



“Por este hombre y por mí se ha tramado esta guerra”:
Reflexiones sobre el esplendor y la caída de Camelot
en *Arthur's Tomb* (1854-1855) de D. G. Rossetti

José María Mesa Villar

Universidad de Jaén
jmvillar@ujaen.es

Resumen: Dado que Dante Gabriel Rossetti llevó a cabo la mayoría de sus obras de temática artúrica entre 1857 y 1864, se considera a menudo que el germen de su giro medievalista se encuentra exclusivamente en el contexto de su amistad con William Morris y Edward Coley Burne-Jones. El presente artículo pretende poner de relieve la existencia de estímulos e influencias previas que aventaron su interés en Sir Thomas Malory y que condujeron a la ejecución de su acuarela *Arthur's Tomb* que, si bien fechada en ocasiones en 1855, se desarrolló durante el año anterior. Siguiendo un análisis de corte interdisciplinar, presentaremos una serie de evidencias textuales y visuales que nos permitan afirmar que Rossetti ya había gestado una visión personal de *Le Morte Darthur* (1485) a principios de los 1850s. Del mismo modo, demostraremos que la citada acuarela no puede entenderse como una mera representación literal del último encuentro entre Lanzarote y la reina Ginebra: de hecho, se encuentra imbuida de un carácter totalizador que apunta igualmente al esplendor y posterior caída en desgracia de la corte de Camelot sobre la base del fracaso individual y, sobre todo, del predominio del deseo particular sobre una icónica estructura común de estabilidad.

Palabras clave: Rossetti, Malory, análisis interdisciplinar, mujer y Prerrafaelismo, Medievalismo Victoriano.

1. De las conexiones entre el medievalismo Rossettiano y la arturíada de Malory

La carrera profesional de Dante Gabriel Rossetti se extiende a lo largo de tres etapas principales definidas en base a su temática, objetivos programáticos y procedimientos de definición personal. Debe hacerse notar, no obstante, la existencia de períodos de transición que suavizaron su paso entre estas áreas de expresión. La visión estética de Rossetti no debería examinarse como una cruda suma de intereses, sino más bien a modo de una tendencia ecléctica que implica nociones de apropiación positiva, revisión y adaptación de contenidos a sus técnicas y metas artísticas. Durante su período formativo (1847-1854), paralelo a la génesis y temprano declive de la Confraternidad Prerrafaelista original, Rossetti exteriorizó su desconfianza hacia las maneras representativas de los círculos academicistas, que solían promover la creación de pinturas fríamente imitativas de los modelos neoclásicos. Junto a sus compañeros John Everett Millais y William Holman Hunt, buscaba recuperar la sinceridad expresiva y singularidad estilística que apreciaba en Giotto, Cimabue, Van Eyck, Raphael o Botticelli. Mas esto no implicaba el rechazo de otros artistas y autores [1] tanto contemporáneos como inscritos en la tradición más cercana. De hecho, Rossetti combinó en multitud de ocasiones su amor por lo antiguo con sus gustos personales y con un concepto idiosincrático de la revelación estética: sin ir más lejos, una de sus obras fundamentales, la historia corta *Hand and Soul* (1849-1850), introdujo a la doncella mística como elemento primordial en el proceso artístico, derivando algunas de sus características del perfil de la musa clásica, el

discurso neoplatónico, la *donna angelicata* de los estilnovistas [sobre todo la Beatriz de Dante] y el aura de misterio en torno a las revinientes de Edgar Allan Poe.

A medida que Chiaro seguía enfrascado en estas cavilaciones, la fiebre se adueñaba lentamente de sus venas [...] El silencio devenía en dolorosa tonada, que hacía de la corriente sanguínea por su sien algo insufrible. Levantó entonces la cabeza y, con ella, su profunda mirada: había una mujer presente en su habitación, cubierta hasta las muñecas y los pies con una vestidura verde y gris, a la manera de aquel tiempo. Se le antojó que los primeros pensamientos con los que había entrado en contacto le habían sido dados a través de los ojos de aquella dama, y reconoció sus cabellos como el velo dorado a través del cual contemplaba sus sueños [...] La sintió tan cercana a sí mismo como su propio aliento. (McGann (ed) 2003: 314)

En términos teóricos, tanto como representación del alma creativa o como mediatrix entre lo sensible y lo inteligible, la doncella impulsa al artista a desaparecer dentro de sí mismo para adentrarse en el reino trascendente de la inspiración. Sin embargo, al abrazar este esquema de actuación, Rossetti tomó plena conciencia de su dependencia de la tradición, desarrollando así un claro sentimiento de angustia en la certeza de saberse anticipado por el pasado. Aunque alimentara su inspiración, mirar hacia atrás en el tiempo dejaba su afán de singularidad lejos de su alcance. Casi de manera terapéutica, su cuento gótico *St Agnes of Intercession*, que comenzó a escribir en 1850 pero que terminaría veinte años más tarde, le ofreció la oportunidad de verbalizar este conflicto interno, y contribuyó a exorcizarlo a través de la alusión a una esencia humana común. Los lectores comprenderían entonces que gentes pertenecientes a diferentes sincronías pueden quedar cautivadas por experiencias similares o verse motivadas por emociones de igual cariz, empleando así modos análogos para su expresión. Rossetti entendía que esta idea no debía conducir a reproducir copias sin alma de otras obras inscritas en la tradición, pues estudiar y comprender el pasado puede contribuir a compensar nuestras carencias presentes. Resulta más importante aún comprobar que este esquema de actuación implica leer tanto etapas anteriores como ‘modernas’ bajo una luz nueva y familiar al mismo tiempo. El artista se convierte pues no sólo en un pasajero a lo largo de las diferentes capas de la realidad, sino también en un viajero que se aproxima a los límites espacio-temporales al abrigo de las alas de la creación estética. Desde nuestro punto de vista, esta tendencia impregnó no sólo la búsqueda de autenticidad de los Prerrafaelistas, sino también la necesidad Victoriana de encontrar valores e ideales estables que reutilizar en base a criterios de corte moral, político o social [2].

El período medievalista de Rossetti (1854-1867) resulta particularmente útil para rastrear su evolución desde el sabor un tanto derivativo de sus primeros años hasta la incorporación positiva de temas a un esquema artístico propio. Durante esta segunda etapa, la adopción de motivos artúricos principalmente derivados de Malory y Tennyson le permitió no sólo cimentar un puente entre sincronías, sino también considerar diversos factores éticos y de comportamiento para acercarse a una noción de equilibrio interno en los individuos: en este sentido, el contraste entre Lanzarote y Galahad, que derivó de sus fuentes literarias, le resultó especialmente fructífero para desarrollar las formas y contenidos de sus trabajos medievalistas. Esta estructura de opuestos encontraría una aplicación paralela en la esfera femenina, como muestra el mural *Sir Launcelot's Vision of the Sanc Grael* (1857), que enfrenta la imagen de la reina Ginebra como referente de sensualidad con la de la doncella del Grial, encarnación de un concepto de perfección espiritual [3]. En su última fase creativa (1860-1882), Rossetti expandiría esta dicotomía a lo largo de una serie de obras dobles que unirían sus famosos retratos de mujeres a una colección de poemas compañeros. A diferencia de su categorización anterior en términos de condena o salvación, la mujer se transformaba en un referente crucial para el desarrollo de una

dialéctica de la belleza donde ésta última era entendida como el *ánima* del arte [4]. Dentro de este esquema, Rossetti empleó sus obras dobles como una red de imágenes y contenidos que desplegaban los variados rostros e implicaciones de este ideal. Más que apoyar el predominio del espíritu contra la carne, el artista introdujo un concepto de potencialidad entre ambos aspectos, promoviendo así una noción de equilibrio perfecto a través de su coexistencia pacífica. Podríamos señalar por tanto que las dos últimas décadas de su carrera permitieron a Rossetti adoptar una identidad dual como pintor y poeta, al igual que alcanzar una perspectiva de corte más personal sobre la expresión artística. Al combinar las citadas nociones de re-evaluación y asimilación positiva con sus dilemas íntimos y profesionales, consiguió entablar un diálogo con la tradición de la que se había alimentado, manteniendo al tiempo el ideal de singularidad que en un principio se le antojaba tan complicado de conseguir. Nuestro análisis de la progresión de Rossetti a lo largo de la senda artística nos conduce a afirmar que su período medievalista conllevó no sólo un cambio en términos temáticos o en lo tocante a una separación gradual de las tendencias ligeramente derivativas de su juventud. Esa etapa también funcionó como fecundo caldo de cultivo para la cimentación de las piedras angulares de su visión estética final, contribuyendo asimismo al desarrollo de una interacción más cómoda con la tradición, aunando cuestiones de identidad y diferenciación.

Los estudios críticos modernos sobre Prerrafaelismo caracterizan a menudo a William Morris y a Edward Coley Burne-Jones como los principales artífices del giro medievalista de Rossetti, y por tanto suelen afianzar esta imagen a través de su contacto y colaboración en la llamada *Campaña Jovial*: entre agosto de 1857 y marzo de 1858, estos y otros artistas pertenecientes al círculo Prerrafaelista [5] decoraron algunos de los espacios semicirculares superiores del salón de debate en la Oxford Union con una serie de ‘frescos’ -en realidad paneles al temple- basados en *Le Morte Darthur* (1485). Debido a esta experiencia, se suele pensar que estas nuevas amistades fueron las que pusieron a Rossetti en contacto con los temas malorianos.

Hacia 1856, Burne-Jones estaba decidido a conocer personalmente a Rossetti. Fue a Londres para visitar el Working Men’s College, donde Rossetti impartía clase [...] El artista reaccionó con gran calidez, invitando al tímido chico a su estudio. Poco después, Rossetti viajó a Oxford para conocer a Morris. Al final de ese año, Rossetti había conseguido afianzar la decisión de Burne-Jones de convertirse en pintor: trabajaban juntos en el estudio de Rossetti mientras Morris leía en voz alta pasajes de la edición de Southey de *Le Morte Darthur*. (Mancoff 1990: 156)

El que Rossetti llevara a cabo la mayoría de sus obras medievalistas después de 1856 parece refrendar esta óptica. Sin embargo, existen ciertos aspectos creativos y apuntes biográficos pertenecientes a la primera mitad de la década de los 1850s que nos permiten dibujar una situación diferente. Por ejemplo, en su obra clave *DGR: Victorian Romantic*, Doughty afirma que tanto Morris como Burne-Jones “ocultaron su predilección por *Morte d’Arthur* [sic] hasta que oyeron a Gabriel (Rossetti) alabar esta obra, junto con la Biblia, como los dos mejores libros en todo el mundo” (1960 (1949): 207). De manera incluso más palpable, su tratamiento de la materia artúrica en la acuarela *Arthur’s Tomb* (1854-1855) sugiere que el artista ya había leído la obra de Malory, al menos en parte, a principios de esa década. Pero esto no quiere decir que su interés en los textos de caballería quedase limitado a esas fechas concretas: algunos de los dibujos que llevó a cabo en sus años mozos, entre 1836 y 1847, principalmente como reacción a algunas de sus lecturas [6], reflejan claramente su entusiasmo por las novelas de Walter Scott, y muestran un cierto interés mórbido en sus escenas de lucha, que mantendrían su potencial activo décadas más tarde en acuarelas como *The Death of Breuse sans Pitié* (1857), [7] y *Fight for a Woman* (1865). Pese a estos ejemplos, las obras medievalistas de Rossetti muestran

claramente, en términos globales, una separación de este tipo de ‘caballería muscular’ y un claro interés en la promoción de la figura de Sir Galahad como modelo de progreso espiritual: en realidad, si bien terminaría ejecutando sólo una de ellas, las tres escenas que había planeado para el salón de debate de la Oxford Union estaban destinadas a subrayar el contraste entre dos tipos de caballería a través de la comparación ya mencionada entre la consecución del Santo Grial por parte de Galahad y el profundo sueño de Lanzarote ante el santuario del receptáculo sagrado. Que Rossetti se concentrara en este tema no hace sino proporcionar pistas que apuntan al desarrollo de su interés en la materia artúrica durante la década de los 1840s, a través de los escritos de Walter Scott: aunque *Ivanhoe* (1819) fuera su novela favorita por aquel entonces, también había leído *Marmion* (1809), que fomentó su interés en la imagen de Lanzarote [8]. Otro de los estímulos que habría dado lugar a un contacto directo con el medievalismo auténtico de Malory pudo venir de los poemas de Tennyson *Morte d'Arthur*, *Sir Galahad* y *Sir Launcelot and Queen Guenevere*, publicados en 1842 y revisados algunos años más tarde con vistas a su inclusión en las diferentes ediciones de *Idylls of the King* (1859-1891). En efecto, la presencia del poeta en la *Lista de Inmortales* [9] que W. H. Hunt y D. G. Rossetti habían compuesto en 1848 no sólo sugiere contacto directo con sus poemas en años anteriores [10], sino que también identifica al núcleo Prerrafaelista original como uno de los primeros en posicionar a Tennyson entre los pilares fundamentales de la literatura inglesa, pese a los contratiempos de su primera época [11]. Otros detalles biográficos confirman que tanto William Michael Rossetti como su hermano Dante Gabriel estaban al corriente de los avances creativos de Tennyson [12] y que ambos asistían a diferentes encuentros poéticos, en ocasiones en la residencia de los Browning [13], donde el laureado leía sus obras. Esta cercanía no tardaría en dar un cierto fruto a través de las ilustraciones que Millais, Hunt y Rossetti llevaron a cabo para la edición Moxon de los poemas de Tennyson: aunque los temas artúricos eran minoría en ese volumen, se convirtieron en la opción preferente -si bien no la única- en la selección de contribuciones Rossettianas. El proyecto, que puede considerarse como el último gran proyecto común de los primeros Prerrafaelistas, no resultó especialmente satisfactorio para el artista: no sólo no alcanzó los objetivos comerciales esperados, sino que el propio artista acusó a los hermanos Dalziel, que habían llevado a cabo algunos de los grabados, de haber arruinado sus diseños originales (no ocurrió lo mismo con W. J. Linton, por el que sentía profundo respeto). De igual modo, expresó su hondo desacuerdo con la lista final de ilustradores:

Por fin, el editor Edward Moxon encontró a Rossetti en casa y le comentó que, al igual que los tres principales Prerrafaelistas, el grupo de ilustradores contratados también incluía a otros artistas como Maclise, Mulready, Clarkson, Stansfield, o J. C. Horsley. Gabriel se mostró despreciativo: “Los nombres correctos habrían sido Millais, Hunt, Madox Brown, Hughes, cierta señorita y yo, NINGÚN OTRO”, comentó a Allingham. (Marsh 1999: 155)

Esta cita permite poner de relieve el infructuoso intento por parte del artista de incluir a Elizabeth Siddal en el proyecto. Más que poner de relieve su estatus, en aquel entonces, como su compañera sentimental, este hecho la distingue, al menos desde el punto de vista de Rossetti, como artista y fiel seguidora de la obra de Tennyson. De hecho, la existencia de obras conjuntas como la acuarela *Sir Galahad and the Holy Grail* (circa 1855), basada en bocetos previos realizados por Miss Siddal hacia 1853, ilustran como este modelo, pintora y poeta cinceló en parte la sensibilidad artúrica de Rossetti y su elección de temas artísticos antes de mediados de los 1850s. Aún así, las diferentes influencias mencionadas hasta este punto están relacionadas con fuentes no medievales: incluso los textos recopilados por Thomas Percy en *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), que Rossetti también había leído, demuestran escasa autenticidad, pese a su alto valor documental: *Sir Launcelot du Lake and King Arthur's Death*: están libremente basados en las secciones VI: VII-

IX y XXI: V de *Le Morte Darthur* [14]. Por su parte, *The Legend of King Arthur* combina información extraída de Malory con otros apuntes pertenecientes a *Historia Regum Britanniae* (c. 1138) de Geoffrey of Monmouth. A este respecto, resultaría factible afirmar que el contacto de Rossetti con Burne-Jones y Morris resultó esencial para su ‘giro Maloriano’: esto reduciría su inspiración artúrica temprana a una serie de referencias desperdigadas por una variedad de obras literarias producidas entre la segunda mitad del siglo dieciocho y la primera mitad del diecinueve.

Aún si éste fuese el caso, faltaría una pieza por considerar en este rompecabezas: la acuarela Rossettiana *Arthur’s Tomb* (1854-1855) sugiere que el artista estaba al corriente de numerosos aspectos en la obra de Malory varios años antes de 1857, en tanto que sus contenidos difieren claramente de los expuestos en el volumen anticuario de Percy, las referencias de Scott a Lanzarote y, de modo más importante todavía, del tratamiento de la relación del caballero con Ginebra en los poemas que Tennyson publicó hacia 1842. Podemos mostrarnos de acuerdo con Mancoff cuando afirma que “resulta dudoso que Rossetti hubiera leído la obra de Malory al completo” (1990: 157), sugiriendo así un conocimiento fragmentario de *Le Morte Darthur*. No obstante, podríamos enfrentar esta opinión con la de Whitaker (1990: 186), que menciona un registro en el diario de Ford Madox Brown, con fecha ‘1 de abril de 1855’, donde se recogen las alabanzas de Rossetti a la obra de Malory y a la Biblia, como ya derivamos anteriormente de Doughty. Lo realmente interesante en este punto es que ese mismo diario confirma que tanto Brown como Rossetti habían considerado la posibilidad de ilustrar una edición de *Le Morte Darthur* en pleno 1853 [15], siendo este un hecho que habría requerido un cierto conocimiento de la obra por su parte. Tomando como base estas evidencias, la siguiente sección del presente artículo desarrollará un análisis interdisciplinar de la primera acuarela artúrica de Rossetti: nuestro objetivo principal será el de destacar que tanto el tono como los contenidos vertidos en esta obra estaban pensados de manera tan precisa y minuciosa que no podrían haber derivado de una lectura superficial o con escasa atención. A este respecto, no consideramos esta representación como “una escena inventada basada en el último encuentro entre el más grande caballero de Arturo y su reina” (Mancoff 1990: 147), sino un atrevido primer acercamiento a *Le Morte Darthur* que adoptó su sección XXI: IX como base para desarrollar un firme análisis de las razones e implicaciones ligadas al esplendor y caída de Camelot. De ahí que la obra visual no sea en modo alguno restrictiva, sino más bien expansiva en términos de sustancia y gestión. Esto nos permitirá etiquetar el contacto entre Rossetti, Morris y Burne-Jones como un período de enriquecimiento mutuo basado en su adoración común de Malory, pero no como el paso que pudo conducir a Rossetti a entrar en contacto con una re-escritura medieval tardía de la historia de la corte artúrica.

2. Rossetti y la plasmación de la caída de Camelot en *Arthur’s Tomb* (1854-1855)

A la muerte del rey Arturo en la Batalla de Salisbury, la reina Ginebra decide recluírse en un convento, lejos del tumulto de este mundo. Mientras tanto, ajeno al destino de su señor, Lanzarote desembarca en Dover con un formidable ejército: tiene en mente el objetivo de ayudarlo contra Mordred. Sin embargo, el velo de la fatalidad ha caído ya sobre el reino de Logris, transformando esta última demostración de fuerza y retorno a la unidad en una simple ocurrencia: el primer caballero de Camelot llega a tiempo sólo para asistir a las exequias de Sir Gawain. En este contexto crepuscular, quizás siguiendo el patrón de rescate que se encuentra a menudo en la obra de Malory, Lanzarote decide partir en busca de su reina. Aunque la muerte de Arturo se encuentra todavía fresca en las mentes de los lectores, parece comprender que su relación con ella ha dejado de ser un asunto de estado bajo estas nuevas

circunstancias. No obstante, contrariamente a sus deseos, la conversación final entre los amantes, recogida en la sección XXI: IX, presenta una clara impronta de remordimiento:

Por este hombre y por mí se ha movido toda esta guerra, y han muerto los más nobles caballeros del mundo; pues por el amor que hemos tenido juntos ha muerto mi muy noble señor. Por tanto, señor Lanzarote, sabe que he hecho votos para obtener la salvación de mi alma; y confío en la gracia de Dios [...] pues hay santas en el cielo tan pecadoras como he sido yo. (Malory 2008 (1985): 953)

Estas palabras ilustran el modo en que la reina ha llegado a comprender que su relación con Lanzarote ha fomentado la invalidación, por medio de agentes hostiles, de las piedras angulares que sostenían a Camelot. Citando a Loomis, podríamos decir que Ginebra es “la lamentable víctima de un choque de fuerzas, aunque sea lo suficientemente ingeniosa para ponerse a salvo de Mordred y también suficientemente firme en su decisión de prohibir a su enamorado volver a verla una vez ha pronunciado sus votos” (2000 (1963): 180). Rechazar a Lanzarote no implica realmente la extinción de su amor por él, sino que apunta más bien a su creciente conciencia, tras una dolorosa experiencia, de la necesidad de contribuir a mantener el orden siendo fiel a su posición y las obligaciones que conlleva. Esto supone reconocer el predominio de la comunidad sobre el individuo [16], incluso a expensas de la felicidad personal [17]. De todos modos, esta representación de Ginebra no evita que pensemos hasta qué punto el rey Arturo pudo jugar un papel principal en la destrucción de sus propios dominios. Al principio de *Le Morte Darthur*, el monarca se encuentra tocado con trazas de destreza y magnificencia. Pero, a medida que la historia progresa, su figura se va debilitando: se trata de un proceso ciertamente gradual, más igualmente inexorable. Por último, el rey toca fondo durante el asedio de Benwick, cuando Lanzarote le perdona su vida en el campo de batalla y lo vuelve a montar a caballo. Esta progresión nos permite concebir la promoción de Arturo y su grandeza en términos de promoción, más que como una realidad incontestable: su papel parece limitado a administrar una magnífica corte y a mantener una compañía de valientes guerreros. Aunque Ginebra espere a Lanzarote “por ti y por mí ha sido destruida la flor de los reyes y los caballeros” (Malory 2008 (1985): 954), los lectores han podido darse cuenta mucho antes de que la fuerza bruta es la tarea de los vasallos, y que el rey permanece como una presencia icónica. Podríamos incluso aventurarnos a decir que, dada esta distribución de funciones, el monarca adopta un papel guerrero para pasar a pelear contra Lanzarote o Mordred de un modo muy poco satisfactorio: y es precisamente en ese punto donde la narración le transforma en un cadáver legendario, en un vestigio palpable de un glorioso pasado. En este punto, podríamos añadir que la presencia de la tumba del rey en la primera acuarela de Rossetti no es sólo una adición sustancial a la escena descrita en Malory, sino también un ejemplo de apropiación especialmente relevante respecto a la desintegración gradual del núcleo Prerrafaelista original hacia mediados de la década de los cincuenta. En este sentido, el reflejo sobre el mundo ofrecido en *Le Morte Darthur* (1485) se combina de modo oportuno con la expresión personal: como dijimos anteriormente, el pasado puede sin duda permitirnos comprender y asimilar el presente. El sentido de decadencia y renovación codificado en la leyenda artúrica marca el principio de una nueva búsqueda estética para Rossetti [18]. A primera vista, a juzgar por la postura de Lanzarote y el gesto de Ginebra, que le invita a la restricción, la acuarela *Arthur's Tomb* (1854-1855) parece una representación visual del siguiente fragmento de Malory (XXI: IX):

Señora, os ruego que me beséis y nunca más. -No -dijo la reina-; eso no lo haré nunca, y absteneos de tales obras. (Malory 2008 (1985): 954-955)

Una vez se esfuma esta impresión inicial, podemos apreciar ciertos detalles que no se corresponden exactamente con esta escena. Por ejemplo, tan pronto examinamos el entorno, vemos que nuestra anterior identificación se basa sólo en los gestos de ambos personaje, pero no en el contexto donde los encontramos, que no es ya el convento de Almesbury descrito por Sir Thomas Malory: la presencia de la tumba introduce en realidad una referencia poco factible a Glastonbury, en ocasiones considerada como ‘verdadero’ emplazamiento de Avalon [19]. Esto nos conduce a cuestionar la idea de que Rossetti estuviese llevando a cabo una representación más o menos literal de una sección en particular de *Le Morte Darthur*. La estructura de la acuarela, que replica la horizontalidad de la tumba, se convierte en un efectivo recurso en lo tocante a las posturas de Ginebra y Lanzarote, que parecen indicar que ambos se atrevieron a pasar por encima de la efigie del rey en el transcurso de su relación amorosa. Este icónico triángulo amoroso se convierte en el centro mismo de la obra visual en términos formales y de contenido, permitiendo así a Rossetti ofrecer una combinación de referencias acerca de la gloria, las faltas y la caída final de Camelot. Tras la muerte del monarca, Ginebra se aferra a su tumba, entendida como la representación figurativa de un ideal pasado, para reprochar a Lanzarote su atrevimiento hacia ella. Pero, al mismo tiempo, la tumba funciona de manera plenamente significativa como un compendio de nociones ligadas al rey en múltiples aspectos: al replicar su estructura, la acuarela encierra a la pareja y vuelve la vista atrás, mezclando la trasgresión de los amantes y el peso de la atmósfera restrictiva que tuvieron que sobrellevar. Arturo se muestra ambivalente, ya que supone un obstáculo esencial, al tiempo que su principal apoyo. En nuestra opinión, Rossetti desarrolló una escena cargada de sensibilidad que recoge no sólo el tono crepuscular en Malory, sino que también expone las razones que llevaron a la tragedia de estos personajes. Por tanto, el artista estaría subrayando el conflicto entre lo humano y el ideal, un tema que dominaría las escenas Victorianas basadas en la leyenda artúrica hacia los 1870s [20].

Existen otros detalles particularmente valiosos que permiten sopesar la cercanía de la acuarela al texto de Malory: aunque vista como una monja, Ginebra no ha perdido su calidad de reina; mientras la posición de su mano y brazo izquierdos expresa físicamente su rechazo hacia la demanda de Lanzarote, su brazo derecho procede a abrazar, en cierto modo, la escultura yacente del rey, señalando su intención de enmendar faltas previas. Por otra parte, en lo que respecta al uso del color, tanto su corona como su cincho se muestran consonantes con las trazas doradas de la tumba. A través de estas muestras, Rossetti enfatiza el intento de la reina por expiar sus faltas y renovar sus vínculos con las obligaciones y la estructura ordenada del pasado: el ideal se convierte en su único refugio una vez que el reino queda colapsado; ahora su único objetivo es el de limpiar la culpa que ennegrece su alma. Esta referencia viene asimismo apuntalada por las imágenes que decoran el lateral visible de la tumba, que podríamos interpretar, literalmente, como escenas puramente decorativas o, figurativamente, como la expresión de los pensamientos que surgen en las mentes de Ginebra y Lanzarote. La representación que queda a la derecha del espectador describe la llegada del Grial a la sede de la Mesa Redonda (sección XIII: VII en Malory), que es uno de los eventos más gloriosos en la historia de Camelot, y que precede a la partida de los caballeros en busca del receptáculo sagrado:

Cada caballero se sentó en su sitio (para cenar) [...] Y al punto oyeron el crujido y estruendo del trueno, al extremo que pensaron que iba a reventar toda la plaza. En medio de este estallido entró un rayo de sol siete veces más claro que el día, y fueron todos iluminados por la gracia del Espíritu Santo [...] Entonces entró en la sala el Santo Grial cubierto con jamete blanco [...] Y toda la sala se llenó de fragancia, y cada caballero tuvo las viandas y bebidas que más amaba en este mundo. Y cuando el Santo Grial hubo sido paseado por toda la sala, entonces el sagrado vaso desapareció súbitamente [...] -Ciertamente -dijo el rey-

debemos dar gracias a Nuestro Señor Jesús grandemente por lo que nos ha mostrado en este día, en conmemoración de su alta fiesta de Pentecostés. (Malory 2008 (1985): 690)

La pintura de la izquierda describe la ceremonia en que Lanzarote es armado caballero, y por tanto arroja un reflejo negativo sobre su intento final por obtener el beso de la reina poco después de la muerte de su esposo -no sin cierto deje Hamletiano. Al codificar estas nociones relativas a orden, rango, disciplina, obediencia, progreso espiritual y, al menos por parte de Ginebra, afán de expiación, Rossetti representa la pasada relación de estos amantes como un acto de traición a la estructura a la que pertenecían y que debían haber contribuido a sostener. Todo el reino sufre por las serias fracturas de la corte. Según Treuherz, Prettejohn y Becker (2003: 175), la imagen izquierda en la tumba alude a uno de los pensamientos más recientes de Lanzarote, como se muestra en la sección XXI: VIII:

¡Ay! Que haya vivido yo para oír que el muy noble rey que me hizo caballero es desbaratado por su súbdito en su propio reino. (Malory 2008 (1985): 951)

Esta referencia se muestra claramente reveladora en lo tocante a la motivación contrastiva de Rossetti, que resulta palpable al analizar los contenidos y la estructura de su acuarela: la petición de un beso por parte de Lanzarote demuestra que su encaprichamiento con Ginebra sigue siendo más fuerte que el dolor que siente por su señor. Al mismo tiempo, este hecho permite a los espectadores establecer una comparación entre ambos personajes, en tanto que la reina obtiene un cierto alivio de su culpa a través del acto de renuncia. Podríamos añadir, a este respecto, ciertas trazas alusivas a la tentación puestas claramente de relieve a través de la actitud de Lanzarote, los manzanos cercanos en escena y la serpiente que podemos apreciar en la esquina inferior izquierda de la obra visual: este último detalle aún el eco de la caída edénica con las nociones de discordia en la sección XXI: IV de *Le Morte Darthur* [21], sugiriendo así la presencia de una influencia maligna tras el esquema de degradación sufrido por la corte. Esta idea implicaría un cambio radical en la caracterización de personajes, ya que Lanzarote y Ginebra podrían ser vistos como víctimas de una voluntad ajena a sí mismos. De aquí que la fatalidad pueda entenderse como una cuestión del destino, de manera paralela a los contenidos que Rossetti volvería a emplear en *Sir Tristram and La Belle Ysoude Drinking the Love Potion* [22]. Aún así, el llamativo color bermejo, alusivo a la lujuria, en los ropajes de Lanzarote se opone al sobrio hábito y medido comportamiento de la reina, conduciéndonos a pensar que Rossetti seguía interesado en plasmar un concepto de 'elección personal' más que de 'ligazón al destino' cuando ejecutó su acuarela. Esto, que no invalida comparación alguna con la historia de Tristán, permite apuntar similitudes y diferencias entre ambos triángulos amorosos.

Podríamos derivar nuestras implicaciones de los manzanos presentes en el escenario que, de acuerdo con Drew, se referirían a Avalon, como el lugar de descanso de Arturo. Por consiguiente, establecerían un vínculo entre dos conceptos: de una parte, en consonancia con el empleo de tonos verdosos, irían unidos a un sentido de renovación. De otra, teniendo en cuenta que la citada isla es un entorno de sanación, los manzanos podrían representar el árbol celta de la vida. En este sentido, el crítico inglés percibe la acuarela de Rossetti como un lamento druídico por el desplazamiento del culto solar bajo la influencia de la religión cristiana. Para conseguir este efecto, Drew transforma a Ginebra en una reina lunar que, tras tomar sus solemnes votos, marca el final de la antigua espiritualidad [23]. En nuestra opinión, su lectura abusa del contenido en la representación visual Rossettiana: aunque los contenidos célticos se encuentran evidentemente unidos a los orígenes y desarrollo de la materia artúrica, este corpus no se encontraba tan claramente ligado al entorno de Rossetti antes de mediados de los 1850s, ni estaba presente en su

formación literaria [24]. Desde nuestro punto de vista, los frutos, ciertamente dorados, de estos árboles no apuntan realmente a contenidos de naturaleza céltica, sino más bien reflejan el interés del artista en la manzana dorada de la discordia, que volvería a emplear en obras posteriores, como la obra doble *Venus Verticordia* (1863-1869).

En línea con la analogía mencionada entre los triángulos amorosos ‘Arturo-Ginebra-Lanzarote’ y ‘Mark-Isolda-Tristán’, Rossetti pudo haber empleado el motivo de la manzana dorada para aludir a la pasión prohibida entre Paris y Helena de Troya [25]: conjuraría así un mensaje de continuidad en torno al tema de la pasión destructiva, al tiempo que describiría un obvio paralelismo entre la Guerra de Troya y la guerra civil que sacudió Logris -a través de las sucesivas luchas de Arturo contra Lanzarote y Mordred. Por tanto, podemos afirmar que la reina y el más prominente caballero de Camelot seguían siendo vistos como responsables de la caída en desgracia del reino. Rossetti empleó la manzana dorada para subrayar el valor negativo de su relación a través de una proyección diacrónica y entre diferentes culturas. Este recurso enfatizaría conceptos como la culpa de los amantes, las artimañas de la fatalidad o la naturaleza invencible del deseo sexual. En este esquema, la tentación, el recuerdo del pecado original y la idea de discordia también encarnada en la serpiente resultaron igualmente útiles para mantener esta rutina de refuerzo a través de la alusión a la tradición. La velada referencia al Edén puede atisbarse igualmente en el verdor del escenario, que parece haber sido transferido literalmente de otra acuarela Rossettiana (*The Meeting of Dante and Beatrice in Paradise*, 1853-1854) que muestra el encuentro de Dante y Beatriz en el Paraíso. Resulta altamente interesante que, si bien esta última ofrece una imagen de reconocimiento mutuo, consecución y progreso espiritual, *Arthur’s Tomb* (1854-1855) se centra en conceptos de distanciamiento, fracaso y ruina moral [26]. A nuestro entender, estas alusiones, contrastes y coincidencias no derivan del azar, sino que abren una ventana a las reflexiones de Rossetti sobre el texto maloriano y a su posterior asimilación a su bagaje cultural y literario.

En términos técnico-compositivos, y pese a la extraña postura de los personajes en escena, la obra visual Rossettiana destaca por el empleo del color y la plasmación de la luz [27]. Salpicado en ocasiones con grados de blanco que refuerzan la luminosidad de la escena, el verde prevalece a lo largo de una variedad de tonos, desde el verde lima al esmeralda, pasando por sombras que recuerdan al musgo. Aunque este color ha sido tradicionalmente considerado símbolo de renovación y del esplendor de la primavera, la presencia de la tumba de Arturo en la obra es lo suficientemente poderosa como para poner de relieve que cualquier posibilidad de retorno físico por su parte ha quedado descartada. Sin embargo, su vuelta desde Avalon sí resulta significativa en lo que concierne al valor del monarca como icono y a la lucha interna de Ginebra en su proceso de reconciliación con el pasado, una vez que ha sido testigo de las consecuencias de una relación prohibida. Este contexto, por consiguiente, reflejaría el ansia de la reina por alcanzar una restauración moral: no en vano, el color verde permanece equidistante del resto de colores cálidos y fríos. Al tiempo que la memoria de los días pasados se convierte en el bastión personal de la reina, aparecen en su camino una serie de obstáculos claramente identificados en la acuarela: Lanzarote, como sujeto tentador, la serpiente, que nos recuerda a la caída edénica, y los árboles frutales, que se refieren tanto a la manzana de la discordia como al engaño de Eva por parte de Satanás. La presencia del animal en la sección pictórica que corresponde a Lanzarote no es casual, y permite clasificarlo en términos de proximidad como agente del desorden. Mientras tanto, la posición de Ginebra entre la tumba de su esposo y un manzano la revela como sujeto expuesto a la tentación, como aquella que debe esforzarse por vencer las nociones de fragilidad y belleza destructiva vertidas en la acuarela a través de las sutiles referencias a Eva y a Helena de Troya. La sombra del árbol cae sobre la pintura del Grial con el objetivo de simbolizar la sombra del mal que se esfuerza por nublar la luz del espíritu: por esto,

el empleo del rojo, el blanco y el dorado por parte de Rossetti demuestra ser no solamente útil, sino altamente significativo. Como apuntábamos varias líneas más arriba, Lanzarote viste de rojo como indicación de su naturaleza lujuriosa: se trata de un tono lo suficientemente rabioso como para llamar la atención del espectador (y de Ginebra) de manera casi instantánea. Estos ropajes muestran su poder de atracción “centrífugo, remolinante como un sol, que lanza su brillo sobre todas las cosas con una potencia inmensa e irresistible” (Chevalier & Gheerbrant 2003 (1969): 888).

Este retrato acorde con el poder de atracción del caballero en el poema Tennysonian *The Lady of Shalott* (1832) -uno de los favoritos de Rossetti- muestra el resplandor carnal de Lanzarote como opuesto a la luz dorada en las pinturas de la tumba, alusivas al destello del ideal y a la búsqueda de la perfección espiritual. Podríamos asumir, por tanto, que la sombra que cae sobre la escena del Grial se estaría refiriendo igualmente a la falta de valía del caballero desde esta nueva óptica, pese a su vistosidad. Se trata, en efecto, de uno de los ejes temáticos en la aventura del Grial, y conforma, así mismo, la base comparativa entre Lanzarote y su hijo Galahad, representada visualmente por Dante Gabriel Rossetti en 1857 tanto en su estudio para *The Attainment of the Sanc Grael* como en el panel al temple *Sir Launcelot's Vision of the Sanc Grael*. Ciertamente, otros detalles en *Arthur's Tomb* (1854-1855) nos conducen a abrigar la creencia de que el pintor y poeta ya había visualizado el contraste recién apuntado a mediados de la década de los 1850s, al menos de modo tentativo:

i. La escena en el área izquierda de la tumba, que describe el proceso mediante el cual Lanzarote es ordenado caballero, muestra un unicornio blanco, símbolo de fuerza, pureza y magnificencia que también enlaza con un concepto de castidad. Tamaño testigo de fantasía suele encontrarse asociado, del mismo modo, a un sentido de justicia real, que estaría claramente asociado aquí a las funciones de los caballeros de la Mesa Redonda. Adicionalmente, es importante hacer notar la identidad cromática entre el unicornio y la paloma blanca [28] que, aparte de ‘crecimiento espiritual’, se refiere también a la sublimación del instinto. Es precisamente a colación de estos sentidos que ambas presencias proyectan un reflejo desfavorable sobre la lujuria de Lanzarote y la naturaleza regresiva de la serpiente. Estas criaturas de blanco puro, íntimamente ligadas a dos escenas clave para subrayar el esplendor de la corte artúrica, se encuentran en el polo opuesto a la degradación de Lanzarote, palpable no sólo a través del color de sus vestiduras, sino también por el tono azabache de su caballo, que puede verse pastando al fondo de la escena. Rossetti pudo haber empleado este último motivo para rescatar las connotaciones diabólicas asociadas a los corceles negros en las secciones XIV: V-VI [29] y XV: V-VI [30] de Malory. Tampoco debemos olvidar que la postura de Lanzarote y su actitud hacia Ginebra es radicalmente diferente de la lealtad mostrada en la pintura de la tumba, demostrándose así que el caballero ha dejado atrás todo sentimiento de fidelidad a su señor, o incluso de tristeza por su muerte [31].

ii. El escudo que Lanzarote lleva a sus espaldas, decorado con una cruz roja sobre fondo blanco, podría interpretarse como un eco adicional de su caracterización [32] en *The Lady of Shalott* (1832). No obstante, dado que lo obtuvo hacia el final de la aventura del Grial [33], en la sección XVII: XVII de *Le Morte Darthur*, su presencia en la acuarela de Rossetti resulta coherente al considerar los eventos descritos por Sir Thomas Malory. Este recurso en particular nos devuelve el recuerdo de Sir Galahad, y pone de relieve una vez más el lado negativo de su padre: al igual que San Jorge, el Caballero del Grial se define por medio de este emblema como un “*miles Christianus* -un caballero de Cristo- que permitiría entrever un estado de castidad y su categoría de caballero de Nuestra Señora, puesto que la Reina del Cielo, requiere sin duda de un campeón igualmente virginal” (Riches 2000: 62) [34]. Por tanto, el escudo permanece como indicación de las hazañas y progreso espiritual de Galahad, y nos permite vislumbrar una vez más la insistencia de Lanzarote en el pecado. Este tema,

may recurrente a lo largo de la versión maloriana de la búsqueda del Grial, especifica que el perfil glorioso del caballero no está sino ligado a la tierra y a meras apariencias. Por esto, los ropajes rojos del guerrero son especialmente reveladores en lo tocante a su pasión desenfrenada [35], opuesta al eje cromático en el hábito de Ginebra, que aún el rechazo de la vanidad terrenal y su búsqueda de pureza.

Teniendo en cuenta los contenidos expuestos a lo largo de nuestro análisis, podemos concluir que *Arthur's Tomb* (1854-1855) no se limita a ser únicamente una traslación visual de la escena XXI: IX en el texto de Caxton: Rossetti adoptó como base el fallido re-encuentro de los amantes en Almesbury para construir y orquestar una dolorosa rutina de interacción entre pasado y presente, en consonancia con el ambiente crepuscular que cierra el volumen maloriano. La tumba del rey desempeña el papel de referente identificativo -como demuestra el título de la acuarela- y nexo esencial en términos de contenido y estructura: por lo tanto, la obra visual se convierte en una poderosa reflexión sobre el esplendor y la decadencia de Camelot. Desde una perspectiva política, la razón principal para este fracaso es el predominio de intereses individuales sobre la sujeción a una jerarquía donde el rey y sus caballeros permanecen como garantes del orden, la justicia y la unidad de toda una comunidad. El pasado glorioso de la corte Artúrica permanece inscrita en el ideal, pero no puede ocultar las faltas en la naturaleza humana: una vez pasado el sueño, a medida que los personajes perciben la inestabilidad y temporalidad de lo terrenal, éstos vuelven la mirada hacia el reino del espíritu. En este sentido, el acto de rechazo que surge de Ginebra, de modo muy similar a la obtención del Grial por parte de Galahad, describe un movimiento de restauración que reafirma la soledad y culpa de Lanzarote. En nuestra opinión, Rossetti dejó a un lado el cambio positivo que el caballero experimenta al final de *Le Morte Darthur* (1485) para enfatizar la nueva conciencia que sigue al colapso de la corte: al tiempo que una etapa previa se esfuma, es preciso dar con una cierta seguridad existencial en un nuevo período no exento de dificultades. Mas, como dijimos al principio del presente artículo, el diálogo entre pasado y presente resulta plenamente útil para realzar las destrezas ligadas a la experiencia y nuestras rutinas de mejora personal.

En términos artísticos, estos contenidos nos llevan a considerar que Rossetti pudo concebir *Arthur's Tomb* (1854-1855) parcialmente como una reflexión personal parcialmente en deuda con la desintegración del núcleo Prerrafaelista original, al igual que con la nueva estética y senda ideológica que estaba a punto de tomar. Ni que decir tiene que su contacto con William Morris y Burne-Jones condujo a la mejora de su visión medievalista, pero entendemos este paso más en términos de 'enriquecimiento mutuo' que de 'influencia unidireccional', sobre todo en lo que respecta al procesamiento y plasmación de los contenidos en Malory. Teniendo en cuenta los intereses de Rossetti entre 1830 y la década de los 1850s, podemos apreciar que su inspiración artúrica se formó en paralelo a sus lecturas de juventud, o sus tempranas visualizaciones góticas, caballerescas y ligadas a los escritos de Dante, aunque exteriorizara todo este potencial años más tarde. Podríamos aceptar que su conocimiento de *Le Morte Darthur* no fuese completo antes de 1856: de hecho, la mayoría de contenidos en su primera acuarela artúrica pertenecen al libro XXI, mientras que otros derivan de la aventura del Grial (libros XIII a XVII), posiblemente gracias a la influencia de Elizabeth Eleanor Siddal, como sugieren sus obras conjuntas. Sin embargo, la disposición y tratamiento de estos contenidos en *Arthur's Tomb* (1854-1855), al igual que sus alusiones a la Guerra de Troya, Tristán e Isolda o el mito del Génesis, sugieren un concienzudo proceso de reflexión y asimilación que no suele derivar de un acercamiento frívolo o superficial. De acuerdo con esto, la acuarela permanece no sólo como punto de giro estilístico en la carrera de Dante Gabriel Rossetti, sino también como entorno de contacto inicial con algunos de los temas y motivos principales que vertería nuevamente sobre sucesivos trabajos artúricos entre 1857 y 1864.

Notas

- [1] Podríamos mencionar el estilo de los Nazarenos alemanes (Franz Pforr, Friedrich Overbeck, Peter Cornelius, etc) como una firme influencia para los Prerrafaelistas, principalmente a través de Ford Madox Brown. Además, no debemos obviar que éstos también encontraron una fuente de inspiración en el pintor y poeta visionario William Blake, al igual que en autores como John Keats y Percy B. Shelley. Estas personalidades conforman una breve colección de muestras que apuntan al hecho de que el espíritu del Prerrafaelismo no se encontraba tan restringido en términos de sus bases estéticas como se ha señalado en ciertos apuntes críticos. En efecto, el movimiento sufriría cambios palpables durante la segunda mitad del siglo diecinueve y principios del siglo veinte.
- [2] Podríamos objetar, no obstante, que la tendencia de Rossetti hacia el ‘escapismo introspectivo’, junto con su idea de ‘contacto con lo trascendente’ ya mostraba un agudo contraste con algunos de los principios fundacionales de la Confraternidad Prerrafaelista, como era el caso de su fidelidad a la naturaleza en términos representativos (Véase Lambourne 1999: 231-232).
- [3] La dama que sujeta el cáliz sagrado en las obras Rossettianas no es exactamente la misma doncella que encontramos en las versiones tradicionales de la búsqueda del Grial: en la visión de este artista, ella recibe no sólo las cualidades de mediación de la doncella mística, sino que también llega a ocupar el lugar que corresponde al hijo de José de Arimathea (o al propio José de Arimathea, según la versión consultada) como heraldo del cielo según la sección XVII: XXII en *Le Morte Darthur*. La siguiente cita, que conforma la base de su acuarela sobre la obtención del Santo Grial (1864), muestra cómo, por medio de este cambio, Rossetti introdujo una noción de unidad inter-genérica a través de la identificación y reconocimiento mutuos entre Sir Galahad y la portadora del receptáculo, sobre la base de su virginidad y perfección espiritual:

Vieron ante ellos el vaso sagrado, y un hombre de rodillas con la semejanza de un obispo, el cual tenía a su alrededor gran compañía de ángeles como fuese el mismo Jesucristo; y entonces se levantó y empezó una misa a Nuestra Señora. Y cuando llegó el sacramento de la misa [...] tomó el hombre bueno el cuerpo de Nuestro Señor entre sus manos, lo ofreció a Galahad, y éste lo recibió dichosa y humildemente.

—¿Sabes ahora quién soy? -dijo el hombre bueno.

—No -dijo Galahad.

—Soy *José*, hijo de José de Arimathea; me envía Nuestro Señor para hacerte compañía; ¿y sabes por qué me envía a mí y no a ningún otro? Porque te parece [a mí] en dos cosas: en que has visto las maravillas del Santo Grial, y en que eres un doncel puro, como yo he sido y soy. (Malory 2008 (1985): 809)

- [4] Véase Eco 2004 (2002): 330.

- [5] En este grupo también se encontraban Arthur Hughes, Valentine Prinsep, John Roddam Spencer Stanhope y John Hungerford Pollen. (Ver MacCarthy 1994: 130-1).

- [6] En octubre de 1836, a la edad de ocho años, Rossetti había hecho un dibujo a color de dos jóvenes que luchaban en lo alto de las murallas de un castillo. El tema lo había tomado de *The Castle Spectre* de Monk Lewis. Las obras más tempranas de Rossetti que se conservan hoy día, datan de alrededor de 1840: se trata de un poema titulado *Sir Hugh the Heron* y un tosco boceto llamado *A Fight for a Woman*. En la pieza poética, Sir Hugh, que Rossetti tomó de *Marmion*, es descrito como un caballero robusto y aguerrido que jamás ha sido derrotado en combate [...] El boceto conforma un notable paralelo con el poema en tanto que su motivo central es la lucha de dos hombres por una mujer en un contexto puramente medieval. (Yamaguchi 1996: 88)
- [7] Ejecutado originalmente en 1857, *The Death of Breuse sans Pitié* sufrió ‘cambios’ -fue casi pintada de nuevo- en 1865.
- [8] En *Marmion*, Scott había parafraseado dos amplios pasajes de Malory, ‘Launcelot and the Chapel Perilous’ y ‘Launcelot’s Vision of the Holy Grail.’ A continuación, hizo públicos sus planes de publicar *Le Morte Darthur* [...] Robert Southey procedió entonces a preparar un manuscrito para Longmans, pero su proyecto sufrió una serie de retrasos sucesivos. Hacia 1809, Southey pasó el proyecto a Scott, que por aquel entonces andaba demasiado ocupado con las obligaciones derivadas de su lucrativo trabajo, quedando así los planes para publicación temporalmente en suspenso. (Mancoff 1990: 24)
- [9] Un manifiesto que afirmaba la creencia únicamente en el heroísmo o el genio humanos [...] Evitando cualquier viso de blasfemia desde un primer momento, la lista comenzaba con Cristo, al que se confirieron cuatro estrellas, como principal inmortal. De corte positivista, también incluía a Isaías y al autor del *Libro de Job* [...] al Rey Alfredo, a Colón, a Cromwell [...] George Washington, Juana de Arco [...] De los cuarenta nombres restantes, la mitad se tomaron del campo de la literatura, incluyendo así a Dante, Boccaccio, Chaucer, Spencer, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Byron, Keats, Shelley, Wordsworth, Tennyson, y al matrimonio Browning. (Marsh 1999: 43-44)
- [10] Si bien la opción más segura, por razones de cercanía temporal, sería aseverar que Rossetti leyó la edición de 1842 de los poemas de Tennyson, cabría puntualizar que un pequeño detalle en su diseño sobre *The Lady of Shalott* para el llamado *Moxon Tennyson* (1857) sugiere un contacto temprano con los escritos del laureado autor. Rossetti nos muestra un grupo de cisnes que siguen la barcaza de la doncella: estos animales no aparecen en la versión revisada del poema, sino en su forma original de 1832, específicamente entre las líneas 136 y 141, que describen a la dama a medida que su embarcación se acerca a la corte artúrica: “As when to sailors when they roam / By creeks and outfalls far from home / Rising and dropping with the foam / From dying swans with warblings come / Blown shoreward; so to Camelot”. La versión revisada pone a los lectores en contacto con los sonidos nocturnos y con la última tonada de la dama, que reflejaría la imagen del cisne en un modo estrictamente figurativo, pero evita cualquier referencia directa a este tipo de animal que, sin embargo, aparece de manera explícita en el diseño Rossettiano. Desde nuestro punto de vista, se trata de una referencia lo suficientemente estudiada como para derivar de una mera coincidencia.
- [11] Los volúmenes de Tennyson entre 1830 y 1832 recibieron ataques críticos en base a su dicción oscura o afectada. Tennyson sufrió en gran medida por esta hostilidad, pero también se benefició de ello. Su obra de 1842 puso de relieve un avance palpable en gusto y excelencia técnica; en 1850 alcanzó

finalmente fama y reconocimiento crítico con *In Memoriam*. (Abrams & Greenblatt (eds.) 2000: 1199)

- [12] William Michael Rossetti escribió en 1849 que “Tennyson aún no ha empezado a escribir su poema *King Arthur*, aunque lleva varios años madurando esa idea; piensa que le mantendrá ocupado alrededor de quince años” (18 de diciembre de 1849, *P. R. B. Journal*). Los Prerrafaelistas encontraron un filón de ideas genuinas en la poesía Tennysoniana”. (Mancoff 1990: 142)
- [13] Rossetti se encontró con Tennyson, que pasaba unos días en la ciudad, en dos veladas literarias sucesivas celebradas en la residencia de los Browning. Al parecer, no se habían vuelto a ver desde que Coventry Patmore los presentó en los inicios de la Confraternidad [...] En esta segunda ocasión, Tennyson recitó *Maud* “en su totalidad, de principio a fin”, como la propia Sra. Browning, con singular y elocuente énfasis, había comentado a su hermana. Para no ser menos, Robert Browning procedió a recitar su *Fra Lippo Lippi*. William Rossetti y una o dos personas más también se encontraban en este evento [...] Dante Gabriel Rossetti encontraba a Tennyson “tan espléndido como a Browning; quizás más impresionante aún, teniendo en cuenta todas sus facetas”. A la Sra. Browning la admiraba por su elegante y abnegada hospitalidad, al igual que por su pensamiento, “deliciosamente alejado de un valor literario”. (Doughty 1960 (1949): 183-184)
- [14] No obstante, no debemos obviar que la obra de Malory era una revisión medieval tardía de los contenidos en fuentes previas como *Huth Merlin*, *Alliterative Morte Arthur*, *Vulgate Lancelot*, *Prose Tristram* o *Stanzaic Morte Arthur*, entre otros (Ver Loomis 2000 (1963): 170-171)
- [15] Consultar Simpson 1990: 253.
- [16] Me propongo sugerir una equivalencia simbólica entre Ginebra y la Mesa Redonda -la reina detenta un papel profundo y ambivalente en el compañerismo que mantiene la cohesión de esta orden de caballeros. La advertencia sobre su adulterio [formulada por Merlín] es un añadido de Malory, y tiene el objeto de poner su matrimonio con Arturo bajo sospecha desde sus inicios [...] Ginebra, como la Mesa Redonda que aportó como dote, mantiene a los caballeros ligados a la corte, y debe ser vista como culpable si éstos se sienten expulsados. El papel de Ginebra no es el de conservar y defender la corte en sí, sino los lazos ‘homosociales’ entre los hombres que deben hacerlo. (Archibald & Edwards (eds.) 2000 (1996): 45)
- [17] Quedan abandonados las hazañas y elevados propósitos de la Mesa Redonda: se da preferencia a los sentimientos personales sobre la lealtad y el compañerismo. La caballería abre paso a la guerra civil en las páginas que cierran *Le Morte Darthur*, al tiempo que el lamento de Arturo por la pérdida de los ideales por los que había luchado vuelve a situar al amor a un nivel de menor prominencia. (Barber 1996: 34)
- [18] En noviembre de 1853, como era de esperar, Millais fue elegido colegiado de la Royal Academy, el primer paso hacia la membresía plena. ‘Así queda disuelta la Mesa Redonda’, escribió Dante Gabriel a su hermana Christina Rossetti, citando a Tennyson. A modo de respuesta, ella redactó las siguientes líneas a la memoria de la Confraternidad Prerrafaelista: *The P. R. B. is in its decadence / For Woolner in Australia cooks his chops / And Hunt*

is yearning for the land of Cheops / D. G. Rossetti shuns the vulgar optic /
And he at last, the champion, great Millais / Attaining Academic opulence
/Winds up his signature with A. R. A [...] So rivers merge in the perpetual
sea. (Marsh 1999: 113)

[19] Muchos reprocharon a Caxton el no haber impreso la noble historia del Santo Grial y del famosísimo rey cristiano, Arturo [...] En un primer momento, Caxton se excusó apuntando que ciertas personas mantenían que todos los libros que se había escrito sobre el monarca no eran más que inventos, puras fábulas. Finalmente, quedó convencido frente a evidencias ‘tangibles’ como la tumba de Arturo en Glastonbury [en realidad, resultado de una trama para situarla allí en 1191], la Mesa Redonda que puede aún verse en Winchester, el cráneo de Gawain o el manto de Cradok en el Castillo de Dover, que se encuentran desaparecidos. (Véase Loomis 2000 (1963): 167)

[20] Ver Mancoff 1990: capítulo 7.

[21] Y se reunieron como se había convenido, y fueron acordados y avenidos por entero, y fue traído vino, y bebieron. Y en eso salió una víbora de una pequeña mata de brezo, y a picó a un caballero en el pie. Y cuando el caballero sintió la picazón, miró al suelo y vio la víbora; y entonces sacó la espada para matarla, sin pensar en ningún otro daño. Y cuando las huestes de ambos bandos vieron desenvainada esa espada, comenzaron a tañer bugles, trompetas y cuernos, y a gritar horriblemente [...] Jamás se vio batalla más dolorosa en tierra cristiana; pues allí fue correr y arremeter, tajar y dar estocadas, y darse muchas voces horribles los unos a los otros, y muchos golpes mortales. (Malory 2008 (1985): 944)

[22] Realizada en un primer momento como una vidriera (1862-1863), esta representación también quedaría plasmada, como una acuarela, en 1867.

[23] El suplente solar ha sucedido al anciano rey, que ya ha fallecido. Los colores que viste la reina corresponden, obviamente, al luto, y el blanco en los filos de su grñón, su hábito de monja, como una antigua luna creciente [...] una vez se aleja de él, el ciclo termina. Los días del viejo culto solar celta han pasado; el Cristianismo ha ocupado su lugar: la reina lunar ha sido asimilada por la nueva religión, y ahora reside en un convento. (Drew 2007: 239)

[24] Asimismo, Drew afirma que “evidentemente, Rossetti sabía que Arturo no tenía tumba” (2007: 238), pero su aserción parece obviar el empleo que el artista hizo de este motivo en términos figurativos y el estatus icónico de la tumba de Glastonbury cuando ejecutó su acuarela *Arthur’s Tomb*, siendo este un hecho claramente enfatizado por Loomis (2003: 119, 122, 149), Barber (2005: 129-30, 213, 227) y Mancoff (1990: 18-19).

[25] Rossetti ya había entrado en contacto con la imagen de Helena como entidad destructiva por medio del *Infierno* de Dante, que también había leído. Podríamos considerar que la historia de Troya se convirtió en un poderoso referente en la mente de Rossetti, ya que, en los años siguientes, llevaría a cabo su dibujo *Cassandra* (1860) y el óleo *Helena de Troya* (1863). Debemos hacer notar, no obstante, que su acercamiento a la belleza destructiva pudo encontrar un refuerzo durante la *Campaña Jovial* en Oxford, a través de su contacto con William Morris, quien compuso *Escenas de la Guerra de Troya* y dibujó *Iseult Boarding the Ship* in 1857 (véase Waggoner 2005 (2003): 34)

en 1857. Desde nuestro punto de vista, la amistad entre estos artistas fomentó una atmósfera de enriquecimiento mutuo en lo tocante a temas con los que se habían familiarizado anteriormente. Otra fuente documental que Rossetti manejó antes de 1863 fue el diccionario de Lempriere, que incluye registros acerca de Paris, Helena y la manzana dorada. Más importante aún resulta apreciar que esta obra incluye una referencia a la misma antorcha que apreciamos en el óleo Rossettiano sobre Helena, y que queda identificada como un símbolo alusivo a Paris (véase Lempriere 1900 (1812): 434). Desafortunadamente, el contenido en esta última fuente documental no puede aplicarse libremente a *Arthur's Tomb* (1854-1855), por razones de distancia temporal. En ese momento, sólo podemos tener la seguridad de que Rossetti ya había entrado en contacto con la figura de Helena a través de los escritos de Dante Allighieri, que había leído en la década de los 1840s.

[26] A la luz de este contraste y de la anteriormente mencionada oposición entre los conceptos de ‘amor’ y ‘apego sexual’, consideramos plenamente clarificadora la relación de influencia apuntada por Treuherz con respecto a *Amor Sagrado y Profano* de Tiziano y, tomando como referente a D. R. M. Bentley, el grabado en la tumba de Adonis en *Hyperotomachia Poliphili*. (2003: 175).

[27] Aún reconociendo su magnífico empleo del color, John Ruskin sentía una cierta aversión por esta escena artúrica: había pagado veinte guineas por el trabajo, y afirmaba que obligaría a Rossetti repetirlo ‘sin errores’ [...] Los personajes estaban desproporcionados, apretujados en un espacio horizontal de escasa altura que formulaba un eco de la forma de la tumba de un modo francamente medieval: la inspiración venía sin duda de las tallas góticas, los misales miniados y los antiguos grabados alemanes que el propio Ruskin andaba estudiando, y que había alabado o prestado [...] No sin ironía, las acuarelas imperfectas que recibía de Rossetti era demasiado grotescas, demasiado primitivas. Más tarde, Ruskin se estremecería sólo al pensar en el medievalismo extremo que su alabanza del goticismo había fomentado. (Marsh 1999: 149). Podríamos sugerir, sin embargo, que la opinión de Ruskin podría haber estado parcialmente determinada por el tema que Rossetti había elegido para su composición, ya que su propia esposa, Euphemia Ruskin, previamente enclaustrada en un matrimonio infeliz y jamás consumado, se había fugado recientemente con John Everett Millais, quien había recibido el apoyo crítico de Ruskin durante el difícil arranque del Prerrafaelismo. Podría ser que el teórico y crítico de arte se hubiese visto a sí mismo reflejado de manera poco agradable en el triángulo amoroso descrito en la obra de Rossetti. Resulta incluso más interesante apreciar que esta referencia podría tomarse junto con las citas Tennysonianas de Rossetti y la respuestas poética de su hermana Christina -mencionada previamente en el presente artículo- para apoyar la visión de *Arthur's Tomb* (1854-1855) parcialmente como recreación de la decadencia de la Confraternidad Prerrafaelista a mediados de los 1850s. Nuestras consideraciones se muestran consonantes con las de Mancoff, quien afirma que Rossetti se veía a sí mismo como “a un Bedivere del Prerrafaelismo, forzado a mantener en soledad los estándares de su credo” (1990: 146).

[28] Según Cirlot, este vínculo se debe a que “el unicornio a veces se transmuta en una paloma blanca”, explicando que, si bien puede verse en relación con los monstruos primordiales, el unicornio representa así “la fuerza viril, pura y penetrante del *Spiritus Mercurialis*” (1997 (1958): 457-458). Estos contenidos, ligados a la alquimia y al hermetismo, no eran desconocidos para el entorno de Rossetti, sobre todo debido al interés de su padre en el esoterismo y las sociedades secretas. Otras obras de Dante Gabriel, como el

diseño para *The Lady of Shalott* (1857) o su acuarela sobre la obtención del Grial (1864) aluden a animales simbólicos como el cisne o el pelícano para referirse a dos etapas en el proceso de progresión espiritual descrito en la tradición alquímica. De modo similar, su acuarela *The Damsel of the Sanct Grael* (1857) representa a la doncella como una torre, vertiendo así sobre ella un concepto de avance y transformación unido al simbólico atañor. En la década de los 1870s, compuso el poema *Joan of Arc* (que se publicó póstumamente como una serie de notas incompletas en 1911), que presenta un ejemplo extra de este tipo a través de una metáfora ligada a la imagen del fénix: este motivo aún las figuras de Jesucristo y de la Doncella de Orleans, al tiempo que toma prestado el lema Rosacruz *Ignis Natura Renovatur Integram*, como interpretación alternativa a la inscripción INRI que coronaba la cruz de Jesús. Estos ejemplos pueden ayudarnos a apuntar que Rossetti en ocasiones adjuntó estos significados a sus trabajos con el objetivo de prestar servicio a sus propios objetivos artístico-expresivos.

[29]

—“Entonces, espérame aquí, e iré a traerte un caballo”.

Y volvió prestamente trayendo un caballo con ella negro como la tinta [...]

Cuando Sir Perceval llegó al borde, y vio el agua tan tumultuosa, tuvo miedo de cruzarlo. Y entonces se hizo la señal de la cruz sobre la frente. Cuando el demonio se sintió así cargado, se sacudió de encima a Sir Perceval, y se arrojó a dicho río gritando y rugiendo con gran lamentación; y a Sir Perceval le pareció que ardía ese río. Entonces se dio cuenta Sir Perceval de que era un demonio que había querido llevarlo a su perdición. (Malory 2008 (1985): 724)

[30] E imaginó entonces que llegaba un anciano ante él, el cual decía: “¡Ah, Lanzarote de mala fe y poca creencia!, ¿por qué se ha vuelto tan ligera tu voluntad hacia tu pecado mortal?” Y dicho esto desapareció, y Sir Lanzarote no supo qué había sido de él. Entonces tomó su caballo, y se armó [...] y allí vio un río y una alta montaña. Y necesariamente tuvo que atravesar el agua, la cual era espantosa; pero en el nombre de Dios, lo tomó con buen ánimo. Y cuando hubo cruzado, vio un caballero armado, negro hombre y caballo como un oso; y sin mediar palabra derribó el caballo de Sir Lanzarote a tierra; y siguió, no supo él por dónde. Entonces tomó su yelmo y su escudo, y agradeció a Dios su aventura. (Malory 2008 (1985): 741-742)

[31] Citando a Archibald, de ahí que se recuerde a los espectadores que “las estructuras ideológicas del amor y de la caballería que sostenían la corte se encuentran unidas a una sombría arquitectura paralela ligada al adulterio que, al hacerse pública, termina destruyéndola” (2000 (1996): 43-44).

[32] No obstante, como comenta Ricks, “para la apariencia del caballero, Tennyson tomó prestados algunos detalles de *The Faerie Queene*.” (1989: 23)

[33] Y finalmente llegó a una abadía blanca, donde le dieron esa noche gran acogida; y por la mañana se levantó y oyó misa. Y delante del altar halló una rica tumba, la cual estaba recién hecha; entonces la miró bien, y vio los lados escritos en oro que decían: Aquí yace el rey Bagdemaus de Gore, muerto por

el sobrino del rey Arturo, y nombraba a Sir Gawain [...] Partió entonces, y fue a la abadía donde Galahad había tenido la aventura de las tumbas, y ganado el escudo blanco con la cruz bermeja; y allí recibió muy buena acogida toda esa noche. Y por la mañana volvió a Camelot, donde halló al rey Arturo y a la reina. Pero muchos caballeros de la Tabla Redonda habían sido muertos o destruidos. (Malory 2008 (1985): 800)

[34] Esto parece indicar una clara comparación entre la adoración a la Virgen María y el encaprichamiento de Lanzarote por Ginebra, que se basa en una atracción estrictamente sexual. Sin embargo, una vez la reina vuelve la vista al cielo e intenta sanar su vertiente espiritual, el caballero queda en soledad: su culto carnal pierde a su diosa de referencia. Al establecer un contraste entre pasado y presente, al tiempo que una cierta comparación entre Galahad, Lanzarote y Ginebra, Rossetti nos permite apreciar que únicamente la culpa y la lujuria del caballero consiguen permanecer en esta imagen: la antigua personalidad de Ginebra y la corte donde se desarrolló su aventura amorosa se han esfumado por completo. En cierto sentido, el artista se encontraba interesado en mostrar a Lanzarote cosechando el yermo fruto de sus trabajos terrenales.

[35] “Cuando se exterioriza, el rojo se vuelve peligroso como el instinto de poder si no está controlado; conduce al egoísmo, al odio, a la pasión ciega, al amor infernal (PORS, 131)”. (Chevalier & Gheerbrant 2003 (1969): 890)

References

Abrams, M. H. & Stephen Greenblatt (eds.) (2000). *The Norton Anthology of English Literature*. Norton, London.

Archibald, Elizabeth & A. S. G. Edwards (eds.) (2000 (1996)). *A Companion to Malory*. D. S. Brewer, Cambridge.

Barber, Richard (2005 (2004)). *The Holy Grail: The History of a Legend*. Penguin, London.

Barber, Richard (1996). ‘Chivalry and *Le Morte Darthur*’, in E. Archibald and A. S. G. Edwards (2000 (1996)): 19-36.

Chambers, E. K (1964 (1927)). *Arthur of Britain*. Speculum Historiale: Cambridge.

Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant (2003 (1969)). *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona.

Cirlot, Juan Eduardo (1997 (1958)). *Diccionario de símbolos*. Siruela, Madrid.

Doughty, Oswald (1960 (1949)). *Dante Gabriel Rossetti: A Victorian Romantic*. Oxford University Press, London.

Drew, Rodger (2007). *The Stream's Secret: The Symbolism of Dante Gabriel Rossetti*. Lutterworth, Cambridge.

- Eco, Umberto (2004 (2002)). *Historia de la belleza*. Lumen, Barcelona.
- Edwards, Elizabeth (1996). 'The Place of Women in the *Morte Darthur*', in E. Archibald and A. S. G. Edwards (2000 (1996)): 37-54.
- Houston, Mary G (1996 (1939)). *Medieval Costume in England and France: The 13th, 14th and 15th Centuries*. Dover, New York.
- Lacy, Norris J (ed.) (1996 (1991)). *The New Arthurian Encyclopaedia*. Garland, New York.
- Lambourne, Lionel (1999). *Victorian Painting*. Phaidon, London.
- Lempriere, John (1900 (1812)). *A Classical Dictionary Containing a Copious Account of All the Proper Names Mentioned in Ancient Authors*. Routledge, London.
- Loomis, Roger Sherman (2000 (1963)). *The Development of Arthurian Romance*. Dover: New York.
- MacCarthy, Fiona (1994). *William Morris: A Life for Our Time*. Faber and Faber, London.
- Malory, T. (2008 (1985)). *La muerte de Arturo* [Trad. Francisco Torres Oliver]. Siruela, Madrid.
- Mancoff, Debra. N (1990). *The Arthurian Revival in Victorian Art*. Garland: New York.
- Marsh, Jan (1999). *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*. Weidenfeld & Nicolson, London.
- Marsh, Jan & Pamela Gerrish Nun (1997). *Pre-Raphaelite Women Artists*. Thames and Hudson, London.
- McGann, Jerome (ed.) (2003). *Dante Gabriel Rossetti: Collected Poetry and Prose*. Yale University Press, New Haven.
- McGann, Jerome (2000). *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must Be Lost*. Yale University Press, New Haven.
- Rhys, Ernest (ed.) (1910 (1765)). *Thomas Percy's Reliques of Ancient English Poetry*. J. M. Dent, London.
- Riches, Samantha (2000). *Saint George: Hero, Martyr and Myth*. Sutton, Phoenix Mill.
- Ricks, Christopher (ed.) (1989). *Lord Alfred Tennyson: A Selected Edition Incorporating the Trinity College Manuscripts*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Simpson, Roger (1990). *Camelot Regained: The Arthurian Revival and Tennyson: 1800-1849*. D. S. Brewer, Cambridge.

Strachey, Edward (ed.) (1899 (1868)). *Le Morte Darthur: Sir Thomas Malory's Book of King Arthur and of his Noble Knights of the Round Table. The Text of Caxton*. Macmillan, London.

Treuherz, Julian, Pettejohn, Elizabeth & Edwin Becker (2003). *Dante Gabriel Rossetti*. Thames and Hudson, London.

Waggoner, Diane (2005 (2003)). *The Beauty of Life: William Morris and the Art of Design*. Thames and Hudson, London.

Wagner, Eduard, Drobná, Zoroslava and Jan Durdik (2000 (1958)). *Medieval Costume, Armour and Weapons*. Dover, New York.

Whitaker, Muriel (1990). *The Legends of King Arthur in Art*. D. S. Brewer, Cambridge.

Yamaguchi, Eriko. "The Perfect Hero: Cruel Masculinity in D. G. Rossetti's *The Death of Breuse sans Pitié*", *Arthuriana*, 1996, 6: 4, 85-101.

© José María Mesa Villar 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](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo