to the connection between literature and art, the Pre-Raphaelites developed their own way of thinking and aesthetics, based on a return to an idealized Middle Ages, marked by exuberant nature, love, tragedy, and feminine beauty. The object of study in this paper selects the group's favorite literature (highlighting the figures of Shakespeare, Dante, and Keats) with the works of the movement's artists. The Pre-Raphaelite paintings will be analyzed based on the text that inspired them, thus establishing a clear link between art and literature.

KEYWORDS: Pre-Raphaelites, literature, art, paintings, England.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación del tema de investigación

La interrelación entre el arte y la literatura establece un diálogo continuo a lo largo de la Historia del Arte. Los prerrafaelitas utilizaron la literatura para crear una serie de valores ideológicos y estilísticos que marcarían su estética, destacando la idealización de la naturaleza, el amor, la tragedia y la belleza femenina. La literatura es fundamental en el arte prerrafaelita ya que los integrantes del grupo se mueven entre ambos mundos, el de la literatura y la pintura, generando así una relación estrecha entre ambas creaciones.

El análisis de las pinturas prerrafaelitas a través de sus fuentes literarias no solo enriquece el estudio del movimiento en la Historia del Arte, sino también la importancia de las obras literarias a lo largo de la Historia. El entendimiento de los símbolos prerrafaelitas, provenientes de la literatura, ayudan a entender el contexto en el que surgen movimientos posteriores como el Simbolismo.

El estudio de la interrelación entre el arte y la literatura en el movimiento prerrafaelita es clave para comprender la producción artística del grupo. La literatura no fue únicamente un punto de partida, sino un modo de transmitir sus ideales.

1.2 Objeto de estudio y objetivos

El objetivo de este trabajo es acercar al lector a un aspecto de la Historia del Arte al que quizás no se haya aproximado con anterioridad, demostrando la relación fundamental entre la literatura y el arte. Aunque este tema se aborde dentro del ámbito de la literatura comparada, en el mundo del arte puede pasar más desapercibido. No solo se va a analizar la influencia de la literatura en la producción prerrafaelita, sino también la transmisión de símbolos de una disciplina a otra, con el objetivo de entender la profunda relación que existe entre ambas.

1.3 Estado de la cuestión

Respecto a los estudios realizados anteriormente sobre la interrelación entre el arte y la literatura en los prerrafaelitas, destacan los estudios realizados acerca del modo de representar las obras literarias en el mundo del arte. Para comenzar a introducirse en la producción artística de la Hermandad para la realización de este trabajo han sido fundamentales dos libros: *Los prerrafaelitas* de Renato Barilli y *El Pacto con la serpiente. Paralípmenos de "La Carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica"* de Mario Praz, que dedica la segunda parte a los prerrafaelitas. En esta interrelación es necesario destacar el libro de Richard D. Altick, *Painting from books*, que aborda directamente la relación entre el arte y la literatura en la Inglaterra de los siglos XVIII-XIX.

Han sido de vital importancia aquellas tesis y artículos centrados en el estudio concreto de una fuente literaria dentro de la producción artística del grupo. En esto destacan los numerosos artículos de Lavinia Hulea y la tesis de Carolyn Merlo, *The Pre-Raphaelite Shakespeare*, que como bien indica su título se centra en las obras prerrafaelitas que tienen como fuente de inspiración al dramaturgo inglés.

En los últimos años, el estudio de la representación femenina en el arte prerrafaelita ha estado en auge, destacando numerosas tesis, artículos y trabajos. En tu tesis, Francisco José Cortes Vieco trata la representación femenina centrándose en la sexualidad y el suicio, temas propios de los prerrafaelitas, en la literatura angloamericana. Jan Marsh,

en su libro *Pre-Raphaelite Woman*, analiza el modo en el que las mujeres aparecen representadas en los cuadros de la Hermandad, pero también cómo las mujeres prerrafaelitas realizan sus obras. Siguiendo con esta línea de estudio destaca la tesis de Katherine Elyse Agile, *A Serpent in the House: Subversive Women in Victorian Literature and Art*, en la que investiga la figura de la *femme fatale* en la época victoriana. Por último me gustaría señalar el trabajo de Ana Laura Iglesias titulado *Melancolía, arte y literatura*. En este artículo la melancolía, clave para la atmósfera prerrafaelita, toma un papel protagonista.

2. LOS PRERRAFaelITAS

2.1 Contexto histórico

La época victoriana se corresponde con el reinado de la reina Victoria de Inglaterra (1837-1901), en el cual nace la idea de Imperio Británico. Esto fue posible gracias al auge de la industrialización, aunque tuvo consecuencias negativas como la precariedad laboral y la desigualdad social.

El reinado de Victoria estuvo marcado por la rigidez moral de una sociedad conservadora marcada por el puritanismo y el fervor religioso. Las normas sociales, estrictas para toda la sociedad, eran aún más austeras para las mujeres, siendo la fragilidad y el carácter melancólico unas de sus características principales¹.

El mundo del arte británico se regía por las normas de la Academia, que promovía la elaboración de obras idealizadas de tema clásico, destacando la rigidez de las composiciones.

¹ Nieves Jiménez, Esperanza. (2015) *Arte y cultura durante la época victoriana. Los prerrafaelitas*. (Tesis inédita, Universidad de Jaén). p.5.

2.2 Hermandad Prerrafaelita

La Hermandad Prerrafaelita constituye un grupo de artistas británicos fundado en el año 1848 por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais. Los jóvenes artistas se unieron ante el rechazo que sentían por el arte academicista ya que consideraban que carecía de alma. Contrario a lo que acontece en gran parte de los movimientos artísticos, ellos mismos se dieron un nombre que dejaba clara sus intenciones: volver al arte anterior a Rafael², que consideraban más sincero, detallado y conectado con la naturaleza³.

Los prerrafaelitas buscaban esta vuelta al pasado como consecuencia de la época en la que vivían: la era de la industrialización. Las consecuencias de la misma provocaron en gran parte de la sociedad, incluyendo a los propios prerrafaelitas, un rechazo y el deseo de volver a una época más simple e ideal, que gracias a la literatura, ellos encontraron en el medievo.

El arte prerrafaelita se caracteriza por la exaltación de la naturaleza, el amor, la tragedia y la idealización de la figura femenina. Este último punto es fundamental ya que la mayor parte de las obras del movimiento tienen como protagonistas a figuras femeninas marcadas por la desesperación, la tragedia y la muerte, siendo el reflejo de la fragilidad de la mujer victoriana⁴. También, en consonancia con el canon de mujer victoriana, se encuentra la figura de la *femme fatale*, una mujer seductora, misteriosa y peligrosa que atrae a los hombres.

² Praz, Mario. (1988). “Los Prerrafaelitas”. *El Pacto con la serpiente: paralipómenos de “La Carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”*, México: Fondo de Cultura Económica. p.109.

³ Martell Spagnolo, Georgeanna. (2023). *Art That Is Not So New: Tracing Aesthetics and Thematic Elements of the Pre-Raphaelites, Arts and Crafts, and Art Nouveau Movements* (Dissertation degree unplished, Drew University). pp.3-5.

⁴ Real Lavacher, Antoni. (2014). *Prerrafaelismo y leyendas artúricas: modelos de feminidad en literatura y artes plásticas* (Trabajo de fin de grado inédita, Universidad de las Islas Baleares). p.8.

2.3 La literatura en los prerrafaelitas

Gran parte de la producción artística de los prerrafaelitas se inspira en fuentes literarias, elevando tanto no solo a la literatura inglesa, sino también nombres de la literatura universal como Homero y Dante. Los pintores prerrafaelitas vieron en la literatura ejemplos afines a su época que, a su vez, les proporcionaban un tema familiar y establecido.

El uso de fuentes literarias les otorgaba a los artistas un contexto desde el que crear momentos aislados de los cuales se conocía la narrativa. El uso de historias conocidas les daba también la posibilidad de crear una nueva lectura de una escena ya familiar⁵. Es así que los miembros de la hermandad aislaron a los personajes de sus obras para concentrarse en momentos fugaces llenos de una gran verdad sobre la naturaleza de la existencia humana⁶. El uso de fuentes comunes hace que, sobre un mismo texto, tengamos distintas representaciones, lo que le aporta otro enfoque tanto a la obra literaria como a la pictórica, creando una interrelación que enriquece la narrativa⁷.

3. LAS INFLUENCIAS LITERARIAS

3.1 William Shakespeare

William Shakespeare es un dramaturgo británico del siglo XVI considerado el escritor más importante de la lengua inglesa. Sus obras de teatro, cargadas de dramatismo, fueron una fuente constante de inspiración para los artistas prerrafaelitas, y ya que veían a Shakespeare como un poeta que entendía el drama humano, el amor, la locura y la belleza⁸.

⁵ Altick, Richard D. (1985). *Paintings from books. Art and Literature in Britain, 1760-1900*, Columbus: Ohio State University Press. p.113

⁶ Merlo, Carolyn. (1983). *The Pre-Raphaelite Shakespeare* (Dissertation degree unpublished, Wayne State University). p.67.

⁷ Hulea, Lavinia. (2012). "Pre-Raphaelite Painting Shakespeare", *Gender Studies*, 11, p.129.

⁸ Altick, Richard D. (1985). p.142.

3.1.1 *Hamlet*

Hamlet (1623) es una tragedia sobre el príncipe de Dinamarca que descubre que su padre, el rey, fue asesinado por su tío Claudio, quien ahora ostenta la corona. A lo largo de la obra, Hamlet busca vengar la muerte de su padre, pero es consumido por la indecisión, lo que desemboca en la muerte de la corte de Dinamarca.

La mayoría de las representaciones de los prerrafaelitas acerca de la tragedia shakesperiana se centran en la figura de Ofelia, uno de los personajes más trágicos y complejos de la obra. Ofelia es hija de Polonio, consejero del nuevo rey de Dinamarca, hermana del soldado Laertes y el interés amoroso de Hamlet. En la tragedia de Shakespeare, Ofelia es sinónimo de silencio, incoherencia e invisibilidad, y es que ni siquiera con su muerte adquiere protagonismo.

La figura de Ofelia cumple los ideales prerrafaelitas de belleza y tragedia, así como de vulnerabilidad, locura y destino trágico. La joven se vuelve en el foco central de las producciones de la hermandad ya que simboliza la pureza y la inocencia perdida a consecuencia de la muerte de su padre y de la indiferencia que Hamlet siente hacia ella. También es símbolo de la locura, siendo la exploración de la psique humana un tema fundamental en los prerrafaelitas, especialmente en lo que se refiere a la locura y al sufrimiento, que acabará en tragedia⁹.

La figura de Ofelia es la que inicia la tradición de representar la muerte femenina en un medio acuático. Aunque en la obra de Shakespeare esta escena no se representa, sino que se conoce la muerte a través del diálogo de la reina Gertrudis, es el momento predilecto de los prerrafaelitas para su representación. Es así que la figura de Ofelia se vincula con el agua, con el momento en el que, después de perder a su padre, enloquece y se ahoga en un arroyo¹⁰. La ausencia de una fuente literaria que relate la muerte de

⁹ Cortes Vieco, Francisco José. (2013), *Del deseo al climax. Represión y expresión de la temática de sexualidad y suicidio en la literatura anglonorteamericana de los siglos XIX*, (Trabajo de fin de grado inédito, Universidad Complutense). pp.41-45.

¹⁰ Real Levacher, Antoni. (2014). p.21.

Ofelia es fundamental para los artistas prerrafaelitas ya que da una mayor libertad a la hora de representar la escena¹¹.

Ophelia (1852) (**Fig.1**) de John Everett Millais es una de las primeras representaciones del tema. En ella vemos a la joven flotando en un arroyo lleno de flores, teniendo estas una gran importancia. La simbología de las flores¹² es fundamental tanto en la tragedia shakespeariana como en la obra de Millais. En la obra encontramos un diálogo, inmediatamente anterior a la muerte de Ofelia en el que la joven, sucumbiendo a la locura, le da flores a cada personaje, dejando claro con su significado que conoce sus secretos. Por otra parte, Millais incluye en su pintura flores relacionadas con su destino: pensamientos, que significan pensamiento y amor en vano; violetas, que simbolizan la castidad y la muerte de los jóvenes; amapolas, las flores de la muerte; nomeolvides, cuyo significado está contenido en su nombre¹³; margaritas, que simbolizan la inocencia y la juventud; y rosas, que son sinónimo de amor¹⁴.

OFELIA. Esto es romero, para recordar. Acuérdate, amor. Y estos pensamientos, para pensar. Esto es hinojo, para vos, y aguileña. Y esto ruda, para vos; y un poca para mí. Los domingos la llamamos hierba de la gracia. ¡Ah, vos llevad la ruda por otro motivo! Esto es una margarita. Os daría violetas, pero todas se mustiaron al morir mi padre; que dicen que tuvo buena muerte¹⁵.

Para crear este cuadro, Millais se inspira en el discurso de la reina Gertrudis, en el cual describe la muerte de Ofelia¹⁶. Como la escena acontece fuera de lo escrito por Shakespeare, el espectador debe basarse en la descripción de la reina respecto a la muerte de la joven. En el diálogo se hace un especial énfasis en el entorno que rodea la muerte y en la naturaleza, lo que se verá reflejado en la obra realizada por Millais¹⁷.

¹¹ Cortes Vieco, Francisco José. (2013). p.42.

¹² Huela, Lavinia. (2012). pp.130-131.

¹³ Marsh, Jan. (1987), *Pre-Raphaelite Women*, Detroit: Wayne State University. p.138.

¹⁴ Iglesias, Ana Laura. (2018), “Melancolía, arte y literatura. Usos y apropiaciones en los prerrafaelitas y en John William Waterhouse”, *Revista Coda*, 1, p.13.

¹⁵ Shakespeare, William. (1601). *Hamlet*, Barcelona: Editorial Austral. Acto IV, Escena V.

¹⁶ Iglesias, Ana Laura. (2018). p.13.

¹⁷ Martell Spagnolo, Georgeanna. (2023). pp.63-64.

REINA. Sobre un arroyo, inclinado crece un sauce que muestra su pálido verdor en el cristal. Con sus ramas hizo ellas coronas caprichosas de ranúnculos, ortigas, margaritas y orquídeas a las que el llano pastor da un nombre grosero y las jóvenes castas llaman «dedos de difunto». Estaba trepando para colgar las guirnaldas en las ramas pendientes, cuando un pérfido mimbre cedió y los arcos de flores cayeron con ella al río lloroso. Sus ropas se extendieron, llevándola a flote como una sirena; ella, mientras tanto, cantaba fragmentos de viejas tonadas como ajena a su trance o cual si fuera un ser nacido y dotado para ese elemento. Pero sus vestidos, cargados de agua, no tardaron mucho en arrastrar a la pobre con sus melodías a un fango de muerte¹⁸.

Pese a lo dramático de la escena, ya que Millais representa a la joven dama instantes antes de morir, como indica su mirada perdida y el cuerpo ya rígido¹⁹, también la representa con cierta sensualidad, sumida en sus pasiones. Parece exhibir el cuerpo ya casi sin vida para su contemplación, encarnando así el ideal de belleza femenina victoriana²⁰.

Arthur Hughes pinta dos cuadros del tema, siendo la primera *Ophelia* (1852) del mismo año que la de Millais (**Fig.2**). Representa el momento inmediatamente anterior a que Ofelia, apoyada en la rama del sauce, caiga al arroyo. Esta escena, al igual que la de Millais, está influenciada por el diálogo de la reina Gertrudis que narra la muerte de la dama²¹ que, de hecho, se reproduce en el propio marco de la obra²². Hughes evoca una atmósfera fantasmal que nos acerca a la tragedia que está a punto de acontecer, aunque el dramatismo de la obra reside en el rostro desencajado de Ofelia mientras deja caer distraídamente pétalos al arroyo²³.

¹⁸ Shakespeare, William. (1601). Acto IV, Escena VII.

¹⁹ Hilton, Timothy. (1970), *The Pre-Raphaelites*, Oxford; Oxford University. p.72.

²⁰ Cortes Vieco, Francisco José. (2013). p.43.

²¹ Marsh, Jan. (1987). p.138.

²² Steiner, Katie L. (2007), “The Structure of Shakespearian Revolutions: Witnessing a Paradigm Shift in Pre-Raphaelite and Teatrical Postrayals of Hamlet’s Ophelia”, *Inferno Journal of Art History*, 12, p.3.

²³ Marsh, Jan. (1987). p.138.

Hughes realiza otra versión de *Ophelia* en el año 1863 (**Fig.3**) en la que vemos a la joven dirigirse hacia el arroyo. Pese a lo trágico del momento, y es que es la escena inmediatamente anterior a que sucumba a la locura, el rostro de la joven se muestra relajado. En sus manos porta un ramo de flores en el que, nuevamente, la simbología es fundamental.

John William Waterhouse realizó tres cuadros acerca del tema y se consideran escenas continuas, momentos progresivos del camino de Ofelia hacia su trágico destino²⁴. Es así como ante la falta de un texto que respalde la historia Waterhouse crea su propia narrativa sobre el destino trágico de Ofelia²⁵.

En la primera *Ophelia* (1889) (**Fig.4**) de Waterhouse vemos a una joven tumbada en un prado en las inmediaciones del arroyo y con actitud de abandono. Con una mano agarra su despeinada cabellera y con la otra un ramo de flores²⁶. La obra se caracteriza por el gesto de derrota de la joven, con la mirada perdida y que, a su vez, se refleja en el estado de la naturaleza, que se apaga ante el destino trágico de Ofelia. Pese a ese sentimiento de desesperación, tanto la joven como su entorno son el fiel reflejo de la belleza, aunque esté velada por la muerte que el espectador ya conoce²⁷.

La segunda versión de *Ofelia* (1894) (**Fig.5**) realizada por Waterhouse representa a la joven sentada en un sauce sobre el arroyo, siguiendo el mismo esquema que la realiza por Arthur Hughes en 1852²⁸. Es el momento inmediatamente anterior a su muerte y se encuentra, nuevamente, rodeada de flores, mientras que su mirada distante se dirige a su destino, el agua²⁹. Esta escena bebe directamente del diálogo de la reina Gertrudis en el que narra la muerte de la joven³⁰.

²⁴ Huela, Lavinia. (2012). p.132.

²⁵ Huela, Lavinia. (2016). “Waterhouse’s *Ophelia* – A reversed ekprasic approach of Shakespeare’s *Hamlet, Prince of Denmark*”, *Journal of Romanian Literary Studies*, 9, p.259.

²⁶ Marsh, Jan. (1987). p.140.

²⁷ Iglesias, Ana Laura. (2018). p.18.

²⁸ Marsh, Jan. (1987). p.140.

²⁹ Huela, Lavinia. (2012). p.133.

³⁰ Huela, Lavinia. (2016). pp. 260-261.

En la última versión de *Ophelia* (1910) (**Fig.6**) hecha por Waterhouse vemos, al igual que en la obra de Hughes de 1863, a la joven dirigirse hacia el arroyo con un ramo de flores en la mano³¹. Esta versión contrasta con las anteriores ya que retrata a Ofelia como una mujer más madura, en vez de como una figura añorada cargada de inocencia, lo que le una complejidad psicológica que no se había visto con anterioridad³². Su mirada desesperada nos indica que es conocedora de su destino, y es que ya prácticamente tiene un pie metido en el arroyo. Pese a eso, el gesto de levantarse la falda denota inseguridad, lo que podría ser indicador del conflicto interno en el que se encuentra inmersa. Es como si Ofelia sucumbiera ante la angustia mental, lo que la dirige inevitablemente hacia su muerte, y como si su cuerpo, momentáneamente, tratase de evitar la tragedia³³.

3.1.2 *Romeo and Juliet*

Romeo and Juliet es una tragedia escrita por William Shakespeare en el año 1597. La obra narra la historia de amor imposible entre dos jóvenes, Romeo y Julieta, ya que pertenecen a familias rivales de Verona: los Capuleto y los Montesco. Una serie de malentendido y una serie de eventos desafortunados desembocarán en un trágico destino para los jóvenes: la muerte.

John William Waterhouse tiende a centrarse en las figuras femeninas por lo que en el año 1898 pinta *Juliet*, también conocida como *The blue necklace* (**Fig.7**). La joven Capuleto es representada paseando por las calles de Verona situadas cerca del río Adigio mientras, con carácter reflexivo, sujeta el collar azul que lleva en el cuello³⁴. La obra sugiere una gran profundidad emocional, relacionada con la situación que vive con Romeo y que desembocará en tragedia.

³¹ Marsh, Jan. (1987). p.140.

³² Steiner, Katie L. (2007). pp.4-5.

³³ Huela, Lavinia. (2016). p.261.

³⁴ Russel, Peter (Ed.) (2022), *Masters of Art. John William Waterhouse*, East Sussex: Delphi Classics. p.310.

Eleanor Fortescue-Brickdale en *Romeo and Juliet* (s.f.) (**Fig.8**) retrata el momento en el que los jóvenes amantes se despiden tras pasar la noche juntos. En el lado derecho de la obra vemos a una figura femenina que la tradición ha interpretado como la nodriza de Julieta, que a lo largo de toda la tragedia shakesperiana vela por ella³⁵. Esta escena bebe directamente de la obra de William Shakespeare, más concretamente de este diálogo:

JULIETA. ¡Amor, te vas tan pronto! ¡Es como si me dejaras en medio de un sueño! ¿O acaso eres tú el sueño? ¡No te vayas!

ROMEO. Es el sol el que me obliga a partir. Si me quedo aquí mucho tiempo, el día me atraparé. Es mejor que me vaya, o el sol me verá aquí y lo hará todo más peligroso.

JULIETA. ¡Ah, cruel día! ¿Ya se ha ido el sol, o es tan temprano que ni siquiera ha salido? ¡La luz me está matando!

ROMEO. Es hora de irme, mi amada, pero no llores más. La luz de la mañana ya está apareciendo. Tengo que irme, o el día me descubrirá y será mi perdición.

JULIETA. ¡No, no es el sol, Romeo! ¡Es un ángel que se lleva la luz! No puedes irte aún.

ROMEO. Si el sol me atrapa, me llevará lejos. El día nos separará, mi amor.

JULIETA. ¡Oh, cruel destino! ¿Por qué tienes que ser tan cruel?

ROMEO. No llores, mi amor. Si no salgo ahora, será aún peor para los dos. Pero me voy con el alma llena de amor por ti, y espero volver pronto.

JULIETA. ¡Oh, Romeo, no te vayas! El sol no ha nacido todavía. ¡Qué cruel es el cielo que nos impide estar juntos!

ROMEO. ¡Adiós, mi amor! ¡No llores más! El sol se levanta, pero yo me voy con tu amor en mi corazón. Nos encontraremos de nuevo.

³⁵ Marsh, Jan. (1987). p.26

JULIETA. ¡Oh, qué cruel esta despedida! ¿Cómo puedo soportar perderte?³⁶

John Everett Millais realiza en 1848 un dibujo titulado *The death of Romeo and Juliet* (**Fig.9**). Como bien indica el título, Millais representa la escena de la muerte de los amantes a consecuencia del plan fallido. Julieta es ayudada por Fray Lorenzo, quien casa a los jóvenes en secreto, para fingir su muerte tomando un brebaje que hará parecer que la joven está muerta. Fray Lorenzo no llega a tiempo hasta Romeo que, al ver a su amada, piensa que realmente se quita la vida junto al cuerpo inerte de la joven. Julieta, al despertar y ver lo que ha pasado con Romeo no puede con el dolor y la culpa y se suicida. Lo que vemos en la obra de Millais es el momento en el que los Montesco y los Capuleto se dan cuenta de que sus conflictos realmente no eran tan importantes como para desembocar en tan trágico destino³⁷. Esta escena aparece en la obra de Shakespeare con el siguiente diálogo:

(En la cripta, el cadáver de Romeo yace junto al de Julieta. El Príncipe, los Capuleto y los Montesco entran, y se dan cuenta de la tragedia)

PRÍNCIPE. ¿Qué se ha hecho de nosotros? ¡Dios! ¿Qué ha pasado aquí? Las tragedias de estos jóvenes nos han dejado sin palabras.

LORD CAPULETO. ¡Ay! ¡Muerte y dolor! ¿Por qué han hecho esto, hijos míos?

LADY CAPULETO. ¡Oh, Julieta! ¡Hija mía, te he perdido! ¡Qué tragedia tan cruel!

MONTESCO (padre de Romeo). ¡Mi hijo! El sol se ha puesto para mí. Mi alma se ha ido con él. Pero ¿quién ha hecho esto? ¿Quién ha causado esta muerte? ¿Quién les quitó la vida a estos jóvenes tan llenos de promesas?

³⁶ Shakespeare, William. (1597). *Romeo y Julieta*, Barcelona: Ediciones Austral. Acto III, Escena V.

³⁷ Manchester Art Gallery. (s.f). *The death of Romeo and Juliet*, Sir John Everett Millais (consulta 15/04/2025).

<https://collections.manchesterartgallery.org/collections/item/135e0d78-c07a-3512-9b8d-c085bac48dc4/>

FRAY LORENZO (que llega tarde). ¡Esperen, no ha terminado todo! Hay algo que debo explicar. Todo ha sido un error trágico, y aunque el destino nos haya jugado esta cruel jugada, la culpa no es de los jóvenes.

PRÍNCIPE. ¡Que el castigo sea grande! ¡Que sea ejemplar! ¿Acaso no era nuestra responsabilidad, como ancianos y sabios, evitar que el odio de estos dos linajes matara a estos jóvenes?³⁸

3.1.3 *Midnight Summer Dream*

En el año 1600, William Shakespeare escribió la comedia *Midnight Summer Dream*, que se ambienta en dos mundos paralelos: el de las hadas y el de los humanos. Por un lado, Shakespeare nos adentra en el conflicto entre Oberón y Titania, los reyes de las hadas; y el conflicto amoroso entre los humanos Hermia, Demetrio, Lisandro y Helena.

Edward Robert Hughes pinta *Midsummer Eve* (1908) (**Fig.10**) inspirándose en la comedia shakespeariana. Aunque no hace referencia a ninguna escena concreta, evoca el ambiente mágico del mundo de las hadas de Titania y Oberón³⁹. Vemos a un grupo de jóvenes de apariencia feérica en un paisaje nocturno y rodeadas de naturaleza. La figura central podría tratarse de la reina Titania, que está dialogando con los seres mágicos del bosque.

Hermia and Lysander (1870) (**Fig.11**) es una obra de John Simmons que representa a los dos jóvenes en el bosque encantado. Hermia está enamorada de Lisandro, pero su padre quiere que se case con Demetrio, por lo que los amantes huyen al bosque. Los jóvenes son representados en actitud romántica, pero también dramática, y es que sus rostros dejan entrever el amor que sienten el uno por el otro, pero también la incertidumbre y el deseo de libertad. Alrededor de ellos hay numerosos seres feéricos provenientes del mundo de las hadas de Oberón y Titania. Aunque no se basa en una escena particular, retrata el amor existente entre Hermia y Lisandro.

³⁸ Shakespeare, William. (1597). Acto V, Escena III.

³⁹ Osborne, Victoria Jean. (2010), *A British Symbolist in Pre-Raphaelite Circles: Edward Robert Hughes*, (Thesis of master unpublished, University of Birmingham). p.83.

John Simmons pintó otra obra sobre el mismo tema, *Titania Sleeping in the Moonlight Protected by Her Fairies* (s.f.) (**Fig.12**). En esta ocasión, el artista retrata a Titania, la reina de las hadas. Representa la escena en la que Titania es hechizada por Oberón y queda profundamente dormida bajo el efecto de un encantamiento mágico. La reina aparece descansando bajo el claro de la luna y rodeada de las hadas, que velan por su bienestar, como indica el diálogo de la comedia shakesperiana:

TITANIA. Venid, hadas, cantadme ahora un canto de sueño, y apartad de mi lado al áspero búho, cuya nota fea hace temblar al vagabundo del bosque. Cantadme para dormir y luego id en silencio.

OBERÓN. ¿Ya duerme? Bien. Quedémonos aquí. Cuando despierte, le mostraré alguna cosa repugnante. Ponle el jugo sobre los párpados. La criatura que ve al abrir los ojos sea león, oso, lobo, toro, simio o mico, será su amado.

PUCK. Flor de amor, cuyo embrujo es tan profundo, haz que al alma de Titania se rinda al primero que vea cuando despierte⁴⁰.

3.1.4 *The Tempest*

The Tempest (1611) es una obra de William Shakespeare que se mueve entre la tragedia y la comedia. Cuenta la historia de Próspero, mago y legítimo duque de Milán, que ha sido desterrado junto con su hija Miranda a una isla después de que su hermano Antonio lo traicionara y tomara el poder. También llegará a la isla Ferdinand, hijo del rey Alonso de Nápoles, a consecuencia de una tormenta provocada por Próspero al inicio de la obra. En la isla, Próspero perfecciona sus habilidades mágicas con la ayuda del espíritu Ariel, que hará que Antonio naufrague en la isla para vengarse por usurparle el trono.

John William Waterhouse, para la realización de sus obras, se centra en la figura de Miranda, hija de Próspero. La joven sigue los cánones prerrafaelitas y es que se caracteriza por su inocencia y sensibilidad. Waterhouse va a pintar dos versiones de

⁴⁰ Shakespeare, William. (1600). *Sueño de una noche de verano & La fierecilla domada*, Madrid: Ediciones Brontes. Acto II, Escena II.

Miranda y en ambas representa a la joven sola en la orilla del mar, contemplando el barco que llevará a Ferdinand a la isla, siendo esta una de las primeras escenas de la obra⁴¹.

MIRANDA. Si por tu arte, amado padre, has provocado este bramido de aguas salvajes, aplaca su furia. El cielo parece que va a verter brea fétida, pero el mar, elevándose hasta besar el cielo, apaga el fuego. ¡Ay, he sufrido con aquellos a quienes vi sufrir! Una valiente nave, que sin duda albergaba nobles criaturas, hecha pedazos. ¡Oh, aquel grito golpeó mi corazón! Pobres almas, perecieron. Si yo tuviera algún poder divino, habría hecho que el mar se tragara a sí mismo antes que engullir aquel buen barco y a las almas que lo cargaban⁴².

En la primera versión de *Miranda* (**Fig.13**), realizada en 1875, vemos a la joven sentada en una roca en actitud relajada, con el cuerpo inerte y los hombros encorvados. Miranda mira al mar en busca del barco que conducirá a Ferdinand a la isla. Las nubes de tormenta contrastan con la actitud tranquila de la joven, siendo el único presagio que encontramos en la obra sobre lo que va a ocurrir⁴³. En general, el tono de la obra es claro, positivo y tranquilo, a excepción de ese tramo de nubes oscuras, presagio de la tormenta. Esta representación de Miranda sigue lo escrito por Shakespeare, que la define como sensible y desesperada al no poder hacer nada por aquellos hombres del barco⁴⁴.

La segunda *Miranda* (1916) (**Fig.14**) que realiza Waterhouse tiene un tono mucho más dramático que la anterior, estando así en consonancia con la tempestad que se desata en el mar⁴⁵. La tormenta invade toda la escena y es que vemos como Miranda, sentada sobre la roca, debe sujetarse la ropa y el pelo ante el viento indomable. La actitud de Miranda es melancólica, con la mirada desencajada ante lo que está sucediendo. Esta melancolía, contrario a lo que ocurre en otros cuadros prerrafaelitas no es sinónimo de

⁴¹ Russel, Peter (Ed.) (2022). pp.20-21.

⁴² Shakespeare, William. (1611). *La Tempestad*, Barcelona: Ediciones Austral. Acto I, Escena II.

⁴³ Russel, Peter (Ed.) (2022). pp.20-21.

⁴⁴ Iglesias, Ana Laura. (2018). pp.22-23.

⁴⁵ Russel, Peter (Ed.) (2022). p.21.

enfermedad, sino de soledad, vacío e inocencia⁴⁶. Contrario a lo que acontece en la obra anterior, aquí vemos un mar embravecido y el naufragio del barco de Ferdinand.

John Everett Millais realizó la pintura *Ferdinand Lured by Ariel* (1850) (**Fig.15**). Representa el momento en el que Ferdinand es hechizado y guiado por el espíritu Ariel, que fue enviado por Próspero. Ferdinand aparece representado en una pose extraña, con una pierna adelantada, encorvado y con las manos ahuecadas sobre los oídos, intentado entender lo que le dice el espíritu⁴⁷. El rostro de Ferdinand indica atención y es que le está informando de la muerte de su padre en el naufragio. Ariel es representado como un ente verde que se camufla con la naturaleza de la isla. A su alrededor flota un círculo de espíritus de extrañas características, similares a murciélagos. Susurra una dulce canción en el oído del príncipe para así hechizarlo y que siga los mandatos del mago Próspero⁴⁸. Esta representación bebe directamente de una escena de la obra de Shakespeare:

ARIEL. A cinco brazas bajo el mar yace tu padre; de sus huesos se ha hecho coral; lo que un día fueron sus ojos, ahora son perlas. Nada de él se desvanece, sino que sufre un cambio marino en algo rico y extraño. Las ninfas marinas doblan su campana fúnebre cada hora. ¡Escucha! Ahora las oigo... Ding-dong, campana.

FERDINAND. ¿De dónde viene esta música? ¿Del aire o de la tierra? Ya no suena... pero seguro que sigue a algún dios de esta isla. Sentado en la orilla, llorando otra vez la pérdida de mi padre rey, la música se me acercó por las aguas, calmando tanto su furia como mi pena con su dulce melodía. Desde entonces la he seguido...o quizás ella me ha atraído a mí. Pero ya se ha ido. No, vuelve a empezar⁴⁹.

⁴⁶ Iglesias, Ana Laura. (2018). pp.24-25.

⁴⁷ Hilton, Timothy. (1970). pp.61-62.

⁴⁸ Merlo, Carolyn. (1983), pp.129-130.

⁴⁹ Shakespeare, William. (1611). Acto I, Escena III.

3.2 Dante Alighieri

Dante Alighieri es un poeta italiano que llevó a cabo su obra en la transición entre la Edad Media y el Renacimiento, volviéndose fundamental en la literatura de transición de ambos períodos, convirtiéndose en una de las figuras más importantes de la literatura universal. Los prerrafaelitas vieron en el poeta una fuente de inspiración en los principios del amor idealizado y el valor de lo medieval. Además, el personaje dantesco de Beatrice cumple con el canon de mujer establecido por los prerrafaelitas.

3.2.1 *La Vita Nuova*

La Vita Nuova (1292-1294) es una obra temprana de Dante en la que mezcla prosa y poesía para narrar su amor platónico y espiritual por Beatriz, elevando a la joven a un símbolo de lo divino y de la salvación. Dante comienza su narración con el primer momento en el que ve a Beatrice y culmina con su muerte.

El artista que más obras realizó basadas en los textos de Dante Alighieri fue Dante Gabriel Rossetti, ya que desde su infancia el poeta fue para él un modelo literario y moral fundamental. Su admiración fue más allá y es que para Rossetti su amada Elizabeth Siddal, modelo frecuente de los prerrafaelitas, era lo que Beatrice fue para Dante, un símbolo de amor puro y de salvación espiritual.

La obra *Beatrice* (1879) (**Fig.16**) realizada por Dante Gabriel Rossetti es un retrato idealizado del amor del poeta tal y como la presenta en *La Vita Nuova*. Este cuadro de Beatrice se caracteriza por la expresión melancólica de la joven, que se ve incrementada por el color oscuro de su ropa. La figura, en conjunto con el fondo, crea una atmósfera retrospectiva y solemne.

Marie Spartali Stillman realizó, al igual que Rossetti, un retrato de la joven, *Beatrice* (1896) (**Fig.17**)⁵⁰. La joven parece sumida en sus pensamientos mientras mira por la

⁵⁰ Straub, Julia. (2009). "Seeing Beatrice: The Visualization of Beatrice in Victorian Culture", *A Victorian Muse: The Afterlife of Dante's Beatrice in Nineteenth-Century Literature*, London; Continuum Literature Studies. pp.28-29.

ventana. A su vez, sostiene un libro en su mano, haciendo alusión al carácter intelectual de Beatrice. La artista ofrece una visión más terrenal y contemplativa de la joven, a la que vemos conectada con la naturaleza y la literatura⁵¹.

Dante and Beatrice (1919) (**Fig.18**) es una obra de Eleanor Fortescue-Brickdale que representa la relación idealizada de los jóvenes. Beatrice es presentada como una figura etérea y serena, cercana a lo celestial y a la idealización dantesca de la dama. A su lado, Dante la mira con la devoción propia de un enamorado. La escena pintada por Fortescue-Brickdale no representa un momento concreto, sino la atmósfera general que Dante crea en *La Vita Nuova*.

Dante Gabriel Rossetti en su obra *The Salutation of Beatrice* (1859) (**Fig.19**) representa el segundo encuentro entre Dante y Beatrice, cuando ella lo saluda por primera vez. Este momento, que acontece en el Capítulo III, es fundamental en *La Vita Nuova* porque marca el despertar espiritual de Dante y eleva a Beatrice a un símbolo divino. La joven es representada de manera solemne y en una atmósfera divinizada en las calles de la Florencia del siglo XIII.

Y, al entrar en una calle, volvió los ojos hacia donde yo, temeroso, me encontraba, y con indecible amabilidad, que ya habrá recompensado el cielo, me saludó tan expresivamente, que entonces créame transportado a los últimos linderos de la felicidad.⁵²

Beatrice meeting Dante at a marriage feast, denies him her salutation (1855) (**Fig.20**) es un cuadro de Dante Gabriel Rossetti inspirado en una escena de *La Vita Nuova* en la que Beatrice, al pasar junto a Dante en el banquete de una boda, lo ignora deliberadamente, lo que hiere profundamente al joven poeta. Dante aparece a la derecha, vestido con una túnica roja y apoyado en una pared decorada con unos ángeles pintados, haciendo alusión al carácter celestial que le otorga a la joven. Una niña le

⁵¹ Delaware Art Museum (s.f.). Beatrice. (consulta 25/04/2025)

https://emuseum.delart.org/objects/3425/beatrice?ctx=c9f7a3f6ebda85a791867710476ad47ac860c23b&id_x=2

⁵² Alighieri, Dante. (1294). *Vida Nueva*, p.10, Capítulo III.

ofrece unas flores y, detrás de ella, se sitúa Beatrice, con una mirada indiferente hacia Dante, flanqueada por otras doncellas que también se burlan de él⁵³. Rossetti representa una escena del Capítulo XIV de *La Vita Nuova*, en la que Beatrice se niega a saludar a Dante.

“Hube de apoyarme disimuladamente en un pintado friso que rodeaba toda la estancia. Entonces, temeroso de que los demás reparasen en mi temblor, alcé la vista y, mirando a las damas, vi entre ellas a la gentilísima Beatriz.”

“A todo esto, muchas de aquellas damas, advirtiendo mi transfiguración, dieron en asombrarse y empezaron a burlarse de mí, hablando con mi amada.”⁵⁴

Marie Spartali Stillman pintó *Dante at Verona* (**Fig.21**) en el año 1888. La artista sitúa a Dante en la ciudad de Verona donde se encuentra con Beatrice por última vez, en la boda que se representa también en el cuadro de Rossetti. La escena es el fiel reflejo de los sentimientos de Dante, destacando la soledad y el amor no correspondido⁵⁵. La obra guarda numerosas semejanzas con la realizada por Rossetti al representar el mismo tema.

En la obra *The Dream of Dante for the death of her love* (1871) (**Fig.22**), Dante Gabriel Rossetti representa el sueño en el que el poeta es conducido al lecho de muerte de Beatrice. Dante aparece vestido de negro como señal de luto por la muerte de su amada y se sitúa a los pies de la cama en la que Beatrice yace tendida ya sin vida. Unas figuras femeninas vestidas de verde, símbolo de la esperanza, sostienen el lecho de la joven y un ángel vestido de rojo sostiene la mano de Dante mientras se inclina para besar a la

⁵³ Art Gallery NSW (s.f). Beatrice meeting Dante at a marriage feast, denies him her salutation, 1852, Dante Gabriel Rossetti. (consulta 25/04/2025)

<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/431.2003/#details>

⁵⁴ Alighieri, Dante. (1294). pp.36-37, Capítulo XIV.

⁵⁵ Di Rocco, Emilia. (2024). “Marie Spartali Stillman: le donne diventano protagonista dell’iconografia dantesca”, *Dante e l’arte*, 11, pp.89-91.

joven muerta⁵⁶. Para crear este cuadro, Rossetti se inspira en los versos dantescos en los que el poeta describe el sueño que presagia la muerte de Beatrice en el Capítulo IX.

Entonces, el dulcísimo sueño que me tiranizaba gracias a mi gentilísima amada se me apareció en la imaginación cual peregrino ligeramente vestido con groseros harapos.

Creí que me llamaba para decirme estas palabras: “Vengo de ver a la dama que por tanto tiempo fue tu defensa, y sé que no volverá; pero traigo conmigo el corazón que yo te hice dedicarle y lo llevaré a otra dama que te defienda como aquélla te defendía”. Y, como la nombrase, conocíala perfectamente. “Empero -añadió-, si por ventura refirieses algo de lo que te he comunicado, hazlo de suerte que no se entrevea la simulación de amor que practicaste con aquélla y que te convendrá practicar con otras”⁵⁷.

Beata Beatrix (1872) (**Fig.23**) es un cuadro de Dante Gabriel Rossetti que representa a Beatrice en el momento de su transición de la Tierra al Cielo. La joven aparece con los ojos cerrados y se asemeja a una mártir cristiana. La obra está cargada de una atmósfera de dolor y culpa. Para el cuadro no solo refleja a la amada de Dante tras su muerte, sino también a la esposa de Rossetti, Elizabeth Siddal⁵⁸, que falleció en la época en la que se pintó la obra y que es modelo de la misma⁵⁹. Detrás de Beatrice hay otras dos figuras: Dante y el Amor, mirándose. Sobre las manos de la joven se sitúa un pájaro rojo con una aureola y una flor en el pico. Es el pájaro de la Anunciación que, para esta ocasión, se ha convertido en el mensajero de la Muerte, portando una amapola, que representa la pasión, el sueño y la muerte⁶⁰. Para la creación de esta obra, Rossetti se inspiró en el Capítulo XXI de *La Vita Nuova* en el que Dante compone un poema por la muerte de su amada.

⁵⁶ National Museums Liverpool (s.f.). Dante's Dream. (consulta 26/04/2025)

<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/dantes-dream>

⁵⁷ Alighieri, Dante. (1294). p.23, Capítulo IX.

⁵⁸ Praz, Mario. (1988). p.119.

⁵⁹ Marsh, Jan. (1987). pp.141-142.

⁶⁰ Hilton, Timothy. (1970). pp.181-182.

“Por ende, como fue la amada mía súbitamente al Cielo, en llanto digo y cómo al triste Amor dejó conmigo. Beatriz ascendió al reino de los cielos y en la quietud del ángel permanece.”⁶¹

The first anniversary of the death of Beatrice (1853) (**Fig.24**) es un cuadro de Dante Gabriel Rossetti representa el momento en el que Dante en el aniversario de la muerte de su amada, dibuja un ángel para recordarla. En la habitación vemos a algunos amigos del poeta que, conscientes de su dolor, van a visitarlo⁶². Dante está vestido con una túnica negra, señal de luto y del gran sufrimiento que padece desde la muerte de Beatrice. Rossetti se basa en el Capítulo XXXIV de *La Vita Nuova* para la elaboración de la obra:

“El primer aniversario del día en que mi amada adquirió ciudadanía de vida eterna hallábame yo sentado mientras, recordándola, dibujaba un ángulo sobre unas tablillas. Al volver los ojos, vi cerca de mí a caballeros que me cumplía atender.”⁶³

3.2.2 *Divina Commedia*

Divina Commedia (1308-1320) es un poema épico de Dante Alighieri que narra el viaje de Dante a través de los tres reinos del más allá: Infierno, Purgatorio y Paraíso. La primera parte es la del Infierno, en la que Dante es guiado por el poeta Virgilio por los nueve círculos del Infierno. El Purgatorio acontece tras la salida de Dante del Infierno y es el lugar en el que las almas se purifican para poder ascender al cielo. Por último, en el Paraíso, Beatrice es la guía del poeta a través de las esferas celestes.

El cuadro *A Soul in Hell* (1901-1902) (**Fig.25**) de Evelyn de Morgan, se inspira en el Infierno de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri. Representa a una figura femenina, que simboliza el alma, en un paisaje infernal dominado por tonos cálidos y ardientes. La

⁶¹ Alighieri, Dante. (1294). p.87, Capítulo XXI.

⁶² VVAA. (2014). *Masters of Art. Dante Gabriel Rossetti*, East Sussex: Delphi Classics. p.32.

⁶³ Alighieri, Dante. (1294). p.93, Capítulo XXIV.

figura es un reflejo de la angustia y la desesperación⁶⁴. Cabe destacar que la obra de Evelyn de Morgan no representa un episodio literal de la obra dantesca, sino que evoca el espíritu del Infierno; la idea de alma condenada.

Dante and Matilda (1915) (**Fig.26**) de John William Waterhouse se inspira en una escena del Purgatorio dentro de la *Divina Comedia*. Matilda aparece en el Canto XXVIII del y ejerce como guía para Dante, representando virtud, pureza y guía espiritual. Acompaña al joven hasta el Jardín del Edén, que es el final del Purgatorio, y le explica cómo las almas se purifican en ese lugar para ascender al Paraíso⁶⁵. Cabe destacar que el cuadro no se inspira en una escena concreta, sino en la totalidad del Canto XXVIII. La escena se sitúa en un entorno idealizado al representar el Jardín del Edén. Respecto a las figuras, Matilde se acerca a lo celestial con su gesto sereno y su belleza etérea, mientras que Dante, reflejo de la contemplación y la melancolía, simboliza la purificación del alma.

Dante Gabriel Rossetti en su obra *Dante's Vision of Rachel and Leah* (1855) (**Fig.27**) representa una escena del Purgatorio, más concretamente del Canto XXVII. Es una escena onírica en la que Dante, en un sueño profético, se encuentra con Leah y Rachel, figuras bíblicas que simbolizan la vida espiritual. Ambas figuras aparecen junto a un pequeño estanque. Leah aparece recogiendo flores, siendo esto una representación de la vida activa, mientras que Rachel aparece apreciando su reflejo en la superficie acuosa, simbolizando así la vida contemplativa. Por otra parte, Dante se sitúa en el fondo de la escena, dejando así clara su participación en el sueño⁶⁶.

Marie Spartali Stillman, al igual que Rossetti, realizó una obra sobre el Canto XXVII del Purgatorio, *Dante's Vision of Leah and Rachel* (1887) (**Fig.28**). Nuevamente, es una representación del sueño en el que Dante ve a las figuras bíblicas de Leah y Rachel, que

⁶⁴ The De Morgan Foundation (07/08/2019). A Soul in Hell. (consulta 29/04/2025)

<https://www.demorgan.org.uk/collection/a-soul-in-hell/>

⁶⁵ Danesh Museum of Art (s.f.). Study for Dante and Matilda.

<https://www.daheshmuseum.org/portfolio/john-william-waterhousestudy-for-dante-and-beatrice/>

⁶⁶ Oswald, Artell Pikka. (1972), *Literary influences in the art of Dante Gabriel Rossetti*, (Thesis of master unpublished, University of Arizona). pp.43-44.

simbolizan la vida activa y la vida contemplativa. En el cuadro de Spartli, Leah aparece colocándose una corona de flores en la cabeza mientras que Rachel se mira apasionadamente en el reflejo del agua. Contrario a lo que acontece en la obra de Rossetti, aquí Dante aparece en el mismo plano que las figuras femeninas. Lleva una vestimenta oscura y sostiene un pequeño libro en la mano mientras mira con admiración a las jóvenes.

Dante Gabriel Rossetti pinta *The meeting of Dante and Beatrice in Paradise* (**Fig.29**) en el año 1854. Representa un momento clave en el Paraíso de la *Divina Comedia*, más concretamente hace referencia al Canto XXX. Dante asciende al cielo y se encuentra con Beatrice, que lo guía a través de los cielos hasta la visión divina. El poeta es representado con gesto de asombro ante el encuentro de su amada, que es representada de modo celestial con una aureola sobre su cabeza. Alrededor de Beatrice se encuentran tres ángeles que portan instrumentos musicales. El conjunto de la obra simboliza la unión entre el amor humano y la gracia divina, tema recurrente en la obra de Dante Alighieri⁶⁷.

L'amor che move il sole e l'altre stelle (1880) (**Fig.30**) es un cuadro de Edward Burne-Jones inspirado en el último verso del Paraíso dantesco, utilizando esa frase como título para la obra. La protagonista de la obra es una figura femenina alada de color rojo, símbolo del amor, y es que el cuadro retrata la idea de que el amor divino es la fuerza impulsora del universo y lo que da sentido a la vida. Alrededor de dicha figura se encuentran ángeles de menor tamaño que simbolizan el amor que afecta al ser humano⁶⁸.

⁶⁷ Surtees, Virginia. (1971). *The Painting and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)*. *A Catalogue Raisonné*, Oxford; Clarendon Press. pp.70-72.

⁶⁸ Victoria and Albert Museum (s.f). Love, Burne-Jones, Edward. (consulta 29/04/2025)
<https://collections.vam.ac.uk/item/O15031/love-watercolour-burne-jones-edward/>

3.3 John Keats

John Keats es uno de los principales poetas del Romanticismo británico. Pese a su corta carrera, ya que murió con 25 años, su obra poética ha tenido una gran influencia en la literatura universal. Keats es conocido por su lenguaje sensorial, la exploración de la belleza y la fugacidad de la vida, destacando las emociones intensas. Sus poemas fueron una fuente de inspiración para los prerrafaelitas por sus afinidades estéticas y filosóficas, entre las que se incluyen el amor por la belleza sensorial, el interés por lo medieval y mítico, así como la obsesión por el amor, la muerte y lo trágico.

3.3.1 *Isabella, or the pot of basil*

Isabella, or the pot of basil (1818) es un poema narrativo de John Keats basado en el libro de cuentos de Boccaccio, *Decameron*. Cuenta la historia de Isabella, una joven a la que intentan casar con un noble, pero ella está enamorada de Lorenzo, un empleado de su familia. Cuando los hermanos de Isabella se enteran de la situación, asesinan a Lorenzo y entierran su cuerpo, aunque le hacen ver a su hermana que el joven ha huído. El fantasma de Lorenzo informa a Isabella de lo ocurrido en un sueño, por lo que ella exhuma el cuerpo y entierra la cabeza en una maceta de albahaca que lleva siempre consigo como recuerdo de su amado.

Isabella, la protagonista, es un símbolo de la melancolía por ausencia, que acaba convirtiéndose en enfermedad. Este tipo de protagonista femenina sigue los ideales prerrafaelitas, por lo que los artistas de la hermandad se centrarán en su figura para crear pinturas acerca del tema⁶⁹.

El cuadro *Lorenzo and Isabella* (1849) (**Fig.31**) de John Everett Millais presenta a los jóvenes amantes sentados a una mesa compuesta por numerosos personajes entre los que se incluyen los hermanos de Isabella⁷⁰. Los amantes se encuentran aislados del

⁶⁹ Iglesias, Ana Laura. (2018). p.4.

⁷⁰ Merlo, Carolyn. (1983). p.127.

grupo, concentrados únicamente el uno en el otro, personificando así el romance idealista. Lorenzo mira intensamente a su enamorada mientras le ofrece una naranja sanguina, que ella recibe con timidez⁷¹. Frente a ellos, se encuentran los hermanos de Isabella que, con este gesto, se dan cuenta del romance entre ambos jóvenes, por lo que empiezan a planear su venganza. La obra interpela a un espectador que conoce el texto y que conoce el destino trágico de los jóvenes amantes⁷², basándose en el siguiente fragmento:

XXI. Estos hermanos, habiendo descubierto por muchas señales el amor que Lorenzo sentía por su hermana, y cuánto lo amaba ella también, cada uno libera sus amargos pensamientos al otro, casi loco de que él, sirviente de sus designios comerciales, estuviera contento y feliz en el amor de su hermana, cuando su plan era persuadirla gradualmente con algún noble y sus olivos⁷³.

Isabella, or the pot of basil (1868) (**Fig.32**) de William Holman Hunt se sitúa en un espacio interior en el que vemos a Isabella abrazada a la maceta de albahaca en un estado de profunda melancolía. El recipiente en el que se encuentra la cabeza del joven Lorenzo está decorado con una calavera, haciendo alusión a lo que se encuentra en su interior, y se sitúa en un improvisado altar. Isabella, con el rostro marcado por la tristeza, dirige la mirada hacia la maceta en la que se encuentra su amado⁷⁴.

John William Waterhouse pintó *Isabella, or the pot of basil* (**Fig.33**) en el año 1907, escogiendo el mismo tema que Hunt. En el cuadro vemos a la joven Isabella abrazada a la maceta de albahaca en la que se encuentra la cabeza de su amado Lorenzo, viendo una referencia a la muerte del joven en el lugar en el que se sitúa la maceta, como en la obra anterior. Esta representación hace referencia al final del poema, cuando Isabella, tras descubrir lo que ha pasado con Lorenzo, desentierra su cuerpo y coloca la cabeza en una maceta de albahaca que siempre lleva con ella. Waterhouse representa a Isabella

⁷¹ Marsh, Jan. (1987). pp.48.

⁷² Iglesias, Ana Laura. (2018). p.5.

⁷³ Keats, John. (1820). *Lamia, Isabella, La Víspera de Santa Inés y otros poemas*, Zaragoza: Pregunta Ediciones. p.59, Estrofa XXI.

⁷⁴ Hilton, Timothy. (1970). p.38.

sumida en la melancolía por la muerte de su amado, abrazando la maceta como si se tratase del joven⁷⁵.

3.3.2. *La Belle Dame Sans Merci*

La Belle Dame Sans Merci (1819) es un poema narrativo de John Keats en el que un hada que seduce a un caballero, condenándolo a un trágico destino tras esclavizarlo con su mirada y sus cantos. El hada de este poema es el reflejo de una *femme fatale*, un canon de mujer que atrajo a los pintores prerrafaelitas y que es totalmente opuesto al ideal de mujer victoriana.

Arthur Hughes realizó un cuadro basado en el poema, *La Belle Dame Sans Merci* (**Fig.34**) en el año 1863. El artista representa en una misma obra dos momentos del poema. El cuadro reproduce, principalmente, el momento en el que el caballero sube a la joven a lomos de su caballo para llevarla con él. En este momento, el joven ya ha caído en su hechizo⁷⁶.

“La subí a mi corcel y, yendo al paso, ya no vi nada durante todo el día; inclinada a mi lado una canción de hadas me cantaba.”⁷⁷

En el lado superior derecho, mezclado con la maleza, se aprecian unas figuras masculinas: son los espíritus de los hombres que sucumbieron a los encantos de la dama antes que el joven caballero, y que le explican su trágico destino.

“Pálidos reyes vi, varios príncipes, guerreros que tornó la muerte pálidos: ‘La belle dame sans merci -gritaban- te ha hecho esclavo suyo.’”⁷⁸

⁷⁵ Russel, Peter. (Ed.) (2022). p.339.

⁷⁶ Cooper, Robyn. (26/06/2014). “Arthur Hughes’s *La Belle dame sans merci* and the *femme fatale*”, *Art Journal* 27, Victoria; National Gallery of Victoria.

<https://www.ngv.vic.gov.au/essay/arthur-hughess-la-belle-dame-sans-merci-and-the-femme-fatale/>

⁷⁷ Keats, John (1819). *La Belle Dame Sans Merci*, Poetry Foundation. (consulta 20/04/2025)

<https://www.poetryfoundation.org/poems/44475/la-belle-dame-sans-merci-a-ballad>

⁷⁸ Keats, John (1819).

La Belle Dame Sans Merci (**Fig.35**) (1893) de John William Waterhouse ofrece una lectura simbólica y cargada de sexualidad del poema. En el cuadro vemos al hada seduciendo al joven caballero y, como si de una serpiente se tratase, ella enrosca su larga cabellera alrededor de su cuello. Los rostros de los jóvenes, a escasos centímetros de distancia, crean una tensión erótica que se ve marcada por la mirada seductora de la dama⁷⁹. Waterhouse representa al hada como aparece retratada en el poema de Keats, con una larga cabellera y ojos salvajes.

“Me encontré una dama por los prados de una gran hermosura, hija de un hada, de larga cabellera, pies ligeros, y de ojos salvajes.”

“Yo trencé para ella una guirnalda, brazaletes también, cinto fragante; parecía mirarme enamorada, gimiendo dulcemente”⁸⁰

3.3.3 *Lamia*

Lamia (1820) es un poema narrativo de John Keats basado en un monstruo femenino de la mitología grecorromana. En la mitología griega Lamia, reina de Libia, es amante de Zeus y tiene un hijo con él. Es por esto que Hera, vengarse de la joven, hizo que el niño muriera. Desesperada, Lamia se ocultó en una cueva, transformándose en un monstruo que chupaba la sangre de los niños, a los que odiaba por haber perdido al suyo.

El poema de Keats comienza con la aparición de Hermes, mensajero de los dioses, que ha escuchado hablar sobre una ninfa joven y hermosa. En su búsqueda, el dios se encuentra con Lamia, que está atrapada en forma de serpiente. Ella le ofrece revelar el paradero de la ninfa si él la devuelve a su forma humana. El dios acepta y se marcha con la ninfa y una vez se ha liberado de su prisión de serpiente, Lamia se va en busca de Licio, un joven de Corintio al que pretende. Durante el banquete de bodas, el sabio Apolonio revela la verdadera identidad de Lamia, lo que hace que ella vuelva a su forma de serpiente y Licio muera de dolor. La figura de Lamia cumple con el canon de

⁷⁹ Russel, Peter (Ed.) (2022). pp.128-129.

⁸⁰ Keats, John (1819).

femme fatale que tanto interesó a los prerrafaelitas y es que no solo es un monstruo terrible dentro de la mitología clásica.

John William Waterhouse realizó dos obras basadas en el poema de Keats. La primera *Lamia* (**Fig.36**) data de 1905 y representa el momento en el que la joven, ya convertida en mujer, enamora a Licio. Al igual que en su obra *La Belle Dame Sans Merci*, Waterhouse representa a Lamia mirando intensamente al caballero, quien ya ha sucumbido a sus encantos⁸¹. Haciendo referencia a su metamorfosis, vemos alrededor de las piernas de Lamia la piel de serpiente, reproduciéndose las escamas en el propio vestido de la joven⁸². Aunque no representa un momento concreto del poema, hace alusión tanto a la transformación de Lamia como al momento en el que conoce a Liceo, juntando en un mismo cuadro dos momentos claves del poema.

En 1909, Waterhouse pinta una nueva *Lamia* (**Fig.37**), escogiendo para esta ocasión la escena en la que la joven pasa de ser una serpiente a una humana. Lamia aparece a los pies de un arroyo, rodeada de naturaleza, con el pecho semidesnudo y peinándose el cabello mientras admira su reflejo en el agua. Alrededor de su cuerpo se encuentra la piel de serpiente, símbolo de su reciente metamorfosis. Esta obra bebe directamente del poema de Keats, y es que representa a Lamia tal y como el poeta la describe en los siguientes versos:

“Entre la cabellera dorada, que en celosos rizos se desparrama por los hombros desnudos.”

Era tal serpiente como un nudo gordiano de color deslumbrante, salpicada de oro, rojo, verde y azul, rayado como cebra, manchando cual leopardo, con la piel carmesí, tachonada de ojos de pavo real, cubierta de mil lunas de plata⁸³.

⁸¹ Bravo Banderas, Leticia. (2015). *Fuentes de la literatura grecolatina en la pintura de Edward Burne-Jones y John William Waterhouse*, (Tesis doctoral editada, Universidad de Málaga). pp.322-323.

⁸² Agile, Katherine Elyse. (2023). *A serpent in the house: subversive women in victorian literature and art*, (Thesis of master unpublished, University of Charleston). pp.50-52.

⁸³ Keats, John. (1820). pp.4-6.

3.3.4 *The Eve of St. Agnes*

The Eve of St. Agnes (1820) es un poema narrativo de John Keats basado en la creencia popular de que una muchacha podía ver a su futuro marido en sueños si realizan varios ritos en la víspera de Santa Inés. El poema narra la historia de Madeline, una joven que añora el amor de Porphyro, aunque este es enemigo de su familia. Es así que la joven decide hacer los ritos de Santa Inés para ver en sueños a su amado. Al tiempo, Porphyro se cuela en el castillo con ayuda de Angela, una criada. Al amanecer, los amantes se fugan.

Arthur Hughes, en 1856, realizó un tríptico titulado *The Eve of St. Agnes* (**Fig.38**), que es una narración pictórica en la que muestra la llegada de Porphyro al castillo, el despertar de Madeline y la fuga de los amantes⁸⁴. En el propio marco del tríptico nos encontramos con un fragmento del poema de Keats que nos indica el contenido de la obra:

Contaban que en la víspera de Santa Inés podían contemplar visiones deliciosas las jóvenes doncellas y recibir de sus amantes tiernas muestras de adoración en torno a media noche y sus dulzuras si observadas eran las ceremonias requeridas. De este modo, debían retirarse en ayunas al lecho y tenderse en él hermosas como blancos lirios, sin volver la mirada en torno suyo ni tampoco hacia atrás, fijos los ojos en lo alto, al cielo suplicándole la concesión de todos sus deseos⁸⁵.

En la primera escena del tríptico vemos a Porphyro acercarse al castillo en el que vive Madeline. Hughes bebe directamente de los siguientes versos de Keats:

“IX. ... Había en ese tiempo, a través de los páramos llegado, ardiendo por la pasión de Madeline, un joven cuyo nombre es Porphyro.”⁸⁶

⁸⁴ Marsh, Jan. (1987). p.46.

⁸⁵ Keats, John. (1820). p.83, Estrofa I.

⁸⁶ Keats, John. (1820). p.87, Estrofa IX.

La escena principal, que es de un tamaño superior, representa el momento en el que Madeline despierta y ve a Porphyro a los pies de su cama. El joven, en sus manos, porta una lira y es que instantes antes estaba tocando para la dama dormida.

XXXIII. ... Tan cerca del oído de la joven sonó la melodía que, en un sueño perturbada, lanzó un suave gemido. Dejó él de tocar y, de pronto, sus dos ojos azules brillantes de par en par se abrieron asustados. Cayó él de rodillas y tan pálido como la lisa piedra de una estatua⁸⁷.

La escena final representa la huida de los jóvenes amantes, tomando del texto la figura del guardia dormido en el suelo a consecuencia de la fiesta celebrada el día anterior.

“XLI. ... Tumbado en una incómoda postura yacía allí el portero y a su lado una jarra enorme y vacía.”⁸⁸

The Eve of St. Agnes (1863) (**Fig.39**) de John Everett Millais se centra en la figura de Madeline. El artista retrata una escena cargada de erotismo al representar el momento en el que la joven se desviste en su habitación para realizar los ritos sin percatarse de la presencia observadora de Porphyro⁸⁹. Millais representa los versos en los que Keats describe los ritos de Santa Inés que debe realizar la joven.

XXVI. ... Acabadas las plegarias, libra ella su cabello de las perlas que lo ciñen, se desprende una a una de las cálidas joyas, desenlaza el fragante corpiño y, poco a poco, su ostentoso ropaje con un leve crujido le resbala a las rodillas; medio oculta tal una sirena entre algas marinas, permanece un tiempo pensativa en tanto sueña despierta, imaginando que a la hermosa Santa Inés contempla allí su lecho, sin volver la mirada, porque teme que pueda deshacerse el sortilegio⁹⁰.

⁸⁷ Keats, John. (1820). p.99, Estrofa XXIII.

⁸⁸ Keats, John. (1820). p.102, Estrofa XLI.

⁸⁹ Marsh, Jan. (1987). p.46.

⁹⁰ Keats, John. (1820). p.91, Estrofa XVI.

3.4 Alfred Tennyson

Alfred Tennyson es un poeta del Posromanticismo inglés y es considerado uno de los escritores más importantes de la literatura universal. Durante la mayor parte del reinado de la reina Victoria ostentó el título de Poeta Laureado, convirtiéndose en el poeta oficial de Reino Unido. Su obra se inspira, principalmente, en temas mitológicos y medievales, lo que guarda relación con el arte prerrafaelita. La hermandad vió en él una fuente de inspiración al compartir unos mismos ideales de belleza y melancolía, así como interés por temas como el amor y la muerte. Ambos se caracterizan por la idealización de las mujeres, destacando la belleza y su destino trágico, conectando de este modo a las mujeres de las leyendas medievales y las victorianas.

3.4.1 *Mariana*

El poema de Alfred Tennyson, *Mariana* (1830) se inspira en la obra de William Shakespeare *Medida por Medida* (1603). En su obra, Tennyson presenta a Mariana como una joven marcada por la soledad y la tristeza por el abandono y la traición de su amado. En el poema, Tennyson describe no solo la melancolía de la joven, sino también la del espacio que habita.

John Everett Millais crea una obra basada en este poema, *Mariana* (1851) (**Fig.40**), en la que representa a la joven en un ambiente sombrío y melancólico, siendo el espacio un reflejo de sus sentimientos. Millais incluye varios elementos que simbolizan el abandono de Mariana como lo son el jardín marchito, el reloj de arena roto y el bordado inacabado. La joven es representada en una postura inusual, con la espalda arqueada, mostrando una gran tensión. El rostro se encuentra sumido en un estado de profunda melancolía mientras mira por la ventana, esperando a que su amado regrese a por ella⁹¹. Cabe destacar que Millais no se centra en una parte concreta del poema para pintar su obra, sino que representa el ambiente general de desesperación que narra el poema.

⁹¹ Schizer, Deborah Gail. (1994), *Eroticizing the Middle Ages: gender and sexuality in Pre-Raphaelite Medievalism* (Dissertation degree unpublished, University of Pennsylvania). p.16.

Marie Spartali Stillman tomó el mismo tema para su obra, *Mariana* (1882) (**Fig.41**). En el cuadro representa a la joven sumida en un estado de melancolía marcado por la introspección. La obra de Spartali destaca la idealización de la figura⁹² y es que la joven es retratada sentada junto a la ventana, en una atmósfera más íntima y tranquila que la del cuadro anterior. Al igual que Millais, toma como inspiración la totalidad del poema y no una escena concreta.

3.4.2 *Mariana in the South*

Mariana in the south (1833) es una variación de Tennyson respecto al poema anterior por lo que, nuevamente, está basado en la obra de teatro *Medida por Medida* (1603) de William Shakespeare. Se diferencia del poema anterior en la ambientación y es que, en esta ocasión, la historia se sitúa en el cálido sur de Inglaterra, aunque el desasosiego de Mariana sigue siendo el mismo.

John William Waterhouse pintó dos obras acerca del tema, siendo ambas elaboradas el mismo año (1897) y con el mismo título, *Mariana in the south* (**Fig.42**) (**Fig.43**). En ambos cuadros vemos a Mariana atrapada en la melancolía que le provoca el abandono de su amado. La joven aparece representada de rodillas frente a un espejo, que nos devuelve el reflejo de un rostro marcado por la desesperación⁹³. La principal diferencia entre las obras es la expresión en el rostro de Mariana y la iluminación, por lo que una tiene un tono mucho más melancólico que la otra. Para crear estas obras, Waterhouse tomó varios versos del poema de Tennyson:

“Desde la frente y el pecho lentamente hacia abajo. A través de los dedos rosados y afilados se dibujaron sus rizos fluidos de color castaño...”⁹⁴

⁹² Casteras, Susan P. (1998), “The Victorians: British Painting 1837-1901”, *The Art Bulletin*, 80, pp.750-752.

⁹³ Silver, Carole G. (2011), “Waterhouse Revisited”, *Victorian Literature and Culture*, 39, p.265.

⁹⁴ Tennyson, Alfred. (1922), *Masterpiece Library of Best Poems. Poems of Alfred Tennyson*, Londres: Collins London and Glasgow. pp.87-89.

De rodillas ella misma lanzó, ante Nuestra Señora murmuró, quejándose: “Madre, dame gracia para ayudarme con mi pesada carga”. Y en el espejo líquido brillaba la clara perfección de su rostro⁹⁵...

3.4.3 *The Mermaid*

The Mermaid (1830) es un poema de Tennyson centrado en la figura mitológica de la sirena. En su obra, el poeta describe la cautivadora canción de la criatura, que hipnotiza a los marineros para que la sirena los arrastre hasta las profundidades del océano. Esta criatura mitológica entra dentro de lo que se conoce como *femme fatale*, siendo tan bella como peligrosa.

John William Waterhouse llevó a cabo tres obras basadas en este poema. En el año 1892 creó dos dibujos titulados *A Mermaid* (**Fig.44**) (**Fig.45**) en los que representa a una sirena sentada en una roca mientras se peina su larga cabellera con un peine. En ambas obras la sirena es representada como una figura seductora en un estado de melancolía, llegando incluso a la ensoñación⁹⁶.

En el año 1900, Waterhouse pintó un cuadro con el mismo título, *A Mermaid* (**Fig.46**) en el que, nuevamente, representa a una sirena sentada, en actitud reflexiva mientras peina su largo cabello pelirrojo. La joven canta mientras está sumida en sus pensamientos y, su lado, tiene una concha repleta de perlas, que simbolizan las lágrimas de los marineros muertos⁹⁷.

3.4.4 *The Lady of Shalott*

The Lady of Shalott (1832) es un poema narrativo de Alfred Tennyson con temática artúrica. Cuenta la historia de una dama que, por culpa de una maldición, vive encerrada en una torre en la isla de Shalott. La dama solo puede ver el mundo exterior, Camelot, a

⁹⁵ Tennyson, Alfred. (1922). pp.87-89.

⁹⁶ Russel, Peter (Ed.). (2022). pp.151-153.

⁹⁷ Bravo Banderas, Leticia. (2015). pp.230-231.

través de un espejo, ya que verlo directamente le causaría la muerte. Ante la llegada del caballero Lancelot, la joven cae encantada por lo que mira directamente por la ventana, desatando así la maldición. Es así que decide subirse a una barca e ir hasta Camelot, a donde ya llega sin vida y donde Sir Lancelot simplemente alaba su belleza antes de continuar su camino.

John William Waterhouse realizó tres cuadros basados en el poema y, al igual que hizo con Ofelia, supone una narración del destino trágico de la dama de Shalott. En la obra *I am half-sick of shadows, said the lady of Shalott* (1915) (**Fig.47**) Waterhouse representa uno de los primeros momentos del poema de Tennyson. La dama de Shalott está encerrada en su torre mientras teje un bello tapiz. A su lado vemos un gran espejo que refleja lo que pasa en tierra firme, en Camelot y la joven dama lo mira mientras descansa de su labor⁹⁸. Para pintar esta obra, Waterhouse tomó varios detalles del poema de Tennyson:

“Y una trama ella entreteje noche y día, una tela mágica en colores.”

“En la faz de un gran espejo cristalino que colgado permanece el año entero. Ve pasar la vida entera en un reflejo, y aparece entre esas sombras el camino serpenteante a Camelot.”⁹⁹

El cuadro *The lady of Shalott looking at Lancelot* (1894) (**Fig.48**) de John William Waterhouse representa el momento en el que la dama de Shalott sucumbió a los encantos de Sir Lancelot y mira por la ventana, lo que desata la maldición¹⁰⁰. Al fondo de la escena se encuentra el espejo roto y alrededor de la joven los hilos de su tapiz, siendo ambos elementos que advierten sobre el destino trágico que le espera. Para realizar esta obra, el artista acudió nuevamente al texto de Tennyson:

⁹⁸ Horvitz, Shela. (1983). “My Lady of Shalott”, *The Journal of Pre-Raphaelites Studies*, 3, pp.64-69.

⁹⁹ Tennyson, Alfred. (1832). *The Lady of Shalott*, Madrid: Reino de Cordelia. p.19.

¹⁰⁰ Ireson, Lucinda. (2013). *Cracked Mirrors and Petrifying Vision: negotiating femininity as spectacle within the victorian cultural sphere*, (Dissertation degree unpublished, University of Birmingham). pp. 234-236.

Dejó ya su trama, paró su textura, cruzó con tres pasos su viejo aposento. Miró aquellos lirios: los vio floreciendo. Miró ya aquel yelmo, miró aquella pluma. Dio su rostro a Camelot. Y el tejido se voló y flotó extendido, y el espejo se quebró de lado a lado.

The lady of Shalott (1888) (**Fig.49**) cierra el ciclo realizado por Waterhouse y se corresponde con una de las escenas finales del poema, cuando la dama se monta en la barca que la llevará a Camelot y que sellará su destino. Con ella lleva el tapiz que estaba tejiendo, que es un símbolo fundamental de su trágico final. Su rostro indica que el castigo por el incumplimiento de la maldición ya ha comenzado, que la muerte se acerca¹⁰¹. Waterhouse, a partir del texto de Tennyson, incluye numerosos detalles, como el nombre de la dama en el barco:

“Y al bajar la dama hallándose con un bote que flotaba bajo un sauce en la ribera. Y en la proa de esa barca puso el nombre de la dama de Shalott.”

“Como en trance de atrevido visionario, con semblante ya vidrioso y macilento, miró rumbo a Camelot.”¹⁰²

William Holman Hunt también pintó un cuadro basado en el poema *The lady of Shalott* (1888) (**Fig.50**). En él representa, al igual que Waterhouse, el momento en el que la dama desata la maldición al mirar por la ventana. Detrás de la figura vemos el espejo roto y su cuerpo enredado con los hilos del telar, siendo, nuevamente, símbolos de su trágico destino¹⁰³. La obra bebe directamente de los versos en los que Tennyson narra el momento en el que la joven desata la maldición.

Arthur Hughes en su obra *The lady of Shalott* (1873) (**Fig.51**) retrata el momento en el que la joven, ya muerta, llega a Camelot, siendo esta una de las escenas finales del poema de Tennyson. En la orilla vemos como, horrorizados, la reciben unos

¹⁰¹ Russel, Peter (Ed.). (2022). pp.95-96.

¹⁰² Tennyson, Alfred. (1832). pp.29-30.

¹⁰³ Udall, Sharyn R. (1990), “Dream and Shadow: William Holman Hunt’s Lady of Shalott”, *Woman’s Art Journal*, 11, pp.34-38.

campesinos. En esta representación la figura de Sir Lancelot está ausente, siendo así una variación al final del poema¹⁰⁴.

Walter Crane escoge el mismo momento que Hughes para su cuadro *The lady of Shalott* (1862) (**Fig.52**). En la obra vemos a la joven tendida en la barca como si de su tumba se tratase, con un rostro marcado ya por la muerte. Nadie la espera al otro lado de la orilla, lo que crea una atmósfera de soledad similar a la que sentía la joven encerrada en su torre¹⁰⁵.

3.5 Homero

Homero es el poeta más importante de la Antigua Grecia y a él se le atribuyen la *Iliada* y la *Odisea*. Estas obras son las más importantes de la antigüedad y de las más importantes de la literatura universal ya que asentaron las bases de la literatura occidental actual. Los prerrafaelitas, que sentían una gran fascinación por la mitología griega, vieron en Homero una fuente de inspiración, viendo reflejados en sus obras los mismos valores estéticos que ellos defendían.

3.5.1 *Iliada*

La *Iliada* es una epopeya griega atribuida a Homero que data, aproximadamente, del siglo VIII a.C. La historia se centra en los últimos cincuenta días de la Guerra de Troya, que duró diez años, haciendo hincapié en la ira de Aquiles. La Guerra de Troya nace del conflicto entre los aqueos y los troyanos a consecuencia del rapto (o huida) de Helena de Esparta con París, un príncipe troyano.

La figura central de las obras prerrafaelitas va a ser Helena de Esparta, también conocida como Helena de Troya. La joven, hija de Zeus y Leda, es conocida en toda Élide por su belleza por lo que, cuando decide contraer matrimonio, todos los

¹⁰⁴ Ireson, Lucinda (2013). p.233.

¹⁰⁵Yale Center for British Art. (s.f). The Lady of Shalott. (consulta 25/04/2025) <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:1285>

pretendientes deben hacer el juramento de que, si no son elegidos, no tomarán acciones violentas contra el afortunado y que, en caso de necesidad, lucharán por la princesa espartana. Es así que cuando Menelao, esposo de Helena, se da cuenta de que la joven se ha ido a Troya con uno de sus príncipes, reúne al grupo de pretendientes para zarpar hacia la ciudad amurallada y recuperarla, dando así inicio a un conflicto que durará diez años.

Helen of Troy (1863) (**Fig.53**) de Dante Gabriel Rossetti es un retrato de la reina espartana. La joven destaca por su larga cabellera dorada y por su rica vestimenta, que denota su elevado nivel social. Helena se dirige al espectador con una mirada vacía y perdida mientras, distraídamente, juega con los collares que decoran su cuello¹⁰⁶. En este cuadro, Rossetti crea una visión romántica de la joven espartana, retratando la belleza y sensualidad que desataron la Guerra de Troya, con la ciudad ardiendo al fondo.¹⁰⁷

Anthony Frederick Sandys también realizó una obra acerca de la joven, *Helen of Troy* (1867) (**Fig.54**). Helena es retratada con una larga cabellera pelirroja, propia de los prerrafaelitas, y con un collar que, nuevamente, denota su privilegiada posición. Contrario al cuadro de Rossetti, aquí Helena es representada en actitud caprichosa y culpable, siendo ya consciente de las consecuencias de su partida a Troya¹⁰⁸.

Ojalá la cruel muerte me hubiera sido grata cuando aquí vine en compañía de tu hijo, abandonando tálamo y hermanos, a mi niña tiernamente amada y a la querida gente de mi edad. Mas eso no ocurrió, y por eso estoy consumida de llorar¹⁰⁹.

Evelyn de Morgan en *Helen of Troy* (1898) (**Fig.55**) representa a la princesa espartana de forma idealizada, con un gesto similar al de la Venus de Botticelli. Este cuadro nos aleja del modo tradicional de representar a Helena y la sitúa en un palacio rodeada de

¹⁰⁶ Merlo, Carolyn. (1983). p.86.

¹⁰⁷ García Fuertes, Concepción. (2008). *De Circe a Psique. Mujer y mitología en los pintores prerrafaelitas*, Asturias; Consejería de Educación y Ciencia del Principado de Asturias. p.36.

¹⁰⁸ García Fuertes, Concepción. (2008). p.36.

¹⁰⁹ Homero. (s.VIII a.C). *Iliada*, Barcelona: Editorial Gredos. p.155, Canto III.

flores mientras la joven admira su bello rostro en el espejo. Parece representar los momentos de juventud de Helena en el palacio de Esparta, en el que su mayor preocupación era admirar su naturaleza y belleza semidivina. Aludiendo a su destino, en el fondo de la composición se representa la ciudad amurallada de Troya¹¹⁰.

Otro personaje femenino de la *Iliada* que los prerrafaelitas representaron en sus obras es Cassandra, una de las hijas de Príamo, rey de Troya. La joven, sacerdotisa de Apolo, recibió el don de la profecía, pero al declinar las insinuaciones amorosas del dios, éste la maldijo, por lo que nadie haría caso de sus predicciones. Es por eso que, pese a los avisos constantes, nadie la creyó cuando dijo que el caballo de madera sería el fin de Troya.

Cassandra (1864) (**Fig.56**) de Anthony Frederick Sandys es un retrato de la joven profetisa en el que la joven se rompe fruto de su desesperación ante la imposibilidad de que alguien crea sus profecías. El cuello de Cassandra gira de forma dramática hacia la izquierda y su mirada, cargada de dolor, indica el dolor que le provoca la maldición. Su cabello negro y su vestimenta parecen moverse por una fuerza invisible que simboliza la agitación interna de la joven¹¹¹.

Evelyn de Morgan también pintó un cuadro acerca de la profetisa, *Cassandra* (1898) (**Fig.57**). Al igual que hizo en *Helen of Troy*, De Morgan retrata a la joven de cuerpo completo y de manera idealizada, aunque al fondo se encuentra la ciudad de Troya en llamas, destacando la presencia del caballo de madera que supuso el fin de la ciudad, como ella misma predijo. La joven es representada en un estado de angustia, como podemos ver por el gesto de las manos, que tiran de su pelo. Contrario a Helena, Cassandra simboliza la verdad no escuchada y la tragedia¹¹².

¹¹⁰ Lawton Smith, Elise. (1998). "The Art of Evelyn de Morgan", *Woman's Art Journal*, 18, p.6.

¹¹¹ Schneider Ferreira, Leticia; Rodrigues de Freitas, Muriel. (2025), "O feminino e a locura: um estudo sobre a representação de Cassandra na arte do século XIX", *Revista Aedos*, 16, pp.92-93.

¹¹² *Ibidem*. pp.94-95.

3.5.2 *Odisea*

La *Odisea* es una epopeya griega atribuida a Homero en la que se relata el viaje de Ulises desde la ciudad de Troya, tras los diez años de la guerra, hasta Ítaca, su hogar. El viaje durará otros diez años y estará marcado por la ira de los dioses y las aventuras de Ulises.

A lo largo de la *Odisea*, Ulises va a encontrarse con diversos seres como Circe, una hechicera que vive en la isla de Eea y marca una transición en la epopeya y es que, con la llegada de Ulises a su isla, el joven pasa de ser un aventurero a buscar el regreso a su hogar. Circe aparece en el Canto X de la epopeya y durante la estancia de Ulises en la isla, que dura un año, la hechicera pasa de ser su enemiga a ser su aliada.

John William Waterhouse pintó varios cuadros sobre la hechicera, retratando diferentes momentos de la epopeya griega. En *Circe offering the cup to Ulysses* (1891) (**Fig.58**) el artista representa a la hechicera entronizada alzando una copa con cuyo contenido ha convertido a los marineros de Ulises en cerdos. En el reflejo del espejo situado detrás de la figura femenina vemos el reflejo de Ulises, que se encuentra desconcertado ante la situación. Circe, aunque se presenta en actitud desafiante, estando esto remarcado por los leones de bronce que la flanquea, también deja ver la soledad que siente por su exilio en la isla de Eea, estando esto reflejado en su rostro¹¹³. La obra creada por Waterhouse se inspira en uno de los momentos iniciales del Canto X de la *Odisea*.

Una vez se lo bebieron de un sorbo y, al punto, les pegó con su vara y los llevó allá a las zahúrdas: ya tenían la cabeza y la voz y los pelos de cerdos y aún entera la figura, guardando su mente de hombres.¹¹⁴.

En el año 1911, Waterhouse crea otra obra sobre la hechicera, *Circe* (**Fig.59**), representándola en actitud reflexiva, sentada en un trono con forma de águila y rodeada

¹¹³ Bravo Banderas, Leticia. (2015). pp.167-167.

¹¹⁴ Homero. (siglo XVIII a.C). *Odisea*, . p.252, Canto X.

de elementos para realizar magia¹¹⁵. La joven parece estar enfrascada en sus pensamientos, quizás por la partida de Ulises después de pasar un año con ella en la isla.

Ulysses and the sirens (1891) (**Fig.60**) es una obra de John William Waterhouse en la que se representa la escena del Canto XII en la que las sirenas intentan que Ulises y su tripulación naufraguen. Para atravesar esas aguas, los marineros se tapan los oídos para no escuchar el canto de las sirenas, pero Ulises en vez de eso se ata al mástil del barco para poder escuchar su bello canto¹¹⁶. Waterhouse representa a las sirenas en su forma primitiva de mujer-pájaro, lo que genera un choque con la imagen de la sirena actual. Seis sirenas sobrevuelan la nave mientras la séptima se apoya en la misma y mira fijamente a uno de los compañeros de Ulises, que la contempla con terror¹¹⁷.

Tú cruza sin pararte y obtura con masa de cera melosa el oído a los tuyos: no escuche ninguno aquel canto; solo tú lo podrás escuchar si así quieres, mas antes han de atarte de manos y pies en la nave ligera¹¹⁸.

Otro personaje femenino fundamental en la *Odisea* es Penélope, la esposa de Ulises, que lleva veinte años esperando a que su marido regrese a Ítaca. En ese tiempo no solo ha criado a Telémaco, hijo de ambos, sino que ha elaborado un plan para retrasar al máximo la elección de un pretendiente que le exige el Consejo. Penélope, para conseguir más tiempo, informa al Consejo de que tomará una decisión cuando acabe de tejer un sudario para Laertes, el padre de Ulises, pero durante la noche la reina descose la labor realizada por el día, alargando así el tiempo.

Dante Gabriel Rossetti pintó un retrato de la reina de Ítaca, *Penelope* (1869) (**Fig.61**), en la que la representa de manera contemplativa y reflexiva, haciendo hincapié en el anhelo que siente por la ausencia de Ulises. La joven aparece cosiendo el sudario que le proporciona un tiempo más hasta que deba tomar una decisión.

¹¹⁵ Ortega Ventureira, Pedro. (2016). “Waterhouse y la magia”, *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 4, p.87.

¹¹⁶ Russel, Peter. (Ed.). (2022). pp.113-114.

¹¹⁷ Bravo Banderas, Leticia. (2015). p.224.

¹¹⁸ Homero. (siglo XVIII a.C). p.286, Canto XII.

Penelope and the suitors (1912) (**Fig.62**) es una obra de John William Waterhouse en la que se representa a la reina de Ítaca tejiendo junto a sus damas mientras los pretendientes la asedian¹¹⁹. Pese a estar rodeada, Penélope es símbolo de soledad, y así la retrata Waterhouse absorta en su tarea. Con gesto firme corta el hilo con sus dientes, enseñándonos con este gesto su fortaleza interior¹²⁰.

“Pretendientes que así me asediáis, pues ha muerto ya Ulises no tengáis tanta prisa en casar, esperad que yo acabe esta tela que estoy trabajando, no pierda estos hilos; la mortaja será del insegue Lentos el día que le alcance la parca fatal de la muerte penosa; que ninguna mujer entre el pueblo me lance reproches por faltarle a él sudario teniendo tamañas riquezas”. Tal hablaba y logró persuadir nuestro espíritu prócer; ella, en tanto, tejía su gran tela en las horas del día y volvía a destejerla de noche a la luz de las hachas¹²¹.

4. CONCLUSIONES

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, la interrelación entre la literatura y el arte en el movimiento prerrafaelita es fundamental para su producción y para la comprensión de la misma, siendo un eje central en la producción del grupo. Los prerrafaelitas encontraron en la literatura una fuente constante e inagotable de ideas para la producción de sus obras. Es así que el estudio de las obras pictóricas y de los textos literarios que las inspiran proporcionan al lector un entendimiento más profundo acerca del significado del cuadro y de la intención última del artista.

La literatura, especialmente la de corte medieval, renacentista y romántico, fue fundamental no solo para la conformación de su estilo y de su estética, sino que también son clave para establecer unos valores sociales y culturales contrarios a los de la Academia y a los de la encorsetada sociedad victoriana. Autores británicos como William Shakespeare y John Keats, así como el italiano Dante Alighieri fueron claves

¹¹⁹Russel, Peter. (Ed.). (2022). p.180.

¹²⁰ Bravo Banderas, Leticia. (2015). p.186.

¹²¹ Homero. (siglo XVIII a.C). p.115, Canto II.

para este movimiento inglés del siglo XVIII, proporcionándoles escenas acordes con los valores y la estética propios de la Hermandad. Los pintores, partiendo de estos textos, reinterpretaron las figuras femeninas literarias, dotándolas de sensibilidad, sufrimiento y amor, y otorgándoles la belleza como símbolo final de redención.

Cabe destacar que los prerrafaelitas no sólo llevaron a cabo obras pictóricas, sino que la mayoría de ellos fueron también poetas, demostrando así su versatilidad y el diálogo entre disciplinas. Esta dualidad del artista -pintor y poeta- sentó la base para movimientos posteriores como el Surrealismo, en el cual se desdibuja, nuevamente, los límites entre disciplinas artísticas.

El resultado de la íntima y estrecha relación entre la literatura y la pintura prerrafaelita, transporta al espectador y al lector a un mundo tan idílico como trágico. El universo creado por los prerrafaelitas está, sin lugar a dudas, dotado de un gran simbolismo y de una emoción impropia de su tiempo. Las obras prerrafaelitas nos remiten constantemente a su símil literario mediante la materialización del color y de la forma.

En definitiva, para los prerrafaelitas, la literatura fue un medio tan fundamental como la pintura, siendo incapaces de entender la una sin la otra. Comparten una misma sensibilidad que responde a los mismos principios ante una modernidad gris a consecuencia de la Revolución Industrial. Es así que, a modo de conclusión, el arte prerrafaelita no podría entenderse sin los textos literarios que lo inspiran.

5.RECURSOS

5.1 Bibliografía

Agile, Katherine Elyse. (2023). *A Serpent in the House: Subversive Women in Victorian Literature and Art* [Thesis of master unpublished, University of Charleston].

Allegra, Giovanni. (1983). Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en el imaginario modernista. *Anales de la Literatura Española* 1, pp.283-300.

Alighieri, Dante (1473). *Divina Comedia*. (Abilio Echevarría, Trad.). Alianza Editorial (2013).

Alighieri, Dante (1294). *Vida nueva*. (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Ediciones Cátedra. (2003).

Altick, Richard D. (1985) *Painting from books. Art and Literature in Britain, 1760-1900*. Ohio State University Press.

Barilli, Renato. (2017) *Los prerrafaelitas*. Casimiro Libros.

Benton, Michael; Butcher, Sally. (1998). Painting Shakespeare. *Journal of Aesthetic Education*, 32(3), pp.53-66.

Bravo Banderas, Leticia. (2015). *Fuentes de la literatura grecolatina en la pintura de Edward Burne-Jones y John William Waterhouse*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad de Málaga.

Casteras, Susan P. (1998). The Victorians: British Painting 1837-1901. *The Art Bulletin*, 80(4), pp.750-752.

Cortés Vieco, Francisco José. (2013). *Del deseo al clímax. Represión y expresión de la temática de sexualidad y suicidio en la literatura anglonorteamericana de los siglos XIX y XX*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid.

Crookes, Ellie. (2017). *Beatrice, Guinevere, Joan and Nicolette: a cross-section of Britain's perception of womanhood in the long nineteenth century and its convergence with medievalism*. [Dissertation degree unpublished, Macquarie University].

Damstra, Carolyn Marie. (1999). *Images of Women in Arthurian Art*. [Thesis of master unpublished, Michigan State University].

Di Rocco, Emilia. (2024). Marie Spartali Stillman: le donne diventano protagonista dell'iconografia dantesca. *Dante e l'arte*, 11, pp.89-91.

Fenster, Thelma S. (Ed.). (2015). *Arthurian Women. A Casebook*. (Vol.3., Arthurian Characters and themes). Routledge Taylor & Francis Group.

García Fuertes, Concepción (2008). *De Circe a Psique. Mujer y mitología en los pintores prerrafaelitas*. Consejería de Educación y Ciencia del Principado de Asturias.

García Guatas, Manuel. (2009). Símbolos y ensoñaciones en el cambio de un siglo. En Lacarra Ducay, M. del Carmen (Coord.), *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*. Diputación Provincial de Zaragoza.

Hilton, Timothy. (1970) *The Pre-Raphaelites*. Oxford University Press.

Homero (s.VIII a.C). *Iliada*. (Emilio Crespo Güemes, Trad.) Editorial Gredos (1996).

Homero (s.VIII a.C). *Odisea*. (Manuel Fernández-Galiano, Trad.) Editorial Gredos (1993).

Horvitz, Shela. (1983). My Lady of Shaloott. *The Journal of Pre-Raphaelites Studies* 3, pp. 64-69.

Hulea, Lavinia. (2012). Pre-Raphaelites Painting Shakespeare's Women. *Gender Studies* 11(1), pp.126-134.

Hulea, Lavinia. (2016). Waterhouse's Ophelia – A reversed ekprasic approach of Shakespeare's Hamlet, Prince of Demark. *Journal of Romanian Literary Studies* 9, pp.258-262.

Hulea, Lavinia. (2017). William Holman Hunt ekprastic approaches of Shakespeare. *Journal of Romanian Literary Studies* 11, pp.296-304.

Hulea, Lavinia. (2017). Two instances of reversed ekphrastic: Waterhouse's Miranda and Millai's Ferdinand Lured by Ariel. *Journal of Romanian Literary Studies* 12, pp.345-350.

Ibañez Palomo, Tomás. (2016). El mundo artúrico y el ciclo del Grial. *Revista digital de iconografía medieval*, 8(16), pp.31-66.

Iglesias, Ana Laura. (2018). Melancolía, arte y literatura. Usos y apropiaciones en los prerrafaelitas y en John William Waterhouse. *Revista Coda*, 1(3). pp.1-32.

Ireson, Lucinda. (2013). *Cracked Mirrors and Petrifying Vision: negotiating femininity as spectacle within the victorian cultural sphere*. [Dissertation degree unpublished, University of Birmingham].

Keats, John. (1820). *Lamia, Isabella, La víspera de Santa Inés y otros poemas*. (Rafael Lobarte Fontecha, Trad.) (2024).

Lawton Smith, Elise. (1998). The Art of Evelyn De Morgan. *Woman's Art Journal*, 18(2), pp.3-10.

Martell Spagnolo, Georgeanna. (2023). *Art that is Not So New: Tracing Aesthetics and Thematic Elements of the Pre-Raphaelites, Arts and Crafts, and Art Nouveau Movements*. [Dissertation degree unpublished, Drew University].

Marsh, Jan. (1987). *Pre-Raphaelite Women. Images of femininity in Pre-Raphaelite Art*. Weindfeld and Nicolson.

Merlo, Carolyn. (1983). *The Pre-Raphaelite Shakespeare*. [Dissertation degree unpublished, Wayne State University].

Nieves Jiménez, Esperanza. (2015). *Arte y cultura durante la época victoriana. Los prerrafaelitas*. [Trabajo de fin de grado inédito]. Universidad de Jaén.

Ortega Ventureira, Pedro. (2016). Waterhouse y la magia. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 4, pp.81-89.

Osborne, Victoria Jean. (2010). *A British Symbolist in Pre-Raphaelite circles: Edward Robert Hughes*. [Thesis of master unpublished, University of Birmingham].

Oswald, Artell Pikka. (1972). *Literary influences in the art of Dante Gabriel Rossetti* [Thesis of master unpublished, University of Arizona].

Praz, Mario. (1988). *El Pacto con la serpiente: paralipómenos de “La Carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”*. Fondo de Cultura Económica de México.

Poblador Muga, María Pilar. (2017). Cleopatra, entre el amor y la muerte: una musa para la pintura del siglo XIX. En Castán Chocarro, Alberto; Lomba Serrano, Concha (Coord.) *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III*, pp.207-232. Universidad de Zaragoza.

Real Levacher, Antoni. (2014) *Prerrafaelismo y leyendas artúricas: modelos de feminidad en literatura y artes plásticas*. [Trabajo de fin de grado inédita]. Universidad de las Islas Baleares.

Russell, Peter. (Ed.). (2022) *Masters of Art. John William Waterhouse*. Delphi Classics.

Schizer, Deborah Gail. (1994). *Eroticizing the Middle Ages: gender and sexuality in Pre-Raphaelite Medievalism*. [Dissertation degree unpublished, University of Pennsylvania].

Schneider Ferreira, Letícia; Rodrigues de Freitas, Muriel. (2025). O feminino e a locura: um estudo sobre a representação de Cassandra na arte do século XIX. *Revista Aedos*, 16 (38), pp.82-97.

Shakespeare, William (1623). *Hamlet*. (Ángel Luis Pujante, Trad.). Editorial Austral (2019).

Shakespeare, William (1623). *Antonio y Cleopatra*. (Ángel Luis Pujante, Trad.). Editorial Austral. (2001).

Shakespeare, William (1600). *Sueño de una noche de verano & La fierecilla domada* (José A. Márquez, Adolfo R. Varela, Trad.) Ediciones Brontes (2020).

Shakespeare, William (1611). *La Tempestad*. (Ángel Luis Pujante, Trad.). Ediciones Austral (2010).

Shakespeare, William (1604). *Medida por Medida*. (Ángel Luis Pujante, Trad.). Ediciones Austral (2024).

Shakespeare, William (1597). *Romeo y Julieta*. (Ángel Luis Pujante, Trad.). Editorial Austral (2015).

Shakespeare, William (1592). *Enrique VI*. (R. Martínez Lafuente, Trad.) RBA Ediciones (2010).

Silver, Carole G. (2011). Waterhouse Revisited. *Victorian Literature and Culture*, 39 (1), pp.263-269.

Steiner, Katie L. (2007). The Structure of Shakespearian Revolutions: Witnessing a Paradigm Shift in Pre-Raphaelite and Teatrical Portrayals of Hamlet's Ophelia. *Inferno Journal of Art History* 12 (6), pp.1-6.

Stevens, Bethan. (2008). *Pre-Raphaelites*. The British Museum.

Straub, Julia. (2009). Seeing Beatrice: The Visualization of Beatrice in Victorian Culture. En *A Victorian Muse: The Afterlife of Dante's Beatrice in Nineteenth-Century Literature*. Continuum Literature Studies.

Surtees, Virginia. (1971). *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). A Catalogue Raisonné*. Clarendon Press.

Tennyson, Alfred (1832). *La dama de Shalott*. (Luis Alberto de Cuenca, Trad.) Reino de Cordelia (2021).

Tennyson, Alfred. (1922). *Masterpiece Library of Best Poems. Poems of Alfred Tennyson*. Collins London and Glasgow.

Tennyson, Alfred (2013). *The Complete Works of Alfred, Lord Tennyson*. Delphi Classics.

Udall, Sharyn R. (1990). Dream and Shadow: William Holman Hunt's "Lady of Shalott". *Woman's Art Journal* 11 (1), pp.34-38.

Ujszászi Zsuzsanna. (2015). The Pre-Raphaelite Journey into de Middle Ages. A Quest for Spiritual Experience. *Acta Universitatis Sapientiae* 7 (1), pp.29-43.

VVAA. (2014) *Masters of Art. Dante Gabriel Rossetti*. Delphi Classics.

5.2 Webgrafía

Art Gallery NSW (s.f). Beatrice meeting Dante at a marriage feast, denies him her salutation, 1852, Dante Gabriel Rossetti. (consulta 25/04/2025)
<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/431.2003/#details>

Cooper, Robyn. (26/06/2014). Arthur Hughes's *La Belle Dame sans merci* and the femme fatale, *Art Journal*, 27. (consulta 21/04/2025)
<https://www.ngv.vic.gov.au/essay/arthur-hughess-la-belle-dame-sans-merci-and-the-femme-fatale/>

Danesh Museum of Art (s.f.). Study for Dante and Matilda.
<https://www.daheshmuseum.org/portfolio/john-william-waterhousestudy-for-dante-and-beatrice/>

Delaware Art Museum (s.f.). Beatrice. (consulta 25/04/2025)
<https://emuseum.delart.org/objects/3425/beatrice?ctx=c9f7a3f6ebda85a791867710476ad47ac860c23b&idx=2>

Keats, John (1819). *La Belle Dame Sans Merci*, Poetry Foundation. (consulta 20/04/2025)
<https://www.poetryfoundation.org/poems/44475/la-belle-dame-sans-merci-a-ballad>

Manchester Art Gallery. (s.f). *The death of Romeo and Juliet*, Sir John Everett Millais (consulta 15/04/2025).
<https://collections.manchesterartgallery.org/collections/item/135e0d78-c07a-3512-9b8d-c085bac48dc4/>

National Museums Liverpool (s.f). Dante's Dream. (consulta 26/04/2025)
<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/dantes-dream>

The De Morgan Foundation (07/08/2019). A Soul in Hell. (consulta 29/04/2025)
<https://www.demorgan.org.uk/collection/a-soul-in-hell/>

Victoria and Albert Museum (s.f). Love, Burne-Jones, Edward. (consulta 29/04/2025)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O15031/love-watercolour-burne-jones-edward/>

Yale Center for British Art. (s.f). The Lady of Shalott. (consulta 25/04/2025)

<https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:1285>

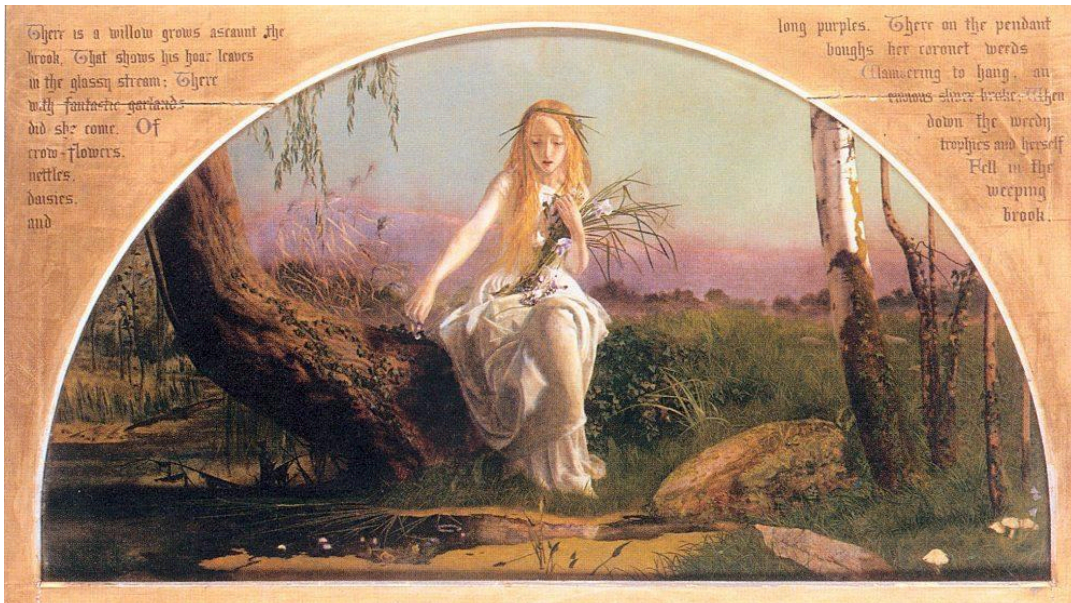
6. APÉNDICE DE IMÁGENES

(Fig.1) *Ophelia* (1852), John Everett Millais.



Óleo sobre lienzo. Tate Britain, Londres.

(Fig.2) *Ophelia* (1852), Arthur Hughes.



Óleo sobre lienzo. Manchester Art Gallery.

(Fig.3) *Ophelia* (1863), Arthur Hughes.



Óleo sobre lienzo. Toledo Museum of Art.

(Fig.4) *Ophelia* (1889), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.5) *Ophelia* (1894), John William Waterhouse.



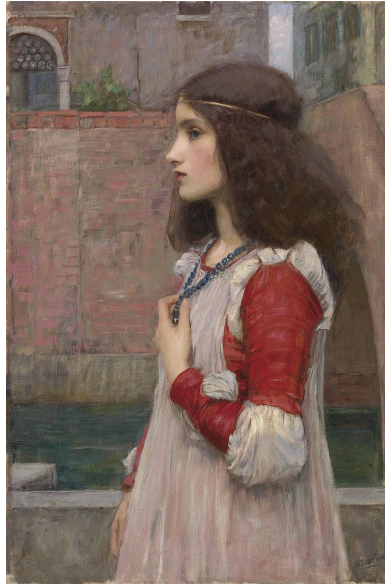
Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.6) *Ophelia* (1910), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.7) *Juliet o The Blue Necklace* (1898), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.8) *Romeo and Juliet* (s.f.), Eleanor Fortescue-Brickdale.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.9) *The death of Romeo and Juliet* (1848), John Everett Millais.



Óleo sobre cartón. Manchester Art Gallery.

(Fig.10) *Midsummer Eve* (1908), Edward Robert Hughes.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.11) *Hermia and Lysander* (1870), John Simmons.



Acuarela. Colección privada.

(Fig.12) *Titania Sleeping in the Moonlight Protected by Her Fairies* (s.f.), John Simmons.



Acuarela. Colección privada.

(Fig.13) *Miranda* (1875), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.14) *Miranda* (1916), John William Waterhouse.



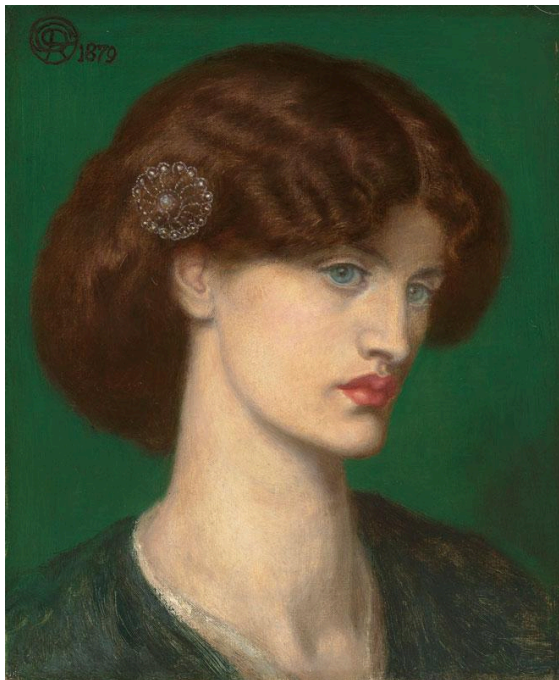
Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.15) *Ferdinand Lured by Ariel* (1850), John Everett Millais.



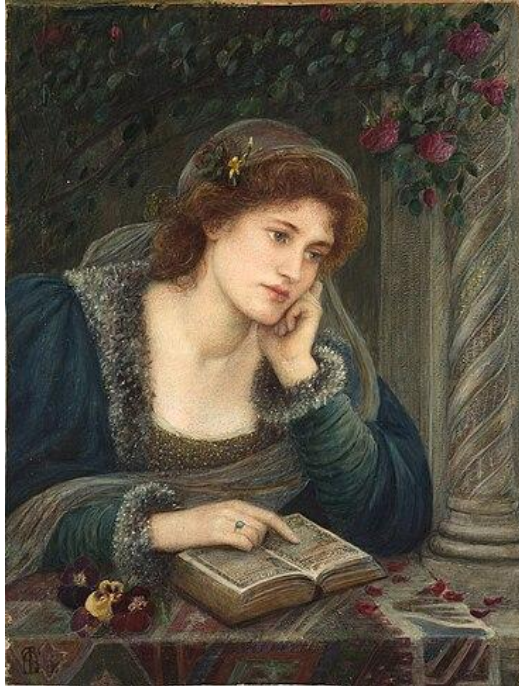
Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.16) *Beatrice* (1879), Dante Gabriel Rossetti.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.17) *Beatrice* (1896), Marie Spartali Stillman.



Acuarela y guache. Delaware Art Museum.

(Fig.18) *Dante and Beatrice* (1919), Eleanor Fortescue-Brickdale.



Acuarela. Aberdeen Art Gallery & Museums.

(Fig.19) *The Salutation of Beatrice* (1859), Dante Gabriel Rossetti.



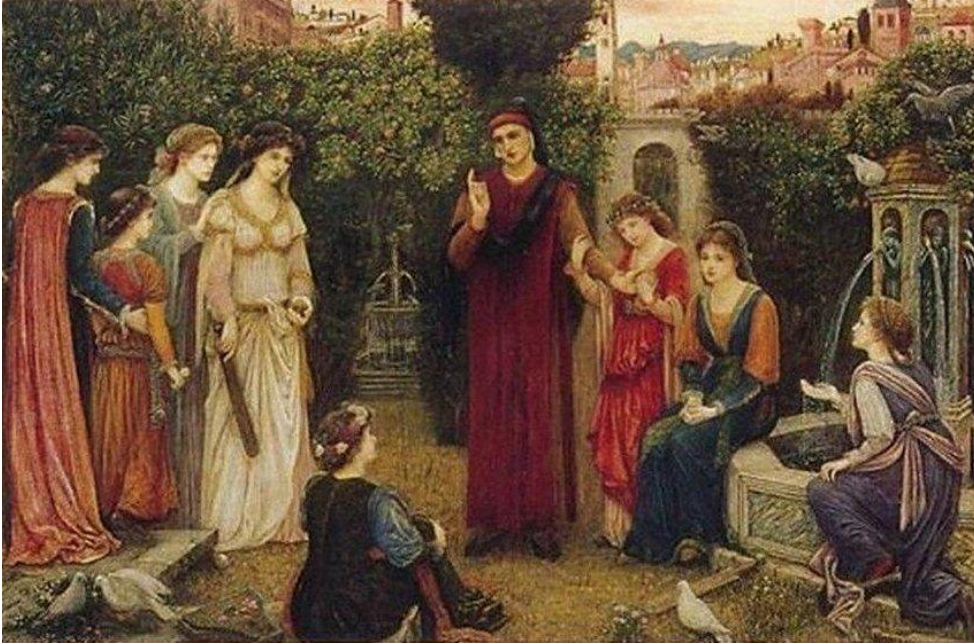
Óleo sobre lienzo. Toledo Museum of Art.

(Fig.20) *Beatrice meeting Dante at a marriage feast, denies him her salutation* (1852), Dante Gabriel Rossetti.



Acuarela. Art Gallery of NSW.

(Fig.21) *Dante at Verona* (1888), Marie Spartali Stillman.



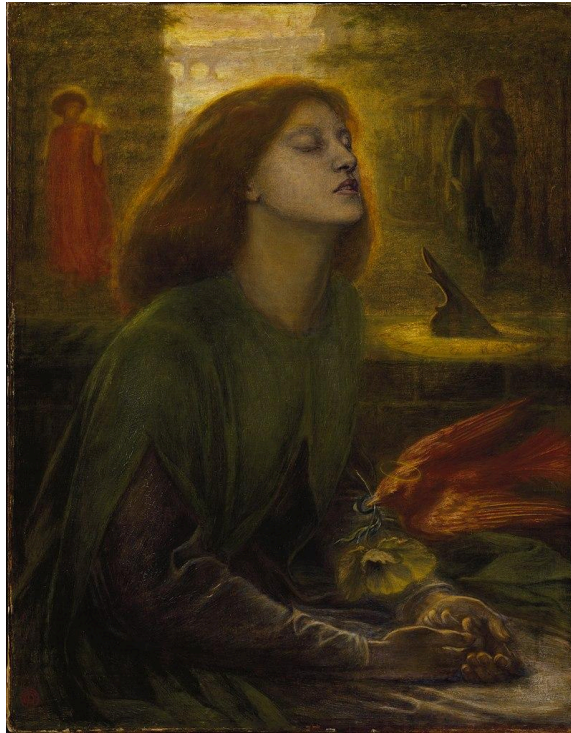
Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.22) *The Dream of Dante for the death of her love* (1871), Dante Gabriel Rossetti.



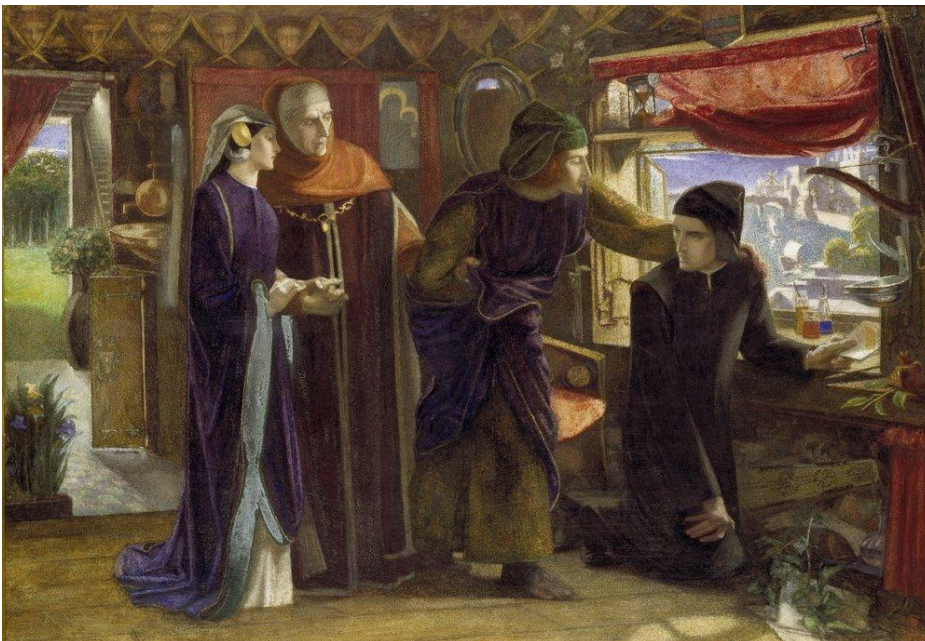
Óleo sobre lienzo. Walker Art Gallery.

(Fig.23) *Beata Beatrix* (1870), Dante Gabriel Rossetti.



Óleo sobre lienzo. Tate Britain.

(Fig.24) *The First Anniversary of the Death of Beatrice* (1853), Dante Gabriel Rossetti.



Acuarela. Ashmolean Museum.

(Fig.25) *A Soul in Hell* (1901-1902), Evelyn in Morgan.



Óleo sobre lienzo. De Morgan Collection.

(Fig.26) *Dante and Matilda* (1915), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Dahesh Museum of Art.

(Fig.27) *Dante's Vision of Rachel and Leah* (1855), Dante Gabriel Rossetti.



Acuarela. Tate Britain.

(Fig.28) *Dante's Vision of Leah and Rachel* (1887), Marie Spartali Stillman.



Acuarela. Colección privada.

(Fig.29) *The Meeting of Dante and Beatrice in Paradise* (1854), Dante Gabriel Rossetti.



Acuarela. The Fitzwilliam Museum.

(Fig.30) *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (1880), Edward Burne-Jones.



Acuarela. Victoria and Albert Museum.

(Fig.31) *Isabella, or the port of basil* (1849), John Everett Millais.



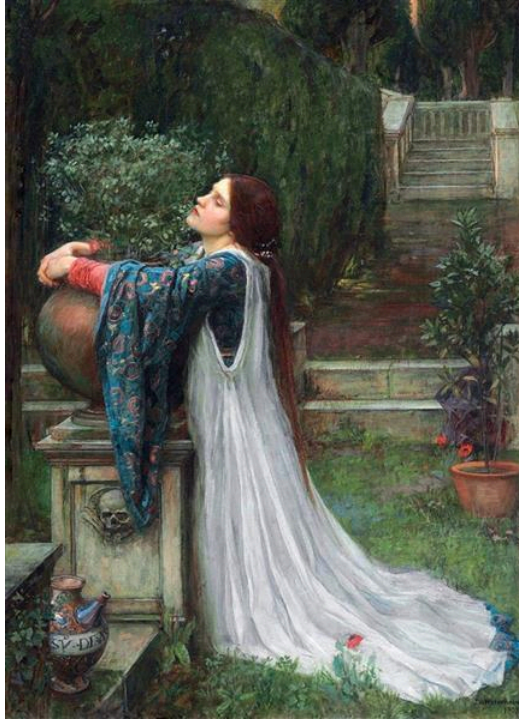
Óleo sobre lienzo. Walker Art Gallery.

(Fig.32) *Isabella, or the port of basil* (1867), William Holman Hunt.



Óleo sobre lienzo. Laing Art Gallery.

(Fig.33) *Isabella, or the port of basil* (1907), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.34) *La Belle Dame Sans Merci* (1863), Arthur Hughes.



Óleo sobre lienzo. National Gallery of Victoria.

(Fig.35) *La Belle Dame Sans Merci* (1893), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

(Fig.36) *Lamia* (1905), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.37) *Lamia* (1909), John William Waterhouse.



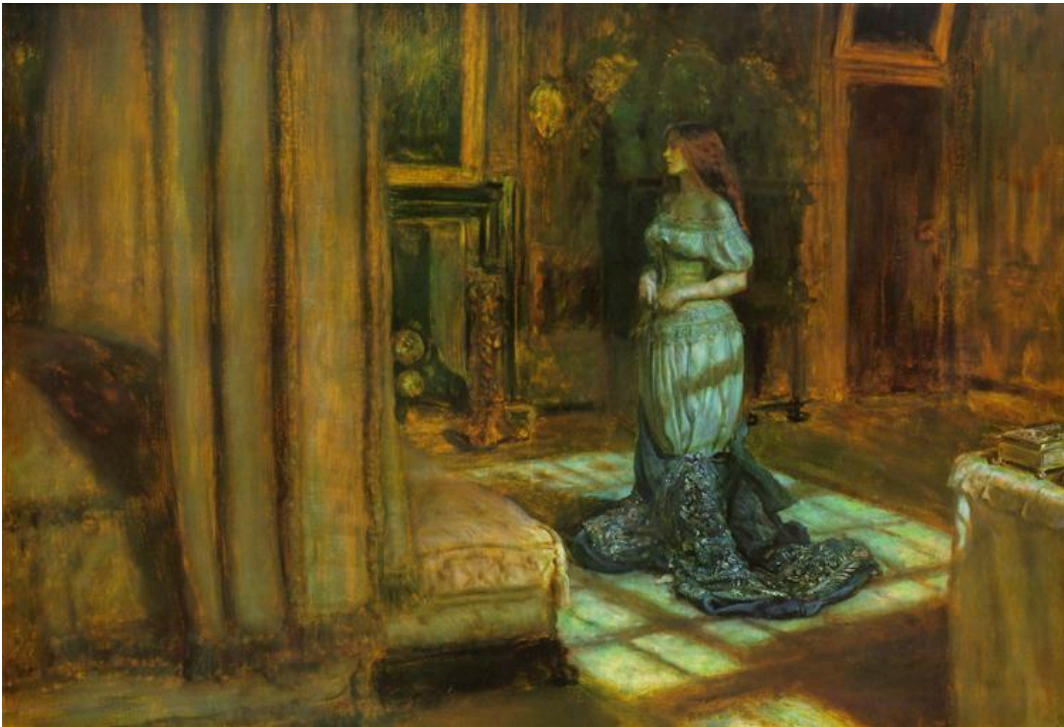
Óleo sobre lienzo. Le Petit Palais.

(Fig.38) *The Eve of St. Agnes* (1856), Arthur Hughes.



Óleo sobre lienzo. Tate Britain.

(Fig.39) *The Eve of St. Agnes* (1863), John Everett Millais.



Acuarela. Victoria and Albert Museum.

(Fig.40) *Mariana* (1851), John Everett Millais.



Óleo sobre tabla. Tate Britain.

(Fig.41) *Mariana* (1882), Marie Spartali Stillman.



Acuarela. Colección privada.

(Fig.42) *Mariana in the South* (1897), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.43) *Mariana in the South* (1897), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Cecil French Bequest.

(Fig.44) *A Mermaid* (1892), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.45) *A Mermaid* (1992), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.46) *A Mermaid* (1900), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Royal Academy of Arts.

(Fig.47) *I am half-sick of shadows, said the lady of Shalott* (1915), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Art Gallery of Ontario.

(Fig.48) *The lady of Shalott looking at Lancelot* (1894), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Leeds Art Gallery.

(Fig.49) *The lady of Shalott* (1888), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Tate Britain.

(Fig.50) *The lady of Shalott* (1888), William Holman Hunt.



Óleo sobre lienzo. Wardswoth Atheneum Museum of Art.

(Fig.51) *The lady of Shalott* (1873), Arthur Hughes.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.52) *The lady of Shalott* (1862), Walter Crane.



Óleo sobre lienzo. Yale Center for British Art.

(Fig.53) *Helen of Troy* (1863), Dante Gabriel Rossetti.



Óleo sobre lienzo. Hamburger Kunsthalle.

(Fig.54) *Helen of Troy* (1867), Anthony Frederick Sandys.



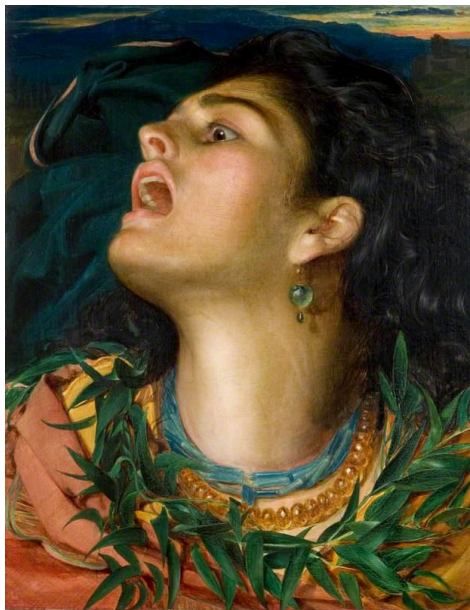
Óleo sobre lienzo. Walker Art Gallery.

(Fig.55) *Helen of Troy* (1898), Evelyn de Morgan.



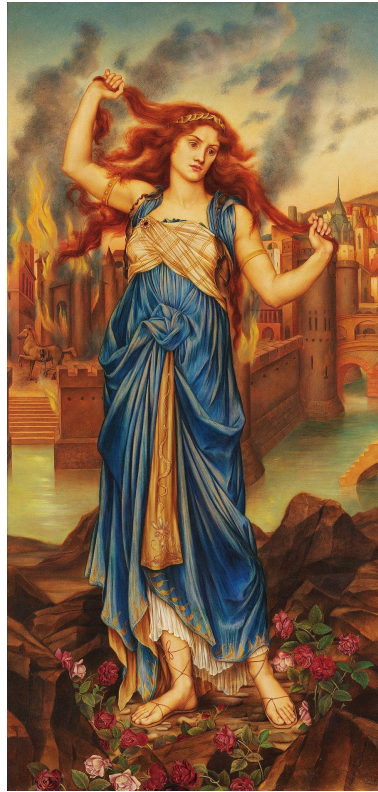
Óleo sobre lienzo. De Morgan Collection.

(Fig.56) *Cassandra* (1860-1862), Anthony Frederick Sandys.



Óleo sobre lienzo. Ulster Museum.

(Fig.57) *Cassandra* (1898), Evelyn de Morgan.



Óleo sobre lienzo. De Morgan Collection.

(Fig.58) *Circe offering the cup to Ulysses* (1892), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Gallery Oldham.

(Fig.59) *Circe* (1911), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Colección privada.

(Fig.60) *Ulysses and the sirens* (1891), John William Waterhouse.



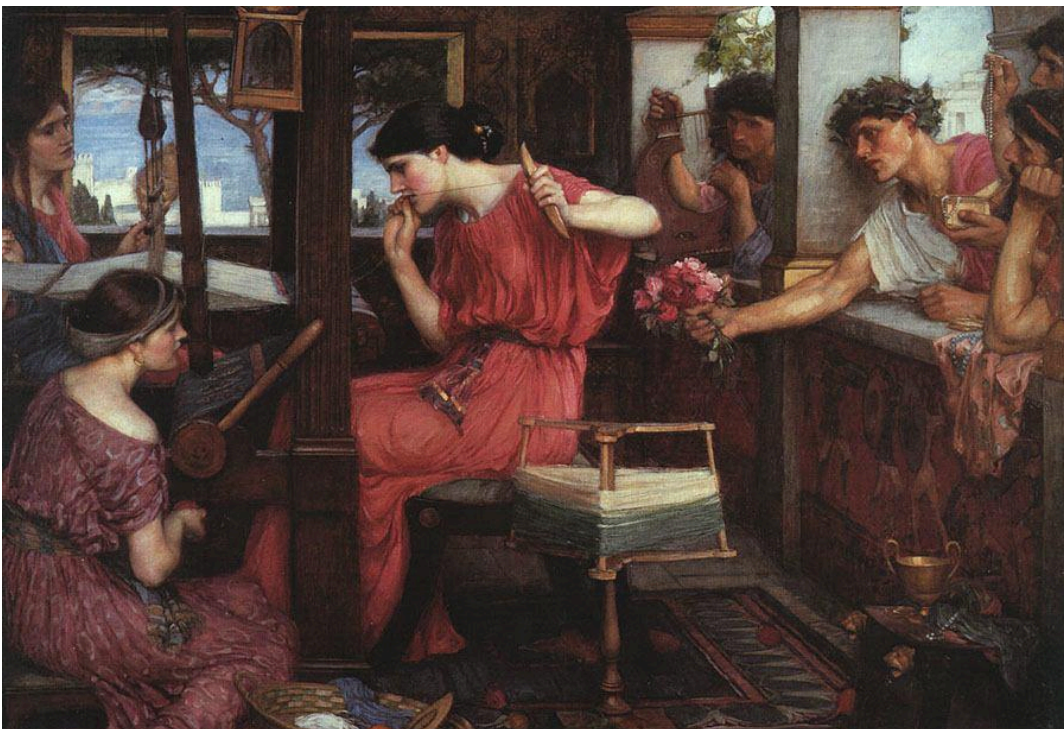
Óleo sobre lienzo. National Gallery of Victoria.

(Fig.61) *Penelope* (1861), Dante Gabriel Rossetti.



Óleo sobre lienzo. Colección privada

(Fig.62) *Penelope and the suitors* (1912), John William Waterhouse.



Óleo sobre lienzo. Aberdeen Art Gallery.