

REGINA CORDIUM: LAS VOCES QUEBRADAS
EN LA POESÍA DE ELIZABETH SIDDAL
REGINA CORDIUM: FRACTURED VOICES
IN ELIZABETH SIDDAL'S POETRY

M^a Cristina HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla/IES Miguel Fernández de Melilla

Resumen: La obra poética de Elizabeth Siddal (1829-1862), también modelo y pintora de la Hermandad Prerrafaelita (PRB), fue ignorada por la crítica y los círculos artísticos de su época. Su relación con Dante Gabriel Rossetti, el gran poeta-pintor y fundador de la PRB, y el sensacionalismo alrededor de las misteriosas circunstancias de su muerte, son algunos motivos por lo que su perfil profesional y su carrera fueron oscurecidos, silenciados e infravalorados. No obstante, sus versos, no traducidos aún al castellano, están siendo recuperados e investigados por críticas feministas. Con este artículo pretendemos contribuir al conocimiento y la difusión de una voz poética intensa y original que ahonda en las voces quebradas femeninas.

Palabras clave: Elizabeth Siddal, Prerrafaelismo, poesía.

Abstract: The poetic work of Elizabeth Siddal's (1829-1862), also model and painter of the Pre-Raphaelite Brotherhood (PRB), was ignored by the criticism and the artistic circles of her time. Her relationship with Dante Gabriel Rossetti, the great poet-painter and founder of PRB, and the sensationalism around the mysterious circumstances of her death are some of the reasons why her professional profile and career were obscured, silenced and undervalued. However, her verses, not yet translated into Spanish, are being recovered and investigated by feminist critics. We intend to contribute with this essay to the knowledge and the divulgation of her intense and original poetic voice that delves into female fractured voices.

Key words: Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelism, Poetry.

Elizabeth Eleanor Siddal (1829-1862), de orígenes humildes, trabajaba como sombrerera y modista cuando fue "descubierta" por la Hermandad Prerrafaelita, siempre en busca de *stunners* que posaran para sus cuadros. Comenzó, pues, como modelo para Walter Deverell, William Holman Hunt, John Everett Millais y, sobre todo, Dante Gabriel Rossetti, de quien se enamoró. Rossetti y Siddal, que fueron una pareja con altibajos durante años hasta que se casaron en 1860, formaron también una pareja artística que creó obras colectivamente. Ella era su musa, su modelo y su compañera, pero también una discípula aplicada, aunque rebelde, al mismo tiempo, con un criterio propio y capaz de subvertir los códigos androcéntricos que reflejaban las obras de algunos varones prerrafaelitas. Siddal se convirtió también en una excelente pintora y poeta, pero después de varias crisis nerviosas, de inestabilidad en la relación con Gabriel, de dolencias diversas y de la pérdida de su bebé, murió en febrero de 1862 por una sobredosis de láudano. Desde entonces, ha sido una figura omnipresente en el contexto crítico y biográfico de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* (PRB), pero más por la mórbida curiosidad que suscitaban su vida sentimental y las lamentables circunstancias de su muerte que por su propia producción artística.

Sin embargo, su obra poética y pictórica merece toda nuestra atención por su fina ironía y la adaptación de temas masculinos desde una perspectiva ácida y crítica. Recibió el mecenazgo de John Ruskin, quien le entregó un elevado sueldo anual por su trabajo, aunque durante un tiempo excesivo su obra ha sido ignorada e infravalorada. Fue la primera mujer en participar en una exposición del grupo en la década de 1850, pero también tuvo una exclusivamente para ella en 1991. Sus pinturas y dibujos, así como los escasos quince poemas que dejó, de versos muy admirados por su cuñada, la poeta Christina Rossetti, y por los decadentes Swinburne y Wilde (Hassett, 1997: 443-470), están sirviendo para que hoy sea re-contextualizada como una figura distintiva dentro del movimiento prerrafaelita, pero también dentro del grupo de mujeres artistas que determinaron pertenecer a su propia tradición, buscando una genealogía.

De su obra pictórica hemos tratado en otras ocasiones y preferimos aquí ceder todo el espacio a su creación poética (Hernández, 2015 y 2016). Además, téngase en cuenta que, en

comparación con su producción artística, que está más documentada, revisada y analizada en la actualidad, su carrera poética suele verse como un elemento secundario, periférico, por supuesto, también a la sombra de Rossetti. La mayoría de los investigadores asumen, en líneas generales, que comenzó a escribir alrededor de 1854, bajo la influencia de la PRB, aunque hay voces disonantes que apuntan que el interés de Siddal por lo poético comenzó en la infancia, cuando descubrió a Tennyson, uno de sus poetas favoritos, en el papel que envolvía una barra de mantequilla.

Lo que sí parece un hecho más o menos cierto es que no había intención -al menos, por el momento- de querer publicarlos mientras vivía: no hay pruebas ni evidencias en su correspondencia, ni en documentos secundarios; amigos y parientes desconocían la existencia de sus versos, que en total forman un pequeño corpus de quince poemas y breves fragmentos, algunos incluso incompletos y muy esquemáticos (Womack, 1998:272). Después de su muerte, en 1865, hubo un amago de publicación, de incorporar, al menos, seis textos en el que sería *The Prince's Progress and Other Poems* (1866) de Christina Rossetti, pero esto nunca ocurrió. Esta co-publicación hubiera sido una oportunidad idónea para que Siddal hubiera terminado formando parte del canon de escritoras victorianas y escapara del negligente olvido al que ha estado sometida. No he encontrado unanimidad en los motivos de esta no-publicación. Mientras Whitney A. Womack afirma que fue Dante Gabriel quien le propuso a su hermana la inclusión de los poemas de Lizzie y que Christina, finalmente, los rechazó por considerarlos excesivamente deprimentes (Womack, 1998:272-273), Stefania Arcara señala justamente lo contrario: Christina sí estaría interesada en publicar los versos de su difunta cuñada, siendo Dante Gabriel Rossetti quien declinaba la oferta (Arcara, 2015:107). Tendría que ser William Michael Rossetti, tras retocar y corregir los poemas -con todos los inconvenientes de lectura e interpretación fidedignas que esto conlleva-, quien los fuera publicando de manera diseminada en varios artículos, ensayos y biografías. Así, podemos decir que la voz de Elizabeth Siddal quedó fracturada, esparcida y - hasta cierto punto - manipulada en *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters, With a Memoir*

(1895); *Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaelitism: Papers 1854 to 1862* (1899); "Dante Rossetti and Elizabeth Siddal", *Burlington Magazine* (1903) y *Some Reminiscences of William Michael Rossetti* (1909). Hubo que esperar más de un siglo desde su muerte para que sus poemas aparecieran colectivamente, atendiendo rigurosamente a los manuscritos de Siddal y en relación con su trabajo pictórico en la edición de los *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal* (1978). Roger C. Lewis y Mark Samuels Lasner consultaron los manuscritos originales y las copias que Dante Gabriel Rossetti había realizado de los versos de Siddal, descubriendo que los poemas diferían notablemente de las versiones publicadas por William Michael (Lewis y Lasner, 1978). Algunos de los poemas mostraban un estado fragmentario, con partes casi ilegibles, pero en general, como ha señalado Maggie Berg, lo que evidencian los poemas es un estilo propio y único, una poética que no se constreñía a los dogmas prerrafaelitas, ni se doblegaba por los temas y motivos canónicos (Berg, 1980:151-156).

Al *pseudo-ineditismo* - por denominarlo de alguna manera - de su poesía, hay que añadir dos factores que inciden en la perjudicial obliteración de su obra. Por un lado, la crítica se empeñó hasta no hace mucho en infravalorarla, considerando que sus versos no eran sino garabatos de una mujer de poca cultura y con graves problemas mentales y afectivos que desahogaba su dolor en toscos escritos autobiográficos; por otro, los biógrafos y cronistas del movimiento prerrafaelita han leído sus versos en busca del sórdido melodrama, de pistas e indirectas a las infidelidades de Rossetti y de confesiones de sus (falaces) impulsos suicidas. Gracias a los trabajos de varias investigadoras como Jan Marsh (1989 y 1991), Beverly Taylor (1995), Constance H. Hassett (1997) o, más recientemente, Anne Woolley (2014) y Jill R. Ehnenn (2014), se ha demostrado que Siddal escribía con consciencia de estar creando una obra de arte, que leía y se documentaba para sus propios textos, de los que hacía modificaciones y ajustes, basándose en fuentes literarias tradicionales y coetáneas y subvirtiendo estereotipos perpetuados por sus colegas varones. Sin embargo, carecemos de una traducción impresa de sus versos en castellano en la actualidad,

salvo alguna pobre -y a veces errónea- excepción en webs y blogs.

Como poeta, Siddal se caracterizó por escribir poemas de versos breves e íntimos, aparentemente sencillos e ingenuos, pero extremadamente metafísicos y profundos, así como reelaboraciones de baladas tradicionales y coetáneas, de las que también realizó representaciones visuales, porque le permitían explorar en la voluntad femenina, en la psique de las mujeres, en su ciclo vital y en las vicisitudes impuestas por la mentalidad victoriana, a través de dos medios artísticos (Ehenn, 2014: 255-256). Aunque, como modelo de artistas varones y como pareja del omnipresente Rossetti, también estuvo presa por los rígidos y estrechos márgenes de la mentalidad victoriana, de los que quiso escapar a través de su obra.

De ahí el título de este trabajo, *Regina Cordium*. Se trata de una desconcertante imagen creada por Rossetti poco después de su boda en 1860 y la crítica feminista suele poner atención en ella. El dibujo, con tiza roja y negra, fue terminado cuando regresaron de la luna de miel en París y poco después completó el óleo. Lisa B. Vernoy analiza las sutiles diferencias entre las dos versiones como síntomas ya no solo de la manipulación del cuerpo de Siddal, sino especialmente de la relación asimétrica entre el artista y sus modelos (Vernoy, 2012:160-167). En el dibujo, la ondulada y rojiza cabellera de Siddal cae libremente sobre sus hombros, mientras que en el óleo parece más peinado y controlado. Los cabellos han sido cepillados hacia atrás y el fino mechón que asoma por su frente ha sido claramente manipulado por el artista para la composición pictórica. El tono rojizo del cabello también ha sido oscurecido con respecto al dibujo, donde parece más “natural”, y la boca y las mejillas han sido maquilladas. Para Vernoy, estas modificaciones y manipulaciones indican el control que Rossetti estaba ejerciendo sobre el cuerpo de la modelo, pero también el control sobre la clase social de la que procedía Siddal. Los adornos, las joyas, el peinado, el maquillaje, la vestimenta y la dorada ubicación son los “instrumentos” con que Rossetti transforma a una humilde sombrerera en una belleza regente, de manera que su mensaje es claro: la estratificación social, tan duramente establecida en el contexto victoriano, se vuelve maleable y dúctil en el arte, porque

esos instrumentos de apariencia externa -vestidos, joyería, poses, etc.- solo operan como signos dóciles en manos del artista (Vernoy, 2012:161-163). Incluso el título funciona como signo; este título, *Regina Cordium*, es un paralelo transformado del importante apellido familiar o del ancestral linaje nobiliario y Rossetti lo hace explícito en el lienzo - está, de hecho, clavado en el lienzo. Ella (ya) no es Elizabeth Eleanor Siddal, la sombrerera, y luego modelo, artista y poeta; ella es, sencilla y legítimamente, “su” Reina de Corazones. Otra diferencia significativa entre el dibujo y la pintura la encontramos en los ojos, en la mirada de Siddal. En el dibujo, ella parece devolverle la mirada -aunque parcialmente de soslayo- al espectador de manera casual y espontánea; sin embargo, en el óleo, tenemos unos ojos cansados, indiferentes, con los párpados más caídos, casi sin interacción con el espectador (Vernoy, 2012:163-164). El dibujo, pese a la intervención del artista, puede que nos mostrara una Siddal más “real” - o, al menos, más “feliz” -, mientras que en la pintura hallamos una Siddal cosificada, triste, marchita, distanciada del mundo que la observa. Su mirada no se dirige a nada ni nadie concretos, a lo sumo, hacia sí misma, la mirada prototípica de féminas ensimismadas que encontraremos en muchas otras obras de Rossetti. Lo mismo puede decirse de las manos. En el dibujo, Siddal agarra la pequeña flor con cuidado y delicadeza, pero la posición de los dedos indica vida y movimiento. En la pintura, en cambio, los dedos están casi agarrotados, aferrándose a la flor ahora de mayor tamaño. La florecilla del dibujo resulta tan insignificante que expone completamente la mano de Siddal, a diferencia de la pintura. La violácea flor del óleo es un pensamiento, símbolo del recuerdo y la memoria y, por tanto, un emblema o heraldo de esta “reina” ensimismada.

Centrémonos en la pintura al óleo. En primera instancia, tenemos a la vista la cabeza, el busto y una mano de una figura femenina. Una especie de parapeto de madera oculta el resto del cuerpo; parece más bien la parte inferior de un marco con una placa dorada que lleva inscrito su título, *Regina Cordium*. Al fondo, un panelado dorado de cuadrículas que reiteran un patrón de equis y corazones, como el tablero de un juego de mesa o como la red con que el amor atrapa a sus presas. En principio, son los tonos dorados y rojizos los que dominan la imagen, ya que

condensan a la perfección el título y asunto: Reina (oro) de Corazones (rojo). La figura mira con desánimo hacia un lado mientras sujeta con escaso interés un pensamiento, acaso una violeta algo doblada por el tallo. El largo collar de cuentas de coral y colgante con forma de corazón rodea varias veces su cuello -a diferencia del dibujo, donde solo daba una vuelta-, destacando poderosamente su intenso color rojo sobre las leves pinceladas azulinas en su cuello y escote. Tal vez la disposición del collar y la coloración azulada de la piel sugieren un estado de hipoxia o de asfixia, como si aquí Siddal se estuviera ahogando, por lo que el paralelismo simbólico con la violácea flor quebrada entre los dedos es rotundo y absoluto. La floja y débil manera en que sujeta la flor también sugiere que esta reina, aunque atrapada en esa dorada red de corazones y asfixiada por un redundante amor, está a punto de caer, marchita y rota como la flor. Pero también refleja una voz asfixiada, a punto de quebrar. La voz femenina en su afonía discursiva, al borde de quebrarse, como lo fue en sus poemas.

Porque de la poética de Elizabeth Siddal pueden señalarse una serie de rasgos más o menos reconocibles tanto en el círculo prerrafaelita como en el contexto de las poetisas británicas coetáneas - la muerte, la soledad, la desilusión amorosa, la sensación de enjaulamiento -, pero si hay un elemento característico que atraviesa sus escasos quince poemas, temática y estructuralmente, es la fractura de la voz femenina. Las voces quebradas, la “afonía” femenina, la incomunicación entre géneros, las interrogaciones retóricas, la ausencia de un inicio y una conclusión en los poemas, la mudez y la sordera -literales y metafóricas- son elementos persistentes en sus versos, especialmente, en aquellos que se inspiran en las baladas tradicionales, por su aparente ingenuidad, su parquedad lingüística y su depurado lirismo.

Como ha señalado Anne Woolley, a Siddal le interesaba la balada menos por su relevancia histórico-patrimonial y más por las posibilidades críticas y expresivas que le ofrecía (Woolley, 2014:40-41). La supuesta sencillez de la balada - la influencia del *Minstrelsy* (1803) de Walter Scott es fundamental - le sirvió para configurar una alegoría de las restricciones impuestas a las mujeres, de manera que las barreras verbales se convierten en una

traslación poética de las restricciones y limitaciones sobre el género femenino. Apropiándose de y subvirtiendo los mecanismos retóricos de la balada, Siddal construía su personal reflexión acerca de la imposibilidad de las mujeres para hablar, para comunicarse, en definitiva, para expresar su voluntad a través de la palabra, una palabra que les estaba vetada y una palabra que, en determinados casos, resultaba del todo inefable. Para Siddal, no obstante, podía haber una comunicación efectiva con el *self*, con el propio yo y, aunque la muerte, el abandono, la pérdida, la ausencia -otros elementos clave de su obra- no son sino fronteras problemáticas, tampoco implican que resulten insuperables porque es posible una comunicación intermediaria. En cierto modo, Siddal estaba inscribiéndose en un marco ideológico ancestral al tratar el tema de la voz quebrada femenina. Todas las poetisas del periodo victoriano habían recibido el dogma del silencio como castigo a las hijas de Eva, por haber escuchado y hablado a la serpiente; un argumento que permitió justificar dos falacias: que el verdadero poder discursivo debía estar en manos de los hombres y que las mujeres, incapacitadas para la poesía, no debían utilizar su propio lenguaje. Esto puede ofrecer una explicación a dos poemas geniales de Siddal donde adopta una voz poética masculina. En “Gone” y “The Lust of the Eyes”, dos textos llenos de ironía y cruda sátira, la voz masculina se prodiga en elogios para la mujer amada, pero los términos empleados son exclusivamente corporales, físicos, materiales, superficiales. La ausencia concreta y discursiva de la mujer en estos dos poemas apuntaban directamente al voyerismo masculino en general y a la cosificación femenina de los prerrafaelitas en particular.

De ahí que la estrategia de Siddal sea el secreto, lo elusivo, la sugerencia, la mudez o el silencio. Pero no solo como elementos temáticos. La artista construye un discurso disfrazado de sencillez pero en verdad complejo y difícil de descifrar, pues con reiteraciones y aliteraciones, el discurso parece casi fragmentado, insinuando la imposibilidad de decir. Las repeticiones, además, crean la impresión de movimiento, pero la brevedad sintáctica insiste en la idea de limitación física y comunicativa.

Ante las barreras y las restricciones, las poetisas recurren al silencio, pero también a la desbordante sugerencia expresiva, una

suerte de “glosolalia” - rayana en la retórica de la mística occidental - porque posibilita paradójicamente la fluidez de sus emociones, aunque de manera contenida y sutil. Esta glosolalia puede verse notablemente en “At Last”, texto de notable influencia baládica en que una moribunda no cesa de dar indicaciones a su madre para la preparación de su inminente muerte. También en “Love and Hate”, donde la voz femenina traicionada por el que creía su amado hace un abundante despliegue de reproches verbales. En “Dead Love”, una mujer experimentada en el amor despliega toda una serie de advertencias a una joven cerca de la inconstancia amorosa y la fugacidad de la belleza.

El secretismo y las palabras veladas suelen esconder una relación amorosa ilícita e incluso transgresora que cruza los límites de la vida y de la muerte. Sus hablantes poéticas se asemejan a figuras en trance o en tránsito, en un estado psíquico y emocional al borde del abismo. Un estado alterado de la conciencia que, por otra parte, permite traspasar las barreras y las contingencias. A pesar de esto o justamente por esto, Siddal hace hincapié en las limitaciones corporales. El cuerpo físico es un impedimento para las mujeres y para su discurso. Así, la comunicación verbal, que es ineficaz y limita a las mujeres, es sustituida por la comunicación sensorial, de manera que las voces poéticas quebradas prefieren tocar, rozar, acariciar, oler, contemplar, observar, saborear. Las bocas en los poemas de Siddal no se comunican a través de la palabra, sino a través del beso y las caricias – “True Love”, “A Year and a Day”, “A Fragment of a Ballad”. Tampoco encontraremos excesivos diálogos en sus versos, sino soliloquios introspectivos, confidencias con el propio yo. Las mujeres de Siddal encuentran mayor seguridad y consuelo conversando consigo mismas.

La falta de comunicación entre hombres y mujeres se debe en ocasiones al abandono amoroso o a la interminable espera del amado por parte de la voz poética femenina, como expone Siddal en “A Fragment of a Ballad”, también conocido como “Speechless”, aunque también a la separación de los amantes por una voluntad externa, como los padres o la fatídica muerte, como apreciamos en “He and She and Angels Three”. En ambas situaciones, las voces poéticas femeninas, ante el fracaso de la

comunicación convencional, optan entonces por dialogar consigo mismas.

La parquedad lingüística y la brevedad expresiva conducen a la ambigüedad como único final posible para sus poemas. Sus versos devienen inconclusos, algunos incluso llegan a ser crípticos, dejando a quien los lee con una incertidumbre que, por un lado, invita a compartir la introspectiva soledad de la voz poética y, por otro, alienta la reflexión crítica del silencio impuesto al género femenino. El uso de las contradicciones fue llevado por Siddal hasta el extremo. De ahí la figura de la “muerta en vida”, similar a la de la “mujer póstuma”, figura clave de la poética de Christina Rossetti que podemos encontrar en textos como “Dream Land”, “Sound Sleep”, “Sleeping at Last”, “When I am Dead”, donde la voz poética femenina adopta voluntariamente un estado aletargado o casi inerte como única posibilidad de resistencia.

Podemos denominarlo también “discurso ofélico”, en obvia referencia a Ophelia, personaje mítico-literario que Siddal conocía bastante bien. En profunda conexión con el arquetipo de la Bella Durmiente, emblema de la pasividad, vulnerabilidad y disponibilidad femeninas que tanto fascinó al sector masculino victoriano, la voz ofélica le permitió a Siddal adaptar y subvertir las imágenes de inactividad, sueño y muerte que la cultura victoriana adjudicaba al ámbito femenino en general y que coetáneos, críticos y biógrafos le adjudicaron a Siddal en particular.

La muerte, la ausencia, el dolor constituyen una barrera tangencial que puede superarse mediante una comunicación distorsionada, rayana en la ensoñación, el trance y el estado psicológico alterado por sustancias. Lizzie da un paso más allá que Christina y se sirve de las disciplinas que conocía y practicaba, entretejiendo sus lecturas poéticas y los motivos pictóricos que proliferaban en el mundo artístico masculino; así pues, para confeccionar su espléndida e innovadora voz ofélica, conjuga la figura de la “mujer póstuma” y la “bella durmiente” con el de la “bella muerta” o la “joven moribunda”. En poemas como “True Love”, “At Last” “The Passing of Love”, “Lord May I Come”, entre otros, podemos advertir las sutiles huellas de esta voz ofélica. Porque Ophelia, a quien ella encarnó posando para Millais y que nunca es nombrada explícitamente en sus versos, no

es sino la mujer en pleno tránsito, en comunión mística con el ciclo de una naturaleza regenerativa, la mujer que se desplaza de sí misma y que tiene en sus manos el poder de la fluidez entre el *self* y el espectro del *self*, entre el yo y el otro yo, la mujer cuya enajenada voz interior, ante el silencio impuesto del verbo lógico, fluye con mayor caudal que el de las racionales palabras.

Ahora bien, el texto que mejor ejemplifica la voz ofélica en la breve producción de Siddal es “A Year and a Day”, el que ella consideraba su mejor poema (Lewis y Lasner, 1978:24; Marsh, 1989:200). Original, intenso, alucinatorio incluso, el poema otorga a la voz ofélica un contexto, una subjetividad, una ocasión para expresar su deseo truncado (Womack, 1998:274). Tumbada sobre la hierba y cerca de un río, el sujeto femenino anhela la muerte. El tiempo ha sido suspendido. Estamos en plena primavera, la estación del renacimiento y la regeneración, aunque la verde y alta espesura la cubre como si de un féretro vegetal se tratase. Y en su tumba botánica, le asaltan “borrosos espectros” y “deformadas visiones” de su vida pasada que caen por sus mejillas como “lágrimas” y como el “rocío”. Estas imágenes caleidoscópicas fluctúan como en un sueño o trance, en un progresivo estado alterado de consciencia que, al final, le trae “el rostro de aquel dulce amor”, el amado lejano y extraño. Pero Siddal rechaza el rol de sufridora víctima del amor al refugiarse en el aislamiento, la vacuidad emocional y la indiferencia ante la desilusión afectiva, “cuando esté triste sueño haya muerto”. Al final, el silencio, la calma y un eterno dormir “vaciada de amor y de vida”, como la espiga molida. Una evidente referencia al agresivo proceso de recolección por el que es seleccionado el grano y el resto es destinado a fertilizar la tierra. La voz ofélica de Siddal, por tanto, es como la espiga de la que se ha extraído el amor y que queda, sembrada en la hierba, como cáscara de su propio yo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arcara, S. (2015). Sleep and Liberation: The Opiate World of Elizabeth Siddal. En B. Laurent (Ed.), *Sleeping Beauties in Victorian Britain: Cultural, Literary and Artistic Explorations of a Myth* (pp. 95-120). Bern: Peter Lang.

- Armstrong, I. (1993). *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. London: Routledge.
- Berg, M. (1980). A Neglected Voice: Elizabeth Siddal. *Dalhousie Review*, 60 (1), pp. 151-156.
- Ehnenn, J. R. (2014). Strong Traivelling: Re-visions of Women's Subjectivity and Female Labor in the Ballad-Work of Elizabeth Siddal. *Victorian Poetry*, 52 (2), pp. 251-276.
- Hassett, C. W. (1997). Elizabeth Siddal's Poetry: A Problem and Some Suggestions. *Victorian Poetry*, 35(4), pp.443-470.
- Hernández González, M. C. (2015). Ni Ophelia, ni Beatrix, ni Lizzie: Siddal, artista y poeta. En M. Martín Clavijo, M. González de Sande, D. Cerrato, E. M. Moreno Lago (Eds.). *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, (pp. 811-822). Sevilla: ArCibel.
- Hernández González, M. C. (2016). Adaptación, subversión y transgresión en tres artistas victorianas. Los casos de Elizabeth Siddal, Marie Spartali Stillman y Evelyn De Morgan", en M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González y E. Esteban Bernabé (Eds.). *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. (Murcia: Consejería de Educación y Universidades.
- Homans, M. (1980). *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson*. New Jersey: Princeton University Press.
- Leighton, A. (1992). *Victorian Women Poets: Writing Against the Heart*. London and New York: Haverter Wheatsheaf.
- Lewis, R. C. and Lasner, M. S. (Eds.) (1978). *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*. Wolfville, Nova Scotia: Wombar Press.
- Marsh, J. (1989). *The Legend of Elizabeth Siddal*. London: Quartet Books.
- Marsh, J. (1991). *Elizabeth Siddal: Pre-Raphaelite Artist 1829-1862*. Sheffield: Ruskin Gallery.
- Taylor, B. (1995). Beatrix/Creatrix: Elizabeth Siddal as Muse and Creator. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 4, pp. 29-50.
- Vernoy, L. B. (2012). *The Value of a Body: Anatomy Lessons in Nineteenth-Century British Literature and Visual Culture*. PhD thesis. San Diego: University of California.
- Woolley, A. (2014). *Dualisms and Balances of Power: Contextualizing the Poems of Elizabeth Siddal*. PhD thesis. Newcastle: Keele University.
- Womack, A. W. (1998). Elizabeth Eleanor Siddal. En W. B. Thesing (Ed.), *Dictionary of Literary Biography: Victorian Women Poets* (pp. 269-277). Detroit: Gale.