



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

**La Dama de Shalott: avatares de una figura femenina entre  
la Edad Media y el siglo XXI**

Darly Cristina Gómez Vergara

Trabajo de grado para optar por el título de Filóloga Hispanista

Asesor

Dr. Mario Martín Botero García

Universidad de Antioquia  
Facultad de Comunicaciones y Filología  
Filología Hispánica  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2025



---

<b>Cita</b>	(Gómez-Vergara, 2025)
<b>Referencia</b>	Gómez-Vergara, D.C. (2025). <i>La Dama de Shalott: avatares de una figura femenina entre la Edad Media y el siglo XXI</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	

---



Este proyecto recibió dineros del Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado de Pregrado, financiado por la Facultad de Comunicaciones y Filología y por el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia.



---

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## Tabla de contenido

Introducción .....	3
Capítulo 1.....	6
1.1. Literatura artúrica.....	6
1.2. Demoiselle, Pucele, Dame .....	11
1.2.1. La Doncella de Escalot.....	13
1.2.1.1. Reescrituras medievales de la Doncella de Escalot.....	18
1.2.1.2. <i>Le Morte D'Arthur</i> de Thomas Malory .....	20
1.2.1.3. La Doncella de Astolat .....	21
Capítulo 2.....	25
2.1. Alfred Tennyson.....	25
2.1.1. La Dama de Shalott.....	26
2.2. Los Prerrafaelitas.....	27
2.3. Tennyson en España.....	30
2.4. <i>Reflejos de Shalott</i> de Gema Bonnín.....	33
Capítulo 3.....	35
3.1. Medievalismo y Neomedievalismo.....	35
3.1.1. La novela histórica de tema medieval .....	36
3.2. Componentes narrativos de la historia de la Doncella .....	39
3.2.1. Familia y posición social .....	39
3.2.2. Enamoramiento de la Doncella por Lanzarote .....	41
3.2.3. La Doncella como enfermera .....	42
3.2.4. Conexión entre su amor no correspondido y su muerte .....	43
3.2.5. Presencia <i>post mortem</i> en Camelot y la carta .....	44
3.3. Identificación de hipotextos .....	48
3.3.1. Principales hipotextos.....	48
3.3.2. Otros hipotextos.....	48
3.4. Aplicación de la Tipología de Genette.....	51
3.4.1. Transformaciones formales .....	51

3.4.2. Transformaciones cuantitativas .....	54
3.4.2.1. Desenvolvimiento diegético .....	55
3.4.2.2. Inserciones metadieéticas .....	56
3.4.2.3. Intervenciones extradieéticas.....	57
3.4.3. Transformaciones semánticas.....	57
3.5. Uso de paratextos .....	59
Conclusiones.....	68
Bibliografía .....	71

### Lista de figuras

<b>Figura 1</b> Reescrituras medievales de la doncella de Escalot .....	19
<b>Figura 2</b> La Dama de Shalott (1888) .....	30
<b>Figura 3</b> Cubierta: Reflejos de Shalott - Gema Bonnín.....	60
<b>Figura 4</b> La Dama de Shalott (1850) .....	61
<b>Figura 5</b> Harta estoy de Tinieblas (1915) .....	62
<b>Figura 6</b> Guarda Reflejos de Shalott – Gema Bonnín .....	63
<b>Figura 7</b> Willow (1874) .....	63
<b>Figura 8</b> Chrysanthemum (1877) .....	64
<b>Figura 9</b> Marco capítulo: Reflejos de Shalott - Gema Bonnín .....	64

### Lista de tablas

<b>Tabla 1</b> Ediciones de las traducciones del poema “La Dama de Shalott” .....	32
<b>Tabla 2</b> Tipos de transtextualidad .....	38
<b>Tabla 3</b> Visiones de la Dama .....	49

## Introducción

Un pasaje no muy conocido de *La Mort le Roi Artu*<sup>1</sup>, novela en prosa francesa del siglo XIII, inaugura una temática que va a tener un éxito sin precedentes, más allá del mero campo literario, desde la Edad Media hasta nuestros días. En efecto, el rey Arturo junto con su sobrino Galván ven llegar un día a Camaloc una “barca cubierta de riquísimas sedas” en cuyo interior encuentran el cadáver de una hermosa doncella junto con una carta que explica su fatal destino:

“A todos los caballeros de la Mesa Redonda saluda la doncella de Escalot. A todos os presento mi queja: no porque la podáis vengar jamás, sino porque os considero los más nobles y agradables del mundo, por eso os hago saber que por amar lealmente he llegado a mi fin. Si preguntáis por quién he sufrido la amorosa angustia mortal, os respondo que he muerto por el más noble del mundo y por el más villano; es Lanzarote del Lago. El más villano que yo sepa, pues no le rogué con llantos y con lágrimas suficientes como para que tuviera compasión de mí; y ha estado tanto en mi corazón que he llegado a mi final por amarle lealmente” (*La Muerte del rey Arturo*, 1999, p. 94).

El personaje que se designa aquí como la “doncella de Escalot” es la primera encarnación de la que se conocerá más adelante como la Dama de Shalott, cuya historia retomarán y reelaborarán diversos autores en diversos momentos.<sup>2</sup> Aunque su presencia se limita a unas pocas líneas y a menudo es tomada como un personaje secundario, su aparición en *La Mort le Roi Artu* desencadena una reacción que acelera la disolución del mundo artúrico. La Dama no solo interviene directamente en las vidas de los personajes, sino que también actúa como un agente de cambio, cuya influencia destruye gradualmente el orden establecido al exponer las tensiones y contradicciones del mundo caballeresco (más adelante volveremos sobre esto).

La materia artúrica, cuyos orígenes se remontan a la Edad Media, ha ejercido una influencia continua en la literatura y las culturas occidentales. En esta se presenta una amplia gama de temas y personajes con el rey Arturo como figura central. En ella se narran las aventuras, hazañas, amores, traiciones y conflictos que envuelven al rey junto a sus caballeros,

---

<sup>1</sup> *La Mort le Roi Artu* (ca. 1230), tercera parte del ciclo *Lanzarote-Grial* (o *Vulgata artúrica*), presenta el ocaso del mundo artúrico; al no quedar más aventuras después de la del Santo Grial, se descubren los amores culpables de Lanzarote y la reina Ginebra (esposa del rey Arturo), conduciendo así al derrumbe del mundo artúrico.

<sup>2</sup> Dado que este personaje recibe diferentes nombres a lo largo de las diferentes reescrituras, es importante señalar que, cuando aparece por primera vez, no se le conoce con el nombre con el que es reconocido posteriormente: “Dama de Shalott”. Para evitar confusiones, y conscientes del anacronismo, en este trabajo nos referiremos a ella de esta manera.

damas y doncellas. Una de las razones por las que la materia artúrica ha gozado de tal vitalidad a lo largo de los años se debe sin duda a las diferentes reescrituras que se han hecho sobre los diversos episodios que la componen. Sus narrativas y personajes se adaptan a los valores y creencias de cada época y a las reinterpretaciones que la audiencia hace de ellas. Algunos de estos personajes han sido reescritos o reinterpretados en estos nuevos contextos literarios, creando una especie de avatares que, si bien conservan ciertas características esenciales y parte de su marco ficcional original, se adaptan a las necesidades narrativas y sociales del período donde surgen. A este fenómeno de reescritura pertenece la Dama de Shalott.

En su vasta tradición literaria, la Dama de Shalott ha encarnado diversos avatares con determinadas características y tratamientos. Las obras medievales como *La Mort le Roi Artu*, *Le Cento Novelle Antiche* (ca. 1321) y el *Stanzaic Morte Arthur* (1350) la configuran como una mujer bella, inocente y pasiva; en *Le Morte Darthur* (ca. 1470) de Sir Thomas Malory se acentúa aún más su inocencia, presentándola como una mujer pura, devota y, además, se le conceden atributos que enfatizan su feminidad. Esta es la figura que hereda Alfred Tennyson y que adapta en su poema “The Lady of Shalott” (1832). Con este poema Tennyson no solo puso en relieve la figura de la Dama de Shalott, sino que trajo de vuelta el interés por el rey Arturo y toda su corte. Este resurgimiento no solo se limitó a la literatura, pues la Dama se convirtió en protagonista de numerosas pinturas, especialmente dentro del movimiento Prerrafaelita. A pesar de que la figura de la Dama ha sido objeto de múltiples reelaboraciones e investigaciones, gran parte de estas se ha centrado en las tradiciones literarias de habla inglesa.

En el contexto iberoamericano la figura de la Dama ha sido poco explorada. Es por esta razón que este trabajo busca llenar ese vacío al analizar cómo se reinterpreta y qué significado adquiere la figura de la Dama de Shalott en la literatura contemporánea, dado que, si bien se ha estudiado su presencia en el ámbito académico, es importante señalar que muchos de estos análisis se centran en su relación con las obras medievales de las cuales se origina y no se han enfocado en las reescrituras contemporáneas que han revitalizado este personaje. El propósito de este trabajo es explorar la figura de la Dama de Shalott a través de un enfoque comparativo que abarca cuatro obras fundamentales: *La Mort le Roi Artu*, *Le Morte D'Arthur* de Thomas Malory, “The Lady of Shalott” de Alfred Tennyson y *Reflejos de Shalott* (2022) de Gema Bonín.

Estas obras no solo representan puntos destacados en la evolución de la figura de la Dama de Shalott a lo largo del tiempo, sino que también ofrecen perspectivas diversas y complementarias sobre su significado y simbolismo. El análisis de este personaje en estas

reescrituras puede brindar respuestas sobre cómo nuevos autores interpretan el mito y su relación con la tradición. Además, permite entender mejor la pervivencia, transgresión y transformación del mito artúrico, así como aportar una nueva interpretación del desarrollo y representación de la Dama.

Estas reescrituras no solo posibilitan la continuidad del mito, también son el primer acercamiento que tienen los nuevos lectores a la materia artúrica, ofreciendo con esto una lectura de formación literaria y una posible entrada a la lectura de las obras originales. Asimismo, este estudio se inscribe en el marco del neomedievalismo, un movimiento literario y cultural que ha cobrado relevancia en las últimas décadas y que busca comprender las múltiples formas en las que la Edad Media ha sido reinterpretada y representada en períodos posteriores.

En este sentido, nuestro estudio tiene como objetivo evidenciar cómo las obras medievales continúan manteniendo su relevancia en la actualidad, y cómo los temas que exploran siguen resonando en los lectores y espectadores del siglo XXI, ofreciendo reflexiones y nuevas conexiones para una audiencia contemporánea.

En el primer capítulo se abordará cómo la materia artúrica ha influido en la literatura occidental a lo largo de los siglos, teniendo como enfoque principal la manera en que la figura de la Dama de Shalott ha evolucionado desde sus orígenes y sus reescrituras en otras obras, destacando su papel como personaje central en estas narrativas.

El segundo capítulo se centra en el desarrollo y tratamiento de la Dama en el poema de Tennyson y la pintura de los prerrafaelitas. Se tratará la adaptación y reinterpretación de esta figura en diferentes ámbitos hasta llegar al contexto español, resaltando cómo la obra del poeta inglés sirvió de inspiración para que autores españoles generaran tanto traducciones del poema original como nuevas creaciones literarias en verso y en prosa, siendo una de estas reinterpretaciones *Reflejos de Shalott* de Gema Bonnín.

En el tercer capítulo realizaremos un análisis comparativo entre las cuatro obras que conforman este estudio, con el objetivo de examinar el tratamiento que la figura de la Dama ha tenido en cada una de ellas. Luego, nos adentraremos en un análisis más detallado de la obra *Reflejos de Shalott* de Gema Bonnín, identificando las fuentes que utiliza y aplicando las categorías de transformación de las reescrituras del crítico Gerard Genette para comprender los procesos empleados en esta obra. Por último, en la conclusión destacamos la relevancia y actualidad de estos temas, demostrando su longevidad y riqueza a lo largo de los siglos.

## Capítulo 1

### 1.1. Literatura artúrica

La literatura artúrica, también conocida como Materia de Bretaña<sup>3</sup>, engloba un conjunto de textos y leyendas que giran en torno al rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda. Dentro de estas historias se explora una amplia gama de temas como el amor, la lealtad, el destino, la lucha entre el bien y el mal y la defensa de los valores caballerescos. En estos relatos se presentan al público episodios llenos de romance, aventura y magia, protagonizados no solo por el mítico rey de Camelot, Arturo, sino también por sus caballeros, como Lanzarote, Galván, Perceval, Kay, Boores, Bedevere, Galaz y Tristán. Caballeros que luchan por el bienestar del reino y su señor, además de la justicia, el honor, la protección de los débiles y el favor de las damas. Al rey no solo lo acompañan sus caballeros, junto a él se encuentran personajes como Ginebra, su esposa; Merlín, el enigmático mago que guía sus pasos y asegura su ascenso al trono; Morgana, cuyo poder y presencia la convierten en una figura clave en la corte; y la Dama del Lago, asociada con la magia y los dones sobrenaturales.

Las narrativas y personajes que hacen parte de esta tradición poseen una especie de “elasticidad”, como lo han denominado algunos críticos, que les permite adaptarse a cualquier época o contexto cultural y social, lo que ha garantizado la longevidad de la Materia, la cual no solo se limita a textos escritos, sino que ha traspasado a otros medios como la pintura, el teatro, la música, el cine y la televisión, incluso a formatos más modernos como los cómics y los videojuegos (Lupack, 2007).

Las raíces de la leyenda se encuentran en crónicas latinas como *De excidio et conquestu Britanniae* (ca. 540) de Gildas, *Historia Brittonum* (ca. 800) de Nennio y *De rebus gestis regum Anglorum* (1125) de Guillermo de Malmesbury. Estos textos, una fusión entre historia, leyenda y folklore, presentan a un Arturo aún no como rey, sino como un *Dux bellorum*, basado posiblemente en un héroe o guerrero que lideró la resistencia britana contra los invasores anglosajones (Armstrong, 2015).

Estas historias sirvieron de base para autores como Geoffrey de Monmouth y su *Historia Regum Britanniae* (1136). Este texto, escrito en latín, relata la historia de los reyes de Britania, teniendo como figura central al rey Arturo. Geoffrey añade elementos que

---

<sup>3</sup> Término acuñado por el autor francés Jean Bodel en su obra *Chanson des Saisnes* para clasificar el material literario de origen británico y celta. Junto a la Materia de Bretaña está la Materia de Francia, que incluye los relatos heroicos sobre Carlomagno y sus pares, y la Materia de Roma, que abarca las obras de la Antigüedad clásica como la Guerra de Troya. (Botero, 2009, p. 296).

contribuyen a la formación de la leyenda, como la reina Ginebra, Mordred, sobrino del rey, quien lo traiciona e intenta usurpar el trono y el mago Merlín, cuya figura es explorada con más detalle en otra obra del autor, la *Vita Merlini* (1150). Estos aspectos, junto con el regreso mesiánico de Arturo, son fundamentales para entender la leyenda artúrica tal como la conocemos (Lacy *et al.*, 2014).

La *Historia* de Geoffrey de Monmouth gozó de gran popularidad, generando numerosas adaptaciones y traducciones (De Cuenca, 2017). Una de estas es el *Roman de Brut* (c. 1155), crónica (parcialmente) artúrica en lengua de oíl (francés antiguo), del poeta anglonormando Wace<sup>4</sup>, quien a su vez introduce elementos como la Mesa Redonda y amplía el tratamiento mesiánico de la muerte de Arturo. Además, transformó la figura de Arturo de señor de la guerra a héroe caballeresco, anticipando la noción del amor cortés desarrollada posteriormente por Chrétien de Troyes en sus obras (Botero, 2007).

Chrétien es considerado el primer novelista de Francia (Botero, 2007). Entre sus obras se encuentran: *Erec y Enide* (c. 1165-1170), *Cligès* (c. 1170-1176), *Yvain o El Caballero del León* (ca. 1177-1181), *Lanzarote o el Caballero de la Carreta* (ca. 1177-1181), *Perceval o el Cuento del Grial* (ca. 1181-1190). Este último texto quedó incompleto debido a la muerte del autor, lo que propició que otros escritores quisieran continuar su historia y explorar el mito del Grial, dando lugar a numerosas continuaciones, entre ellas la completa cristianización del Grial de Robert de Boron (Botero, 2010).

Originario de Borgoña, este autor concibió una trilogía conocida como *Li livres dou Graal* (El libro del Grial). Entre estas obras, la primera conservada es *Le Roman de L'Estoire dou Graal* o *Joseph d'Armathie* (c. 1190). De su segunda obra, *Merlín*, solo se conserva un pequeño fragmento de 502 versos en un único manuscrito. Se cree que existió una tercera obra sobre Perceval, pero aún no se tiene evidencia de esto (García Gual, 2008).

Con esta trilogía, Boron agrupa episodios de la materia que antes eran independientes entre sí, alterando con esto el carácter y dirección de esta (Lacy, 2003). Su obra no solo vincula al caballero secular con un ideal espiritual, sino que también otorga una dimensión cristiana al Grial, identificándolo con la copa que usó Cristo en la Última Cena (Alvar, 2016, p. 23). Boron también añade nuevos elementos como la concepción de Merlín y la espada en la piedra (Lacy *et al.*, 2013).

---

<sup>4</sup> En el siglo XII, el clérigo inglés Layamon realiza una traducción del *Brut* de Wace al inglés, que se considera la primera crónica artúrica en lengua inglesa. Layamon elimina muchos detalles relacionados con el amor y la cortesía para concentrarse en los aspectos marciales de la sociedad artúrica. (Lacy *et al.*, 2014)

Entre 1215 y 1230, surgió un segundo grupo de novelas en prosa denominado: *El ciclo de Lanzarote-Grial* o *Vulgata artúrica*. Cinco obras son las que componen este ciclo, las primeras dos son *L'Estoire del Saint Graal*, *L'estoire de Merlin* y su continuación, *La suite du Merlin*, una reelaboración de la materia tratada por Robert de Boron. Aunque estas obras se ubican al inicio de la línea argumental del ciclo, fueron las últimas en ser compuestas (Dover, 2003).

El resto del ciclo está constituido por *Lancelot*, *La Queste del Saint Graal* y *La Mort le roi Artu*. En este compendio se reúnen todos los episodios de la literatura artúrica, desde el amor ilícito de Lanzarote y la Reina Ginebra introducido por Chrétien, la historia del Grial desarrollada por Robert de Boron, hasta la última batalla del rey Arturo donde es herido mortalmente y llevado a Avalón para curar sus heridas. Esta última parte del ciclo alcanzó gran fama y reconocimiento, como lo demuestra la cantidad de manuscritos que lo conservan, así como la influencia que ha tenido en diferentes obras y adaptaciones a diferentes lenguas (García Gual, 2008).

La autoría del ciclo se atribuye a Walter Map; sin embargo, esta afirmación no es del todo cierta. Map, escritor en la corte de Enrique II Plantagenet, falleció en 1209, antes de que estas obras pudieran haber sido compuestas. Esta atribución es la razón por la cual el ciclo también recibe el nombre de Pseudo-Map (Lacy, 2000). La identificación de las cinco novelas como elementos constitutivos del ciclo del *Lanzarote-Grial* es considerada, en gran medida, una conveniencia crítica. Esta perspectiva surge porque los textos, al pasar de un manuscrito a otro, muestran variaciones tanto en su forma como en su combinación con otras obras. A pesar de estas diferencias, la mayoría de los estudiosos conciben el *Lanzarote-Grial* como un conjunto de cinco novelas estrechamente relacionadas entre sí que ofrecen una narrativa completa de la historia del mundo artúrico y del Grial (Lacy, 2000). Por el contrario, otros críticos como Gual (2008) sostienen que es improbable que una obra tan bien estructurada sea el resultado del trabajo de múltiples autores, ya que esta muestra un uso consciente de métodos y técnicas literarias que sugieren la mano de un solo autor debido a su complejidad (p. 474). Uno de estos métodos es el *entrelacement*<sup>5</sup>, el cual consiste en el entrelazamiento de episodios, donde cada uno introduce una nueva secuencia que se entrecruza con el anterior, creando así una trama continua y estructurada. Por otro lado, críticos como Frappier (1972) opinan que un solo hombre, al que ha llamado el “arquitecto”, concibió la trilogía y configuró su desarrollo,

---

<sup>5</sup> Esta técnica ya se había usado de forma experimental por otros autores de la materia artúrica como Robert de Boron y Chrétien de Troyes (Barber, 1973, p. 81).

probablemente el autor del *Lancelot*, o al menos de la mayor parte de él, y luego otros dos autores escribieron *La Queste del Saint Graal*<sup>6</sup> y *La Mort le roi Artu*<sup>7</sup>, las cuales, a pesar de sus distintos estilos, se ajustaron al plan original ideado por el “arquitecto” (p. 310). Además del uso del entrelazamiento algunos de los rasgos más significativos de estas obras son el empleo de la prosa y la crítica que se hace al mundo cortés de la aventura (García Gual, 2008).

El *Lancelot*<sup>8</sup> o *Lancelot propre* (*Lanzarote* en prosa) —como se le llama para diferenciarlo dentro de este conjunto y de otras obras que tienen como protagonista al caballero, como *El Caballero de la Carreta* de Chrétien de Troyes— presenta una historia a modo de biografía de Lanzarote. La narración comienza con la infancia del héroe y cuenta cómo fue raptado y criado junto a sus primos Boores y Lionel por la Dama del Lago, quien será la encargada de llevarlo hasta el rey Arturo para que lo arme caballero. Es en este momento cuando Lanzarote conoce a la reina Ginebra marcando el inicio del amor ilícito entre ambos. A este episodio sigue un vasto grupo de aventuras y desafíos que prueban la valentía y fidelidad del caballero. La última parte de la obra se encarga de introducirnos en la búsqueda del Grial, en la que Galván, Lanzarote y Boores visitan el castillo de Corbenic. Aunque sus llegadas parecen fortuitas, las visitas de estos tres caballeros son en realidad una prueba espiritual y la actitud de cada uno ante el Grial influirá en su futuro (Botero, 2008, p. 27). En su estadía en el castillo, Lanzarote es engañado por medio de una pócima para que se una con la hija del rey del castillo haciéndole creer que está con la reina Ginebra, resultando de esta unión en la concepción de Galaz, el caballero para quien se reserva la aventura del Grial.

En la *Queste*, Galaz ya convertido en un joven, se presenta en la corte del rey Arturo y, a través de diversas pruebas, demuestra ser el elegido para la aventura del Grial. Galaz junto a algunos caballeros del rey, entre ellos Lanzarote, Perceval, y Boores emprenden la búsqueda del vaso sagrado. Todos estos caballeros, excepto Lanzarote, tendrán éxito en su empresa, demostrando ser nobles, puros y castos, siendo esta última una cualidad que no puede cumplir Lanzarote por su relación con la reina.

La *MA* presenta el ocaso del mundo artúrico, ya no quedan más aventuras después de la del Santo Grial. En esta historia, Ginebra y Lanzarote retoman su romance a pesar de la promesa de este último de renunciar al amor de la reina y vivir una vida sin pecado (*MA*, 1999,

---

<sup>6</sup> En adelante *Queste*. Toda cita corresponde a la edición de Carlos Alvar, *La búsqueda del Santo Grial* (2006), Alianza Editorial.

<sup>7</sup> En adelante *MA*. Toda cita corresponde a la edición de Carlos Alvar, *La muerte del rey Arturo* (1999), Alianza Editorial.

<sup>8</sup> Todas las citas corresponden a la edición de Carlos Alvar, *Historia de Lanzarote del Lago* (2010), Alianza Editorial.

p. 15). Lanzarote decide asistir a un torneo de incógnito y, en su camino, se hospeda en la casa de un vasallo, donde conoce a la hija de este, la hermosa doncella de Escalot, quien se enamora profundamente de él al instante. La doncella le pide al caballero que le conceda un don, el cual consiste en portar una manga cuando participe en el torneo, a lo que Lanzarote accede con incomodidad ya que esto podría molestar a la reina, pero no puede negarse debido a su obligación como caballero: “«¡Ay!, doncella, levantaos. Tras este requerimiento sabed que no hay nada en la tierra que yo pueda hacer que no lo haga, pues me habéis conjurado gravemente.»” (MA, 1999, p. 21-22). Durante el torneo, Lanzarote es herido y se ve obligado a retirarse, manteniendo su identidad en secreto. El rey Arturo, intrigado por el misterioso vencedor, envía a su sobrino Galván a investigarlo. En sus pesquisas para descubrir al enigmático caballero, el sobrino del rey encuentra hospedaje en la casa del vasallo donde, al igual que Lanzarote, conoce a la hija de este. Galván corteja a la doncella, pero esta le dice que no puede corresponderle porque su corazón pertenece al mejor de los caballeros: “...amo a un caballero al que no faltaría por nada del mundo... le pedí que hiciera armas por mi amor en este torneo; él dijo que así lo haría” (MA, 1999, p. 34-35). Cuando Galván descubre que el caballero vencedor es Lanzarote, lleva la noticia a la corte, lo que provoca los celos de la reina, quien se siente traicionada.

Mientras tanto, la doncella se ofrece a cuidar de Lanzarote durante su convalecencia y, enamorada sin remedio, le confiesa sus sentimientos, pero el caballero, fiel a la reina Ginebra, la rechaza: “—Señor, responde ella, me pesa; sabed bien que he llegado a la muerte y con mi muerte dejaré mi corazón vuestro...” (MA, 1999, p. 74). Lanzarote parte de nuevo hacia la corte del rey Arturo. Al llegar, la reina llena de cólera se niega a hablar con él y le pide a Boores que parta lejos del reino junto con todo el linaje del rey Ban. Una vez Lanzarote está fuera de la corte, la reina decide dar un banquete en el que participan los caballeros de Arturo. Durante la celebración, Ginebra toma un fruto de la mesa y, sin saber que está envenenado, se lo ofrece a Gaerín de Caraeu, quien al instante cae muerto. La reina es acusada de asesinato y Mador de la Puerta, hermano del caballero muerto, exige el ajusticiamiento de esta como venganza por la muerte de su hermano. Justo antes de que se celebre el juicio contra Ginebra, una misteriosa barca llega con el cuerpo muerto de una hermosa doncella, que resulta ser la joven enamorada de Lanzarote. Con ella se encuentra una carta donde cuenta quién es y cómo ha muerto debido al amor que sentía por Lanzarote y al que este no supo corresponder. La reina se arrepiente de sus acciones contra Lanzarote y se da cuenta de que este es inocente: “Desafortunada, ¿cómo osaste pensar que Lanzarote fuera infiel y que amaría a otra doncella? ¿Por qué te has traicionado y engañado así? ...” (MA, 1999, p. 95). Una vez los malentendidos

terminan, los amantes deciden dar rienda suelta a su pasión, pero son descubiertos, lo que desencadena el enfrentamiento entre el rey Arturo y Lanzarote y, por consiguiente, el desenlace fatal de la obra.

La *MA* juega un papel crucial en el ciclo de la *Vulgata*, sirviendo como el epílogo que cierra de manera definitiva la historia del mundo artúrico y donde se exploran las complejas redes de causa y efecto que llevan a la destrucción del reino (Frappier, 1972). La tragedia se desata no solo por el amor ilícito de Lanzarote y Ginebra o la traición de Mordred, sino también por un sentido de decadencia en los ideales caballerescos, los cuales son eclipsados por los valores espirituales (Frappier, 2003, p. 121).

En este recorrido breve e incompleto<sup>9</sup> de la materia artúrica se destaca su extensión y complejidad, así como su tradición heterogénea, la cual se manifiesta en múltiples versiones de una historia en lugar de un texto único. Es importante comprender cómo los elementos, personajes y temas que la componen se entrelazan y reinterpretan a lo largo del tiempo. Para introducir la figura de la Dama de Shalott es preciso contextualizar su historia dentro de esta vasta tradición. Su origen como la Doncella de Escalot marca un punto crucial en esta evolución en la que, lejos de ser un personaje periférico como a menudo afirma la crítica, se erige como una figura fundamental para el desarrollo de la historia del reino artúrico, cuyo papel no solo es el descubrimiento del amor entre Lanzarote y la reina, sino también poner al descubierto los dilemas morales y la decadencia de la corte artúrica.

## 1.2. Demoiselle, Pucele, Dame

La literatura artúrica está llena de doncellas que, de alguna forma, giran alrededor del héroe hasta convertirse en un tipo literario: la “doncella artúrica”. A menudo sin nombre ni origen aparente, la doncella artúrica desempeña un papel distintivo en el *roman* francés en prosa: actúa como informante, consejera e incluso como guía para los caballeros errantes a través de sus aventuras. La figura de la Doncella de Escalot no puede entenderse si no se la relaciona con este modelo.

Estas doncellas son denominadas con términos genéricos como *damoiselle*, *pucele*, *dame*. El uso de estos términos presenta una distinción importante: *demoiselle* (doncella) se

---

<sup>9</sup> En el texto se han abordado obras y autores clave en el desarrollo y evolución de la materia artúrica que tienen que ver directamente con la figura de la Dama de Shalott, razón por la cual no se ha hecho alusión a otras obras importantes, como los *Lais* de María de Francia, *Los Mabinogion*, y la tradición artúrica germánica con autores como Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Strassburg y Richard Wagner, quien adaptó las obras de estos dos últimos autores en sus óperas.

utiliza en francés antiguo para referirse a una mujer soltera, en contraposición a *dame* (dama) que se emplea para una mujer casada. El término *pucelle*, intercambiable con el de *demoiselle*, implica otras connotaciones como la posición social, sin nobleza en este caso, y destaca un atributo como la virginidad (Milland-Bove, 2006).

Otras designaciones emplean vínculos familiares con un personaje, características físicas, emocionales, comportamentales, con términos que destacan su rol en la historia o su lugar de origen (La dama de la Fuente, La hermana de Perceval, la doncella de la Mula). Las doncellas con un nombre propio son poco comunes en estas narrativas, incluso cuando se les asigna un nombre, su uso es marginal y se limita a una única aparición.

Esto contrasta con la denominación de los caballeros, quienes reciben nombres propios que no solo facilitan su identificación, sino que también consolidan su identidad y estatus dentro de la historia. A diferencia de los nombres de los caballeros que se utilizan de manera recurrente y contribuyen a desarrollar su identidad, carácter y heroísmo, los nombres de las doncellas no aportan significativamente a su identidad individual.

El enfoque en sus roles funcionales, en lugar de su individualidad, cumple con un doble propósito: facilitar la identificación de las damiselas dentro del relato y mantener la coherencia narrativa. En este sentido, Bénédicte Milland-Bove (2006) en su estudio sobre la doncella artúrica explica:

En effet, ce dédain du nom propre répond au départ à certains impératifs et participe d'une esthétique. Impératifs d'efficacité tout d'abord. Le nom propre, malgré son caractère économique, n'est pas forcément le moyen le plus efficace pour permettre au lecteur de ces romans-fleuves de situer rapidement un personnage secondaire qui n'est pas intervenu dans l'action depuis de longs épisodes. La mémorisation des noms propres des comparses dans des romans d'une telle ampleur s'avèrerait trop difficile. Les conditions mêmes d'écriture et de réception des romans au Moyen Âge (succession des copistes, fractionnement des séances de lecture collective, moindre pratique de l'écrit et difficulté de revenir en arrière pour d'éventuelles vérifications) rendent peu opératoire cette entreprise de nomination (pp. 71-72).

Además de su designación funcional, las doncellas suelen ser caracterizadas por elementos externos como sus posesiones, vestimenta y el entorno en el que aparecen. Esta estrategia favorece una visión colectiva y funcional de las damiselas como un grupo homogéneo que desempeña funciones similares en la historia. Más que simples entidades decorativas, las damiselas son agentes activos que impulsan la trama y desencadenan nuevos eventos; como sostiene Milland-Bove, su presencia ayuda a articular la estructura del relato, gestionando las

transiciones dentro de la narrativa episódica y estableciendo conexiones entre diferentes lugares y eventos (2006, p. 276). En este sentido, más que centrarse en características individuales, lo importante radica en comprender cómo las doncellas contribuyen al desarrollo de la trama y mantienen la verosimilitud en la historia. Aunque todas estas figuras siguen un modelo común, personajes como la Doncella de Escalot destacan como realizaciones únicas y singulares dentro de este marco.

### 1.2.1. La Doncella de Escalot

Como ya se dijo, la Doncella de Escalot hace su primera aparición en la *MA*. Aunque es una creación original del autor anónimo francés, su carácter incorpora elementos de diversas tradiciones literarias, como la hija núbil de un vasallo, la doncella enamorada en vano del héroe inalcanzable y la muerte por amor, lo que le confiere una complejidad poco común (Le Lan, 2005, p. 191). La Doncella se convierte en un personaje clave que, a través de su acción, revela la fragilidad del reino artúrico y la corrupción de sus valores. Este complejo retrato de la Doncella de Escalot es aún más significativo si consideramos la perspectiva de Nadège Le Lan (2005), quien argumenta que su singularidad e importancia radican en la conjugación de cuatro aspectos: el otorgamiento del don por parte de Lanzarote, la revelación de la identidad del vencedor del torneo de Winchester, la llegada de su cadáver a la corte y, finalmente, la relación fonética entre Escalot, Lanzarote (Lancelot) y la corte del rey Arturo: Camelot (p. 125).

Lanzarote concede a la damisela un don: llevar su manga atada al yelmo. El *don contraignant* o *Le don en blanc qui lie le donateur*<sup>10</sup>, se refiere a una concesión o favor que se otorga a otra persona. Sin embargo, en la materia artúrica<sup>11</sup>, este concepto va más allá de un simple favor: implica una serie de compromisos y obligaciones. Como señala Basarte:

En la literatura artúrica medieval otorgar un don consiste, básicamente, en asumir el compromiso de que se dará o se hará lo que pida el solicitante, ignorando cuál será el objeto de la petición. Su cumplimiento está vinculado con el honor del caballero, su valor máspreciado. Se trata de una promesa en blanco que

<sup>10</sup> El término, *don contraignant*, es otorgado por Jean Frappier, mientras que *le don en blanc qui lie le donateur* es una propuesta de Philippe Ménard. Esta expresión sigue siendo objeto de debate entre los críticos, quienes establecen diferentes orígenes, formas de estructura y funcionamiento de los dones tanto en la Materia artúrica como en otras tradiciones literarias. Véase Jefferson (1992).

<sup>11</sup> El otorgamiento de dones en la materia artúrica es un elemento clave que influye tanto el destino de los personajes como en la estructura y el desarrollo de la narrativa. A este respecto, Le Lan señala: “Les aventures du royaume de Logres commencent grâce à un don contraignant: la remise d'Arthur à Antor juste après sa naissance à la demande de Merlin. Dans la dernière partie du cycle, la fin du royaume est l'aboutissement de la somme des dons contraignants funestes. Ils ont une importance capitale, et font rebondir l'action” (2005, p. 58).

conforma una vía frecuente por medio de la cual alguien generalmente de menor rango puede conseguir algo de un superior en la jerarquía social (2007, p. 74).

La Doncella de Escalot, al plantearle la petición del don, utiliza la siguiente fórmula: “Gentil caballero, por la fe que debes a la cosa del mundo que más quieras, concédeme un don” (MA, 1999, p. 21). Lanzarote responde que lo ha conjurado gravemente por aquello que más ama en el mundo, es decir, Ginebra. La Doncella, que no es concedora del amor entre el caballero y la reina, cree que, al aceptar el don, Lanzarote corresponde a su amor. Esta situación contribuye a que tanto la Doncella como la corte crean erróneamente que el caballero corresponde a su amor.

Al ser conjurado a través del *don contraignan*, Lanzarote se ve obligado a cumplir el requerimiento de la Doncella. No puede negarse, ya que su adhesión al código caballeresco lo condiciona; el no hacerlo podría acarrear serias repercusiones en su estatus y condición como caballero. Es por eso que, aun sabiendo que si la reina se entera perderá su favor, decide seguir adelante con la tarea impuesta.

En cuanto a la revelación de la identidad del vencedor del torneo de Winchester, cuando Galván llega a la casa del vasallo y corteja a la doncella, esta rechaza sus avances afirmando que su amor pertenece al mejor caballero del mundo. Galván, deseando demostrar su valía, le pide conocer el nombre de este caballero. La Doncella desconoce la respuesta, pero no le revela esto a Galván, en cambio muestra el escudo que este dejó a su cargo para que Galván lo reconozca y revele su nombre. Una vez Galván ve el escudo no solo le dice a la Doncella a quien pertenece, sino que le asegura que en verdad la ama, incidente que intensifica aún más las expectativas de la Doncella con respecto al amor de Lanzarote: “Y ciertamente, si Lanzarote os ama tanto como creo que le amáis, ninguna dama ni doncella tuvo más fortuna en el amor” (MA, 1999, p. 36). Este acontecimiento causa un gran impacto en la corte, pues se revela la identidad de Lanzarote como el caballero de la manga, lo que provoca los celos y la ira de la reina hacia él, aunque al mismo tiempo disipa las sospechas de una relación amorosa entre ambos.

La llegada del cadáver de la Doncella y la lectura de la carta restablece la verdad y desencadenan un desequilibrio en la corte. La carta exime a Lanzarote frente a la reina al demostrar su fidelidad hacia ella, pero lo pone en falta ante Arturo y toda la corte por no corresponder al amor de la Doncella, planteando el interrogante: ¿Por qué Lanzarote no amaría a una doncella tan bella? Lo que termina por confirmar las sospechas sobre sus amores ilícitos

con la reina. Esta situación es bastante particular pues la carta actúa como un discurso en el que la doncella asume la voz del relato, algo extremadamente inusual para una doncella artúrica, quienes hablan por otros y no por sí mismas, como argumenta Milland-Bove:

La parole est donc un élément extrêmement important dans la constitution des personnages de demoiselles. Leur sexe et leur faiblesse physique leur interdisant de prendre vraiment une part directe ou importante dans le registre de l'action chevaleresque, elles agissent surtout par la parole. Elles endossent la responsabilité d'importants discours, fournissant des renseignements sur l'action ou sur les autres personnages. Mais cette parole est marquée par un phénomène de décentrement : les demoiselles sont avant tout des porte-voix, qu'elles soient chargées explicitement de transmettre la parole d'autrui, ou que le contenu de leurs discours consiste essentiellement en une amplification, un commentaire, une exposition de l'histoire ou des sentiments des personnages principaux (P. 170).

La carta de la Doncella es una queja contra Lanzarote por no corresponder a su amor, por alimentar con falsas esperanzas sus sentimientos: “En accusant Lancelot de vilenie, elle laisse percevoir une faille dans l'apparente perfection du chevalier. C'est une façon de l'accuser indirectement d'autres forfaits. Il n'est pas si courtois qu'il ne laisse une jeune fille mourir d'amour” (Le Lan, 2005, p. 97). Esto deja entrever una especie de sentimiento de venganza por parte de la Doncella al exponer los defectos del caballero y cuestionar su cortesía y nobleza, sugiriendo que no es tan perfecto como aparenta ser. Esta confrontación no solo lo desacredita, sino que también pone en evidencia las tensiones y contradicciones dentro de la corte artúrica.

Es importante destacar también que en la carta la Doncella se presenta a sí misma como la Doncella de Escalot, esta autodenominación es significativa porque muestra un sentido de identidad, especialmente considerando que hasta ese momento se le nombraba con denominadores genéricos como *demoiselle*, *pucele* o *gentil femme* o con relación a un tercero, en este caso a las figuras masculinas de la obra: hermana de los caballeros de Escalot, hija del vasallo de Escalot, amante de Lanzarote. Pero, el hecho de que ella se refiera a sí misma como la Doncella de Escalot en lugar de utilizar un nombre propio, no implica tampoco una falta de individualidad o importancia dentro de la trama; Le Lan (2005), comenta al respecto:

L'économie du prénom est traditionnelle dans le roman arthurien, on y retrouve des structures narratives sans prénom, et il ne faut pas toujours y lire une intention de l'auteur. Si l'individu compte essentiellement aujourd'hui, l'évocation de l'origine et de l'ascendance est plus importante que celle d'un prénom au Moyen Âge. Dans les romans arthuriens, les protagonistes sont considérés comme le produit des relations sociales, définis par un élément extérieur: le chevalier au lion, le chevalier de la charrette, Perceval le Gallois, la dame de Landuc, la Dame de Malehaut, le Duc de Tintagel, on pourrait multiplier les

exemples. L'auteur médiéval emploie plus souvent la périphrase que le nom seul, et l'épithète caractérisante est rarement omise (p. 62).

Esta autodenominación, además, puede tomarse como una intención del autor de centrarse más en el desarrollo de los personajes y sus conflictos psicológicos que en detalles como el nombre o la prosopografía, como afirma Frappier (1972) en su estudio sobre la *MA*: “le romancier de *La Mort Artu* peint des caractères et des conflits psychologiques plus qu'il ne poursuit des fins théologiques et morales” (p. 289). Después de que la Doncella se autodenomina de esta manera en la carta, Doncella de Escalot, la obra continúa refiriéndose a ella por este apelativo.

Finalmente, Le Lan (2005) destaca cómo la relación fonética entre el apelativo de la Doncella (Escalot), el de Lanzarote (Lancelot) y el nombre de la corte (Camelot) pone de manifiesto cómo el destino de la Doncella está intrínsecamente ligado al del caballero y al mismo tiempo al del reino artúrico, lo que conduce a la eventual disolución de este. Esta conexión se ejemplifica en la inscripción de la tumba de la Doncella: “El rey hizo enterrar a la doncella en la iglesia de Camelot, en una tumba hermosísima y muy rica, sobre la que había unas letras que decían: «AQUÍ YACE LA DONCELLA DE ESCALOT QUE MURIÓ POR AMAR A LANZAROTE.»” (*MA*, 1999, p. 96). En el original francés, la repetición de la sílaba final en los nombres Escalot, Lancelot y Camelot subraya la relación de sus destinos.

La conjunción de estos aspectos nos permite determinar la función narrativa de la Doncella, siendo tres los más importantes: el primero es el descubrimiento del amor ilícito entre la reina Ginebra y Lanzarote. El segundo es la denuncia de los valores corteses; llevar la manga es un signo de servidumbre amorosa que Lanzarote pervierte ya que no está enamorado de la Doncella, pero se ve obligado a aceptarla por su palabra como caballero. Asimismo, este acto también sirve como una denuncia de los valores corteses y cómo estos han llevado a los héroes a una caída moral. Las enseñanzas de la búsqueda del Grial no han logrado acercar a los caballeros a Dios ni a los valores espirituales; en cambio, sus acciones reflejan rituales vacíos que los alejan de su verdadero propósito. El tercer aspecto es la redención. La Doncella se muestra como una última oportunidad para que Lanzarote se aleje de su amor culpable, pero el caballero no está listo para renunciar a él. La redención que ofrece la Doncella también se prefigura en otros textos de la *Vulgata*. Por ejemplo, Ferdinand Lot (1918) compara el amor que le ofrece la doncella de la Fuente,<sup>12</sup> en otro episodio del *Lancelot*, con el de la Doncella de

---

<sup>12</sup> En dicho episodio, una doncella cuida de Lanzarote cuando este resulta envenenado por beber agua de una fuente que contenía dos serpientes. Ella logra salvarlo gracias a sus habilidades con las plantas. Mientras lo cura,

Escalot (p. 92). Por otro lado, Frappier (1972) compara la figura de la Doncella con la hermana de Perceval en *La Queste* (p. 214): ambas llegan en una barca y llevan una carta que explica las causas de su muerte. En el caso de la hermana de Perceval, ella se sacrifica para salvar a una leprosa, y Lanzarote es quien encuentra la nave con su cuerpo. La navegación maravillosa de la hermana de Perceval está dispuesta para apartar a Lanzarote del pecado, mostrándole el camino hacia la gracia divina a la que puede aspirar. Le Lan (2005) relaciona estas tres figuras en el siguiente análisis:

La demoiselle d'Escalot meurt après avoir accompagné Lancelot dans sa convalescence, comme la demoiselle de l'eau envenimée dépérissait après l'avoir guéri, comme la sœur de Perceval après avoir guéri la lépreuse. C'est en soignant Tristan qu'Iseut commence à l'aimer. Aider l'autre, c'est se perdre...

Ces compagnes, guides, guérisseuses du corps ou de l'âme, toutes demoiselles de l'eau, se multiplient comme des figures mnémoniques de la femme de l'eau qu'est la mère nourricière de Lancelot, cette Dame dont le lac donne son nom au héros (p. 189).

Como vemos, la figura de la Doncella no se limita a un papel periférico, sino que desempeña un papel crucial simbolizando la pureza y el sacrificio, lo que contrasta con los dilemas morales de los caballeros. Su figura no debe ser vista simplemente como un vehículo narrativo para revelar el amor entre Ginebra y Lanzarote. La importancia de la Doncella trasciende este papel inicial, ya que su influencia persiste a lo largo de toda la obra, afectando el desarrollo y desenlace de la historia, cuya relevancia va mucho más allá de ser una simple enamorada de Lanzarote como otras tantas doncellas dentro del ciclo, o como incluso dentro de la misma *MA*, donde aparecen otras doncellas que cumplen roles más específicos y secundarios como llevar mensajes o acompañar a la reina en su reclusión en el convento. Una vez que la Doncella muere, la narración avanza de manera lineal, llevando a la precipitación de la caída del reino (Ingram, 2003). Así, la Doncella de Escalot no está en los márgenes de la historia; al contrario, su presencia y acciones están en el centro del conflicto y las transformaciones que afectan a Camelot.

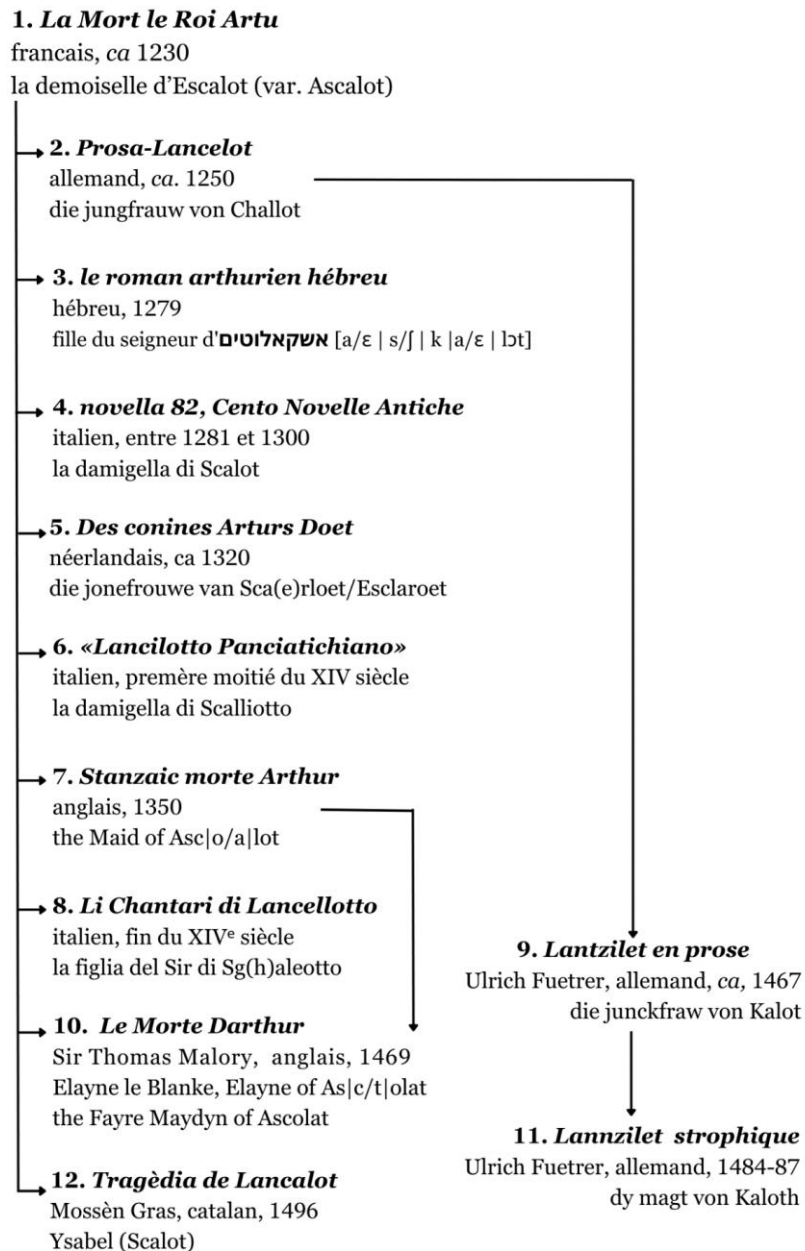
---

se enamora de él y enferma de amor. Lionel, primo de Lanzarote, le sugiere al caballero prometerle su amor a la doncella para que continúe el tratamiento. Lanzarote acepta y ella lo cura. Antes de partir, Lanzarote le dice que no puede amarla como ella desea, pero que le servirá como caballero. Ella acepta y promete consagrar su virginidad a él. Intercambian regalos: él le da un cinturón y ella un broche de oro para que lo lleve al cuello como prenda de su amor (*Historia de Lanzarote del Lago*, 2010, pp. 1168-1190).

### 1.2.1.1. Reescrituras medievales de la Doncella de Escalot

Una vez establecido el papel, las funciones y la importancia de la Doncella de Escalot, es necesario observar cómo esta figura continúa evolucionando en otros textos medievales. Nadège Le Lan en su análisis de la Doncella, presenta un estudio detallado de esta evolución en la Edad Media, destacando cómo su figura se transforma según las necesidades y contextos donde se adapta la obra. Es fundamental tener en cuenta el recorrido textual de la Doncella en estas obras, ya que esto permite entender las variaciones y continuidades en su representación a lo largo del tiempo y qué características son las que llegan hasta nosotros. Además, al rastrear su evolución desde su origen, se puede subsanar la frecuente omisión de su raíz medieval. Algunos críticos atribuyen erróneamente su origen a la novella LXXXII del *Cento Nouvelle Antiche*, también llamada *Il Novelino*, o a *Le Morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory.

Le Lan (2005) presenta un árbol genealógico (Figura 1) que ilustra las interrelaciones y derivaciones entre estas obras y cómo cada texto se conecta y evoluciona a partir de otros. Para describir el proceso de adaptación y escritura de estas obras Le Lan clasifica los textos en cuatro categorías: obras cíclicas (versiones de la *MA*), obras autónomas, obras fragmentarias y otras obras:



**Figura 1**

Reescrituras medievales de la Doncella de Escalot (Tomado de Le Lan, 2005, p. 255).

Los autores de estas obras no se ven restringidos por la estructura inicial de la historia de la Doncella, sino que cada uno incorpora, amplía o introduce otros elementos según su propia visión creativa, Le Lan comenta:

Chaque texte lui donne une personnalité nouvelle. Chaque demoiselle d'Escalot est le témoin d'une époque, d'une société, d'une esthétique. Les versions italiennes insistent davantage sur la beauté, le faste,

la pompe, les anglaises sur la pureté et la dévotion. L'amour, purifié chez Malory – Elaine s'excuse de ne pas y avoir renoncé – est lubrique dans les versions italiennes (p. 257).

Le Lan proporciona una interpretación y análisis exhaustivo de estas obras, en el que no nos detendremos en profundidad. Sin embargo, aprovechamos esta genealogía que la autora nos ofrece para ejemplificar cómo la Doncella se convierte en un personaje más de la literatura artúrica, en cómo su historia sigue siendo relevante para cada uno de los autores que la traduce, adapta o la reescribe. ¿Por qué no queda en el olvido como otras tantas doncellas que habitan el reino artúrico? Su historia se vuelve tan importante e icónica como la de cualquiera de los habitantes de Camelot, tanto es así que es la única historia que se presenta de manera autónoma dentro de las *Cento Novelle Antiche*, obra que se convertirá en la fuente de la primera reescritura moderna: “La dama de Shalott” (1842) de Sir Alfred Tennyson. No obstante, antes de este autor hubo otra obra que adaptó la historia de la Doncella: *Le Morte D'Arthur*<sup>13</sup> de Sir Thomas Malory. Ninguna obra artúrica ha sido tan influyente ni se ha adaptado y reelaborado tanto como esta. El tratamiento de la Dama en este texto también aporta elementos y temas claves para su relevancia futura.

#### 1.2.1.2. *Le Morte D'Arthur*<sup>14</sup> de Thomas Malory

Thomas Malory (c. 1405-1471) recopiló y unificó las historias y leyendas relacionadas con el rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda en un único volumen escrito en inglés medio. Su identidad ha sido objeto de debate, ya que la única información sobre su vida proviene de sus propios escritos, donde se identifica como un caballero y prisionero llamado Thomas Malory, que escribió su obra en 1469. Sin embargo, la verdadera identidad de Malory sigue siendo un tema de debate entre los críticos, debido a la discrepancia entre su obra literaria y su vida personal. Se cree que fue un caballero que estuvo varias veces en prisión, acusado de delitos como robo, extorsión y violación (Vinaver, 1959).

Malory tituló su obra *The hoole book of Kyng Arthur and of His Noble Knyghtes of the Rounde Table*, pero su editor, William Caxton, la publicó en 1485 bajo el nombre *Le Morte Darthur*, utilizando el título del último segmento de la obra: *The Death of Arthur* (La muerte

---

<sup>13</sup> Dado que en español la obra de Thomas Malory (*La muerte de Arturo*) y la última parte del roman francés (*La muerte del Rey Arturo*) tienen nombres muy similares, a partir de ahora nos referiremos a ella usando las iniciales: *MRA*.

<sup>14</sup> Autores como Mark Twain, John Steinbeck y T. H. White, así como la película *Excalibur* de John Boorman (1981), basan sus relatos en la obra de Malory y a su vez contribuyeron a la popularidad del ciclo artúrico en el siglo XX.

de Arturo). En 1934, W. F. Oakeshott descubrió un nuevo manuscrito de la obra en la biblioteca del Winchester College, que reveló diferencias con la versión de Caxton. Mientras que la edición de este último constaba de veintinueve libros y quinientos siete capítulos, el manuscrito de Winchester se dividía en ocho libros o partes. Eugene Vinaver en su edición del manuscrito consideró estos relatos como independientes, algunos expertos creen que, aunque Malory dividió la obra por libros, esta posee una narrativa coherente sobre Arturo y sus caballeros, marcando así uno de los mayores logros que se le atribuyen al autor: unificar las historias del mundo artúrico en una sola obra (Field, 2001).

Lacy *et al.* (2014) identifican tres grandes secciones en la obra de Malory: 1) El Ascenso de Arturo: su nacimiento y primeros años, el papel de Merlín en estos eventos, el matrimonio de Arturo con Ginebra y la introducción de Lanzarote ; 2) La Gloria de Arturo y la Mesa Redonda: las aventuras de los caballeros de la Mesa Redonda (Lanzarote, Gareth, Tristán) y las búsquedas del Grial (Perceval, Boores, Lanzarote y especialmente Galahad; 3) La Caída de la Rueda de la Fortuna: la ruina, precipitada por Mordred y por el amor entre Lanzarote y Ginebra, del reino y el ideal artúrico (p. 131).

Entre las fuentes que Malory utilizó para su obra se encuentran la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, el *Roman de Brut* (c. 1200) de Layamon, la *Alliterative Morte Arthur*, la *Vulgata*, el *Tristán en prosa* y el *Stanzaic Morte* (Lupack, 2007, p. 134). Malory hizo cambios importantes en sus fuentes. Eliminó el *entrelacement* de las obras francesas; ubicó muchos nombres de lugares en la topografía contemporánea inglesa, identificando, por ejemplo, Camelot con Winchester. Redujo los elementos mágicos y sobrenaturales y adoptó un estilo de escritura más cercano a la crónica (Lupack, 2007). Además, presentó a Lanzarote de manera diferente a como se muestra en el *Lancelot*, es extremadamente reacio a matar a sus oponentes, la naturaleza de su amor por Ginebra se atenúa y recibe un tratamiento mucho más comprensivo que el mostrado en *La Queste* (Cooper, 2003, p. 161).

### 1.2.1.3. La Doncella de Astolat

La historia de la Doncella de Astolat<sup>15</sup> se presenta en los capítulos nueve al veinte del libro XVIII y se sitúa en un contexto similar al de la *MA*. La versión de Malory<sup>16</sup> inicia presentando

---

<sup>15</sup> Variante de Escalot.

<sup>16</sup> Todas las citas corresponden a la traducción de Carlos Francisco Torres Oliver, *La muerte de Arturo* (2013), Sir Thomas Malory. Editorial Siruela.

a Lanzarote y los caballeros de regreso de la búsqueda del Santo Grial y, a continuación, se presenta el episodio del envenenamiento del fruto —este suceso no tiene tanta trascendencia como en el texto francés, pues al final se revela quien enveneno al caballero—. En este relato, el rey convoca un torneo en Winchester, pero tanto Ginebra como Lanzarote le comunican que no participarán en él. La reina le pide a Lanzarote que asista al torneo para evitar sospechas sobre ellos, y el caballero acepta (*MRA*, 2013 pp. 827-829). A partir de este punto, la narración sigue de cerca lo planteado por la novela francesa: Lanzarote se hospeda en la casa de un barón, la Doncella le pide llevar una prenda por su amor, es herido durante el torneo y busca ayuda en la casa de un ermitaño (*MRA*, 2013 p. 836). La Doncella, al enterarse por Galván de la situación, decide acudir en su ayuda. Una vez recuperado Lanzarote, regresan a la casa del barón, donde la Doncella confiesa su amor en presencia de su padre y hermanos, pero es rechazada (*MRA*, 2013 p. 849). Debido a la pena de no ver su amor correspondido, la Doncella deja de comer y beber, lo que provoca su muerte, pero antes de que esto suceda, dispone los preparativos de la barca y la carta (*MRA*, 2013 p. 851).

En este texto se le da un nombre a la Doncella por primera vez y se deja de describir mayormente a través de apelativos que hacen referencia a su ubicación geográfica. Malory la nombra Elaine le Blank<sup>17</sup>, nombre con el que se le identificará de manera definitiva en reescrituras posteriores. Además, Malory otorga nombres específicos a los miembros de su familia: su padre es Sir Bernard y sus hermanos son Sir Tirre y Sir Lavaine.

Al presentar el episodio, la acusación directa de Agravain sobre la relación de Lanzarote y la reina no se presenta al principio de este sino en otro de los libros de la obra, lo que evita que Arturo sospeche de los amantes y disminuye la tensión inicial del relato. Esto conlleva dos cambios importantes: primero, el enfoque en la historia de Elaine se intensifica, ya que no queda relegada por eventos de mayor trascendencia como el ajusticiamiento de la reina por el envenenamiento del fruto o la herida de Lanzarote. Segundo, Elaine ya no es vista como la causante de la destrucción del reino; más bien, su historia se presenta como una oportunidad para demostrar la fidelidad de Lanzarote hacia la reina y al mismo tiempo dividir a los amantes (Howey, 2020, p. 58). Además, la dinámica entre los personajes cambia. Lanzarote es quien

---

<sup>17</sup> El nombre Elaine proviene de la forma francesa Hélène y es compartido por varios personajes en la leyenda artúrica. Entre ellos se encuentran la hija de Igraine y Gorlois, la hija del caballero Pellinore, una de las sobrinas de Arturo, una hermana de Galván, la hija del rey Ban de Benoic —madre de Lanzarote—, y la hija del rey Pelles —madre de Galaz—. Estas dos últimas, reciben el nombre de Elaine por primera vez de manos de Malory. Le Lan (2005) ve en esta decisión una especie de parábola cristiana, donde las tres Elaine representan una trinidad maternal: la madre biológica, la madre de su hijo, y la amante, la doncella, que lo guía hacia la redención. Lancelot encuentra a la madre perdida en dos ocasiones, y en dos ocasiones la abandona (pp. 228-229). Para un análisis detallado de los diferentes personajes que llevan el nombre Elaine en la materia artúrica y sus roles específicos, véase Brasseur (2003).

decide usar la prenda de la Doncella para pasar de incógnito: “Y ya que nunca hasta entonces había llevado ninguna prenda de Doncella, decidió llevar una: de ella, a fin de que por ella ninguno de su sangre pudiese conocerle...” (*MRA*, 2013, p. 829). Elaine asume un rol más activo al salir a buscar a Lanzarote una vez sabe que está herido y al ser rechazada, le ofrece ser su amante, pero el caballero mantiene su negativa, aspectos que demuestran la determinación de Elaine:

—Querría teneros por marido —dijo Elaine.

—Gentil doncella, os lo agradezco —dijo sir Lanzarote—; pero en verdad, nunca tuve pensamiento de ser hombre casado.

—Entonces, gentil caballero —dijo ella—, ¿queréis ser mi amante?

—Jesús no lo consienta —dijo sir Lanzarote—; pues entonces muy mal pagaría a vuestro padre y vuestro hermano su gran bondad.

—¡Ay! —dijo ella—, entonces habré de morir por vuestro amor (*MRA*, 2013, 849).

Malory también elimina el aspecto maravilloso de la novela al modificar el episodio de la barca. En lugar de llegar sola a Camelot, la barca es guiada por un sirviente a lo largo del río Támesis, como Dumas señala: “De esta manera, al restituir plenamente el principio de causalidad que el narrador francés había elidido (...) Malory procura racionalizar el fenómeno de lo maravilloso, sustrayéndolo definitivamente de la esfera de lo inverosímil” (2012, p. 26).

El último elemento que Malory transforma es la carta que acompaña a Elaine: aquí ya no está dirigida a los caballeros de la Mesa Redonda, sino a Lanzarote. Elaine no lo culpa, sino que se muestra comprensiva. Este cambio refleja el sistema de valores que Malory desarrolla dentro de la obra: Elaine no juzga ni condena a Lanzarote, en cambio le pide que ore a Dios por su alma. Por otro lado, autores como Georgiana Donavin (2003) sostienen que, en su carta, Elaine presenta una advertencia también a los caballeros del rey:

Rather than blaming Lancelot in an epistolary tirade as the French Maid does, the sorrowful but less naïve Elaine ensures that Lancelot will undergo a public penance for his thoughtless and irresponsible courtly speech and that he will provide a warning for other lovers filing their golden tongues. Thus, although Elaine cannot improve her own interaction with Lancelot, she writes so that women in the future will benefit from true, direct speech much like her own. Her strongest agency is in this cross-gendering of language (p. 79).

Otros de los aspectos que se resalta en la carta y a lo largo de todo el episodio es la pureza e inocencia de la Doncella. Le Lan (2005) afirma que a través del patronímico de Elaine “Le Blank”, Malory simboliza su virtud, pureza y su acceso al reino divino<sup>18</sup> (p. 222).

La inocencia, belleza y pasividad (nada es tan pasivo como el cuerpo muerto en el que esta figura se convierte) son atributos que se asocian con las construcciones culturales de la mujer y la feminidad. Elaine al encarnar estas cualidades se constituye como una figura esencialmente femenina. Esta imagen es la que el siglo XIX hereda y la que el poeta victoriano Alfred Tennyson adapta en sus obras, presentando una Elaine como modelo de virtud y pureza, características que definen el ideal de mujer para su época (Howey, 2020).

---

<sup>18</sup> La virginidad se presenta en las novelas, en especial las del siglo XIII, como vía para la salvación del alma, valoración moral que se impone no sólo a la mujer, sino también al hombre (Alvar, 1997, p. 84).

## Capítulo 2

El interés por los temas artúricos nunca cesó por completo tras el final de la Edad Media, a pesar de que su popularidad decayó considerablemente (Lupack, 2007, p. 146). Durante el siglo XVI, se continuó con la creación de obras artúricas, aunque este periodo es a menudo considerado una especie de “Edad Oscura” para la literatura artúrica, debido a su pérdida de vitalidad (Lacy *et al.*, 2014, p. 137). A partir de finales del siglo XVIII y alcanzando su auge en el XIX, en Inglaterra se gestó un renovado interés por la Edad Media, impulsado por movimientos románticos y nacionalistas. Este fenómeno, conocido como Renacimiento Medieval, ofreció una visión idealizada de la Edad Media como fuente de inspiración, a la par que una respuesta cultural ante los desafíos y transformaciones provocados por la industrialización (Bryden, 2005). Este renacimiento no solo revitalizó diversas formas de expresión artística como el arte, la arquitectura y la literatura, sino que también tuvo un profundo impacto en la cultura popular y la identidad nacional.

Durante este período el interés por los temas artúricos experimentó un resurgimiento marcado por la reedición y traducción de obras clave, como las de Sir Thomas Malory, y la publicación de nuevas antologías y ediciones por parte de anticuarios como Thomas Percy y Joseph Ritson (Bryden, 2009, p. 369). Aunque inicialmente estos textos estaban dirigidos a un público académico, el interés en los textos artúricos y medievales comenzó a extenderse a un público más amplio a medida que avanzaba el siglo.

La influencia de Alfred Tennyson<sup>19</sup> y los prerrafaelitas —un grupo de artistas y poetas que buscaban regresar a los estilos y valores artísticos anteriores a Rafael— fue notable, siendo la poesía el principal vehículo de expresión de los temas artúricos en las primeras décadas del siglo XIX. La leyenda artúrica, con su complejo conjunto de símbolos, motivos y personajes, fue fuente de inspiración para estos artistas, quienes a menudo representaban escenas y elementos de la materia en sus obras. Sus pinturas no solo buscaban capturar la belleza y estética de la Edad Media, también aspiraban a emular sus valores y morales.

### 2.1. Alfred Tennyson

“La dama de Shalott” (1832) fue el primer poema de tema artúrico que escribió el poeta inglés Alfred Tennyson, poeta laureado y uno de los exponentes más importantes del periodo

---

<sup>19</sup> Aunque Tennyson es considerado el principal precursor del renacimiento de la materia artúrica en la Inglaterra victoriana, hubo otros autores que exploraron estos temas antes que él, como Edmund Spenser, John Milton y Walter Scott.

victoriano. En 1832 publicó su tercer poemario titulado *Poems*, que contenía treinta poemas, entre ellos “La dama de Shalott”<sup>20</sup>. Su obra no fue bien recibida ni por el público ni por la crítica, pero esta situación cambió con la segunda edición de la obra en 1842. En esta edición incluyó nuevos poemas, entre ellos uno sobre la muerte del rey Arturo, e hizo algunos cambios en los poemas de la edición anterior, incluyendo el de la Dama de Shalott<sup>21</sup>.

El poema de la Dama no es la única composición que Tennyson escribió basada en la leyenda artúrica. En un volumen intitulado *Idylls of the King* (1859-1889), este autor escribió 13 poemas más que a su manera reinterpretan y transforman la materia artúrica, y en los cuales se relatan algunos de los episodios más conocidos de esta. Aquí Tennyson retomaría una vez más la figura de la Dama, pero ya no teniendo como fuente de inspiración las *Cento Novelle Antiche* sino la obra de Malory, a partir del cual crearía su idilio: “Elaine” (1859) más tarde renombrado “Lancelot and Elaine”. En este poema, Lanzarote ocupa un lugar central, de manera similar a como lo hace en la tradición medieval.

### 2.1.1. La Dama de Shalott

El poema “The Lady of Shalott” se divide en cuatro partes: la primera introduce a la Dama y sus circunstancias, la segunda explica por qué la Dama está confinada en una torre, la tercera cuenta su encuentro con Lanzarote, y la última describe la muerte de la Dama y su llegada a Camelot. La línea argumental del poema puede resumirse de la siguiente manera: La Dama de Shalott vive encerrada en una torre en la isla de Shalott, cerca de Camelot. Una maldición de origen desconocido le prohíbe mirar directamente el mundo exterior, por lo que pasa sus días tejiendo lo que ve en un espejo mágico. Sin embargo, un día su vida se ve interrumpida cuando el apuesto Lanzarote, caballero de la corte del rey Arturo, pasa cerca de la torre y la Dama no puede resistir la tentación de mirarlo. Al hacerlo, la maldición se desata y ella abandona su telar para embarcarse en un bote y viajar hacia Camelot para encontrarse una última vez con él. Al

---

<sup>20</sup> La Novella LXXXII de los *Cento Novelle Antiche* es la fuente que utiliza Tennyson para su poema: “I met the story first in some Italian novelle: but the web, mirror, island, etc., were my own. Indeed, I doubt whether I should ever have put it in that shape if I had been then aware of the Maid of Astolat in Mort Arthur” (Rossetti, 1903, p. 341).

<sup>21</sup> Antes del poema de Tennyson ya se había escrito un poema sobre la Doncella de Escalot: “The Funeral Boat. A Legend” (1829) de Louisa Stuart Costello. Poco después se publicó: “A Legend of Tintagel Castle” (1833) de Letitia Elizabeth Landon. Ambos poemas se basan en las *Cento Novelle Antiche*. No se toman en cuenta estos poemas en este trabajo, ya que no gozaron de la misma recepción ni repercusión que la obra de Tennyson. Para un análisis de estos poemas véase Simpson (1984) y (1985).

llegar allí, la Dama de Shalott, muerta, es recibida por Lanzarote y los caballeros de la corte, quienes quedan asombrados por su presencia y belleza.

El poema de Tennyson profundiza en la vida de la Dama antes de su encuentro con Lanzarote. En esta versión, el caballero no es el enfoque principal de la historia, contrario a las versiones anteriores. Esta Dama solo comparte con sus antecesoras su enamoramiento instantáneo por él. En cuanto a los orígenes de la Dama, estos quedan en penumbra; su familia es una incógnita y solo se sabe que está sometida a una misteriosa maldición que Tennyson introduce como un elemento nuevo, al igual que el espejo a través del cual la Dama observa el mundo, y en el que ve el reflejo de Lanzarote. Aquí la Dama ya no lleva consigo una carta que detalla los eventos de su muerte, en su lugar canta una canción mientras se dirige a su trágico destino. Uno de los cambios más significativos que introduce Tennyson es la denominación de la Dama, modificando el término de la fuente italiana “Scalot”, que a su vez deriva de la fuente francesa “Escalot”, para adaptarlo a la métrica y la rima del inglés “Shalott”. A pesar de las distintas denominaciones que se le otorga a lo largo de las distintas reescrituras que abordan su figura, la Dama de Shalott se ha mantenido como la designación más prominente tanto en la tradición literaria como en la cultura popular.

Debido al carácter alegórico del poema, su interpretación es ambigua y se ha hecho principalmente desde dos perspectivas. La primera lo ve como una alegoría del artista que, encerrado en su mundo, interpreta todo lo que ve y lo plasma en su obra<sup>22</sup>. La segunda, enfocada en la crítica feminista, establece un vínculo entre la situación de la Dama y la condición de las mujeres que vivían en la Inglaterra victoriana. Desde esta perspectiva, el ámbito de la Dama es pasivo y doméstico, la torre representa la esfera en la que se encuentra la mujer y el castigo que recibe simboliza su trasgresión de los límites marcados por la sociedad<sup>23</sup>.

La obra de Tennyson, caracterizada por su enfoque medievalista y simbólico, dejó una huella significativa en la época y atrajo la atención de artistas como los prerrafaelitas y los simbolistas. Esto llevó a que la Dama de Shalott se convirtiera en un tema recurrente en las obras de estos movimientos artísticos y mantuviera su popularidad hasta principios del siglo XX (Artal, 2013).

## 2.2. Los Prerrafaelitas

La Hermandad Prerrafaelita se formó en Londres en 1848 con siete miembros: William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, su hermano William Michael Rossetti,

---

<sup>22</sup> Véase, Alaya (1970), Demoor (2003), Wright (2003).

<sup>23</sup> Véase, Plasa (1992), Sputphin (2000), Peterson (2009).

Thomas Woolner, James Collinson y Frederic George Stephens. Este grupo compuesto por críticos de arte, escultores, pintores y escritores se propuso apartarse de la tradición académica-clasicista, reclamando una mayor libertad artística. En 1857 los vínculos entre los integrantes de la hermandad se disolvieron y cada miembro emprendió su camino de manera individual. Esto dio lugar a la creación de un nuevo grupo caracterizado por el gusto por lo medieval, al que se denominó segunda generación, encabezada por Dante Gabriel Rossetti, al que se unen William Morris y Edward-Burne Jones. A pesar de los distintos caminos que emprendieron los pintores, los principios establecidos por la hermandad se mantuvieron y se continúa hablando de Prerrafaelismo y de artistas Prerrafaelitas hasta principios del siglo XX. Además, artistas como John William Waterhouse y Sidney Harold Meteyard, aunque no pertenecieron a la hermandad original, se inspiraron en su estética y son considerados parte de este movimiento (Castillo Fernández, 2016).

En las obras de la Hermandad se abordaron diversas temáticas, incluyendo las mitológicas, bíblicas y, de manera destacada, la artúrica. Este último tema se representó en varias obras que exploran los diversos episodios que componen la leyenda del rey Arturo y sus caballeros. Por ejemplo, Dante Gabriel Rossetti presenta en *La Doncella del Santo Grial* (1857) a una dama sosteniendo el Grial, acompañada de una paloma que lleva un incensario, un conjunto que simboliza el cortejo del Grial descrito en el *Lancelot* en prosa. Por su parte, Edward Burne-Jones, en *El encantamiento de Merlín* (1872), evoca el enamoramiento de Merlín y la Dama del Lago. Además, *El último sueño del rey Arturo en Avalon* (1898), también de Burne-Jones, presenta a Arturo en su lecho de muerte, acompañado por Morgana.

La figura femenina es la protagonista de la pintura prerrafaelita, representada a menudo como un ser etéreo con largos cabellos y piel pálida. Estos retratos enfatizan atributos como la belleza, la inocencia y la pasividad. Los poemas de Tennyson, como los de la Dama y Elaine, sirvieron de inspiración para este modelo de feminidad (Howey, 2020).

Del poema de Tennyson dos aspectos de la figura de la Dama resultaron especialmente atractivos para los artistas: la Dama encerrada en su torre y, de manera más notoria, la Dama muerta o flotando por el río hacia Camelot<sup>24</sup> (Howey, 2020). Pocos artistas plasmaron el momento en que la Dama cae presa de la maldición y sale de la torre. Una de estas excepciones es la pintura de John William Waterhouse, quien pintó a la Dama hasta en tres ocasiones, 1888, 1894 y 1915. Cada una de estas pinturas representa escenas clave del poema de Tennyson. La

---

<sup>24</sup> Los prerrafaelitas no son los primeros en ilustrar la historia de la Dama/Elaine; según Whitaker (1990), esta es una de las escenas más ilustradas en los manuscritos de *La Mort Artu* desde el siglo XIII hasta el XV. Para un análisis de su representación en los manuscritos medievales véase, Greene (2002).

pintura de 1915, aunque es la última en ser realizada, corresponde a un primer momento del poema y lleva por título: *Harta estoy de las tinieblas, dijo la Dama de Shalott*. En ella, la Dama está confinada en su torre, sentada frente al telar, mientras a su lado se encuentra el espejo que refleja el río que conduce a Camelot, y en su orilla se ve a una pareja paseando<sup>25</sup>. En la versión de 1894, titulada: *La Dama de Shalott mirando a Lanzarote*, se captura el momento en que la Dama deja su telar y observa por la ventana a Lanzarote. A su espalda el espejo, ahora roto, refleja la figura del caballero.

La versión de 1888 fue la más destacada y la que con más frecuencia se asocia con la imagen icónica de la Dama de Shalott en la cultura popular. En ella se puede ver a la Dama (Figura 2) sentada en la barca, mientras libera las cadenas que la sujetan. En la proa, se encuentran la figura de un Cristo y tres velas, de las cuales solo queda una encendida. La Dama lleva un largo vestido blanco y su cabello pelirrojo cae suelto sobre ella. La barca está adornada con tapices que muestran escenas del reino de Camelot, sobre los cuales ella está sentada. Su rostro parece reflejar angustia y dolor, no solo por no poder ver su amor correspondido, sino también por la certeza de la muerte próxima, podríamos entonces considerar que se plasma el instante en que la maldición finalmente ha caído sobre ella.



---

<sup>25</sup> Esta escena corresponde con el verso del poema: Or when the moon was overhead / Came two young lovers lately wed; / 'I am half sick of shadows,' said / The Lady of Shalott. (vv. 69-72) el cual inspira el título de la pintura.

## **Figura 2**

### *La Dama de Shalott (1888)*

*Nota.* Tomado de *La Dama de Shalott* [Pintura], por J. W. Waterhouse, 1888, Tate Britain. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/waterhouse-the-lady-of-shalott-n01543>).

Christine Poulson (1999) estima que entre 1850 y 1915 al menos sesenta y ocho pinturas se basaron en “La Dama de Shalott” (p. 179), y que entre 1860 y 1914 el idilio de “Lancelot and Elaine” fue la fuente para al menos ochenta obras (p. 203). Que a lo largo de 65 años se hayan realizado casi 150 representaciones sobre la Dama/Elaine demuestra no solo la popularidad de su figura, sino también el profundo impacto que dejó en el imaginario artístico y cultural. Las pinturas prerrafaelitas y las diversas adaptaciones de la Dama/Elaine han trascendido los límites de la pintura, pues han llegado a incursionar en otros medios como la música y el cine.

### **2.3. Tennyson en España**

En la península ibérica los orígenes de la leyenda artúrica son difíciles de esclarecer, ya que estos se dieron en diferentes lugares y momentos. José Ramón Trujillo (2014) establece tres momentos posibles para la entrada de materiales y reelaboraciones de la leyenda, siendo un primer momento una introducción oral y cortesana, el segundo las traducciones del material francés de los tres grandes ciclos en prosa y por último, el tercer momento, cuando se dio una revitalización de las antiguas traducciones gracias a la imprenta renacentista, traducciones a las que se le incorporaron actualizaciones lingüísticas y algunas innovaciones adaptadas a los nuevos contextos de recepción (pp. 103-104). La influencia de la leyenda artúrica en la península originó además nuevas narraciones y elementos temáticos que enriquecieron la tradición literaria local con obras como el *Libro de Josep Abarimatea* (h. 1469), el *Baladro del sabio Merlín* (1498), la *Demanda del Santo Grial* (1515) y el *Tristán de Leonís* (1501); también fueron apareciendo obras que siguen el modelo artúrico como es el caso del *Libro del Cavallero Zifar* (1300-1341), primera narración de caballería original castellana, y el *Amadís de Gaula* (1508), de Garci Rodríguez de Montalvo, que inaugura el género de los libros de caballerías.

A comienzos del siglo XVII los libros de caballerías habían perdido popularidad en España, gracias, en cierta forma, a la versión paródica del mundo caballeresco realizada por Cervantes en el *Quijote* (1605 y 1615). Este declive no fue exclusivo del ámbito español,

también se observó en el resto de Europa, como ya se mencionó en el apartado anterior. En España el resurgimiento del interés por estas historias de caballeros, y en especial de la materia artúrica, se vio influenciado por varias vertientes. Juan Miguel Zarandona (2006) clasifica estas influencias en: inspiración wagneriana, de la Galicia Celta, medievalizante, nuevos Tristanes, adaptaciones infantiles y juveniles, y, finalmente, de inspiración tennysonian. Tennyson, según Zarandona, constituye la principal fuente de inspiración que contribuyó al renacimiento de la leyenda artúrica en España.

La obra que marca el regreso de la leyenda artúrica a la literatura española es *Ecos de la montaña* (1868) de José Zorrilla. Esta obra se sitúa entre la traducción y adaptación libre del idilio de Tennyson “Merlín y Vivien” (1859-1885). Inicialmente, a Zorrilla se le encargó traducir los *Idilios* de Tennyson al español que estarían acompañados con los grabados de Gustave Doré. Sin embargo, el autor decidió apartarse de la obra original. En su lugar, creó una serie de leyendas centradas en Cataluña y reinterpretó los grabados de Doré para ilustrar estos nuevos temas y personajes (Zarandona, 2004).

Otros autores españoles como Vicente Arana, Miguel de Unamuno, Gaspar Núñez de Arce, Benjamín Jarnés y Álvaro Cunqueiro<sup>26</sup>, introdujeron de nuevo la literatura artúrica a España mediante traducciones o nuevas narraciones inspiradas en la obra de Tennyson<sup>27</sup>. En Latinoamérica, autores como el mexicano Balbino Dávalos, el cubano Juan Clemente Zenea, el hondureño Rómulo Durón y Gamero, y los colombianos Ismael Enrique Arciniegas, Víctor M. Londoño, Guillermo Valencia, José Asunción Silva, y Rafael Pombo también se dedicaron a difundir la obra de Tennyson a través de la traducción de sus poemas (Zarandona, 2016).

A pesar de estos esfuerzos, Tennyson ha tenido una recepción y traducción limitadas en lengua española, esto se debe en parte por la dificultad de la traducción poética (Zarandona, 2007, p. 13). Su obra magna, *Idylls of the King*, nunca ha sido traducida en su totalidad en Iberoamérica; solo algunos de sus poemas fueron traducidos individualmente, siendo “La Dama de Shalott” uno de estos, con un total de siete traducciones:

Año	Ediciones
1978	<i>Museo</i> . Luis Alberto de Cuenca. Ed. Antoni Bosch.

<sup>26</sup> El escritor ibérico moderno más importante sobre la materia artúrica en España, según Zarandona (2015).

<sup>27</sup> Para un estudio exhaustivo de las obras y aportaciones de estos autores, véase Zarandona (2007).

2000	<i>Antología poética. Clásicos de la lengua inglesa en traducción.</i> Jorge Paolantino. Universidad de Extremadura.
2002	<i>La Dama de Shalott y otros poemas.</i> Antonio Rivero Taravillo. Ed. Pre-Textos.
2014	<i>Poesía en lengua inglesa, Antología esencial.</i> Pedro Pérez Pietro. Editorial Pigmalión
2015	<i>La Dama de Shalott.</i> Alvar Zaid. Editorial Thule <sup>28</sup>
2018	<i>Lancelot y Elaine.</i> Susana G. Artal (Coord.). Dedalus Editores.
2021	<i>La Dama de Shalott.</i> Luis Alberto de Cuenca. Ed. Reino de Cordelia

### Tabla 1

Ediciones de las traducciones del poema “La Dama de Shalott”

Pese a que, como vimos antes, en el contexto español “La Dama de Shalott” y toda la obra de Tennyson adolecen de pocas traducciones y adaptaciones, la historia de la Dama sigue manteniendo su vigencia en la literatura española<sup>29</sup>. A partir de 2020 se ve un renovado interés por la figura de la Dama de Shalott en España principalmente en poemarios como: *Cercandanza* (2020) de Juan Planas Bennáscar, *La pecera azul* (2020) de Isa Pérez Rod, *Los días eternos* de María Elena Higuero (2020)<sup>30</sup>; asimismo, en novelas como: *Anne sin filtros*<sup>31</sup> de Irina G. Parente y Selene M. Pascual (2021) y *Reflejos de Shalott* (2022) de Gema Bonnín.

<sup>28</sup> Adaptación del poema de Tennyson para el público infantil, también cuenta con una traducción al catalán.

<sup>29</sup> En el ámbito investigativo, la figura de la Dama ha sido ampliamente estudiada. Investigadores como Demoor (2003), Dumas (2012), Artal (2013), Aldazabal (2014), Real (2014), Castillo Fernández (2016), Palenzuela (2017), Díaz (2018), Calbarro (2021), Soto (2020), han dedicado sus trabajos a analizar y reinterpretar el poema y sus representaciones pictóricas, contribuyendo a mantener su relevancia y atractivo.

<sup>30</sup> Para un análisis exhaustivo de la figura de la Dama en estos poemarios, véase Calbarro (2021).

<sup>31</sup> Reescritura de la novela *Ana de las Tejas Verdes* de Lucy M. Montgomery donde se hace una breve mención al poema de Tennyson cuando Ana, la protagonista, decide recrear la escena de la barca. En la obra de Parente y Pascual, Anne crea un fanfic titulado “El Caballero del Espejo”. Esta nueva versión presenta a la Dama de Shalott y a Lanzarote como una misma persona. Aquí la Dama lleva por nombre Elayne Shalott, vemos cómo en el imaginario popular ambas versiones se fusionan y toman elementos de una u otra fuente.

#### 2.4. *Reflejos de Shalott* de Gema Bonnín

Gema Bonnín nació en Valencia, España. Se graduó en Filología Inglesa en la Universidad Complutense de Madrid. Su carrera profesional comenzó en 2012 con la publicación de su primera novela juvenil *La dama y el dragón*. Posteriormente, publicó la bilogía *Arena Roja y Arena Negra* (2016); y *Lo que el bosque esconde* (2018). En 2015 participó en un programa de investigación sobre el mito del rey Arturo en la Universidad de Exeter, Inglaterra. Fue durante esta experiencia que se le ocurrió la idea de escribir sobre la Materia de Bretaña y poco después decide desarrollarla:

¿Por dónde empezar? Son tantos los elementos y personajes fascinantes que es imposible no sentirse abrumado: Arturo, Ginebra, Morgana, Merlín, Lanzarote, Excálibur, el Santo Grial... Y por fin, en el verano de 2020, pensé detenidamente en la dama de Shalott, una figura menor, muy secundaria en lo que es la vastedad del mito, pero cautivadora y fascinante. Me atrapó a mí como atrapó a los pintores prerrafaelitas a través del poema de Tennyson, que le dio vida y verdad a un personaje hasta entonces muy desdibujado y rara vez mencionado (Bonnín, 2022a, pp. 187-188).

Otra de las razones que la autora menciona en su desarrollo sobre la historia de la Dama es la analogía que establece entre las experiencias de esta y la situación de confinamiento provocada por la pandemia del COVID en 2020. Como se señaló anteriormente, durante este período, se observó un aumento moderado en las publicaciones relacionadas con la Dama. En este sentido, la autora señala:

Si mi flechazo con la dama de Shalott llegó en 2020 y no antes quizá fuera porque, por primera vez y a raíz de lo vivido por todos durante la primavera de aquel año, hallé en ella una comprensión especial en relación a lo que es estar confinado, y no sólo a nivel físico; ahí entran en juego mi historia y circunstancias personales (Bonnín, 2022b).

Así nace *Reflejos de Shalott*, una nueva versión de la historia de la Dama de Shalott<sup>32</sup>. Esta novela confiere un pasado al personaje, pues inicia con la maldición que recae sobre ella:

«De la visión exterior quedáis privada y Camelot se os es arrebatada — le dijo un susurro en el que se percibía el eco de un millar de voces inidentificables —. Si vuestros ojos se encuentran con los colores vivos de la realidad del reino, si tenéis la osadía de mirar de frente, os marchitaréis como una flor bajo

---

<sup>32</sup> Aunque la novela de Bonnín es la primera reescritura en español que aborda la figura de la Dama de Shalott como protagonista, en 1982 el autor gallego Xosé Luis Méndez Ferrín la incluye como un personaje muy secundario, en su relato *Amor de Artur*, esta vez bajo el nombre de Liliana.

un sol ardiente. Reclúos allí donde podáis proteger vuestras pupilas del paisaje vivaz que más allá se extiende si no queréis que el latido de vuestro corazón se detenga» (Bonnín, 2022a, p. 9).

Elaine, nombre de la Dama en esta versión, apenas es una niña cuando se ve condenada al aislamiento. Poco a poco la historia nos cuenta cómo la Dama se enfrenta a la maldición y cómo su familia intenta liberarla: su padre busca incansablemente un modo de deshacer el encantamiento, pero no tiene éxito. En cambio, su abuela la lleva a una torre ubicada en la Isla de Shalott, cerca de Camelot. Allí Elaine pasa sus días tejiendo, leyendo y cantando; gracias a esto, los campesinos que la escuchan mientras trabajan en el campo la apodan la Dama de Shalott. Para hacer más tolerable su encierro, su abuela le regala un espejo que no solo refleja el exterior, sino que también le muestra visiones de Camelot y sus personajes más emblemáticos, como Merlín, Morgana, Nimue y, por supuesto, el mejor caballero de todos: Lanzarote, de quien Elaine comienza a enamorarse. A medida que pasan los años, vemos cómo Elaine pasa de ser una niña a una mujer y empieza a cuestionar su encierro y a rebelarse contra la maldición que la tiene presa, a la par que el reino enfrenta nuevos peligros.

Como se puede apreciar, *Reflejos de Shalott* se inscribe dentro de un conjunto de obras que exploran los temas y personajes del mito artúrico. Estas narrativas se nutren de la tradición bretona y buscan actualizar el mito para un público moderno. A lo largo del tiempo, estas obras han sido analizadas desde diversas perspectivas en los estudios medievales, entre esas el medievalismo, una disciplina que busca comprender las múltiples formas en que la Edad Media ha sido reinterpretada y representada en períodos posteriores.

## Capítulo 3

### 3.1. Medievalismo y Neomedievalismo

El término medievalismo fue adoptado por Leslie J. Workman en la década de 1970, aunque ya había sido utilizada con otros fines<sup>33</sup>, cuando fundó la revista académica *Studies in Medievalism*. Workman quería proporcionar un marco académico para entender la aplicación de modelos medievales a las necesidades contemporáneas, y describir la influencia y representación de esta en períodos posteriores (Matthews, 2015).

Inicialmente, el medievalismo fue visto como un fenómeno particularmente inglés ya que su desarrollo está ligado al renacimiento medieval británico (Altschul, 2023). Este término se relaciona estrechamente con los estudios medievales, una disciplina académica dedicada a investigar y entender la Edad Media en su propio contexto histórico, cultural, literario, artístico y social. Sin embargo, el medievalismo carece de un marco teórico coherente y sistemático, lo que ha llevado a una fragmentación en los estudios y ha dificultado el desarrollo de una disciplina coherente y rigurosa, ya que se usa para referirse tanto a las manifestaciones modernas de la Edad Media como al estudio de esas manifestaciones (Lacalle, 2023, p. 2).

En este contexto, el neomedievalismo surge como una extensión crítica del medievalismo a finales del siglo XX y principios del XXI. Según el marco teórico propuesto por Nadia Altschul (2023), el neomedievalismo puede ofrecer un enfoque crítico y actualizado que permite una reevaluación del medievalismo tradicional. Este nuevo enfoque critica las tendencias anglocéntricas del medievalismo y propone un análisis más inclusivo y global. A diferencia del medievalismo, que depende de una Edad Media percibida como algo del pasado, el neomedievalismo reconoce la presencia continua de elementos medievales en sociedades modernas y los estudia como parte de un contexto actual en lugar de uno nostálgico o de revivificación (pp. 8-11).

Nuestro trabajo se enmarca dentro del neomedievalismo, centrándose en cómo los elementos atribuidos a la Edad Media se manifiestan en las producciones estéticas contemporáneas, como señala Lacalle (2023):

Los análisis de producciones estéticas neomedievales pueden ser abordados o agrupados de distintas maneras, plausibles de entrecruzarse y combinarse: a) manifestaciones disciplinarias, como la

---

<sup>33</sup> “John Ruskin apparently coined the word medievalism in 1853 to distinguish one of three periods of architecture: classicism, medievalism, modernism. The term rapidly came to be employed not only for the study of the Middle Ages, which had been going on since the sixteenth century, but in particular for the use of medieval inspiration or models for almost every aspect of modern” (Workman, 2008, p. 316).

arquitectura, el cine, la música, los videojuegos y los juegos de rol, las historietas, las series y las ferias; b) materias medievales, como la artúrica; c) géneros, como la novela, o subgéneros, como el thriller; d) épocas, de la materia medieval empleada o de la propia producción; e) países o regiones, de la producción o de la escenificación medieval; f) temáticas o problemas, como la temporalidad, lo racial o lo queer (p. 6).

En nuestro caso, el objeto de estudio se sitúa en la intersección entre la materia artúrica y el género de la novela. Exploramos cómo los personajes artúricos, más específicamente la Dama de Shalott, son reinterpretados en la narrativa contemporánea, proporcionando una perspectiva que reconoce tanto las continuidades como las rupturas con el pasado medieval.

### **3.1.1. La novela histórica de tema medieval**

Como es sabido, la novela histórica ha ganado gran popularidad en los últimos años alrededor de todo el mundo. Entre estas novelas destacan las que se ambientan en la Edad Media, las cuales ofrecen a sus lectores nuevas interpretaciones de temas históricos, personajes o simplemente se ambientan allí.

Antonio Huertas Morales (2015) propone un modelo tipológico para diferenciar y ordenar la producción reciente de novelas históricas de temática medieval en España. En su tipología, que varía según los grados de historicidad, se incluye una categoría que él denomina: “Novela mítico-literaria”. Esta categoría se centra no en la reconstrucción precisa de la Edad Media, sino en la actualización de sus elementos culturales, ya sean míticos, legendarios o literarios (pp. 81-85). Por otro lado, Gómez Redondo (2006), en su análisis de los modelos textuales de la novela histórica medieval, ofrece un marco de las diferentes tipologías y características de estas novelas. En su análisis distingue dos tipos de textos: aquellos que imitan de cerca las formas narrativas tradicionales de la Edad Media, buscando capturar la estructura y estilo de los textos medievales para recrear una sensación de autenticidad histórica; y aquellos que adoptan enfoques más innovadores y variados, combinando diferentes líneas de ficción o tramas temporales, creando niveles alegóricos que conectan con referencias medievales de manera más compleja. Dentro del primer grupo se encuentran biografías, memorias, crónicas, informes o documentos y estructuras narrativas de la ficción. En este último modelo es donde se ubica nuestro objeto de estudio:

De las estructuras narrativas de la ficción medieval, la materia artúrica es la que cuenta con un número mayor de adeptos, tanto por parte de autores, que seguramente pagan una deuda de formación, como de

lectores que se sienten atraídos por personajes y líneas argumentales que prefieren conocer desplegadas en un lenguaje más asequible o vinculadas a problemas de su presente (p. 339).

Según Gómez Redondo (2006), estos modelos textuales están influenciados por la memoria literaria de los autores, especialmente los de aquellos profesionales de la Edad Media como investigadores, medievalistas o filólogos. Estos incluyen sus lecturas y su conocimiento real de la Edad Media, que sirven de base para crear esquemas narrativos que imitan los géneros literarios desarrollados a lo largo de esos siglos. El objetivo principal de estos modelos es lograr un efecto de verosimilitud, similar al que buscaban los textos medievales al pretender ser crónicas verídicas de las hazañas de sus personajes (pp. 325-326). Por esto, la intertextualidad es fundamental para establecer las relaciones entre textos y reconocer cómo los motivos temáticos se transfieren de una obra a otra, así como las maneras en que se mantienen o evolucionan.

### **3.1.1.2. Intertextualidad y reescritura**

La intertextualidad es un elemento clave en el estudio de la literatura, se refiere a la manera en que los textos establecen conexiones y diálogos entre sí. Este fenómeno no solo enriquece la comprensión de una obra al situarla dentro de una red más amplia de referencias literarias, sino que también revela cómo los autores reescriben, reinterpretan y expanden las narrativas existentes.

La reescritura, una práctica de la que se sirve el neomedievalismo, se basa en este principio. La intertextualidad y la reescritura, por tanto, están vinculadas en este proceso: la intertextualidad proporciona el marco referencial y la reescritura es el medio por el cual se actualizan y revitalizan las historias. Sin embargo, aunque la reescritura utiliza ampliamente la intertextualidad, no toda intertextualidad implica una reescritura. Por ello, es necesario puntualizar algunos conceptos para comprender mejor estas dinámicas.

Gérard Genette (1989), en su obra *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, realiza una clasificación de las relaciones intertextuales (pp. 9-14), propone que la intertextualidad es una forma de transtextualidad o trascendencia del texto. Concepto amplio que abarca las relaciones textuales no solo entre los mismos textos, sino también en el conjunto de categorías del que depende cada texto. Genette establece cinco tipos de relaciones transtextuales:

Intertextualidad	La relación de copresencia de uno o más textos, presentándose esta a través de la cita, la alusión o el plagio.
Paratextualidad	Son las relaciones de un texto con sus paratextos, siendo estos los elementos que están fuera del texto como títulos, subtítulos, prefacios, prólogos, notas, ilustraciones, etc.
Metatextualidad	La relación entre un texto y otro mediante el “comentario”.
Architextualidad	Las categorías generales de las que depende cada texto, tales como el género.
Hipertextualidad	Aquí se establecen las relaciones que pueden existir entre un texto (hipertexto) y otro que le ha precedido (hipotexto), el cual puede derivar por una transformación (simple y directa) o imitación (compleja e indirecta).

**Tabla 2***Tipos de transtextualidad*

La intertextualidad, según Genette (1989), implica la presencia de un texto dentro de otro texto, ya sea de forma explícita o implícita. Los textos pueden citarse directamente, aludirse, imitarse o parodiarse, y estas conexiones intertextuales enriquecen el significado y la interpretación de ambos textos involucrados. Sin embargo, la categoría que nos interesa aquí es la de hipertextualidad, donde se inscribe la reescritura, a la que Genette define como: “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto)” (1989, p. 14).

Genette (1989) señala que el hipertexto puede derivar por transformación o imitación; en el primer caso, las formas de transformación incluyen la parodia, el travestimiento y la

transposición. En esta última categoría es donde Genette identifica las técnicas de la reescritura; estas se desarrollan a partir de tres categorías principales e interdependientes: transformaciones formales no cuantitativas (cambios en el lenguaje, estilo y forma); transformaciones semánticas o narrativas (cambios en los elementos narrativos como tiempo, espacio, acción y personajes); y transformaciones cuantitativas (cambios en la extensión del nuevo texto).

Aunque la hipertextualidad es la relación esencial que se presenta en nuestro objeto de estudio, en este también se ven relaciones del tipo paratextual que serán herramientas que nos ayudarán a completar el análisis de la obra.

Nuestro enfoque metodológico se estructurará de la siguiente manera: primero realizaremos un análisis comparativo entre las cuatro obras que componen este estudio, para examinar el tratamiento que la figura de la Dama/Elaine ha tenido en cada una de ellas, así como explorar su evolución y los cambios que ha experimentado a lo largo del tiempo. Luego, nos centraremos en la obra *Reflejos de Shalott* de Gema Bonnín. En esta segunda parte del análisis, identificaremos los hipotextos que utiliza la autora y aplicaremos las categorías de Genette para comprender los procesos empleados en esta reescritura y comprender cómo las obras medievales continúan manteniendo su relevancia en la actualidad.

### **3.2. Componentes narrativos de la historia de la Dama de Shalott**

Anne Howey (2020, pp. 53-63), siguiendo los cinco momentos en los que Frappier (1972, pp. 267-273) divide la historia de la Doncella, convierte estos en elementos clave de caracterización, ambientación y trama. Estos elementos son: familia y posición social, enamoramiento de Lanzarote, su papel como enfermera del caballero, la conexión entre su amor no correspondido y su muerte, y finalmente, su presencia *post mortem* en Camelot a través de su barca fúnebre y la carta. Estos mismos elementos nos servirán de guía para el análisis de las obras seleccionadas.

#### **3.2.1. Familia y posición social**

En la *MA*, la Doncella de Escalot vive en un castillo con su padre y sus dos hermanos. Su padre es un “rico vasallo” (*MA*, 1999, p. 20), y tanto él como sus hermanos nunca son nombrados individualmente, sino con términos genéricos como vasallo de Escalot, hermano(s) de Escalot o caballero(s) de Escalot. El término vasallo<sup>34</sup> connota una posición de baja nobleza (Le Lan,

---

<sup>34</sup> El original utiliza el término ‘vavasseur’ que en español se traduce como ‘valvasor’, es decir una especie de ‘infanzón’.

2005, p. 148), lo que también aplica a la Doncella. Esta realidad se refleja en los comentarios de su hermano, quien le advierte que no debe aspirar al amor de un caballero como Lanzarote debido a la disparidad de sus posiciones sociales:

Hermosa hermana, encaminaos a otro lugar, pues a éste no podréis llegar. Bien sé que tiene su corazón [i. e. Lanzarote] asentado en tan alto sitio que no se dignará descender a amar doncella de pobreza como la vuestra, aunque seáis una de las más hermosas del mundo; si deseáis amar conviene que pongáis vuestro corazón en lugar más bajo, porque de árbol tan alto no podréis recoger el fruto (MA, 1999, p. 51).

Esta idea se reafirma de nuevo en la conversación entre el rey y Galván cuando salen al encuentro de la barca: “vos dijisteis verdad al observar que no rebajaría su corazón para amar en lugar tan bajo” (MA, 1999, p. 94). En la MRA de Sir Thomas Malory, el padre de la Doncella ya no se presenta como un vasallo, sino como un barón<sup>35</sup> llamado Sir Bernard de Astolat, y sus hijos son Sir Tirre y Sir Lavaine (MRA, 2013, p. 829). Aunque el texto no especifica la posición social de la Doncella y su familia, el título de barón sugiere un estatus más alto que su contraparte en la MA, donde los personajes a menudo son definidos por su estatus social en lugar de por sus nombres. En “La Dama de Shalott” de Tennyson, los detalles sobre la procedencia y familia de la Dama quedan ocultos. No conocemos nada sobre su vida antes de caer presa de la maldición, solo se nos da a conocer que vive aislada en la isla de Shalott. El autor, en cambio, se centra en la experiencia y los sentimientos de la Dama, en lugar de su origen.

Finalmente, en *Reflejos de Shalott*, Elaine, antes de caer bajo la maldición, tiene un trasfondo familiar más definido, lo que no solo añade una dimensión emocional al personaje, sino que también establece un contexto familiar que influye en sus decisiones y aspiraciones. Aquí Elaine vive con su padre, Sir Bernard de Astolat, en un palacio, quien en esta historia es un duque y además tiene una abuela llamada Margalda. Es hija única pues su madre murió en el parto, siendo esta la única de las cuatro obras que menciona una figura materna. Cuando cae bajo la maldición, se traslada a la torre en la isla de Shalott. En varios apartes de la novela se hace énfasis a su estatus social:

Quizá se trate de un hechicero ansioso por poner a prueba sus habilidades y haya escogido a vuestra hija como podría haber escogido a otra muchacha de alcornia.

— ¿Y por qué no una plebeya?

---

<sup>35</sup> Un barón puede ser un vasallo; de hecho, generalmente es vasallo de un señor.

Sería menos inoportuno (Bonnín, 2022, pág. 11).

La Dama de Bonnín, en consonancia con los requerimientos de la novela moderna, busca enriquecer la caracterización de la Dama al presentar un personaje más complejo y multidimensional. A diferencia de las versiones anteriores, donde la Doncella suele ser definida principalmente por su estatus social y familiar, *Reflejos de Shalott* ofrece un trasfondo más matizado que permite explorar sus motivaciones, deseos y conflictos internos más allá de sus relaciones familiares y sociales.

### 3.2.2. Enamoramiento de la Doncella por Lanzarote

El amor que la Doncella siente por Lanzarote se caracteriza por ser repentino, persistente y unilateral (Howey 2020, p. 54). En la *MA*, aunque no se muestra explícitamente la rapidez del enamoramiento, sí se demuestra el interés de la Doncella cuando inmediatamente después de ver al caballero pregunta a su escudero por su “condición”; el escudero solamente le dice que es “el mejor caballero del mundo”, lo que le otorga a la Doncella la certeza de que las cualidades morales del caballero igualan su belleza física (Frappier, 1972, p. 267). Convencida de esto, le solicita directamente a Lanzarote que lleve armas por ella (*MA*, 1999, p. 21). En la *MRA* de Sir Thomas Malory, este enamoramiento se presenta de manera más directa: “y no cesaba de mirar maravillada a Sir Lanzarote; y como dice el libro, puso tal amor en Sir Lanzarote que jamás pudo apartar su amor de él, a causa de lo cual murió” (*MRA*, 2013, p. 829). Tras esto, al igual que en la *MA*, la Doncella le pide que lleve su manga. Aunque Lanzarote inicialmente menciona que no ha hecho tal cosa por ninguna Doncella, accede a hacerlo porque cree que esto ayudará a esconder mejor su identidad en el torneo; mientras que en la *MA* la Doncella lo conjura a través del don obligado y Lanzarote, como buen caballero, una vez concedido el don, no puede faltar a él. Que Lanzarote acepte llevar una prenda de la Doncella en ambos casos se interpreta como una señal de que este podría corresponder a sus sentimientos. En “La dama de Shalott”, el carácter repentino del amor se enfatiza aún más, cuando la Dama ve por primera vez el reflejo de Lanzarote en el espejo, esto la lleva a mirar hacia el exterior:

Dejó ella su tejido, dejó el telar,  
en tres pasos cruzó la habitación,  
y vio la flor del lirio acuático,  
vio el yelmo y el penacho, y su mirada

se dirigió hacia Camelot (vv. 109-113).<sup>36</sup>

Después de esto la Dama baja de la torre y se dirige a su barca. Como en esta versión no existe el torneo, no se da el encuentro con Lanzarote y, por ende, no le puede pedir llevar armas por ella.

En *Reflejos de Shalott*, Elaine conoce a Lanzarote a través de una de las visiones que le muestra el espejo. En esta se ve a Lanzarote presentándose como caballero ante el rey, la impresión que Lanzarote deja en Elaine se narra de la siguiente manera:

Pensaba en el caballero de ojos francos y expresión serena. Había pasado mucho tiempo desde que lo vio en aquella inusitada visión, pero era incapaz de olvidarle. Algo en él le fascinaba. Tanto que incluso le había visto en sueños (Bonnín, 2022a, p. 111).

Aunque Elaine desarrolla su amor por Lanzarote de manera gradual a través de las visiones, este sigue siendo persistente y unilateral como en la *MA*.

### 3.2.3. La Doncella como enfermera

Lanzarote es herido en el torneo de Winchester porque no es reconocido por los otros caballeros del rey. Debido a su herida, debe quedarse en la casa de la tía de la Doncella mientras se recupera. Durante su estancia, la Doncella se ofrece para cuidarlo, aunque en el texto no se detalla cómo llegó allí ni cómo supo de la herida de Lanzarote. Mientras lo cuida, la Doncella le declara su amor de manera indirecta, a través de una pregunta hipotética sobre si sería desconsiderado rechazar a una Doncella que lo ama (*MA*, 1999, p. 49). Lanzarote responde que no puede hacer nada si el caballero no es dueño de su corazón, a lo que la Doncella expresa su tristeza y dice que sus palabras la llevarán a la muerte (*MA*, 1999, p. 50). Antes de que Lanzarote se marche, la Doncella le pide una vez más que la ame, pero es rechazada: “Ay, señor, exclama la Doncella, para esta desgracia ¿no encontraré en vos otro consuelo? — Doncella, ciertamente, no, replica Lanzarote” (*MA*, 1999, p. 74). En la versión de Malory, la Doncella se entera de la herida de Lanzarote a través de Galván y pide a su padre que la deje ir en su ayuda. Malory destaca el cuidado de la Doncella a través de la perspectiva de Boores, primo de Lanzarote:

---

<sup>36</sup> Toda cita del poema de Tennyson corresponde a la traducción de Luis Alberto de Cuenca de la editorial Reino de Cordelia.

Entonces estuvieron allí casi un mes juntos, y siempre esta doncella Elaine hacía diligente esfuerzo noche y día por sir Lanzarote, de manera que jamás hubo hija ni esposa más solicitada con su padre y marido que esta hermosa doncella de Astolat, por lo que sir Boores estaba grandemente complacido con ella (MRA, 2013, p. 845).

Una vez recuperado, Lanzarote regresa a la casa del barón con la Doncella y su hermano. Allí, la Doncella le pide a Lanzarote que la acepte como esposa. Al verse rechazada, le pide que al menos la acepte como amante, pero Lanzarote mantiene la negativa. El caballero le ofrece una dote para cuando se case, pero ella declina la oferta, diciendo que, si no puede amarlo, no quiere nada más (MRA, 2013, p. 849). En “The Lady of Shalott” y *Reflejos de Shalott*, como no existe el torneo, no hay herida y, por lo tanto, la Dama no puede ser enfermera del caballero.

### 3.2.4. Conexión entre su amor no correspondido y su muerte

En la *MA*, una vez que la Doncella de Escalot ve por última vez a Lanzarote, esta no se vuelve a mencionar en el texto hasta que llega la barca con su cuerpo a la corte. El texto francés omite detalles sobre su muerte y cómo la barca llega a Camelot. Esta elipsis permite que los lectores interpreten la situación de distintas maneras; comúnmente se piensa que la doncella se suicida, aunque Le Lan (2005) señala que el autor de la *MA* presenta este aspecto de manera ambigua para permitir que los lectores interpreten la muerte de la Doncella ya sea como un suicidio o como una muerte por amor (p. 157). En la versión de Malory se aclara la causa de la muerte de la doncella. Elaine, al verse privada del amor de Lanzarote, decide no comer ni beber:

Ahora hablamos de la Hermosa Doncella de Astolat, que le acometía tal congoja día y noche que no dormía, ni comía, ni bebía, y no paraba de quejarse de Sir Lanzarote. Y cuando llevaba así diez días, se debilitó tanto que de necesidad tuvo que dejar este mundo; entonces confesó y recibió a su Criador (MRA, 2013, p. 850).

En “The Lady of Shalott”, Lanzarote actúa como catalizador del deseo de la Dama de ser amada que constantemente se expresa en el poema:

Veía con frecuencia, en las noches silentes,  
cortejos funerarios, con penachos y luces  
y música, ir a Camelot;  
o pasar, con la luna en lo alto del cielo,

a parejas de amantes recién casados.  
 «Enferma estoy de tantas sombras», dijo  
 la Dama de Shalott (vv. 66-72).

Cuando ve a Lanzarote a través del espejo, queda inmediatamente cautivada y corre hacia él, aquí no hay un amor no correspondido, ya que nunca puede revelar su amor. En *Reflejos de Shalott*, la visión de Lanzarote a través del espejo también actúa como un catalizador para Elaine. Ella está en un estado de desesperación, enfrentando la maldición y la pérdida de sus seres queridos y ve a Lanzarote como una oportunidad para escapar de su destino y encontrar libertad que tanto anhela: “Sus últimos actos nacerían de la libertad. Actuaría movida por lo único que había dado sentido a los latidos de su corazón, y lo único, por tanto, que tenía derecho a arrebatárselos” (Bonnín, 2022a, p. 176).

### 3.2.5. Presencia *post mortem* en Camelot y la carta

En la *MA*, no se explica cómo llega la barca a Camelot ni sus preparativos, lo que hace que este suceso se perciba como una maravilla. Esta percepción se refleja en la reacción de Galván: “«Por mi fe, exclama mi señor Galván, si esta navecilla es tan bella por dentro como por fuera, será maravilloso; hace poco que dije que las aventuras vuelven a empezar. —Otro tanto quería decir yo, responde el rey»” (*MA*, 1999, p. 92) En contraste, en la *MRA*, Malory omite la maravilla, en lugar de llegar sola a Camelot, la barca es guiada por un sirviente a lo largo del río Támesis. Además, se establece de manera explícita que Elaine es responsable de los preparativos de la barca y de redactar la carta:

—Y mientras mi cuerpo esté caliente mandad que sea puesta esta carta en mi mano diestra, y mi mano fuertemente atada sobre la carta, hasta que este fría; y hacedme poner en un hermoso lecho con las más ricas vestiduras que tengo, y mandad que la cama y todas mis vestiduras sean llevadas conmigo en una carreta al lugar más cercano al Támesis; y que allí me pongan en un batel, con un solo hombre conmigo de vuestra confianza que me lleva allá, y que mi batel sea cubierto con jamete negro de una parte a la otra: así os suplico, padre, que ordenéis que se haga (*MRA*, 2013, p. 851).

El motivo maravilloso de este episodio, según Dumas (2012), se construye a partir de diferentes aspectos: la belleza de la Doncella, la descripción de la barca y el uso del entrelazamiento, que conecta este episodio con otras tramas de la obra.

La belleza de la Doncella se menciona a lo largo de la obra, pero es en la conversación entre la reina y Galván en donde se sugiere que tal vez esta posee cualidades sobrenaturales: “En verdad os digo, le responde aquélla, que alguna dama o doncella ha logrado sorprenderle con filtro o con encantamiento de forma que nunca más será mío ni yo suya” (MA, 1999, p. 43). Dumas argumenta que esta filiación de la Doncella con lo sobrenatural crea una conexión entre su figura y el otro mundo: “Si bien esta rotulación feérica de la doncella de Escalot es sólo una proyección falsa, resultante de la imaginación celosa de la reina, ciertamente no es fortuita puesto que permite al narrador sugerir que tal doncella tal vez opere en otro orden de la realidad” (2012, p. 20). Esta dimensión sobrenatural explicaría cómo la barca llega a Camelot y la riqueza que la adorna, aspecto que no se puede justificar por la posición social de la Doncella, quien a menudo se presenta como inferior a la de los caballeros: “¡Ay! Señor Galván, le dijo la doncella, no os riais de mí. Bien sé que sois hombre muy rico y de alto linaje como para amar a una doncella tan pobre como yo” (MA, 1999, p. 34). La riqueza de la barca constituye, por tanto, otro de los indicios que plantea el autor francés para reconocer el carácter maravilloso del episodio.

El carácter maravilloso de la barca también es señalado por Frappier (1972), quien de igual manera sitúa a la Doncella en el ámbito de lo extraordinario: “Les neufs merveilleuses ne sont pas rares dans les romans bretons, qu’elles transportent Saint-Brendan jusque dans les pays d’Outre-Tombe ou Guigemar blessé vers la dame inconnue près de qui il trouvera guérison de sa plaie. Elles font partie des accessoires de la féerie celtique” (p. 213).

La Dama de Tennyson también comparte esta filiación sobrenatural. En uno de los versos, los campesinos que oyen su canto la asocian con un ser mágico: “And by the moon the reaper weary, / Piling sheaves in uplands airy, / Listening, whispers ‘Tis the fairy Lady of Shalott” (vv. 159-158). La Dama de Bonnín, por su parte, también se ve envuelta en esta atmósfera sobrenatural, ya que a menudo se le atribuye un carácter “especial”:

Dudo que nada de lo que decide mostraros ese espejo sea fortuito más allá de los reflejos reales del valle frente al que está Shalott. Merlín os lo dijo: sois especial, Elaine. Y tanto los objetos como los seres mágicos son capaces de percibirlo (Bonnín, 2022a, 169).

La Elaine de Malory, a diferencia de las otras doncellas, se presenta como una figura piadosa. Esta caracterización hace que se abandone el halo de misterio que la rodea y que por ende no se le asocie con un ser sobrenatural, acercándola a un ámbito más cristiano:

Y tomo a Dios por mi testigo de que jamás he amado a nadie más que a sir Lanzarote del Lago, ni amaré; y doncella limpia soy por él y por todo otro; y ya que es consentimiento de Dios que muera por amor a tan noble caballero, suplico al Alto Padre del Cielo que tenga piedad de mi alma, y que las incontables penas que he sufrido puedan ser de alivio de parte de mis pecados. Pues dulce Señor Jesús —dijo la hermosa doncella—, Te tomo por testigo de que nunca fui gran ofendedora de Tus leyes; pero el que amase a este noble caballero, sir Lanzarote, más allá de toda medida, y de mí misma, buen Señor, no pude resistir el ferviente amor, por lo que encuentro la muerte (MRA, p. 850).

Como último elemento del carácter maravilloso del episodio tenemos el entrelazamiento de la historia de la Doncella con el episodio del fruto envenenado que la reina Ginebra ofrece a un caballero, por lo cual es acusada de asesinato (MA, 1999, p. 81). Mientras que en la MA ambos episodios transcurren simultáneamente, en la MRA se separan. Esto altera la percepción del fenómeno maravilloso, ya que en la MA la tensión narrativa se centra en el ajusticiamiento de la reina a causa del fruto envenenado y la herida de Lanzarote a manos de un cazador, dejando la muerte de la Doncella relegada a un segundo plano. Malory, al no entrelazar los episodios, desvía la tensión hacia la muerte de la Doncella y elimina el aspecto maravilloso del episodio al poner por explícito la causa de su muerte, los preparativos de la barca y cómo en lugar de llegar sola a Camelot, es guiada por un sirviente a lo largo del río Támesis, disipando así el asombro y devolviendo el suceso al rango de lo ordinario al despojarlo de su carácter fantástico (Dumas, 2012, p. 40).

En la MA, la carta que lleva la Doncella no solo se convierte en una queja hacia los caballeros de la Mesa Redonda por el desprecio de Lanzarote, sino que también sirve para demostrar la inocencia del caballero ante la reina. En la MRA, la carta cambia su destinatario y está dirigida directamente a Lanzarote; en ella busca el perdón y la indulgencia por un amor al que no se pudo resistir. En “The Lady of Shalott”, la dama no lleva una carta, pero en la versión de 1832 sí y se lee lo siguiente: “The web was woven curiously / The charm is broken utterly, / Draw near and fear not – this is I, / The Lady of Shalott.” (vv. 177-180)<sup>37</sup>. Esta misiva comparte con las anteriores el deseo de la Dama de presentarse, de decir su nombre y además expresa también su soledad; vemos cómo durante todo el poema la Dama añora compañía y su último deseo es que se acerquen a ella y no le teman. En *Reflejos de Shalott*, al igual que la Dama de Tennyson, Elaine, cansada de su encierro, decide salir al encuentro de Lanzarote. Consciente de que la maldición le impedirá llegar viva a Camelot, prepara la barca con todo lo necesario, incluyendo los tapices, poemas y canciones que ha elaborado durante su aislamiento.

---

<sup>37</sup> La cita a la versión del poema de Tennyson “La dama de Shalott” de 1832 fue tomado de *Tennyson. A Selected Edition* (2007) de Christopher Ricks.

Una vez lista, escribe la carta para Lanzarote y se acuesta en la barca, esperando que la corriente la lleve a Camelot y la maldición caiga sobre ella. Al llegar, Lanzarote lee la carta:

“Las palabras sobre el papel son mi única herramienta para haceros saber, como respuesta a mi temor de que nunca seáis conocedor de ello, lo que habéis supuesto para mí. Sin vos saberlo, me tendisteis una mano que me ayudó a dejar atrás las sombras, de las cuales era presa desde hacía demasiados inviernos. Por vos he seguido la luz más allá de las paredes de mi torre, y en ese ejercicio de rebeldía ante lo que juzgué un veto de la vida he hallado libertad, y si he perecido, lo he hecho con la ligereza y plenitud propias de un espíritu sin cadenas” (Bonnín, 2022a, p. 184).

Aquí, Elaine no condena a Lanzarote; en cambio, expresa agradecimiento por la ayuda que él le proporcionó para hallar su libertad, aunque de manera indirecta.

Cada autor selecciona los vacíos narrativos que desea modificar para adaptar la historia a su propio contexto. A medida que se avanza en el tiempo en estas reescrituras, se observa cómo la familia de la Dama adquiere más importancia al igual que su posición social. Poner énfasis en su entorno familiar proporciona al lector información sobre sus raíces y su trasfondo, revelando así parte de su identidad. Esta evolución se refleja también en su ascenso social, a partir de la *MRA*, ya no se cuestiona el estatus social de la Dama, ascenso que se ve legitimado a través de aspectos como su funeral. El entierro de una mujer de nobleza inferior, soltera y alejada de su familia no sería compatible con su estatus social (Le Lan, 2005, p. 260). En “La dama de Shalott” de Tennyson, la posición social de la protagonista no se expone explícitamente, pero podemos inferirla por su encierro en la torre; una joven humilde no podría permitirse un confinamiento en una estructura semejante, ni dedicarse al tejido como pasatiempo. Este aspecto también se refleja en la obra de Bonnín, en donde Elaine tiene como pasatiempo cantar, componer y leer, actividades que no solo refuerzan la credibilidad de su encierro en la torre, sino que también sugieren una educación y posición social elevadas. Su papel como enfermera en la *MA* y la *MRA* sirve para destacar la fuerza y la persistencia de su amor por Lanzarote, episodios que, como ya se mencionó, son omitidos en el poema de Tennyson y en la novela de Bonnín. Sin embargo, dos elementos que permanecen inalterados en todas las versiones son el enamoramiento de la Doncella hacia Lanzarote y el viaje de la Dama a la corte en la barca, elementos esenciales de su historia. El tratamiento de estos elementos varía entre las diferentes versiones: en la *MA* y la *MRA* el enamoramiento es repentino, motivado por la admiración de la belleza y valentía del caballero, mientras que en el poema de Tennyson surge del deseo de ser amada y escapar de la soledad. En la versión de

Bonnín, el amor por Lanzarote se desarrolla gradualmente, y su motivación para dejar la torre no se limita únicamente a él, sino que también responde a su deseo de ser libre.

### 3.3. Identificación de hipotextos

Gema Bonnín, al identificarse como parte del grupo de escritores que trabajan con la materia artúrica, proporciona una nota al final de la novela en la que menciona explícitamente los textos que han servido como base para su reescritura. Esto facilita la identificación de los hipotextos que desglosaremos a continuación.

#### 3.3.1. Principales hipotextos

El principal hipotexto de la obra es el poema “The Lady of Shalott” de Alfred Tennyson. La historia de la Dama, tal como se presenta en el poema, constituye el marco en el que se desarrolla la trama de la novela. La autora puntualiza: “Y por último, mi dama de Shalott. He tenido muy presente el poema de Tennyson porque es lo que me hizo ver lo interesante y conmovedor que es este personaje” (Bonnín, 2022a, p. 90). Sin embargo, hay otro texto que podría considerarse un hipotexto adicional: *Le Morte D'Arthur* de Thomas Malory. Aunque la autora no lo menciona explícitamente como hipotexto de su historia de la Dama, esta influencia se puede inferir a partir de los nombres de los personajes, como Elaine y Sir Bernard, y la posición social de la Dama, elementos que provienen del texto de Malory como vimos en el análisis anterior. Además, la *MRA* se reconoce como un hipotexto de otros episodios narrados en la novela, en específico los pertenecientes a la materia artúrica; esto se debe sin duda a que las reescrituras muy pocas veces se remiten a un único hipotexto en específico.

#### 3.3.2. Otros hipotextos

Un elemento particular en *RS* es la presencia de una serie de visiones que tiene la protagonista, las cuales juegan un papel clave en el desarrollo de la historia. A través de ellas Elaine no solo es testigo, sino partícipe de los acontecimientos más importantes del reino de Camelot. En efecto, estas visiones no solo permiten contar hechos de la Materia que no están relacionados con la Dama, sino que también conectan el destino de Elaine con el de otros personajes, lo que eventualmente influye en sus decisiones y la comprensión del mundo que la rodea.

Las visiones del espejo se entremezclan en la novela con la historia de Elaine, presentándose un total de nueve visiones. De estas, siete se presentan como reescrituras de la materia artúrica. Estas visiones abarcan los siguientes episodios:

Capítulo	Título	Correspondencia en la Materia
Capítulo IV	<i>De cómo un jovencísimo Arturo se proclamó rey</i>	Arturo extrae a Excalibur de la piedra y es reconocido como rey de Camelot.
Capítulo VI	<i>La amenaza del caballero rojo</i>	De cómo Perceval se convierte en caballero.
Capítulo VIII	<i>El trágico romance de Tristán e Isolda</i>	De cómo Tristán conoce a Isolda y su trágico desenlace.
Capítulo X	<i>Lanzarote</i>	De cómo Lanzarote conoce al Rey Arturo y es armado caballero.
Capítulo XIV	<i>Ginebra</i>	De cómo Arturo conoce a Ginebra y pide su mano en matrimonio.
Capítulo XVI	<i>La mano sobre el agua</i>	Narra cómo Merlín, le pide a Arturo que le entregue Excalibur a la Dama del Lago para salvaguardarla.

**Tabla 3***Visiones de la Dama en RS*

La reescritura de los episodios en la novela tiene un propósito claro: adaptar los personajes y la trama a los valores y sensibilidades de la audiencia moderna. En la versión de Bonnín, Ginebra tiene la última palabra sobre con quién casarse, mostrando una visión más actualizada de los roles de género. Se eliminan o modifican detalles conflictivos o problemáticos para la audiencia actual, como la muerte de la madre de Perceval, la concepción de Arturo, y el secuestro de Lanzarote por parte de la Dama del Lago. En el caso de Perceval, la historia presenta una madre comprensiva y amorosa que, aunque inicialmente lo mantiene alejado del peligro, finalmente acepta y apoya la decisión de su hijo de convertirse en caballero. Esto contrasta con la versión de Chrétien de Troyes, en donde Perceval se marcha sin el permiso de su madre lo que causa su muerte. Por otro lado, vemos que el nacimiento de Arturo, no profundizado en esta versión, se omite probablemente para evitar los elementos problemáticos asociados con este, como el hecho de que Uther al presentarse como Gorlois comete una violación hacia Igraine, hecho que resulta inaceptable para una audiencia moderna que aboga por el consentimiento, la autonomía de la mujer y la igualdad de género. Por último, tenemos a la Dama del Lago que se retrata como una figura protectora que acoge a Lanzarote en lugar de raptarlo, eliminando así la problemática del secuestro.

Los cambios implementados en los distintos episodios y personajes de la Materia permiten crear una narrativa que se enfoca en los aspectos positivos de la historia sin recurrir a elementos que pueden ser considerados ofensivos o insensibles para los lectores modernos, haciendo que los personajes y sus historias sean más accesibles y aceptables para la audiencia, en especial para el público juvenil quienes son los lectores meta de esta novela. La autora realiza modificaciones que responden a sensibilidades modernas, pero estas adaptaciones se mantienen dentro del marco tradicional de la ficción artúrica, sin transformar radicalmente el arco argumental o la esencia de los personajes, como la autora misma lo manifiesta:

Sabía que quería contar la historia de Elaine, nuestra dama confinada en la isla de Shalott, y sabía que quería ahondar en su psicología y darle una dimensión más profunda pero sin salirme demasiado del camino marcado por Tennyson, así que en lo referente a la trama no tenía mucho margen de maniobra, lo que me dejaba con un proyecto de relato más que de novela. Para añadir más acción y argumento, decidí aprovechar la ventaja del espejo mágico que acompaña a Elaine en su encierro y contar a través de él y haciendo uso de sus propiedades otras historietas de corte artúrico que no estuvieran directamente relacionadas con nuestra protagonista (Bonnín, 2022b).

La historia de la Dama no solo responde al interés de la autora por contar un relato sobre dicho personaje, sino que también le permite explorar otros relatos artúricos de manera

breve, relatos que no tienen nada que ver con la Dama, pero que la autora los reactualiza al ponerlos en una nueva perspectiva. La materia artúrica está compuesta por tradiciones heterogéneas, y dada su gran extensión, sería complicado abarcarla en su totalidad dentro de la historia de Elaine. Por eso, observamos cómo algunos personajes de la tradición artúrica que no están directamente relacionados con la Dama, como Perceval o Tristán e Isolda, interactúan —aunque de manera indirecta— con la Dama. El espejo se convierte en una herramienta que facilita a la autora la exploración de gran parte del universo artúrico sin modificar sustancialmente el marco ficcional establecido por Tennyson. Este enfoque puede analizarse mejor a través de las tipologías de la reescritura propuestas por Genette.

### 3.4. Aplicación de la Tipología de Genette

#### 3.4.1. Transformaciones formales

Las transformaciones formales de Genette (1989) incluyen tres grupos diferentes de técnicas de reescritura: traducción, cambios estilísticos y cambios en la forma. Bonnín adapta la historia de la Dama de Shalott a un formato y estilo diferente al de Tennyson, convirtiendo el poema en una novela, pasando del verso a la prosa, manteniendo al mismo tiempo la esencia poética y lírica del original al hacer alusión a ciertos pasajes e imágenes del poema. El primer cambio que observamos en *Reflejos de Shalott* es el idioma de la historia de la Dama, en este caso del inglés al español. Este cambio pertenece a lo que Genette define como *traducción*, una transposición de un idioma a otro (p. 264). La traducción no solo implica un cambio de palabras a la lengua meta, sino que también la adaptación de la sonoridad y el ritmo del texto original a las estructuras y sonidos del nuevo idioma, pero dado que aquí no se trata de una traducción literal, ya que el poema se adapta al español pasando del verso a la prosa, esta adaptación no resulta necesaria. Esto da paso a otro proceso que Genette denomina: *prosificación* (p. 271). El poema de Tennyson está escrito en verso, con un ritmo y una métrica específicos, está dividido en cuatro partes con un total de 19 estrofas, utilizando el esquema de rima aaaabcccb y dos tipos de ritmo: yámbico y trocaico que contribuyen a su tono y atmósfera (Choudhury, 2020, p. 80). En la novela de Bonnín esta estructura se transforma en prosa narrativa; este cambio permite una mayor flexibilidad en la descripción de escenas y el desarrollo de personajes, alejándose de las restricciones métricas y rítmicas del verso. Sin embargo, hay secciones donde se presentan extractos líricos, dos en total, los cuales corresponden a las canciones que canta Elaine.

La prosa facilita la expansión de detalles y subtramas que en el poema de Tennyson solo se sugieren o se tratan de manera breve. En cuanto a las cuestiones referentes a la *transestilización* (p. 285) la autora utiliza un lenguaje accesible y moderno, adecuado para un público juvenil; adopta además un estilo narrativo que combina descripciones con diálogos, lo que contrasta con la poesía más densa y rítmica de Tennyson. Aunque la novela está principalmente en prosa, Bonnín en ciertos pasajes, incorpora citas directas o paráfrasis del poema de Tennyson, manteniendo así una conexión con la versificación original, como la misma autora lo expresa: “La prosa poética de la que está imbuida la novela pretende reflejar el lirismo del poema original” (Bonnín, 2022b). Estos cambios los podemos ver en los siguientes apartes:

Fuera voló el tejido y flotó en la distancia;  
de parte a parte se quebró el espejo.  
«Sobre mí ha descendido la maldición»,  
gritó  
la Dama de Shalott. (vv. 114-117)

Sus tapices volaron enloquecidos por toda  
la habitación; el espejo cayó de su  
colgadura y se partió en dos con un terrible  
restallido. Sí, la maldición caía sobre ella  
(Bonnín, 2022a, p. 175).

sobre el agua olvidada, halló una barca,  
y escribió alrededor de la proa su nombre:  
*La Dama de Shalott* (vv. 124-126).

Grabó su nombre alrededor de la proa.  
¿Su nombre?  
*La dama de Shalott*, escribió con su pincel  
más grueso y la tinta dorada  
(Bonnín, 2022a, p. 177).

Era una melodía triste, doliente, sacra,  
cantada en alta voz, cantada en un susurro,  
mientras se congelaba poco a poco su  
sangre  
y la sombra cubría por entero sus ojos, (vv.  
145-148).

La dama de Shalott casi podía sentir cómo  
se le enfriaba la piel, cómo se le helaba la  
sangre, no por el frío de la noche, sino por  
la inmisericordia de su maldición, que,  
implacable, reptaba por su alma (Bonnín,  
2022a, p. 179).

y Lancelot, pensativo un breve instante,  
dijo: «Qué rostro tan encantador;

Dios tenga piedad de ella y la perdone,  
a la Dama de Shalott» (vv. 168-171).

—¿Qué le habrá sucedido? —musitó para  
sí mismo el apuesto caballero, pero

Margalda lo oyó —. Pobre doncella... Dios  
acója su alma (Bonnín, 2022a, p. 182).

En varios fragmentos de la novela se alude a términos que Tennyson utiliza en su poema, como “torreada Camelot”. En el poema original, el adjetivo “torreada” (*tower'd Camelot*) se usa repetidamente para describir Camelot, calificativo que Bonnín también incluye en su obra. Asimismo, menciona los “campos de cebada y centeno”, refiriéndose a los terrenos donde laboran los campesinos, lo que sirve como un sutil guiño a la obra de Tennyson:

y, a través de los campos, un camino  
conduce a la muy torreada Camelot; (vv. 4-  
5).

Vio un hilo de agua de río en la parte baja; la  
estrecha arboleda que se convertía en bosque a  
medida que descendía el terreno; las laderas  
desnudas al otro lado y, a lo lejos, la torreada  
Camelot (Bonnín, 2022a, p. 50).

Solo los segadores mientras siegan, al alba,  
los campos de cebada de larga cabellera,  
oyen una canción que surge alegre  
desde el río que en claras curvas fluye (vv.  
28-31).

En el trayecto a pie que separaba sus hogares de los  
campos de cebada y centeno en los que trabajaban  
de sol a sol, la melodía llegaba a sus oídos desde la  
misteriosa isla de Shalott y su enigmática ocupante  
(Bonnín, 2022a, p. 67).

Existen también escenas que buscan recrear pasajes del poema de Tennyson. En el poema, se describe cómo la Dama, a través del reflejo del espejo, observa a una pareja de recién casados. Esta visión le provoca un profundo sentimiento de soledad y el deseo de ser amada. De manera similar, en la versión de Bonnín, Elaine hospeda a una pareja de recién casados que esperan un hijo, lo que también desencadena en la Dama los mismos sentimientos de anhelo y soledad:

Veía con frecuencia, en las noches silentes,  
 cortejos funerarios, con penachos y luces  
 y música, ir a Camelot;  
 o pasar, con la luna en lo alto del cielo,  
 a parejas de amantes recién casados.  
 «Enferma estoy de tantas sombras», dijo  
 la Dama de Shalott (vv. 66-72).

Debía de ser agradable estar en compañía de alguien  
 con quien no te importara viajar durante días, con  
 quien la perspectiva de caminar horas y horas en la  
 noche fuera atractiva porque formaba parte de una  
 aventura compartida, el preludio de una vida nueva  
 a estrenar, a descubrir (Bonnín, 2022a, p. 158).

Como se dijo antes, estas transformaciones formales permiten a Bonnín adaptar la historia de la Dama de Shalott a un formato y estilo más actual, pero al mismo tiempo que mantiene la esencia poética y lírica del original.

### 3.4.2. Transformaciones cuantitativas

Genette establece dos tipos principales de transformaciones cuantitativas: *reducción* y *aumento* (p. 290). La reducción se divide en escisión, concisión o condensación. En la *escisión* (p. 293), se identifican tres subcategorías: *amputación* (p. 293), que implica la eliminación completa y única de partes del hipotexto; *poda* (p. 294), que se refiere a la eliminación dispersa de partes del texto; y la *expurgación* (p. 299), que consiste en la eliminación de segmentos por motivos morales. Por otro lado, la *concisión* (p. 300) busca abreviar el texto original conservando las partes importantes y relevantes; y la *condensación* (p. 309) es una versión más breve y concentrada del hipotexto. En la categoría de *aumento*, las transformaciones se subdividen en *extensión*, *expansión* y *amplificación*. La *extensión* (p. 329) introduce información, episodios o detalles adicionales que no están en el hipotexto; la *expansión* (p. 355) se enfoca en descripciones más elaboradas o diálogos más extensos; y la *amplificación* (p. 338) combina ambas técnicas anteriores, añadiendo detalles, descripciones, episodios y personajes secundarios. Además, incluye el *desenvolvimiento diegético* (p. 341), que son episodios añadidos que amplían el contexto del tema principal, además de la dilatación de detalles; las *intervenciones extradiegeticas* (p. 341) que son intrusiones del narrador o glosas que enriquecen el texto; y las *inserciones metadiegeticas* que son episodios ajenos al tema inicial pero cuya anexión permite extenderlo (p. 341). En *Reflejos de Shalott*, observamos cómo estas

transformaciones cuantitativas se aplican a través de la amplificación y los distintos mecanismos que esta contiene.

### 3.4.2.1. Desenvolvimiento diegético

En *Reflejos de Shalott* Bonnín amplía y enriquece la historia de la Dama introduciendo detalles, descripciones, episodios y personajes secundarios que no aparecen en el poema de Tennyson. Elaine cuenta con una familia y una vida antes de su confinamiento en la torre, lo que no se explora en el poema. La novela presenta a la madre de Elaine, Eisnere, al padre, Sir Bernard, y a su abuela, Margalda, quien no solo le proporciona compañía, sino que también le entrega el espejo mágico que, a diferencia del espejo de Tennyson que simplemente refleja el exterior, permite a Elaine ver visiones del reino tanto del pasado como del futuro. Margalda juega un papel fundamental al acompañar y guiar a Elaine durante su tiempo en la torre, se convierte en una figura maternal y de apoyo. Además, le brinda herramientas para desarrollar su pensamiento crítico y autonomía al presentarle distintas lecturas de textos para su crecimiento intelectual y entablar debates sobre diferentes situaciones:

Lo único que había hecho en el poco tiempo que llevaba en Shalott había sido cantar y leer, y entre sus lecturas figuraban títulos que algunos considerarían paganos por versar sobre falsas y viejas divinidades fruto de la superstición y no de la verdad revelada, pero a Elaine le habían parecido de lo más interesantes. Eran textos que, pese a su mala fama, su abuela le había legado sin ningún reparo. «Esa maldición ya nos ha privado de mucho. No podemos permitirnos darle la espalda al conocimiento», declaró. A Elaine le gustaba que hablara de la maldición como si fuera algo que compartiesen, como si también ella padeciera y sufriera aquel infortunio. Le hacía sentir acompañada en su desdicha (Bonnín, 2022a, p. 18).

Esto contrasta en gran medida con otras representaciones de la Dama, en las cuales esta carece por completo de compañía femenina. Otro personaje nuevo que se introduce en la narrativa es Freya, la perra que su abuela le regala, quien también tiene un gran impacto en la vida de Elaine. La muerte de Freya actúa como un aliciente para que Elaine cuestione la maldición que la ha mantenido prisionera y reflexione sobre su propia mortalidad y cómo ha vivido su vida hasta ese momento. A raíz de esto, Elaine empieza a preguntarse qué será de su vida una vez muera su abuela, pues ya no quedará nadie en el mundo que la recuerde como lo expresa en una de sus canciones:

*En sombras vivo yo y en un espectro me convertí.*

*Condenada a ser una mera espectadora, así morí.  
Veo la vida pasar; la de los demás, no la mía.  
Gélidos son mis días, amordazados por una maldición que no merecía.  
Mas los años no me conceden alivio, no me dan nada.  
La tregua implícita en mi condición de rehén hechizada.  
Porque envejezco y pronto mi cabello palidecerá.  
Y del recuerdo de una vida no vivida enfermaré.  
Todas esas visiones me permitieron viajar, me permitieron ver.  
Pero también me confirieron una clarividencia cruel.  
Aquello que se me ha negado, aquello que me ha sido vedado.  
La gravedad de mi desdicha es hoy un látigo perseverante.  
Y de hastío me revisto, y por la luz en la que no me baño, me marchito* (Bonnín, 2022a, p. 171).

Estos eventos y personajes llevan a Elaine a tomar la decisión de romper la maldición, en lugar de simplemente dejarse llevar por el deseo de ver a Lanzarote. En la versión de Bonnín, la Dama es una mujer que, impulsada por estas experiencias, elige romper la maldición bajo sus propios términos. Esta caracterización le otorga a Elaine una agencia y profundidad que difiere considerablemente de sus anteriores representaciones.

### **3.4.2.2. Inserciones metadieéticas**

Uno de los principales aportes de la autora es la integración de Elaine con otros personajes de la leyenda artúrica. En los textos medievales, la Dama suele interactuar únicamente con figuras clave como Galván y Lanzarote, y su aislamiento es aún más marcado en la versión de Tennyson, en donde no interactúa con ningún personaje. En contraste, la versión de Bonnín permite a Elaine conectar directamente con personajes como Merlín, quien intenta ayudarla a deshacer la maldición sin éxito, y conoce indirectamente a figuras como Morgana, la Dama del Lago, Ginebra, Perceval, Lanzarote, y Tristán e Isolda a través de las visiones del espejo mágico. Este actúa como un medio que facilita la inclusión de historias adicionales de la leyenda artúrica, presentándolas al lector a través de las visiones de Elaine. Esta técnica no solo permite la inserción de estos episodios, sino que también convierte a Elaine en una especie de historiadora del reino, que documenta la historia de Camelot a través de sus tapices, canciones y los poemas que crea mientras está en la torre, a diferencia de la Dama de Tennyson que solo teje y canta. Para adaptar estos episodios a su narrativa la autora los *condensa* contando solo las partes más representativas de sus historias o las que la misma autora cree que merecen ser

contadas. Por ejemplo, la historia de Tristán e Isolda se resume en unas pocas páginas y sufre algunas *escisiones* que no afectan en gran medida la narrativa original.

### 3.4.2.3. Intervenciones extradiegéticas

El narrador omnisciente en la novela permite una exploración más profunda de la historia al ofrecer acceso a los pensamientos y sentimientos de los personajes. Este narrador proporciona detalles y contexto que no están presentes en el poema original, como las reflexiones íntimas de Elaine y el pesar que siente mientras está atrapada por la maldición. Esta intervención ayuda a entender mejor la experiencia emocional de Elaine y su desarrollo a lo largo de la historia, técnica que no solo amplía la comprensión del lector sobre la experiencia de Elaine, sino que también refuerza la conexión emocional con el personaje, proporcionando una visión más matizada de su situación y lo que desencadena sus decisiones.

### 3.4.3. Transformaciones semánticas

Las transformaciones narrativas abarcan varios aspectos fundamentales en la adaptación de un texto. La *trasposición diegética* (Genette, p. 376) implica modificaciones en el universo en el que se desarrolla la historia, afectando el escenario y los contextos en los que los eventos ocurren. En la versión de Bonnín, el universo narrativo de la Dama de Shalott sigue siendo esencialmente el mismo que el presentado por Tennyson; la acción se centra en Camelot y la pequeña isla de Shalott que la rodea. Esto indica que no hay alteraciones significativas en el universo narrativo. Por otro lado, la *transformación pragmática* (p. 376) se refiere al cambio en el rumbo de la acción original. Aunque Bonnín introduce elementos adicionales, como nuevas interacciones y detalles, la narrativa sigue el curso principal del texto original, sin desviaciones notables en la trama, comienza con la maldición y concluyen con la muerte de Elaine, sin que en este se ofrezca una explicación adicional para la maldición. Dentro de esta transformación encontramos otras líneas como la *transmotivación* (p. 417), que se centra en la modificación de las motivaciones de los personajes a través de la *desmotivación* (p. 413) y *remotivación* (p. 417). En el texto de Bonnín, se observan ajustes en las motivaciones de Elaine. Por ejemplo, mientras que la Dama de Tennyson permanece aislada y sufre sin cuestionar el motivo de su encierro, Elaine en la versión de Bonnín reflexiona sobre su situación y el sentido de su vida:

Podría morir ese día y la única que la lloraría sería su abuela, que no tardaría en seguirla, y entonces nada de ella quedaría ya. Quizá, con suerte, algún campesino tendría la ocurrencia de añorar su voz en una de esas mañanas que recorriera la ladera frente a Shalott de camino a los campos de cebada y centeno, mas eso sería todo (Bonnín, 2022a, pp. 160-61).

Este cambio introduce nuevas motivaciones y pensamientos. Este proceso de *remotivación* permite a Elaine tomar decisiones basadas en una mayor introspección y en la influencia de nuevos elementos narrativos, como su relación con Freya y Margalda. Finalmente, la *trasvalorización* (p. 459) implica una reevaluación de los elementos narrativos y temáticos. En la obra de Bonnín, aunque se incorporan nuevos elementos y perspectivas, el valor temático central de la maldición y el aislamiento se mantiene.

La implementación de estos nuevos elementos redefine la motivación de Elaine para salir de la torre. Elaine no es una pobre niña enamorada, sino una mujer que elige su destino y actúa conforme a su deseo de libertad. A menudo, el amor de la Dama de Shalott se interpreta como un capricho de una joven ingenua, pero Bonnín presenta a Elaine como un personaje con mayor profundidad y diligencia que no deja dudas sobre su posición en el mundo. Decidida a vivir plenamente, se enfrenta a la maldición, no con pesar, sino con la convicción de que cada momento de libertad vale la pena. Elaine no muere simplemente por amor a Lancelot; su muerte es un acto de liberación y valentía:

“Las palabras sobre el papel son mi única herramienta para haceros saber, como respuesta a mi temor de que nunca seáis conocedor de ello, lo que habéis supuesto para mí. Sin vos saberlo, me tendisteis una mano que me ayudó a dejar atrás las sombras, de las cuales era presa desde hacía demasiados inviernos. Por vos he seguido la luz más allá de las paredes de mi torre, y en ese ejercicio de rebeldía ante lo que juzgué un veto de la vida he hallado libertad, y si he perecido, lo he hecho con la ligereza y plenitud propias de un espíritu sin cadenas.

Por ello tendréis siempre mi gratitud”.

Elaine de Astolat  
(Bonnín, 2022a, p. 184)

Aunque existen diversas reescrituras de la figura de la Dama, especialmente en lengua inglesa<sup>38</sup>, siendo Bonnín la única autora que conserva a la Dama de Shalott en su marco

---

<sup>38</sup> Véase Davis (2017) y Howey (2020)

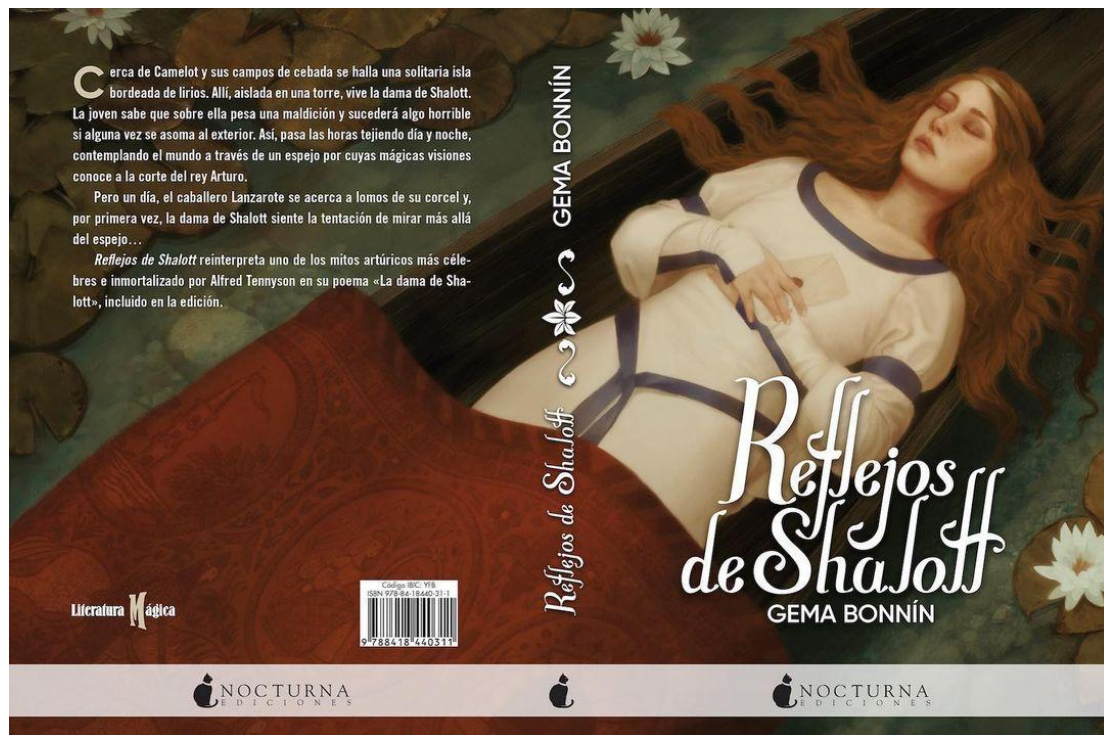
ficcional original, es importante señalar que todas estas reescrituras presentan la misma idea: sus protagonistas rechazan las cualidades pasivas de la Dama en favor de una mayor autonomía y agencia. Esta transformación refleja una tendencia común en la literatura juvenil contemporánea, que busca ofrecer modelos de empoderamiento e independencia para los jóvenes lectores y, especialmente, para las adolescentes. Estas historias funcionan como guías invitándolos a reflexionar sobre las presiones sociales y de género que enfrentan y cómo estas se relacionan con sus propios contextos y aspiraciones.

A pesar de que la Dama de Shalott ha sido extensamente tratada por la crítica en los campos de los estudios medievales, poesía, estudios de género y arte, como señala Davis (2017, p. 38), existe una falta de consideración crítica sobre su apropiación en la literatura para jóvenes adultos y, no solo sobre su figura sino de los diferentes personajes de la materia artúrica y, particularmente, de los personajes femeninos que son mayormente el foco de los nuevos escritores, lo que resalta la necesidad de investigaciones sobre cómo las reescrituras contribuyen no solo a la difusión de la materia sino también de cómo se reapropian e interpretan los mensajes, temas y personajes comprendidos en ellas.

### **3.5. Uso de paratextos**

Genette (1989) define como paratexto todos los elementos que acompañan y enmarcan el texto principal, incluyendo “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias” (p. 11).

Dentro de la obra encontramos distintos tipos de paratextos. El primero de ellos es la cubierta de la novela (Figura 3), que corresponde a una ilustración de la artista Irene M. de Torres, en donde se ve a la Dama acostada en la barca con sus tapices y una carta en la mano, y sus cabellos pelirrojos esparcidos alrededor de la barca que navega por el río lleno de lirios. Esta imagen nos remite inmediatamente a las ilustraciones de los prerrafaelitas y, más concretamente, a la versión que realizó Waterhouse en 1888. La Dama lleva una banda dorada en la cabeza, al igual que su homóloga en la pintura, y su vestido también es del mismo color, aunque el patrón de este cambia, sigue siendo muy similar al de Waterhouse.



**Figura 3**

*Cubierta: Reflejos de Shalott - Gema Bonnín*

*Nota.* Tomado de *Reflejos de Shalott* [Cubierta], por Irene M. de Torres, 2022, Nocturna ediciones ([https://www.nocturnaediciones.com/libro/296/reflejos\\_shalott](https://www.nocturnaediciones.com/libro/296/reflejos_shalott)).

Sobre la Dama hay un tapiz en el que se ven bordadas imágenes de su historia. Estas imágenes se distribuyen en tres círculos: en el primero, la torre donde la Dama permanece encerrada; en el segundo, una imagen de la Dama hilando lo que ve en el espejo; y en el tercero, la ventana que da hacia Camelot. Más abajo de esta representación triádica, vemos a dos caballeros montados en sus corceles, probablemente Lanzarote y algún otro caballero. El tapiz tiene un rol importante dentro de la narrativa pictórica, ya que permiten a los artistas contar de manera visual la historia de la Dama o incluir elementos simbólicos que a su manera reinterpretan el poema. Por ejemplo, las versiones de William Holman Hunt de 1850 (Figura 4) y John William Waterhouse de 1915 (Figura 5). En la versión de Hunt, la Dama retrata los momentos de su historia, incluyendo cómo cae sobre ella la maldición, mientras que en la de Waterhouse se muestran las imágenes que la Dama ve a través del espejo.



**Figura 4**

*La Dama de Shalott (1850)*

*Nota.* Tomado de *La Dama de Shalott* [Pintura], por W. H. Hunt, 1850, National Gallery of Victoria (<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/28208/>).



**Figura 5**

*Harta estoy de Tinieblas, dijo la Dama de Shalott (1915)*

*Nota.* Tomado de *Harta estoy de Tinieblas, dijo la Dama de Shalott* [Pintura], por J. W. Waterhouse, 1915, Art Gallery of Ontario (<https://ago.ca/collection/object/71/18>).

Un elemento que destacamos aquí es que, aunque Tennyson en su poema establece que los tapices salen volando por los aires, en *Reflejos de Shalott*, Elaine decide llevarlos con ella para arrojarse y adornar su barca, un motivo que creemos pertenece a las representaciones que los prerrafaelitas hicieron de la Dama.

Dentro del interior de la novela, las guardas y los marcos que acompañan los capítulos donde se cuenta la historia de Elaine pertenecen a William Morris, uno de los integrantes de los Prerrafaelitas, y la colección de tapices que diseñó para la compañía que tenía con sus amigos: Morris, Marshall, Faulker & Co. (Dore, 2000, p. 51). Hemos podido identificar, aunque dentro de la obra no se especifica, que las guardas (Figura 6) pertenecen al patrón

*Willow* (1874) (Figura 7) y los marcos de los capítulos (Figura 8) al patrón *Chrysanthemum* (1877) (Figura 9). Las guardas y los marcos nos remiten a esos libros de anticuario que se solían editar en épocas anteriores y que se asemejaban a los manuscritos elaborados en la Edad Media; muchos de los patrones e ilustraciones que creó William Morris acompañaban este tipo de ediciones, incluso hoy en día estas decoraciones siguen acompañando todo tipo de publicaciones relacionadas al Medievo<sup>39</sup>.



**Figura 6**

*Guarda Reflejos de Shalott – Gema Bonnín*

*Nota.* Tomado de *Reflejos de Shalott* [Guarda], 2022, Nocturna ediciones ([https://www.nocturnaediciones.com/libro/296/reflejos\\_shalott](https://www.nocturnaediciones.com/libro/296/reflejos_shalott)).



**Figura 7**

*Willow (1874)*

*Nota.* Adaptado de *William Morris* (p. 77), por Helen Dore, 1990, Pyramid Books.

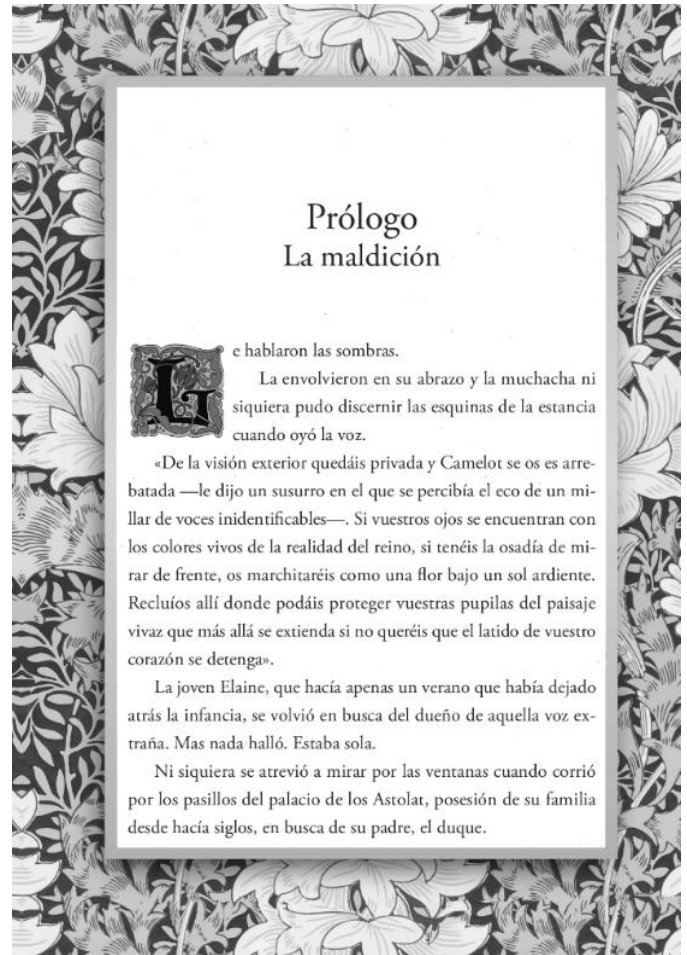
<sup>39</sup> Un ejemplo de esto es la colección de libros sobre el rey Arturo, *Las crónicas de Excalibur*, publicada por la editorial RBA, que consta de un total de 44 volúmenes y promete ser la versión definitiva del mito artúrico.



**Figura 8**

*Chrysanthemum* (1877)

*Nota.* Adaptado de *William Morris*, (p. 11), por Helen Dore, 1990, Pyramid Books.



## Prólogo La maldición

**L**e hablaron las sombras.

La envolvieron en su abrazo y la muchacha ni siquiera pudo discernir las esquinas de la estancia cuando oyó la voz.

«De la visión exterior quedáis privada y Camelot se os es arrebatada —le dijo un susurro en el que se percibía el eco de un millar de voces inidentificables—. Si vuestros ojos se encuentran con los colores vivos de la realidad del reino, si tenéis la osadía de mirar de frente, os marchitaréis como una flor bajo un sol ardiente. Recluíos allí donde podáis proteger vuestras pupilas del paisaje vivaz que más allá se extiende si no queréis que el latido de vuestro corazón se detenga».

La joven Elaine, que hacía apenas un verano que había dejado atrás la infancia, se volvió en busca del dueño de aquella voz extraña. Mas nada halló. Estaba sola.

Ni siquiera se atrevió a mirar por las ventanas cuando corrió por los pasillos del palacio de los Astolat, posesión de su familia desde hacía siglos, en busca de su padre, el duque.

**Figura 9**

*Marco capítulo: Reflejos de Shalott - Gema Bonnin*

*Nota.* Tomado de *Reflejos de Shalott* [Guarda], 2022, Nocturna ediciones.

Los capítulos se encuentran intercalados: los capítulos de Elaine no solo tienen marcos, sino también capitulares que se asemejan a las de los manuscritos medievales, recurso que no solo resalta su conexión con este tipo de obras, sino que también contribuye a la atmósfera de la obra. Otro aspecto importante es que en los capítulos donde se muestran las visiones, el papel empleado es de un tono gris, esto se debe a que en el texto las visiones en el espejo se le presentan a Elaine sin color. Además, los capítulos están divididos en dos partes. La primera parte lleva por título: “El Cielo vacío” y en ella se incluye un epígrafe de la canción *The Lakes*

de la cantante Taylor Swift: “I want auroras and sad prose / I want to watch wisteria grow right over my bare feet / 'Cause I haven't moved in years” (Bonnín, 2022a, p. 15). Esta canción está inspirada en un viaje de la cantante al Lake District en Inglaterra, lugar de retiro para artistas y poetas como John Keats y William Wordsworth<sup>40</sup>. En esta canción, la autora expresa su deseo de escapar y encontrar refugio en la tranquilidad de la naturaleza: “I think The Lakes sort of sounds like a testament of what I've wanted to escape from and where I saw myself escaping” (Swift, 2020). Además, Swift menciona cómo se identifica con estos autores, quienes compartían el anhelo de distanciarse de su entorno:

It kinda is the overarching theme of the whole album, of trying to escape, have something you wanna protect, trying to protect your own sanity, and saying, look, they did this hundreds of years ago. I'm not the first person who's felt this way. They did this (Swift, 2020).

Este epígrafe puede interpretarse como una analogía al encierro de la Dama, quien, a través del espejo, contempla los parajes de Camelot y son estos los que la inspiran a crear sus poemas y canciones. La mención de la “aurora” en el epígrafe refuerza este tema, ya que se asimila al deseo de Elaine de vivir en el exterior y experimentar el mundo, un deseo que se hace palpable en el momento en que se enfrenta a la maldición y puede presenciar una aurora boreal, la última visión que tiene antes de morir:

Elaine sonrió, sobrecogida ante la visión de lo que supo identificar como una aurora boreal. Toda una vida queriendo ser testigo de ese fenómeno, desde que lo leyó descrito en aquellas crónicas de exploración, y esa noche, la noche en que había sido valiente, la noche en que ganó su libertad, porque la libertad era saber sobreponerse al miedo, el mundo se dignó a mostrárselo. Y lo estaba viendo. Lo estaba viendo con sus propios ojos. Las luces del norte en un horizonte benévolo. Y a esa sonrisa y a cerrar los ojos destinó la Dama de Shalott sus últimas fuerzas (Bonnín, 2022a, p. 179).

La segunda parte de la novela lleva por título “La luz en el horizonte” e incluye un epígrafe del discurso que Sam le da a Frodo en *Las dos torres*, segunda entrega de la trilogía *El Señor de los Anillos* de J.R.R. Tolkien. Aunque el diálogo se toma del libro, la cita proviene del guion de la adaptación cinematográfica: “Pero al final, todo es pasajero. Como esta sombra, incluso la oscuridad se acaba, para dar paso a un nuevo día. Y, cuando el sol brilla, brilla más radiante aún” (Bonnín, 2022a, p. 109). En esta escena, Sam intenta infundir valor a Frodo para

---

<sup>40</sup> La canción incluye un juego de palabras en el que se alude al apellido del poeta a través de la frase: *tell me what are my words worth*.

que continúen con su misión, recordándole que deben enfrentar la adversidad con valentía, que vale la pena defender aquello en lo que creen. A pesar de los obstáculos y el sufrimiento, cada paso que dan los acerca a un propósito mayor. Este epígrafe resuena con la lucha de la Dama, quien, al final de esta última parte, decide mirar al exterior a pesar de las consecuencias. La Dama sabe que morirá, pero prefiere unos minutos de libertad, a pasar toda una vida encerrada: “¿Morir? Ella no podía morir, porque para morir era necesario haber vivido” (Bonnín, 2022a, p. 176).

Estos epígrafes, por lo tanto, ofrecen pistas sobre el ambiente que define cada parte de la obra. La primera parte evoca una profunda nostalgia. Vemos cómo la Dama cae presa de la maldición, y espera liberarse de ella, mientras esto ocurre intenta distraerse con canciones y poemas. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por ver lo mejor de la vida, no puede evitar sentir que se está perdiendo algo más, lo que le resulta profundamente injusto. A medida que pasa el tiempo, su anhelo por vivir en el exterior se intensifica:

Y se retiró a su aposento. En realidad no había sido la cortesía lo que la había llevado a irse de allí y dejarles intimidad, sino lo doloroso que era para ella ser testigo de cosas que jamás podría vivir. No le había dado tiempo a desarrollar aspiraciones auténticas, pues la maldición había caído sobre ella cuando apenas rozaba la adolescencia y aún no sabía hacia dónde deseaba ir. Pero en el fondo, la Elaine que podría haber sido, la que estaba destinada a ser si nada se hubiera interpuesto, seguía ahí. Marchita, débil, casi olvidada. Pero no desaparecida. Y Elaine sabía que habría soñado con bailes, festejos, el cortejo, un gran amor, una familia... Mas nada de eso estaba a su alcance y su único consuelo era lo que podía construir con su talento para la música, la poesía o las telas (Bonnín, 2022a, pp. 157).

En contraste, la segunda parte presenta un tono más esperanzador, la Dama poco a poco va cuestionando su situación, ya no se conforma con pequeñas cosas; desea más. Y como anticipa el epígrafe, se llena de valentía y decide romper la maldición por sí misma, dispuesta a enfrentar su destino:

Empezó a caminar, de espaldas, hacia la ventana, con las pupilas todavía ancladas al espejo, sin ser consciente de lo rápido que le latía el corazón.

«Hay momentos efímeros capaces de compensar toda una vida»<sup>41</sup>.

Una única vivencia real para compensar todos los años de sombras y espectros. ¿Qué era eso? Nada.

Y todo.

---

<sup>41</sup>Las comillas hacen parte del texto citado, esta frase corresponde a una intervención de un personaje, Margalda, abuela de Elaine; se mantienen aquí tal como en el original.

Esbozó una sonrisa. Inspiró hondo.

Se giró y apoyó las manos en el alféizar antes de alzar el rostro y sentir cómo la brisa procedente del exterior agitaba sus cabellos ondulados y besaba su tez pálida.

Los colores del mundo la recibieron como un estallido de verdad (Bonnín, 2022a, pp. 173-174).

Otros paratextos que también nos parece importante mencionar son los que se incluyen al final de la novela: la nota de la autora en la que cuenta el porqué de esta reescritura y las obras que tuvo en cuenta para ello. También se incluyen los agradecimientos y, poco después, un código QR que lleva a un video en la plataforma YouTube donde se reproduce una canción titulada “Cantar de Elaine” cuya letra es compuesta por la autora, Gema Bonnín, y Bari Enseñat, esta última prestando además su voz para la interpretación. Seguido a esto se pone el poema de “La dama de Shalott” de Alfred Tennyson en la traducción de Luis Alberto Cuenca, además de su versión original en inglés. Al inicio y al final del poema se pone una pintura de la Dama: la primera es *La dama de Shalott* (1888) de Waterhouse, que hemos reproducido anteriormente en este trabajo, y la segunda, también del mismo autor, pero la versión de 1894 *La dama de Shalott mirando a Lanzarote*.

Los paratextos en esta obra son una herramienta que ayuda al lector en la construcción y la percepción del texto principal. La cubierta de la novela, con su ilustración de Elaine en la barca, remite a las representaciones prerrafaelitas, especialmente a la de Waterhouse; debido a su difusión en la cultura popular es posible que muchos de los lectores puedan establecer la conexión entre las dos obras. Por otro lado, los demás paratextos como las variaciones de color en el papel, las guardas, el poema de Tennyson y la canción de Elaine, amplían el contexto de la obra y ofrecen al lector una experiencia de lectura inmersiva y multimedial, que sin duda se acopla a las demandas de los lectores en un mundo mediado por la tecnología.

## Conclusiones

La Dama de Shalott se ha convertido, a lo largo de los siglos, en un personaje cuya figura ha sido objeto de múltiples interpretaciones, transformándose en un personaje que refleja los valores, complejidades, expectativas sociales y culturales de la época en la que se adapta.

La Doncella de Escalot en la *MA* se presenta como una joven ingenua e inocente, sin conocimiento sobre cómo funciona el mundo y carente de una figura materna que la guíe. Su visión está influenciada por los intereses y aspiraciones masculinas, lo cual limita su papel y agencia. Por otro lado, Elaine de Astolat en la *MRA* se presenta como una figura aún más pura e inocente que su predecesora. Su carácter parece estar libre de los sentimientos de venganza que presenta la Doncella de Escalot hacia Lanzarote, es una figura devota y cristiana. Su pureza y sencillez reflejan una visión más idealizada de la feminidad y la devoción por parte de su autor.

La Dama de Shalott en el poema de Tennyson marca una ruptura en la genealogía de la Doncella, aunque sigue conservando los elementos característicos de su historia. Esta presenta un carácter desdibujado, pero al mismo tiempo refleja un sentimiento profundo de soledad, que ella manifiesta en su constante deseo de ser amada. Aunque comparte este sentimiento con las doncellas anteriores, su situación se ve matizada por su ambigüedad y una carga emocional más intensa. Su encierro y su relación con el arte la ubican en un contexto diferente, donde su aislamiento se convierte en una metáfora de la lucha por la identidad y el reconocimiento. Aunque en la versión de Tennyson no existe la carta, el que escriba su nombre en la proa de la barca puede cumplir la misma función, el deseo de ser reconocida.

Por último, la Dama de Bonnín en *Reflejos de Shalott* representa una evolución relevante respecto a las figuras anteriores. A diferencia de sus predecesoras, ha sido formada no solo por su abuela, sino también a través de otras experiencias que han contribuido a su desarrollo y pensamiento crítico. Su identidad está más definida y esto le permite tomar decisiones de manera más autónoma. Estas nuevas cualidades contrastan con la inocencia y la dependencia de las damas anteriores, haciendo de Elaine una figura más resuelta y consciente de sí misma, un personaje moderno que responde a las expectativas de los lectores.

Todos estos avatares ilustran cómo la figura de la Doncella de Escalot ha evolucionado y se ha transformado a lo largo del tiempo, adaptándose a las diferentes épocas y contextos en los que surge. Inicialmente, la Doncella estaba inscrita dentro de relatos más amplios que abordaban los acontecimientos de Camelot. Sin embargo, con el tiempo, su historia comenzó

a contarse de forma independiente. Cada representación ofrece una nueva perspectiva sobre los modelos de feminidad y el papel de la mujer, ajustando su figura a los intereses y objetivos del momento, ya sean de índole política o feminista. En esta última vertiente, los personajes femeninos dejan de ser únicamente modelos amorosos y se transforman en protagonistas de sus propias aventuras. No obstante, los temas feministas no son los únicos en ser abordados desde la narrativa artúrica contemporánea. La leyenda se ha convertido en un espacio para que los autores reflexionen sobre cuestiones de religión, identidad cultural e incluso sobre el medioambiente y el desarrollo tecnológico.

Los escritores que reescriben la materia artúrica utilizan los paratextos para influir en la recepción de sus obras. En estos paratextos, los autores clarifican cuáles son sus fuentes, qué han tomado y modificado. De manera similar a como los autores medievales buscaban otorgar credibilidad y autoridad a sus relatos al basarse en textos anteriores. Hoy, los autores modernos al apoyarse en estos textos no solo se inscriben en la tradición artúrica, sino que también permiten que estas historias evolucionen y se adapten a los desafíos y preocupaciones del mundo moderno y al mismo tiempo permite a los lectores identificar las influencias y referencias, siendo esto una invitación a realizar un ejercicio de comparación y análisis con las obras precedentes.

Dentro del vasto corpus de personajes que componen la Materia, algunos gozan de mayor popularidad, como el mago Merlín, el rey Arturo, la reina Ginebra, Lanzarote, Morgana y los amantes trágicos por excelencia, Tristán e Isolda. Sin embargo, la Dama de Shalott, un personaje aparentemente secundario, sigue despertando nuestro interés al igual que estos personajes. Aunque su historia ha sido relegada al margen de la narrativa principal, ha logrado mantenerse relevante a lo largo del tiempo, en parte por el poema de Tennyson y las representaciones de los Prerrafaelitas. Otro aspecto importante en su longevidad se debe sin dudas a las representaciones que se hacen de su historia y que inundan nuestra cotidianidad, difundida a través de toda clase de objetos y medios. Estos cambios permiten explorar aspectos de su identidad que la tradición medieval apenas sugería, mostrándola como un personaje complejo que refleja las tensiones de su tiempo, y a la vez permite que surjan nuevas lecturas sin que se pierda la esencia fundamental de su figura; por último, su historia aún resuena con nosotros. No es casualidad que su popularidad haya experimentado un auge moderado durante la pandemia del COVID-19 en 2020, prueba de esto son los poemarios dedicados a su figura, la nueva edición del poema de Tennyson sobre la Dama y las conversaciones que giraron en torno a ella en redes sociales como Twitter e Instagram. De igual manera podemos establecer un paralelismo entre su encierro en la torre y el aislamiento experimentado durante el

confinamiento. El sentimiento de soledad reflejado en su narrativa también está presente en nuestra sociedad, el rápido avance de la tecnología ha traído consigo grandes beneficios, pero al mismo tiempo ha disminuido las interacciones interpersonales. Las redes sociales funcionan como un reflejo amplificado de estos deseos de conexión, intensificando la percepción de aislamiento y la búsqueda de validación e interacción, un anhelo que ha existido a lo largo de la historia de la humanidad.

La elasticidad de la materia artúrica es fundamental para su persistencia a lo largo del tiempo, lo que además contribuye a su popularidad. Esta capacidad de surgir en cualquier época, lugar, idioma o formato es lo que ha permitido que estas historias sigan siendo relevantes casi mil años después de que Geoffrey de Monmouth escribiera su *Historia*. Si los temas, historias y personajes de la materia artúrica siguen despertando nuestro interés es en parte porque vivimos rodeados de un imaginario de la Edad Media, que vemos representado continuamente en nuestra cotidianidad a través de series, películas, videojuegos y libros. Así como Tennyson y sus contemporáneos sintieron una fascinación por ese período histórico, también nosotros nos sentimos atraídos por él. De ellos no solo heredamos esa afinidad, sino también la visión y las representaciones que ellos dieron a la Edad Media.

El cómo reinterpretamos y representamos estas historias revela nuestra visión del mundo y los valores que ponemos en él. Al actualizar estas tradiciones, también estamos emitiendo juicios de valor sobre ellas. Aunque el reciente auge de los estudios neomedievales, especialmente en Iberoamérica, ha enriquecido este campo, aún queda mucho por explorar y estudiar. Es importante destacar que las reescrituras juveniles, aunque a veces menospreciadas, representan un primer acercamiento a estos temas para muchos lectores, gracias a su formato, lenguaje y accesibilidad. Estudiar estas reescrituras nos permite comprender cómo las nuevas generaciones reinterpretan y adaptan las narrativas tradicionales, reflejando cambios en la percepción social y cultural, proporcionando una visión contemporánea de nuestra herencia cultural.

## Bibliografía

- Alaya, F. (1970) Tennyson's "The Lady of Shalott": The triumph of art. *Victorian Poetry*, 8(4): 273-289.
- Aldazabal, A. I. (2014). Elaine de Astolat o las trampas de la virtud. En *VI Congreso Internacional de Letras "Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística"* (pp. 52-57). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- Altschul, N. R. (2023). Postcolonizing Neomedievalism: An Introduction. En Altschul, N. R. & Ruhlmann, M. (Eds.). *Iberoamerican Neomedievalisms: "The Middle Ages" and Its Uses in Latin America*. Amsterdam University Press.
- Alvar, C. (1997). *Breve diccionario artúrico*. Alianza Editorial.
- Alvar, C. (2016). La Materia de Bretaña y su difusión en la península ibérica en M. Haro Cortés & J. M. Lucía Megías (coords.), *Libros de caballerías. I. Materia de Bretaña en la península ibérica: literatura castellana artúrica y tristaniana* (p.5-34). Universitat de València.
- Anónimo. (1999). *La muerte del rey Arturo*. Alianza Editorial. Traducción de Carlos Alvar.
- Anónimo. (2006). *La búsqueda del Santo Grial*. Alianza Editorial. Traducción de Carlos Alvar.
- Anónimo. (2010). *Historia de Lanzarote del Lago*. Alianza Editorial. Traducción de Carlos Alvar.
- Armstrong, D. (2015) *King Arthur: History and Legend*. The Great Courses.
- Artal, S. (2013). De Escalot a Shalott: la damisela en su trama. *Cuadernos LIRICO*, (9).
- Barber, R. (1973). *King Arthur: in legend and history*. Cardinal.
- Basarte, A. (2007). La reelaboración del motivo del Don Contraignant en el Roman de La Manekine de Phillippe de Rémi. *Medievalia*, (39), 74-83.
- Bonnín, G. (2022a). *Reflejos de Shalott*. Nocturna Ediciones.
- Bonnín, G. (22 de marzo de 2022b) La dama de Shalott. *Zenda: Autores, libros y compañía*. <https://www.zendalibros.com/la-dama-de-shalott/>
- Botero, M. [trad.] (2007). *Libro del Rey Arturo: según la parte artúrica del Román de Brut de Wace*. Editorial Disbabelia.
- Botero, M. (2008). El Grial en Corbenic: una prueba de calificación espiritual. *Cuaderno de Corbenic*, 4, 7-29.
- Botero, M. (2009) Los orígenes de la literatura medieval francesa: entre traducción y creación. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 2(2), 295-312.

- Botero, M. (2010). Los orígenes del grial en la literatura medieval: de Chrétien de Troyes a Robert de Boron. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 1(2), 7-21.
- Brasseur, M. (2003). *Les femmes dans la légende du roi Arthur*. Editions Errance.
- Bryden, I. (2005). *Reinventing King Arthur: The Arthurian Legends in Victorian Culture*. Ashgate.
- Bryden, I. (2009). Arthur in Victorian Poetry. En Fulton H. (ed.), *A Companion to Arthurian Literature*, 368-380.
- Calbarro, J. L. (2021). Damas de Shalott. De la Inglaterra victoriana de Tennyson a la España de 2020. *Barcarola: revista de creación literaria*, (96), 219-230.
- Castillo Fernández, C. D. (2016). *El Idilio de la Dama de Shalott a través de John William Waterhouse*. [Tesis de pregrado]. Universidad de La Laguna.
- Choudhury, B. (2020). Alfred Tennyson's "The lady of Shallott": A Stylistic analysis. *International Journal in Management and Social Science*, 8(3), 74-85.
- Cirlot, V. (1995). *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea* (Vol. 45). Editorial Montesinos.
- Cooper, H. (2003). The Lancelot-Grail Cycle in England: Malory and his Predecessors. En Dover, C. (ed.), *A companion to the Lancelot-Grail cycle* (p. 147-162). DS Brewer.
- Davis, A. (2017). Adapting Elaine: Tennyson's "The Lady of Shalott" and Feminist Young Adult Novel. *The ALAN Review*, (36), 36-46.
- De Cuenca, L.A. (1978). *Museo*. Ed. Antoni Bosch.
- De Cuenca, L.A. (1984). Introducción. En *Historia de los Reyes de Britania* de Geoffrey de Monmouth. Alianza.
- De la Riva Fort, J. A. (2016). Género literario y reescrituras contemporáneas de la épica homérica (Doctoral dissertation, Universidad Autónoma de Madrid).
- Demoor, M. (2003). Doncellas medievales en la poesía de Lord Alfred Tennyson: retratos del pasado como espejos del presente. *Revista signos*, 36(54), 169-176.
- Díaz, S. (2018). *Una aproximación a las mujeres prerrafaelitas; Musas y artistas*. [Tesis de pregrado]. Universitat de Barcelona.
- Dore, H. (1990). *William Morris*. Chartwell Books.
- Donavin, G. (2003). Elaine's Epistolarity: The Fair Maid of Astolat's Letter in Malory's "Morte Darthur". *Arthuriana*, 13(3), 68-82.
- Dover, C. (2003). Introduction en Dover, C. (Ed.), *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle* (Vol. 54, pp. XI - XIII). DS Brewer.

- Dumas, M. (2012). La reescritura del fenómeno maravilloso en el episodio de la Doncella de Escalot. *Temas medievales*, 20(1), 15-29.
- Field, P. J. C. (2001). Sir Thomas Malory's *Le Morte Darthur*. En Barron, W. R. J. (ed.), *The Arthur of the English: The Arthurian legend in medieval English life and literature* (p. 225-246). University of Wales Press.
- Frappier, J. (1959). The Vulgate Cycle. En R. S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* (pp. 295-318). Clarendon Press.
- Frappier, J. (1972). *Étude sur la mort le roi Artu, roman du XIIIe siècle: Dernière partie du Lancelot en prose*. (Vol. 70). Librairie Droz.
- Frappier, J. (2003). The sense of an Ending: La Mort le Roi Arthur. En Dover, C. (Ed.), *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle* (Vol. 54, pp.115-123). DS Brewer.
- García Gual, C. (2008). *Las primeras novelas. Desde las griegas y latinas hasta la Edad Media*. Ediciones Gredos.
- Gómez redondo, F. (2006). La narrativa de temática medieval: tipología de modelos textuales. En Morales, J. J. (Ed.). *Reflexiones sobre la novela histórica*. (pp. 319-359). Servicio Publicaciones Universidad de Cádiz.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Taurus
- Greene, V. (2002). The Bed and the Boat: Illustrations of the Demoiselle d'Escalot's Story in Illuminated Manuscripts of La Mort Artu. *Arthuriana*, 12(4), 50-73.
- Higueruelo, M. E. (2020). *Los días eternos*. Ediciones Rialp.
- Howey, A. F. (2020). *Afterlives of the Lady of Shalott and Elaine of Astolat*. Springer Nature.
- Huertas Morales, A. (2015). *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*. Editorial Academia del Hispanismo.
- Hunt, W. H. (1850). *La Dama de Shalott* [Pintura]. National Gallery of Victoria.  
<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/28208/>
- Ingram, A. L. (2003). Death of a Maiden: La Demoiselle d'Escalot in La Mort Artu. *Vox romanica*, 62, 127-135.
- Jefferson, L. (1992). Don—don contraignant—don contraint: A motif and its deployment in the french prose Lancelot. *Romanische Forschungen*, 104(H. 1/2), 27-51.
- Lacalle, J. M. (2023). Neomedievalismo: un acercamiento al enfoque y una breve historización. *CALAMUS. Revista de la Sociedad Argentina de Estudios Medievales*, 7, 1-36.
- Lacy, N. J. (2000) The Evolution and Legacy of French Prose Romance. En R. L. Krueger (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance* (pp. 167–82). Cambridge University Press.

- Lacy, N. J. (2003). The Sense of an Ending: La Mort le roi Artu. En C. Dover, Carol (ed.), *A companion to the Lancelot-Grail cycle* (p. 115-123). DS Brewer.
- Lacy, N. J., Ashe, G., & Mancoff, D. N. (2014). *The Arthurian Handbook*. Routledge.
- Le Lan, N. (2005). *La demoiselle d'Escalot (1230-1978) : morte d'amour, inter-dits, temps retrouvés*. L'Harmattan.
- Lot, F. (1918). *Etude sur le Lancelot en prose*. Champion.  
<https://archive.org/details/tudesurlance00lotf/page/n7/mode/2up>
- Lupack, A. (2007). *The Oxford guide to Arthurian literature and legend*. Oxford University Press.
- Malory, T. (2013). *La muerte de Arturo*. Siruela.
- Matthews, D. (2009). Scholarship and Popular Culture in the Nineteenth Century. En Fulton H. (ed.), *A Companion to Arthurian Literature*, 355-367.
- Matthews, D. (2015). *Medievalism: A critical history*. Boydell & Brewer.
- Milland-Bove, B. (2006). *La demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIIIe siècle*. Champion.  
<https://archive.org/details/lademoisellearth0000mill/page/12/mode/2up>
- Palenzuela, J. M. (2017). “Shalott”-Cortometraje de efectos especiales [Tesis de doctorado]. Universitat Politècnica de València.
- Paolantino, J. (2000). La Dama de Shalott. En Ramón Lopez Ortega (Ed.), *Antología poética. Clásicos de la lengua inglesa en traducción*. Universidad de Extremadura.
- Parante, I.G. & Pascual, S. (2021). *Anne sin filtros*. Editorial Molino.
- Pérez Prieto, P. (2014). *Poesía en lengua inglesa. Antología esencial*. Ed. Pigmalión.
- Pérez Rod, I. (2020). *La pecera Azul*. Editorial Vitruvio.
- Peterson, L. (2009). Tennyson and the Ladies. *Victorian Poetry*, 47(1): 25-43.
- Planas Bennásar, J. (2020). *Cercandanza*. Los Papeles de Brighton.
- Plasa, C. (1992). Cracked from side to side: Sexual politics in “The Lady of Shalott”. *Victorian Poetry*, 30(3/4): 247-263.
- Poulson, C. (1999). *The Quest for the Grail: Arthurian legend in British art, 1840-1920*. Manchester University Press. <https://archive.org/details/questforgrailart0000poul>
- Pyle, H. (1996). *El rey Arturo y sus caballeros*. Anaya.
- Real, A. (2014). *Prerrafaelismo y leyendas artúricas: modelos de feminidad en literatura y artes plásticas*. [Tesis de pregrado]. Universitat de les Illes Balears.
- Ricks, C. (2002). *Tennyson*. Palgrave.
- Ricks, C. (2007). *Tennyson: A Selected Edition*. Routledge.

- Rivero Taravillo, A. (2002). *La Dama de Shalott y otros poemas*. Ed. Pre-Textos
- Rossetti, W. M. (1903). *Rossetti Papers, 1862-1870: A Compilation*. Sands.  
<https://archive.org/details/rossettipapers00rossuoft/page/n369/mode/2up>
- Simpson, R. (1984). Costello's "The Funeral Boat": An Analogue of Tennyson's "The Lady of Shalott". *Tennyson Research Bulletin*, 4(3), 129-131.
- Simpson, R. (1985). Landon's "A Legend of Tintagel Castle": Another Analogue of Tennyson's "The Lady of Shalott". *Tennyson Research Bulletin*, 4(4), 179-185.
- Soto, R. (2020). "Harta de sombras estoy". La Dama de Shalott de Alfred Tennyson como metáfora del ideal de feminidad victoriano y su reflejo en el imaginario pictórico decimonónico. *Eviterna*, (8), 250-267.
- Sutphin, C. (2000). Human tigresses, fractious angels, and nursery saints: Augusta Webster's A Castaway and Victorian discourses on prostitution and women sexuality. *Victorian Poetry*, 38 (4): 511-532.
- Swift, T. (Director). (2020). *Folklore: The Long Pond Studio Sessions* [Filme Cinematográfico]. Disney+.
- Tennyson, A. (2018). *Lancelot y Elaine*. Dedalus. Traducción de María Inés Castagnino y Susana Caba.
- Tennyson, A. (2021). *La Dama de Shalott*. Reino de Cordelia. Traducción de Luis Alberto de Cuenca.
- Trujillo, J. R. (2014). Literatura artúrica en la Península Ibérica: cuestiones traductológicas y lingüísticas. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, (28), 487-510.
- Vinaver, E. (1959). Sir Thomas Malory. En R. S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* (pp. 541-552). Clarendon Press.
- Waterhouse, J. W. (1888). *La Dama de Shalott* [Pintura]. Tate Britain, (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/waterhouse-the-lady-of-shalott-n01543>).
- Waterhouse, J. W. (1915). *Harta estoy de Tinieblas, dijo la Dama de Shalott* [Pintura]. Art Gallery of Ontario, (<https://ago.ca/collection/object/71/18>).
- Workman, L. (2008). Medievalism. En Lacy, N. (Ed.) *The new Arthurian encyclopedia: New edition*. Routledge.
- Wright, J. (2003). A reflection on fiction and art in "The Lady of Shalott". *Victorian Poetry*, 41(2):287-90.
- Zaid, A. (2015). *La dama de Shalott*. Ed. Thule.
- Zarandona, J. M. (2004). *Los Ecos de las montañas de José Zorrilla y sus fuentes de inspiración: de Tennyson a Doré*. Universidad de Valladolid.

- Zarandona, J. M. (2006). La literatura artúrica española, ibérica e iberoamericana contemporánea: neo-medievalismo cultural, literatura comparada y traducción literaria. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, (12), 107-118.
- Zarandona, J. M. (2007). *La recepción de Alfred Tennyson en España: traductores y traducciones artúricas*. Universidad de Valladolid.
- Zarandona, J. M. (2016). The Reception of Alfred Lord Tennyson in Spain: Difficulties and Achievements. En Ormond L. (Ed.), *The Reception of Alfred Tennyson in Europe*. Bloomsbury.