



El General de la Orden de Sir Galahad
Resonancias de Sir Thomas Malory en la obra de Sir
Edward Burne-Jones

Alma Obregón Fernández

Universidad Complutense de Madrid
Grupo de Estudios de la Cultura Popular en la Sociedad Mediática (UCM)
aobregon@ccinf.ucm.es

Resumen: El renacer de la leyenda Artúrica como temática fundamental en las artes visuales de la Inglaterra Victoriana fue, en muchos casos, suscitado por el impacto de las obras de Tennyson. Sin embargo, en el caso del pintor Edward Burne-Jones, el retorno de Arturo está marcado por su admiración por las fuentes medievales. Su respeto por el texto de Malory y los valores que en él localizaba, le convirtieron en adalid de la leyenda hasta su muerte, integrándola en su vida y apartándose de una sociedad que rechazaba y de unos movimientos artísticos que no comprendía. Por todo ello, sus creaciones se convierten en un estandarte del amor por el Medioevo y la elección de la temática artúrica se transforma en una declaración de intenciones, no sólo axiológicas sino estéticas y, en ocasiones, un testimonio de su vida personal.

Palabras clave: Sir Edward Burne-Jones; Sir Thomas Malory; Rey Arturo; William Morris; Leyenda artúrica; Medievalismo; Prerrafaelismo; Santo Grial.

Abstract: The revival of the Arthurian Legend as an essential subject in the visual arts of Victorian Britain was, in many cases, derived from the influence of Tennyson's poetical works. Nevertheless, when it comes to Burne-Jones, his approach to the return of King Arthur is marked by his love for the medieval sources. Burne-Jones's respect for Malory's text and the moral principles that it promoted, led him to defend the original legend until his death, integrating it in his life and keeping himself apart not only from a society that he didn't approve but also from the latest art tendencies, which he didn't understand. For this reason, his creations are an emblem of the love for the Middle Ages, and the choice of Arthurian subjects becomes a statement of his aesthetical and axiological principles and, sometimes, a testimony of his private life as well.

Key Words: Sir Edward Burne-Jones; Sir Thomas Malory; King Arthur; William Morris; Arthurian Legend; Medievalism; Pre-Raphaelitism; Holy Grail.

A comienzos del s. XVIII, con el ascenso de la razón, la modernidad y las ideas ilustradas, la leyenda de Arturo parecía estar condenada al olvido. Tras más de un siglo ignorada por los artistas, su rescate viene de la mano del *revival* gótico [1] que se inició en la década de 1740 y que cobró mayor intensidad a comienzos del siglo XIX. En este ámbito, e impulsados principalmente por los poemas e *Idilios* de Tennyson [2], los artistas victorianos se lanzan a representar la leyenda Artúrica. Como resultado, plasman una y otra vez los aspectos del ciclo artúrico que habían sido previamente recogidos y reinterpretados por Tennyson. Sin embargo, como veremos a continuación, para uno de aquellos artistas la leyenda era mucho más que una temática de moda o una manera de exaltar los valores victorianos. Este testimonio de Georgiana Burne-Jones es un buen comienzo para empezar a valorar la importancia que tuvo la leyenda artúrica (y sobre todo la obra de Malory [3]) en la vida de Edward Burne-Jones [4]:

Era la reimpresión de Southey de "Le Morte D'Arthur" de Malory: a veces pienso que ese libro no ha podido ser amado jamás como lo fue por aquellos dos hombres [5]. En el caso de Edward se convirtió, literalmente, en una parte de sí mismo. Su fuerza y su belleza, su religiosidad mística y la noble caballerosidad en las acciones, el mundo de historia perdida y romance en los nombres de personas y lugares [...]. [6]

William Morris y Burne-Jones se conocieron en Oxford en 1853, cuando ambos comenzaron a estudiar en el Exeter College. Ambos compartían un gran interés por el Movimiento de Oxford [7] y tenían como objetivo formarse para ser religiosos. Ya en una carta de 1853 de Burne-Jones a su amigo Cornell [8] le dice:

Recuerda, tengo el corazón decidido a fundar una Hermandad. Aprende Sir Galahad de memoria [haciendo alusión al poema de Tennyson publicado en 1843]. Él será el patrón de nuestra Orden [...].

(Firmado) General de la Orden de Sir Galahad [9]

En aquellos años la leyenda artúrica le llegaba por varios cauces: en primer lugar a través de las obras de Tennyson y de Sir Walter Scott. Pero también, y con mucha importancia, mediante la novela alegórica *The Heir of Redclyffe* [10] (El heredero de Redclyffe, 1853), escrita por Charlotte M. Yonge [11]. Esta obra, cuya autora era una amiga de John Keble y compartía los ideales vinculados al anglo-catolicismo y al Movimiento de Oxford, narra la historia de Sir Guy Morville y contiene gran número de alusiones a la caballerosidad y, lo que es más significativo, a la obra de Malory. En esta cita del mismo encontramos cómo la posterior adoración de Morris y Burne-Jones por Malory ya había tenido su precedente literario en este héroe de una novela que se enmarca plenamente en el *revival* medieval del s. XIX inglés:

'¿No le conoces?' dijo Guy. 'Sir Galahad - el Caballero de la Silla Peligrosa - que ganó el Santo Grial'.

'¿Qué lenguaje es ese?' dijo Charles.

'¡Qué! ¡No conoces "Le Morte d'Arthur"! ¡Pensé que todo el mundo la conocía! ¿Tú no, Philip?'

'Una vez la miré. Es muy curiosa, en inglés clásico; pero es un libro que nadie podría leer'.

'¡Oh!' dijo Guy, indignado entonces, 'pero tú sólo la has mirado. Si hubieras vivido con sus dos gordos volúmenes, no podrías evitar disfrutar con ella. Fue mi libro de cabecera durante por lo menos tres veranos'.

'Eso lo explica todo' dijo Philip, 'un libro tan estudiado en la infancia adquiere encanto más allá de sus méritos reales'.

'Pero tiene méritos reales. La profundidad, el misterio, la alegoría - los bellos caracteres de algunos de los caballeros'.

Eran unos años en los que la fascinación de Burne-Jones por el Medievo y todo aquello que conllevaba no cesaba de aumentar. Burne-Jones señalaba en una carta a su padre, tras su viaje de 1854 a las ruinas de Godstowe y la tumba de la Bella Rosamunda, cómo allí *"la tierra estaba tan encantada con colores brillantes, azul y púrpura en el cielo, [...] y en mi mente, imágenes de los tiempos antiguos, la abadía, y las largas procesiones de los creyentes, estandartes con la cruz, hábitos y báculos, alegres caballeros y damas en la orilla del río, fiestas de cacería y toda la pompa de la edad dorada"* [12]. En 1855, tras un viaje por el norte de Francia y mientras esperaban el barco de vuelta a Inglaterra en el puerto de la Haya, Morris y Burne-Jones decidieron canalizar su amor por la Edad Media, que venía también apoyado por su admiración por los escritos de John Ruskin, hacia el arte (la pintura en el caso de Burne-Jones, la arquitectura en el de Morris) y abandonaron la idea de dedicar su vida a la religión. En ese año logran una copia de la obra de Malory *Le Morte d'Arthur*, en la edición de Southey, en una tienda de Birmingham.

Recuerdo que no podía comprar aquel precioso libro [...]. Solía leerlo en una tienda de libros día tras día, y compraba libros baratos para apaciguar al vendedor, pero Morris lo compró y lo celebramos largamente. [13]

Una obra que les permitía olvidar temporalmente la fuerza que la industrialización estaba tomando en su entorno, pues remitía a unos ideales caballerescos fuertemente definidos en unos mundos lejanos, unos valores que sus contemporáneos estaban perdiendo pero que, en la Edad Media, desde la visión de Burne-Jones y Morris, tenían plena vigencia. Se sentían en cierto modo igual que Malory que, cuando escribió su obra, afirmaba que los valores que narraba ya se habían perdido. La idea del caballero errante a la búsqueda del Grial y la glorificación del amor cortesano les cautivó como ya había cautivado a Tennyson y a Rossetti.

A Rossetti, al que Burne-Jones admiraba tras haber contemplado sus obras gracias a la colección perteneciente a Mr. Combe [14] y haber leído sus poemas en *The Germ*, lo conoció en 1855. Desde entonces se convirtió en su maestro y protector, y para seguir sus lecciones se mudó a Londres. Por su parte Morris, que había comenzado a trabajar para el arquitecto G. E. Street en Oxford, también se mudó a Londres cuando Street cambió su oficina a esta ciudad. Así que es precisamente en el periodo de mayor interés de Rossetti por la leyenda artúrica [15] cuando también es mayor su relación con William Morris y Burne-Jones, lo cual indica la fuerte interinfluencia que se estableció entre los tres.

En 1856, Morris publica *The Hollow Land* (La tierra vacía) en *The Oxford and Cambridge Magazine*, una historia ambientada en el Medievo y con protagonismo de los caballeros y su heroísmo. La influencia de *Le Morte d'Arthur* es evidente tanto en el espíritu de la obra como en su vocabulario, muy arcaico. Georgiana Burne-Jones nos recuerda [16] cómo en aquel año pasaban muchas veladas con Morris leyendo en voz alta *Le Morte d'Arthur*. De hecho es muy difícil separar la trayectoria de Burne-Jones y Morris pues muchas veces colaboraron en la elaboración de los encargos que recibía *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* (empresa de decoración y mobiliario creada en 1861), conocida como *The Firm*, muchos de los cuales fueron consagrados a la leyenda artúrica.

Para Burne-Jones, que ya admiraba intensamente la obra de Malory y el ciclo artúrico, el encuentro con Rossetti fue definitivo. A principios de 1857, Rossetti se ofreció para hacerse cargo de la decoración del recién construido edificio para la Oxford Union, diseñado por el arquitecto irlandés Benjamin Woodward. Burne-Jones escribía en sus notas [17]:

Cuando Rossetti y Morris volvieron [de visitar el edificio de la Union] estaban inmersos en un proyecto y yo tuve que dejar todo a un lado y ayudarles. Woodward acababa de construir una nueva sala de debate para la Universidad, y en ella había grandes espacios sobre la galería que rodeaban la habitación, hambrientos de ser llenadas de pinturas - Gabriel igualmente hambriento de llenarlas, y las pinturas vendrían de "Le Morte D'Arthur", como quería nuestro maestro [Rossetti].

La sala, destinada en su momento a los debates de la *Union* y alojando hoy una biblioteca, es una gran galería abovedada con tejado a dos aguas y acabada en un ábside. Los nervios del tejado dividen las paredes en diez paneles, cada uno de ellos con dos ventanas. Para ocupar los paneles, Rossetti reunió a un grupo de jóvenes artistas, entre los que se encontraban William Morris y Burne-Jones, a los que había conocido un año antes y con los que compartía el amor por la obra de Malory. Además de ellos, estaban Val Prinsep, Arthur Hughes (cuya obra vinculada a la leyenda artúrica será muy numerosa), John Pollen y R. S. Stanhope. Como técnica eligieron el temple con un estilo que debería imitar las acuarelas de Rossetti [18]. Val Prinsep afirmaba [19]: "*Rossetti era el planeta en torno al que girábamos. Copiábamos incluso su forma de hablar. [...] El medievalismo era nuestro "beau ideal" y ahogábamos nuestra individualidad en la fuerte personalidad de nuestro adorado Gabriel*".

En el mural de Burne-Jones se muestra la seducción de Merlín por parte de la Dama del Lago Nimue. El personaje de Nimue, la hechicera que seduce a Merlín para que le transmita sus conocimientos de magia y luego le atrapa para siempre bajo una roca, es uno de los favoritos de Burne-Jones. En este caso, bajo el título *Merlin lured into the pit by the Lady of the Lake* [20] (Merlín atraído hacia el hoyo por la Dama del Lago, fig.1), contemplamos a la hechicera Nimue, en el extremo izquierdo del mural, tocando un laúd cuyos sonos atraen a Merlín que, situado en el extremo opuesto, e inclinado mientras escucha la música, se acerca a la trampa en la roca que se encuentra situada entre ambos.

Además de su participación en los ya señalados murales de Oxford, de esos años en los que Rossetti fue su maestro y protector datan obras como *Sir Galahad Riding Through a Mysterious World* (Sir Galahad cabalgando a través de un mundo misterioso, fig. 2), de 1858. Esta pintura nos remite a la obra de William Morris compuesta en el mismo año y titulada *Sir Galahad, A Christmas Mystery* (Sir Galahad, un Misterio de Navidad). En ella el héroe favorito de Burne-Jones, Sir Galahad, cabalga cabizbajo hacia su destino, mirando fijamente la vela que porta y sin dejarse tentar por aquello que le rodea. Al fondo parejas de amantes disfrutaban del amor cortés, amor que le está vetado a Galahad si quiere alcanzar el Santo Grial. La composición, la concepción del espacio, la ausencia de perspectiva lineal... nos traslada de lleno a las acuarelas que Rossetti estaba realizando en ese momento. Lo mismo sucede con *The Knight's Farewell* (El adiós del Caballero, fig. 3), ejecutada en el mismo año, en la que podemos contemplar cómo una bella dama se despide de su caballero (tema que por esas fechas trataba Rossetti bajo el título *The Chapel before the Lists*), mientras el personaje sentado enfrente de ambos, un joven cuya postura estática también nos remite a un manuscrito iluminado, lee *Le roman du quête du Sangrail*. Entre la pareja y el joven, un estandarte del que cuelga la imagen de un ángel. Al fondo, entre los manzanos, vemos unos caballeros luchando en la batalla a la que el caballero parte. Como señala Elizabeth Prettejohn [21] hay un paralelismo evidente entre la Dama que pinta Burne-Jones y la bella *Lady Clare* (fig. 4) que Elizabeth Siddall, esposa y discípula de Rossetti, había diseñado hacia 1854 y completado en 1857. También de 1858 data *Going to the Battle* (Yendo a la batalla, fig. 5), con una temática semejante e inspirado quizá en el poema *The Sailing of the Sword*, perteneciente a *The Defence of Guenevere* y en el que tres damas despiden a sus caballeros.

En ese mismo año, en el que también publica su libro de poesía *The Defence of Guenevere, and other Poems*, William Morris completa su único lienzo dedicado a la leyenda artúrica (fig. 6): *La Belle Iseult* (erróneamente catalogada inicialmente como *Queen Guenevere*). A finales de 1857 había aceptado un encargo de T. E. Plint, comenzando una obra titulada *How sir Tristran, after his Illness was Recognised by a Little Dog He Hag Given to Iseult* (Cómo Sir Tristán, tras su enfermedad, fue reconocido por un pequeño perro que había dado a Isolda), que no llegó a completar y que hoy está perdida. Ese año elige también la historia de Tristán e Isolda para su mural de la Oxford Union. Y es también un momento de esta historia de amor el que refleja en este único lienzo que se conserva. En él, Morris representa a su futura esposa, Jane Burden, como La Bella Isolda confinada y enferma de amor, pensando que su amado Tristán ha muerto. El pequeño perro acostado en la cama aporta la pista para confirmar que es Isolda la dama que aparece en el cuadro (y no Ginebra), pues hace referencia a los incidentes que Malory narra en el Libro IX, capítulos 19 y 20, a los que Morris ya había dedicado el cuadro encargado por T. E. Plint. Estos hechos son los siguientes: desesperada por la noticia (falsa) de la muerte de Tristán, Isolda intenta suicidarse. El rey Marco lo impide y la lleva "*con él a una torre; y allí hizo que fuese guardada y estrechamente velada; y después de eso yació mucho tiempo enferma, casi al punto de la muerte*" [22]. En el siguiente capítulo, Tristán, enloquecido tras vagar desnudo por el bosque durante meses, va a parar a Tintagel, castillo del rey Marco. Es entonces cuando el protagonismo de la perrita, presente en el cuadro, y de Doña Bragwaine, situada al fondo, pasa a ser máximo, como narra Malory en el Libro IX, Capítulo 21.

En 1861 se crea la ya mencionada *Morris, Marshall, Faulkner & Co*. Crear esta empresa de decoración se convierte en algo mucho más importante que intentar imponer un estilo u otro: es una lucha por alcanzar un ideal, un ideal marcado por el amor a la Edad Media y la artesanía frente al dominio de la industria, y por lograr acercar la belleza a todos los hogares, más allá de su estatus social o económico. Queriendo cumplir

esa tarea, la después conocida como Morris & Co. fue clave para el resurgir de técnicas tradicionales, tanto en el ámbito de los textiles [23] como en el de otros aspectos de la decoración interior, por ejemplo vidrieras o papel pintado, labores que cada vez más estaban siendo invadidas por las industrias. En concreto, se dedica a la producción manual y supervisión de decoración mural (con cuadros o papel pintado), tallas, vidrieras, trabajos en metal (incluyendo joyería) y mobiliario, incluyendo trabajos textiles. Como iremos viendo, son muchas las obras de la Morris & Co. que están vinculadas temáticamente a la leyenda artúrica, por representar los ideales de una sociedad que, sin duda, se alejaba de la Inglaterra industrial y por el amor que su máximo responsable, William Morris, y su mejor amigo (Burne-Jones), le profesaban.

En 1861, Edward Burne-Jones aborda de nuevo el encuentro entre Merlín y Nimue (fig. 7) que ya había representado en su mural para la Oxford Union Library, confirmando que, si bien su personaje favorito era Galahad, uno de los hechos que más le cautivaban de la obra de Malory era el momento en el que Merlín, cegado por su amor, es destruido por Nimue, que le rechaza. Cabe señalar que Burne-Jones refutó de plano la versión que Tennyson había dado de este suceso y que, según contaba Val Prinsep, su indignación fue tal al leer el poema antes de su publicación que Tennyson finalmente cambió el título de su idilio Nimue por Vivien (Viviana) [24], nombre que recibe esta Dama del Lago en el romance de Merlín y que difiere de Malory. El motivo del enfado radica en que Tennyson había cargado toda la culpa sobre la Dama del Lago, mientras que Malory señalaba a Merlín como culpable de su autodestrucción (pues es Merlín el que persigue noche y día a la Dama): “*Y no paraba Merlín de asediar a la dama para tener su doncelez; y ésta estaba muy cansada y deseosa de librarse de él, pues lo tenía por hijo de un demonio; pero no podría librarse de él por ningún medio*” [25]. De hecho, Burne-Jones añadió una cita del Libro IV, Capítulo 1, en el marco, alejándose así de cualquier sospecha de que hubiera inspirado su obra en el Idilio de Tennyson.

En esta obra vemos cómo el estilo de Burne-Jones se va distanciando del de Rossetti, avanzando hacia un mayor esteticismo, tendencia que se incrementará posteriormente con sus tres viajes a Italia acompañado por Ruskin (1862, 1871 y 1873). Nimue, en primer plano, sostiene el libro de magia de Merlín, mientras el anciano se acerca hacia la joven, que le observa de reojo. Merlín avanza sin hacer caso a su perro, que intenta frenar el impulso autodestructivo del anciano. En el suelo, junto a la joven, una trampilla de roca nos indica el final que el destino reserva a Merlín. Como en otras acuarelas que contemplaremos, el uso de gran cantidad de goma arábiga en las zonas oscuras de sus acuarelas, le permiten a Burne-Jones crear una densidad y riqueza más cercana al óleo que a la acuarela.

El año 1862 es el año en el que Walter Dunlop, de Bradford, encarga a Morris & Co. el diseño y realización de una serie de vidrieras para su Harden Grange. Para la tarea, Morris cuenta con Burne-Jones, Rossetti, Prinsep, Hughes (todos ellos participantes de la experiencia de la Oxford Union) y Ford Maddox Brown. Los paneles se basan todos ellos en Malory (salvo el último) y la ambientación de los ropajes, armaduras, decoración, etc. nos remite al s. XIV. Todas las vidrieras van acompañadas de unas líneas escritas a la manera de Caxton en la que se aclara el contenido. De ese año data también el gouache titulado *Morgan-Le-Fay*, que después formó parte de uno de los diseños que creó Burne-Jones con personajes extraídos de *Le Morte D'Arthur* para ser bordados por su mujer Georgiana. Más tarde, Burne-Jones usará una composición semejante al representar a Medea, tanto para unos bordados basados en *The Legend of Goode Wimmen* de Chaucer que diseñó en 1863 para Ruskin, como en unas vidrieras de temática semejante creadas en 1864 para la casa de Birket Foster (The Hill, Witley, Surrey).

La siguiente obra artúrica es una nueva interpretación de la relación entre Merlín y Nimue (fig. 8), comenzada en 1872 [26] y con Mr. W. J. Stillman [27] como modelo para Merlín y María Zambaco, artista griega con la que mantuvo un romance, para Nimue. Elegir a María Zambaco como modelo no fue fortuito, pues años más tarde, en una carta a Helen Gaskell decía que en aquella época se sintió como Merlín, condenado por su atracción hacia María Zambaco. En este caso la fuente es el *Romance de Merlín* [28] en el que la historia varía con respecto a lo que narra Malory: en esta variante, Viviane (nombre de Nimue en el romance francés) acepta las atenciones de Merlín y le promete favores sexuales a cambio de que le enseñe sus conocimientos de magia; cuando los ha conseguido, lo adormece con una balada junto a un arbusto de espino blanco y lo atrapa en una torre de la que jamás saldrá. El momento previo a ese encierro es el que plasma Burne-Jones, que ya no presenta a una joven con rostro inocente y dando la espalda a Merlín (como en la versión de 1861), sino que en este caso ella gira su rostro hacia Merlín que la contempla recostado en el bosque. Su cabello, en la forma en que está peinado, nos remite directamente a la iconografía clásica de la medusa; sus vestiduras, cargadas de pliegues, generan tensión, al igual que las formas convulsas de las ramas del árbol y de los arbustos que les rodean. Merlín, mucho más avejentado, se nos muestra totalmente seducido y completamente a su merced. El estilo también ha cambiado: las figuras se alejan de la sencillez y el arcaísmo de obras más tempranas y se acercan a los ideales michelangelescos que tanto había admirado en sus viajes a Italia. Si bien continua fiel a su amor por lo medieval, la influencia de la pintura renacentista (especialmente de Michelangelo y Boticelli) y de la escultura griega, que marca toda su producción en estos años, se hace patente en esta obra.

Burne-Jones retomará el tema dos veces más. En primer lugar, en uno de los diseños de *The Flower Book* (El libro de las Flores), titulado *The Witches Tree* (El árbol de las brujas, fig. 9) y realizado en 1882. En este caso Merlín aparece mucho más avejentado y completamente dormido como resultado de los cantos de Nimue, que aparece de perfil tocando un instrumento medieval. Este libro se componía de un conjunto de dibujos circulares de pequeño formato (6½”) inspirados a partir de los nombres de diferentes flores. En 1905

se publicó un facsímil, si bien las acuarelas originales se conservan en el British Museum desde 1909. Entre ellas existen otros tres dibujos que hacen referencia a la leyenda artúrica: *Meadow Sweet* (*Arthur's rest in the valley of Avalon*) (Dulce prado [El descanso de Arturo en el valle de Avalon]), en la que vemos al Rey Arturo yaciendo en las orillas de Avalon acompañado por dos reinas sollozantes que tañen sus instrumentos; *Honour's Prize* (*A knight following the vision of the San Graal*) (El premio del honor [Un caballero siguiendo la visión del Santo Grial]), en el que un caballero contempla al ángel que porta el Santo Grial; y *Golden Cup* (*An angel carrying the San Graal past sleeping knights in a wood*) (Copa dorada [Un ángel llevando el Santo Grial pasa sobre los caballeros que duermen en un bosque]), en el que contemplamos al ángel que porta el Santo Grial sobrevolando sobre unos caballeros que duermen en los bosques.

La relación entre Merlín y Nimue aparece por última vez en un pequeño óleo de 1884 (fig. 10). En este último ya no vemos el rostro de Nimue, que tiene la cara girada completamente hacia Merlín, mientras toca el salterio. Este personaje, en el fondo, se ha convertido en una figura difusa, carente de individualidad. La alegoría del hombre dominado por su deseo y del poder de la mujer que es deseada se hace así más patente que nunca. Tanto en este óleo como en las acuarelas de *The Flower Book*, el estilo se aleja de las tensiones de la obra realizada en la década de los 70 para acercarse de nuevo a la sencillez de sus creaciones más tempranas.

En 1885, Burne-Jones diseña cuatro vidrieras para su casa de Rottingdean que son llevadas a cabo por los talleres de Morris & Co. y que muestran el destino de los caballeros que emprendieron la búsqueda del Santo Grial, regresando así a uno de sus personajes favoritos de la leyenda artúrica: Galahad. En la primera vidriera, *How Lancelot sought the Sangreal and might not see it because his eyes were blinded by such love as dwelleth in king's houses* (Cómo Lancelot buscó el Santo Grial y no pudo verlo porque sus ojos estaban cegados por un amor como el que mora en las casas de los reyes), vemos cómo Guinevere, cuyo vestido destaca por la belleza de su decoración, se interpone entre Lancelot y el ángel que porta el Santo Grial. El pecado de su amor adúltero le impide acercarse al ángel, que le da la espalda. Tampoco Sir Gawain alcanza el Grial, como vemos en *How Gawaine sought the Sangreal and might not see it because his eyes were blinded by thoughts of the deeds of kings* (Cómo Gawain buscó el Santo Grial y no pudo verlo porque sus ojos estaban cegados por pensamientos de las hazañas de los reyes). Gawain duerme, recostado, mientras escucha las hazañas de los reyes que le canta una joven damisela. Así, es Galahad el único que llega a contemplar el Santo Grial, como muestra *How Galahad sought the sangreal and found it because his heart was single so he followed it to sarras, the city of the spirit* (Cómo Galahad buscó el Santo Grial y lo encontró porque su corazón estaba soltero, por lo que lo siguió a Sarras, la ciudad del espíritu), en el que el ángel sí que mira a Galahad, el cual tiene sus manos unidas en actitud de oración. Por último, en *How the sangreal abideth in a far country which is sarras the city of the spirit* (Cómo el Santo Grial reside en un país lejano que es Sarras, la ciudad del espíritu) contemplamos el lugar en el que se custodia el Santo Grial: Sarras, donde tres ángeles (uno vestido de rojo, otro de azul y el último de verde) guardan el cáliz que contiene la sangre de Cristo.

Para Burne-Jones, la leyenda artúrica seguía siendo dueña de su corazón. En 1886, ante una carta de un amigo entristecido, contestaba [29]:

Envíame una carta alegre pronto y no estés preocupado. Nada importa, sólo Avalon - Estas son dos líneas para ti de un antiguo poema sobre ello: "There is a pleasant city on the surface of the sea / Joyous its high tide, beautiful its King" ("Hay una agradable ciudad en la superficie del mar / alegre su marea alta, bello su rey").

En otra carta del mismo año, en este caso a Mrs. Horner, se refiere a *Le Morte D'Arthur* como una obra inigualable que jamás será superada; y ante el viaje de Mr. Rooke a Avallon, situado en la Borgoña francesa, bromeaba preguntándole [30]:

Pero, ¿cómo puede ser que tú estés en Avalon, donde yo me he esforzado por estar con todas mis fuerzas - y cómo llegaste allí y qué tal está el Rey Arturo? ¿Y está Morgana tan bella como decían, o esos son secretos y no se pueden contar? Si es así, no me los cuentes, que no sé guardar secretos [...] He diseñado muchas pinturas que serán incluidas en Avalon [31]- asegúrame un muro famoso, pues tengo mucho que decir.

En 1890 se inicia un nuevo proyecto "artúrico" en la Morris & Co., en este caso la elaboración de una serie de tapices denominados *The Holy Grail Tapestries* (Los Tapices del Santo Grial). Los seis diseños, creados por Burne-Jones entre 1890 y 1891, fueron luego tejidos por la manufactura de Morris, que tardaron 4 años en completarlos. En aquellos momentos, ambos amigos consideraban la tapicería como el arte más noble de los del tejer, como se lee en el artículo *Textiles* escrito por Morris en 1893 [32]:

La más noble de las artes vinculadas al tejer es la Tapicería, en la que no hay nada mecánico: puede verse como un mosaico de trozos de color hecho con hilos coloreados, y es capaz de producir ornamentos para las paredes de cualquier grado de elaboración dentro de los límites adecuados de un trabajo que se considera decorativo.

Como en toda decoración de paredes, la primera cosa a tener en cuenta en el diseño de tapices es la fuerza, pureza y elegancia de la silueta de los objetos representados, y nada vago o indeterminado es admisible [...] también se requiere la frescura y abundancia de bellos detalles que era especialmente característica del Arte Medieval.

Según recogía la revista *The Studio* en 1898, los diseños originales de Burne-Jones, que medían alrededor de 15 pulgadas de alto (38 centímetros), fueron trasladados luego a su tamaño definitivo por los empleados de Merton Abbey, bajo las órdenes de J. H. Dearle y la supervisión de William Morris. Los detalles ornamentales también corrían a cargo de Morris & Co. Esta serie de Tapices del Santo Grial comienza por *The Knights of the Round Table Summoned to the Quest by the Strange Damsel* (Los caballeros de la Tabla Redonda convocados a la Búsqueda por la Extraña Damsela, fig. 11), también conocido como *The Summons*. En él, pese a que el título parece indicar que estamos en el momento en que la Damsela del Santo Grial llama a los caballeros a la búsqueda, lo cierto es que se nos presenta a los caballeros de la Tabla Redonda en el instante en el que llega la Damsela que ha de portar a Lancelot hasta la abadía en la que había sido criado Galahad; allí la Damsela le pedirá a Lancelot que ordene caballero a Galahad, tras lo cual dará comienzo la búsqueda del Santo Grial (Libro XIII, Capítulo I de *Le Morte D'Arthur*). En el asiento vacío (*The Siege Perilous*, la Silla Peligrosa) ha aparecido una inscripción a la espera de la llegada de Galahad. Burne-Jones describe así su diseño [33]:

El primer tema es la mañana de Pentecostés en la Tabla Redonda, cuando la Damsela del Santo Grial aparece y convoca a los caballeros a la aventura, y de repente una inscripción aparece en la silla vacía, la Silla Peligrosa establecida por Arturo, en la que ningún hombre podía sentarse salvo aquél que pueda culminar la aventura. Lancelot está enfrente de la silla, y se señala a sí mismo como si preguntara si él es el que allí se sentará. Gawain y Lamorak y Percival y Bors están todos allí.

Este tapiz iba acompañado por otro tapiz en la parte inferior en el que se podían ver los escudos de los caballeros colgando de las ramas de un árbol, bajo el que pacen unos animales, y sobre el que aparece una inscripción en letras góticas que narra las hazañas y el destino de los caballeros. La profusión de flores y diseños vegetales, que es una de las características principales de todos los trabajos de la Morris & Co, se hace aquí presente con maestría, gracias al trabajo de J. H. Deare. Los escudos fueron diseñados por Burne-Jones bajo la supervisión de Morris que le dio un libro sobre heráldica como guía [34]:

[Arturo] lleva azul, trece coronas de oro; pero, los más nobles caballeros tienen escudos de armas muy comunes, mientras que los desconocidos tienen los más bellos. Galahad, por el que me hubiera gustado violar la heráldica, dándole una copa de oro sobre un fondo plateado, tiene que llevar una cruz roja solamente, lo que es muy soso para él.

Del segundo diseño, titulado *The Arming and Departure of the Knights* (El armado y la partida de los caballeros), Burne-Jones destaca en su carta [35]:

A continuación, en el segundo [diseño] los caballeros siguen adelante, y es la despedida. Guinevere está armando a Lancelot. [36]

Así, vemos cómo los caballeros se disponen a partir en búsqueda del Santo Grial, hecho que narra Malory en el Libro XIII, capítulo 8. Los ropajes pertenecen al siglo XII aproximadamente y fueron basados con bastante probabilidad, aunque de forma libre, en el ya mencionado libro de Henry Shaw *Dresses and Decorations of the Middle Ages*. Los conservadores del Museo de Birmingham, en el que existe una versión de este tapiz, señalan cómo los efectos de color y textura se lograron incorporando seda a la lana, así como *mohair* y piel de camello, según lo que se quería lograr. La relación entre Guinevere y Lancelot (que truncará el encuentro con el Santo Grial de éste) se hace presente ya aquí, pues en el extremo izquierdo vemos cómo es ella la que le entrega el escudo a Lancelot.

Los tapices tercero y cuarto muestran los fracasos de Sir Gawain y Sir Uwain, por un lado, y de Sir Lancelot, por otro.

En el tercero y cuarto [diseños] están los temas llamados "La Frustración de los caballeros". Gawain y Ewain no pueden entrar, pues son devorados por el mundo - apuestos caballeros obsesionados por la gloria de este mundo. A continuación llega el turno de Lancelot en el cuarto - no devorado por el ansia de gloria, pero devorado, y su corazón fijo en otro asunto. Así que es frustrado - sueña que va a la capilla y que la encuentra, pero no es gloriosa como pensaba que sería, sino que está derruida y rota - y aún así no puede entrar, pues llega alguien que le impide pasar. [37]

En el tercero, *The Failure of Sir Gawaine; Sir Gawaine and Sir Uwaine at the Ruined Chapel* (El fracaso de Sir Gawain; Sir Gawain y sir Uwain en la capilla en ruinas) contemplamos a Sir Gawain y a su hermano ante la capilla del Santo Grial, donde un ángel les impide la entrada por la vida que han llevado. El resplandor

que sale a través de la puerta confirma que es el Grial lo que se custodia dentro. *The Failure of Sir Lancelot* (El fracaso de Sir Lancelot) retoma el tema que escogiera Rossetti para los murales de la Oxford Union (y cuyo modelo para Lancelot había sido el propio Burne-Jones). Lancelot, dormido al lado de un pozo (pozo que aparecía también en la versión de Rossetti), pierde la oportunidad de entrar a causa de su amor por Guinevere. La luz que proviene del Grial, oculto en la capilla, ilumina la escena. La obra fue descrita por Aymer Vallance en su monografía con estas palabras [38]:

El tema es el fracaso de Lancelot. Sólo contiene dos figuras. En primer plano, se representa a Sir Lancelot tumbado durmiendo, su espalda apoyada sobre la pared de piedra de una cisterna de agua, sus pies apuntando a la puerta, cerrada contra él y guardada por un ángel del Templo del Santo Grial. Las alas del ángel, azules como las profundidades de zafiro, armonizan con el azul claro de sus mangas, mientras que su vestido bordado amarillo y blanco contrasta con el rico carmesí del ropaje del caballero, cuyos miembros están cubiertos en parte con plata, en parte con cota de malla. [...] La composición en general es de un tono contenido de color, con rayos de fuerte luz que atraviesan los resquicios de la puerta, desde donde caen sobre la armadura y las briznas de hierba.

The Ship (El barco) es el más estrecho de los tapices y muestra el barco que conduce a los Caballeros desde Logres (Inglaterra) hasta Sarras, donde debían portar el Santo Grial pues, como le dice Jesucristo a Sir Galahad en el Libro XIII, capítulo 20:

Ahora has visto lo que más deseabas ver; aunque no lo has visto tan claramente como lo verás en la ciudad de Sarras, lugar espiritual. Por tanto debes irte de aquí y llevar contigo este vaso sagrado; pues esta noche [el Grial] debe irse del reino de Logres, de manera que no debe ser visto aquí más. [...] Y por tanto id los tres mañana a la mar, donde hallaréis aparejada vuestra nave, y lleva contigo la espada del Extraño Ceñidor, y no lledes contigo sino a sir Perceval y a sir Bors.

Burne-Jones también lo describía en su carta:

Y después viene el barco - que es tanto como decir que la escena ha cambiado, y que hemos salido de Inglaterra y estamos en la tierra de Sarras, la tierra del alma, eso es. Y de todos los ciento cincuenta que salieron en la Búsqueda, sólo tres son elegidos y pisarán aquella tierra, Bors, Perceval y Galahad.

Y continúa con la descripción del último tapiz, *The Attainment* (El logro):

Y de ellos Bors y Perceval verán el Grial muy de lejos - tres grandes ángeles impiden su paso y uno sostiene la lanza que sangra; esa es la lanza que penetró en el costado de Cristo, y siempre sangra. Por su aparición sabes que el Grial está cerca. Y entonces llega Galahad que lo verá a solas - y verlo es la muerte, porque verlo es ver la cara de Dios.

La capilla se sitúa en un bosque deshojado, similar al que aparecía como contexto en los fracasos de Gawain, Uwain y Lancelot, pero en esta ocasión la profusión de flores en el jardín es máxima y ya no hay ninguna planta espinosa. Alrededor de Galahad, lirios blancos, pues no podría ser de otra manera ya que, como hemos visto, simbolizan pureza. Otras flores presentes pueden ser también analizadas simbólicamente [39]: como la prímula, símbolo de las llaves del cielo; el clavel, de la Pasión de Cristo; la margarita, de la inocencia; y la aquilea, en referencia a la paloma del Espíritu Santo. Al fondo, vemos las costas de Sarras; delante, Bors de pie, Perceval orando. Entre ellos y la capilla, tres ángeles con las características alas rojas portan diferentes objetos: dos de ellos llevan velas eucarísticas; el otro, la lanza sangrante y el plato dorado del Cordero Pascual. Galahad, arrodillado y con el casco en el suelo, ora ante la Capilla del Santo Grial, que contemplamos por primera vez abierta. En ella, tres ángeles (similares a los presentes en la vidriera *How the sangreal abideth in a far country which is sarras the city of the spirit*), uno con alas de color rojo, otro de azul y el último de verde, guardan el cáliz que contiene la sangre de Cristo. Un viento que simboliza el Espíritu Santo agita los velos que cuelgan del techo de la capilla, y pequeñas gotas de sangre caen sobre el cáliz, en una alusión clara a la transustanciación.

En 1891, es decir, casi en las mismas fechas en que se está llevando a cabo la creación de estos tapices, Morris funda la Kelmscott Press, una imprenta destinada a recuperar el esplendor de los primeros libros medievales, tras haber recuperado con éxito otras artes medievales como la tapicería y las vidrieras [40]. Pese a haber planeado la creación de una edición ilustrada por Burne-Jones de *Le Morte D'Arthur* [41], finalmente sólo tres poemas artúricos fueron publicados por la Kelmscott Press: *Syr Percyvelle*, *Syr Isumbrance* y *Sire Degrevaunt*. Aún así, la influencia en sus contemporáneos fue grandísima, y otros editores como Dent y Southey seguirían el ejemplo, publicando en 1892 y 1913 sendas versiones ilustradas al estilo de la Kelmscott de *Le Morte D'Arthur* de Malory, ilustradas por Aubrey Beardsley [42] y Charles Gere, respectivamente.

En 1895, Burne-Jones se encarga del vestuario para la producción de la obra de Comyns Carr, *King Arthur*, dirigida por Irving. Los diseños de Burne-Jones no fueron respetados, para disgusto del mismo, que sintió que habían sido convertidos en algo mugriento y horrible [43]. Los comentarios que realiza en una carta a un amigo [44] vuelven a poner en evidencia lo importante que era la leyenda artúrica en su vida, así como su insatisfacción con el resultado de su colaboración en la obra de teatro:

No puedo esperar que la gente sienta respecto a ese tema [en referencia al Rey Arturo] lo mismo que yo siento, y que he sentido siempre. Es una tierra sagrada para mí con la que nada en este mundo puede compararse. [...] Irving es un querido compañero, y le tengo mucho afecto. Él piensa que es mejor que la gente vea una obra de teatro artúrica que no. [...] Generalmente yo preferiría mantener las cosas más elevadas alejadas de la gente; si quisieran mirar tendrían que atravesar un largo viaje. [...] Algunas cosas las han hecho bien, otras las han fastidiado; y se han portado mal con Merlín y lo han vestido de otra forma a como yo lo diseñé, así que me he quejado y van a modificarlo.

Toda la escenografía y vestuario, tras más de 100 representaciones en Londres y una gira por América, fue destruida en el incendio de los almacenes del Teatro Lyceum en febrero de 1898 [45], por lo que actualmente tan sólo se conserva un boceto de una de las escenografías y siete diseños de trajes.

Al año siguiente, en 1896, el protagonista de un lienzo vuelve a ser Lancelot, con *The Dream of Lancelot at the Chapel of the Holy Grail* (El sueño de Lancelot en la Capilla del Santo Grial). Este óleo está basado en el diseño para el tapiz de 1890 titulado *The Failure of Sir Lancelot* (El fracaso de Sir Lancelot), si bien las tonalidades son mucho más oscuras y la perspectiva desde la que vemos la escena ha variado. Lancelot, cuyo rostro es mucho más visible que en el tapiz y comparte la belleza ideal casi andrógina que caracteriza las obras de madurez de Burne-Jones, duerme ante la capilla del Santo Grial. A su espalda vemos el arbusto del que cuelga su escudo casi en la penumbra por la ausencia de luz, un arbusto retorcido que nos recuerda también a los presentes en *Merlin and Nimuë* (en las versiones de 1874 y 1882, así como a la acuarela *Golden Cup* [La copa dorada], de *The Flower Book*).

Ese mismo año, en verano, fallece William Morris. Las palabras de Burne-Jones [46] nos conducen una vez más a la leyenda artúrica:

El entierro fue tan dulce y conmovedor como otros son estúpidos [...] Por supuesto no hubo ningún rey - el rey estaba siendo enterrado y no quedaba ninguno más.

En 1898, creó las ilustraciones para los frontispicios [47] y las hojas de título para la obra del Dr. Sebastian Evans *The High Story of the Holy Grail*, traducción al inglés de *Le Conte du Graal*, publicada por Dent en 1898.

Pero la obra cumbre de Burne-Jones es, sin duda, *The Last Sleep of Arthur at Avalon* (El último sueño de Arturo en Avalon) comenzada en 1881 y en la que trabajó hasta los últimos días de su vida. Situada en sus inicios en su estudio de Kensington Garden, fue trasladada en 1896 a los de St. Paul. El comienzo de la obra lo narra Georgiana Burne-Jones [48]:

[Ese año] llevó a cabo gran cantidad de trabajo, entre el que estaba el diseño para "Avalon". Esta pintura estaba inicialmente destinada a un espacio concreto de la Biblioteca de Naworth Castle, e iba a estar pintada de manera muy simple, pero la idea caló muy hondo en la mente de Edward y su alcance creció hasta que dejó de ser adecuada para su propósito original [...]. Se convirtió en el diseño más apreciado de Edward, y lo veía como una tarea de amor para la que no ponía límite de horas o trabajo [...]. En el proyecto original había una pintura central del Rey durmiendo, y a cada lado una pintura pequeña que contenía las que él llamaba "Hadas de la colina". [...] También en otro momento tuvo como propósito que el tranquilo lugar de descanso de Arturo tuviera como fondo una batalla bramando en el exterior, pero luego después cambió de idea, y quedó solo una sugerencia de ello, dada por una figura mirando en la puerta, y otros mirando fuera y escuchando el tumulto del mundo, mientras que algunos, con largas trompetas en sus manos, se mantienen atentos para soplar provocando un estallido que despertaría al rey Arturo si la necesidad de su regreso se hiciera desesperada. [...]

Este gran lienzo (fig. 12), hoy conservado en el Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico), se divide compositivamente en tres partes, teniendo en primer plano las orillas de Avalon que, como el fondo, están repletas de bellas flores: iris (que en el lenguaje victoriano de las flores hacían referencia a ser "portadoras de un mensaje"), aquilegias, nomeolvides (símbolo de amor verdadero)... Los mármoles coloreados que aparecen en la escena fueron trabajados detalladamente por Burne-Jones, tal y como relata Georgiana Burne-Jones [49], que recuerda cómo el pintor acudía asiduamente al taller de Famer & Brindley, situado en Westminster Bridge Road, que era la firma de escultores y decoradores arquitectónicos más importantes de la Inglaterra victoriana, a estudiar los tipos de mármol, sus vetas, su apariencia, etc.

Comenzando por la parte central, encontramos a Arturo durmiendo [50] acompañado por las damas descritas por Malory en el capítulo 6 del Libro XXI: la Reina Morgana el Hada (Morgan-Le-Fay), que vestida de blanco le sostiene la cabeza; la reina de Northgales; y la Reina de las Tierras Desoladas. Con ellas, otras damas, entre las que se encuentra Nimue, interpretan música: dos de ellas con arpas góticas, las otras dos con un instrumento medieval, un dulcimer con una forma que recuerda al *crwth* del folklore galés. Burne-Jones describía [51] a las tres reinas como dotadas de “un misterio inagotable”. Si en un boceto previo podíamos contemplar cómo sólo ellas centraban su atención en Arturo (mientras el resto de personajes miraban al exterior a la espera de que el regreso de Arturo se hiciera imprescindible), sin embargo, en el lienzo definitivo todos los personajes de la parte central le contemplan en su sueño. Sobre sus cabezas, en el baldaquino de la cama, una vez más se hace presente la historia del Santo Grial, concluyendo con la llegada a Sarras de Galahad y su encuentro definitivo con el mismo. Es significativo ver cómo la influencia de Rossetti estuvo presente en la obra de Burne-Jones hasta el final de su vida, pues mientras la estaba pintando comentó a su ayudante cómo ante toda obra que creaba se preguntaba qué hubiera pensado su maestro de ella [52], incluida *Avalon*.

En el lateral izquierdo, en el que originalmente había una batalla, tres figuras femeninas miran al exterior, otra porta un largo cuerno que puede hacer sonar si es necesario, recordando el espíritu que impregnaba originalmente el cuadro: el Rey Arturo puede volver si su regreso es preciso. En el lateral derecho, una figura femenina, un hada, ataviada con un casco, sostiene una gran espada y contempla a Arturo y a las reinas mientras nos da la espalda. A su lado, tres hadas más miran la escena, una de ellas portando otro largo cuerno similar al contemplado en el lateral izquierdo, otra un escudo, mientras que un cuarto personaje se sitúa en el exterior del edificio, delante de un manzano, con un cuerno en su mano y mirando atentamente al exterior. Se repite la idea, por tanto, de la eternidad del sueño Arturo y de la posibilidad de su regreso, que está presente también en bastante literatura de este periodo histórico. Esta idea aparece por primera vez en la señalada *Morte D'Arthur* de Tennyson, con el discurso de Arturo [53] en el que afirma que se curará en el valle-isla de Avilion (Avalon) y su regreso como un caballero moderno; y posteriormente la encontramos en sus dos *Idilios* publicados en 1869: en *The Coming of Arthur*, en el que Merlín promete que aunque los hombres hieran a Arturo, él no morirá, sino que pasará, para regresar de nuevo [54] hasta que todos los hombres le aclamen como su rey; y en *The Passing of Arthur*, en el que Sir Bevidere afirma que Arturo pasa a ser el rey entre los muertos y que, después de curar su dolorosa herida, regresa [55]. En todos los casos, la muerte de Arturo se vincula simbólicamente a la pérdida de los valores heroicos y caballerescos, y todo aquello que se admira del Medioevo, desaparecido en una sociedad industrializada y modernizada.

El 17 de junio de 1898 Burne-Jones fallece, legando innumerables lienzos (pues los aquí mencionados son sólo una parte muy pequeña del total de su producción), pero dejando inacabada su última gran obra. Aún así, ha sido olvidado, y en muchas ocasiones minusvalorado, por críticos e historiadores de arte durante casi un siglo, hasta que en la última década se ha experimentado un renacer del interés por sus creaciones. Con esta panorámica de la obra de inspiración artúrica de Burne-Jones se ha buscado mostrar, a través de sus escritos y otras fuentes, la gran fuerza que la leyenda artúrica tenía en su vidas como época ideal utópica y la forma en que esta concepción de la Edad Media como edad dorada a la que deseaba regresar afectó no sólo a su forma de plantearse la temática de sus obras, sino incluso a los medios y técnicas de creación. No es coincidencia, por tanto, que prefiriera la fuente medieval a las reinterpretaciones de sus contemporáneos. Además, las temáticas elegidas, tal y como hemos ido viendo, tienen fuertes ecos de su vida personal: la búsqueda del Grial es tratada insistentemente, pues la religión tuvo un papel fundamental en su vida desde su juventud, erigiéndose Sir Galahad como símbolo de la pureza y religiosidad ideal del joven Burne-Jones. Por otro lado, en cierto momento la subyugación de Merlín por Nimue se erige como símbolo de su turbulento amor por María Zambaco. Por último, la muerte de Arturo tiene para Burne-Jones una significación especial, pero muy diferente a la del resto de artistas del momento. Si para sus contemporáneos la muerte de Arturo pasa a escenificar el fallecimiento del príncipe Alberto, para Burne-Jones se inicia como tributo a su maestro Rossetti, más tarde como homenaje a su difunto amigo Morris y, finalmente, como una declaración de que la sociedad moderna ha perdido los valores heroicos y caballerescos. Y qué mejor para concluir que las palabras del propio Burne-Jones:

Lord! How that San Graal story is ever in my mind and thoughts continually. Was ever anything in the world as beautiful as that is beautiful? If I might clear away all the work that I have begun, if I might live and clear it all away, and dedicate the last days to that tale - if only I might.

Edward Burne-Jones (1898) [56]

Notas:

- [1] Este interés por la Edad Media pudo deberse por una parte a la reacción al racionalismo imperante y por otra al miedo que suscitaba el avance de la industrialización y de las nuevas tecnologías. Además, esta tendencia se vio acrecentada por la búsqueda de una identidad nacional, de un pasado glorioso que confirmara el buen momento que atravesaba Gran Bretaña en esa época. Por último, se produce

una clara identificación entre el moderno caballero inglés (gentleman) y el caballero medieval (knight), que influye en todas las artes e, incluso, en las formas de ocio.

- [2] Es decir, La Dama de Shalott (a partir del poema *The Lady Of Shalott*), Elaine (inspirado por el *Idilio* del mismo nombre), Sir Galahad (basado en los poemas *Sir Galahad* y *The Holy Grail*) y La muerte de Arturo (poemas *The Coming of Arthur*, *The Epic: Morte d'Arthur* y *The Passing of Arthur*).
- [3] En 1485 William Caxton imprime *Le Morte D'Arthur*, escrita por Sir Thomas Malory, que es la gran obra medieval sobre la leyenda artúrica. Siendo la más completa de todas las escritas en inglés anteriormente, y la primera impresa, es la más influyente de todas las referidas a Arturo y recoge las historias narradas en el *Ciclo de la Vulgata*, *L'Estoire de Moineigneur Tristram* y diferentes poemas bretones, así como la ingente tradición oral. Con ella, Malory busca describir un periodo que concibe como el de máximo esplendor de la historia británica, estableciendo la Edad Media del rey Arturo como ejemplo para el momento en el que vivía. El estilo es simple, con frecuentes repeticiones, sintaxis coloquial y, sobre todo, muchos diálogos en estilo directo
- [4] BURNE-JONES, Georgiana, *Memorials of Edward Burne-Jones*, New York, Books for libraries press, 1971, pp. 116 y 117 (vol. 1).
- [5] El segundo hombre al que hace referencia no es otro que William Morris (1834-1896), amigo del alma de Burne-Jones y fundador de las Arts&Crafts.
- [6] En adelante, todas las citas en castellano de libros en inglés son traducción propia.
- [7] El Movimiento de Oxford, iniciado en 1833 y cuyos principales exponentes fueron John Henry Newman, John Keble y Edward Pusey, se consolidó como una facción de la *High Church* anglicana que abogaba porque la Iglesia de Inglaterra se sometiera a la autoridad del Papa. Este movimiento, que tenía un componente de ascetismo muy fuerte, incluía nociones de ayuno, auto-sacrificio, pobreza, retiro voluntario y penitencia, y además abogaba por el retorno de monasterios y conventos, por la castidad y el celibato. Sus ideales influyeron fuertemente en Sir John Everett Millais, William Morris y Burne-Jones.
- [8] BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 77 (vol. 1).
- [9] A partir del *Ciclo de la Vulgata* (y por tanto también en la obra de Malory), Sir Galahad es el caballero del Grial por excelencia (en la de Chrétien de Troyes era Perceval el caballero que alcanzaba el Grial). Predestinado Galahad desde su nacimiento para un grandioso futuro, será quien ocupe el "Siège Perilous", conocido en castellano como la "Silla Peligrosa", que era el asiento vacío en la Tabla Redonda reservado por Merlín para el caballero que alcanzaría el Grial. Tras la visión del Grial y el comienzo de la búsqueda, sólo tres de los 150 caballeros llegan a su destino: Galahad, Bors y Perceval, y de ellos sólo Galahad (pues era el único que había mantenido su castidad) alcanza a comprender totalmente el misterio del Grial y es llevado al cielo por unos ángeles. Galahad es, por tanto, el símbolo del caballero cristiano célibe que elige el amor divino por encima del amor cortesano.
- [10] SCHAFFER, T., «The Heir of Redclyffe». *The Literary Encyclopedia*. Último acceso: 22 de noviembre de 2008.
- [11] YONGE, C. M., *The Heir of Redclyffe*. Texto recogido del *ebook* disponible gracias al Proyecto Gutenberg. Último acceso: 22 de noviembre de 2008. <http://www.gutenberg.org/dirs/etext01/redcl10.txt>
- [12] BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 97 (vol. 1).
- [13] Palabras de Burne-Jones recogidas por su esposa en BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p.117 (vol. 1).
- [14] POULSON, C., *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British art 1840-1920*, Manchester y New York, Manchester University Press, 1999, p. 79.
- [15] Entre 1855 y 1858, el interés de Rossetti por la leyenda artúrica alcanza su máxima expresión artística. De esos años datan sus acuarelas artúricas más señaladas (*Arthur's Tomb: The Last Meeting of Launcelot and Guenevere*, *Sir Galahad* y *Sir Launcelot in the Queen's Chamber*, entre otras), así como sus contribuciones a la edición Moxon de los poemas de Tennyson y a la decoración de los murales de la Oxford Union.

- [16] BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 133 (vol. 1).
- [17] BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 158 (vol. 1).
- [18] WHITAKER, M., *The Legends of King Arthur in Art*, Cambridge, D. S. Brewer, 1990, p. 186.
- [19] En BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 164 (vol. 1).
- [20] También conocida como *The Death of Merlin*.
- [21] PRETTEJOHN, E., *The Art of the Pre-Raphaelites*, London, Tate Publishing, 2007, p. 103.
- [22] MALORY, T., *La Muerte de Arturo (Ilustrado por Aubrey Beardsley)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005. p. 336.
- [23] DRAKE, J., *William Morris. And Illustrated life*, Norwich, The Pitkin Guides (Jarrold Publishing), 2004, p. 10.
- [24] BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 182 (vol. 1).
- [25] MALORY, 2005. *Op.cit.* (Nota 20), Libro IV, Capítulo 1.
- [26] El título aparece por primera vez en una lista que Burne-Jones hace de las obras comenzadas en 1872. Más tarde, en 1873, Burne-Jones escribe "*Recomenzado Merlín y Nimue*". La obra se exhibió por primera vez en la Grovesnor Gallery en 1877. En BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 1), pp. 30 y 39 (vol. 2).
- [27] Marido de la pintora Marie Spartali Stillman.
- [28] El romance de Merlín, del que reunía largas citas el prefacio a la edición de Southey, fue publicado por la *Early English Text Society* en torno a 1865-66.
- [29] BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 167 (vol. 2).
- [30] *Ibidem*, p. 169 (vol. 2).
- [31] Avalon es el nombre con el que se refería Burne-Jones a su gran obra titulada *The Last Sleep of King Arthur at Avalon* y que comentaremos un poco más adelante.
- [32] NAYLOR, G., *William Morris by himself. Designs and writings*, London, Time Warner Books UK, 2004, p. 153.
- [33] Carta a Helen Gaskell de 1890, citada en BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 208 (vol. 2).
- [34] BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 211 (vol. 2).
- [35] *Ibidem*, pp. 208 y 209 (vol. 2).
- [36] Carta a Helen Gaskell de 1890. *Ibidem*, p. 208 (vol. 2).
- [37] BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 208 (vol. 2).
- [38] Citado en «The Arras Tapestries of the San Graal at Stanmore Hall» *The Studio*, 15 (1898), pp. 98-104.
- [39] WHITAKER, 1990. *Op. Cit.* (Nota 16), p. 203.
- [40] Burne-Jones a su ayudante Thomas Rooke: *¿Viste en qué riesgo de incendio está el museo de South Kensington? [...] Allí siempre hay libros iluminados, alguno de los cuales serviría para revivir el resto del arte mundial en caso de que fuera destruido. [...] Hay dos artes que a los demás les dan igual pero en los que Morris y yo hemos encontrado el máximo placer - libros iluminados y bellos*

tapices. Citado en LAGO, M. (Ed.), *Burne-Jones Talking. His conversations 1895-1898 preserved by his studio assistant Thomas Rooke*, London, John Murray, 1982, p. 146.

[41] Conversando con Catterson-Smith el 13 de Enero de 1896, cuando regresaba de visitar a Morris y contemplar la edición de Chaucer que estaba creando, y hablando sobre la posibilidad de una guerra con los Estados Unidos y lo mucho que cambiaría sus vidas, Burne-Jones bromeaba: *Tendríamos que tener cuidado, [...] prometería abandonar la idea de hacer "Le Morte d'Arthur" [...] e iríamos todos a Kelmscott y viviríamos gracias los gallos y las gallinas*. LAGO, 1982. *Op. Cit.* (Nota 38), p. 82.

[42] Burne-Jones, que en un principio había apoyado a Beardsley y había sido su mentor, se vio profundamente disgustado por la orientación que éste dio a su carrera, y porque hubiera aceptado el encargo de ilustrar *Le Morte D'Arthur* si no le gustaba. En la trayectoria de este joven y en sus dibujos veía el reflejo de la decadencia que, en cierto modo, había terminado por dominar la sociedad en el s. XIX, frente a los ideales que él defendía. *Le pregunté qué tal le iba el libro que estaba decorando - el Rey Arturo era - y me dijo que estaría enormemente contento cuando acabara, tanto lo odiaba. Así que le pregunté por qué lo hacía, y dijo que porque se lo habían pedido. Odiaba la historia y odiaba todas las cosas medievales - entonces le pregunté cómo podría tener éxito en ese trabajo. [...] No entiendo por qué vino a verme, salvo que fuera para exhibirse y hacerme saber que mi influencia sobre él había desaparecido. [...] Y entonces se metió en ese grupo de semi-sodomitas, y tras la desaparición de Oscar Wilde, él mismo casi desaparece. [...] En una temporada se había situado en esa ridícula posición, que estaba completamente inventada por los críticos, y él se la creyó al completo*. LAGO, 1982. *Op. Cit.* (Nota 38), pp. 174 y 175.

[43] Su reacción al ver la obra puede leerse en una carta a Mary Gaskell conservada en el British Museum, tal y como se referencia en POULSON, 1999. *Op.Cit* (Nota 12), pp. 153 y 154.

[44] BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 248 (vol. 2).

[45] POULSON, C., «Costume Designs by Burne-Jones for Irving's Production of 'King Arthur'» en *The Burlington Magazine*, Vol. 128, No. 994 (Enero, 1986), p. 18.

[46] Carta a Mary Gaskell de 9 de octubre de 1886. Citada en LAGO, 1982. *Op. Cit.* (Nota 38), p. 114.

[47] NITZE, Wm. A. «Review: Grail Romances» en *Modern Language Notes*, Vol. 14, No. 8 (Diciembre de 1899), pp. 247-250.

[48] BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 116 (vol. 2).

[49] BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 223 (vol. 2).

[50] Georgiana señalaba cómo, en los últimos meses de vida de Burne-Jones, frecuentemente caía dormido en la misma postura que Arturo en el cuadro, quizá por lo mucho que significaba este personaje para él. Alrededor de esas fechas el propio Burne-Jones afirmaba también: *Es una pena no haber nacido en la Edad Media. La gente hubiera sabido cómo tratarme entonces - ahora no saben qué hacer conmigo*. LAGO, 1982. *Op. Cit.* (Nota 38), pp. 146 y 147.

[51] BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 1) p. 141 (vol. 2).

[52] LAGO, 1982. *Op. Cit.* (Nota 38), P. 147.

[53] Alfred Lord Tennyson, *The Epic: Morte d'Arthur* (1842):

*"With these thou seest--if indeed I go
(For all my mind is clouded with a doubt)--
To the island-valley of Avilion;
Where falls not hail, or rain, or any snow,
Nor ever wind blows loudly; but it lies
Deep-meadowed, happy, fair with orchard lawns
And bowery hollows crowned with summer sea,
Where I will heal me of my grievous wound".[...]
King Arthur, like a modern gentleman
Of stateliest port; and all the people cried,
"Arthur is come again: he cannot die.[...]*

[54] Alfred Lord Tennyson, *The Coming of Arthur* (1869):

*Speak of the King; and Merlin in our time
Hath spoken also, not in jest, and sworn
Though men may wound him that he will not die,
But pass, again to come; and then or now
Utterly smite the heathen underfoot, Till these and all
men hail him for their king*

[55] Alfred Lord Tennyson, *The Passing of Arthur* (1869):

*He passes to be King among the dead,
And after healing of his grievous wound
He comes again. [...]*

[56] ¡Dios! Esa historia del Santo Grial está siempre en mi mente y pensamientos, continuamente.
¿Hubo alguna vez algo tan bello en el mundo como eso? Si pudiera borrar todo el trabajo que he
comenzado, si pudiera vivir y borrarlo, y dedicar los últimos años a esa historia - si sólo pudiera.
BURNE-JONES, 1971. *Op.cit.* (Nota 3), p. 333 (vol. 2).

ANEXO DE IMÁGENES



Figura 1
Merlin lured into the pit by the Lady of the Lake, 1857
Temple
Oxford Union Library



Figura 2
Sir Galahad Riding Through a Mysterious Word,
1858
Pluma y tinta negra sobre pergamino, 15,6 x 19,2 cm
Harvard University Art Museums



Figura 3
The Knight's Farewell, 1858
Pluma, tinta y aguada sobre pergamino, 15.9 x 19.1
cm
Ashmolean Museum, Oxford



Figura 4
Lady Clare, 1854-1857
Elizabeth Siddall
Acuarela, 13¼ x 10”
Colección privada



Figura 5
Going to the battle, 1858

Pluma, tinta y aguada sobre pergamino, 22.5 x 19.5
cm
Fitzwilliam Museum, Cambridge



Figura 6
La Belle Iseult, 1858 (William Morris)
Óleo sobre lienzo, 71,8 x 50,2 cm
Tate Gallery, London



Figura 7
Merlin and Nimue, 1861
Acuarela y gouache, 64 x 52 cm
Victoria & Albert Museum (Londres)



Figura 8
Merlín and Nimue, 1874
Óleo, 186 x 111 cm
Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight



Figura 9
The Witches Tree (The Flower Book, 1882 - 1898)
Acuarela y gouache, 31.5 x 23.7 cm
British Museum



Figura 10
Merlin and Nimuë, c.1880
Óleo, 33.5 x 19 cm



Figura 11
The Holy Grail Tapestry
Morris & Co (Diseñados por Edward Burne-Jones)



Figura 12
The Last Sleep of Arthur in Avalon, 1881-98
Óleo sobre lienzo, 279 x 650 cm
Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico

© Alma Obregón Fernández 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

