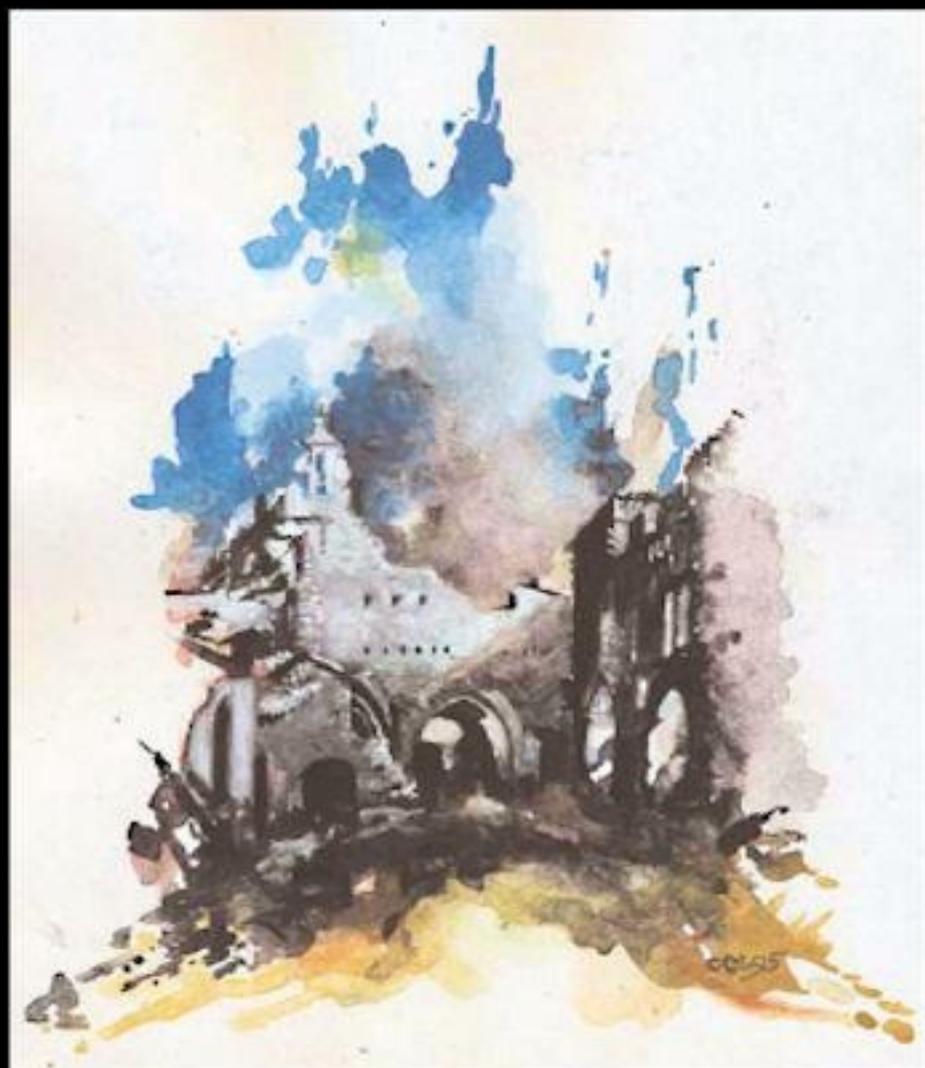


Mansiones en el cine

EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS



Lectulandia

Las mansiones que aparecen en las películas suelen mostrarse como moradas con personalidad, gracias a ellas nos resulta más fácil introducirnos en la historia, ya sea un relato de terror o una comedia de la alta aristocracia.

Lectulandia

Eduardo Blázquez Mateos

Mansiones en el cine

ePub r1.0
minicaja 27.11.14

Título original: *Mansiones en el cine*

Eduardo Blázquez Mateos, 2006

Imagen de cubierta: *Mansión de Xanadú*, Manuel Aznar

Editor digital: minicaja

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

*A Alberto García y
a los alumnos
del Instituto Superior
de Danza Alicia Alonso.*

A mi abuela Felisa.

*Mi vivo agradecimiento
a Manuel Aznar, a Julia,
a Begoña Valle y a Felipe López.*

Introducción

Caspar David Friedrich decía que descubrir el espíritu de la naturaleza era la gran tarea de la obra de arte y que para ello el artista debía prestar atención a la voz de su interior. Es siempre del interior de donde crecen los paisajes que más nos comunican.

Somos felices viajeros a través de las profundidades y los lejos de los lienzos, de la pantalla y las páginas. La luz y los colores transforman nuestras almas de viajeros. Los colores buscan la comunicación y nosotros dialogamos con las luces de nuestras emociones.

Veo el cuadro de Edward Hopper “La montaña del faro” y veo a Anthony Perkins bajar corriendo de la casa de su *madre*.

Una y mil veces, Eduardo, volveremos a leer juntos el poema de Coleridge *Kubla Khan* (y a *Ciudadano Kane* y a Gimferrer) luego, tras “cinco tortuosas millas de laberíntico fluir...” contemplaremos el milagro: “La soleada mansión con las cavernas heladas”.

Julia Barella
Profesora titular,
Universidad de Alcalá de Henares

Las edípicas mansiones femeninas

Las mansiones descritas en el texto traducen el valor de las moradas con personalidad. Entre los elementos esenciales de las mismas destacan las escaleras, los pasillos, las puertas y las ventanas que comunican con el más allá. La Casa Encantada, con vida propia, está estrechamente comunicada con los dueños, con su dolor y su alegría. El jardín y la estufa acristalada, como el tocador, son los paraísos suspendidos que, como el baño, construyen los enigmas de las mansiones.

Las mansiones oscuras respiran el latir de las moradas neogóticas descritas en libros de marcado romanticismo. Las pinturas de paisajes y las casas desarticuladas del expresionismo alemán se canalizan en las escenografías anímicas de los castillos del cine alemán de vanguardia. Moradas alegóricas que, iluminadas por la sugerencia de las sombras y de las aguas profundas, están suspendidas en un lugar remoto. Se van presentando en el libro la mansión de Rebecca, el palacio de Xanadú de Welles, los castillos de Drácula y las moradas de las “Cumbres Borrascosas”.

Las suntuosas casas arcádicas, por otro lado, recogen el espíritu británico expresado en el cine de Ivory basado en la obra de Forster. El interiorismo poético de Morris y los textos de Ruskin protagonizan parte de estos armónicos escenarios, repletos de sugerentes galerías de cuadros y de invernaderos inundados por mariposas coloreadas. En “Retrato de una dama”, Henry James explora con profundidad el valor de las grandes mansiones inglesas e italianas, auténticos museos que son, al tiempo, prisiones de indefensas mujeres sensibles que, finalmente, saldrán victoriosas de las jaulas petrificadas.

CAPÍTULO I

LAS MANSIONES
SINIESTRAS Y
LA ESTÉTICA
EXPRESIONISTA

“al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista de la melancólica Casa Usher. Grande era la decoloración producida por el tiempo. Menudos hongos se extendían por toda la superficie, suspendidos desde el alero en una fina y enmarañada tela de araña”.

“La caída de la Casa Usher”, EDGAR ALLAN POE

Las mansiones oscuras pertenecen al reino de la Alegoría. Las descripciones de castillos, los relatos de viajes y la literatura de visiones están unidos para desgranar las diferentes moradas del cine y de la literatura. Es el reino de las Parcas, oscuro y siniestro. Un mundo que tiene en su base los elementos descritos en “Las Metamorfosis” por Ovidio en el palacio del Sol y en la Casa de la Fama.

La morada soleada está en Oriente y la casa de la Fama está en la elevada cima de una montaña sagrada. Estos escabrosos lugares albergan palacios fabulosos de distinta especie y aportan grandiosidad al repertorio del Otro Mundo en la literatura y el Cine. Los palacios del Sol de Ovidio y los edificios reales o de ficción de la Antigüedad han marcado los relatos. Se trata de suntuosas descripciones del reino temerario de la culpa y del placer. Son esencialmente castillos, en la cima y con foso, abiertos para pocos, con muralla a modo de ciudad simbólica, con camino escarpado, con una cripta ocasional para la morada de vampiros conocidos. Los pintorescos castillos de Drácula son un clarificador ejemplo. Son fortalezas de dimensiones deformes, con una teatralidad y megalomanía cercanas a la presentada por el grabador veneciano Piranesi. Los elegidos visitantes quedarán atrapados en las efectistas y grandiosas telarañas.

En la colina, reflejan una teatralidad ensoñadora que remite a los castillos medievales y a las leyendas ancestrales. Viajar a la morada oscura, al palacio de la Fama, es introducirse en un castillo-palacio misterioso, desolado, suspendido y flotante, que contiene un jardín con sus frutas y plantas, fuentes, con las joyas-flores, la decoración palaciega, el predominio del cristal en la fábrica del edificio, el puente, la barrera acuática, el abismo infernal, las Escaleras acaracoladas y las Chimeneas, son todos elementos que forman parte de la mansión alegórica.

Las moradas alegóricas irán ligadas al Viaje al Más Allá. Para llegar al castillo es necesario realizar un viaje iniciático, propio de un círculo secreto, alquimista, esotérico. En este sentido, la magia y la ciencia formaron parte de las cortes emblemáticas del Renacimiento, como la de Praga, con Rodolfo II y Archimboldo. Esta corte resultó de gran interés para los cineastas expresionistas, destacando el valor del gabinete de las maravillas, centro experimental, santuario del saber

científico y del conocimiento de lo oculto, abierto a las leyendas tradicionales y al profundo folklore.

El ascenso a la morada redime los ideales de Platón y su idea del bien. La subida a la región lunar y a los círculos de Venus, próximos a los Campos Elíseos, resulta complicada. El mundo superior y el inferior, los parajes perfumados por plantas orientales y las ruinas agradables para los espíritus, van configuran el escenario ultramundano. El viaje de Eneas al Infierno pasa por los Campos Elíseos, intercalando Virgilio el lugar de placer con lo oscuro, estableciendo la base del viaje a la ultratumba de Dante y canalizar así el puente que lleva a los Autos alegóricos y a los viajeros de Calderón de la Barca.

Desde finales del siglo XII, la épica filosófica utiliza el tópico del “locus amoenus” para describir el paraíso terrenal con sus contradictorios misterios. Alain Lille describirá la **Morada de la Naturaleza** como un elevado castillo rodeado de una floresta repleta de maravillas, es el “lugar de los lugares”, el supremo paraje ideal. Partiendo de las mansiones descritas en las Epístolas de Plinio, será Alain de Lille (1128-1202) el artista que enmarcará las moradas alegóricas dentro de la poderosa Diosa Naturaleza, marcando un ascenso desde las esferas celestes que, pasando por fuentes, se introducen en un simbólico camino que conduce al palacio de Júpiter, para lo que tiene que dejar el carruaje y los caballos, un esquema que estará presente en gran parte de las descripciones de las mansiones literarias en el cine. El binomio formado por la mansión y la naturaleza confirmará, en numerosas ocasiones, la presencia del tópico del “locus amoenus”, el paraje ameno se nutre sabiamente al intercalar las sombras de cipreses temblorosos inmortalizadas por Petronio.

Entre los elementos del Trasmundo en el cine, procedentes de la literatura, destacan: las cimas, las barreras (casi siempre acuáticas), los obstáculos, el pabellón-morada, el castillo-palacio, la escalera, el jardín, el tema acuático, la fuente, la fauna, la decoración palaciega, el predominio del cristal, el transcurso anormal del tiempo... En concreto, los palacios dorados y las moradas tienen torres alegóricas —siendo doce generalmente—, tienen un jardín con muros de cristal, con patios de jaspe, puertas de ébano, galerías de cuadros y esculturas, bosques con grutas y laberintos con obeliscos.

Montañas de Cúpulas flotantes coronan gran parte de estas moradas. Sobre los muros, rematando estas mansiones siniestras, estarán las pintorescas chimeneas, las buhardas y la cúpula identificada con el cielo simbólico, dorado y azul. El caso más radical es el del edificio del monte de las nubes, es una mansión con cúpula, la de “Las mil y una noches”, un palacio apoyado sobre cuatro rojas columnas de oro. Está habitado por magos alquimistas y maléficas princesas. En el Renacimiento, Anton Francesco Doni, en “I Mondì” (1552), refleja unas ciudades construidas en forma de estrella que están protegidas por murallas y, en el centro de cada una de ellas, se configura un gran templo con una cúpula seis veces mayor que la de Florencia. Denis Veiras, en “Histoira des Sevarambes” (1677), evoca el palacio del sol adornado por

estatuas, con murales de batallas y una cúpula dorada con pinturas. William Beckford, en “Vathek” (1787), sitúa en el valle de Fakreddin las ruinas del palacio de Istajar y un edificio de cúpulas airoas con nueve puertas de bronce, donde reposan los secretos de todos los países del mundo. Será Edgar Allan Poe, en “The City Under the Sea” (1845), el encargado de codificar con rotundidad la importancia de la isla del fin del mundo donde los edificios tienen el color de las perlas o del marfil, estando ornados por pináculos, minaretes y cúpulas; es decir, por los elementos esencialmente simbólicos que coronan las moradas expresionistas o la Xanadú de Coleridge-Welles. En 1887 será editado en Londres el texto “Allan Quatermain”. El autor, Henry Rider Haggard, destaca el papel del joven arquitecto Rademas y de la ciudad oculta Milosis. En el palacio real vive la dinastía de la “Escalinata”. Su Templo del Sol es un edificio circular con cúpula de oro.

A mediados del siglo xx, Lovecraft crea una ciudad de los sueños —Inquanok—, una urbe arcaica y curiosa, de oscuras simetrías como el palacio del Rey Velado, coronado por cúpulas maravillosas. En el reino de los Xujanos —una urbe fortificada de África— existe una ciudad con una selva de cúpulas según Edgar Rice Burroughs. Italo Calvino en “Le città invisibili” (1972) habla también de las cúpulas veladas y borrosas de la ciudad de Fillide.

En las moradas y en los paisajes del Otro Mundo destaca la importancia concedida a la escalera que, al contrario que ocurre con los temas acuáticos y las fuentes, tendrá un protagonismo vital. **Las Escaleras de cristal** están suspendidas, flotando. Algunas de ellas serán escaleras de cuchillos o escaleras-arpas. En la literatura de visiones, en la visión de Gunthelm y en el siglo XII, un novicio medio muerto realiza un viaje al otro mundo. Sube unos escalones con demonios hasta encontrar una capilla suspendida en el aire, con San Rafael llega al paraíso y, ante la puerta simbólica, aparecen la ciudad dorada, los pájaros cantores y los árboles frondosos, sobre uno de ellos está Adán.

La escalera y el Muro del Trasmundo se presentan con fortuna en la película “Las Tres Luces, la Muerte cansada” de Fritz Lang que, en el marco de la estética expresionista alemana, representa una escalera simbólica con arco apuntado, estilizado, que divide el espacio representado en dos partes, en dos mundos, en dos escenarios. Es el Valle de las sombras —de la Muerte— y del Trasmundo, una región peligrosa, un yermo que en 1678 John Bunyan describió como un lugar donde la Muerte despliega sus alas; al tiempo, el cielo está cubierto por “nubes de la confusión”. Allí viven sátiros y dragones. La tierra tiembla y al valle se accede por un sendero angosto, difícil. La protagonista de la película de F. Lang, al perder a su amado, pasa al mundo impenetrable, el de las tinieblas. La soledad y la melancolía reinan en la atmósfera telúrica. El espacio lumínico aparece alineado e irrevocable,

una visión del abismo que, enfatizada por la luz, pretende destacar la trágica subida al Trasmundo desde la base de la reflexión, plasmando unas representaciones alegóricas del más allá propias del espacio transmundano. Un mundo espiritualizado que se constata en la arquitectura desequilibrada, de naturaleza oscura y hermética. El arco neogótico de “Las Tres Luces” enmarca la escalera y es, además, una barrera-frontera. La protagonista logra seguir adelante, buscando a su amado y atraída por el abismo, por lo impenetrable, expresa el conflicto propio de la condición humana.

Realmente, la escalera es un elemento valioso para la cultura expresionista, que bebe de la pintura cubista y expresionista, alimentada a su vez de las deformaciones de El Greco, estandarte para el grupo alemán. Es el caso de las escaleras flotantes en los tejados inclinados del “Gabinete del Doctor Caligari” y de la escalera de la mansión en el “Nosferatu” de Murnau que, además de remitir al mito de la caverna de Platón, tienen una gran importancia al presentar la Sombra de la Escalera fusionada con la deformante figura de Nosferatu. La escalera se emplea con frecuencia para remitir al más allá y al mundo de los sueños desde la mitología oriental, desde la tradición egipcia y hebrea. En el jardín de los Bienaventurados, por ejemplo, aparece el Árbol de la Vida como escalera, para que las almas puedan ascender y descender como en la obra de Lang. La escalera de Jacob, o la dorada escalera vigilada por un dragón, tienen un gran poder onírico, situándose en una estética cercana al surrealismo, es el caso de la escalera de cuchillos, de dientes o la escalera de siete escalones de lectura alegórica.

Emblemática es la escalera de la mansión de “**La Escalera de Caracol**” (1946) de Robert Siodmak que, marcada fuertemente por la estética expresionista, estaba inmersa en una puesta en escena simbólica donde, muy diferentes escaleras, estructuran espacios metafóricos^[1]. Desde el inicio de la película se puede ver, desde un punto de vista alto, la escalera espiral con el personaje principal, como caja espacial metafórica, con las ventanas como cuadros románticos desde donde la naturaleza amenaza con su poder. Esta escalera se corresponde con la escalera escenográfica. Es la escalera-altar con espejo, donde el juego surrealista de los ojos, de la poética de las esferas, funde la escalera con el ojo. La naturaleza y la casa establecen una relación representada en el arte alemán desde el Renacimiento, el panteísmo enfermizo y científico llegará al vitalismo oscuro del Romanticismo. La película, desde un paisaje abierto y luminoso, va cerrándose hasta llegar a la gran casa encantada que, retomando los decorados utilizados por Welles en los Anderson, traducen en esta ocasión las atmósferas góticas de un indispensable poder visual. Luces tenebristas y melodías amenazadoras se intercalan para configurar una mansión angustiosa, poderosamente inestable, de sombras expresionistas y deformadas, largas y simbólicas cuando avanzan en las distintas escaleras. Las verjas y el jardín están en sintonía con la húmeda tormenta.

Entre los aposentos destaca el de la madre, con una Chimenea escoltada por estípites, por Hermes egipcios. Es un espacio protector presidido por el cuadro del

padre, del patriarca como soldado y cazador, que es utilizado para marcar paralelismos con el joven médico. La madre cuida de la protagonista muda y expresa su temor así: "...esos árboles alargan sus ramas hacia las ventanas tratando de entrar, cuando oscurece se mueven..., se aproximan a la casa...". De esta manera se refleja el poder de la naturaleza, el protagonismo en la película se presenta en el paisaje circundante y afecta a las plantas gigantescas del jardín y del interior; sin embargo, destaca especialmente la presencia que el paisaje tiene en las pinturas y tapices de la casa encantada.

La escalera espiral subterránea es la del sótano, allí reina la oscuridad y es el escenario de los asesinatos. Las sombras oblicuas y la metamorfosis entre el árbol y el asesino se cristalizan en las profundas grietas, en rotundas sombras como troncos que se evidencian en la zona críptica. Allí la escalera tiene realmente una gigantesca sombra, es una mancha negra serpenteante iluminada sobre la pared, parece más alargada en la escena final. Esta escalera es la que aparece al inicio, la escalera-cárcel es, finalmente, escalera de salvación.

Por otro lado, en "La Muerte cansada" de Lang, antes del viaje del alma, el Destino y la joven entran en un escenario críptico repleto de velas —las almas—, presidido por arcos apuntados que remiten a la cultura neogótica y al saber humanista de la corte paracelsiana de Praga. Desde ese momento, se inicia el viaje de la amada esotérica. Se presentan los tres viajes unidos a tres velas que, a modo de bodegones, son realmente vanitas y representan el paso del tiempo, las oportunidades perdidas. Al tiempo, está representando con el número tres lo perfecto y lo mágico. El viaje al reino de la luz tendrá un desenlace extremadamente romántico.

Las mansiones, en los Viajes al más allá de F. Lang, se diversifican entre las orientalistas casas de Bagdad, las románticas de Venecia y las exóticas de la China Imperial, los tres destinos explican el significado de la ciudad simbólica^[2]. Es la ciudad de ensueño que, retratada por George Allan England en "The Flying Legion" (1920), remite a la urbe de Jannati Shahr que aparece resplandeciente como un cristal, con muralla circundante, jardines y bosques de torres, minaretes y cúpulas. Este mundo oriental se intercala al tiempo con el paisaje de la **ciudad de los muertos**, próxima al lago creado por el Diablo. Así se llamó a la antigua capital de Ardistan, abandonada al secarse el río, el Suhl. A pesar de todo, se mantiene la ciudadela con un templo excavado en la roca, configurado con paredes circulares por donde se desplaza una escalera con asientos. Al exterior, una balaustrada recorre el misterioso edificio^[3].

Por tanto, en "Las Tres Luces. La Muerte Cansada, Destino" ("Der Müde Tod", 1921) de Fritz Lang, aparecen algunos de los elementos propios de las mansiones del Trasmundo, del Más Allá. Está la barrera simbólica que separa los dos mundos, el monumental muro con su jeroglífico de símbolos, la escalera que comunica con el Otro Mundo y el gran Viaje. Un itinerario que lleva a los protagonistas a tres paisajes emblemáticos de la literatura de Visiones: Bagdad, Venecia^[4] y China. Los

escenógrafos Walter Röhrig, Robert Herlth y, especialmente, Hermann Warm, crean un revelador espacio poético y siniestro. La pasión de la escuela expresionista por la arquitectura se manifiesta con fuerza, creando además una realidad nueva, ajena al espectador, cercana a la problemática del cineasta-poeta, intimista y pesimista en paralelo a la desazón romántica, al desengaño, a un ánimo melancólico. A la vez, los viajes dejan ver un mundo exótico y oriental, una evasión temporal (al pasado medieval o renacentista), un escapismo en el que aparecen lugares de tonos brillantes que reflejan el poder de lo simbólico, que se canaliza en el protagonismo de las mansiones. Especialmente importante es la mansión de Bagdad, en la que sus estructuras espaciales y sus jardines están evocando las descripciones del paraíso en el mundo transmundano.

Los montes que aparecen en “Las Tres Luces” están relacionados con la importancia que las montañas tienen en los lugares imaginarios. El monte Tushua es mítico, está en China y cerca de la Puerta de los Espíritus, está descrito en el “Compendio de las deidades de las tres religiones” (s. III) y en el “Libro de los montes y los mares” (s. IV). En estos dos textos anónimos destaca la importancia del monte al estar habitado por fantasmas. En su cima crece un melocotonero donde viven dos cazadores de seres del más allá.

Este triunfo del exotismo se plasmará también en la mansión de Xanadú de Welles, donde se podrán ver los arcos polilobulados que enmarcan puertas y espejos. Esta puesta en escena se podrá ver también en “La carga de la Brigada Ligera” (1936, como director Michael Curtiz y como actores protagonistas Errol Flynn y Olivia de Havilland), donde destaca el palacio de Surt Khan, que coincide con los escenarios descritos en el poema de Xanadú de Coleridge. No es un palacio siniestro el de Curtiz, expresa el lado escapista y no el lado oscuro, aunque coincide con algunos cuadros de Thomas Cole. Es la imagen de la cúpula de placeres, que no desarrolla el lado demoníaco. Destacan en su palacio las cúpulas flotantes y los arcos polilobulados.

Los Castillos Cavernosos intercalarán su estética rústica, de cueva, con el gusto oriental, con el mundo medieval y con el exotismo. Se funden para consumir el gusto de la literatura romántica por esta revitalizadora fórmula impulsada por caballeros-vampiros, por mujeres-demonio, por las leyendas folklóricas. El castillo de Atlante del “Orlando furioso” (1516), de Ludovico Ariosto, supone un precedente de algunas de las características que aparecerán en las moradas cinematográficas. El castillo está ubicado en los Pirineos, construido sobre la roca en un valle agreste, horadado por cavernas y abismales paisajes. Se presenta en la lejanía, como un castillo ardiendo — como en la morada de Rebecca—, consumido por las llamas, aunque tiene muros de hierro realizados en el Infierno. El mago Atlante, su hipogrifo y la yegua alada, van secuestrando bellas jóvenes que llevarán a su oscura morada. En el siglo XIII, la Gruta de los Amantes de “Tristan und Isolt” fue el refugio de estos amantes y es descrita por Gottfried von Strassburg como morada del Amor. Es de forma redonda, de roca

blanda y de mármol verde con puertas de bronce. Está consagrada a la diosa del amor y las tres ventanas representan las virtudes del amante: bondad, humildad y delicadeza. La gruta con escalera de caracol, como morada del falso amor, está en la película “Retrato de una dama” (1996) de Jane Campion. La gruta está unida al laberinto pintado del paraguas y se presenta como una cripta-museo donde será atrapada la protagonista (Nicole Kidman), una nueva Venus renacentista que se mueve en un mundo de ensoñación. Ella es una relajada visionaria que canaliza el valor de los viajes al más allá. La joven es prisionera en sus propias mansiones.

El alcázar dentro de una cueva está descrito en “El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha” (1615). Cervantes crea en La Mancha imágenes del más allá. Es, en la Cueva de Montesinos, a unos veinte metros de profundidad, donde penetra el caballero soñador, visualizando un prado primaveral dentro de la cueva; un escenario en el que aparece un suntuoso palacio-alcázar de cristal. Ante las puertas se presenta el anciano Montesinos y mostrará el palacio a los visitantes. Por allí pasean Dulcinea o la reina Ginebra, entre otras.

En el marco de la estética Expresionista —alimentada por el Romanticismo— se gestará el género de terror y se creará una morada especial, son los castillos rojos bañados de sangre, las mansiones de Drácula y de otros seres monstruosos, bellamente deformados. Es el reino y la **Ciudad de los Vampiros**, donde asaltan los elementos de las mansiones del Otro Mundo. Entre las **mansiones de los hijos del Fuego** está el Castillo de **Udolfo**, que tiene un interés especial al tratarse del modelo fundamental, génesis de los castillos del siglo XIX europeos descritos. Anna Radcliffe publicó en Dublín “The Mysteries of Udolpho” (1794) y narra los asesinatos y atropellos acontecidos en el castillo de Udolfo, una mansión situada en el corazón de los Apeninos. El castillo es de piedra negra y está insertado en un precipicio fortificado, con sus torres, almenas y una puerta escoltada por dos torres circulares. En su interior, los dos patios conducen a una sala gótica de arcadas en perspectiva. Desde la escalera de mármol se puede subir hasta el tejado, ornado por chimeneas y por otros elementos decorativos. Se da una vital importancia a la gran vidriera de colores, tratada como un altar; en este sentido, el “santa sanctorum” es la cámara y en su interior tiene un velo negro que oculta un cuerpo decrepito, imagen contemplada con extraño placer por los saturnianos marqueses de Udolfo. También destacan los numerosos laberintos, algunos subterráneos. El castillo-palacio tiene una parte en ruinas que afecta a la capilla, lo que presenta una dualidad convertida en un tópico en el mundo que rodea a las moradas del más allá y a sus personajes deformes. Es vital el entorno que rodea al castillo, los miradores de los muros permiten ver los bosques inquietantes y los prados con manantiales.

Un siglo después, Bram Stoker immortalizará la mansión de Drácula^[5]. El castillo del texto de “Drácula” (1897) está en los Carpatos, próximo a Bistritz, ciudad de la Hungría oriental. Sobre un precipicio, entre montañas escarpadas, está la morada con sus torres y ventanales caóticamente organizados; pintoresquismo y terror están

aliados para expresar una imagen abismal. Tiene tres fachadas que se presentan inexpugnables y el ala occidental se ha decorado para ser habitado. La capilla está en ruinas y alberga los ataúdes del conde Drácula y su familia. Este lugar de sombras, interpretado por Coppola en su película, se desdobra entre jardines laberínticos con obeliscos y paisajes con ruinas, creando al tiempo moradas con aposentos cargados de símbolos coloreados. En la capilla del castillo de Coppola está un “Autorretrato” (1500) de Durero, obra en la que el pintor deja ver la imagen de Cristo identificada con la suya, inmortalizando el valor de genio melancólico que invadía al artista creativo del Humanismo y del Renacimiento.

Los jardines abandonados con fuentes y laberintos, con neblina y ruinas, transmiten una atmósfera azulada que será utilizada por Coppola para plantear el debate sobre el Ilusionismo, sobre lo que realmente vemos, sobre el poder de los sueños, de lo sobrenatural^[6]. En realidad, el jardín del diablo se había descrito y pintado en el Renacimiento, es el caso de la pintura holandesa del siglo XVI o del texto de John Bunyan del segundo tercio del siglo XVII. Bunyan, desde 1678, describe vastos jardines amurallados que rodean el castillo de Belcebú. Las frutas del jardín son tentadoras y venenosas, aunque puede curarse una herida en la casa de la Vigilancia, cercana a la Colina de la Dificultad. En lo que respecta a las Ruinas, Bram Stoker, en “The Lair of the White Worm” (1911), ubica la arboleda de Diana y las ruinas en una mansión ancestral en Stafford, en Ingraterra, cerca de la Granja Mercy. En paralelo, la ínsula del diablo en el Amadís de Gaula (1508) y la isla Limanora, Tierra de los Diablos descrita por Godfrey Sweven —“Limanora” (1903)—, son convertidos en lugares para estudiar las ciencias ocultas, aunque resulta especialmente interesante el Museo de los Terrores, donde el infierno limanorense está representado por una sociedad estancada. El edificio más hermoso es el teatro que tiene una imponente cúpula de cristal, flanqueada por terrazas y altas torres de lava.

El Ruinismo formará parte del Otro Mundo. Restos de templos, obeliscos, pirámides y tumbas antiguas con inscripciones y epitafios, irán configurando otra de las características del mundo visionario. Entre las moradas del Otro Mundo se presentan, parcial o totalmente, el abandono y la ruina imperante, los restos invadidos por la naturaleza expresan una de las caras más soñadoras de estos edificios. El palacio real del Reino de Filomena es una trampa para los visitantes, lo más curioso del bello castillo es su forma de anfiteatro, con Coloso, con jardín interior y un programa de numerosos tapices sobre hombres y mujeres en posturas obscenas. Un castillo realizado para ser contemplado, lleno de curiosidades de cristal y de autómatas^[7]. Julio Verne también describe en 1877 un castillo en ruinas, es el castillo de Dundonald o de las Hijas del Fuego, en Escocia. Estaba hechizado y, en las noches oscuras, los muros parlaban y las llamaradas afloran en las torres.

Howard Phillips Lovecraft, en “The rats in the Wals” (en “The Outsider and the Others”, 1939), codifica el valor de las ruinas de una antigua y noble morada cercana

a Anchester (Gales). La Mansión, deshabitada durante tres siglos, contiene los elementos clásicos: las torres góticas, la infraestructura sajona o románica, cimientos y pasado que se remonta a época romana, un desolado valle, muros sólidos y parlantes que asustan a los animales, gatos especialmente. La escalera simbólica está en el sótano y comunica con una gruta siniestra que contenía restos humanos en posturas demoníacas. Además se cuenta con científicos que realizan la pertinente investigación, los crímenes familiares coronan la historia.

Paul Féval, en “La Ville vampire” (1875), exalta el fabuloso palacio de Selene en la villa de los vampiros. La **Ciudad Vampírica, Selene**, aunque perteneció a la antigua Hungría, está dentro del territorio de Belgrado y resulta exuberante hasta llegar a un Kilómetro de la ecléctica ciudad. Los helechos, las adelfas o los trigales se marchitan; el suelo verde se transforma en áspero y oscuro, cubierto todo por una lluvia fuerte de ceniza. El cielo gris deja paso a la nube melancólica que oculta el sol. En la ciudad, los edificios funden estilos distintos, desde los caprichos chinos o indús al arcaísmo asirio, pasando por formas clásicas o por el arte egipcio. El palacio es una copia de la bíblica **Torre de Babel**, de color verde mar que, intercalando diversos estilos —como en Xanadú—, pueden dar una imagen en su conjunto de pagoda, el templo universal de los ídolos orientales. Estatuas de bellas jóvenes asustadas, obeliscos y numerosas esculturas de animales, forman parte del mapa terrorífico del lugar.

El castillo de Vampyr de Dreyer, basado en el texto “En un cristal oscuro”, alberga el ruinoso **molino de sombras**. Poéticas sombras recrean un silencioso mundo irreal, intercalado con un realismo particular que impregna Dreyer, donde la muerte y los silencios sentidos de los espacios crean la peculiar atmósfera de esta película.

La **Mansión de la cumbre** en “Cumbres Borrascosas” (“Wuthering”, 1939), de William Wyler, está basada en el texto de Emily Brontë y canaliza gran parte de lo expuesto. En la película se desdobl原因 las mansiones, una es la de cumbres borrascosas, rústica, con un estilo inglés ligado a lo pintoresco y ubicada en alto. La otra mansión es la clasicista e italianizante, es la mansión de los Linton. Ambas tienen chimeneas diferentes, con tratamientos lumínicos diferenciados. La casa siniestra de la cima está en el monte sagrado y contrasta con la mansión noble y racional. La calma de una contrasta con los aliados de la casa de la cumbre, que representan el viento y el mar, el mundo salvaje. La mansión de la cumbre es una **morada de los Celos** que, en cierta medida, coincide con la Casa de los Celos de Boscán, que está además relacionada con la morada de los celos de Cervantes. Es decir, ofrecen Boscán y Cervantes una casa hecha por la mano del hombre o una casa-cueva, canalizando el lado más oscuro de la Visión del Trasmundo en la

literatura española. Los personajes con el corazón roto, con un doble abandono, se vinculan con el tormento y la soledad de la casa. Sin embargo, será en el epílogo cuando el alma atormentada de Cathy, de fantasmal vida, quede truncada y, en los brazos de Heathcliff, pueda contemplar ya con serenidad, desde la casa de los Linton, la morada de la cumbre ahora idílica, inmersa en una montaña mágica, un Parnaso para fundirse con su amor, con su lado salvaje.

En el drama de “Cumbres Borrascosas” (1992, Peter Kosminsky), protagonizado por Juliette Binoche y Ralh Fiennes, la Casa de Heathcilff intensifica el mito de la morada del hombre salvaje y de su pasión por los paisajes abiertos, por los riscos y los vientos, por la naturaleza abismal y por la soledad latente en un paraje protagonizado por un árbol sagrado, un páramo que trae a la memoria pinturas paisajistas alemanas.

El inicio de la película traduce, entre fríos colores azulados, la importante presencia del paisaje y de la mansión en alto, donde está presente el ruïnismo de la morada, aún domina el gran torreón al exterior. Al interior, la ruina total no afecta a la intacta y firme escalera, es el final y el inicio del relato. La historia arranca con la llegada de un desconocido a una casa en la que prima la luz de la chimenea, la escena está presidida por un cuadro clasicista de la protagonista, de cuerpo entero y enigmático. Desde el primer momento, la voz femenina emerge desde un aposento misterioso por el que penetran las ramas-brazos de un árbol fundido con la casa, la naturaleza está aliada con la mujer atormentada, insatisfecha y prisionera. Las vidrieras y los rosetones lobulados afectan a los vanos y a las maderas que cubren los muros, el valor sagrado de esta morada está sustentado por la presencia de un rosetón, un sutil elemento del arte neogótico que canaliza el valor espiritual de la casa y de un lugar concreto de la misma.

Los protagonistas adoran los espacios abiertos y sienten la amenaza de los mensajes del cielo. En medio de la tormenta, las almas errantes disfrutaban de una morada en la cumbre, caracterizada por un pórtico a la entrada realizado en 1500. La mansión tiene merlones y torreón, elementos propios de las fortalezas que se incorporan a la literatura de visiones y al cine. El conjunto responde por un lado a la estética victoriana y al triunfo de los Historicismos, preferentemente al arte medieval. El recuerdo de “Rebecca” está presente. Al tiempo, la hija de la protagonista pide para éste lugar un jardín, un paraíso que, necesariamente, contrasta con el pesimismo vigente en la casa, ausente de colores. La cárcel de Segismundo necesita el aire fresco de la adolescente, el vivo retrato de la madre.

Los retratos son el gran género pictórico para el palacio de los Linton, en la cumbre las paredes están desnudas y húmedas. El invierno es la estación que reina arriba. La morada de abajo es la Granja, la mansión de los Linton está en el valle, en un lugar arcádico, resguardada y con el “suelo carmesí”. Allí queda atrapada, paradójicamente, la protagonista y gradualmente se alejará de la casa rústica, aunque los pensamientos irán atormentando a Cathy (Juliette Binoche), una Ofelia coronada

por laurel. Linton es una mansión necesariamente horizontal, la otra morada es la cumbre vertical. En el interior de la casa de los Linton reina el lujo, el orden, el recreo y la fiesta, también se ubica en este escenario la Biblioteca. El palacio tiene un pórtico clásico, ordenado, albergando dos jardines: al interior y al exterior. El tercer escenario paisajístico está en la pradera del palacio y es en el marco de una cascada donde sellan su final.

El viaje del Salvaje, de Hesthcliff (R. Fiennes), representa lo desconocido y lo misterioso. Llega para ser el dueño acaudalado de Cumbres Borrascosas, donde crecieron los protagonistas. Es el retorno a su paraje ancestral. Cathy caerá enferma y tras la ventana tiene una visión, no puede verse la casa de la cumbre pero describe el viaje por un camino, pasando por la iglesia y por el cementerio, así desafía a su amado y constata que no morirá tranquila. Cementerios paisajísticos, con estelas estilizadas, con páramos repletos de altares formados por árboles y piedras, dibujan el paisaje. Traen el recuerdo de la obra pictórica del paisajista Caspar David Friedrich, donde las encinas —moradas de los cuervos—, como arabescos con vida, están por tradición en conexión con los túmulos megalíticos, son símbolos de una vital actitud pagana. El pintor se entrega a la naturaleza y se representa el camino a la tumba, constituyendo un hito en la temática de las edades de la vida. Es el camino de la locura, del desorden antes del parto. La muerte es el único placer para las mujeres, la morada es su fértil tumba.

El corazón roto va unido a la casa en ruinas. Despertará atormentada en el Otro mundo, son las palabras de él, su alma errante adoptará una forma para enloquecer, él vive en el abismo sin ella.

Protectoras de este mundo maligno son las chimeneas y las cruces que coronan la mansión de la cumbre. La inscripción de la puerta: “Hareton. 1500”, se inscribe en una portada de arco apuntado con archivoltas escoltadas por columnas clásicas. Destacan también los miradores, la negación del paraíso y el simbolismo de los caballos. La hija de Cathy (interpretado también por J. Binoche) sube en caballo blanco a la morada oscura y será su prisionera, llorar será su diversión. La salida se reduce a la necesidad de crear un paraíso. Existe un caserón donde la joven tiene su jardín secreto, el edén de flores blancas. El necesario e inevitable edén es el contrapunto de la casa tenebrosa.

En **Rebecca** (1940) de Alfred Hitchcock emerge uno de los lugares góticos más representativos, es la mansión de Manderley que, partiendo de la novela de Daphne du Maurier, crea un escenario repleto de referencias eclécticas, mezclando el arte popular con las fórmulas del arte militar, un castillo-palacio que remite a la casa de campo neogótica de Horace Walpole, realizada entre 1750 y 1778. Manderley es una morada de Soledad, donde la protagonista se siente abandonada, desamparada y

empequeñecida ante los grandes espacios que configuran el edificio, coincidiendo con el mundo de la mítica Alicia.

La primera imagen de la morada está ante la puerta monumental con verja, estructuradora de los dos mundos. Es la entrada a un sublime cementerio, a la mansión del más allá. La puerta separa el mundo terrenal del trascendente, contextualizado en una atmósfera dominada por las tinieblas y la noche. La muerte de la morada, purificada tras el incendio, representa la entrada en un mundo nuevo, se trata de un monumento a la oscuridad cósmica. La puerta y la verja acotan, limitan un paraje descuidado que en otro tiempo estaba regulado. El prólogo de la película es clarificador y mágico:

“Anoche soñé que volvía a Manderley. Me encontraba ante la verja pero no podía entrar, porque el camino estaba cerrado. Entonces, como todos los que sueñan, me encontré poseída de un poder sobrenatural y, sobrepasé como un espíritu la barrera que se alzaba ante mí. El camino, serpenteantemente retorcido y tortuoso, como siempre. Pero a medida que avanzaba me di cuenta del cambio que se había operado. La naturaleza había vuelto a lo que fue suyo, y, poco a poco, se había posesionado del camino con sus tenaces dedos. El pobre hilillo que había sido nuestro camino avanzaba y finalmente allí estaba Manderley. Manderley, reservado y silencioso. El tiempo no había podido desfigurar la perfecta simetría de sus muros”.

Están presentes algunos de los elementos del **viaje al reino ultramundano** que, en este caso, llevará hasta la morada de Soledad. Entre los elementos destacan: la verja y la puerta monumental que se relacionan con cuadros del romanticismo alemán como “La Entrada del cementerio” (1825) de C. D. Friedrich, donde está representada la monumental puerta que deja ver un obelisco en su interior, es el paisaje desordenado de la muerte. Del mismo pintor es la “Tumba de Kügelgen” (1822) y reproduce el valor de las entradas en los cementerios, todo un símbolo de la época que traduce el espíritu inestable y trágico de los lugares oníricos. La entrada —a modo de barrera—, el camino, la naturaleza salvaje y sus ramas imitando brazos, son piezas claves presentes en el escenógrafo Warm, el genio creador del Gabinete del Doctor Caligari (Wiene, 1919). En el texto se señala que la casa era una tumba, donde las ruinas viven con los sufrimientos de los enterrados^[8]. El prólogo de Rebeca rememora también los mitos del Romanticismo establecidos en el cine expresionista:

*“La luz de la luna puede jugar con la imaginación. De pronto me pareció ver luz en la ventana. Una nube cubrió de repente la luna, y se detuvo un instante, como una mano sombría encendiendo su rostro. La ilusión se fue con ella, y las luces de la ventana se extinguieron. Veía un **caserón desolado** sin que el menor murmullo del pasado rozara sus imponentes muros. Nunca podremos*

volver a Manderley, esto es seguro, pero algunas veces en mis sueños vuelvo allí, a los extraños días de mi vida que para mi empezaron en el sur de Francia”.

La imagen sublime de las ruinas es una visión de ensueño que la señora de Winter (Joan Fontaine), ya transformada, encontrará tranquilizadora, vivificadora y estimulante. Es una imagen bella que entronca y se relaciona con el interés estético por lo inacabado, por lo imperfecto, por lo rústico y oscuro y expresa la importante metamorfosis que experimenta la protagonista. Tras las ruinas de Manderley, en el inicio de la película, las olas rompen contra las rocas de forma impetuosa ante lo abismal, otra expresión que se cristaliza en el alma atormentada del poeta-pintor del Romanticismo. Un sentimiento violento y extraño, enfermo. Lo subjetivo se expresa en la tragedia, desde la mirada de la melancolía femenina. La imagen de la mansión destruida emerge con tanta fuerza que es un símbolo del Tiempo. Es la magia del espíritu dionisiaco, del destino jupiteriano, es la imagen del mito de la Caída y de la nostalgia de la mujer contemplativa^[9].

Las Ruinas de la Morada de Soledad están entrelazadas con las ruinas del Monte de las Ánimas de Bécquer (“Leyendas”, 1871), ruinas invadidas por una naturaleza poderosa y caótica.

El inicio de “Rebecca” es en realidad el epílogo, después del incendio de la grandiosa casa, ésta forma parte de los sueños nostálgicos de Joan Fontaine, la Cenicienta añorada. Lo primero que aparece es una puerta clásica, un camino invadido por la naturaleza y al final están las oscuras ruinas de la mansión, una imagen representativa de lo sublime, un lugar con vida propia. Los espectadores admiran y están fascinados por la capacidad destructora de la Naturaleza. En ese marco, Goethe intenta recuperar la poética de estos mundos que se podrán ver en su segundo Fausto con claridad. Se revive de una forma revolucionaria la imperfecta mansión.

El férreo exterior se refleja en la imagen de fortaleza, con sus merlones, con las eternas torres imperecederas; por contraste, el interior está reducido a cenizas. Desde fuera se aprecia la importancia de las chimeneas como moles aisladas de un tejado — la morada de los espíritus—, que trazan un sentido vertical que comunica con el cielo e introducen un pintoresquismo potenciado desde el Renacimiento francés, desde los castillos-palacios del Loira, capricho que será utilizado vivamente en las casas de campo inglesas del XVIII y en los historicismos del siglo XIX. En contraste con el exterior, el interior presenta espacios que remiten a este sentido ecléctico que empapa la mayor parte de las casas del Otro Mundo. Al tiempo, la casa es fiel espejo de las mansiones góticas de la Inglaterra del XVIII.

Es la mansión de Strawberry Hill, construida por Walpole, el emblema. Se trata de una obra que muestra las paradojas de los edificios neogóticos que, al tiempo, iban rompiendo con los claros referentes renacentistas, entre los que destacaba el valor de

la obra del arquitecto veneciano Palladio. Horacio Walpole, en su residencia de “Strawberry Hill”, busca un nuevo valor que rompe con el neoclasicismo. La tendencia es expresar un nuevo Romanticismo, que valoraba la fantasía y el poder sobrecogedor de la naturaleza. Esta mansión gótica es predecesora de una nueva actitud que, considerada extravagante, mantenía un ideal rompedor que presentaba una gran casa campestre con chimeneas intercaladas con pináculos, gabletes escalonados, con entrantes y salientes como los merlones, que también coronaban la morada. Este valor de fortaleza se observa en las distintas torres circulares. Los vanos, flanqueados por sus marcos, tienen arcos apuntados para ventanas y para la mayoría de los miradores. Las estufas típicas inglesas rompen el gigantesco y amenazador emparrado que cubre toda la mansión.

Manderley, en su interior, se constituye por los arcos rebajados y apuntados que, en muchos casos, tienen un tratamiento triunfal. Son espacios que hacen pequeños a los personajes, en especial a J. Fontaine, la nueva Alicia, que queda deslumbrada ante la mansión —tópico del moradas—, la descubre en medio de la lluvia y así emerge ante su mirada un edificio sobrecogedor que, desde la terraza y el pórtico, ya recuerda la importancia que tendrá el Obelisco coronado por una bola que, identificada con el rayo divino en la cultura egipcia, comunica con el más allá. La mansión es un mausoleo a Rebeca, la muerta está presente en cada rincón de la casa. El obelisco da lugar al equivalente humano de la muerte y del renacer de hombres y mujeres muertos, renaciendo triunfantes de sus sepulcros, es la resurrección del cuerpo carnal. Sobre el obelisco descansa una bola que representa la divinidad. El obelisco es uno de los aliados de Rebeca, la ausente siempre presente.

Obeliscos achatados al exterior y estilizados en la sagrada escalera interna. En el “Sueño de Polifilo”, obra del siglo xv, el obelisco contiene una escalera y explica el determinante significado de este elemento soleado y mágico. La escalera estructura espacios en vertical y horizontal. En el centro de la misma escalera, los ventanales recuerdan que es un espacio sagrado, dinamizado por una luz ordenada por ventanas cuatripartitas que se superponen. Lyle Wheeler y Joseph Platt se encargaron de la dirección artística y de los diseños de interior respectivamente. Destaca con luz propia, en el ala oeste, el aposento de Rebeca, con una puerta simbólica, una barrera con perro delante —fiel vigilante de los sueños—, así aparece por vez primera ante la joven. El ama de llaves —enamorada de Rebeca— presentará con solemnidad los modernos armarios, el altar-tocador con espejo y los visillos que “velan” con sentido teatral el aposento femenino, sagrado e idealizado.

La casa es el universo y la solemne habitación es un extraño paraíso artificial y solitario que recuerda al gran soñador de cortinas: Edgar Allan Poe. Tapizar la morada, colocar cortinas blancas, remite al recuerdo, tal y como aparece en Baudelaire^[10]. El ensueño y los recuerdos definen en la arquitectura el valor del inconsciente. El único elemento verdaderamente gótico es el mirador que comunica con el abismo, con el mar y con el suicidio.

En la mansión podemos destacar también la presencia de una iconografía de lo femenino, que se puede ver en los cuadros de damas sobre las paredes del castillo. La galería-museo de retratos femeninos se vincula con las protagonistas.

Se puede contar con un elemento ornamental que desvela el lado dionisiaco y demoníaco de Rebeca. Se trata de los estípites femeninos. Estos están insertados a modo de cariátides en el gran salón, en el marco de una arquitectura parlante que remite a la Antigüedad —a los Arcos de Triunfo romanos— y al Renacimiento, a Serlio y a Palladio, a las propuestas del gran teatro Olímpico de Vicenza, a Scamozzi. En esta puesta en escena, aparecen los motivos quiméricos de la auténtica Rebeca, relacionados con los grutescos aglomerados del castillo de Dresde o con las formas platerescas del arte español.

Lo fantástico y lo monstruoso se consuman en los hermes femeninos que, a modo de arpías, se canalizan en una arquitectura semiabstracta y semivegetal, enmarcada en un proceso metamórfico que, sin dejar de ser clásico, es fundamentalmente monstruoso, oscuro y hermético. Es el nuevo reino gótico para Alicia.

Otro escenario de ensueño es **el palacio de Xanadú**. La mansión alegórica de la primera película de Orson Welles, Ciudadano Kane (1941), es Xanadú^[11]. Las imágenes iniciales y las del final de la película tienen sus referentes en obras de arte, especialmente en los grabados de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Es el caso de “La Antichità romane” (Roma, 1756) que, como las escenografías fantásticas, expresan en 1744 el valor del espacio megalómano y dramático. En los “Mausoleos imaginarios” (1770), Piranesi elogia lo acumulativo, la ruina sobre lo fragmentario, los fragmentos de la Antigüedad intercalados por el valor de una perspectiva y de un espacio que es monumental, como los interiores de Xanadú. En el grabado de Piranesi “Gruppo di scale” (Roma, 1743)^[12], se insiste en la dictadura de la arquitectura sobre los hombres. En este sentido, la arquitectura inestable y desequilibrada de Piranesi expresará la idea de lo laberíntico que produce, al tiempo, la ilusión de un espacio infinito en el que impera el juego cultural, lo arqueológico, lo arbitrario y un caos que lleva al mundo emocional del Romanticismo y del Expresionismo. El protagonista de la película quiere ser un mecenas y un mentor del Renacimiento, acumular obras de arte del pasado va unido al despertar del arte español del XVI y XVII.

De esta manera, los hombres y las mujeres en la obra Piranesi y en Xanadú quedan reducidos a una escala menor ante la arquitectura. La escala desmesurada de la arquitectura nos recuerda que son edificios para dioses. Xanadú —como otras mansiones— es un mausoleo, una pirámide y una isla, como en la obra de Böcklin. Esta dialéctica se formula en unas propuestas en las que la morada deja ver todas las contradicciones filosóficas posibles. Se plasma la desarticulación, los referentes

históricos estructurales, las aperturas de espacios, el reino de las sombras, los tortuosos espacios, la demoledora arquitectura y las fórmulas espaciales angulares. Se potencia el terror producido por los escenarios, las escalas deformantes, las imágenes anamórficas de los espejos o las bolas distorsionadas, desencadenando la imagen Sublime, una representación oscura y demoníaca que se expresa en los distintos espacios de la morada de Xanadú, una mansión parlante que recupera para el cine un nuevo alegorismo pagano.

En la década de los cuarenta, el texto de Jorge Luis Borges, en “El Inmortal” de “El Aleph” (1949), cristaliza en la emblemática Ciudad de los Inmortales el poder de la arquitectura parlante y retoma de los estilos artísticos los elementos y los símbolos indicados: ruinas, sórdidas galerías, permanentes laberintos, cámaras innumerables, referencias a las formas circulares, mitos de la Antigüedad pagana y cúpulas sempiternas.

El enigmático lugar cumple con las características de la literatura del Trasmundo. El punto de partida para los escenarios de la película de Welles es el poema incompleto de Coleridge, realizado a finales del siglo XVIII. La poesía romántica inglesa cristaliza la imagen de diferentes estilos del pasado, que se van entrelazando en el genial poema. Esta creación poética de un edificio y de su entorno forman parte del mundo misterioso, de lo desconocido y lo desconcertante, de unos lugares inmersos en una niebla persistente y eterna. Las ideas del poema se agolpan en la memoria del artista romántico que, al igual que se van gestando los edificios referenciales del Xanadú de Welles, se van incorporando fachadas e imágenes parciales y totalizadoras de obras emblemáticas del Renacimiento y del Barroco, un espejo de eclecticismo y de “revival” organizado con un montaje intelectual deudor de la escuela soviética.

Además, el Xanadú de Ciudadano Kane puede construirse con el Escapismo y el Exotismo triunfante que puede verse en la arquitectura del siglo XIX.

Al tiempo, la representación del Paraíso tiene un papel importante y llega a la obra de Welles unido al mito de Noé. Los jardines, con sus temas acuáticos, con sus estructuras geométricas tipificadas en el Renacimiento, destacan por medio de elementos singulares. Las Pajareras y las jaulas —una imagen totalizadora desde el jardín islámico— serán en el XIX pabellones de cristal modernos para jardines y exposiciones universales. La jaula como cárcel va ligada a la historia, al inicio y cierre de la película de Welles.

En el poema de Coleridge aparece una mansión exótica, con una arquitectura que remite al mundo oriental, donde la cúpula estilizada es el elemento más idealizado, coincidiendo con el gusto que por lo oriental se produce desde el siglo XVIII, así lo destacarán Victor Hugo en Francia o Novalis en Alemania. En “Heinrich von Ofterdingen” (1802), Novalis describe el palacio de Arturo en un mar helado, entre murallas transparentes, jardines con fuentes y árboles metálicos. Las aves exóticas, así como dos amplias escaleras que conducen a la cúpula, traducen un repertorio de

símbolos estelares y de signos que remiten a las macrocúpulas bizantinas, a la alabada Santa Sofía de Constantinopla, uno de los emblemas del Expresionismo alemán. El poder de las formas perfectas está interpretado como microcosmos para la eternidad, generando una estructura jerárquica en altura de lectura neoplatónica.

Las cúpulas traducen en Coleridge la ensoñación de los visionarios. Así se expresa en su poema:

“El Khan Kubla.

*En Xanadú, el Khan Kubla decretó
alzar una solemne cúpula de placeres:
donde Alph, el río sacro, iba fluyendo
por cavernas que el hombre nunca pudo
medir, hasta llegar a un mar sin sol.
Así diez millas de terreno fértil
se ciñeron de muros y de torres:
y hubo jardines con brillar de arroyos
sinuosos, con árboles del incienso floridos;
y había en las colinas viejos bosques
envolviendo lugares de verdor soleado” [13]*

“El Khan Kubla”, COLERIDGE

En el paisaje de fantasía destaca el mar sin sol y un simbólico río. Las cavernas (lo sagrado, el hechizo), las murallas, las torres, los verdes parajes, los cedros y los lugares salvajes, van configurando un mundo esencialmente misterioso que redime la presencia de la vida y de la muerte. Coleridge vincula lo trágico con la distorsión óptica creada por Piranesi, Welles empapa su universo de imágenes opresivas coincidiendo al tiempo con el Manierismo. Por tanto, Xanadú no puede ser un lugar perfecto, la madre Naturaleza inunda los parajes que el hombre no ha controlado, es el caso del torrente (la vida) que se funde con el Océano.

“Pero ¡ah el profundo abismo romántico, bajando al sesgo por la verde colina, entre los cedros! ¡Lugar silvestre! ¡Santo y encantado, como en el que una vez, bajo una luna vaga, aguardó una mujer a su amante-demonio! (...) Después de cinco millas en meandros danzantes por bosques y valles corriendo, el río sacro llegaba a las cavernas que nunca mide el hombre, hundiéndose en un mar sin vida, con tumulto (...) La sombra de la cúpula de placeres flotaba a mitad de camino entre las ondas; donde se oían los mezclados ritmos de la fuente y de las cuevas. ¡Era un raro milagro: una soleada cúpula de placer con cavernas de hielo!”

“El Khan Kubla” COLERIDGE

Las Grutas heladas, frente a la mansión soleada, hacen referencia a una dialéctica importante que ya estaba presente en la poesía cortesana. El hielo y el fuego son claves que se repiten en los textos y que se verán reflejadas en el dual mundo de Eduardo Manostijeras de Tim Burton, la fría casa frente al cálido y coloreado jardín de la mansión.

Xanadú es un palacio de Oro, una morada alegórica con torres, con jardines, con patios de jaspe, puertas de ébano, galería de cuadros, un bosque de esculturas y de piezas decorativas. Es también un palacio de la Fama —el de Coleridge y el de Welles— ubicado en alto y que tiene las características de la caverna-palacio-alcázar que, al modo de las moradas giratorias, muestra cada vez una cara, como la Casa del Sol o de la Fama, con su lado oscuro y con su cara siniestra, aunque también muestra su lado más espiritualizado e, incluso, vital y alegre; sin embargo, puede transformarse en fortaleza hermética o mágica, cerrada para casi todos.

El lado más placentero del poema está al final, es la imagen del paraíso, el “locus amoenus”, un paraje ameno, armónico y fértil, un edén donde reina la eterna primavera, con pájaros, con árboles frutales y abundante agua:

“Con tal hondo placer me vencería que, con su música fuerte y duradera, podría construir en el aire esa cúpula, ¡la cúpula soleada; esas cuevas de hielo! Teje un círculo en torno de él tres veces, y con su sacro temor cierra los ojos, porque se ha alimentado de rocío de mieles y ha bebido la leche del Edén”.

Welles también reconstruye un nuevo paraíso lleno de paradojas, el paraíso y su morada es su gran sueño, como el del poeta o del emperador. El protagonista de la película pretende crear, como si fuera una creación espontánea, un lugar armónico que emulara a los clásicos y al tópico del paraje ameno. Es un sueño que remite a lo originario, a lo primitivo, a la leche materna, como se refleja en la mansión edípica y lechosa de Welles.

De esta manera, el círculo tejido, la fórmula cíclica de la película, crea un prólogo y epílogo que cierra la historia, como en Rebeca. La obra contempla a Xanadú como un lugar cerrado, con verjas que impiden su paso, con puertas orientalizantes y manieristas, con niebla, agua y góndolas. Es un castillo-palacio en alto que coincide con las fortalezas del cine expresionista, un ejemplo es el castillo de “Nosferatu”. En el sagrado escenario de Welles aparecen unas ventanas neogóticas, con sus vidrieras pertinentes, allí está el cuerpo del protagonista que ha fallecido.

El palacio Xanadú está identificado con una mastaba, con una pirámide. La mansión alegórica de múltiples caras, agitadas por la maestría del montaje intelectual,

yuxtapuesto y dialéctico, expresa los conflictos de los estímulos intelectuales e imaginativos. La arquitectura de tradición esotérica y de interpretación simbólica se fusiona con un poema inacabado. La mansión de Cristal está sin terminar, el espacio incompleto canaliza el significado de la actividad onírica de los dos poemas, el de Coleridge y el de Welles.

La morada de los pájaros en Psicosis (1960) de Hitchcock tiene su punto de partida en el escritor Robert Bloch, protegido alumno de H. P. Lovecraft. La historia real es de 1957 y partía de la llamada Casa de la Muerte, donde vivía el ermitaño Ed Gein con numerosos y tétricos cadáveres, algunos de ellos maquillados. Bloch convirtió a Ed en Norman Bates, personaje que será interpretado por Anthony Perkins, un nuevo ser deformado que, como Cesare, mantiene su estilizada silueta evocadora de El Greco. La casa siniestra tiene las escaleras simbólicas, los cuadros alegóricos, las espirales escondidas y un terrorífico paisaje que conecta con la pintura de paisaje romántico.

La casa, de estética victoriana, está ubicada en lugar alto y el cielo amenazador se alía con ella. Una morada repleta de escaleras que comunican con los espacios del más allá, con el viaje al paisaje de los Muertos. El motel se comunica con la morada por solemnes peldaños, las elegantes copas y las plantas configuran el siniestro jardín. Se diferencian los dos escenarios y se unen por una escalera de peldaños ligeramente inclinados, se estructuran dos mundos oscuros.

Curiosamente, el programa pictórico está en el motel y lo configura un gabinete de maravillas formado por cuadros de aves, por alados animales que, como esculturas, se intercalan en el oscuro gabinete con un grupo de pinturas: “Venus con un espejo” —copia de Tiziano—, “Susana con los viejos” y escenas de ninfas amenazadas por sátiros. La mujer rubia —Venus—, sorprendida en las aguas profundas, se convierte en un repertorio oculto y sutil que se relaciona con la escena del baño y de la cortina. La fábula sobre dorados cabellos y aguas marinas marcan una poética que enlaza con la Antigüedad. Las Venus púdicas y la iconografía del espejo canalizan el debate de la belleza femenina, del desnudo y de Eros, conectadas con el pensamiento humanista. El valor de la mirada y el sentido de lo corporal centran el significado del Tocador de Venus. La diosa es la personificación del Deseo y la rosa —uno de sus atributos— muestra la clara ambivalencia del deseo expresada en los pétalos y las espinas. Es la idea de la mirada sobre la belleza femenina.

La inestabilidad de los espacios —y del personaje— se funde con la amenazadora y salvaje naturaleza. Las enredaderas inundan el escenario, aunque sin invadir la morada victoriana que, alejada de la luminosidad de los cuadros de Hooper, se centra en los cuadros del Expresionismo, de la Nueva Objetividad en concreto. Es el caso de la pintura “La Casa de la esquina” de Meidner, una obra que unifica la película con la

obra de Poe, con el decaimiento y el sufrimiento de la morada. Contemplar la casa de Psicosis es comprender este texto de Poe:

“Miré el escenario que tenía delante. La casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados.[...] La habitación donde que hallaba era muy amplia y alta, tenía ventanas largas, estrechas y puntiagudas, y a distancia tan grande del piso de roble negro, que resultaban absolutamente inaccesibles desde dentro. Débiles fulgores de luz carmesí se abrían paso a través de los cristales enrejados y servían para diferenciar suficientemente los principales objetos; los ojos, sin embargo, luchaban en vano para alcanzar los más remotos ángulos del aposento a los huecos del techo abovedado y esculpido, oscuros tapices colgaban de las paredes.[...] Sentí que respiraba atmósfera de dolor. Un aire de dura, profunda e irremediable melancolía lo envolvía y penetraba todo”.

“La caída de la casa Usher”, E. A. POE

Esta lúgubre atmósfera en la que el edificio siente y padece, como los personajes aterradores, se podrá ver en la versión de Corman sobre la Caída de la Casa Usher. En “El hundimiento de la casa Usher” (1960), Roger Corman realiza una película, encabezada por Vicent Price, que reconstruye una mansión victoriana en un paisaje de cenizas, gris como la muerte, donde la presencia de los cuadros expresionistas y las pinturas negras de Goya cobran un especial protagonismo. La naturaleza no tiene vegetación y las aguas subterráneas atrapan la casa.

Será en “Psicosis” donde aparecerá reflejada la morada de los Celos, la casa edípica del mal que tiene paralelismos con los trabajos de Samuel y Joseph Newsome, artífices de la casa victoriana del magnate maderero William M. Carson en Eureka (California), que responde al gusto americano latente en el siglo XIX. Se forjan así estilos nuevos relacionados con el arte victoriano. Es el caso del “Stick Style”, que es la arquitectura doméstica en madera, particularmente famosa en Nueva América. Se traducían así los modelos pintorescos del revival gótico de planta asimétrica y de silueta animada, con delgados elementos de madera de estructura vista, como la casa de Richard Morris Hunt en Newport (Rhode Island, 1863.), que entronca con una variante del estilo rural inglés. En este sentido, la Casa de “Pacific Heights” (“De repente un extraño”, 1991), dirigida por John Schlesinger y protagonizada por Melanie Griffith, establece una valiosa relación entre la morada y la protagonista. Es una casa victoriana de 1886, donde el reino del mal será frenado y vencido en este caso por una mujer. Tiene la casa un jardín oriental en una terraza, una torre-mirador, un pórtico historicista, una maqueta de la casa —azulada al exterior— y contiene, además, unas escaleras que comunican la realidad y el sueño

con escenarios macabros del inconsciente femenino. Ella pierde su hijo y los círculos anamórficos crean lazos entre la morada y la mujer.

Esta relación entre mansión y mujer-madre se establece en “Los Otros” (2001), obra dirigida por Alejandro Amenábar y protagonizada por Nicole Kidman. La película está inspirada en “Alien, el octavo pasajero” y en adaptaciones como “Otra vuelta de tuerca” de Henry James, intercalando las influencias del mágico mundo de Víctor Erice, indispensable para crear las atmósferas y los silencios bañados de luz sobrenatural. Al exterior, la mansión cántabra de Los Hornillos, del Duque de San Carlos, responde desde la mirada de Amenábar a un mundo mágico y húmedo que define a la morada de “Los Otros” como una mansión Ultramundana. La luz se convierte en protagonista y lucha contra las sombras y la dolorosa penumbra. Se derrama el mito de la caverna entre escaleras, ventanas y puertas. El espejo se presenta velado y misterioso, desvela el rostro de Kidman, una imagen nítida metamorfoseada fugazmente en borrosa.

Otras mansiones victorianas recuperaron la manera italianizante inventada por Nash, combinando elementos clásicos con composiciones pintorescas. Es el caso de la casa Morse-Libby, realizada en 1863 por Henry Austin en Portland, donde se funden modelos de la Edad Media italiana —en especial la torre— con los modelos renacentistas que, en algunos casos, llevaban al arte veneciano. Esta fusión se canaliza en la Casa Encantada, recordada por el director Robert Wise.

La Mansión de la Colina de la “**Casa Encantada**” (“The Haunting”, 1963) de Robert Wise es una cárcel, una tumba para las mujeres que vivieron en ella. De nuevo, el mundo de las anamorfosis es utilizado para distorsionar los espacios. Tiene la morada su propia historia, su pasado. Por el escenario pasará un antropólogo para investigar la vida y los enigmas que reinan en este edificio. La mansión remota —geográfica y temporalmente— se realizó en el siglo XIX y responde a los esquemas de Rebecca y Xanadú. La historia arranca con la imagen de un castillo-palacio, oscuro y velado, donde sólo reina la noche y, entre la niebla, se vislumbran solamente los torreones del lugar remoto e impenetrable, prisión sin placer con distintas escaleras. Una de las escaleras de caracol, por la que suben algunos de los personajes para morir, es la escalera del más allá.

La vieja casa —de esas que algunos dicen que están encantadas— pertenece a un país no descubierto que espera ser explorado. La casa de la colina tiene noventa años y podría sumar otros noventa, es una morada eterna. El silencio pesa sobre sus maderas y sus piedras, caminar en su interior es avanzar en solitario para construir la morada de soledad, como en Xanadú.

La historia de la Casa se desarrolla en Nueva Inglaterra y la locura preside las vidas de los moradores. La amargura de sus dueños está relacionada con la historia del edificio, que remite a las obras de Peter Bonnett Wight, especialmente al edificio

de la Academia Nacional de Diseño de Nueva York (1863-1865), que resume en gran medida el gusto por la república arcádica, por el medievalismo polícromo del alto gótico victoriano influenciado por los escritos de Ruskin. El patrón de la historia de la mansión es clásico, tiene los elementos típicos de estos escenarios y remite asimismo a los Historicismos imperantes en la historia del arte.

La encantada casa de Wise es la llave al más allá, así lo dice el investigador-protagonista de la historia. La protagonista femenina (Julie Harris) llega a la Mansión y pasa por una entrada donde será necesario superar una verja (frontera con el Más Allá) que, nuevamente, tiene un papel simbólico, así se expresa en su momento; al tiempo, ella contempla la mansión presentada con solemnidad. Se trata de un edificio que está presidido por lecturas del arte medieval, especialmente vital es la torre sagrada y los torreones con miradores y vanos que dinamizan la escenografía anímica. El protagonismo de la Torre y de los arcos apuntados se intercala con el lenguaje plástico del véneto.

Lo primero que aparece al entrar es la solemne escalera con espejo. La protagonista se asusta ante su propia sombra. Al mirarse al espejo, entra en la escalera al tiempo. En el reino de la oscuridad y de la noche, la casa es el monstruo y los personajes son mínimos y pequeños ante los espacios megalómanos. Es una casa de locos, es un lugar aislado, remoto, donde las puertas son complicadas, es un juego laberíntico y sus jeroglíficos son complejos caminos al más allá. Se diferencia lo tétrico de lo fantasmal. Las puertas se cierran solas y no están centradas, no tienen un ángulo recto, están descentradas y mantienen los ángulos irregulares, es obra de un “inadaptado” se dice.

El misterio de la casa son las manchas solares. Las casas encantadas están enfermas, alineadas. La casa nació podrida, enferma, para la Biblia es una casa leprosa, para Homero es “el aberno”, es la casa de Hades. La morada, como en Poe, observa a los hombres y las mujeres. Los pasillos y la escalera tienen un gran protagonismo. En estos escenarios, los ruidos, los golpes, las pisadas, recuerdan a la madre de la protagonista, es un terremoto que se aproxima, con pisadas amenazadoras, con una inestabilidad expresada en las puertas que se inclinan desarticuladas. Los animales-esculturas son seres amenazadores que se instalan en las puertas y en las chimeneas. Estas formas esculpidas contrastan con las referencias a Eros. Existe un jardín, aunque no se puede ver, está en los planos de la casa. El doctor en Antropología, para estar más cerca de las civilizaciones muertas, profundiza en lo sobrenatural, en el hechizo de la casa. Se cita a los hombres de la prehistoria, a su mundo mágico, a sus miedos a los eclipses que llevó a algunos a la muerte.

El conjunto escultórico de San Francisco curando a los leprosos es, en realidad, un retrato del mecenas de la casa con sus dos mujeres, la hija y el perro. Es una galería-museo inmersa en el invernadero de la mansión. Se hacen identificaciones entre los personajes del conjunto escultórico y los protagonistas, un paralelismo reiterado en Eduardo Manostijeras con las esculturas de hielo. La Biblioteca con

escalera de Caracol es el escenario donde se suicidó la dama de compañía. La escalera de caracol, en paralelo con la torre, se explican con el ascenso, con la idea de vacío manifiesto —como en “Vértigo”—, con el mito de la caída. La terraza y la torre están presididas por arcos neogóticos apuntados. Las sombras amenazadoras, los relieves con grutescos, las formas vegetales, los símbolos solares de la casa y la presencia de los gabletes en el interior formando altares, van configurando la mansión de la muerte.

A lo mencionado pueden añadirse: las láminas expresionistas con alegorías, los libros enigmáticos, las referencias a Tristán e Isolda, la habitación de los Niños, el aire envenenado y viciado, las puertas deformadas evocando a Poe, las esculturas de Sátiros, los espejos, las esculturas veladas de mujeres, las aves y los cristales. Se está destruyendo la casa poco a poco, como cada personaje. En “La Guarida” (1999) se retoma la historia de la “Casa Encantada”, el director Jan de Bont traduce la conocida novela de Shirley Jackson recreando la arquitectura de Orson Welles para Xanadú. Los actores Liam Neeson y Lili Taylor se desplazan entre metáforas psicológicas que construyen espacios encantados. La casa maldita es la materialización de obsesiones y traumas que residen en la mente de los habitantes pasados o presentes.

La Morada incompleta del visionario Eduardo y el jardín del Ciervo en “Eduardo Manostijeras” (1990), de Tim Burton, revisa el mito de Frankenstein —de Prometeo— en la figura de un tierno personaje que recuerda a Cesare, el personaje mítico del Gabinete del Doctor Caligari. Eduardo, “el jardinero”, es un personaje incompleto que en lugar de manos tiene tijeras —el símbolo de las Parcas—, utilizadas para cortar los hilos y para crear. La dinámica de una vida evaporada por las estaciones se canalizará en esta historia, una fábula intensa. Eduardo vive en una inacabada casa sin colores, sólo cuenta con una chimenea, con unos ventanales con arcos siguiendo modelos de Gaudí y con una grandiosa escalera que remite a las ya conocidas escaleras de caracol que, con un tratamiento simbólico, han formado parte del Expresionismo alemán. Es una mansión encantada, ubicada en una montaña, en un lugar tenebroso que remite a Rebeca y a la mítica Xanadú. La primera imagen que el espectador tiene de la mansión se visualiza en un espejo circular.

Por contraste, el jardín es un lugar de recreo, que está tratado con colores. Es un recodo muy vivo y racionalmente elaborado, su geometría contrasta con las líneas del interior de la casa. El recinto edénico es un jardín pensil, colgante y suspendido, en el que aparece el boj podado que, aparentemente, tiene una función decorativa; sin embargo, las figuras y las formas creadas son imágenes fantásticas de animales que posteriormente serán representadas en la ciudad de las casas de colores. Podar es una costumbre en el más allá y en los lugares imaginarios. Etienne Cabet, en “Voyage en Icarie” (1839), pone de manifiesto la importancia de los jardines geométricos y de las

fantasías esculpidas con el boj, es el triunfo del “opus topiarium”.

Este gusto coincide con conceptos de belleza de la Antigüedad, así lo describe, entre otros, Plinio el Viejo. El dominico Francesco Colonna lo potenciará en su novela alegórica “Hypnerotomachia Poliphili” (“El Sueño de Polifilo”, 1499), que será publicada en Venecia y tendrá una gran difusión en el Renacimiento^[14]. Eduardo Manostijeras es un alquimista jardinero, soñador y visionario, un nuevo Polifilo que creará, en su jardín-museo, un paraíso con animales entre los que destaca el Ciervo que, en el más allá, es blanco, puro y es un guía para llegar a la morada de la inmortalidad. El animal aparece coronando la portada monumental de la entrada al jardín. Esta entrada tiene un paralelo con las puertas solemnes del renacentista castillo-palacio de Anet (1552), obra del arquitecto Philibert de l’Orme. Este animal aparece también en la puerta de la Gruta del jardín de Heidelberg, así como en un grabado del “Hortus Palatinus” de Salomón de Caus, pieza clave del Renacimiento alemán. El emblema coincide con la puerta monumental de la película y ambos escenifican la propuesta de una obra arquitectónica que apuesta por la primitividad rocosa que remite al origen de la casa, a la cueva, a la morada de Adán en el paraíso, a la esencia de Eduardo y de las moradas de Tim Burton.

Es un capricho arquitectónico relacionado con el esoterismo y la irracionalidad, con la piedra bruta, con lo rústico y con la idea de metamorfosis que lleva al debate planteado por Leonardo y Miguel Ángel sobre el “non-finito”. Lo inacabado alude al mundo rural y a la antifirma, a Saturno y a la dimensión heroico-dionisiaca. En esta línea están las propuestas de Dietterlin (“Architectura”, 1598), que plasma en su arquitectura los desgarramientos de una mente atrapada en el tormento y en una agitada vida reflejada en la obra final de Miguel Ángel, es una visión nueva del Saber. La puerta neomanierista y triunfal de la entrada también recuerda a dos de los arcos que aparecen en el inicio de “Ciudadano Kane” y expresa la importancia que tiene este primitivismo manierista en los personajes expresionistas y en sus moradas.

Las moradas laberínticas están formando parte de este peculiar espacio, el ejemplo emblemático es el palacio cretense del rey Minos, emplazamiento para el Minotauro, para Teseo y para la soñadora Ariadna. El laberinto irá asociado al peregrinaje y al mito de Jerusalén, que tiene su templo ubicado en el centro simbólico^[15]. En “El Resplador” de Kubrick y en “Dentro del Laberinto” (“Labyrinth”, 1986) de Jim Henson se retoma el valor del laberinto. El laberinto, como imagen de la verdad, pese a lo confuso del entramado, se convierte en morada dialéctica.

Las primeras imágenes de la película de Henson son las de un jardín con lago, un inocente paisaje ondulante que contrasta con el férreo entramado arquitectónico repleto de obeliscos que configuran la fortaleza del más allá. La Cenicienta se adentra en el gigantesco laberinto, que alberga en su interior el castillo-palacio-gruta. El

paisaje está desolado y el gran laberinto se define en una planta y en un alzado propio del Arte Militar^[16]. El palacio alegórico tiene en su interior un laberinto que imita los entramados de Escher. El interior representa un cosmos que estructura, como un templo del saber, la idea del jardín y del castillo de Heidelberg, que contiene en sus escalinatas y en sus formas geométricas y laberínticas el gran Obelisco esotérico, el elemento esencial de esta morada. El obelisco es un monumento alegórico que hace referencia a la cultura egipcia y al saber hermético. En el texto “El Sueño de Polifilo” de Francesco Colonna, el obelisco aparece sobre un elefante^[17]. Representa el rayo del sol divino en sentido metafísico y da lugar a la resurrección de la tierra y de los hombres. La imagen también es característica por suscitar en la mente un resorte que conduce al conocimiento intuitivo. La joven aprende sin esfuerzo —como en la “linterna mágica”— mientras se proyectan, en las cortinas de las paredes, los castillos o las catedrales que despertaban el deseo de captar imágenes didácticas. De esta manera, el conocimiento se perfecciona y se eleva, es una aventura espiritual que planteó Leonardo da Vinci y se cierra observando la naturaleza para extraer la enseñanza. Leonardo, como los neoplatónicos de la Academia del jardín de los Medici, coincide con Colonna en la búsqueda del saber, de una nueva inteligencia.

La Morada del Saber y las Torres de la Sabiduría son los escenarios más emblemáticos de La Abadía de “El nombre de la Rosa” (J. J. Annaud, 1986) de Umberto Eco. El Templo de la Sabiduría y la construcción de la Biblioteca pretenden imitar —según sus arquitectos— la mítica biblioteca de Babel. Está formada por un laberinto de escaleras que recuerdan los grabados de las Cárceles de Piranesi y las escaleras-laberintos de Escher. Las salas de la biblioteca se reflejaban unas y otras confundiendo. Tenían espejos y hojas de vidrio con ondulaciones, con corredores engañosos y puertas ciegas. Los crímenes sucedidos pretendían evitar que se conociera el Tratado sobre la Comedia de Aristóteles. El marco de la Biblioteca es el de una Abadía italiana, con malezas, jardines y cementerios invadidos por la naturaleza salvaje^[18]. Las torres de la sabiduría son laberínticas y tienen escaleras que llevan al más allá. Dante Ferreti, colaborador de Fellini y Pasolini, diseña los decorados de “El Nombre de la Rosa”.

En este sentido, “La Tempestad” (1611) de Shakespeare resulta clarificadora del valor de los libros en el más allá. La isla-Biblioteca y la morada del saber en “Prospero’s Books” (1991), el film de Peter Greenaway, expresan el significado de la mansión en el más allá, con viaje oscuro por medio. Las ruinas y el jardín geométrico de la morada de Próspero están inspirados en el conjunto de La Alhambra de Granada y en la mezquita de Córdoba. Sin embargo, para la Biblioteca de Próspero se realiza una escenografía que emula el vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana de Florencia, ejecutada entre 1520 y 1534 por Miguel Ángel y Ammannati. Nuevamente, reaparece el dinamismo manierista dentro del cine de la mano del director artístico Ben Van Os.

La Biblioteca laberíntica también está en la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges, en “La biblioteca de Babel”. La Biblioteca confunde y engaña, es un espacio infinito y, al tiempo, es un museo. La espiral y el ascenso escenifican un microcosmos que, en Borges, tiene un sentido especial, la Biblioteca de Babel no es la del “Génesis”. La Babel de Borges es llamada Universo y está configurada por galerías hexagonales, tiene zaguán y dos gabinetes. Sin embargo, alberga una escalera espiral con espejo^[19].

El universo es un laberinto circular y cíclico que remite al eterno retorno cristalizado en las paredes de las masiones.



Las sempiternas cúpulas. El Brighton Pavilion. John Nash.



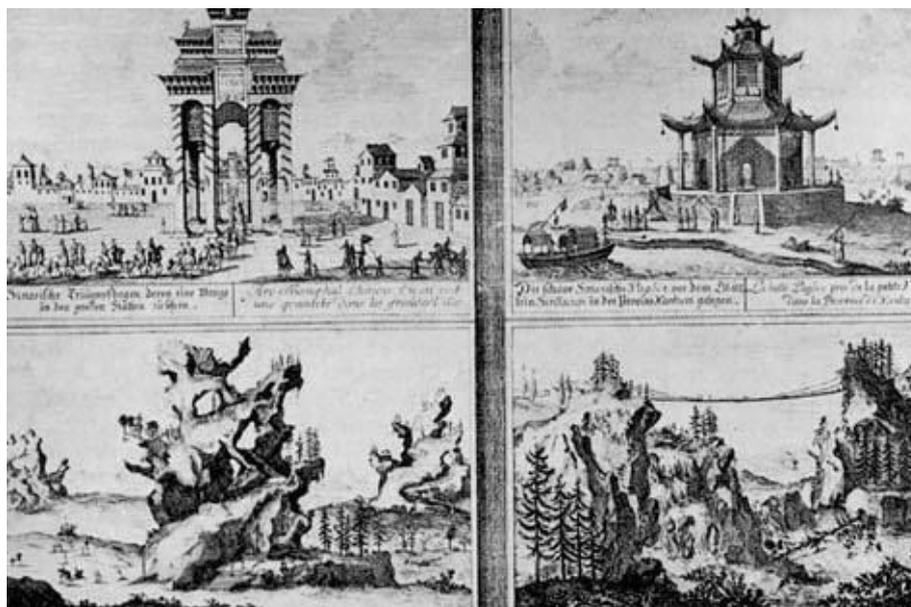
“El Gabinete del Doctor Caligari”. Robert Wiene.



La mansión veneciana del Otro Mundo. “Las tres luces”. Fritz Lang.



La morada de las almas. "Las tres luces". Fritz Lang.



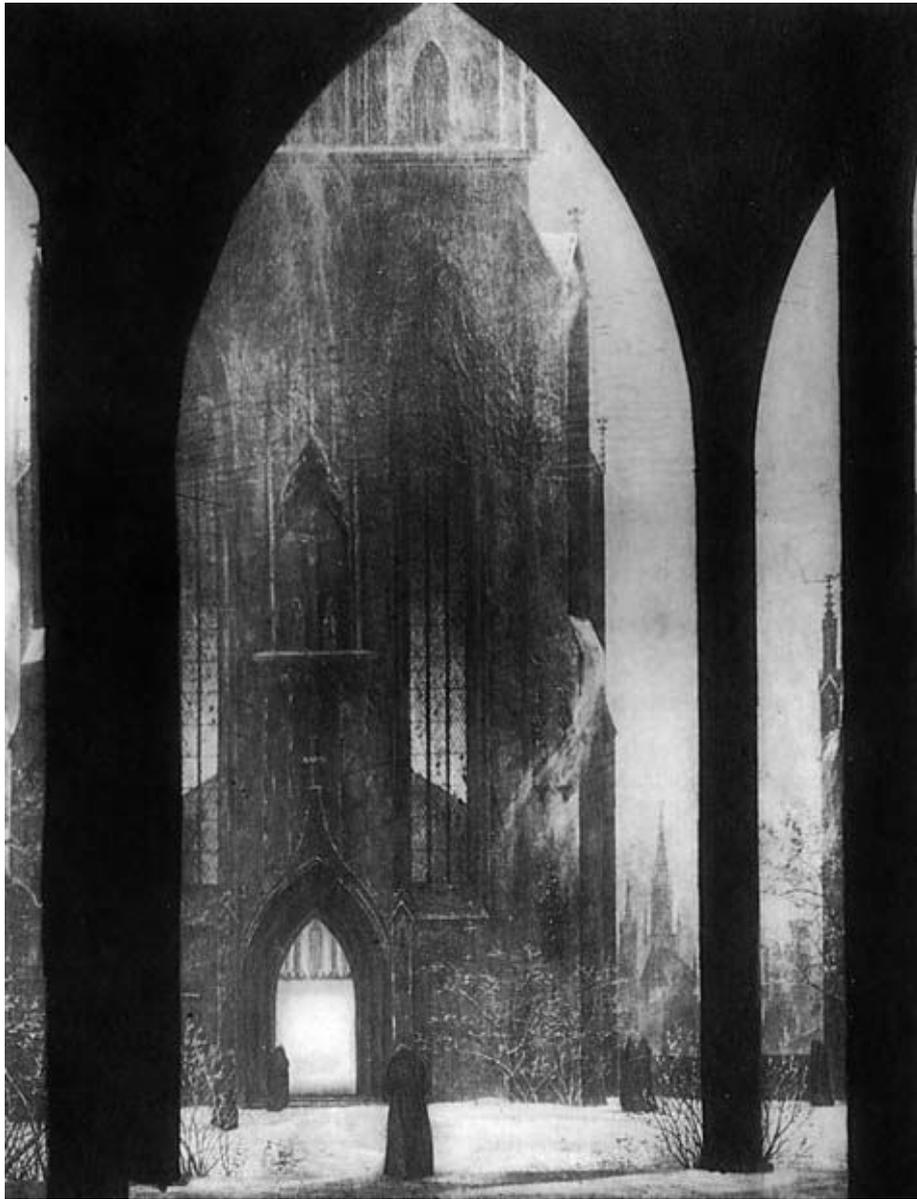
Palacios, colinas artificiales y puentes colgantes de China, por Fischer von Erlach.



Salón de Hillingham, creado por Thomas Sanders. "Drácula". Coppola.



Morada sagrada. "Drácula" de Bram Stoker. Coppola.



El emblemático arco apuntado. La catedral. E. F. Oehme.



La prospettiva della Scala della conserva d'acqua de' già detti alloggiamenti, accennata in pianta nella Tav. XIII. con la lett. G.

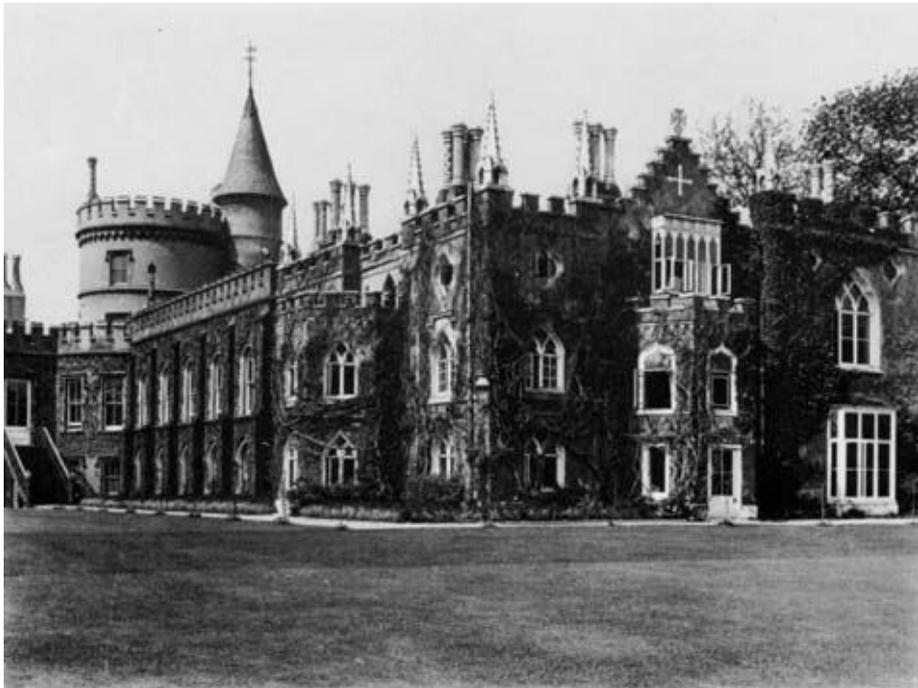
Escaleras infinitas y ruinas. Piranesi.



Joseph Mallord William Turner. Interior de las ruinas de la abadía de Tintern, ca. 1794. The British Museum. Londres.



La mansión de Cumbres Borrascosas. Peter Kosminsky.



Mansión Neogótica Strawberry Hill. H. Walpole.



Mansión Xanadú. "Ciudadano Kane". Orson Welles.



La isla de los muertos, por Arnold Böcklin. 1880. Leipzig. Museum der Bildenden Künste.



Mansión Xanadú. Orson Welles.



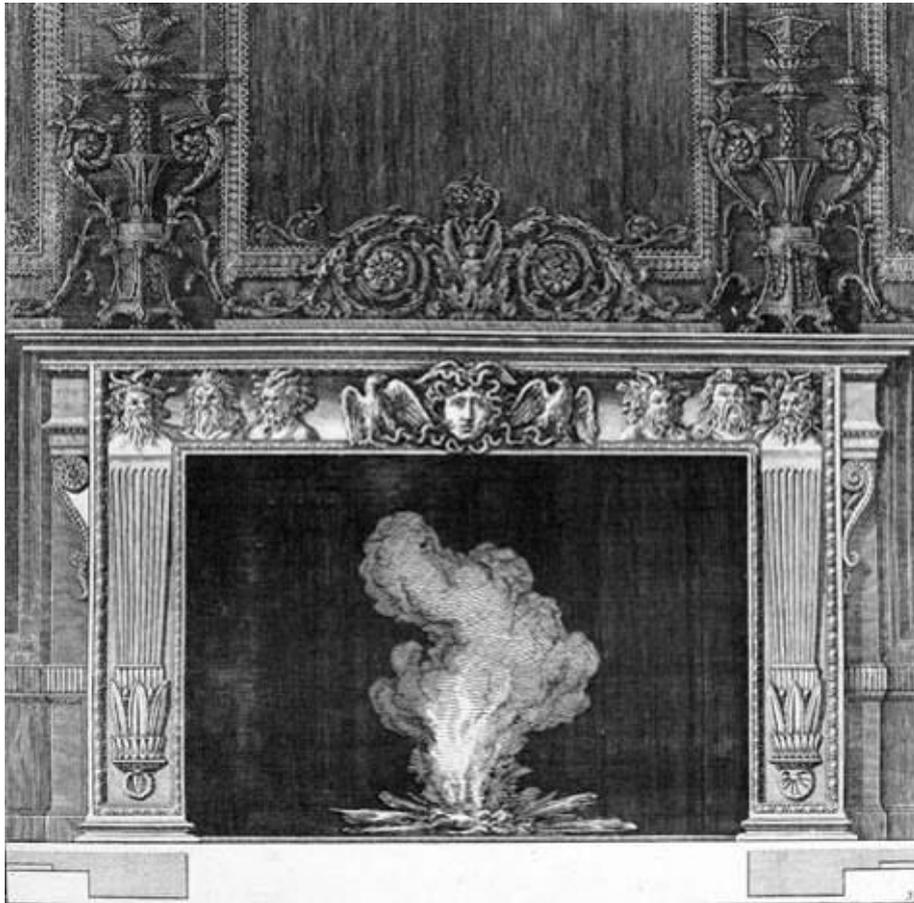
Sepulcro monumental en el monte Albano. Piranesi.



Xanadú. Orson Welles.



Espejos de Xanadú. Orson Welles.



Diseño de chimenea. Piranesi.



Morada de "Psicosis". Alfred Hitchcock.



Casas junto a las vías del tren. Edward Hopper.



Escaleras. Morada de "Psicosis". Alfred Hitchcock.



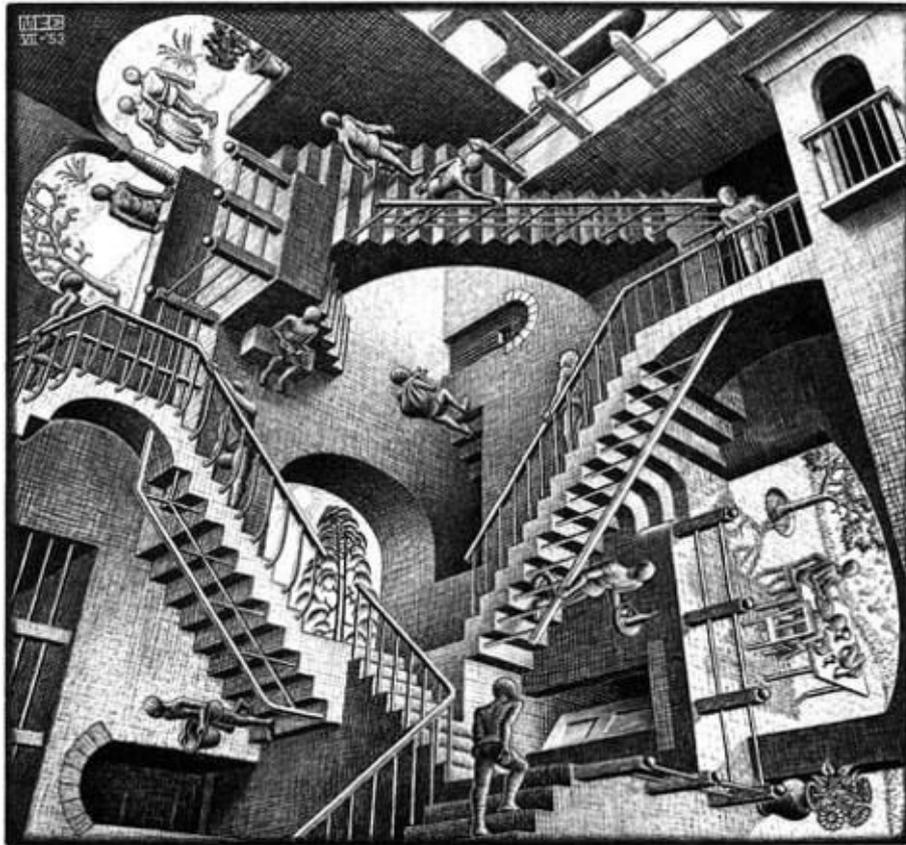
Mansión de Los Hornillos. "Los Otros". Alejandro Amenábar.



Mansión de "Eduardo Manostijeras". Tim Burton.



Puerta monumental del jardín y del Castillo de Anet. P. L'Orme.



Relativity. Escher.



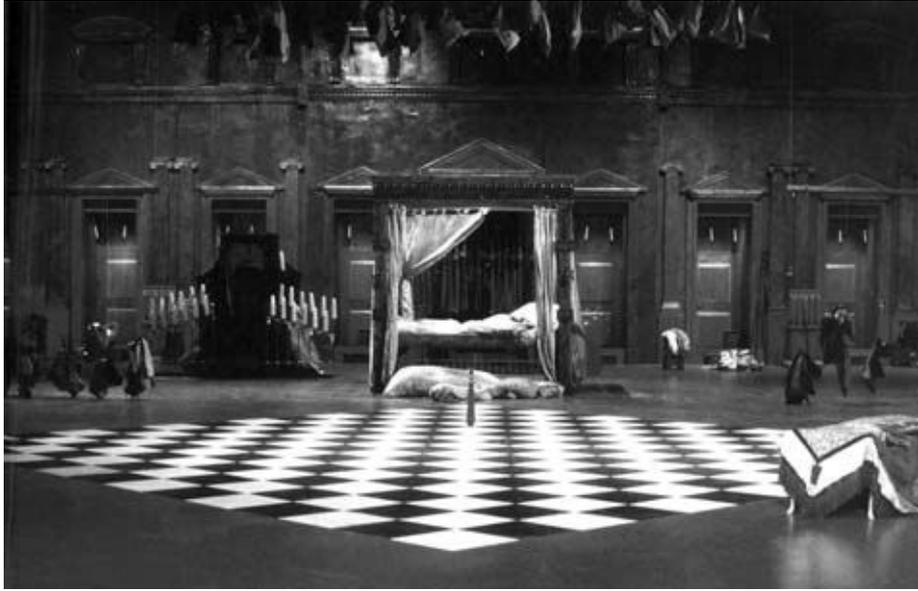
La morada del Saber. Escaleras laberínticas. "El nombre de la Rosa". Eco-Annaud-Ferreti.



Escalera de la mansión de Próspero. “Los libros de Próspero”. Peter Greenaway.



Mansión del Saber. “Studiolo” de Próspero. Peter Greenaway.



Mansión roja. El Niño de Mâcon. Peter Greenaway.

CAPÍTULO II

LAS MANSIONES
ARCÁDICAS Y
LA ESTÉTICA
BRITÁNICA EN EL CINE

El escenario bucólico del arte inglés es el marco fundamental en el que se instalan las moradas que denominamos arcádicas^[20]. En este sentido, el paisaje y el jardín configurarán un mundo deudor de los cuadros pastoriles que fueron recreados en la Venecia del Renacimiento, para llegar con el tiempo al denominado paisajismo inglés, impregnado del marco natural y del artificial que se fue cristalizando desde los diseños de los jardines de Hatfield, en el marco del Renacimiento tardío, contemporáneo de Jacobo I. En aquel momento, en la mansión de Theobalds se representaban los elementos tópicos de estos lugares mágicos, en los que renacen las aguas de Ofelia y donde las casas se perfumaban con agua de rosas y con flores de naranjo, con los ramos frescos de las flores del paraíso.

En el texto “Placeres terrenales” (1998) de Philippa Gregory se puede descubrir el sentido de estas moradas paradisíacas:

*“Sir Robert se levantó con torpeza, por la pierna coja, y llevó al rey hacia el gran salón de Theobalds. El rey Jacobo, pese a que estaba preparado para encontrar la suntuosidad inglesa y el estilo inglés, se detuvo en el umbral con una exclamación de asombro. En las paredes y techos había tal profusión de ramas, flores y hojas esculpidas que parecía un auténtico **bosque**; en aquel tibio día de **primavera**, hasta las aves silvestres, confundidas, entraban y salían por las enormes ventanas abiertas, con sus costosos cristales venecianos. Era un despliegue de fantasía en piedra, madera, metales preciosos y gemas, un derroche de adornos y grandiosidad, en un salón espléndido, tan grande como dos graneros juntos... La pared exhibía los vínculos de la familia Cecil... En ella se veía el escudo de armas de la familia, ... Festones y guirnalda de laurel unían el escudo de Cecil a los de las otras ramas de la familia... De la pared opuesta colgaba el gran reloj planetario, que indicaba la hora y los minutos... un gran globo de oro macizo representaba el sol; a su lado, una luna de plata pura, y más allá, los planetas en sus respectivos cursos, se movían en sus órbitas” [21].*

Se cumplen los tópicos del “locus amoenus” y se evocan ciertos modelos del arte italiano renaciente como los jardines, intercalando la geometría albertiana con el

sabor exótico. El aroma de azahar de los aposentos se prolongaba en la mansión de Theobalds:

“Lejos de la simetría de jardín, en el bosque había senderos y rincones ocultos. Allí estaba la casa de baños, toda de mármol blanco, con fuentes de agua cantarina y otras riquezas. También había una glorieta velada con cortinas de seda en la cima de una pequeña elevación de terreno. Cada senda llevaba a una pérgola cubierta de flores perfumadas; a la vuelta de cada recodo esperaba un asiento que los árboles amparaban y escondían a la vista. Había cenadores para el verano y decenas de cobertizos donde se cultivaban las plantas más delicadas. Allí estaba el naranjal cubierto, perfumados por las hojas de los cítricos, donde siempre había una hoguera”.

Esta presencia de la naturaleza, dentro y fuera de la casa, va ganando espacio a la morada. El retrato de los cielos de color melocotón, con jardines diversificados, irá formando parte de un binomio inseparable entre casa y jardín, una unidad vinculada y concatenada que defendió en el siglo xv el arquitecto Alberti y que en Inglaterra se va implantando y alterando con las particularidades de la fantasía británica.

Los jardines se imponen y se ponen de moda en Inglaterra, patios y amplios escenarios verán en el Renacimiento inglés su renacer. Jazmines y madreselvas se intercalan con rosales para configurar recodos lúdicos que, con sus plantas olorosas, crean escenarios emblemáticos del mundo inglés como los **Invernaderos**, moradas de cristal y paraísos flotantes, experimentales y exóticos, científicos y poéticos.

Los laberintos, las grutas y las fuentes, enriquecen los escenarios utilizados para el cine y la literatura, se crea un Edén que llegará a Hatfield, donde los temas acuáticos son utilizados para establecer juegos: “de los grandes hombres fluyen los grandes favores como el agua de las fuentes”. De esta manera, las campanillas azules configuran “un mar”, cubriendo como una alfombra el suelo del campo y del bosque, los pétalos sustituyen en primavera a la nieve, confundiendo los serpenteantes caminos. La brisa y su velo dorado pone el resto para crear el modelo del paraíso.

Las mansiones de New Hall y, en especial, la morada del duque de Buckingham en Essex, serán un ejemplo de lugares de recreo de gran eclecticismo que, además, sufrirán las modificaciones de los nuevos estilos con las escalinatas de mármol, las nobles portaladas de piedra, las torres-mirador, el patio, el gran salón, el gabinete botánico, la galería de cuadros, el gusto por el Véneto, por Mantua en particular, el museo de ciencias con criadero de gusanos ocasional, la capilla, las flores simbólicas, el tapiz con el tema del prado florido —muy apreciado por los Prerrafaelista—, el gran retrato del dueño y el jardín. Son espacios en los que participarán Iñigo Jones y el ingeniero Cornelius Van Drebbel. Este se encargó de las fuentes y de los temas acuáticos, llega al palacio de Buckingham, que se puede comparar con las mansiones de los cuentos de hadas, intercalando las torres con el sencillo encanto de la fértil

campiña inglesa, que incorpora el concepto de terrazas al jardín.

En paralelo a la finca estarán las cuadras y el recinto del jardinero, aunque una casa es un palacio de hadas. Para enriquecer el lugar, el ideal neoplatónico llegado de Italia incorpora el valor de una corte con mascaradas, representaciones teatrales y lecturas de poemas. Las jóvenes son espíritus del jardín florido y el unicornio es el símbolo de esta composición.

Un elemento que destaca con fuerza en el cine y en la literatura es la denominada **Ventana favorita**. Es un vano singular elegido que, en ocasiones, es utilizado como una metáfora. Los jardineros preguntaban a los dueños por esta ventana para poder conducir la vista hacia el exterior y contemplar las fugas, la perspectiva, los ejes axiales, las fuentes y, sobre todo, el emblemático **laberinto**, para poder disfrutarlo y para facilitar la meditación. Así se configurará el jardín de Essex, uniendo lo silvestre con lo artificial, imponiendo un orden que pareciese natural y dócil. Haciendo un jardín se descubre qué tipo de persona es el dueño, este el espíritu de las mansiones británicas, resulta inseparable la casa de sus aposentos con vistas.

Los desdoblamientos en el espacio natural y su implicación con la mansión se manifiestan, en el espíritu británico, en lo racional y en el contraste con el mundo de fantasía. En este sentido, en la película “**El Contrato del Dibujante**” (1982), el cineasta Peter Greenaway convierte la mansión en un referente totalizador, como los jardines. Los dueños contratarán a un dibujante para que realice doce dibujos de la morada y su entorno, son concretamente dibujos de paisajes que estructuran la historia de la película. La mansión se convierte en un útero, donde las claves metafóricas están cargadas de símbolos, como las granadas, que representan la fertilidad de la mujer y se relacionan con la heredera de la mansión: Proserpina. Su madre se identifica con Ceres, por lo que se establece un evidente paralelismo entre los personajes femeninos y la mitología. La diosa de la Agricultura, como su hija, se relacionan con las transformaciones de la Naturaleza en primavera.

Las pinturas de Poussin y Claudio de Lorena son aprovechadas por Greenaway para expresar su interés por la pintura e identificar la pantalla con un lienzo^[22]. El valor visual remite a la tradición paisajista de Inglaterra, a Constable y a Turner; aunque para los interiores emergen artistas del siglo XVII como Vermeer, G. La Tour o Rembrandt. Son interiores cálidos y paganos.

El dibujante Neville somete a las Herbert, madre e hija, en la primera parte de la historia, en la segunda ellas mandan. Para la primera parte, el reino del hombre se corresponde con un jardín racional y cartesiano. Al dominar las mujeres —en la segunda parte—, Ceres y su hija, tienen en el jardín ondulante su escenografía femenina, expresando los cambios del jardín del siglo XVIII para definir, en el marco caprichoso de lo pintoresco, la presencia del modelo de los cuadros de Lorena

reflejado en el jardín y en el cine, es el “doble pintoresquismo”. Para ejecutar este sensual mundo son contratados jardineros holandeses.

La música de Michael Nyman se funde con el jardín inglés por un lado; por otro, sus formas cuadriculares y minimalistas se relacionan con los reencuadres del debate estético del cineasta-pintor. Se definen espacios y se alaba la simetría, sugiriendo la idea del cine como ventana, remitiendo a los Tratados del Renacimiento, a Alberti y a la sistematización de la perspectiva, al valor filosófico y poético de la cuadrícula y del módulo de la casa de campo y del jardín. Es la estructura de la “parrilla” renacentista aplicada al cine.

Este mundo está perfectamente retratado en “Barry Lyndon” (1975) de Stanley Kubrick, película basada en la novela “Memorias y aventuras de Barry Lyndon” (1844) de A. Thackeray. La historia retrata el siglo XVIII y las mansiones renovadas con sus novedosos jardines. Las fórmulas perfectas de Kubrick exaltan el valor de lo contemplativo, de una maravillosa lentitud ordenada que permite observar los castillos y las moradas de Irlanda e Inglaterra, el territorio de los Lyndon. Barry tiene un especial interés en convertir los castillos medievales en cómodas mansiones del siglo XVIII. El castillo de Hackton se describe en el marco de un paisaje donde abundan los ciervos, lo feudal se sustituye por lo neogriego y por el nuevo estilo francés del XVIII. Los cuadros de Venus y de Cupido adornan las paredes de las moradas repletas de cuadros de Boucher y Van Loo. Kubrick lo sustituye por los retratos y paisajes de Reynolds, Gainsborough, Lawrence, Zoffany, Derby y por los grandes paisajistas ingleses. Para la película, los palacios y los jardines utilizados son los grandes referentes del paisajismo británico que expresan la evolución del concepto de libertad.

Están presentes Castel Howard —obra de Vanbrugh—, el jardín de Blenheim, el jardín de Stowe y, principalmente, el gran jardín de Stourhead. Este paraje y su palacio responden al mecenazgo de Henry Hoare, amigo del poeta Pope. Destaca en los jardines el Panteón reconstruido a pequeña escala y el valor del viaje esotérico, del Gran Viaje, por los caminos del paisaje remodelado.

En este sentido, las novelas de Forster y el cine de Ivory pertenecen a una estética que lleva también a la pintura. El arte florentino lo tendrá muy presente y resulta revelador en este sentido el trabajo de Trías en su libro “Lo bello y lo siniestro”, desvelando el significado de los cuadros de Botticelli^[23]. Tanto “La alegoría de la Primavera”, como “El Nacimiento de Venus”, están enmarcados en el discurso estético de Ficino y para Forster será determinante este mundo. Al tiempo, sus historias están repletas de referencias a Ruskin y a su discípulo Morris, triunfa la morada medieval de Ruskin y la Casa Roja de Morris. **Es la poesía del interiorismo.**

Para William Morris su casa era su castillo. Los caminos abiertos por Ruskin y Morris serán determinantes para el cine. Defendieron el retorno a la belleza de la tierra. El ideal del pasado medieval es modélico desde el punto de vista artístico, por lo que para Ruskin ese mundo cultural es edénico y lo relaciona con un compromiso

social y estético, repleto de ciertas extravagancias. Las decoraciones de las paredes realizadas por Morris investigaban los valores del medievalismo e incorporaban a los artesanos, piezas claves en su compromiso social y estético; al tiempo, los diseños de Morris se vieron en los Sonetos (1896) de Dante Gabriel Rossetti, donde se intercalan las leyendas irlandesas con los mitos griegos, para crear, por encima de todo, una obra de arte integral y aglutinadora que recuperara las tradiciones. William Morris fue el gran discípulo de Ruskin y defendió el discurso de los Prerrafaelistas sobre el estudio de la Naturaleza y coincidirá con los postulados del Modernismo. La Casa de Morris sorprendió en la época y se consideró como un paradigma de su doctrina en la que el “arte florece a partir del trabajo del artesano”. La Casa Roja era un manifiesto.

Las mansiones de Forster en el cine de Ivory El londinense Edward Morgan Forster (1879-1970) escribió “Una Habitación con Vistas” (1908) y “Howard’s End” (1910), dos obras llevadas a la pantalla por James Ivory. Las películas permiten ver el valor que las casas y los palacios tienen para la cultura británica. En “Regreso a Howard’s”, James Ivory inicia la película con la Casa protagonista que, en el libro, será descrita por Helen en una carta:

*“Esto no tiene nada que ver con lo que habíamos imaginado. La casa es vieja, pequeña, de ladrillo rojo y, en conjunto, una delicia. Apenas cabemos... A la derecha e izquierda está el vestíbulo, están el comedor y el saloncito... En el piso de arriba hay tres dormitorios en hilera y, sobre cada dormitorio, una buhardilla. A decir verdad, la casa no acaba ahí, pero eso es todo lo que se ve: nueve ventanas según se mira desde el **jardín**. También hay un olmo muy grande, un poco inclinado sobre la casa y en el sitio donde se juntan el jardín y el **prado**. Ya casi estoy enamorada de este árbol... ¿Qué nos hizo suponer que la casa estaría llena de frisos y recovecos y el jardín surcado por senderos amarillentos?... ¡Oh, qué bonitas son las hojas de la parra! Toda la casa está cubierta por un **emparrado**. Hace un rato me asomé a ver el jardín y **mistress Wilcox** ya estaba ahí” [24].*

La casa de frisos y frontones se presentará posteriormente en la novela, la casa de campo descrita por Helen es la mansión protagonista y tiene el sabor rústico de los edificios de Webb y entronca, al tiempo, con los llamados **cottages** de John Nash. Estas moradas rústicas (Bristol-Henbury, Avon, 1811) pertenecen a una estética pintoresca en la que destacan las artesanales chimeneas. El paisajismo romántico incorpora los modelos de poetas y teóricos de jardines, recreando sus escritos. Se impone en la obra de Forster uno de los hombres más celebrados en este terreno. Se trata de William Shenstone, que proyectó entre 1745 y 1763 su jardín de Leasowes,

un modelo de escenario natural.

Este medio natural es el que adora la gran protagonista de la morada, mistress Wilcox (Vanessa Redgrave) que, en la novela, muestra su fusión con la mansión. Antes de amanecer, ella sale al jardín y contempla cada detalle de la casa y de su entorno, se emociona observando las metamorfosis que se instalan en su prado. Así lo expresa la novela:

*“Es evidente que adora su jardín. No me extraña que a veces esté cansada. Contemplaba cómo se abrían las amapolas, luego abandonó el césped y se fue al prado, cuyo extremo derecho veo desde aquí. Iba arrastrando su largo vestido sobre la hierba húmeda y volvió con las manos llenas de heno que segaron ayer: supongo que será para los conejos o algo por el estilo, porque lo estuvo oliendo. El aire es delicioso... Reaparece mistress Wilcox, arrastra la cola del vestido, oliendo todavía el heno y contemplando las flores. Pero esta mañana, la vida no parece realidad, sino **Teatro** y me ha divertido...”*
[25].

Esta simbiosis entre la casa de campo y el personaje de mistress Wilcox se verá representada con la muerte de ella. Ivory reproduce la visión melancólica del jardín y de la morada para expresar el epílogo de la vida de la dueña del lugar, en el texto su funeral se compara con los de Alceste y el de Ofelia. Es una obra de arte su puesta en escena, aunque Ivory inclina su balanza hacia el lado mesurado y bucólico para retratar a su personaje. Ahora contempla las flores desde la mirada de ella, la cámara se identifica con los ojos de la señora Wilcox. La muerte está presente en los escenarios arcádicos desde los clásicos, en el marco pintoresco del mundo británico se utilizan las tumbas como referentes para sublimar un jardín o un paraje silvestre. Los Wilcox paseaban por estos lugares:

“Charles nos lleva de paseo cada día en coche: a ver una tumba en un arbolado, una ermita, un camino maravilloso construido por el rey de Mercia...” [26].

Esta valiosa imagen de los personajes ante la Tumba simbólica está ausente en la obra de Ivory, tampoco se verá reflejada la excursión de los Wilcox a Spira y a Heidelberg, donde coincidieron con Helen y Margaret Schlegel (Emma Thompson). Estos escenarios forman parte de las cultas visitas que los británicos realizan para ver antigüedades, ante las catedrales se descubre el poder de la ruina como un valor ligado a la esencia misma del Romanticismo inglés. Es común realizar, a principios del siglo XX, un debate sobre lo nuevo y lo viejo:

“La catedral estaba hecha una ruina, una perfecta ruina por obra y gracia de la restauración; no habían respetado ni una pulgada de la antigua estructura. Perdimos un día entero y conocimos a los Wilcox mientras tomábamos unos bocadillos... estaban pasando unos días en Spira y se mostraron encantados cuando Helen les insistió para que se vinieran con nosotras a Heidelberg” [27].

En el texto se cita el viaje a Venecia —El Grand Tour— donde Leonard Bast admira la luz de los templos e intentaba unirlo al estilo de Ruskin, a quien consideraba el maestro de una estética inglesa que se incorpora a las casas rústicas y a los palacios.

Rotundamente, la mirada a Howards End es íntima y cálida, allí nació la protagonista. La casa de campo es la luz que guía a las protagonistas, es un **santa sanctorum**:

“Por la mañana mi casa es mucho más bonita. Quédate. No te puedo enseñar bien el prado más que a la salida del sol. Esta niebla —señaló al techo de la estación— nunca se extiende tan lejos” [28].

Entre los elementos que destacan de las moradas, resulta necesario insistir en la emblemática ventana. La **Ventana** en el cine de James Ivory como metáfora está presente en “Lo que queda del día” (1993), en la Mansión de Darlington Hall, semejante a la mansión de Chatsworth Garden. Los escenarios de Avon (Badminton House) y de Devon (Castillo de Powderham) son enclaves que expresan el gusto por las mansiones descritas por Ivory. La ventana emblemática se convierte, desde la cartelera de la película, en una imagen simbólica que, además, en la novela de Kazuo Ishiguro “Los restos del día” se relaciona con los íntimos recuerdos. Sin embargo, en “Una habitación con vistas” (1908) Ivory, retomando nuevamente a Forster, codifica en la mujer-ventana un significado femenino explicado en lo contemplativo y en el valor de los cambios que afectan a Lucy en Italia, es la luz del Mediterráneo la que penetra por la ventana, su vida se abrirá desde el mítico beso en la campiña florentina. Los reinos de Faetón, Apolo y Perséfone se relacionan con la nueva vida de la protagonista.

En “Maurice” (1914), Forster describe las moradas de los protagonistas entre jardines con templetos de la amistad y paisajes pintados. James Ivory lleva al cine la novela “Maurice” en 1988, exaltando las relaciones homosexuales en la campiña inglesa. La mansión de Maurice (James Wilby) se describe así en el libro:

“La madre de Maurice vivía cerca de Londres, en una confortable villa rodeada de pinos. Allí habían nacido él y sus hermanas, y desde allí salía su

padre para ir al trabajo todos los días... Estuvieron a punto de abandonarla cuando se construyó una iglesia, pero se acostumbraron a ella como a todo... Era una zona de facilidades, donde no había que batallar por nada... A Maurice le gustaba la casa, y reconocía a su madre como su genio rector. Sin ella, no habría blandos sofás, ni comida, ni agradables juegos, y él le estaba agradecido por proporcionarle tantas cosas, y la amaba” [29].

La presencia de la madre en la casa y el apego a la morada de la vida se convierten en una constante del espíritu de Forster. Lo mismo ocurre con la morada de los Durham, ubicada en un remoto lugar de Inglaterra, entre Wilts y Somerset. Esta es la casa de Clive (Hugh Grant), situada entre bosques y un parque. Aún marcado con las líneas de desaparecidos setos, el parque se extendía alrededor de la morada, dando luz y aire. Dentro de la casa, los amigos debaten sobre pintura, enfrentando la estética de Miguel Ángel con la de Greuze, dos caminos para encontrar la belleza suprema.

La mansión de Venus y la dama retratada en su laberinto están reveladas en la novela de Henry James y en la película de Jane Campion “Retrato de una Dama”. La joven Isabel Archer (Nicole Kidman) está rodeada de disciplinadas y sorprendentes moradas inglesas visitadas en 1872. En el libro de Henry James se describen pormenorizadamente las hermosas casas, pisadas con notable cuidado por la dama protagonista. La Mansión coloreada de rojo, cercana al río Támesis, estaba coronada por aleros y tenía toques pintorescos que configuraban un cuadro típico inglés. No pueden faltar la hiedra abundante y un enjambre de chimeneas y ventanas invadidas por enredaderas. La casa tiene su historia, real o inventada. Data de la época de Eduardo VI y en ella durmió la mítica reina Isabel. Como muchas casas señoriales, durante la Restauración fue remodelada y ampliada. El desgastado ladrillo y el paisaje de robles y de hayas permitía la contemplación placentera de la mirada rústica. Ella observaba cada casa con detenimiento, disfrutaba de las señoreadas praderas y de las aguas plateadas. El escenario de los Touchett protegía a Isabel, la inteligente y sensible sobrina leía en los solitarios cuartos y en su habitación, el aposento sagrado para potenciar su imaginación, allí exaltaba su fantasía. En la mansión respiraba el aliento de la bondadosa abuela, de la anciana y de la hospitalaria señora Archer.

La Casa de los Archer era considerada por Isabel como romántica en extremo, es la mansión de Gardencourt. En la parte trasera albergaba un patio con un columpio, al fondo está un jardín repleto de melocotoneros. Los recuerdos de las vivencias de Isabel con su abuela estaban allí. También recordaba la denominada “Casa Holandesa”:

“Al otro lado, cruzando la calle, había una casa muy vieja, la que llamaban la Casa Holandesa, un peculiar edificio que databa de la primera época colonial, construido con ladrillos pintados de color amarillo, coronado por un alero que parecía dirigido contra los extraños y defendido por una raquítica empalizada que corría a lo largo de la calle” [30].

La protagonista se siente interesada por las casas, por los colores de las paredes, su admirada sala verde es un ejemplo. Son moradas en las que han sucedido cosas, por eso siente una auténtica necesidad de viajar a Florencia, de conocer la historia de los palacios y de las mansiones. Antiguos palacios italianos con historias que contrastan con las claves burguesas de las casas inglesas. Los rincones más oscuros de la casa —británica o italiana— son un refugio para olvidar, para adormilarse y protegerse. Cerraba Isabel los ojos y encontraba en los aposentos reales e imaginarios la posibilidad de viajar.

Raph Touchett enseñaba y mostraba a Isabel los cuadros de su mansión, ella estaba suspendida, flotaba en el aire. Numerosos cuadros decoraban la galería de la casa:

“Rogó a Raph que le mostrase los cuadros, tan abundantes en la casa y muchos de los cuales habían sido seleccionados por él mismo. Los mejores de la colección estaban colgados en una galería de madera de roble, de nobles proporciones, que por lo general estaba alumbrada por la noche y en cuyos dos extremos había dos saloncitos de estar. La luz era demasiado escasa para hacer honor a los cuadros y la visita podría haberse aplazado hasta el día siguiente” [31].

Ralph tomó un candelabro y mostró a Isabel las obras de arte. Sobresalen de las paredes las ménsulas y las lámparas con iluminación imperfecta. El saber apasionaba a Isabel, que disfrutaba de las refinadas pinturas. Casa romántica y prosaica para ella, buscadora de fantasmas y del latente romanticismo. Había leído a los clásicos y contemplaba el mundo con sagacidad. Poseía la cualidad de los jardines, representando la arquitectura de la naturaleza:

“su manera de ser poseía cierta cualidad de jardín, de la que desprendía una sugerencia de perfume y de ramaje rumoroso, de umbrosas glorietas y perspectivas lejanas” [32].

Los jardines estaban frente a los lugares edénicos o pantanosos. Las manos de rosas o con espinas confirmaban las paradojas de la mítica Inglaterra, toda una revelación para Isabel. Para Ralph, ella era mejor que un cuadro de Tiziano o un

relieve helénico, como los que posaban sobre la chimenea de su mansión, ella representaba y se identificaba con un lujoso palacio:

“Y he aquí como si de repente hubiese recibido por correo un Ticiano para colgarlo en la pared de mi cuarto en el panel superior de la chimenea. Es como si me hubieran entregado la llave de un suntuoso palacio y me hubiesen autorizado a visitarlo y admirarlo a mis anchas sin vigilancia alguna” [33].

Otros elementos fundamentales de las viejas moradas eran lo medieval, el mito del salvaje y el mundo de los animales, en especial los perros delante de la chimenea. Visitar las casas de la zona, presentar a Isabel el mundo como si se tratara de un cuadro, contemplarla desde fuera con detenimiento, la mirada de los jardines al visitarlos, el castillo legendario del relato, los muros en ruinas sublimados, la curiosa historia de la casa, el valor arqueológico, el sentido de lo personal, la implicación, las excursiones, el encantamiento de los fosos, revisar la mansión con todo cuidado, la descripción de paisajes, los cuadros de Constable, las ninfas esculpidas, la biblioteca, Céfiro, Faetón, Juno, Niobe, las cartas, las pisadas y el referente a Homero, completan parcialmente el repertorio de temas y asuntos vinculados a las mansiones del cine y de la literatura.

En la mansión de Winchester Square se instaló Ralph, se trataba de su escondrijo, donde podía abrigar sus temores “de mucha peor catadura que el de una cocina apagada”. Ella llenaba el vacío:

“Cuando Ralph se retiraba por la noche a la vacía mansión de Winchester Square tras las horas pasadas con sus compañeras, tan ardientes si con él se las comparaba, se ponía a vagar por el enorme y oscuro comedor, donde no había más luz que la del candelabro que él tomaba de la mesa del vestíbulo al entrar. La plaza se hallaba sumida en el mayor silencio, silenciosa estaba igualmente la triste mansión... En aquel lugar vacío, sus propios pasos resonaban fuertes y sonoros, pues habían retirado algunas de las viejas alfombras y, cada vez que se movía, levantaba y esparcía un eco melancólico” [34].

La morada melancólica estaba presidida por cuadros oscuros y por la débil luz de los candelabros. Las pinturas estaban dotadas de un alma vaga e incoherente. En el ambiente flotaba el fantasma de cenas y tertulias de otro tiempo. Estos ambientes tan especiales iban complementados por un apasionado interés por la cultura. La visita al Museo Británico y a la Abadía, permitía contemplar los cuadros de las colecciones públicas y privadas. Los jardines de Kensington, bajo los árboles centenarios, formaban parte de los viajes culturales de la protagonista. La casa, el mobiliario, la decoración y los libros, son pertenencias que confirman la relativa soledad de muchos

hombres y mujeres; aunque, de momento, ella no lo sentía así.

Las Villas Florentinas se integran en el repertorio de Isabel. La antigua mansión italiana de su tía destaca en una colina plateada de olivos, a las afueras de la Puerta de Roma en Florencia. La Villa es un edificio largo y compacto, con tejados de ancho alero típico de la Toscana. Entre oscuros cipreses, rectos y perfilados, se instala la morada. Su fachada está cubierta de hierba, es sólida, antigua y está pulida por la intemperie. Así es descrita:

“aquella fachada tan sólida, antigua y pulida por la intemperie tenía un aspecto poco comunicativo. Pero era la máscara, no el rostro de la casa. Sus párpados eran pesados; carecía de ojos. En realidad, la casa miraba hacia otra parte, hacia la inmensa extensión y hacia la matizada luz vespertina. Por ese lado, la villa dominaba la falda de la colina y el largo valle del río Arno, envuelto en una densa niebla teñida del color del paisaje italiano. A manera de terraza tenía un pequeño jardín cubierto de una maraña de escaramujos y salpicado de más bancos de piedra casi cubiertos de musgo y calentados por el sol” [35].

Entre viñas y olivares, las altas celosías de hierro se intercalaban con gastados damascos y tapices. Los abundantes libros y los cuadros se mezclaban con las reliquias medievales. Este mundo configuraba un cosmos mágico para la heredera Isabel que, deambulando con su primo por las calles, visitaba pinacotecas y palacios recreándose; sin embargo, la vuelta a casa, cada día, le resultaba más agradable que la salida. El patio monumental y la pintura mural renacentista acogían a la dama sensible. El Palacio Crescentini lo tenía maravillosamente decorado la señora Touchett, sus verdes celosías quedaban entornadas para que pudiera entrar el aire del jardín, penetrando en los salones los aromas y la tibieza de la naturaleza sofisticada.

La vivencia del jardín para Isabel era indispensable, el deleitoso escenario iluminado y los recodos templados en penumbra eran visitados con frecuencia. Allí estaban los cenadores que se transformaban en espaciosas cuevas compartidas con su primo Ralph:

“Ralph estaba sentado en un claro, al pie de una estatua de Terpsícore, ninfa danzante con crótalos en los dedos y flotantes velos, a la manera de Bernini. El gran abandono del cuerpo de Ralph hizo al punto creer a Isabel que estaba dormido. Sus ligeros pasos sobre la hierba no le habían hecho incorporarse y, antes de irse allí, la joven se detuvo un momento para contemplarlo”.

En este contexto declarará Ralph a Isabel su amor sin esperanza por ella y le

advierte a su prima de los peligros de su amado Osmond. Ralph, desesperado, retornó al jardín para almorzar bocados de sol florentino, el aire es su único alimento.

La Casa del señor Osmond (John Malkovich) estaba repleta de obras de arte de sumo refinamiento; como en las pinturas de Zoffany, evocan el “Grand Tour”. La atracción principal de la casa era la vista panorámica del paisaje diseñado, del fértil valle y del amplio jardín, aunque se alaban por encima de todo “los Correggios”. Las escenográficas escaleras, la pintura renacentista y los bocetos, son tema de conversación, destacando las obras abocetadas de Longhi y de Goya, un asunto de debate mientras se toma el té. Es vital en la morada la hija de Osmond, Pansy, que resulta reveladora para entender el significado del jardín y de la luz. Así se expresa Pansy:

“Cuando el sol da de ese lado, me voy al jardín. Papá me dio órdenes muy estrictas de que no dejara que el sol me quemase la piel. La vista desde aquí me encanta cada vez más, y las montañas son cada día más hermosas. En Roma, desde el convento, no se ven más que techos de casas y campanarios”
[36].

En Roma, el Vaticano y las ruinas describían momentos sublimes para Isabel, para ella las fuentes de tazas musgosas habían perdido frialdad para sugerir música cálida. Las columnas rotas y los mosaicos del pavimento, la cúpula de Miguel Ángel y las grutas, el placer bajo los pinos de Villa Borghese, iban consumando su necesidad de contemplar la belleza. Las ruinas del Coliseo son en la película utilizadas como escenografía para el encuentro entre jóvenes enamorados, entre Pansy (pensamiento) y su amor platónico. Así aparece en el libro de Henry James la escena del Coliseo:

“Se adentraron en el gran Coliseo las tres damas, pero Isabel dejó que sus compañeras vagasen solas por el inmenso recinto. Ella había subido ya reiteradamente a los desolados bancos de piedra desde los que la muchedumbre romana se enardecía prodigando aplausos y por entre cuyos profundos intersticios aparecían ahora florecillas silvestres... Pansy guiaba a su atolondrada tía hasta la escalera de ladrillo a cuyos pies abría el guardian la maciza y pesada puerta de madera. El inmenso espacio vacío del edificio se hallaba medio sumido en la penumbra” [37].

El sol, de camino hacia el ocaso, destacaba el tono rojo pálido del Coliseo que no alegraba la soledad y el luto de la joven desposada Isabel. Su pasión por el ruïnismo antes de casarse resultaba un estímulo. Aquellos viajes a las ruinas de Atenas y a las cúpulas de Constantinopla se enmarcaron en este interés por el arte y el coleccionismo. Con Madame Merle (Barbara Hershey) visitó Grecia, Turquía y

Egipto, manifestando Isabel sus ansias de saber y de conocer, una permanente precipitación que se apagará. Para Isabel, las imágenes de las Pirámides y el Partenón quedaron grabadas. En la película, las pirámides irán unidas al laberinto. En la novela, se citan las crónicas y novelas de su amiga Henrietta que, desde España, iba narrando para ella historias de La Alhambra y leyendas sobre los moros. La joven se emocionaba, lo vivía.

Uno de los grandes momentos de la película es la concatenación del viaje a Egipto, el sueño surrealista y el laberinto de Venus-Isabel, partiendo de la conversación entrelazada de Osmond y Madame Merle en una gruta abierta. La directora realiza en blanco y negro la onírica ensoñación, evocando el mundo de Buñuel y de las fórmulas poéticas del grupo francés surrealista. El punto de partida de este entramado es la visita, al palacio y jardín de Caprarola, de los protagonistas. Isabel está fascinada por las pinturas murales de Villa Caprarola, al bajar por la escalera de caracol renacentista llega a una mágica cripta para recuperar su simbólica sombrilla. Desciende precipitadamente a un lugar oscuro, el color de las pinturas contrasta con las luces y la oscuridad de la cripta, repleta de inacabadas esculturas que enfatizan el sentido circular y oval del escenario. Las luces invaden el simbólico lugar marcando ritmos reveladores, allí se encuentra la dama con Osmond, que la seduce e hipnotiza con la sombrilla de Isabel, donde está dibujado un laberinto geométrico. Este es el laberinto manipulador en el que se enmarca el sueño, ella está siendo atrapada por Osmond y penetra en el laberinto, queda encerrada y sin salida. La imagen desnuda de Isabel se identifica con la Venus de Médici, con las Venus púdicas y con el ideal de belleza femenino de Botticelli. Quedan unidas las moradas femeninas con la gruta, la cripta y el laberinto, todo lleva a la identificación de Isabel con Venus.

Al casarse el señor Osmond con Isabel vivirán en Roma, en un palacio próximo al Palazzo Farnesio. Pansy tenía su propio rincón, aunque se sentía prisionera, pese a la belleza de un edificio que olía a hechos históricos y a violencia. Destacaban los frescos de Caravaggio en la planta noble. Las hileras mutiladas de estatuas y las hornacinas polvorientas estaban dentro de la logia y de los bellos arcos que la configuraban y comunicaban con un fresco patio con una fuente musgosa. Isabel pertenece al jardín de la Inteligencia independiente, un verdadero pecado para la época. En los peores momentos con su esposo, mantenía viva su imaginación, cerraba los ojos y construía el jardín añorado de Florencia, inmediatamente memoraba el lugar, acariciando el aire del querido escenario florentino que contrastaba con el majestuoso palacio Roccanera de Roma. El Palazzo Roccanera tenía las habitaciones amplias, eran numerosas y elegantes. El marginal retiro de Pansy lo formaba una inmensa cámara de tenebroso techo artesonado, su relación con los espacios en penumbra se expresarán en el jardín, al no poder disfrutar de la zona soledad.

Isabel notaba y sentía el valor de cada espacio. El gran alivio, por la penumbra que reinaba en el aposento virginal, penetraba en la protagonista. El reino de Osmond

anulaba a las mujeres.

Al final de la historia, saldrá del laberinto y volverá la dama oscura —tras su calvario en Roma— a la mansión más deseada para poder estar con su amado primo. La gran casa de Gardencourt en Inglaterra había sido su punto de partida y la solución en el peor momento de su vida. Se refugiará con sus problemas entre los muebles y las estancias. Desde la gran morada partió con energía y volverá como si se tratara de su santuario. La muerte de su primo Ralph, el responsable de su fortuna, perturba a la joven imaginativa. Su llegada a la mansión es descrita así:

“Ralph Touchett tenía un servicio más reducido y la señora Osmond resultaba para los nuevos criados totalmente desconocida... tuvo que esperar largo rato... se puso nerviosa y se asustó, como si los objetos que la rodeaban hubieran comenzado a dar pruebas de ser cosas conscientes... Era un día oscuro y frío; la oscuridad se adensaba en los rincones de aquellos inmensos aposentos sombríos. La casa estaba en la más completa calma, la misma calma que Isabel recordaba y que la llenaba por completo en los días inmediatamente anteriores a la muerte de su tío... entró en la biblioteca y recorrió la galería de cuadros”.

Los pasos inquietos de Isabel sonaban por toda la mansión, producían eco. Miraba los objetos valiosos imperecederos y los comparaba con la efímera vida de sus dueños. Se detuvo ante un cuadro de Bonington y dejó libre su pensamiento. Recorrió cada espacio y se instaló en su habitación. Se desplazó al aposento de su primo como un ángel y en su lecho se sinceraron. Al morir él, como un bello Galo, un duende vagaba por la mansión de Gardencourt, donde las tinieblas se batían con el pálido amanecer. En la película, las ramas desnudas de los árboles atrapan a la joven confundida que vive inmersa en una oscura tempestad.

La Mansión de las Mariposas, en la novela gótica de A. S. Byatt “Mopho Eugenia”, desgrana una morada habitada por una enferma familia inglesa. El director de cine Philip Haas elige, para “Angels & Insects”, una casa suntuosas habitada por la familia Alabaster. La mansión es una colmena y, al tiempo, un hormiguero. Se trata una metáfora apícola que está presente en la historia de la mansión. El valor del mito del salvaje contrasta con las niñas y los bebés que son mariposas y querubines comparados, en libro, con las fábulas pintadas de Eros y el Alma, del Amor y Psique. Estas criaturas juegan con un elemento fundamental de las casas: la luz.

Las velas desprenden colores cambiantes, el rosa nacarado y el azul celeste, plata y amarillo limón; todas las atmósferas van enriqueciendo los grandes momentos de la morada. A través del científico William Adamson (Mark Rylance), se expresa la

comodidad de las casas inglesas:

*“Desde sus diez años en las Amazonas, y más aún desde aquellos días delirantes a bordo de un bote salvavidas en el Atlántico, William había llegado a ver las **camas inglesas**, limpias y mullidas, como el corazón de un reducto de gloria terrenal. Aunque ya era de madrugada cuando se retiró a su habitación, había una doncella delgada y silenciosa esperando para traerle agua caliente y templarle las sábanas mientras se movía rápidamente delante de él con los ojos bajos y pasos sigilosos. Su dormitorio tenía una ventana salediza excavada en la pared, con **una vidriera redonda que representaba dos lirios blancos**. Disponía de modernas comodidades entre sus **paredes góticas**: una cama de caoba con una intrincada talla de hojas de yedra y bayas de acebo, cuyo lecho consistía en un colchón de plumas de ganso, suaves mantas de lana y una colcha nívea con rosas Tudor bordadas” [38].*

Las formas góticas de paredes y puertas se extienden a los libros y a los pabellones que, a pequeña escala, albergan las hormigas. El triunfo del neogoticismo contrasta con las propuestas neoclásicas de Barry Lyndon. La estética del arte neogótico estaba presente en el estudio o gabinete de Sir Harald Alabaster (Jeremy Kemp), el cabeza visible de la mansión, el amante de la ciencia y del coleccionismo. Así se describe el estudio-gabinete de intrincada geometría hexagonal, como las celdas maquinadas por Eugenia:

“El estudio o gabinete de Harald Alabaster estaba cerca de la pequeña capilla de Bredely. Tenía forma hexagonal, las paredes revestidas de madera y dos ventanas hondas, talladas en piedra, de estilo perpendicular; el techo también era de piedra tallada, de un color claro, dorado grisáceo, como un panal de hexágonos más pequeños. Tenía una claraboya poco común en el centro, reminiscencias de la Linterna de la catedral de Ely, bajo la cual se había situado un enorme escritorio gótico de impresionante aspecto” [39].

La pasión por el gótico se extiende a las altas librerías arqueadas, a los adornos de los grandes cajones, a las vitrinas hexagonales e, incluso, a los textos colgados que mantenían la caligrafía en letra gótica realizada por una de las hijas del dueño, Eugenia Alabaster (Patsy Kensit). La arquitectura gótica inglesa de los siglos XIV y XV define el llamado estilo perpendicular, basándose en una tracería de líneas verticales y con bóvedas en abanico. Este complicado entramado se va comparando con animales que trazan sus telas de araña. La vida en Bredely Hall resultaba siniestra, aunque con apariencia arcádica. William podía ser un antropólogo independiente y, al tiempo, un príncipe de cuento de hadas atrapado por “verjas invisibles y ataduras de seda”. La mansión se define como un Castillo Encantado. La

morada se representa como una casa solariega neomedieval del siglo XIX:

“Bredely estaba construida como una casa solariega medieval, pero con dinero reciente. En 1860 sólo había cumplido treinta años, aunque se hubiese tardado más en construirla. Los Alabaster eran una familia antigua y noble, que siempre habían conservado la pureza de su sangre”.

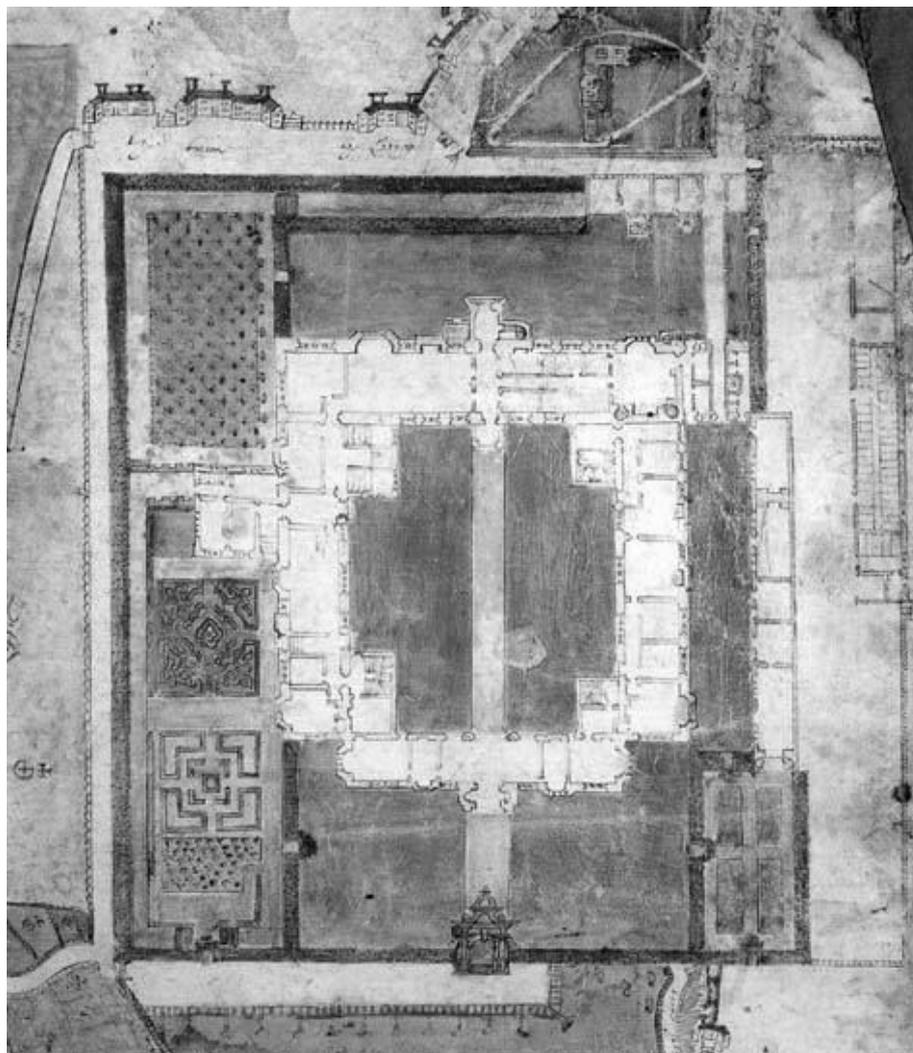
Esta revitalización de la arquitectura tuvo un referente necesario en la figura de Sir James Hall, geólogo escocés impulsor, desde 1785, de los edificios góticos. La Cabaña Gótica de Hall se puede ver canalizada en la película unida al personaje de Matty Crompton (Kristin Scott Thomas), la inteligente prima de Eugenia Alabaster. Matty conoce las ciudades utópicas de Owen y los textos de Hall. Representa a la mujer alada, sabia y sensible. Su espacio se define entre Darwin y Milton. Es el Amor Sagrado frente al Amor Profano representado en su prima Eugenia. Ésta sellará su enlace con Wiliam en el contexto de una reveladora metamorfosis, escenificada en el Invernadero de la casa.

Fascinante resulta la recreación en la película de la escena del Cenador, donde Wiliam se declara a Eugenia. La noche y el día, la luna y el azulado cielo del vestido, expresan el reino ambiguo de los personajes de la casa, donde Eugenia-Eva es descubierta por las mariposas machos. El mítico Cenador-invernadero, típico en la casa inglesa, se describe así:

“El invernadero unía la biblioteca con los claustros de la capilla por su lado más lejano al estudio de Harald. Estaba sólidamente construido con cristal y hierro forjado; tenía un techo alto y abovedado, y una fuente en el lado de la pared, rodeada de piedras cubiertas de musgo con una pequeña estatua de una ninfa de mármol que sostenía un cántaro por encima del agua. Había peces de colores en la somera cuenca donde el agua caía. La vegetación era abundante, y en ciertos sitios vigorosa; una serie de espalderas de hierro forjado, con forma de hojas de hiedra y ramas entrelazadas, sostenía una mezcla de plantas trepadoras y enredaderas, componiendo una serie de cenadores semiocultos” ^[40].

El cenador exótico, de abundante y profusa vegetación, se convierte en tema común de las mansiones arcádicas y siniestras. El Invernadero es un lugar común que oculta el lago oscuro y profundo, las flores perfumadas y vistosas o carnosas. Este lugar misterioso puede compararse con el presentado en “De repente el último verano” (1959), película de Mankiewicz que retrata el enigmático mundo de los jardines tropicales y de los invernaderos que remiten a misteriosas metáforas de erotismo y muerte, marcando también paralelismos con los protagonistas. Este contradictorio mundo de placer y de oscuridad aúna las moradas siniestras y las

arcádicas, fundidas en la mansión de Ángeles e Insectos.



Hatfield House, Hertfordshire. Plano de los jardines de Elisabeth, hacia 1608.



Hatfield House, Hertfordshire. Parterres del sunken garden en la parte sur del nuevo castillo.



Mansión de “El Contrato del Dibujante”. Peter Greenaway.



“El Contrato del Dibujante”. Peter Greenaway.



Dormitorio de Morris en Kelmscott Manor; cama de columnas con bordados de Janey y May Morris.



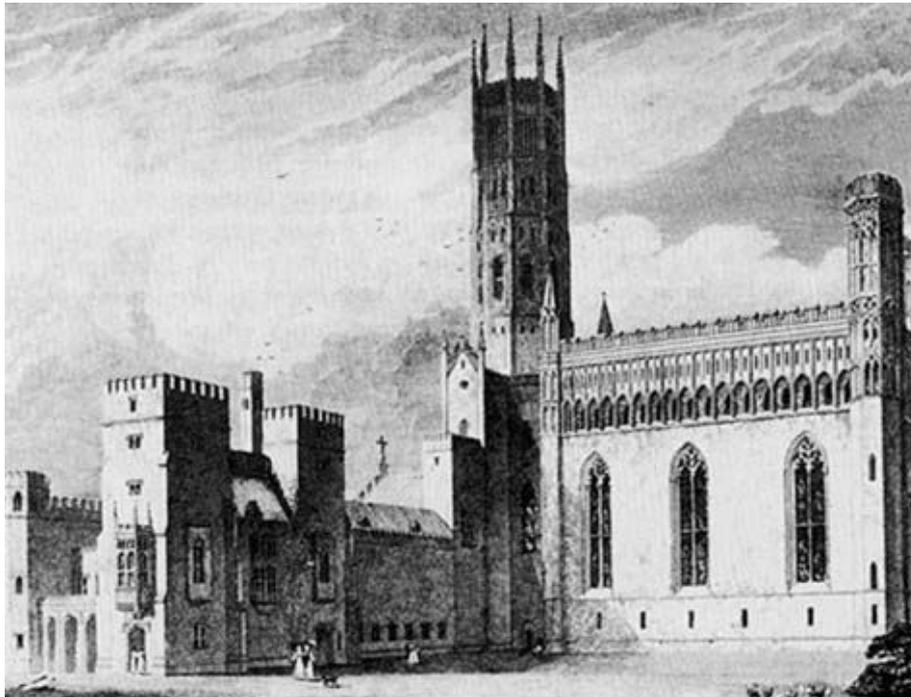
Morada Campestre. Webb.



Bristol-Henbury, Avon. Blaise Hamlet con los denominados cottages ornés de John Nash, 1811.



Fonthill Abbey. Castillo rural de William Beckford en la forma de una abadía medieval.



Chatsworth Garden, Derbyshire, Salisbury Lawns.



Mansión de “Lo que queda del día”. James Ivory.



La ventana simbólica. “Lo que queda del día”. James Ivory.



Isabel en el Coliseo de Roma. "Retrato de una Dama". Jane Campion.



Cripta. "Retrato de una dama".



Biblioteca. Mansión Stourhead. Wietshine.



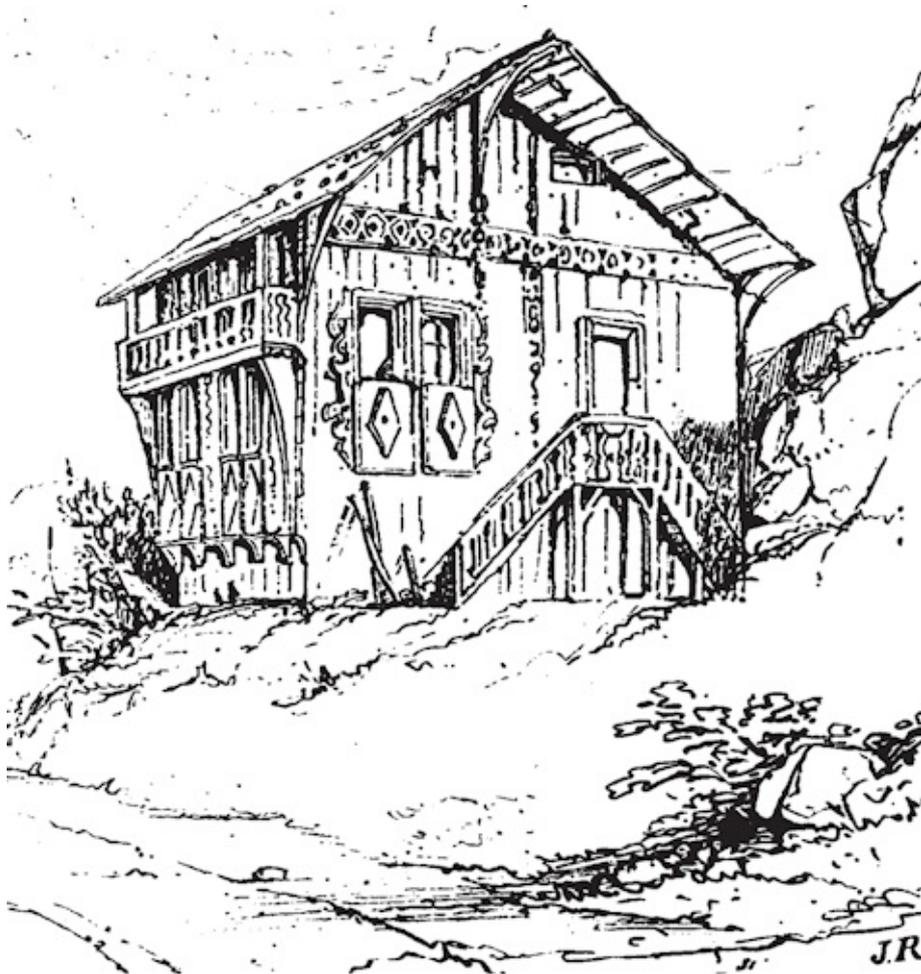
Johan Zoffany. Ch. Towneley y sus amigos en la Galería de Park Street. Grand Tour.

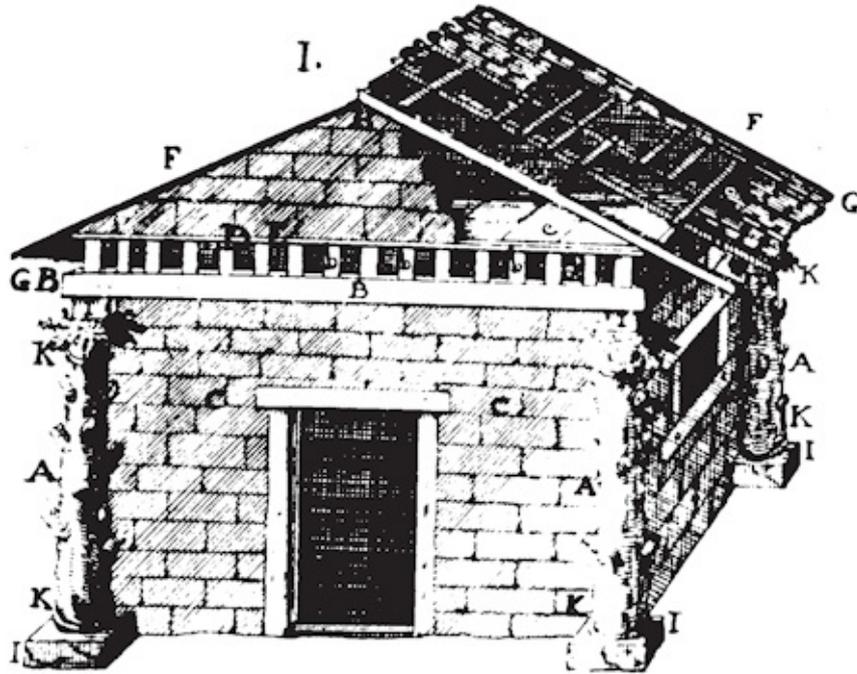


Sir Lawrence Dundas y su nieta. Johan Zoffany.

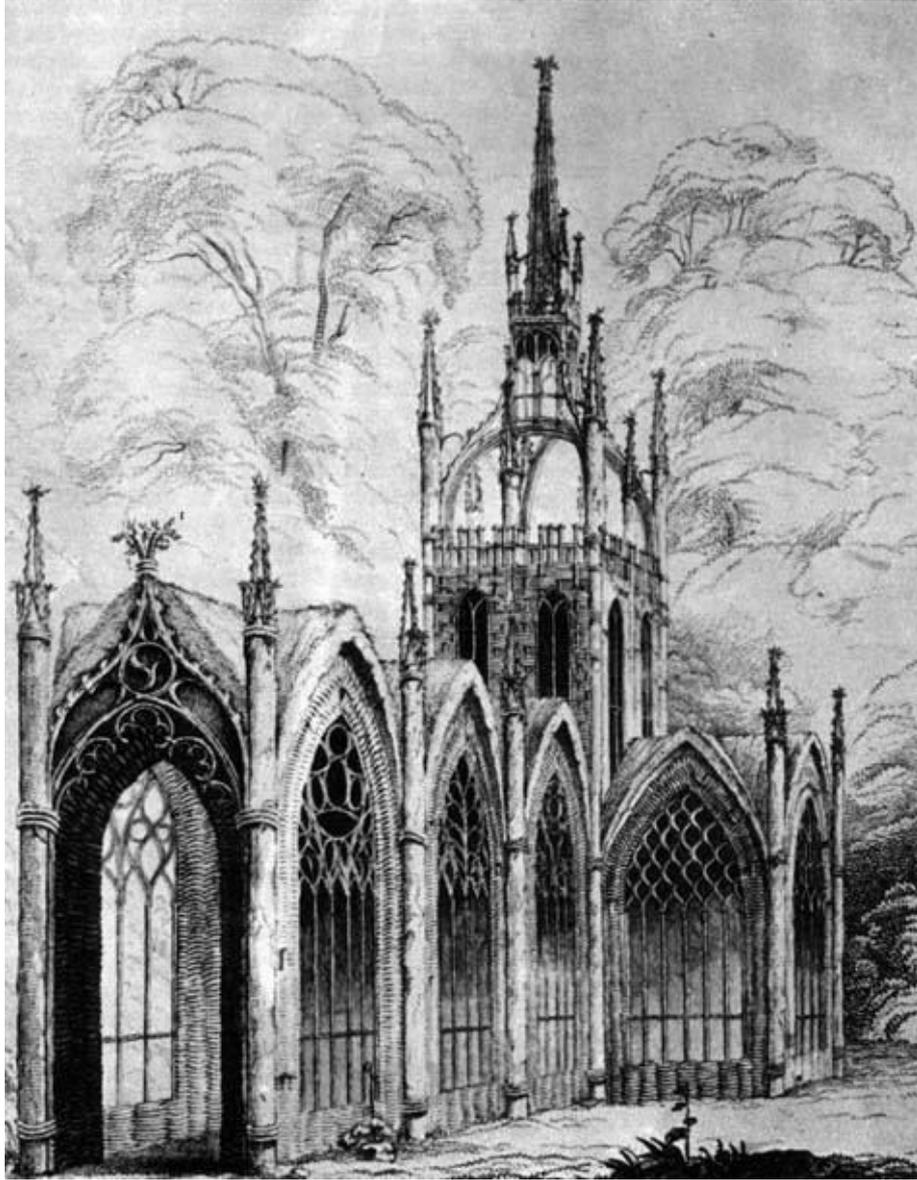


Galería de personajes de "Ángeles e Insectos". Philip Haas.

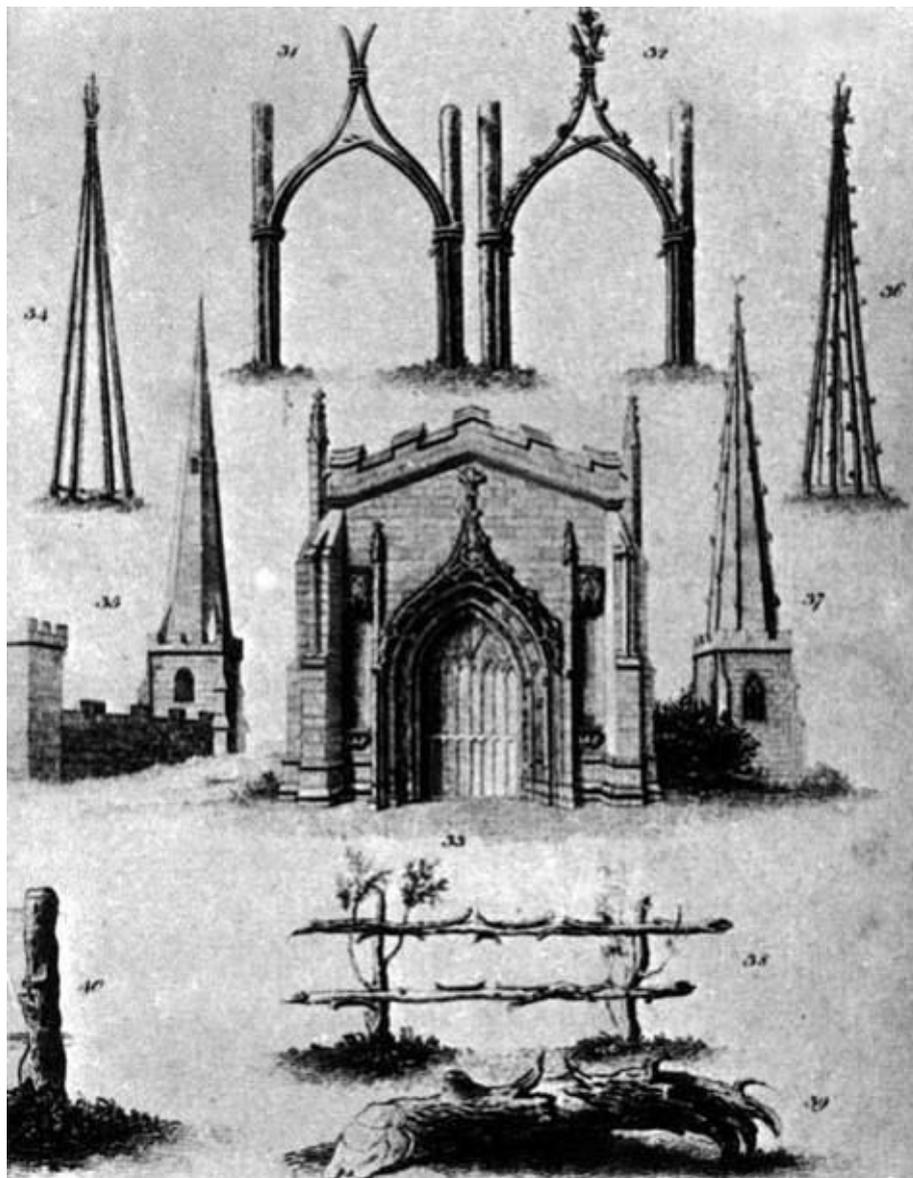




La cabaña primitiva. J. F. Blondel.



La Cabaña Gótica. Sir James Hall.



La Cabaña Gótica. Sir James Hall.

EPÍLOGO

LA CASA DE CRISTAL
Y EL GABINETE
DE ESPEJOS

Caronte, Ofelia y Narciso expresan el valor de las aguas cristalinas y de los espejos tenebrosos. La emoción poética del agua y de los reflejos se desgranó en Poe para conquistar el poder de los sueños como aliados de los espejos, sueños de espejos deformantes y fragmentados que desgranar el mundo sensible y sensual. La dialéctica entre ver y mostrarse lleva al mito de Narciso, un joven fascinado por su imagen que, ante las aguas calmadas, queda seducido y contrariado, contempla perturbado el espejo misterioso de las aguas. Espejos que aprisionan y se adentran en el más allá, incorporándose al Trasmundo; en otras ocasiones, el espejo idealiza y se abre como las aguas de las amenas fuentes.

Del tocador de espejos femeninos a la casa de cristal, las imágenes de las aguas consuelan y conversan con la mirada atenta de la mujer solitaria. En la película “Hamlet de K.B.” (1997), el director-actor Kenneth Branagh crea un teatro espejos en el gran salón y canaliza el valor de las aguas simbólicas de Ofelia. Este mito ya se manifestó entre espejos en “Vértigo” (1958) de Hitchcock, en un suicidio engañoso sobre las aguas y en el mágico espejo de la coloreada floristería.

La casa velada retoma de la “dama velada” y de la Venus idealizada del Renacimiento un significado conectado con los espejos de las grutas, con las aguas maternas y fértiles. Un glauco refugio configurado por la bóveda de una caverna poblada de estatuas —como en “Retrato de una Dama”— y que, sembrado de lluvia e hierbas acuáticas, refleja en el espacio el espíritu convertido en alado espejo puro, es lo originario. La luz de la bóveda se canaliza en las aguas para calentar el germen. Luz, agua y exótico espejo se apoderan de la misteriosa metamorfosis de “Orlando” que, ante el espejo polilobulado y después del rito purificador del agua, deja de tener un cuerpo de hombre metamorfoseado fugazmente en desnudo femenino. Mirada femenina ante el espejo de la transformación enriquecedora y liberadora.

El Tocador acristalado de Venus es el gabinete de Eurídice. El espejo representa el deseo de conocimiento y de penetración. La concepción del alma humana como espejo —remitiendo a Platón y a Plotino— configura un gabinete de Vanidad y Prudencia engañosa, tocador femenino y temporal que se teje en “Las Amistades peligrosas” (1988) de Stephen Frears. El espejo acompaña a la diabólica marquesa de

Merteuil (Glenn Close) por engañosas puertas y barrocos escenarios, teatralizados y fragmentados espejos de vicios y virtudes llevan por galerías suntuosas al gran Tocador final del epílogo. Glenn Close, ante el blanco espejo, limpia su máscara blanca y evidencia su tragedia. Es víctima de su maldad, el espejo desvela la imagen de la muerte metafórica. La imagen creada por el director artístico Stuart Craig, adentra en el espejo de Saturno que, entre un abundante epistolario, crea una Vanitas.

El gran Tocador está representado en “La Edad de Oro” (1930), obra surrealista realizada por Buñuel y Dalí. La protagonista está ubicada en su aposento lunar y ante el espejo-ventana descubre que la brisa y las nubes penetran en su espacio femenino. Su peinado se relaciona con las ondulantes nubes y el aire penetra para expresar la reveladora imagen del deseo, está comunicándose con su amado. Libertad poética y clave dadaísta para crear una imagen sublime en la que el espejo se torna en ventana alada, en territorio de Eros.

El espejo del tocador tiene un valor esencial en Visconti, se trata de un territorio altamente femenino que se llega a perpetuar en las mansiones eróticas. Los espejos, en “Moll Flanders, el coraje de una mujer” (1996), son utilizados por su director, Pen Densham, para explicar la vida de la protagonista. Moll (Robin Wright-Pen), partiendo de la escena del aposento de la dueña del burdel, se desdobra en dos espejos ante los que se sinceran las damas. Posteriormente, se presenta el espejo artístico unido al amante-pintor de la protagonista y, ante el símbolo, se desvela el sentimiento más profundo del alma de Moll, identificada por su amante con un inmenso espacio o microcosmos; al tiempo, es comparada con el agua fértil que se desvela en la imagen del espejo que ambos contemplan fundidos.

El espejo como metáfora se canaliza en la literatura para títulos de libros, es el caso de “Prospero’s Books” (1991) de Peter Greenaway que, retomando “La Tempestad” de Shakespeare, valora entre treinta y tres títulos “Un libro de espejos” que se incorporará a la simbología de Borges, explicado en lo engañoso y en el ilusionismo necesario para romper los esquemas narrativos cinematográficos formulados por Greenaway. En cualquier caso, el espejo de Próspero es el espejo de la Sabiduría. En el lamento de Lady Percy con su esposo, en la segunda parte de Enrique IV, como en “Macbeth”, el libro convina con el espejo y se convierte en rostros de semejanzas, en Vanitas. Es el espejo de príncipes de código de gran moral, para caballeros y reyes, así se expresa en el panegírico a los soberanos representado en el espejo de “Las Meninas” de Velázquez. Al tiempo, el espejo traduce el deseo de conocimiento y penetración que lleva a una concepción del alma humana identificada con un espejo. Almas místicas y símbolos femenino-solares se visualizan en el gran cristal.

La Casa de Cristal y la arquitectura expresionista. El palacio de cristal y los

pabellones acristalados son templos esotéricos y espiritualizados para la renovada estética expresionista. Los cristales y el verticalismo gótico, las agujas y las formas estrelladas, transmiten la luz hermética identificada con la construcción del hombre iluminado que alberga la evasión y, al tiempo, la construcción utópica del templo filosófico. En los textos del utópico Bruno Taut, la arquitectura expresionista alemana se enriquece por el valor metafórico que incorpora este artista visionario. La región de invernaderos de vidrios, el Santuario de hojas acristaladas, los espejos cóncavos, la flor-madre o la rosa mística, son las formas que retoman los orgánicos edificios de Taut, confirmando que el mito del Expresionismo es el “gran arquitecto” —Demiurgo—, el creador de la belleza cósmica y constructor del mundo. El sueño de cristal del Expresionismo retorna al pasado para revestir la tierra de espejos, creando un invernadero edénico, un paraíso terrestre repleto de cúpulas, un microsocos deudor del arte otomano, de Santa Sofía de Constantinopla, de los diseños estrellados del Renacimiento y de los jardines escalonados. El palacio de Cristal (1914) de B. Taut y de F. Hoffmann se configura como un palacio de diamantes evocador de las cúpulas de cementerios exóticos y remotos.

Las escenografías expresionistas en cine —especialmente las de Warm— son el telón de fondo que se incorporó a “La Dama de Shangai” (1946-48) de Orson Welles y que, con los decorados de Wilbur Menefee y de Herman Schoenbrun, evocan al final de la película las telas cubistas de Warm intercaladas con el tobogán dadaísta. La mujer dual y la ambivalencia de Eros y Narciso se cristalizan en la obra de Welles. Estas diversificadas formas fragmentadas se presentan en “Misterioso asesinato en Manhattan” (1994) de Woody Allen, creando el complejo juego de cine dentro del cine, progresando e intensificando el confuso escenario “picassiano” de Eros y Thánatos.

Los espacios anamórficos de la pintura flamenca del siglo xv y el autorretrato en espejo convexo del manierista Parmigianino van creando un repertorio de imágenes maravillosas, mágico mundo que, ocasionalmente, deja ver el paisaje invertido. Espacio deformado y transformador para las casas y los espacios que se permutan con el valor de lo deforme para construir el espacio acristalado. Las burbujas de El Bosco o las peceras de Francis Bacon se presentan como reflexión estética en el cine. La casa de espejos creada por Lewis Carroll en 1896 para el mundo maravilloso de Alicia y los palacios encantados de la literatura moderna intensifican el interés por el Teatro de espejos.

En los espejos se producen inversiones y son los gabinetes de curiosidades —Wunderkammern— los escenarios reconstruidos para confundirse y reconocerse con lo monstruoso. En “El talento de Mr Ripley” (1999), el director Anthony Minghella desgrana un juego de espejos multiplicado que va girando sobre los actores Matt Damon, Gwyneth Paltrow y Jude Law. Matt Damon centra, entre Venecia y el viaje

por mar, su vida deformada y diabólica. Sus múltiples personalidades se manifiestan al matar al final a su amante en el barco. El espejo se balancea, se multiplica y se cierra, como las tablas o polípticos de A. Kircher, máquinas catatrópicas de 1646 que desvelan el jeroglífico de la verdad y de la falsedad, el velo de la vida y de la muerte. El agua y el balanceo edípico, frente a la oscuridad de los espejos múltiples, cierran la obra de Minghella. Ingenios metamórficos y siniestros recuperados para el cine de David Lynch en sus casas permutadas y anamórficas, como la vida de sus personajes o como su debate estético sobre “lo incompleto e indefinido”, el “non-finito” en el cine.

Los espejos y las cárceles de cristal de los cuadros de Francis Bacon penetran en la obra de Lynch. “Carretera perdida” o “Mulholland Drive” derraman zonas ardientes, rojas y acristaladas. En permanente metamorfosis, recuperan el mundo animal —como en la serie de Goya “El espejo mágico” (1797-99)— y el sentido irónico de la ambivalencia de Ramón Gómez de la Serna, al insistir en la necesidad de ahogarse en un espejo. Recupera Lynch las fórmulas del Expresionismo para realizar, nuevamente, la travesía de Jean Cocteau en “La Sangre de un poeta” (1930), viaje fantasmal desde un espejo acuático. El deseo y la incertidumbre de un poeta se hunden en el cristal por consejo de la estatua fragmentada.

El espejo mágico y atemporal desvela que éste es el viaje a los sentimientos de la mano de Orfeo, como en “La Muerte en Venecia” de Mann-Visconti; es el viaje de “El placer de los extraños” (1990), película de Paul Schrader —basada en el libro de McEwan— sobre el asesinato del bello Colin en la sala de espejos de una mansión veneciana. Allí se dan cita Apolo, Narciso y Orfeo.

El horizonte del más allá está formado por un **collage** de cristales. En el espejo se constituye la más intensa raíz de la metamorfosis. La mirada dionisiaca ante el espejo desvela una imagen cósmica.



Mujer-espejo. La Vanidad. Jean Cousin.



El Salón de Espejos. "Hamlet". Kenneth Branagh.



"Hamlet". Kenneth Branagh.



Tocador. "Amistades Peligrosas". Stephen Frears.



George de la Tour. La Magdalena en meditación. Besançon. Musée du Temps.



Tocador. "La Edad de Oro". Buñuel.



Tocador. "La Edad de Oro". Buñuel-Dalí.



Venus ante el espejo. Veronés.



Morada de Eros y Thánatos. La dama ante el espejo múltiple. “La dama de Shangai”. Orson Welles.



La mansión de los espejos en Venecia. El Salón de Narciso. “El placer de los extraños”. Paul Schrader.



EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS. Doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Director del Departamento de Pedagogía en el Instituto Superior de Danza Alicia Alonso. Profesor de la Universidad Rey Juan Carlos, Departamento de Ciencias de la Comunicación I.

Ha sido docente en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Universidad de Salamanca. Es colaborador de la Escuela Superior de Artes y Espectáculos TAI.

Especializado en Pintura de Paisaje e Historia de los Jardines. Sus investigaciones se centran en escenografía paisajística y estética cinematográfica.

Es Presidente de la Fundación Marcelo Gómez Matías.

Notas

[1] Sobre escaleras simbólicas en el Cine destaca la escalera de caracol del ojo femenino y de la torre en “Vértigo”. (1958) de Hitchcock, aunque en este creador son muchas las escaleras representativas, algunas de ellas están veladas. Se puede destacar también la importancia de la escalera en “Al final de la escalera” (1980) de P. Medak y en “El sexto sentido” (1990) de M. Night Shyamalan. RAMÍREZ, J.A. *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de oro*, Madrid, 1993. Este texto es la obra emblemática.

<<

[2] Los textos de John Bunyan, publicados en Londres a finales del siglo XVII, expresan el valor simbólico de los caminos que llevan desde la Morada del Intérprete —ubicada en la gran puerta— hasta la Ciudad de la Destrucción y hasta la Ciudad Celestial. Los habitantes de la casa tienen un sentido alegórico.

<<

[3] La ciudad de los muertos está descrita en los textos de KARL FRIEDRICH MAY, *Ardistan*, Bamberg, 1909; y *Der Mir von Dinistan*, Bamberg, 1909.

<<

[4] Una de las moradas venecianas del mundo ultramundano más destacada es la misteriosa mansión de los espejos de “El Placer de los Extraños” (1990) de Paul Scharader. El entramado de calles laberínticas y el valor de la Belleza eterna representada por los jóvenes protagonistas se canalizará en la muerte ante el espejo escenográfico, es la sala de Eros y Thánatos. Al igual que las decadentes mansiones de Visconti, la presencia de la muerte irá, inevitablemente, unida a la Belleza idealizada y platónica representada en el protagonista.



[5] STOKER, B., *Drácula*, Westminster, 1897.

<<

[6] STOKER, B., *Drácula*, Madrid, 1993. Imprescindible la introducción y notas de Juan Antonio Molina Foix. LOSILLA, C., *El cine de terror*, Barcelona, 1993.

<<

[7] GOTT, S., *Novae Solymae libri sex*, Londres, 1648.



[8] DAPHNE DU MAURIER, *Rebeca*, Barcelona, 1971.

<<

[9] ARGULLOL, A., *La atracción del abismo*, Barcelona, 1983.

<<

[10] BACHELARD, G., *La poética del espacio*, Madrid, 1998.

<<

[11] En la película “RKO 281” aparecen recreados los espacios de la mansión de Xanadú, reproduciendo maquetas, esbozos y alguna fotografía emblemática de Gregg Toland.



[12] TAFURI, M., *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años sesenta*, Barcelona, 1984.

<<

[13] VALVERDE, J. M., *Poetas románticos ingleses*, Madrid, 1989.



[14] HANSMANN, W., *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1989. REMON, G., *Les Jardins. De l'antiquité a nos jours*, Paris, 1964.

<<

[15] DE LA FLOR, F. R., “El corazón celado. Baltasar Gracián y las figuras de la disimulación barroca”, en **Boletín de la Fundación Federico García Lorca**, Nº 29-30, Madrid, 2001, pp. 54-69. BLÁZQUEZ MATEOS, E., “Los laberintos y la racionalidad paisajística como metáfora”, en **Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar**, 59-60, Zaragoza, 1995, pp. 61-81.



[16] DE LA FLOR, F. R., “La imagen corográfica de la ciudad penitencial contrarreformista:El Greco, Toledo (H. 1610)”, en *Del Libro de Emblemas a la Ciudad Simbólica*, Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica, Vol. I, Universitat Jaume I, Castelló,2000, pp. 59-93.

<<

[17] KRETZULESCO-QUARANTA, E., *Los jardines del Sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*, Madrid, 1996.

<<

[18] ECO, U., *Il Nome della rosa*, Milán, 1980.



[19] BORGES, J. L., “La Biblioteca de Babel”, en *El Jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, 1941.

<<

[20] BLÁZQUEZ MATEOS, E., *Paisajes en la literatura y el cine*, Universidad Rey Juan Carlos-Instituto de Danza Alicia Alonso, Ávila, 2002. En el texto se desarrolla la importancia del paisaje británico en el cine.

<<

[21] GREGORY, P., *Placeres terrenales*, Barcelona, 2000. La obra retrata al jardinero-viajero John Tradescant que, en el marco de la dinastía de los Estuardo, coincide con el sensible Jacobo I. Tradescant será el hombre de confianza del bello guerrero-político Robert Cecil, que difundirá el valor de los jardines de su amigo.

<<

[22] ORTIZ, A., y PIQUERAS, M. J., *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, 1995.

<<

[23] TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, 1992.

<<

[24] FORSTER, E.M., *La Mansión*, Madrid, 1993, pp. 11-12. *La mansión* es una obra que pertenece a la etapa creadora de juventud de Forster (1879-1970) y tuvo un gran éxito de crítica. Dentro de la tradición victoriana, la obra refleja los cambios de una sociedad anterior a la primera guerra mundial.

<<

[25] FORSTER, E.M., Op. cit., pág. 12.

<<

[26] Ibidem, pág. 14.



[27] Ibidem, pág. 16.



[28] Ibidem, pág. 106.



[29] FORSTER, E. M., *Maurice*, Barcelona, 1998, pp. 19-20.

<<

[30] JAMES, H., *Retrato de una dama*, Barcelona, 1997, pág. 39.

<<

[31] HENRY JAMES, *Retrato de una dama*, pág. 68.

<<

[32] Ibidem, pp. 78-79.



[33] Ibidem, pág, 92.



[34] *Ibidem*, pág. 196.



[35] Ibidem, pág. 315.



[36] Ibidem, pág. 441.



[37] Ibidem, pág. 724.



[38] BYATT, A. S., *Ángeles e insectos*, Barcelona, 1995.

<<

[39] BYATT, A. S., *Ángeles e insectos*, Op. cit., pp. 24-25.

<<

[40] Ibidem, pág. 66.

