

**ASPECTOS DE LA LEYENDA ARTÚRICA EN EL ARTE
DESDE EL SIGLO XIX HASTA NUESTROS DÍAS**

Mercedes Aguirre
Universidad Complutense de Madrid

ÍNDICE.....	1
TEXTO	2
La reina Ginebra.....	5
Isolda	8
Morgana	11
Nimue.....	11
La Dama de Shalott.....	13
BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA.....	19
DEBATE POSTERIOR.....	21

ASPECTOS DE LA LEYENDA ARTÚRICA EN EL ARTE DESDE EL SIGLO XIX HASTA NUESTROS DÍAS

Mercedes Aguirre
Universidad Complutense de Madrid

La leyenda de Arturo, ese rey que salvó a Gran Bretaña de sus enemigos y conquistó gran parte del continente, está fundamentalmente basada en la obra del siglo XII de Geoffrey de Monmouth *Historia de los Reyes de Britania*, aunque el nombre de Arturo y ciertos elementos de la historia aparecen en algunos textos anteriores, particularmente galeses. También hubo partes añadidas a la leyenda por el autor francés del siglo XII Chrétien de Troyes. Por otro lado, una obra posterior que constituye una importante fuente para este tema es la de Thomas Malory *La Morte d'Arthur* (del siglo XV).

Fue, sin duda, un tema nacional británico, con poca influencia fuera del mundo anglosajón y –si acaso, francés–. No voy a entrar en la discutida cuestión de la base histórica de los relatos sobre el rey Arturo, relatos complejos y variopintos en los que se mezclan la magia, las aventuras caballerescas, el amor, la guerra, aspectos religiosos, etc.

Como no puedo dejar de ser la estudiosa de la mitología griega que soy, tengo que decir que Arturo es la versión inglesa del héroe homérico –y así lo afirma también Muriel Whitaker en su libro *Legends of King Arthur in Art*–, o del héroe griego en general, implicado en batallas, en el consejo de la guerra, que usa armas especiales –como la espada Excalibur–, una especie de Jasón, con ingredientes de Teseo, y su leyenda está plagada de motivos típicos del tema mítico del héroe matador de monstruos.

Una leyenda con sus orígenes en la Edad Media y centrada en la historia de un rey y los nobles de su corte parecería tener poca relevancia para épocas posteriores. Sin embargo, las historias que componen la leyenda del Rey Arturo han sido universalmente reconocidas y han gozado de una enorme vitalidad y –a semejanza de lo que ha ocurrido con las leyendas de la

mitología griega— sus personajes e historias han sido a menudo adaptadas a los valores e intereses de la época o la audiencia para la que han sido reinterpretadas desde la época medieval hasta hoy.

Las historias de la leyenda de Arturo y sus caballeros de la Mesa Redonda contienen episodios de carácter muy variado e incluyen fascinantes personajes como el mago Merlín o el hada Morgana (en los aspectos más sobrenaturales de la leyenda); también contienen historias de amor, de las cuales son bien conocidas las trágicas historias de Lancelot y Ginebra y la de Tristán e Isolda, las cuales han inspirado numerosas obras de la literatura, la música o la pintura, e incluso el cine. Asimismo se encuentra en esta leyenda el motivo de la búsqueda del Grial con su alto contenido simbólico y espiritual. Por otro lado, como la leyenda incluye la idea de que el rey Arturo y sus caballeros no han muerto sino que descansan y regresarán cuando su país les necesite (es una idea que encontramos ya por ejemplo en la obra de Malory), ha cobrado una dimensión muy particular en unos lugares muy concretos (como Tintagel, Glastonbury y concretamente Glastonbury Tor, identificada con Avalon, el lugar en que estaría enterrado Arturo), que se han convertido en centros espirituales de una especie de nueva religión en la que se mezclan los personajes artúricos con hadas, druidas, extraterrestres o personajes de estética hippy.

La historia de Arturo —en palabras de William Caxton, el editor de Malory— contiene ejemplos de amistad, valor, amor, caballerosidad, a la vez que de cobardía, odio y crimen, ejemplos al mismo tiempo de virtud y de pecado. Esto sugiere que nos encontramos con una variedad de emociones humanas y valores que son reales y que son responsables del atractivo que la leyenda ofrece.

Hay que asumir que aunque esta leyenda nació en la Edad Media, ha habido otros desarrollos literarios posteriores que deben ser tenidos en cuenta a la hora de estudiar las influencias de la leyenda artúrica a lo largo del tiempo. Y aquí puedo citar ya el primer poema artúrico de Tennyson “La Dama de Shalott” publicado en 1832, al que me referiré más adelante.

En el arte este tema tuvo una gran repercusión en la Inglaterra del siglo XIX, la época victoriana. Para el período del reinado de la reina Victoria el rey Arturo sirvió como un potente símbolo. Pero el Arturo

victoriano fue completamente un hombre de la época, medieval en su atuendo y contexto, pero actual en intención, carácter y sentimiento. Para la imaginación victoriana no era un personaje histórico sino una metáfora para expresar el idealismo y las aspiraciones del presente, empleando la leyenda – en palabras de Debra Mancoff– como un espejo didáctico. Este fenómeno de renacimiento de la leyenda artúrica pertenece sobre todo a las artes plásticas.

Un elemento común al arte artúrico es su grado de uniformidad por ser predominantemente gótico en su estilo, y por lo tanto acompaña al resurgimiento de lo gótico en general en el siglo XIX que afectó también a la arquitectura y a la literatura. El artista a veces ayuda al espectador a identificar el tema mediante miniaturas o rollos conteniendo los nombres de los personajes, aunque también confía en el conocimiento de las fuentes literarias.

El tema de Arturo tuvo primero una dimensión pública cuando, con motivo de la construcción del nuevo Palacio de Westminster (después de que el viejo fuera destruido por el fuego), una comisión de Bellas Artes presidida por el príncipe Alberto encargó al pintor William Dyce realizar un total de cinco frescos de iconografía artúrica para diversas salas. Asimismo realizó otras obras para otros edificios públicos. Con el título “Generosidad: Lancelot perdona la vida a Arturo” tenemos una versión en acuarela del fresco de la Cámara Robin de Westminster de Willian Dyce (1851).

Sin embargo, fueron los pintores que se llamaron a sí mismos la Hermandad Prerrafaelita los que dieron a la leyenda artúrica una popularidad sin precedentes, en una visión más privada, frente a la visión pública de Dyce. El arte prerrafaelita puede ser considerado un tardío resurgimiento del movimiento Romántico que había tenido su auge casi medio siglo antes en la poesía de Byron, Shelley o Keats. Los fundadores de este movimiento fueron Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais; a éstos se unieron posteriormente otros artistas como Edward Burne-Jones o William Morris. Con características comunes y seguidores de los prerrafaelitas podemos considerar a Ford Madox Brown, Frederick Sandys, Simeon Solomon, Frederick Leighton, Sidney Harold

Meteyard, Herbert Draper o John William Waterhouse. Muchos de estos artistas fueron a la vez pintores, ilustradores, diseñadores de muebles, objetos y tejidos; es decir, fueron artistas en muchos ámbitos. Encontraron inspiración no solamente en los temas medievales y artúricos, sino también en temas de la Biblia, de la Historia, de la vida cotidiana y real y mostraron asimismo un gran interés por el mundo griego clásico, representando numerosos personajes y temas de la mitología clásica.

Centrándonos en sus representaciones de tema artúrico, que es lo que nos interesa, los prerrafaelitas encontraron una gran riqueza de ideas en los poemas de Tennyson y son éstos los que les sirven fundamentalmente de inspiración. Aunque también Rossetti fue un gran seguidor de Malory, apreciando a este autor como más auténtico y más completo. Fue precisamente su entusiasmo sobre la leyenda artúrica el que se contagió rápidamente a los otros artistas. En 1855 el encuentro de Burne-Jones y William Morris con el ciclo artúrico en la versión de *La Morte d'Arthur* de Thomas Malory constituyó una auténtica revelación, especialmente para Burne-Jones, que impactó todo su trabajo con su sello literario y romántico. La influencia de Malory en los artistas victorianos fue descrita por Georgiana Burne-Jones (la esposa de Edward Burne-Jones) como derivada de su fuerza y su belleza, su misticismo y su noble acción, su mundo de historia y romance ya perdido. Los prerrafaelitas persiguieron un medievalismo más atento a la técnica y a los ideales estéticos de la era gótica, menos superficial y centrado sólo en trajes y atuendos.

Los prerrafaelitas realizaron algunos trabajos conjuntos por encargo para edificios privados o públicos con motivos de la leyenda artúrica; por ejemplo, el proyecto de pintar los paneles murales de la Oxford Union por parte de Rossetti, Morris y Burne-Jones. Estos murales recordaban a los manuscritos medievales y las vidrieras de las grandes catedrales góticas, por su color brillante.

En 1862 la empresa de William Morris fue contratada para realizar unas vidrieras para la casa de Walter Dunlop. Morris empleó a un grupo de artistas prerrafaelitas incluyendo a Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne-Jones para crear escenas recreando la historia de Malory sobre Sir Tristán.

La gran riqueza de temas y personajes de la leyenda artúrica no me permite abordarlos todos. Por eso quiero dedicar esta conferencia a unos personajes femeninos de gran significado en la leyenda y a la forma en que han sido representados y recreados, primero por los artistas prerrafaelitas, y luego por otros artistas ya en nuestros días.

En el siglo XIX el descubrimiento de la *femme fatale* por parte de los románticos, un arquetipo que unía todas las formas de seducción, todos los vicios y todos los placeres, dio a la mujer hermosa un significado alternativo que artistas como Rossetti, Burne-Jones, Waterhouse o Sandys supieron explotar. El tema del sexo y la mujer es un tema controvertido al abordar el arte prerrafaelita, ya que ha sido una opinión extendida entre los expertos del tema el considerar una interpretación misógina de la mujer por parte de los prerrafaelitas. En general los artistas victorianos pintaban a la mujer como un objeto pasivo, sólo para la mirada masculina. Como veremos después, las mujeres cobran un sentido muy especial en la obra de estos artistas.

LA REINA GINEBRA

Es la esposa de Arturo, que aparece ya en la más antigua tradición galesa. En la versión más conocida de la historia la reina Ginebra se convierte en la amante de Lancelot quien se había enamorado de ella mientras Arturo estaba luchando en el continente. Ginebra es por tanto una mujer adúltera, pero también una amante celosa y posesiva, que se mantuvo fiel a su amor por Lancelot. Cuando su adulterio fue descubierto, Ginebra fue sentenciada a ser quemada. Sin embargo, en la obra de Malory, ella huyó a un convento. Lancelot la visitó después de la muerte de Arturo, pero ella le rechazó, rechazando incluso un último beso.

-Rossetti pintó a Elizabeth Siddal (su modelo, amante y luego esposa, un personaje fascinante, también artista y poeta) como Ginebra en “La tumba de Arturo” (1854-55), una obra de su invención que va más allá del texto de Malory, con figuras típicas del estilo temprano de Rossetti. La escena está clara: se trata del momento en que ella invita a Lancelot a contenerse. Lo que es diferente –con relación a la fuente literaria– es la localización, ya que la presencia de la propia tumba del rey Arturo nos lleva

a Glastonbury y no al convento en el que Ginebra se había recluso. El contenido de la escena está lleno de contrastes: por un lado presenta el triángulo amoroso y por otro lado el arrepentimiento de la reina. Ella, a pesar de su atuendo de monja, no deja de tener la corona real. Aquí ya no es la mujer culpable de adulterio, sino la amante esposa de Arturo que tras su muerte ha elegido expiar su falta y tomar el camino de la fe religiosa.



La tumba de Arturo (1854-1855), de Dante Gabriel Rossetti.

-“Sir Lancelot en la habitación de la reina” (1857) también de Rossetti. Es un cuadro con un gran contenido erótico, una atmósfera cargada de sensualidad. La escena muestra en el centro a Ginebra ricamente vestida con esa capa de plumas de pavo real que, según algunos críticos, simboliza el orgullo; sus manos al cuello reflejan su ansiedad. A la izquierda los caballeros, al otro lado de la puerta, urgen a Lancelot a salir; las damas, a la derecha, parecen horrorizadas ante la escena. Rossetti combina aquí la pasión del amor con la anticipación de la batalla, todo ello en medio de la tensión que se siente en la habitación. Rossetti parece interesado en plasmar a Lancelot y Ginebra en términos de acuerdo con su relación destructiva, reflejando una situación conflictiva y dramática.

-William Morris: “Reina Ginebra” (1858). En él, el artista pinta a su esposa Jane en traje medieval, rodeada de imágenes que intentan crear un ambiente histórico, otras simbolizando aspectos de la fuente literaria en la que está basado (Malory, *La Morte d’Arthur*). Aquí vemos una muestra del mundo medieval de Morris, un mundo heroico, sensual, místico, dominado por mujeres más poderosas e interesantes que los nobles caballeros. Este cuadro testifica su asimilación a la estética de Rossetti. Vemos aquí a una mujer alta y lánguida que llena el centro de la composición y que recuerda a la Ginebra de Rossetti. La habitación es pequeña y está llena de muebles y objetos decorativos que evocan la atmósfera privada de las obras de Rossetti. Pero la reina de Morris está absorta en sus propios pensamientos, es solitaria y no es un elemento de una narración. Lo mismo da que sea Ginebra o Isolda. Es un cuadro de sentimientos. Es evidente ya esa característica típica de los prerrafaelitas de pintar figuras femeninas aisladas, que pueden ser mitológicas, de la leyenda artúrica, etc., que no son más que un retrato (de una mujer que suele ser su esposa o una amante) al que se le añaden unos detalles para caracterizar al personaje y el ambiente. Son cuadros en los que lo que importa son los sentimientos de la figura femenina.

ISOLDA

Contemporánea de la obra de Geoffrey de Monmouth es la historia de Tristán e Isolda, celta en su origen y rehecha en el siglo XII por dos autores franceses: Béroul y Thomas. Pocas historias han inspirado más obras de literatura, arte o música que la trágica historia de Tristán e Isolda. La versión más conocida y recreada cuenta que cuando Tristán la acompaña en un barco para ser conducida a la boda que le ha sido preparada con su tío Mark, el rey de Cornualles, los dos beben por error una poción amorosa preparada por la madre de ella para que la beba tras su boda. Esta poción hace que los dos se enamoren perdidamente el uno del otro. El amor de Isolda por Tristán provoca una serie de malentendidos y episodios que incluyen la boda de Tristán con otra Isolda (la de las Blancas Manos); finalmente Tristán es herido por Mark y envía un barco a buscar a su amada Isolda. El barco debería tener velas blancas si ella venía y negras si no. Su esposa Isolda de las

Blancas Manos al ver las velas blancas le miente y Tristán creyendo la mentira muere de dolor. Al saber muerto a su amante. Isolda muere también con el corazón destrozado. Vemos en esta historia reminiscencias de la mitología clásica en el tema de la poción amorosa –en la historia de Deyanira, Heracles y el centauro Neso–, o el tema de la confusión –intencionada o no– de las velas de un barco, portadoras de buenas o malas noticias, como en la historia de Teseo. Asimismo, la idea de morir ambos debido a un error recuerda la historia de Píramo y Tisbe, que inspirará posteriormente la historia de Romeo y Julieta.

Isolda, como Ginebra es un personaje moralmente complejo, dedicada con devoción a su amante, pero despreciando la fidelidad matrimonial.

-“La bella Isolda”, de Sandys (1862). Cuadro con varias versiones, es una imagen derivada en forma e iconografía de las características mujeres de Rossetti. No es un cuadro narrativo y no representa ninguno de los aspectos de la historia de Tristán e Isolda. Se trata del busto de una mujer lujosamente vestida y rodeada de flores simbólicas.

-En 1867 Rossetti pintó “Sir Tristán y la bella Isolda bebiendo la pócima de amor”, una acuarela que está basada en su diseño para las vidrieras de Dunlop. Rossetti sigue aquí la narración de Malory, aumentando la emoción de los dos personajes, pero sin apartarse de la historia. Presenta una imagen de Cupido/Eros dispuesto a lanzar sus flechas a la pareja.

-J.W.Waterhouse: “Tristán e Isolda” (1916). El artista se centra en la hipnótica mirada de los amantes mientras van en el barco y se supone que acaban de beber la poción. El caballero, vestido de armadura, contempla a Isolda mientras ambos sujetan la copa con la poción amorosa. En su iconografía es semejante a su caballero en el cuadro “Lamia” o en “La Belle dame sans Merci”.

-Herbert Draper: “Tristán e Isolda” (1901). Una escena también en el barco, se supone que tras beber la poción. Ella toda blanca parece una aparición, rodeada de mantos y telas, él no está vestido de caballero como en el cuadro de Waterhouse.



Tristán e Isolda (1916), de J.W. Waterhouse.

MORGANA

Mientras las apasionadas Isolda y Ginebra fueron una forma de mujeres fatales artúricas, otro tipo de *femme fatale* fue el hada, la hechicera, un tema que también apasionó a los pintores victorianos y que vemos asimismo a la hora de representar a las mujeres de la mitología clásica. En este caso se trata de Morgana (o Morgan-Le-Fay), quien en la obra de Malory es medio hermana de Arturo. Morgana es una figura paradójica que combina aspectos destructivos de la bruja celta –la Morrigan– con los poderes sanadores de la diosa blanca Matrona. Morgana aparece en la leyenda como líder del grupo femenino de nueve hermanas que gobiernan la Isla de la Fortuna o Isla de las Manzanas, una mujer inteligente dedicada a las artes curativas, pero conspirando constantemente contra Camelot, el reino de Arturo y mostrando siempre una gran enemistad contra la reina Ginebra. En realidad no es una bruja, sino que preside los ritos de paso como sacerdotisa o sanadora. No recibió un tratamiento profundo en la tradición medieval inglesa y tampoco su figura tuvo demasiada repercusión posteriormente.

-Frederick Sandys pintó “Morgan-Le-Fay” (1864) en un estilo muy de Rossetti, representando a la mujer en su exótico traje, signos cabalísticos y piel de leopardo. Sin duda en esta figura vemos mucho de su “Medea” y podemos percibir su interés por estas mujeres y su magia. Hay también un telar detrás de ella y podemos ver el fuego que está utilizando para sus conjuros.

NIMUE/VIVIEN

Nimue es conocida en la leyenda artúrica por ser la mujer que encerró a Merlín en una cueva usando sus encantamientos para tenerle sólo para ella y aparece como una fuerza malévolas en la corte de Arturo. En realidad, en la fuente literaria más antigua de esta historia –un romance francés del siglo XV– la mujer que seduce a Merlín es llamada Vivien y no Nimue, por lo que hay una confusión entre los dos nombres. No tuvo mucho atractivo para los artistas victorianos con la excepción de Sandys y Burne-Jones. El cuadro de Sandys “Vivien” (1863) la muestra con la típica belleza prerrafaelita, rodeada

de símbolos de lujo aunque sin el aire maléfico de su “Morgan Le-Fay”: el collar, la ropa, y tras ella las plumas de pavo real. La manzana delante de ella también recuerda la Venus Verticordia de Rossetti. Es una imagen en la que vemos también semejanzas con su “Medea”. De nuevo quiero insistir en la idea del interés de estos pintores por la mujer seductora, la mujer hechicera, peligrosa para los hombres, bien sea procedente de la mitología clásica que sin duda proporcionaba numerosos ejemplos de este tipo (Medea, Circe, las Sirenas...), como procedente de la leyenda artúrica.

Por otro lado, a Burne-Jones –como a otros de los prerrafaelitas– le gustó representar historias de mujeres que usan poderes sobrenaturales para seducir o destruir a los hombres y sus mujeres artúricas son en general más fuertes que los hombres a los que o bien subyugan o bien protegen, por eso ilustró la leyenda de Nimue más extensamente que ningún otro artista en el siglo XIX.

-Burne-Jones: “Merlín y Nimue” (1884). De todos los prerrafaelitas Burne-Jones tiene la visión artúrica más ecléctica. Tomó tanto de Tennyson como de Malory. Para él el mundo artúrico es un reino hermoso, apropiado para la imaginación romántica. Trató a los personajes buenos y malos con igual juicio e interés. El encantamiento de Merlín por Nimue fue un tema que atrajo a Burne-Jones desde su primer encuentro con la iconografía artúrica en los murales de la Oxford Union, un tema basado en un pasaje de Malory en el que Nimue resulta tan peligrosa como el mago que la persigue. En realidad, su intento de encantar a Merlín es para protegerse. Por eso en los primeros años de tratar este tema Burne-Jones ve a Nimue como una figura benéfica que se encuentra en una situación insoportable. La figura de tamaño casi real de Nimue llena el cuadro. Nimue es aquí una mujer al estilo de Rossetti, alta, vestida con ropajes rojos y que lleva en su mano el libro de hechizos. Merlín al fondo, lleva su mano al corazón como en auténtico dolor. En realidad, la seductora Nimue no ofrece peligro a la vista. El mundo a su alrededor está fuera de Camelot, es un mundo en el que sólo habitan los dos: Merlín y Nimue.

-“La seducción de Merlín”, también de Burne-Jones (1874-76), probablemente inspirado en el Idilio de Tennyson “Vivien”, deja en cambio

ver toda la malicia de la hechicera. La visión del pintor transforma una historia de victimización femenina en una representación de dominación erótica. Bella, alta y elegante posee todos los rasgos de las típicas figuras femeninas del artista, aunque con el rasgo particular de las serpientes en su cabeza, a la manera de una Medusa (quizá inspirado por el hecho de que Tennyson la compara con una serpiente). Aquí está representada como una auténtica *femme fatale*, vibrando con la fuerza de su magia. Merlín es su opuesto. Mientras ella encarna dominio y triunfo, él incorpora pasividad y derrota, con sus brazos y piernas sin fuerzas y tendido horizontalmente. Su rostro revela terror: ha sido vencido en su propio juego. Lo más interesante son las miradas de los dos mientras ella tiene abierto su libro de hechizos. El cuadro está dominado por la bella encantadora, pintada de perfil, que mira a su víctima mientras entona sus cantos maléficos.

A diferencia de otras imágenes más tempranas de ‘malas’ mujeres de la leyenda, ésta no deja escapatoria: el espectador acaba sometido a su poder seductor tanto como Merlín. Para Debrah Mancoff este cuadro, por su composición y contenido marca una aberración para Burne-Jones en el sentido de que es más grande que ningún otro cuadro de tema artúrico y por otro lado la composición es muy simple, lo que no es característico de este artista. Hay tres personajes en este drama: Nimue, Merlín y la magia y el espacio restante está dedicado a las ramas del espino y al paisaje. Por otro lado, el abierto erotismo de la obra debe derivar de la asociación personal de Burne-Jones con el tema. La modelo para Nimue es Maria Zambaco, quien tuvo una tormentosa relación con el pintor. Esta referencia da al cuadro un significado privado y emblemático para el pintor, situándose él –lo mismo que Merlín– como víctima de una mujer seductora.

LA DAMA DE SHALOTT

En la leyenda este personaje aparece bajo el nombre de “La joven de los lirios” y en Malory es Elaine de Astolat, quien se enamoró de Lancelot pero no fue correspondida. Cuando conoció que su amor era rechazado se dejó llevar en una barca para morir. Tennyson ofreció una versión de esta historia en su poema “La Dama de Shalott” en la que ella, encerrada en una torre por una maldición que no sabemos muy bien cuál es, dedica su tiempo

a tejer y a ver el mundo a través de un espejo. Las sombras a las que está acostumbrada no le causan ningún dolor hasta que ve la imagen de Lancelot y todo su mundo es destruido. Ya no quiere vivir más, se monta en una barca y en ella flota hasta llegar muerta a Camelot.

El tema de su visión secundaria nos recuerda al mito de la caverna platónica. Es el contraste entre las sombras y la realidad; aunque ella vea a Lancelot en el espejo como una sombra más, su realidad en la mente y el corazón de la joven es demasiado fuerte.

Sin duda es una figura que tiene mucho de la heroína griega, con semejanzas con algunos personajes femeninos de la mitología griega: por ejemplo con Dánae encerrada en la torre, o Penélope tejiendo en su telar.

La imagen de la joven que muere por amor a Lancelot y cuyo cadáver llega en un barco a Camelot capturó la imaginación victoriana y fue usada en cuadros y dibujos que representaban a la trágica dama de los lirios. Dos aspectos fueron especialmente atractivos para los artistas: la mujer encerrada en la torre y la mujer muerta flotando sobre el río hacia Camelot. El material de esta historia, la historia de una joven bella e inocente que al morir por amor hace un sacrificio a la gloria y al poder masculino, permitía a los artistas explorar aspectos particulares o dar una visión más individual de un tema lleno de implicaciones sobre la condición femenina. No olvidemos que en la concepción victoriana la mujer necesitaba ser guiada por un hombre y el tema de la mujer 'rescatada' aparece a menudo en la obra de los prerrafaelitas.

-William Holman Hunt dibujó a la Dama de Shalott en 1850. Otra versión de este dibujo apareció en 1857 en la colección de los poemas de Tennyson editada por Moxon (y conocida como Moxon Tennyson), la misma para la que Dante Gabriel Rossetti ilustró la llegada del barco a Camelot. El dibujo de Hunt evolucionó a una pintura completada en 1905. Hunt capturó el momento dramático de la narración cuando la dama, sometida a su deseo de ver la realidad de la imagen de Lancelot y no su reflejo, se encuentra atada en los hilos de su tapiz destrozado. El espejo muestra su tragedia, empezando por la imagen de la torre, su refugio, y terminando con su muerte al llegar a Camelot. En la obra de Hunt vemos

las líneas agitadas del cabello y los hilos, y la curva voluptuosa del cuello y el hombro de la mujer, todo ello dando impresión de abandono a la sensualidad y, por otro lado, de repentino y violento shock.

-La ilustración de Rossetti para la edición de Tennyson de E. Moxon (1857) concluía el poema, ilustrando el momento cuando la corte de Camelot sale de noche a ver la inexplicable llegada de una mujer muerta en una barca. La obra de Rossetti presenta al propio Lancelot, culpable sin saberlo de la tragedia, en primer plano, ocultando casi a los personajes de atrás. Podemos ver a un hombre mirando a la muchacha de la barca y abajo unos cisnes sobre el agua. El énfasis está en la mirada de Lancelot. La joven en cambio parece plácidamente dormida en vez de muerta.

-Sydney Harold Meteyard pintó un cuadro –“Estoy medio enferma de tanta sombra, dijo la dama de Shalott” (1913) con un título que hace referencia al poema de Tennyson. El artista presenta a la dama angustiada por el mundo de sombras en el que vive. En este cuadro predominan los tonos azules y vemos el telar y la figura de la Dama con una postura que sugiere su estado emocional y que se asemeja al de Waterhouse aunque aquí la mujer físicamente no parece tan joven e inocente como en otras versiones de esta escena, por ejemplo la que vamos a ver de Waterhouse.

Pero ningún artista ha sido más cautivado por la Joven de los Lirios (la Dama de Shalott) que John William Waterhouse, que la pintó al menos siete veces en un período de 30 años. Su especialidad era el retrato psicológico, aunque no ignoraba el uso del paisaje y las imágenes alegóricas. Waterhouse mostró siempre un gran interés por el ocultismo, por las hechiceras y por las mujeres tentadoras y fatales de la mitología clásica. Por ello sus motivos clásicos y sus mujeres medievales poseen actitudes similares y sugieren que el interés del artista radica fundamentalmente en la psicología del personaje o en la belleza de la mujer tentadora, independientemente de la historia a la que pertenece. Así, sus mujeres seductoras pueden ser Circe, una sirena, la Dama de Shalott o las Ninfas. Hay motivos que se repiten constantemente en sus obras: el agua, los vestidos, el espejo, la magia, el telar como

instrumento típicamente femenino, las flores.

-Su primera “Dama de Shalott” –y quizá la más conocida, de 1888–, presenta el comienzo del viaje hacia la muerte. La heroína está sentada en el bote, con su largo cabello ligeramente agitado por el viento que también mueve el agua. Los detalles del paisaje, las hojas muertas y la luz contribuyen a la atmósfera melancólica de la escena. El vestido blanco parece sugerir el motivo de “la novia de la muerte”.



La Dama de Shalott, de J. W. Waterhouse (1888).

-En la segunda obra (1894), las formas circulares y los hilos alrededor de la falda sugieren el tratamiento de Hunt. Pero Waterhouse la pinta directamente enfrentada a la ventana imaginada y al espectador. Su expresión es una mezcla de curiosidad, aprensión y fascinación. Ella está de pie contra la oscuridad de la habitación donde sólo Lancelot y los tapices están iluminados.

-La última obra (aunque primer episodio en la narración) es “Estoy medio enferma de tanta sombra, dijo la Dama de Shalott” (1915). Waterhouse usa aquí la misma modelo y la misma claustrofóbica habitación que en el cuadro anterior, pero el telar está detallado de forma realista y el espejo refleja no sólo a los amantes sino la ciudad de Camelot al otro lado

del río. Como su Penélope, está rodeada por una serie de detalles evocadores, muchos de ellos anacrónicos

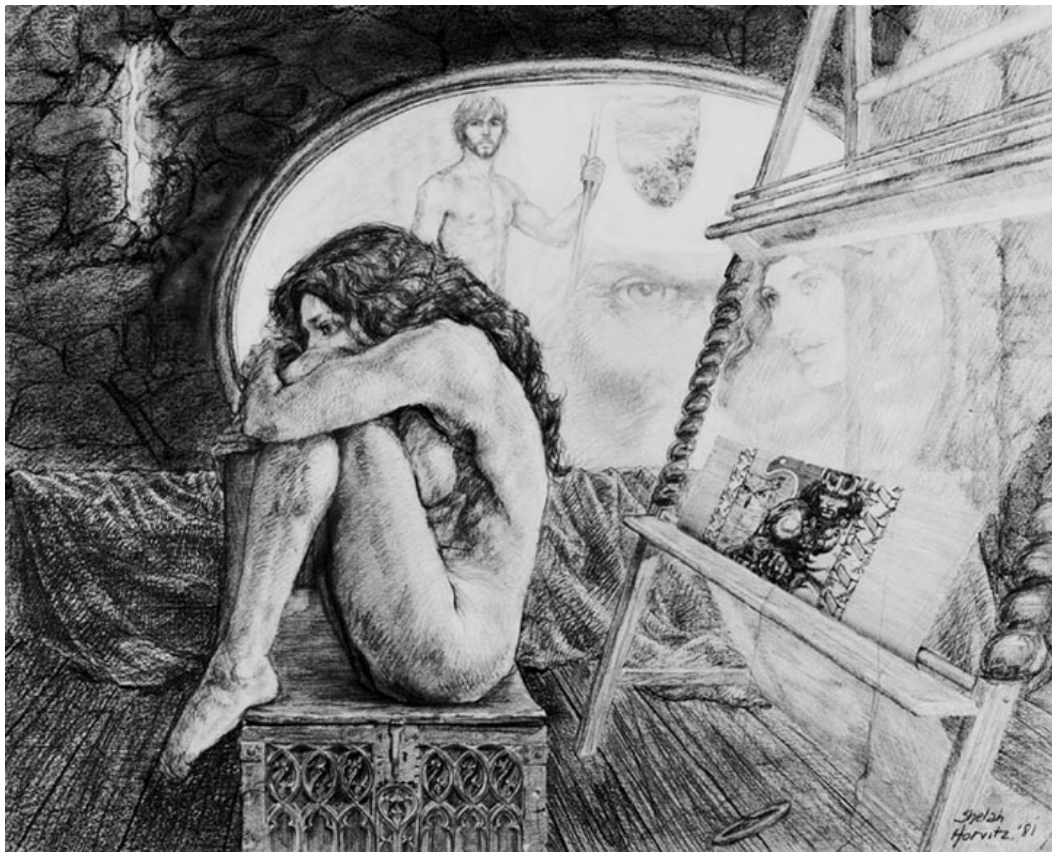
Tanto la obra de Waterhouse como la de Hunt aluden al despertar sexual de la joven. Ella ha sido castigada por mostrar sus sentimientos. Su historia podía ser interpretada en términos de moral sexual y orden familiar.

- Es interesante señalar que Elizabeth Siddal –de la que ya he hablado–, modelo, amante y luego esposa de Rossetti también realizó un dibujo como ilustración del poema de Tennyson. Pero ella ha querido presentar a la dama como una mujer pura y casta, en calma, con su telar. Representa el mismo momento que la obra de Hunt, pero añade un largo crucifijo ante la ventana, con lo que cuando mira a Lancelot lo ve a través de un símbolo de fe. Se trata de una visión más personal de esta historia.

A través de estas mujeres hemos visto que lo que más destaca es el interés de los artistas en plasmar la belleza femenina, muchas veces en una especie de fórmulas que se repiten sin importar el contenido. Si bien es cierto que los cuadros de contenido narrativo sobre la leyenda del rey Arturo muestran el interés de los prerrafaelitas por el mundo medieval y por recrear –basándose en las fuentes literarias que les eran más conocidas– los personajes e historias de la leyenda, es cierto también que las figuras femeninas aparecen a veces como excusa para plasmar una mujer bella, solitaria en su propio drama interior y ahí poco importa que se trate de Ginebra, Nimue, la Dama de Shalott, Perséfone, Circe o Penélope.

La leyenda artúrica –como dije al principio– ha continuado viva hasta nuestros días, donde ha producido interesantes reinterpretaciones en la literatura, el arte o un medio de tan extensa difusión como el cine. Sin embargo, a la hora de seguir la evolución del tema artúrico hasta hoy, quiero mostrar solamente unas obras actuales concebidas por unos artistas cuya inspiración procede directamente de la época victoriana, concretamente de algunos de los pintores que acabamos de ver y en particular sobre el tema de la Dama de Shalott. Con estas obras podemos ver cómo este tema en el arte no ha podido escapar de la influencia de unos modelos que han quedado completamente fijados por artistas como Hunt, Rossetti o Waterhouse.

En 1981 surge una interpretación feminista del tema de la Dama de Shalott en el dibujo de Shelah Horvitz “Estoy enferma de tanta sombra”. La heroína está desnuda para sugerir al mismo tiempo su deseo por la experiencia sexual y su vulnerabilidad. Con su postura parece proteger su virginidad. El enorme espejo –con semejanzas con el de Waterhouse– refleja a Ginebra (con la cara de Jane Burden, es decir claramente inspirada por los prerrafaelitas), un Lancelot desnudo y en medio el rey Arturo. La artista habría cambiado el final rechazando la idea de la muerte de la joven.



Estoy enferma de tanta sombra (1981), de Shelah Horvitz.

Ed Org, un artista inglés, nacido en 1955 y afincado en Gran Bretaña en la zona suroeste, ha dedicado su carrera a dibujos y cuadros inspirados por artistas victorianos, especialmente Burne-Jones –en palabras de Org, su artista favorito– e ilustradores como Arthur Rackam. Sus temas se centran sobre todo en hadas, mujeres medievales, sirenas y otras mujeres bellas y hechiceras. Su colección se exhibe fundamentalmente en Glastonbury, en relación con el carácter ‘artúrico’ de este lugar. Su obra “La Dama de

Shalott” muestra efectivamente unos rasgos característicos de las ilustraciones de Rackham. Por otro lado, sus mujeres también tienden a una semejanza en sus rasgos y posturas, son mujeres que parecen pertenecer a otro mundo, un mundo espiritual, imaginativo y casi de ‘cuento de hadas’. La escena de la Dama difiere de los modelos victorianos. Ella está en el centro del cuadro, con un ramo de lirios en las manos. Tras ella, la barca que sugiere su destino. Su cabello ordenado, su postura y su rostro sereno, aunque triste, plasman su dolor interior que precede a la muerte, pero no la reacción violenta que se muestra en la obra de Hunt.

Phil Sayers es también un artista inglés, fotógrafo, conocido internacionalmente gracias a sus exposiciones en Liverpool, Leeds, Nuremberg o Atenas. Trabaja sobre todo con obras de arte preexistentes a las que da una sorprendente interpretación desde su juego de travestismo y cambio de sexos. Muchas de sus obras, en colaboración con la artista Rikke Lundgreen, asumen una perspectiva feminista e implican una interesante concepción del género.

La pintura victoriana proporciona a este artista un excelente material de trabajo y su obra muestra cómo esas otras obras son todavía valoradas, están ahí, no pertenecen al pasado, sino que resuenan con una gran cantidad de ideas que todavía son relevantes y sugerentes para nosotros.

En la recreación de Phil Sayers de la Dama de Shalott de Waterhouse como una fotografía digital, nuestra heroína está atrapada en una red de cables de ordenador, las herramientas contemporáneas para la realización de las fotos digitales del artista. Sin embargo, de forma significativa, el espejo no se rompe y Lancelot está excluido de la escena. La Dama de Shalott agarra unas tijeras, el medio de escapar del enredo en el que se encuentra. Al sustituir la figura de la mujer por la del hombre travestido, el artista está sin duda buscando llamar la atención con la obra visual de una manera diferente e incitando al espectador a sacar sus propias conclusiones sobre las narraciones que explora. Es a la vez una obra de imitación y de metamorfosis.

Termino aquí, con esta sin duda inesperada imagen que seguramente sorprendió también a los visitantes del museo de Leeds donde fue expuesta en el 2008.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

- AGUIRRE, M., *Reflejos del mito griego: Diosas y heroínas en la pintura prerrafaelita*, Madrid, Áurea Clásicos 2007.
- ARCHIBALD, E.-Putter, A., *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*, Cambridge University Press 2009.
- BARRINGER, T., *The Pre-Raphaelites*, New Haven, Yale University Press 1998.
- COGHLAN, R., *The Illustrated Encyclopaedia of Arthurian Legends*, Dorset, Elements Books 1993.
- DES CARS, L. *The Pre-Raphaelites, Romance and Realism*, Londres 2004.
- FENSTER, T.S. (ed.), *Arthurian Women*, Londres 2000.
- LUPACK, A., *Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*, Oxford 2007.
- MANCOFF, D., *The Arthurian Revival in Victorian Art*, Nueva York 1990.
- MESA VILLAR, J.M., *Gazing into the Past. An interdisciplinary Approach to D.G.Rossetti's Arthurian Renditions and their Female Types (1854-1867)*, Tesis inédita, Jaén 2010.
- POULSON, C., *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art*, Manchester University Press 1999.
- NEAD, L., *Myths of Sexuality. Representations of Women in Victorian Britain*, Oxford 1988.
- PRETTEJOHN, E., *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londres 2008.
- Phil Sayers, Rikke Lundgreen., Changing Places with Leeds* (catálogo exposición), Leeds Art Gallery 2008.
- WHITAKER, M., *The Legends of King Arthur in Art*, Cambridge 1990.

DEBATE POSTERIOR

José Manuel Losada: Gracias, me ha encantado la exposición. Seguro que alguno queréis hacer alguna pregunta a Mercedes. Como pura anécdota, diré que para el número 2 de *Amaltea*, sobre Aracné, alguien de Estados Unidos preguntó si podía incluir a Lady Shalott.

Mercedes Aguirre: Por el tema del tejido, claro. Al trabajar sobre este tema, he encontrado un material muy interesante, aspectos completamente nuevos para mí. El motivo del tejer, que yo había tratado en cuanto a las mujeres de la mitología griega (Circe, Calipso), aquí aparece y con un gran interés y un contenido simbólico que me parece muy interesante. Sin duda podemos extraer muchos paralelos entre figuras mitológicas.

Isabel Fornié: Me llamaba la atención que Klimt, por ejemplo, también asocia la mujer al agua y a la serpiente, en esas decoraciones tan exhaustivas de los ropajes.

Mercedes Aguirre: Lo vemos en Waterhouse, por ejemplo. El estudio de las mujeres de Waterhouse, el traje es agua. En Londres, este verano había una exposición, y fui a verla porque hace ya varios años que me enamoré de los prerrafaelitas y por ahí he seguido trabajando. Te das cuenta cuando ves gran parte de su obra junta, sobre todo las obras con figuras femeninas, cómo están ahí todos esos elementos; o las caras de estas muchachas, que parecen todas iguales y sin embargo...

Cristina Coriasso: Me ha parecido entender que había una diferencia entre tratamientos narrativos del mito y una tendencia más pronunciada a que fuera la imagen la que transmitiese un símbolo al margen de la historia a la que se refiere. Por ejemplo, cuando has puesto los dos telares.

Mercedes Aguirre: Sí. Después de haber estudiado las mujeres de la mitología griega y abordar ahora la leyenda artúrica, he visto los elementos en común. Lo que el artista hace es una figura femenina, situada más o menos en un ambiente, pero es la figura femenina la que habla y la que simboliza. Esa es mi impresión. La Circe de Waterhouse, por ejemplo. Puede haber críticos que no estén de acuerdo, pero creo que hay grandes diferencias entre cuadros narrativos y éstos en los que manda la figura femenina.

Cristiana Coriasso: Por ejemplo, uno de los cuadros de *La Dama de Shalott* de Waterhouse: podrías ser cualquier muchacha, podrías no conocer la historia, y aun así, entender el cuadro.

Mercedes Aguirre: Claro, tienes la muchacha, el agua, las flores flotando, y es también la Ofelia de Millais.

Ana González-Rivas: Las imágenes finales me han recordado que en la exposición del Thyssen, *Lágrimas de Eros*, había una fotografía que recreaba la Ofelia de Millais, que quedaba convertida en una obrera, vestida con un mono muy industrial, en un lago sucio, putrefacto...

Mercedes Aguirre: Me perdí la exposición porque no estaba aquí.

José Manuel Losada: Por retomar lo que decía Cristina, me ha dado la impresión, a medida que avanzaban las diapositivas, que se puede hacer una clasificación no tanto por autores como por tipos de mujer. Hay unos cuadros decididamente descriptivos y otros decididamente narrativos. Quizá me equivoco, pero la impresión que he sacado es que la descripción está muy acorde con el tipo de mujer pasiva, mientras que la narración está acorde con la mujer activa. Has puesto varios cuadros de Rossetti descriptivos, por fijarme en esa Isolda, viven también Shalott, son mujeres totalmente pasivas, que invitan por lo que he deducido a la contemplación por parte del espectador, pero ellas mismas están sumidas en la contemplación, todas ellas, son mujeres idealizadas. Has hablado del cuerpo estilizado, de cierto heroísmo de los caballeros, del sentimentalismo, no hay ningún tipo de palabra. Otro caso es el de las mujeres activas que protagonizan los cuadros totalmente narrativos. Me he fijado en Morgana, o en Nimue. Éstas atraen y hechizan al hombre, especialmente a Merlín, y ahí sí que hay una narración y donde mejor se ve es precisamente, y tú has hecho alusión a ello muy bien, en las palabras. Todas tienen signos cabalísticos en sus faldas o libros de hechizos y conjuros.

Mercedes Aguirre: A mí me ha llamado la atención que eso mismo se puede extraer de las mujeres de la mitología griega. Son exactamente y en paralelo los mismos tipos que aparecen en ambos ámbitos. Da igual el tema que aborden, lo que están haciendo es mostrar esos dos tipos de mujeres.

José Manuel Losada: De hecho, has hablado de la mujer fatal al principio.

Eusebio de Lorenzo: Precisamente, Luis tratará ese tema el mes que viene.

Mercedes Aguirre: También hay que considerar que son retratos de alguien. Tienen la cara de alguien. Hay una especie de fusión entre la mujer del mito o de la leyenda artúrica, y el retrato de la mujer concreta, esposa o amante del artista. Hay esa fusión del personaje recreado y el retrato de la modelo. Para nosotros a lo mejor no es tan evidente lo del retrato, pero para ellos sí. Cuando exponían cuadros en la Royal Academy, ellos sí reconocían el retrato. Este verano, en una revista de la Royal Academy leí algo muy curioso, que decía que había un cuadro sobre el tema de la muchacha recogiendo flores, de Waterhouse, que remitía también a Perséfone, que era la cara de Kira Knightley. Es una coincidencia, pero lleva también a esa idea del retrato. A la vez, las caras de Waterhouse parecen todas la misma chica.

Ana González-Rivas: Creo que la mitología griega, iconográficamente, está de fondo, todas las recreaciones que ha habido de mitología griega. Parece que, estructuralmente, están tomadas como modelos por estos pintores prerrafaelitas. Veo que la mitología griega tiene mucho peso en estas recreaciones artúricas, y me ha llamado mucho la atención.

Mercedes Aguirre: Tampoco he estudiado este tema tanto. Hay que ver el peso de las fuentes literarias en cada época. Si hay una enorme difusión de Tennyson, todo el mundo lo conoce y les influye a ellos. Parece que a Rossetti le gustaba más Malory y hubo una especie de resurgimiento de la obra de Malory. Hay un juego de obra literaria y obra artística, indudablemente, pero hay que ver en qué momento se conoce más una obra literaria o no. Esto influye en las obras artúricas y en las de mitología clásica.

Guadalupe Arbona: Me ha resultado curioso que en todas las imágenes aparece una concepción del amor como enfermedad, y me parece que hay una diferencia entre el relato mitológico clásico, donde el amor está impedido por una serie de obstáculos de la fuerza del destino o de la intervención caprichosa de los dioses, y lo que sucede aquí, donde hay un juego vinculado a retratos que parten de mujeres reales que hacen que el marco narrativo sea distinto. Hay un cambio de mentalidad.

Mercedes Aguirre: Claro, hay un cambio. Aquí el amor ya no viene de

la diosa Afrodita o de un castigo de los dioses. Pero no es tanto el amor como enfermedad, sino el amor pecaminoso, ya en un contexto cristiano. Hay una concepción totalmente distinta. El amor adúltero es pecado y Ginebra tiene que redimirse de ese pecado. Es una concepción totalmente diferente. Lo del amor como enfermedad tampoco lo veo...

José Manuel Losada: Tú misma has hablado de Wagner.

Mercedes Aguirre: Sí, ahí no tengo todas las claves, pero esos motivos están ahí.

José Manuel Losada: Pero sí que hay una tendencia a la enfermedad de todas estas mujeres.

Guadalupe Arbona: Provocándola o sufriendola, como señalaba José Manuel.

José Manuel Losada: Ofelia está loca; Lady Shalott acaba ahogada...

Mercedes Aguirre: Pero también las mujeres de estos pintores tuvieron finales trágicos.

Marta Guirao: Hay un elemento de lo que no se controla, de la fuerza que emana de lo humano a través de lo mágico y que una vez puesto en marcha genera todo tipo de catástrofes. Lo vemos en el espejo, en el telar, en la barca... Y la magia por parte de los personajes más activos está ahí (Morgana, Nimue, Isolda con el filtro mágico). Cuando intervienen estos elementos mágicos comienza la narración.

Mercedes Aguirre: Sí, hay una conexión con lo sobrenatural.

Marta Guirao: Esto, de algún modo, traslada a otro contexto la intervención de los dioses: enfrentan al personaje a una situación de la que han de salir como puedan.

Mercedes Aguirre: En el estudio que hice hace unos años, en el mundo griego, la mujer es percibida como una fuerza difícil de controlar, y al mundo victoriano le pasa igual: hay el tipo del ángel del hogar y el de mujeres que han de ser rescatadas por el hombre.

José Manuel Losada: Pues si no hay más preguntas, nos vamos a comer. Quedamos a las 15.30h aquí mismo.