INTRODUCCIÓN. EL GRAN VIAJE POR ARCADIA

Las vistas topográficas de una Venecia imaginada y la representación del mundo arcádico en cuadros franceses del siglo XVII protagonizan cambios estéticos en el siglo XVIII, el siglo de las luces del mundo ilustrado que expresa gran parte de su recorrido artístico valorando el *Grand Tour*. Se adentran en este mítico viaje sentido que lleva a la vivencia de Italia, a la Ciudad Eterna, a la luz del Mediterráneo, buscando el encuentro con las ruinas descubiertas de Pompeya y Herculano, integrándose en paisajes con abundantes obras artísticas acumuladas en jardines y en las paredes de destacados palacios.

El gusto del siglo XVIII examinó la sensibilidad y el talento de la mujer. Angelica Kauffman recreará en sus pinturas a mujeres alegóricas inmersas en jardines paisajistas y retratará a los viajeros que se adentraron en Italia. Los coleccionistas integrarán sus recuerdos de Roma en sus emblemáticas bibliotecas, repletas de libros y con la necesaria chimenea clásica. Las reuniones imaginarias y reales se agrandarán en las academias, donde primarán los estudios de los genios clásicos exaltando el cuerpo humano como imagen idealizada. Un asunto del máximo refinamiento que iba unido a la recuperación de lo clásico, recreando la corte de Zeus y el valioso Parnaso presidido por Apolo.

En este contexto, Robert Adam y Wiliam Chambers crean en Inglaterra una obra bañada de laureles que potencia el valor del lirismo de las ruinas clásicas. En la casa de campo y en los jardines se potenciará el valor del mundo rural como lugar delicioso que, al tiempo, se traduce como escenario simbólico de posición social. La decoración elegante de los interiores, las vidrieras de las paredes, la galería de cuadros y la solemne fachada remitían al mundo clásico, al griego y al romano que,

ocasionalmente, se fundía con el Renacimiento triunfante. Inmersos en estas atmósferas, los servicios de té diseñados por James Young y Orlando Jackson configurarán un encantador ambiente. Kedleston Hall (Derbyshire), obra de Robert Adam, refleja en su vestíbulo y sus fachadas el valor dramático de las escaleras manieristas, el arco triunfal de Constantino, los formularios decorativos clásicos y los ritmos de los grutescos. Una visión neoplatónica e idílica, parnasiana, que se comunica con el valor de la naturaleza, con la emulación de los cuadros de Claude Lorraine. Los cuadros arcádicos potencian la vida de la campiña romana, el tema se incorpora a las paredes de las casas inglesas y se utiliza para representar los jardines, organizándolos tal y como aparecen en las pinturas. El paisaje se compone como un cuadro, es el concepto de lo pintoresco. Torres, templos y ruinas se ubican y amoldan al campo ajardinado.

En este marco, el arquitecto y tratadista veneciano Palladio se convirtió en el referente más aplaudido. Lord Burlington impulsará y popularizará este estilo neopalladiano después del viaje realizado por el Véneto. El arquitecto y pintor William Kent o el poeta Alexander Pope defenderán la estética y el gusto del mecenas, Burlington. Pope apuesta por la naturalidad del paisaje ejemplificado en Stowe, jardines en los que trabajaron Charles Bridgeman y William Kent. En este escenario los lagos y templos se esparcían con irregularidad y descuido aparente. El templo de Venus de W. Kent refleja su imagen en el agua, rememorando el mito de Narciso y el ideal de ensoñación que llevara al viaje por senderos serpenteantes. Se trataba de un recorrido circular, cíclico, sin líneas rectas y con grandes sorpresas. Los templos de la Virtud Antigua de Kent y el de la Amistad de Gibb concretaban el valor político y social del escenario ideal.

El exotismo del arte oriental se iba adentrando a lo largo del siglo XVIII. Chambers realizará pabellones ornamentales y templos chinos, la pagoda de Kew expresa el libre pintoresquismo de un edificio vertical enriquecido por caprichosos calados. Mientras sonaban las campanas, el grupo de invitados tomaba

su té. Esta moda extendida a Francia y a otros puntos de Europa potenciaba un gusto por los jardines anglo-chinos que triunfaba, desde 1720, en una Inglaterra fascinada por los senderos tortuosos y serpenteantes del modelo oriental. Wiliam Chambers (1723-1796) en *Una disertación sobre jardines orientales* (1779) potencia las ideas de Batty Langley sobre la irregularidad y los trazados curvilíneos del jardín inglés, desarrollando el gusto por oriente —él viajó a la India— y por un jardín chino diferenciado del jardín pintoresco para apostar por la emoción, el horror y la sublimidad en un sentido marcadamente dramático. Para Chambers los jardineros chinos toman la naturaleza como modelo y su deseo es imitar todas sus bellas irregularidades, la planta-suelo y el agua son sus únicas producciones para poder crear un jardín como viaje esotérico, así lo expresa Chambers:

> «Sus escenas de terror están compuestas de espesuras sombrías, valles profundos a los que no llega el sol, rocas desnudas amenazantes, cavernas oscuras, y cataratas impetuosas que se precipitan montañas abajo por todas partes. Los árboles están malformados, violentadas sus direcciones naturales, y aparentemente desgarrados en pedazos por la violencia de las tempestades: algunos están derribados e interrumpen el curso de los torrentes; otros parecen agostados y astillados por la fuerza del rayo; los edificios se hallan en ruinas, o medio consumidos por el fuego, o arrancados por la furia de las aguas, no quedando en pie más que unas pocas cabañas miserables repartidas por las montañas, que sirven al mismo tiempo para indicar la existencia y la desdicha de sus habitaciones. Murciélagos, búhos, buitres, y aves de rapiña revolotean en las arboledas…».[1]

1 F. Calvo Serraller. *Ilustración y Romanticismo*, Barcelona, 1982, pp. 310-316.

Este viaje paradójico se adentra en caminos tortuosos y en cavernas profundas que para Chambers «aumenta la sublimidad». Son escenas sobrenaturales cercanas al Romanticismo al excitar en las gentes sensaciones opuestas y violentas, potenciando lo maravilloso.

Wiliam Gilpin (1724-1804), en *Tres ensayos: sobre la belleza pintoresca, sobre el viaje pintoresco y sobre el dibujo de paisaje* (1972), desgrana las fórmulas de la estética inglesa de lo pintoresco, es decir, empapa de reflexiones literarias y de carga filosófica e ideas estéticas al paisaje, desdoblando lo bello de lo pintoresco, el estado natural frente a la imagen paisajística ilustrada por la pintura. Frente a la claridad de lo bello está la rudeza de lo pintoresco, la lisura frente a lo poroso crea un debate que remite a Leonardo y a Miguel Ángel. El Pintoresquismo se aliará con lo irracional y el patetismo, dramatizándose a medida que se avanza en el siglo XVIII, donde destaca el valor de los contrastes que se canaliza en el *non-finito*, en las primitivas cuevas y en las grutas impulsadas desde el Manierismo. Un escenario íntimo y variado que expresa Gilpin así:

> «También en el colorido, los objetos rudos dan al pintor otra ventaja. Los cuerpos lisos normalmente son tan uniformes de color como de superficie… El lado liso de una colina normalmente tiene un color uniforme; mientras que la roca quebrada ofrece su superficie gris, adornada con manchas de césped que descienden por sus laderas desiguales; y la tierra irregular cambia aquí y allá con una tinta ocre, arena gris, o arcilla de color plomizo; de forma que realmente los ricos colores de la tierra proceden de su superficie quebrada».[2]

La obra pintoresca se configura con la variedad y la textura porosa, desequilibrada y repleta de contrastes en la composición,

2 F. Calvo Serraller. *Op. cit.*, pág. 125.

rompe con las superficies lisas formulando contrastes de luz y sombra dinámicos y cambiantes.

En este sentido, las casas-columnas y la ruinas o grutas expresan el lado más oscuro de lo pintoresco. Wiliam Kent creó la gruta del poeta Pope y éste tenía la suya propia para evadirse en su quinta a las afueras de Londres. El escritor Horace Walpole, coleccionista de pinturas sobre el Gran Viaje, expresó su entusiasmo por las ruinas descubiertas e intercaló el clasicismo con su interés por el arte gótico. Creó un castillo-museo neogótico que expresaba el interés por el arte militar presente en numerosas pinturas de artistas italianos y franceses. Estos espacios se fueron dramatizando e invadiendo de terror, tal y como se representa en la novela de Walpole *El castillo de Otranto*. Novela gótica y edificios neogóticos irán unidos para expresar los sueños del Romanticismo.

La casa de campo neogótica erigida por Horace Walpole, cuarto conde Oxford, reflexiona bajo los versos de John Milton y las utopías pintadas de Claude Lorrain, así lo expresó en sus textos y lo reflejó en su jardín y casa de Straberry Hills en Twickenham. La epopeya de Milton, *El paraíso perdido* (1667), presentaba la gran visión del jardín como imagen ideal del mundo donde se podían reconocer los trazos del jardín paisajista diseñado por la madre naturaleza y, ocasionalmente, se relacionaban con referentes góticos de distinto orden: ruinas, gabinetes, cenadores, pabellones. En algunos escenarios se levantaron auténticos templos góticos, como en el mítico jardín de Stowe James Gibbs que levantó en 1741.

El poeta inglés John Milton describe el Edén en *El paraíso perdido* repleto de referentes al mundo mediterráneo. El lugar de ensueño de Milton muestra una vegetación presidida por cedros, pinos, palmeras, vides; es un paisaje idílico rodeado de una naturaleza bárbara y titánica, donde la vegetación enmarañada y espinosa se puede identificar con la flora xerófila mediterránea. Este paisaje soñado intercala la luz de Apolo y el desorden dionisíaco.

Las civilizaciones mediterráneas funden equilibradamente las fuerzas de Apolo y Dionisio, los aromas y las tinieblas que definen la literatura de Forster y Virginia Woolf. El carro de luz de Apolo, con sus rayos, se complementa con el gozo de la fiesta de Baco, con el mar encendido tras la caída de Faetón. El lado destructor y cortante se intercala con colores brillantes que invaden terrazas y huertas italianas. La pastoral descrita y la pintura mural, tanto romana como renacentista, crean un paisaje mítico.

El viaje a la luminosidad mediterránea expresa la energía apolínea establecida en los pintores y en la fascinación hacia la fiesta de las bacanales. El cenáculo de personajes que aparecen en estos capítulos viajan por el placer de mirar y de apropiarse de un mundo diferente, de ensoñación. Fundirse con los clásicos favorece y posibilita valorar el paisaje por su capacidad de cambiar. Se valora, por tanto, el sentido cíclico del divino paisaje donde prevalece el contenido de fecundación, aflorando el mito del nacimiento, tanto de Deméter como de Afrodita. El Olimpo, el Parnaso, Cítera, Arcadia y Grecia representan un paisaje ideal, una tierra fértil visitada también por Cronos.

PAISAJES OSCUROS CON SINIESTRAS MORADAS

Las tres franjas infinitas —tierra, mar y cielo— reducen al mínimo la presencia del hombre y la mujer en el arte del Romanticismo. El mar amargo y el cielo melancólico reduce, en los cuadros de Caspar David Friedrich, la posición del personaje ante la inmensidad de una naturaleza ilimitada y asimétrica, es la ceremonia de la desposesión.[1] Es un retorno al Espíritu de la Naturaleza saturniana, a Anteo, una conciencia de fatal aniquilación que supone este retorno a la Madre Naturaleza. Serán las ruinas y el desequilibrio de los espacios oníricos los paisajes de este capítulo.

El paisaje oscuro será deudor del repertorio de herméticas escaleras y envejecidas ruinas realizadas por Giovanni Battista Piranesi, grabador veneciano del siglo XVIII que será admirado por la escuela soviética y por Welles, entre otros. La desarticulación de los espacios de Piranesi, la organicidad de su arquitectura, las contradicciones de las estructuras, la descomposición, la apertura indefinida de espacios vacíos y la dimensión utópica de su insistente irregularidad espacial crean un puzle paisajístico que necesita de la reconstrucción mental.[2] Es inevitable pensar en el paisaje de Xanadú de Welles al ver los mausoleos imaginarios o los grabados formados por ruinas con piezas amontonadas, donde Piranesi muestra los fragmentos de la antigüedad romana en perspectivas con obeliscos invadidos por musgo, la potencia y dominio del terror expresa lo sublime en el paisaje parlante. Ruinas y cárceles, El Greco y Piranesi, el manierismo y el neomanierismo, interesó al Expresionismo alemán, a Eisenstein y a Welles. Al soviético

1 R. Argullol. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, 1991.
2 M. Tafuri. *La esfera y el laberinto: Vanguardias artísticas y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Barcelona, 1984.

le emocionaban los paisajes de El Greco y las cárceles de Piranesi, los escenarios de estos dos genios fascinaron a Eisenstein al crear en sus espacios organicidad, experimentalismo y perspectivas anamórficas infinitas. Es, además, un paisaje como concepto intelectual.

El sentido colosal e ideal de Piranesi está en Manderley y en Xanadú, influenciadas por las *vedutas* trágicas y por la utopías. Esta necesidad y anhelo de construir transformando está llena de precisión y fuerza. Los grabados del gran Piranesi crean un mundo nuevo, como en los paisajes descritos a continuación. Son escenarios repletos de audaces contrastes de luz en Manderley y en Xanadú, luces que, ocasionalmente, deforman para impactar psicológicamente al descubrir en las películas increíbles cielos y emocionantes imágenes acuáticas. La imaginación y la fantasía poética se estimulan por la presencia de la neblina o de las inagotables olas del mar bravo en *Rebecca* de Hitchcock.

En la película *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock retoma la mansión neogótica de Manderly, escenario recreado por Daphne du Maurier que rememora las míticas mansiones alegóricas del trasmundo en su novela. Desde la entrada en la finca, la gran puerta marca una frontera. En este sentido, resulta revelador el visionario prólogo de la película:

> «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 serpenteante, 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 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».

La verja simbólica y la puerta monumental remiten a los esquemas marcados en la literatura ultramundana y se verá reforzado por las pinturas del Romanticismo. Es el caso del cuadro *La entrada del cementerio* (1825) de C. D. Friedrich que, como otros tantos del autor, pueden enriquecer y aclarar la visión fantasmagórica de Manderley, un cementerio con una gran tumba-morada de marcada melancolía. La entrada, la barrera, el camino serpenteante, la oscura naturaleza y las ramas como brazos se relacionan con las pinturas del gran paisajista alemán, expresan el lado oscuro del viaje al más allá. La mirada al Romanticismo se traduce en la película *Rebecca* de esta manera:

> «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 romántica de la morada en ruinas se fusiona con el significado de lo sublime, del terror y de lo ilimitado, de la luz trágico-temporal. La visión de la señora Winter (Joan Fontaine) es la de un cuadro siniestro protagonizado por la fortaleza de unas sempiternas ruinas de poderosas formas. El valor de las ruinas purificadas de la mansión tras el incendio se relacionan con el entusiasmo y la inclinación de los artistas románticos por lo imperfecto, lo rústico y lo inacabado. Las olas rompen contra las rocas ensamblando la imagen abismal del mar y de la morada abrasada por las llamas, la dualidad reproduce lo enfermo y lo subjetivo, la mirada trágica de un paisaje que es símbolo del tiempo y de la magia del espíritu dionisíaco,

del espíritu jupiteriano que representa la caída nostálgica de la mujer contemplativa y poderosa.[3]

Este prólogo es en realidad el epílogo, las primeras imágenes recogen el poder de ensoñación de la mujer, la soñadora de ruinas admira el poder de la naturaleza y de la mano del hombre. La imagen de la fortaleza con sus merlones es impenetrable y la torre está firme, al tiempo destacan las caprichosas chimeneas, moles aisladas sobre los tejados que rememoran el pintoresquismo vigente influenciado por los palacios del valle del Loire. En el interior también está presente el arte del Renacimiento, con arcos triunfales que remiten a Serlio y a Palladio, al gran teatro Olímpico de Vicenza, a las chimeneas dibujadas con motivos quiméricos, con Hermes y grutescos que veneran al paisaje interno del castillo.

En la novela, la naturaleza se presenta como conquistadora, oscura y salvaje, necesariamente retorcida y laberíntica. La mujer ilustra el sombrío escenario, repleto de árboles secos y quemados. El paisaje expresa la huida a la naturaleza solitaria, los árboles y sus ramas amputadas destacan por su individualidad, ante ella está presente un mundo nuevo donde la oscuridad representa la resurrección, la puerta de la salvación supone la entrada a un nuevo mundo, a la muerte que es la profunda eternidad. Así se describe en el primer capítulo:

> «La naturaleza había reconquistado lo que fue suyo y, poquito a poco, con sus métodos arteros e insidiosos, había ido invadiendo el camino, extendiendo por él sus dedos largos y tenaces. El bosque, siempre amenazador, incluso en tiempos pasados, había triunfado al fin. Oscuro y salvaje, llegaba hasta los bordes del camino. Las hayas, de tronco blanco y desnudo, se inclinaban las unas hacia las otras y entrelazaban sus ramas en un extraño abrazo, formando sobre mi cabeza una bóveda como la nave de

3 A. Argullol. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, 1983.

> una iglesia. Vi otros árboles mezclados con las hayas, que no reconocí: robles achaparrados y olmos retorcidos que habían nacido de la tierra silenciosa, junto a las plantas y arbustos disformes de los que tampoco me acordaba».[4]

El paisaje está deteriorado, negro y, sin embargo, resulta enormemente atractivo. Aquel paraje ordenado y coloreado ha dado paso a los árboles de ramas bajas, a un reducido camino ahogado por el musgo y por raíces retorcidas que se parecen a los esqueletos. Las hortensias de flores azuladas del anterior jardín están salvajes y crecen desmesuradamente sin flor, negras y ahogadas por insectos. El territorio es comparado e identificado en el libro con un laberinto, aunque se entiende que no racionalizado y formado por una espesura impenetrable. En este marco, los ojos de la protagonista sentían punzadas extrañas ante el silencioso lugar en ruinas y ante las aguas de ensueño.

El jardín y el bosque formaban tras el incendio una selva, un lugar en el que los rododendros se retorcían abrazados con los lilos:

> «Se veía un lilo enlazado con una haya roja, y, como si quisiera hacer la unión más fuerte, la hiedra malévola, sempiterna enemiga de lo grácil, había extendido sus zarcillos en derredor de la pareja, que así resultaba prisionera. La hiedra reinaba en el jardín abandonado; sus largas ramas arrastraban sobre el césped y pronto llegarían hasta la misma casa. Otra planta, brote espurio del bosque, cuyas semillas tiempo atrás habían quedado dispersas y olvidadas bajo los árboles, ahora marchaba junto a la hiedra, e imponía su fealdad de ruibardo monstruoso sobre los suaves bancales de césped donde antes florecían narcisos».[5]

4 Daphne du Maurier, *Rebeca*, Barcelona, 2000.
5 Daphne du Maurier, *Op. cit.*, pág. 9.

La naturaleza invade el territorio ordenado por la mano del hombre, su capacidad destructora expresa caducidad y fugacidad. Es la doble fascinación por la obra del genio y por el poder de la naturaleza; ésta invade y quiebra, al tiempo va fusionándose para ahogar la arquitectura. Las ortigas son la vanguardia de este ejército invasor, ahogan la terraza y se enfrentan con las ventanas y los miradores. Se trata de una lucha dolorosa y sólo la soñadora dama (Joan Fontaine) —mitad Alicia y en parte Cenicienta— puede pasear por caminos imaginarios; Manderley respiraba por ella, deslumbrada por las ruinas de la mansión, la madre Naturaleza es su aliada fiel al aniquilar la pesadilla que representaba la morada de su rival Rebeca:

> «La casa era una tumba, y allí estaban numerosas angustias y sufrimientos enterrados en las ruinas. No resucitarán. Cuando ya despierta recordase a Manderley, lo haría sin amargura. Pensaría en lo que hubiera podido ser, en que yo hubiera podido vivir allí sin sufrimientos. Me acordaría de la rosaleda en verano y del gorjeo de los pajarillos al amanecer. De la hora del té bajo el castaño, del rumor del mar que nos llegaba a través de los prados».[6]

Definitivamente, ya puede soñar y pensar en las lilas en flor y el mito del «valle feliz», puesto que Maderley ya no existe, forma parte del paisaje soñado. Este lugar simbólico y construido alegóricamente representó una cólera titánica, como las sempiternas olas, que remiten a las catacumbas y a las cárceles de Piranesi, presentando un deseo de descenso al mundo subterráneo gratificado por el ascenso del desenlace.

Otro de los grandes paisajes románticos tiene como protagonista a una gran mansión-tumba con sus jardines, Xanadú. La gran escenografía paisajística resulta necesaria para comprender la complejidad de los aspectos monumentales de un

6 Daphne du Maurier, *Op. cit.*, pág. 10-11.

poema y de la obra de Welles, evocadora del gran museo-jardín que remite a los lugares oscuros creados por el grabador Piranesi. El mito de Xanadú está en un poema romántico de Coleridge y el cineasta Orson Welles lo retoma en su primera película como director, *Ciudadano Kane* (1941). Está formado el paisaje romántico-expresionista por la morada, el jardín y el paisaje.

Los envejecidos grabados y las *vedutas* de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) resultan determinantes para comprender el mítico lugar. El lirismo de las vistas del artista veneciano se expresa en las escenografías fantásticas y en los mausoleos imaginarios. Los fragmentos son inestables y la arquitectura desequilibrada crea novedosas vistas hacia un infinito dramático y caótico. Se trata de un lugar imaginario y remoto, con jardines formados por arroyos y ríos. Xanadú es una tumba y un paraíso donde se plasman la desarticulación y la apertura a espacios angulares o anamórficos. El terror producido por los escenarios y sus escalas se representan en las ruinas heridas, las sórdidas galerías, los sempiternos laberintos, las cámaras inmortales, las cúpulas paganas… El enigmático lugar parte del poema incompleto de Coleridge y se visualiza en la obra de Welles.

La casa alegórica y su entorno asumen las influencias estéticas del expresionismo alemán, intercalándolas con exitosos historismos que asumen un eclecticismo de estilos diversificados. Los jardines y la mansión completan un museo imaginario y acumulativo, un lugar deleitoso de marcado exotismo que acoge en el paisaje además las pajareras gigantescas y las estructuras geométricas del Renacimiento, ensalzando el mito de Noé y el del paraíso persa e islámico, definido por una estructura en cuatro partes configurada por los cuatro ríos simbólicos.

En el paisaje de fantasía de Coleridge está presente el mar sin sol y el río simbólico. Las cavernas sagradas y profanas, las murallas hechizadas, los verdes parajes con torres musgosas, los parajes salvajes van configurando un mundo misterioso que redime la presencia de la vida y la muerte. No es un lugar ideal y tampoco es perfecto, la madre naturaleza inunda los parajes no

abarcables por el hombre, los lugares remotos que sólo se pueden alcanzar por la imaginación. En este sentido, los cuadros de Friedrich *Bruma matinal en la montaña* (1808) y *Paisaje de invierno con iglesia* (1811) evidencian el significado de las cumbres elevadas que tocan el cielo de Xanadú, donde las montañas emergen de la niebla y de las nubes; ante una aparición trascendental se puede fantasear con el más allá, con lo divino e inmaterial que se expresa en la arquitectura gótica y en la naturaleza. El poema incompleto de Colerigne, *El Khan Kubla*, recorre el valor simbólico de los paisajes sagrados del Romanticismo:

«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 de incienso floridos;
y había en las colinas viejos bosques
envolviendo lugares de verdor soleado.
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!».[7]

Las grutas heladas frente a la mansión soleada expresan un revelador debate explorado en los jardines y en la literatura del Renacimiento. En este sentido, Xanadú es un palacio alegórico repleto de un bosque de columnas y esculturas, es la casa del sol en un paisaje siniestro, es la caverna-alcázar transformada en fortaleza esotérica. Cúpulas bizantinas protegen las cavernas porosas y crípticas, necesariamente edípico paisaje privado. Lugares placenteros que remiten a lo originario, al paraíso. El *locus amoenus*, un paraje ameno y fértil, eterno y armónico, aparece en el poema romántico para recrear un Edén primaveral con árboles frutales y abundante agua espiritualizada y oscura al tiempo. Welles introduce jardines europeos para crear un imagen diversificada y ecléctica del jardín de Xanadú, integrando fachadas de superficie porosa-cavernosa que se fusiona con la emblemática imagen de las grutas, uno de los elementos fundamentales del jardín. El poema lo expresa así:

«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».

7 J. M. Valverde. *Poetas románticos ingleses*, Madrid, 1989.

La cúpula cósmica, el árbol hermético y la gruta acristalada representan, en su forma circular, un contradictorio y paradójico paraíso, morada de sueños. En la película, se pretende crear un lugar onírico que remite al significado de lo originario, a lo primitivo, a la leche materna que se cristaliza en la mansión edípica de Welles. El círculo tejido y su forma cíclica crean un jardín metafórico, cerrado como una jaula-verja que es prólogo y epílogo de la obra de Welles. El paisaje de *Ciudadano Kane* está repleto de puertas de estética manierista, renacentista, con niebla y temas acuáticos de clave gótica, como los ventanales. Un paraje con castillo-palacio como mastaba que remite al más allá, al viaje al trasmundo.

Xanadú, como tantos escenarios del siglo XIX, está conectando con el valioso eclecticismo y romanticismo de los legendarios castillos caprichosos, como el palacio da Pena en Sintra. En territorio portugués, el castillo de Sintra expresa las formas acaracoladas y los túneles laberínticos reconstruidos en un paraje remoto que albergó un claustro manuelino, un conjunto caprichoso que conectaba con obras como el castillo del príncipe Augusto de Prusia en Potsdam. Son de diseño extraño y orgánico, realizados por Karl F. Schinkel entre 1827 y 1843. Las torres, galerías porticadas y terrazas del palacio real da Pena se caracterizan por sus torres y minaretes, entrelazando estilos sólo reiterados en Xanadú, evocando el exotismo más variado y mirando con entusiasmo al arte islámico. La arquitectura hispanoárabe que tanto gustaba a Welles también está en Xanadú y en el palacio de Sintra, techumbres mudéjares y azulejos se intercalan con referencias a La Alhambra de Granada o a la mezquita de Córdoba. La capilla de Sintra revive el arte neogótico con los diseños de 1853 de Cenault; al tiempo, los arcos polilobulados de la mansión Xanadú enmarcan espejos que proyectan la soledad al infinito.

Los espejos, los módulos acristalados y el vidrio configuran un mundo valioso en los paisajes de Welles. Gabinetes, cenadores, quioscos y miradores evocan un mundo colorista y oscuro

que se vislumbra en los paisajes y las moradas siniestras, a pesar de reinar en ocasiones la fuerte iluminación y los intensos colores. Así es el paisaje de la misteriosa obra *Ángeles e insectos* de Antonia S. Byatt, llevada al cine por el realizador Philip Hass.

Ángeles e insectos (1995) es la versión en la pantalla cinematográfica de la obra *Morpho Eugenia*, una novela gótica de Byatt que desgrana en los paisajes y en la mansión de los Alabaster una sucesión de símbolos resumidos en el significado de la metamorfosis y el de la poética del vuelo, el encuentro entre amor y psique, entre Cupido y el alma. Bredeley Hall es una morada que se identifica con un hormiguero y con una colmena donde los pasadizos laberínticos y las estructuras con telas de arañas invisibles sitúan a Ariadna y a su laberinto de hilos en el plano metafórico. Esta historia se centra en una familia aristocrática del siglo XIX, en la campiña inglesa. La matriarca es como una araña blanca y así será su hija Eugenia, la heredera del hormiguero, pasiva procreadora. Los sirvientes de la casa son hormigas obreras y la excepción la marca Maty (Kristin Scott Thomas), comparada con una oruga que se metamorfoseará en mariposa sabia y sensual.

La mansión y sus paisajes representan el reino de las mariposas; este mundo es el de *Ángeles e insectos*, que sitúa desde el arranque de la novela y la película el mito de Afrodita relacionado con las olas que llevan al Amazonas, escenario en el que William Adamson (Mark Rylance) enriquecerá su conocimiento y su afán de coleccionar extrañezas. Este viajero recogerá en sus diarios las maravillas de remotos lugares y que relacionará con Milton. En el gabinete de la mansión se desvelan los referentes al mundo gótico en claraboyas que imitan la linterna de la catedral de Ely, el estudio de William es hexagonal y remite a la geometría de las celdas de las abejas. Las puertas de arcos ojivales, la caligrafía gótica y las formas vegetales del gótico relacionan interior (mansión) y exterior (naturaleza). Los dibujos de frutas, flores, pájaros y mariposas invaden la decoración de las salas en las que se habla de Darwin.

Bredely Hall es un castillo encantado, una casa solariega construida en 1830, aunque sufrió remodelaciones importantes intensificando los vanos y los cenadores que comunicaban con la naturaleza, con un paisaje diferenciado entre huertos y césped, con campos que descendían a un gran arroyo para pescar. En estos recodos los personajes comentan la diferencia entre el prado primaveral inglés y la imagen de los recintos salvajes del Amazonas, así lo expresa William, el científico-viajero:

> «Cuando estaba en el Amazonas estaba obsesionado con la imagen de un prado inglés en primavera; tal como está hoy, con sus flores, su hierba fresca, las primeras flores, la brisilla que corre por todas partes, y el olor a tierra mojada después de que haya llovido. Me parecía que un escenario semejante era realmente el paraíso, que no había en la tierra nada más bonito que una loma inglesa en flor, que un seto inglés variado con rosas y espino, madreselva y nueza. Antes de ir, había leído relatos muy coloristas de la brillantez de la selva tropical, de las flores y los frutos y sus llamativos animales, pero allí no hay nada tan repleto de color como esto».[8]

Es descrito el paisaje tropical por sus colores y por reinar la eterna primavera, provocadora del desarrollo de altos árboles que impiden ver los cielos, una masa vegetal que también es lujuriante y asfixiante, con árboles, como el Sipó asesino, que crece como enredadera y que se alimenta de carne. En este contexto se identifica a la mujer con la serpiente, relacionando a Eugenia Alabaster (Patsy Kensit) con el animal, con el paisaje tropical y sus colores, con el incesto.

Otro de los referentes al mundo escapista lleva a Milton, a *El paraíso perdido*, el mito del jardín colgante que se soltó después del Diluvio. El científico recuerda a Milton al ver las hierbas

8 A. S. Byatt. *Ángeles e insectos*, Barcelona, 1995.

flotantes del arroyo y Matty Crompton —la pariente pobre de los Alabaster— recita un fragmento mientras Eugenia, perpleja, está disfrazada en la película con vestido amarillo de rayas para ser identificada con una abeja. Evoca Matty a Milton así:

> «Y entonces este monte del Paraíso
> será desalojado por la potestad de las olas
> de su sitio, embestido por la gran riada,
> con todo verdor estragado y sus árboles a la deriva,
> río abajo hasta el golfo abierto,
> allí echará raíces una isla salobre y pelada,
> guarida de focas y de orcas, estruendo de gaviotas».[9]

En realidad, Matty es la mujer opuesta a Eva-Eugenia. Escribe y pinta, con las hermanas de su prima Eugenia se adentra en bosques para observar los comportamientos de los animales y de la naturaleza, comparándose en el texto y en la película con los personajes de la historia, satírico retrato de una clase social silenciosa ante el incesto entre Eugenia y su hermano.

Matty y William contemplan una colmena de cristal y un hormiguero; para ello, el director de cine ha retomado la reconstrucción del templete gótico a pequeña escala, un caprichoso paralelismo se establece entre estas moradas de escala microcósmica y la gran casa neogótica. Sir James Hall, geólogo escocés, se encargó de revitalizar la arquitectura gótica y, en 1785, al volver del *Grand Tour* pasó por Francia estudiando edificios góticos de notoriedad, aunque pudo ver que las casas populares podían ser origen del arte gótico al observar que las pértigas y las flexibles varas de sauce configuraban las bóvedas apuntadas, de esta manera creó la mítica cabaña gótica, que demostraba el origen arbóreo de las formas góticas, una cabaña primitiva auténtica relacionada estrechamente con la naturaleza. Arcos-árbol de la catedral de Ulm o las columnas-árbol

9 A. S. Byatt. *Op. cit.*, pág. 44.

de P. de l'Orme reflejan la dependencia de la arquitectura gótica de la naturaleza y de su visión conceptualizada, idea respaldada por Coleridge. Se trata de la casa de Adán en el paraíso.

En el invernadero que comunica la biblioteca con los claustros, los cristales y el hierro definían la típica estufa inglesa. Tenía techo alto y abovedado con una fuente-gruta presidida por un estatua de una ninfa que Hass recreará para unas escenas claves de la historia. Así se describe el mítico invernadero cenador:

> «El invernadero… 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 yedra y ramas entrelazadas, sostenía una mezcla de plantas trepadoras y enredaderas, componiendo una serie de cenadores semiocultos, en cuyo interior colgaban enormes cestos de mimbre, todos llenos de plantas en flor de vistosos colores y delicadamente perfumadas. Había palmeras en algunos sitios, plantadas en tinas de latón que brillaban como el oro».[10]

En este escenario vegetal y artificial, William descubre una nube de mariposas a Eugenia, comparando su vestido azul con el cielo e identificándola con una flor. Al llegar la noche y en el mismo escenario, las mariposas nocturnas confunden a la bella mujer con la luna, aunque las mariposas macho invaden y atacan a Eugenia y descubren por el olor a la lujuriosa mujer, a la nueva Eva.

10 A. S. Byatt. *Op. cit.*, pág. 66.