





Eduardo Blázquez Mateos

*El sueño  
de Leonardo  
arcadias en el cine*

Ávila 2011



# ÍNDICE

Prólogo	
VISIONES DE DAMAS	
<i>Esther Merino Peral</i>	7
<hr/>	
Introducción	
LA OSCURIDAD DE VENUS.	
DESPLAZANDO A APOLO	13
<hr/>	
Capítulo I	
LA MÚSICA DE VENUS	17
<hr/>	
Capítulo II	
FLORES PARA HOMBRES,	
AGUAS PARA DAMAS	35
<hr/>	
Capítulo III	
LA SOLEDAD TELÚRICA. OFELIA	
Y EURÍDICE EN VANDEKEYBUS	49
<hr/>	
Epílogo	
EL HÉROE MILITAR Y LA	
REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE	
DE BATALLAS	61
<hr/>	



PRÓLOGO

*POST RES PERDITAS.*

EL LEVE INSTANTE ENTRE  
EL CIELO Y LA TIERRA:  
SUSPENDIDA ARCADIA

Esther Merino

*La luna y las Pléyades se han puesto,  
Y medianoche es pasada,  
Y las horas huyen, huyen,  
Y yo estoy sola, sola.*

Safo

Decía Leonardo en 1490 que «*todos los elementos alejados de su lugar natural desean volver a éste*». Se refería a sus estudios de hidráulica, pero serviría igualmente para explicar la necesidad que tiene todo ser humano de encontrar su propio Paraíso, su Arcadia ideal. Unos siglos después, una danesa, Isak Dinesen, describía su propia visión:

*«Yo tenía una granja en África, al pie de las colinas de Ngong...los colores eran secos y quemados como los colores en cerámica. Las desnudas y retorcidas acacias crecían aquí y allá entre la hierba de las grandes praderas y la hierba tenía un aroma como de tomillo y arrayán...desde las colinas de Ngong se tiene una vista única, un mosaico de pequeños campos, huertos de plátanos y pastos...lo habitual era que el cielo tuviera un color azul pálido o violeta, con una profusión de nubes encumbradas y flotantes. A mediodía el aire estaba vivo sobre la tierra, como una llama... Todo lo que se veía estaba hecho para la grandeza y la libertad... En las tierras altas te despertabas por la mañana y pensabas: estoy donde debo estar»<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> Isak DINESEN, Memorias de África, Alfaguara, Madrid 1999, pp. 20-21.

Algunas descripciones de la tratadística renacentista en la vanguardia delatan la cuasi perfección de la Naturaleza, en cuya observación se genera la levedad del instante. Así se hacía perceptible el canto acuático, cuando relataba el mismo Leonardo que *«los movimientos del agua que cae después de haber entrado en el estanque son de tres clases, y a éstas hay que añadir una cuarta, que es el movimiento del aire que es introducido en el agua por el agua»*<sup>2</sup>. Apenas en unas frases resumida toda la retórica del paraíso acústico de los jardines islámicos y de la innovadora formulación plástica del Renacimiento de la Antigüedad, en suelo italiano, entronizado en las Fuentes como centro del Universo inmortal de nuevas visiones literarias, como la del arqueologizante *Sueño de Poliphilo* de Francesco Colonna.

Para algunas personas, su vergel está en un lugar o en un estado:

*«Naces para vivir unos minutos  
en el frágil castillo  
de naipes que se eleva tembloroso  
como el tallo de un lirio»*<sup>3</sup>.

Para otras, su nirvana particular estaba y está en la contemplación de su perro durmiendo plácidamente. Toda una vida pasando a través de estos seres que conforman la grandeza del Universo en lo minúsculo, que sólo esperan romper una larga ausencia para morir. Como el Argos de Ulises. Como el guardián de los Campos Elíseos. *«Bienaventurados aquéllos que pronto abandonan el lugar donde la gloria no perdura, porque si rápido florece el laurel, más pronto que la rosa se marchita»*.

El Olimpo de los Dioses, donde reposaban los Inmortales de la cultura mediterránea, tiene distintas expresiones, y se puede materializar a través de los

<sup>2</sup> Ernst H. GOMBRICH, "El método de análisis y permutación de Leonardo da Vinci", en *El legado de Apeles*, Alianza Forma, Madrid 1982, p. 98.

<sup>3</sup> Federico GARCÍA LORCA, "Pajarita de papel", en *Libro de Poemas* (1920), *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1957, p. 161.

elementos. Tierra, aire, mar y fuego eran los componentes básicos de la armonía del Universo, en la consecución de la unidad, del equilibrio pitagórico que terminó encarnando la perfección, de la vida, del gobierno, de los Estados Modernos, tal y como se podía comprobar en habituales espectáculos de la Lúdica del Poder. Pero su disección tan precisa, a través de las distintas manifestaciones del séptimo Arte, que se detallan a continuación, en el texto del profesor Blázquez, es inconcebible en otros estudios histórico-artísticos, plagado de referencias analógicas, simbólicas y alegóricas. Todas esas pinceladas que construyen las distintas visiones de una Arcádica visión.

Jardines colgantes de antaño, ahora «*la pantalla de cine se convierte en jardín*» dice el autor del delicioso texto que se desgrana a continuación? Una puerta a otra Edén de onírica tecnología.

*«Deseo, para escribir castamente mis églogas,  
Dormir cerca del cielo, cual suelen los astrólogos,  
Y escuchar entre sueños, vecino a las campanas,  
Sus cánticos solemnes que propalan los vientos [...]   
Y los cielos que invitan a soñar con lo eterno».*

Las flores del mal.

Baudelaire.

Así, surge de la fructífera imaginación de Eduardo, un rico Universo de «*Nuevas Visiones de Viejos Maestros*», en el que como otrora «*vi surgir, día a día, el rostro amado de Bomarzo, en sus retratos, y fue como si una efigie muy hermosa, rescatada de las entrañas de la tierra por hábiles arqueólogos, fuera mostrando, al limpiarse, pulirse y desembarazarse de viejas escorias y herrumbres, el suave modelado de las líneas puras...*»<sup>4</sup>.

De su amante, Denys Finch-Hatton, narraba Dinesen, en la añorada película encarnado el personaje por Robert Redford, que «... *había escrutado y seguido todos los caminos de las colinas africanas, y mejor que*

<sup>4</sup> Manuel MÚJICA LAINEZ, Bomarzo, Seix Barral, Barcelona 1994, p. 570.

*cualquier otro hombre blanco conocía su terreno y sus estaciones, la vegetación y los animales salvajes, los vientos y los olores. Había observado los cambios atmosféricos, sus gentes, sus nubes, las estrellas en la noche. Hacía muy poco tiempo le había visto allí, con la cabeza desnuda bajo el sol de la tarde. Había absorbido el país, en sus ojos y en su mente, África le había cambiado, marcado por su personalidad, convirtiéndose en parte suya. Ahora esta tierra le recibía, le tomaba a su cargo y se unía a él<sup>5</sup>».*

Como a Eduardo Blázquez, quien ha llegado ya a su Arcadia particular.

Buena Fortuna, amigo.

<sup>5</sup> Isak DINESEN, op. cit., p. 371.





## INTRODUCCIÓN

# LA OSCURIDAD DE VENUS, desplazando a Apolo

El Sueño de Leonardo es un recorrido desde el reino de Venus al viaje de aguas en la danza, acción que expresa los movimientos espirituales para Da Vinci.

El misterio inalcanzable y la estética platónica del sueño renacentista se incorporan a la pantalla, desde el lienzo y el jardín se lleva al cine los paraísos encontrados para iluminar el legado leonardiano. Una búsqueda que se apoya en la idealidad del cuerpo, en el deseo de belleza, en la percepción abstracta, en el culto a las damas, en alabanza a la homosexualidad, en la expresión sensorial, que se apoyan en la unión de la belleza y en amor en el paraíso, en Arcadia. La concepción del amor, la iconología de lugar, los contenidos simbólicos del paisaje, la neblina, la terna primavera, las aguas claras, las flores, el crepúsculo, en paisaje pastoril, la gran Arcadia.

Se trata de una Arcadia giratoria, poliédrica, que admite la idealidad heroica de Leonardo y crea el paisaje para el amor sagrado y profano. Los paradigmas de Leonardo como el efebo y el guerrero, como la belleza de la contemplación, con sus rostros ambivalentes, construyen parajes desdoblados, ambivalentes. Eros duales, de violencia espiritual, de ambigüedad, es el sueño del joven guerrero que comparte el protagonismo con el ideal de belleza femenino.

Las imágenes femeninas en el cine, en las artes visuales, se imponen para mostrar el poder de la mujer, una sacudida de significados que ilustran el valioso poder de la mujer como jardín, un paraíso posible para hombres femeninos, educados en lechos maternos, entre pensamientos de mujeres.

En este marco, Ofelia y Orlando, aliadas de las aguas y de los espejos, ilustran desde la literatura y el arte británico un poderoso grupo de significados antropológicos en el cine que, además de generar una rica iconografía, construyen espacios escénicos que integran los adornos femeninos para conformar, entre adornos y peinados, entre cabelleras y ondas acuáticas, entre espejos y sombras, una galería de personajes y de divinidades femeninas que se metamorfosean en registros cambiantes, que llevan desde el aseo femenino a la insondables grutas de las Ninfas.

La feminidad iluminada y la nocturna se nutren de las leyendas y las mitologías, del folklore y de las damas siniestras. Entre sirenas y Lilith-Isis, entre esfinges y sirenas, que impregnarán el mundo de Walt Disney, las figuras femeninas beberán de las historias míticas, de las diosas fecundadoras y marinas, de las damas que germinan.

La protección de las cabelleras de las damas, el culto a las diosas de la agricultura, el simbolismo acuático de las mujeres, la dimensión sagrada de Venus-Afrodita, las diosas agrícolas-marítimas, han ido articulando la imagen femenina en el cine. Virtudes acuáticas, materia prima, grandes diosas de la agricultura como Gea o Demeter son la materia del misterio, la materia divina para elaborar la vías subterráneas de los personajes de la pantalla. Junto a las flores de colores y a los signos faustianos, las visiones de las madres y de las damas fatales, sus desnudos y sus cabelleras, como el agua azul y el líquido luminoso, incorporan a los lugares arcádicos la magia de Venus.

La luz pura frente a tinieblas marca contraste entre los personajes de Arcadia; como domesticar y viajar con Orfeo, los símbolos de intimidad, la cuna y el cofre, la crisálida y la estatua, van configurando figuras y arquetipos destacados como las damas durmientes y ocultas, Bella Durmiente del bosque. Arcadia como sepulcro, como morada íntima, laberinto de cultos iniciáticos, centros paradisíacos como úteros, infiernos de hielo, símbolos incorporados a los hombres y mujeres de Arcadia. La transcripción

iconográfica de un símbolo se revitaliza en los lugares mágicos del cine.

El simbolismo vegetal, la rueda zodiacal y las aguas cósmicas, se integran con el tema de la fertilidad, la flor y retorno al más allá se verán en las páginas de este libro, un texto ilustrado por hadas, hilandera y tejedoras, damas ensimismadas en su enigmático universo, secreto y reservado. La soledad se constituye en experiencia central.

Los importantes estudios de Rocío de la Villa<sup>1</sup>, Estrella de Diego o Pilar Pedraza se completan con exposiciones del Museo Thyssen que exaltan los paisajes arcádicos y sus damas. En el triunfo de Venus<sup>2</sup> y en Las lágrimas de Eros<sup>3</sup>, la mujer y la alegoría se unen para crear una poética, se trata de idealizar y ensalzar el dominio de lo exótico. El alejamiento de los ideales clásicos, lo recóndito, lo cotidiano, la tragedia, la comedia, la sátira y lo cotidiano, trazan el pensamiento humanista de la mujer, una elevación impulsada por los estetas Neoplatónicos que se reflejarán en el cine.

La fantasía y los sentidos, junto a Cronos y a la danza de los sentimientos, llevan a la dimensión literaria y ultramundana. La mujer ventana, su belleza etérea, la melancolía, el desnudo, el imaginario femenino, lo masculino sometido a lo femenino, la visión de la femineidad entendida como personificación de una Idea, van revelándose en las artes visuales.

<sup>1</sup> VV.AA., *Heroínas*, editan Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2011. El comisario, Guillermo Solana, el comisario, destaca en el inicio del texto la importancia de concebir como un itinerario la exposición de las mujeres retratadas; como si se tratara de una galería, las damas fuertes y poderosas conforma un bello viaje enriquecido por el texto de la brillante Rocío de la Villa, tan próxima a Virginia Woolf.

<sup>2</sup> VV.AA., *El Triunfo de Venus. La imagen de la mujer en la pintura veneciana del siglo XVIII*, editado por la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1997.

<sup>3</sup> SOLANA, G., *Las Lágrimas de Eros*, editado por la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2010.



## CAPÍTULO I

# LA MÚSICA DE VENUS

El diálogo entre la música y el cine, entre la percepción tonal de la música y la percepción visual en el cine, impulsado por las vanguardias artísticas, irá alimentándose durante el siglo XX. Anteriormente, los lienzos y los murales del Renacimiento sembraron este diálogo reconstruido en las pinturas de Brueghel el Viejo y de Rubens en las alegorías de los sentidos. En el lienzo dedicado al sentido del oído, de 1618, la dimensión acumulativa del arte Barroco ofrece la abundancia del festín de los manjares y la exaltación de los sentidos. Esta idea y este lenguaje serán recuperados en el cine de Peter Greenaway, algunas de sus películas estarán ilustradas y enriquecidas por la música de Nyman. La sincronización entre acción narrativa y música se verá marcada por el Romanticismo y por la obra de Wagner. La utilización del *leitmotiv*, motivo conductor asociado al personaje o a lugares-épocas, expresaba sentimientos y marcaban un medido énfasis. Esta influencia wagneriana se amplió, en el Sinfonismo Clásico hollywoodiense, al concepto de obra de arte total. Este concepto de *Gesamtkunstwerk*, ideal impulsado por el Humanismo desde el Renacimiento –intensificándose en el Manierismo–, será para el director de cine soviético Eisenstein la clave de su discurso artístico. Eisenstein, entusiasmado por el talento de Prokofiev, trabajó con la noción musical contrapuntista aplicada al montaje y relacionada con las derivaciones del cubismo. La música integrada en el cine, con la participación de los genios de la pintura y del ballet, se nutrirá con personalidades como Kandinsky o grupos como el de los Seis. Se ampliaron los experimentos entre música y cine desde movimientos de vanguardia. El Expresionismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, aposta-

rán por nuevas variaciones. Otros trabajos y reflexiones, como la obra de Arnold Schönberg, Kandinsky o Mahler, ampliaron la visión de la literatura artística gestada desde el Renacimiento.

## VENUS y la MÚSICA en la pintura veneciana del Renacimiento

La Idea ticianesca presentada en los lienzos de Venus y la Música, que parten de Giorgione, enlazan el Deseo y la Sabiduría con el concepto de Belleza, unidos revelan el pensamiento de una escuela decantada por el color y por las emociones. La atracción del espectador por las pinturas de Venus y la Música parte de la movilidad; se potencia la significación de la Contemplación y el Deseo por llegar al elevado conocimiento enfatizado por el Humanismo. Desde el énfasis de la Concinitas, se rememora nuevamente el parangón entre la vista y el oído que, en la tradición Neoplatónica, se vive en la literatura pastoril entre atmósferas crepusculares y melancólicas, idóneos escenarios para el idilio de los amantes. Entre Tiziano y León Hebreo, especialmente en los Diálogos de Amor, los contenidos y las pinturas albergan y construyen la reflexión de los dos sentidos espirituales: la Vista y el Oído. Ambos revelan el auténtico significado de lo agradable, de la proporción, de la armonía, de la voz, del discurso, que van vinculados a la jerarquía de los sentidos.

El Neoplatonismo, con Ficino al frente, elaborarán en el Renacimiento un sustento insondable para integrar las artes. En este contexto, el jardín resultó una de las conquistas esenciales para integrar la música con las artes. El jardín cerrado frente al paisaje, el lugar cercado frente al espacio infinito, el jardín de las delicias repleto de música frente al reino de Pan –la natura naturata– y de los pastores. Tocar la flauta junto a los animales dormidos o revivir la Edad de Oro, permitirá a los creadores mostrar el lugar de los sueños y de la utopía, una escenografía para la música y para el

ballet con intensos ejemplos como los vividos en los jardines de Bóboli en Florencia<sup>4</sup>.

La alegoría de la Primavera y la danza de las tres Gracias se vincularon con las nupcias. El escenario y los objetos se articulaban con cuidado, valorando el sentido simbólico de la puesta en escena. El espejo, como atributo de la diosa del Amor y del deseo, objeto de silenciosa meditación, se vinculó con Venus y la Música. La poesía, pintura de inspiración poética, se enriquecía para aportar la Inventio. Los topos y la riqueza teórica, se instalaban en el tema de la Venus acostada. La combinación de la figura de la diosa con un músico al que contempla será un eje del ideal Neoplatónico. Él es un tañedor de laúd o un organista. El laúd tiene un paisaje agreste, en el otro personaje está un jardín para el amor cortesano. La interpretación del Amor, como protagonista en las derivaciones de la vista y del oído, llevarán a la superioridad de la mente, del oído.

El idealizado lugar ameno convertido en tópico, el «locus amoenus», será el espacio indicado para rememorar el emplazamiento de Venus y la Música. El jardín de cristal y de seda, como el ideal de belleza femenino, se enriquece con sempiternas flores simbólicas y con la representación de la eterna Primavera desde clave mitológica. Los jardines de Ficino y de los Humanistas ensalzaron la lira de Orfeo. Los momentos cumbres de la vida cortesana en la Italia del Renacimiento, los solemnes banquetes, especialmente en las villas de los Medici, vivificarán el reinado de Venus en el ideal del paraíso artificial, diferenciando el jardín del parque y del bosque, expresando el contraste entre la urbe y el mundo rural.

Las grutas, elemento esencial del jardín, resultaron ser un recodo adecuado para el universo de

<sup>4</sup> MERINO PERAL, E., *El Reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Monografía Arquitectura-Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2005.

Venus y de la Música. En el marco del jardín, Venus y Cupido alimentan las reflexiones sobre el Ideal de Belleza. El lema horaciano «ut pictura poesis», resultó indispensable para ampliar la visión filosófica del reino de la diosa del Amor. Filóstrato impulsará la idea de la cueva-gruta como escenografía, el máximo exponente está en la gruta de Paris y Elena en el jardín Bóboli (Florencia), obra de Bernardo Buontalenti (1536-1612) convertida en el escenario de Venus para la música y la danza<sup>5</sup>.

«El cortesano» de Castiglione y «El sueño de Polifilo» de Colonna se constituyen en textos determinantes para ensalzar la música en los acontecimientos de Venus. La diosa será el eje del peregrino Polifilo por los caminos de Bóboli, el itinerario del iniciado pasa por el encuentro con músicos y bailarines para llegar al paraíso de Venus. El jardín es el escenario adecuado para Venus que, entre espejos y aguas estancadas, llevan directamente ante la Sabiduría, el sueño de las Musas.

En paralelo a las tablas, la pintura mural, unida estrechamente a la escenografía, canalizará en el Teatro Olímpico de Vicenza la idea de arte total. La villa urbana y suburbana se imponía para albergar fiestas y celebraciones insignes. Entre las casas de campo del Véneto, la villa Maser destacó por su palacio y su jardín; contiene en su interior una suntuosa pintura mural que, como un telón teatral, traduce en planta y alzado un microcosmo que imita el macrocosmo ordenado y perfecto. Las proporciones armónicas, la armonía musical como la armonía del universo, se representaban en la pintura mural y en los diseños arquitectónicos. Las damas pintadas con instrumentos, immortalizaban distintas alegorías musicales. Los Bárbaro, como Plinio, se convirtieron en mecenas y mentores para escenificar una visión elevada y abstracta de la música.

<sup>5</sup> BLÁZQUEZ MATEOS, E., *Viajes al paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004.

La enseñanza y literatura, en el marco de las Artes Liberales, tienden al lucro y son dignas del hombre libre. La música, como rama de las matemáticas, formaba parte de las Artes Liberales. En las pinturas venecianas y en los textos se cantaban los bosques de Orfeo y de las Musas. El concepto de la teoría musical se articulaba con las referencias a las bailarinas de la mitología, a las diosas y a las Ninfas, inmortales en su sueño sobre el monte Parnaso y sobre El Olimpo, lugares elevados e indicados para ensalzar y alabar la Música.

La Idea de la analogía entre la obra poética y el proceso creativo dará origen a la identificación de la obra poética con la música; el crear poético, como la acción de tejer, se irá enriqueciendo con los símbolos y las metáforas. A su vez, la teoría teológica del arte en la literatura, con referentes en textos como *De la música* de Prutarco, nutría los discursos didácticos sobre Arte y Música. Desde la obra de Plutarco, dos musicólogos formulaban y narraban con tópicos: el perfeccionamiento del arte, los artistas como inventores del pasado, alegar que el inventor de la música es Apolo.

La música, desde los clásicos, incita a acciones virtuosas, es eficaz en la guerra. Homero demostró la virtud de la música con el ejemplo de Aquiles que, como Hércules, fueron discípulos del sabio Quirón. La música puede calmar una rebelión, curar la peste, es el canal entre el hombre y la divinidad, permite llegar al equilibrio y al estado de pureza del alma.

La Retórica en el Renacimiento, uniendo pintura y música, permitió a León Batista Alberti, como a Poliziano y a Botticelli, impulsar el sistema didáctico musical y definirlo para la adaptación de la retórica que, con las coincidencias entre la música y literatura, gestaba la adopción de la antigua retórica, contribuyendo a determinar la expresión artística de Occidente.

## La Música de Eurídice y Orfeo. Las melodías de Eros ante la Muerte

El cine ha creado acordes bellísimos para historias de amor y de muerte, para dramas en relatos y en fábulas mitológicas. No se analizarán las bandas sonoras, aunque se valorará la música cinematográfica aplicada al universo de los personajes y de las historias implicadas en el contexto plástico, en su valor iconográfico y simbólico.

Frente a la dependencia decimonónica y tonal se irán manifestando nuevos lenguajes desde la vanguardia y lo experimental. El romanticismo melódico tardío se impondrá en los orígenes del cine sonoro, las variaciones con sus peligros y dudas serán analizadas por Theodor W. Adorno<sup>6</sup> y Hans Eisler<sup>7</sup>.

La música atonal inscrita en el momento de tensión, en las películas de suspense y terror, se convirtió en cliché. Herrmann lo utilizará en la mítica *Psicosis*; sin embargo, su efecto es empleado, con frecuencia, desafortunadamente.

Una de las narraciones bellas por su reflexión musical, por su expansión y su gran sonoridad, es *Vértigo* de Hitchcock<sup>8</sup>. Es una película de raíz wagneriana. *Vértigo* de Hitchcock parte de la novela de Boilau y Narrajac y se vincula directamente con el mito de Tristán e Isolda. El motor de la música es el amor, fuente de inspiración y génesis de una narración centrada desde el universo femenino. Ofelia, Eurídice y Galatea, son tres de las analogías establecidas en la historia

<sup>6</sup> ADORNO, T.W., *Filosofía de la nueva música*, edit. Sur, Buenos Aires, 1966; del mismo autor destacamos *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Tusquets Editores, Cuadernos Marginales-9, Barcelona, 1984 y *Sobre la música*, Ediciones Paidós y UAB, Barcelona, 2000.

<sup>7</sup> ADORNO, T.W., y EISLER, H., *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981.

<sup>8</sup> TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, edit Alianza, Madrid, 1988. SPOTO, D., *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*, edit Ultramar, Barcelona, 1984.

del personaje protagonista<sup>9</sup>. Los símbolos femeninos: las flores, el espejo, el retrato femenino pintado y las aguas simbólicas, van nutriendo la mágica historia romántica, gótica y surrealista.

El protagonismo de Wagner se impone en el trabajo del compositor, alma gemela de Hitchcock: Bernard Herrmann. La ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, se integra con la novela de *Entre los muertos* que, bebe de la historia medieval y de la ópera, para construir en la pantalla la imagen de la mujer ideal y su doble; partiendo de la imagen de la muerte, se desdoble el amor sagrado y el amor profano. Como en el mito de Pigmalión, se reconstruye la imagen de la amada, idealizada junto a la radical pasión pura de Wagner, el lado aniquilador de la dama se contrapone con la belleza equilibrada y clásica.

Herrmann crea una atmósfera musical dependiente de Wagner para expresar la megalomanía de los espacios arquitectónico-paisajísticos frente a los minúsculos personajes, para permitir reforzar el clima de terror de los escenarios abismales –acantilados y cementerios–, para hacer verosímil la pasión por lo abismal, por lo siniestro. Bernard Herrmann compone la obra en 1958, la orquesta Sinfónica de Londres será dirigida por el compositor Muir Mathieson. Herrmann escribirá una suite para *Vértigo*, se trata de dar énfasis y exaltar el Romanticismo wagneriano de la obra de Hitchcock. El protagonismo del vals del mar y la habanera del horror –la pesadilla– construyen un universo sonoro sublime.

La compleja trama y el lado telúrico, jupiteriano y saturniano, se expresan desde el poder ilimitado y oscuro de la música de Herrmann. La fantasía y lo gótico, la magia de Dalí y los paisajes románticos, comunican a Herrmann con Hitchcock; la pintura y la música encuentran en el cine las posibilidades de intercalar las artes. La verbalización y el logro visual establecen las relaciones entre las artes. Para Herrmann el

<sup>9</sup> TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, editorial Ariel, Barcelona, 1992.

cine es «una ilusión creada por varias artes que trabajan conjuntamente».

Herrmann llegó a Hollywood de la mano de Orson Welles; realizando la banda sonora de *Ciudadano Kane*, tradujo los sonidos del lado oscuro del rostro gótico que, desde el Romanticismo extremo y desde Expresionismo, revelan las atmósferas de los paisajes de Welles y del poema inglés de Xanadú. Herrmann constató que los instrumentos de cuerda contienen la gama de color necesaria para crear suspense y misterio; entre violines y violas, chelos y contrabajos, las arpas revelan el acontecimiento de la ensoñación y de las aguas. Gran parte de las escenas de amor tienen clarinete, un clarinete bajo integrado en el negro de los fundidos para las aguas de Saturno.

Herrmann no fue un revolucionario, al orquestrar se aproxima notablemente a Stravinsky. El sonido y los estados de ánimo se revelaban en: las analogías de las arpas con el mar, las escalas diatónicas utilizadas para los ascensos por escaleras, el miedo marcado con un acorde de novena y en la puerta cerrada que anunciaba un timbal.

En realidad, *Vértigo* es un ballet y, como una seriación de coreografías, permite a la música dar fuerza a las imágenes. La pasión de Herrmann empapa la historia de *Vértigo*, la carga emocional de los personajes se impulsa con la música, motor esencial en el cine Hitchcock<sup>10</sup>. La música marca las pautas y la evolución. Los silencios entre los protagonistas, convertidos en Orfeo y Eurídice, en Tristán e Isolda, son interpretados por la música que, canalizadora de anhelos y deseos, muestra los llantos y el dolor. Cada tormento y cada ímpetu serán ampliados por la música, siempre integrada a la imagen visual, plásticamente poderosa en la perspectiva y el color, en la iluminación y la iconografía espacial-temporal. Los silencios y la melancolía, estados vividos y compartidos por el director y el

<sup>10</sup> COLÓN, C., INFANTE, F., y LOMBARDO, M., *Historia y Teoría de la Música en el cine. Presencias afectivas*, Ediciones Alfar, Colce Alfar Universidad, Sevilla, 1997.

compositor, necesitarán de la música cálida e intensa para proteger a los seres desamparados.

El enigmático universo de las mujeres, las espirales en ojos y escaleras, en peinados ilustrados por Dalí, tendrá en la música romántica una aliada. La expresividad dramática ante la muerte de Madeleine contrasta con el melancólico Scotti, sus angustias llevan al vacío y al sufrimiento del espectador, la variación trágica incide en el dolor. La música purifica, sugiere y explora las intimidades de los hombres y las mujeres.

Las referencias del Simbolismo y del Modernismo, la explicación de la sinestesia en Wagner con la fusión de varias sensaciones, permiten a la música cinematográfica la vivencia sensorial. Las danzas de Salomé y la obra de Mackintosh, el mítico salón de música con arpas como aposento para las almas, la organicidad de Guimard y la musicalidad de la poesía, las vibraciones armónicas y los trabajos musicales de Victor Horta, Mozart y Gaudí, así como la Viena fines de siglo y la Exposición sobre Beethoven ampliada al friso de Klimt y al reino ideal de los animales, conforman un repertorio de precedentes plasmados en cine desde la música.

El Dadaísmo y el Surrealismo enfatizarán este universo experimentando en sus propuestas cinematográficas. Man Ray creará un lenguaje propio, destacando su repertorio alegórico de damas. La música y la escultura, desde la imagen fotográfica, llevará a la identificación de una espalda de mujer con un violonchelo que, enmarcado en la poética de los objetos, construye una poderosa imagen para soñar con las Musas.

## La música de Arcadia en el Cine

En la película *Emma*, la historia de Amor realizada por el director Douglas McGrath se intercala con temas como el destino y la fatalidad. La obra de Austen, autora de la novela, construye a un personaje femenino, Emma, que no reconoce sus propios sentimientos, es una variación de las celestinas. La compositora de la

película, Rachel Portman, reconoce la clave de sátira y un cierto tono romántico; con dosis emocionales para plasmar el Romanticismo, Portman indica que la base debe ser mucho más sólida, es el amor Juvenil y la clave está en su vocación de Celestina, nunca está enamorada. Emma no explora su propio corazón, la música trata de marcar una evolución del personaje hasta el cambio final: Emma encuentra a Venus.

En Emma se dan varios tipos de música, desde la romántica a la más animada para su trayectoria con sus cambios; una melodía sutil indica que está realizando un juego. En un jardín inglés, bajo una carpa, Emma está cosiendo con su amiga. El concepto de redondez está en la carpa y, al estar tejiendo, los bastidores de coser son redondos. Esta cualidad circular está presente en la música de Portman y en los movimientos de cámara.

La escena de las tejedoras arcádicas se rodó con movimiento lento de cámara, sutiles desplazamientos para valorar la coreografía. Emma envuelve a su compañera, entra y sale, desea meterla en el juego con las palabras y, a la vez, teje. El modo en el que los instrumentos reflejan la ansiedad y los emociones de los personajes está milimétricamente estudiado. Portman introduce los matices adecuados a cada escena, a cada instante. Se escucha un clarinete, es Emma, representa sus emociones y envuelve a su amiga con sonido taimado.

El Violín es la amiga, sus sentimientos vibran como las cuerdas de un violín. El clarinete –Emma– se impuso sobre la Flauta, que se consideró demasiado dulce y romántica. El clarinete es el instrumento mágico, no se ajusta y es difícil de clasificar, es agrídulce como Emma. Portman ganó el Oscar por esta banda sonora.

En *Las Amistades Peligrosas* la historia es más tenebrosa. El director Stephen Frears, desde el inicio, marca el sonido con numerosos violines dependientes del adorado estilo operístico. El compositor de la película, Geoge Fenton, manifestó la determinación de la banda sonora de *Con la muerte en los talones* de Hitch-

cock. La música actúa en la trama, forma parte del juego y, a su vez, la música cuenta la verdad; aunque se desarrollan distintas historias, los personajes mienten por sistema. En las escenas de amor, la música es triste y melodramática, la música se adelanta a los acontecimientos y, en el tiempo idóneo, la música se detiene porque el juego ha terminado; en ese instante, puede entrar Vivaldi. Un fragmento Barroco expresará la iconografía del mal. La cámara y la música muestran la falsedad y la hipocresía. La creatividad con sus posibilidades genera una fuerza interior para el compositor, encontrando en las diferencias y singularidades el valor único de los genios.

En la película *El paciente inglés*, el director Anthony Minghella desglosa dos historias de Amor en dos reinos de Venus; se trata de dos paisajes alegóricos con dos iconografías de lugar y de tiempo, como en los lienzos del Amor sacro y del profano. El sonido apasionado y erótico se utiliza para las escenas del desierto, el escenario de soledad se une a los sensuales desnudos de Kristin Scott Thomas (Katharine Clifton) En la otra historia, el tono es fraternal y tranquilo para Juliette Binoche (Hana) El compositor, Gabriel Yared, es un entusiasta de Bach como Minghella. Ante la apariencia serena, la música encierra una fuerza increíble, tiene lava, agita a los personajes. Bach representa gran parte de la complejidad poderosa historia.

Sobre Hana se elabora la aventura amorosa incompleta, al conocer a un hindú logra tener una aventura amorosa. El acto amoroso entre ambos se va mostrando junto a las pinturas murales renacentistas. Walter Murch, montador y diseñador de sonido, da la forma a las caricias y a los sonidos. Hana acaricia las cuerdas, ríe y suspira, los gestos están encantados. Ella está controlando la situación a sus anchas y la escena es muy expresiva, están enamorados y en la escena la música expresa el amor que crece entre ellos. Aunque fue una escena polémica, había una partitura provisional y se logró construir una bella historia de amor. Es una pieza singular, como un Minueto; se ralentizaba la escena para planear y pensar en un Vals. La escena es

difícil y, ajustada a la imagen, permite ver y oír una coreografía con equilibrio adecuado y bipartito que, con la forma detallada de la música, funde lo experimental de las nuevas ideas con los clásicos para encontrar nuevas expresiones para el reino de Venus.

## La Música de Ofelia, las aguas de Jacinto

En la película *Las Horas*, las aguas y el sonido de los pájaros, la iconografía de los libros y los espejos de Ofelia, se comunican con las emociones de las damas desde el piano. El despertador y el despertar, el sonido de los relojes y del pensamiento femenino, permite encontrar las claves de los tres personajes femeninos. La música avanza y retrocede, como las tres damas, valientes y ensimismadas; sus pensamientos participan y se empanan de los espacios inundados por las flores<sup>11</sup>.

Ensimismadas, desde las simbólicas ventanas, las damas se unen para representar la dinámica del Tiempo. Como las Parcas y las Hilanderas, tejen sus vidas unificando arte con vida cotidiana. La música se identifica con la actividad de coser, la música teje y narra unificando las tres historias, los tres tiempos y los tres días.

El proceso de la música fue largo para el director Stephen Daldry, la historia de Michael Cunningham rechazaba todo. La música tradicional del cine era demasiado simple y sentimental para las emociones complejas y subyacentes, se trataba de un reto difícil al no pertenecer la historia a un género concreto. David Hare, el guionista, buscaba también un compositor adecuado y la propuesta fue para Philip Glass<sup>12</sup>, un creador vinculado a la tendencia *minimalista* que, desde años setenta desde Estados Unidos y Gran Bretaña, impulsará la vuelta al lenguaje tonal, a la simplificación y a la retórica de reiteración.

<sup>11</sup> BLÁZQUEZ MATEOS, E., *Ofelias en el cine, aguas en el espejo*, Instituto Superior de Danza Alicia Alonso y Universidad Rey Juan Carlos, Ávila, 2006.

<sup>12</sup> ARCOS, M., *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2006.

Dentro del minimalismo, Nyman creará para el cine piezas insólitas. La música de Michael Nyman, unida a la cinematografía de Peter Greenaway, se convierte en un elemento estructural y establece un ritmo determinado en la narración; incluso, Nyman compone la música antes de realizar Greenaway la película. La imagen se adecua a la música en la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, largometraje en el que destacan la importancia de la mujer y de los líquidos. El agua, el mito de Ofelia y la exaltación de las damas son algunos de los temas destacados de la obra de Greenaway. En *Conspiración de mujeres*, el mar y los ríos, bajo los sonidos de Nyman, se convierten en el medio esencial para las mujeres y para explorar la espiritualidad.

La película *Las Horas* trata de arte, de cómo el arte afecta a la vida, algo poco frecuente. ¿Cómo funciona la música en este contexto? Desde un primer momento, al visualizar la película, a Philip Glass le pareció que la música debería mostrar una estructura unificada. La historia es muy complicada y la música desempeña un papel importante. Para que fuera fácil comprender los mundos y los tiempos, para fundir las historias y los recuerdos, la música tenía que ser el hilo conductor. Se podía pensar que hay una música para cada periodo, pero no fue así. La misma música se utilizó para las tres historias. Según reaparecen los personajes, aparecían las variaciones de los temas, para dar la impresión que la música se oye durante toda la película. Cuando se escucha por vez primera, parece que empieza y se detiene. La próxima vez sigue adelante, como cada mañana cuando no sabes si estás despierto o dormido. La música hace eso, empieza y se detiene, luego continua, se detiene y luego sigue adelante.

Glass eligió el Piano porque quería un instrumento que fuera personal, que pudiera cruzar las épocas fácilmente. El piano puede hacerlo y lo combinó con una gran orquesta de cuerda para dar más densidad y amplitud al sonido.

Estamos mirando atrás en el Tiempo, el viaje atrás y adelante al mismo tiempo lleva al epílogo. En

el desenlace se escucha al personaje de Virginia Woolf( Nicole Kidman), habla de enfrentarse a la vida, para ella el suicidio no era un acontecimiento trágico, sino un acto de voluntad que llenaría su vida para intercalar el mito de Ofelia en su existencia. La música no traduce la idea convencional de la muerte, más bien es una decisión existencial que, desde el punto de vista emocional, lo expresa el sonido. Las imágenes son sorprendentemente neutras y, aunque los rostros tienen una carga emocional intensa, la música fácilmente pueden manipularlas. La dirección de la música es como una flecha disparada en el aire, le sigue todo lo demás.

El director destaca la complejidad del trabajo de Glass y define su música como «otro flujo de conciencia dentro de la película». Es otro personaje que une, complica y amplía cualquier escena; a veces, existe un espacio entre la imagen y la música, un contrapunto entre las dos. En el espacio de los silencios las mujeres se fortalecen.

## Los silencios de Jacinto, la música para la soledad

En la película *Brokeback Mountain*, Ang Lee unifica la música con el paisaje de Soledad. Entre los viajes al paraíso, a Arcadia<sup>13</sup>, el compositor Santiago Santaolalla construye una música integrada al interior de los protagonistas, dos hombres enamorados y atormentados por la sociedad. Esta gran historia de amor, clásica y sincera, se articula desde la agitadora madre naturaleza.

El ronroco, un instrumento musical pequeño de Perú, Bolivia y Argentina, se constituye en el instrumento clave para unir al músico con Lee. Mientras Santaolalla estaba tocándolo, llegó Lee y se conoció.

<sup>13</sup> BLÁZQUEZ MATEOS, E., *Brokeback Mountain, el Paraíso de Eros*, Instituto Superior de Danza Alicia Alonso y Universidad Rey Juan Carlos, Ávila, 2007.

ron. Una guitarra acústica y otros instrumentos de cuerda permitieron representar la Tierra, un elemento esencial en la historia. A su vez, se trataba de representar el espacio abierto. ¿Cómo imaginarse la música para colorear este paisaje? La tierra, frente al Cielo, establecía la dialéctica de la composición.

La música descubre lo que pasa en el cielo. El cielo es grande y complicado, tiene grandeza y las nubes tienen un valor sentimental. Antes de rodar ya tenía las canciones y la música, fueron incorporaron los instrumentos de cuerda antes de rodar la película. Lee necesitaba, sin embargo, esparcir la música. Las texturas del sonido y los tonos se debían prolongar. La música, muy sensorial y sentida, penetraba en los sentimientos ásperos de los vaqueros. Los silencios de Jack-Jacinto (Jake Gyllenhaal) y Ennis (Heath Ledger), entre largos periodos de silencio, sienten en la música el abismo. La habilidad de Lee para utilizar la música, permite explorar el concepto de Silencio en la música y en el relato de Annie Proulx.

Ang Lee alargó alguno silencios. No hay notas, pero la música te absorbe y el espectador nota el espacio vacío, espera la nota, es un anhelo; aunque no hay notas, la música absorbe, el silencio se apodera de los personajes y, aunque los jóvenes hablan poco, la riqueza de los tonos de los chicos se apodera y sobrepasa su capacidad de comunicación, los sentimientos con su dolor se incorporan a la vivencia del espectador.

Como en los lienzos de san Jerónimo, Santiago Santaolalla es diligente y generoso al fusionar personajes y paisaje. Los cielos ardientes y los sentimientos entre hombres solitarios, entre el drama y el sufrimiento de la soledad contemplativa de Jacinto, traducen con la música el ánimo solitario. Ahondando en los silencios, la música ilumina el universo de Apolo y Jacinto que, desde el espejo sereno, determinan la trampa de los sonidos del aire.







## CAPÍTULO II

# FLORES PARA HOMBRES, AGUAS PARA DAMAS

El universo femenino en el cine, como la concepción de las diosas, está repleto de símbolos, de objetos poetizados que nutren a los personajes.

En *La joven del agua*, el director de cine M. Night Shyamalan presenta un relato sobre náyades y sirenas. En película, que une fábula, fantasía y realidad, la criatura acuática, una dama imaginativa, viaja desde el desconocido mundo del más allá. La piscina y la naturaleza, escenarios vitales para la historia y para la protagonista. La dama acuática tiene un universo azul repleto de espejos y reflejos. El cine de Julio Medem está repleto de sirenas, náyades y de miradas al mito de Ofelia.

*La ardilla roja* (1993) de Julio Medem tiene como protagonista a una mujer ígnea, Emma Suárez interpreta a un personaje complejo, dual, ardiente, animal, corre y asciende como las ardillas, es una ardilla mágica, enigmática que forma un políptico de colores femeninos con las míticas ofelias de las películas de sugerente Medem, el recorrido por las damas acuáticas del cine de Julio Medem crean, en el marco de la Antropología de lo Imaginario, una galería de personajes femeninos marcados por los mitos, ancestros y fábulas repletas de ingredientes telúricos y misteriosos que llevan un universo poético...de las mujeres coloreadas por flores.

La actividad de cortar flores, la influencia de las flores sobre los personajes puede resultar determinante. La cinta de algas con flores se enreda al pelo para crear imágenes como las del reino de Ofelia, expresadas en numerosas imágenes que se diversifican para ensamblar un imaginario femenino rico en metáforas.

La película *Las Horas* une el universo del agua con las flores, el interior y el paisaje se engarzan por las flores, entre las aguas y los libros. Las cintas de algas y los geranios rojos se unen, como el interior y el exterior, para redimirse en lugares emblemáticos como la sagrada floristería, escenario mítico en el cine, jardín de Venus para *Vértigo*, *La Edad de la Inocencia* y *Las Horas*, tres obras unidas por el culto a las flores, por la presencia de la mujer-flor, por el vínculo de la flor con el tiempo.

La diosa del Amor, Venus, se presenta en gran parte de las películas para representar, en ocasiones, la «Llegada de la Primavera», la cita de la obra de Botticelli aparece en el libro las horas de Michael Cunningham. La floristería se convierte en Arcadía, las ofrendas recuperadas reproducen los tópicos del paraíso, su capacidad para transformar otros lugares y convertirlos en paraíso resulta memorable, metamorfosear las casas en teatros floridos o en tumbas lleva a la Arcadía de la muerte.

La floristería se presenta como un templo, está dominada por rosas, jacintos, orquídeas y amapolas; en la pantalla se amplían a azucenas y claveles, flores pintadas sobre la pantalla: LA PANTALLA SE CONVIERTE EN JARDÍN. Una Arcadía que expresa en el libro el simbolismo de cada flor, lo que significa cada fragancia para Clarissa. Desde la floristería se puede ver una imagen de una actriz, una efigie: Meryl, Vanessa, Sarandon, ... desde la floristería se idealiza, se instala la imagen mítica de una diosa, de una actriz mítica, arcádica, una simulación que se omite en la película.

En la puerta de la Floristería, el libro señala las rosas con los jacintos, las orquídeas, las amapolas, se intercalan con los albaricoques, los lirios, las rosas, las hortensias, «peonías y lirios que miran a las estrellas como astrólogos», rosas de color crema...No quiere al final las hortensias...Compra también Iris y, al salir, Clarissa en encuentra con una actriz. De la floristería da un salto al jardín de Virginia Woolf, se trata de una visión platónica de un parque, del estanque, de arriates de lirios y peonías, todo está relacionado con flores, paredes verdes y floraciones. Las flores, los libros y el

reloj se van uniendo para representar el tiempo. Laura, con el libro de Virginia, mira las flores rosas sobre su mesa, regalo de Dan. Para Laura Brown leer es entrar en contacto con las aguas de Ofelia:

*«Una página más, decide, sólo una... La invade una ola de sentimiento, un oleaje, que le brota por debajo del pecho y la sostiene, la mantiene a flote suavemente, como si fuera una criatura marina recuperada por el agua de la arena donde ha quedado varada; como si hubiera sido devuelta desde un reino de gravedad aplastante a su verdadero hábitat, la succión y la espesura del agua salada, ese esplendor ingrávido»<sup>14</sup>.*

En el libro se puede identificar a Laura con una Náyade. Laura, lectora de Virginia, devoradora de sus libros que llevan a las aguas eternas. Laura imagina, disfruta con su poderosa imaginación y viaja por el universo de Virginia Woolf. Ambas unen lo intelectual con lo cotidiano, se funden los libros con los tomates. Laura tiene la sensación de ensueño despierto, es el deseo de volver a la cama, al libro, sobre la mesa están las rosas blancas, en la película son amarillas. La cocina en el libro es amarilla, la ventana se convierte en elemento protagonista, en Transición cotidiana.

Es una dama coronada de flores, es una diosa cotidiana. Llega a la morada de Richard, con las ventanas simbólicas y el suelo construido por mosaicos de flores geométricas amarillas, son las flores que anuncian el Funeral de Richard, a la vez, prepara una fiesta para su amigo adornada por flores y velas, Clarissa llenará su casa de flores diversas para construir el teatro floral.

Se trata de un libro y una película de flores, de agua, de colores. En el libro se cita la cabeza del Apolo de Rilke, Clarissa Dalloway tiene una historia de amor con otra mujer, que para Virginia remite a Platón.

Vanessa, la hermana de Virginia, siempre coloca las dalias y las malvarrosas flotando en palanganas de

<sup>14</sup> CUNNINGHAM, Michael, *Las horas*, El Aleph Editores, Barcelona, 2003, pág. 42.

agua, un ritual cotidiano para evocar el paraíso. Un ritual que comparten su hermana y su hija, escenificando con rosas amarillas la ofrenda en el lecho de un pájaro, Virginia y su sobrina se entregan al jardín del edén del otro mundo.

Las Rosas amarillas, las flores solares y los jardines soleados, articulan un universo femenino. Las cintas de algas sobre el pelo ilustran sobre el poder de las damas heroicas.

*La edad de la Inocencia* (1920) de Edith Wharton es una novela que, en gran medida, es heredera de la obra Henry James. La película de Martin Scorsese retoma el simbolismo floral para entronizar y evocar el universo femenino.

*«mientras escribía una palabras en su tarjeta y esperaba a que le dieran un sobre, echó un vistazo por la tienda ajardinada, y su vista se detuvo en un manojo de rosas amarillas. Nunca las había visto tan doradas, solares, y su primer impulso fue enviárselas a May en lugar de los lirios. Pero no se parecían a ella... había algo demasiado rico, demasiado fuerte en su fogosa belleza. Con un inisperado cambio de humor, sin saber casi lo que hacía, indicó a la florista que introdujera las rosas en otra caja alargada y deslizó una tarjeta en otro sobre, donde escribió el nombre de la condesa Olenska»<sup>15</sup>.*

En el arranque de la novela, como en la película de Scorsese, se representa un jardín, marcando la determinación de las flores, de las damas como flores, identificadas con colores y formas, orladas de florones, cabelleras orladas unidas a bibliotecas góticas, ramilletes y yemas, telas verde esmeralda que, como el musgo verde, amplían las Hespérides. Entre naranjas, grandes rosas, rosas rosadas, rosas rojas, árboles de rosas se crea una galería sobre la floresta e Eros, crean una escenografía floral. Lirios de abismal pureza que llevan al Amor Victorioso.

<sup>15</sup> WHARTON, E., *La Edad de la Inocencia*, Fábula Tusquets, Barcelona, 1998, pág 73.

La Llegada de la primavera de pintor Bouguereau se identifica con la Condesa Olenska, ella es Venus, las Gracias y Flora, representa el ciclo completo del pensamiento platónico de Ficino que ilustró villa Castello y su jardín. En *la edad de la Inocencia* surgen lienzos que van narrando la historia de las damas, sus diversificadas arcadias. Sir Lourencia Alma Tadema (1836-1912), que nace en Holanda y se forma en Amberes, es el autor de la dama mirando el paisaje que lleva a la iconografía de cierre de la Condesa Olenska, es un lienzo que preludia la imagen enigmática de Ellen. Ambos lienzos representan el epílogo y el cierre de la protagonista, desde la entrada triunfal al paisaje de soledad, el enigmático.

Los lirios son para May, las rosas amarillas para Ellen, que remite al girasol amarillo y a Clitia, doncella amada por el dios sol, por Apolo.

Las rosas son símbolo de amor, están consagradas a Venus. La fábula evoca como, desde la espuma del mar, nacen la diosas y una mata espinosa rociada por el néctar de los diosas, permite florecer las rosas blancas, sus connotaciones fúnebre llevan a las ceremonias de culto a los muertos, atributo de las Gracias, que se unen a la danza y con sus símbolos adornan cabellos y conforman bodegones que ilustran escénicas míticas, imágenes alegóricas.

Las flores adornan los cabellos y forman, en ocasiones, jardines y alfombras, macetas construidas sobre las damas, tejidos oscuros e iluminados que forman cabelleras de flores, manchas de color, paraísos que representan la fecundidad o el paisaje desértico. La cabellera de las damas solares construye el imaginario de la mujer-flor y alimenta a la mujer-ventana para crear un universo fértil y, ante todo, enigmático.

La cabellera revitaliza a las damas para determinan las alegorías de la noche y convertirse en mujer-vela, en luz que ilustra la cabellera-tapiz oscura. La representación de la belleza se ilumina con las flores, desde las Hadas a las míticas diosas, los jazmines y las clemátides configuran espirales de coronas sobre sempiternas cabelleras, flores silvestres que contrastan con

las flores doradas. Las damas cosen con flores. La gran cabellera vegetal-floral de Ofelia, especialmente en la emblemática obra de Everett Millais, nutre con margaritas y orquídeas la cabellera estanque, el cabello se convierte en morada arcádica.

La cabellera rubia de Ellen, la Condesa Olenska, va unida a las rosas solares. Homero pintó a la diosa Venus con la cabellera dorada, Ovidio ensalzó a las damas rubias, Palma el Viejo retrata a damas rubias, son áureas las cabelleras de moda en la Venecia del siglo XVI, damas ante el espejo que tejen cabellos dorados, como el eterno renacer. Como Helena de Troya (1863) de D.G. Rossetti, Ellen tiene un peinado solar de beldad áurea, un imagen identificada con lo floral y con las nubes, un universos que será revitalizado en las obras surrealistas.

La cabellera-manto, como paraísos de esmeraldas y rosas, lleva a la capa y al velo, al misterio. La Venus del Renacimiento se escenifica en *La Edad de la Inocencia*, La condesa Olenska se manifiesta por las flores y por los colores, por el vestuario y por el peinado, va del color rojo al amarillo-solar para llegar al blanco, el epílogo, la soledad.

La mitología permitirá que los hombres puedan amar las flores...

*Maurice* (1914), la novela de E.M. Forster que se publicó en 1971, se llevó a la pantalla por J. Ivory. La historia de amor homosexual, desde el inicio, implora el valor del hombre ideal, casto y ascético que, en términos lumínicos, se ampliará con esta evocadora cita:

«después de la oscuridad avanzó de nuevo, la oscuridad es primigenia pero no eterna, y produce su propia y dolorosa aurora»<sup>16</sup>.

La valoración simbólica de la luz, con raíz en el mito de la caverna de Platón, se intensifica con las referencias a las imágenes anamórficas de las pinturas de Holbein, distorsiones que se unen al imagina-

<sup>16</sup> FORSTER, E.M., *Maurice*, Barcelona, 1998, pág. 19.

rio homosexual. El espejo, la distorsión y la poética sombra se unen al cráneo para representar el sueño ante las sombras espectrales, la sombra en una nueva vida escenificada en el valle de las Sombra que, entre nieblas y montañas, permiten explorar el sueño del vuelo que se redime en el encuentro entre dos hombres. Maurice encontró en las ensoñaciones cuerpos de hombres que puedo visualizar en el colegio. Forster establece un paralelismo entre el crecimiento del protagonista y la floración. Con las citas a Ares y a Zeus, se inicia la entrada en Cambridge, escenario y teatro esencial para los pensamientos carnales y para las vivencias paganas; rememorando a los clásicos, se inician en las metamorfosis. Maurice advirtió la transformación junto a su amigo Durham, como Jacinto y Apolo, jugaban y se abrazaban. Maurice acariciaba el pelo de Durham con gran placer. De la mano de Dante, visitan el pasaje final de Paraíso para insistir y evocar el despertar en una nueva vida desde la dimensión del sueño. Los olores de la primavera ya llegaban a Cambridge, entre aromas, se encontraron los amigos, pecho contra pecho, convirtieron los suspiros en gemidos.

Maurice conoció el rayo que dispersa las nubes, que se impone sobre las lágrimas de Eros, se preparaba en la oscuridad, amaba a los hombres, tenía que abandonar el valle. Forster compara a Maurice con el guerrero:

*«Había despertado demasiado tarde para alcanzar la felicidad, pero no para alcanzar la fuerza, y podía experimentar una austera alegría, como la de un guerrero que no tiene hogar y se mantiene siempre armado para la batalla»<sup>17</sup>.*

Los dos jóvenes se vinculan en la pantalla y en el libro a la ventana. Las salidas por la ventana marcan y explican los encuentros entre los amantes, representan la ventana de Eros que, desde el ocultamiento, lleva la entrada en el paraíso o en el hades.

<sup>17</sup> E.M. FORSTER, Op. Cit, pág. 58.

La dualidad se manifiesta en la iconografía de caminos, explica Clive a Maurice en la mansión de los Durham. Se trata de dos caminos para llegar a la belleza, a la valoración del cuerpo. Los caminos para llegar a la obra del gran Miguel Ángel son sencillos, por armónicos y eternos, es el universo platónico. La complejidad es llegar por diferentes vías a la obra de Greuze. Forster compara a dos jóvenes con dos ríos, Maurice creaba el Amor, Clive lo preservaba, facilitaba que «sus ríos regaran el huerto».

La presencia de los temas acuáticos, la determinación de las aguas del paraíso como escenario de Eros, permite hablar de los sentimientos serenos y con pasión de Sócrates por Fedro. Las referencias en la obra al Fedro, permiten que Platón se convierta en el eje de la historia de amor. Dos senderos, dos almas imperfectas, dos abismos con oscuridad final que, sin embargo, se elevan para crear la perfección, la belleza.

*Maurice*, la película de Jame Ivory, retrata tres formas de masculinidad a principios del siglo XX, en el Reino Unido. Al tiempo, mitifica lugares. El bosque y el embarcadero, como lugares míticos, permiten recuperar la dimensión simbólica de los paisajes.

James Wilby como Maurice, Hugh Grant como Clive, Rupert Graves como Alec, conforman los tres espacios poéticos, la diversificada Arcadia.

Clive se inicia en los escritos griegos, rodeados de libros, une la biblioteca con los parajes. Está centrado en la historia el *Fedro*, el *Simposio*, El *Banquete*, El *Erótico* de Plutarco, *Los amores* de Luciano recrean lugares de ensueño, arcadias.

La presencia de los clásicos, los lugares míticos de Grecia –esencial para Clive– y de Italia –la esencial para Maurice– les llevó a la exaltación de la legión tebana y del amor entre atletas, guerreros y dioses, el teatro de Dionisos, el mar, la siringa transformaron en Clive, van creando una idealización de los escenarios. Grecia le inclinará hacia las mujeres. La luz de Thánatos de Atenas llevará a su ruptura con Maurice.

Las flores inician su representación y demostración en este instante. En el papel y en la pantalla, la floración entra en escena con fuerza y con simbolismo:

*«La mayoría de las plantas viven gracias al sol, pero hay algunas que florecen a la caída de la noche»<sup>18</sup>.*

Se trata de los dondiegos de noche, *Mirabilis jalapa*, flores que empieza a abrirse por la tarde, al caer el sol desprenden una dulce e intensa fragancia. Los dondiegos azules representaban el pasado, se identifican con Clive. El amor de las mujeres surgía tan seguro como el sol, una diosa se unió a Clive para adentrarle en su vivencia amorosa con las damas.

Maurice se dedicó a la lectura, disfrutó de las miradas platónicas a cuerpos de ámbar, a las sombras doradas de cabellos acuático, llegaba a la Belleza por dos caminos, desde las flores marchitas, la ceniza, a las referencias a Oscar Wilde. Llegará la Venus de Médici y Maurice abrazará el aire, Céfito era su aliado. El conflicto del cuerpo y el alma, como en Miguel Ángel, llevarán a crear al hombre contemplativo. La mirada desde la ventana, ver la lluvia y morderse los labios en soledad, será su iconografía. Clive es una ventana ordenada y calculadora, poco cálido, como sus gestos y sus manos en la película de Ivory. Maurice representa la ventana cálida, acuática, repleta de trepadoras y de flores ascendentes.

Las aguas salpicaron el cabello de Maurice, un ritual, se apartó del aire y de la oscuridad para encerrar su cuerpo en la habitación roja. Maurice miraba todas las flores, desde la ventana disfrutaba de la belleza de la naturaleza, se inclinó desde la ventana para chocar con «los luminosos ojos castaños de un joven» entre tanta floresta. Se trataba de Alec, el guarda de la mansión, será su gran amor.

Maurice paseaba por el jardín de la mansión de Clive, disfrutaba con los deliciosos aromas, los olores de la noche, el olor de los dondiegos y el aroma del albaricoque –atributo de verdad, de salvación– llegó

<sup>18</sup> E.M. FORSTER, Op. cit., pág. 107.

allí con Alec, ambos «armonizaban en la oscuridad». Mientras Maurice dormía, entró Alec en su aposento por la ventana y, desde una escalera, contando con el impulso de la naturaleza, con el motor de las flores y los frutos que penetraban en la mente de los hombres, entro Eros. Alec brotó como las enredaderas y la ventana se transformó en pantalla, en frontera, en espejo, en sueño. En el interior de Maurice estalló una tormenta, el Batallón Sagrado de Tebas.

Los rosales silvestres, los dondiegos, los marjales agitaban la ventana nocturna, la cabaña del invernadero, que contrastaba con el templete en sus encuentros con Clive. La noche estaba de su parte, el bosque como recodo para el encuentro entre hombres, se ilustraba con los sátiros... sonaban señales, gimió una Sirena y Maurice corrió al muelle, como Ulises, atrapado por sus cantos, se convierte en un aliado de los amantes. Las blancas nubes navegaban sobre las aguas doradas, como los bosques, son agitadores y protectores de los hombres que aman a hombres. Alec, como galo moribundo, el guardabosque vestido de Ganímede, lleva el laurel a Dafne.

Los hijos de la luz, el amor como fuerza originaria y el flujo que comunica el mundo inferior con el superior, desde la dimensión neoplatónica, lleva a las almas aladas al jardín suspendido, pensil, de la insondable Arcadia.









CAPÍTULO III  
LA SOLEDAD TELÚRICA.  
OFELIA Y EURÍDICE EN  
VANDEKEYBUS

«BAJO EL AGUA

*Años viviendo bajo el agua  
en las grutas que protegen las algas  
entre las corrientes del sur  
y las frías aguas del norte.*

*Horadando la tierra  
oscuras galerías  
nos dan cobijo.  
Los heridos de palabras  
los de los sueños heridos  
han encontrado en esta playa  
descanso.*

*Un suelo de granadas y caracolas  
nuestro lecho  
antes de sumergirnos.*

*Hemos despertado entre vidreos y metales  
un almacén de enredaderas  
apenas deja entrar la luz.  
Cansancio en mis ojos  
angustia en la mayoría  
y tensión.*

*El líder sigue oscilando:  
tragedia y dulzura en su rostro.*

*Vemos nuestros cuerpos semihundidos  
en este líquido opaco y aceitoso.  
Esta mezcla soy yo y tú  
que eres también parte de aquel;  
las algas no nos dejan ver  
esta trama de identidades».*

JULIA BARELLA  
Aguas profundas, 2008

Bajo el agua, las Ninfas de Julia, entre las aguas, son Náyades danzarinas que, como en el coreógrafo Vandekybus, agitan los remolinos de soledad convertidos en seres telúricos y primitivos que se metamorfosean con la naturaleza. Julia Barella es la gran referencia en temas acuáticos, aguas esmeraldas enfrentadas a las lagunas de Hades bañadas de las granadas de la diosa de pelo rojo. Verdes frente a rojos, como en *Blush*. Esta obra es video danza con música de D. E. Edwarda y textos de Peter Verhelst, visualizan un itinerario desde los paraísos de Córcega a los interiores oscuros de Bruselas para enfrentar las contradicciones de la mente y el cuerpo, en permanente lucha el gesto y el cuerpo iluminan el imaginario visual para explorar la Arcadia.

En *Blush* (2005), Wim Vandekybus<sup>19</sup> dirige una obra que une video danza para construir Arcadia con su más allá. Se trata de lugares míticos. La historia es un viaje por escenarios que, como paraísos, son Córcega y Bruselas, marcan contrastes entre interior y exterior, sórdidos subterráneos que, frente a la luz, permiten ver en *Blush* una exploración del inconsciente salvaje, primitivo que, por bosques míticos, lleva a lo imaginario. Desde los instintos contradictorios, que en el cuerpo se reconocen y tiene razones que la mente desconoce, llevan a lo irracional y los jardines salvajes que reproducen el lado animal.

El género del desnudo se presenta en la película unido al paisaje circundante, verdes que dominan las tormentas de agua interior. El llanto del agua, que lleva al origen, a la génesis y al principio de la vida, traduce un pensamiento anclado en el cuerpo liberador. Como los poemarios húmedos de Julia Barella, moradas de Ofelia y Eurídice, los colores son texturas y símbolo para convertirse en ciclo iconológico. El Rojo frente a Verde,

<sup>19</sup> *BLUSH* (2005), director Wim Vandekaybus, música de David Eugenio Edwards. Productora Última Vez. Bailarines: Laura Arís Álvarez, Elena Fokina, Jozef Fucek, Ina Geerts, Robert M. Hayden, Germán Jaúregi, Linda Kapetanea, Thi-Mai Nguyen, Thomas Steyaert, Wim Vandekybus. *Blush* fue seleccionada para el Festival de Cannes, 2005, ACID Selection.

fuego frente a agua, iconografía de caminos desdoblados en senderos simbólicos analizados por los humanistas del siglo XV, por Leonardo y Giorgione.

Se trata de un Retorno al espíritu de la Naturaleza, enmarcado en la belleza y la libertad, que los lugares míticos representan para las damas, las madres, las hadas. Desde el más allá, la Iconografía del agua se revela en la obra de Vandekeybus entre las oquedades y sus vacíos para mostrar la antropología visual de las grutas y la cuevas, luz-oscuridad ilustran los lugares de los lugares.

Los bailarines de Wim, no dan solo pasos solamente, son trayectorias las que marcan, sus conflictos se expresan con salvajismo y autenticidad, con pureza y radicalidad. Las actrices están unidas e invertidas, el revés, para mostrar las dualidades de los territorios interiores. Los cuerpos vivos y muertos, los besos de los ausentes, construyen una historia de soledad y búsquedas, un viaje de paradigmas entre cielo y el infierno. Dante, Petrarca, Tasso, Cervantes y, entre muchos referentes clásicos, se impone Ovidio. Desde las *metamorfosis*, se van presentando personajes y paisajes repletos de sabiduría, dependientes de la cultura clásica. El contrapunto lo marca la fábula de la rana, icono de Blush. La rana, unida a la mujer y la sagrada sortija. La rana aislada es sagrada y se vincula a la muerte, la rana como representación de la plaga se unen a la multitud de desnudos que se enmarcan en el reino de Hades, para fusionarse con la pintura belga del siglo XVI, con las pinturas del Renacimiento flamenco, con el país de nacimiento del coreógrafo y cineasta. En realidad, Blush es un viaje similar al del tríptico el *jardín de las Delicias* de El Bosco; en esencia, los colores y el agua, las diversas concepciones de las fuentes y los estanques esotéricos del más allá, paraíso e infierno, verdes frente a rojos, lo arcádico frente a los incendios de la Estigia, el viaje telúrico, la metamorfosis. A este sentido irónico y erudito del Humanismo renacentista de la cultura septentrional, se incorpora el universo pagano del Mediterráneo, esencial para abordar la historia de Vandekeybus.

Ante los macro escenarios, surgen, como el delicioso jardín triple de El Bosco, los microespacios y los objetos; en estos recodos de soledad, que recuerdan a los pastores arcádicos de los textos clásicos, la melancolía y el aislamiento se enfatizan y elevan con los crepúsculos, momentos esenciales para crear desde la intensa melancolía. En este escenario, las connotaciones lunares y acuáticas de la rana, sus vínculos con la humedad y la lluvia, con el reino de la hadas, permite recordar e insistir en su unión con el cráneo y con el infierno, con la androginia y la metamorfosis; sin embargo, la rana de *Blush* está bendecida por el agua y por la dama, simbiosis de Ofelia y de Eurídice. Para el coreógrafo, la rana representa el alma, saliendo del cuerpo de la protagonista que, al unirse parcialmente al anillo, conforman el significado de los duradero y la circularidad para representar el amor eterno, imagen alegórica que lleva a los mitos de Eurídice y de Ofelia, que se adentra en la fábula para revelar el carácter mágico de los dos objetos poetizados, círculos defensivo de los amantes inseparables, el valor sagrado y celeste del anillo permite unir a los hijos de Venus por su reciprocidad, fusiona cielo y tierra para destacar el amor eterno.

Entre las aguas *Durmientes*, de Julia y Wim surgen las almas vivas en el más allá. Se trata de aguas primitivas para Wim Vandekeybus, se manifiestan dos corrientes de aguas, lo masculino y lo femenino se diferencian, las alegorías y la pena fúnebre, las playas y las islas, los lugar de estrellas y de flores, van nutriendo una nueva Arcadia. Las flores, bajo el agua y junto a la rana y las náyades, construyen el lago que hace el jardín, el baño y los reflejos, las espumas y la liturgia que, en los paisajes deshabitados, rememoran las aguas durmientes de Eurídice, las aguas y la fábula, definen el reino acuático de Wim. Entre el sol de primavera, que inunda a sus damas, náyades ocasionales, ellas emulan los animales para volver al origen de la danza y al primitivismo recuperado por la danza contemporánea.

Los agujeros profundos de Arcadia, las fuentes y los ríos que alimentan a los personajes, llevan a los parnasos y a los montes míticos. Los bailarines se recrean

entre los árboles, entre las ofrendas bucólicas y heroicas, pueden verse caminos y laberintos que se irán reproduciendo en los interiores. La sublimación y el deseo, los dobles poderes femeninos y masculinos se diferencian, ellas viven unidas a las aguas. La imaginación activa el universo de las damas, los alientos y el canto de las sirenas-bailarinas amplían la fuerza visual de este gran creador.

La frescura del espejo, al lavarse las manos y el cuerpo, permite ver las aguas femeninas, que se apropian de los lugares, de la naturaleza; los perfumes de las praderas inundan los bosques míticos. Las damas, transformadas en ninfas, embellecen los baños de las bailarinas que, desde la función maternal del río, llegan a la magia de las montañas, lugares esenciales para las bacantes. La salida del agua, el paisaje desposado con la mujer, representan el misterio del follaje femenino, el triunfo de la madre Naturaleza.

En esta representación, la mujer-alga tiene en el cabello un arma, la cabellera es una protagonista de la danza de Wim que se une a la fauna. La rana, como ángel del abismo, entre la imagen de las larvas y de las plagas, crean una visión estomacal que lleva a El Bosco. La intimidad y el reposo de la fauna, desde la fábula, mudan y se transforman para construir analogía; la hinchazón de la luna llena y de la rana, tragadora y relacionada con la fecundidad, se unen para ampliar la dimensión antropológica de la historia.

Entre arrastramientos de dolor, vinculas al reino animal, surgen contrastes telúricos, de ritos paganos. La diosa con cola de pez, Jung relaciona Delfín y útero, llevaría a la presencia de las primitivas manifestaciones de la animalización, pulsiones animales y psiquismo animal que acompañan a los protagonistas, Ofelia y Eurídice.

Las bailarinas de Vandekeybus son Ménades, como Bacantes, se expanden en el rito, creando un lenguaje ondulación y una energía con vibración. Volver a los orígenes, como deseo de participar de las fuerzas cósmicas, explica el cortejo, la corporalidad y la exteriorización del interior que, en la danza acuática y

verde, con el grupo de delfines que nos recuerda el cortejo de Posidón-Neptuno, el universo masculino, que en los emblemas de Alciato se relacionaba con la prudencia y la calma.

Los caballos de Poseidón se tocan con la cabellera de Ofelia, símbolos ondulantes que Bachelard lo argumenta con destreza al citar a Balzac y Poe. Ahogarse en un baño de trenzas o de cabellos de flores, lleva a la feminización de la cabellera como patrimonio del sexo femenino. Orfeo y Ofelia se unen al canalizar el agua como materia de desesperación, como almacén de lágrimas, como morada de soledad. Las aguas sombrías, telúricas, marcan el ahogamiento de heroínas y héroes con flores.

La necesidad de unir danza y cine, en Wim tiene una unión necesaria con la literatura, Cortázar o Bowles son dos de los referentes en sus obras. En *El cielo protector*, Paul Bowles evoca el desierto y el paisaje de soledad; en la película de Bertolucci, con trabajo de Vittorio Storaro, los parajes dorados son iluminados para destacar la determinación de soledad como generadora de poesía. La soledad fecunda el inconsciente como indica Thomas Mann en *La muerte en Venecia* (1911). La película de Luchino Visconti en *Morte a Venezia* (1970) se reitera la Arcadia paradisíaca y la Arcadia de la muerte. El hombre solitario y femenino, amante de las flores, como el escritor y el director, insisten en el sufrimiento de la soledad contemplativa, platónica, con matiz de tristeza, ahonda en el silencio, pero engendra lo original, lo atrevido<sup>20</sup>.

El paisaje de Venecia, iluminado y laberíntico, el mar muerto y el espejo sereno, se proyectan en el paisaje de Saturno. Una ópera de Britten y el ballet de Neumeier retoman el mito de Mann. El artículo de Vicente Molina Foix para *El País*, en *Babelia*, destaca

<sup>20</sup> BLÁZQUEZ MATEOS, E., *Paisajes en la literatura y el cine*, Instituto Superior de Danza Alicia Alonso y Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2002. BLÁZQUEZ MATEOS, E., *Refinamiento y belleza en la obra de Luchino Visconti*, en AGR, COLECCIONISTAS DE CINE, Año II, número 5, Madrid, 2000, pp.18-41.

el encuentro del joven idealizado con la muerte, la visión platónica y la dimensión de Venecia como tierra de sueños, el poder inspirador del amor idealizado que se constituye la imagen reveladora para crear, para elevar los lugares y convertirlos en míticos. Como nos ocurre al leer los bellos textos de Molina Foix, las obras de Britten y Neumeier potencian el imaginario, llevan el encantamiento.

Las aguas de Venecia, en el marco de la liturgia, permiten unir belleza y muerte, Eros y la Muerte unidos. La topografía sensible, retocada por Molina Foix en su texto, secontraponen al caos interior del personaje. La ópera *Muerte en Venecia*, supone una interpretación intensa al convertir a Tadzio en criatura alada.

*La muerte en Venecia, Un danza macabra de John Neumeier* representan la búsqueda de la belleza, marcada por la armónica belleza de un cuerpo que representa el ideal de belleza femenino del Renacimiento que, apoyándose en la estética Neoplatónica, permite sentir el dolor interno ante el abismo oscuro, reservado y secreto que se cristaliza en el mito de Eros, en los rituales de san Sebastián.

La danza macabra de Neumeier, con música de Bach y Wagner, intercala a Mann y a Visconti para desdobra en dos iconografías de lugar y de tiempo el universo del mágico libro. La música de Bach representa lo Apolíneo, el mundo oranizado e iluminado de Aschenbach. Wagner es el aliado de Tadzio, que escenifica lo Dianisiaco, la oscuridad y el tenebrismo del paraíso. El erotismo se plasma en el lenguaje de los bailarines, la coreografía no deslumbra, se muestran cuadros e intensos sentimiento que se imponen sobre el diseño coreológico. Se impone la imagen del cuerpo como paisaje de belleza armónica enfrentada a la irracionalidad de la Noche que lleva a Saturno, a la melancolía.

Una condición indispensable de las heroínas es la soledad. Como Penélope, los personajes femeninos de gran parte de las películas de Woody Allen son sabias que humanizan, que esperan en soledad, creadoras en lo cotidiano, que pueden emanciparse del cuerpo

femenino para ser guerreras con un libro o un lienzo, no necesitan la espada aunque pueden utilizarla como complemento.

En la película *Otra Mujer*, el creador y director Woody Allen muestra a un misterioso personaje femenino, una profesora de Filosofía, interpretado por Gena Rowlands. Entre la realidad y la metáfora, emerge Marion (Gena Rowlands), que conoce a una mujer inquietante, Hope (Mia Farrow).

Marion se enfrenta a la verdad de sus necesidades emocionales y al recuerdo de una pasión que ha ignorado, pero que no he perdido, es Larry (Gene Hackman) La fotografía es de Sven Nykvist, que genera las atmósferas cálidas y doradas para las damas y los parajes amenos, la Arcadia. Marion encuentra a Hope llorando ante el cuadro *La Esperanza*, una obra de Gustav Klimt en el que aparece un desnudo de una mujer embarazada, en vertical; el cuerpo voluptuoso y sensual, retoma la visión estimulante de la pintura veneciana del Renacimiento para mostrar un vocabulario perturbador y erótico. La prominente barriga de Hope y de la protagonista del lienzo revelan una poderosa visión de la femineidad que se unen a la Noche, la Muerte y la Esperanza, una construcción alegórica que está reforzada por los poemas de Rilke, la analogía de la mujer con los animales y la valoración simbólica de las máscaras, objetos poetizados de la película y del cuadro, aumenta el carácter simbólico. El lienzo, la pantalla y el poema exploran la revitalización del mundo de las damas desde la confluencia de realidad y ficción que, retomando *Fresas Salvajes*, conforma una profunda visión de las mujeres que, con raíces en la poesía simbolista y en la pintura modernista, permite nutrir el gran personaje, genialmente interpretado por Gene Rowlands.

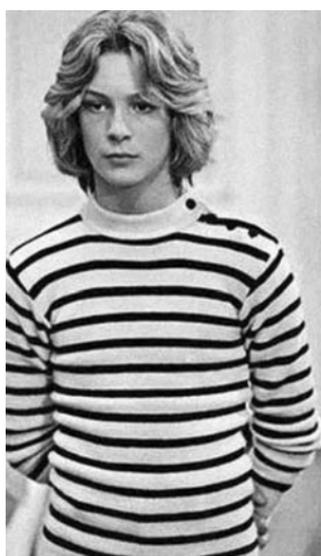
Esencias femeninas, coronas visibles para las cabelleras rojizas de las damas de Klimt, coronas invisibles para los personajes de Allen, una analogía que crea un himno a la vida, a la esperanza, a la esencia de las mujeres, a su imaginario, a su vocabulario llevado al lenguaje visual, es la mujer telúrica y solitaria.

*Otra mujer* (1988) , con guión de Allen, contrasta la luz con la oscuridad para poblar de libros iluminados y de estrofas la historia enigmática de la Dama. El libro, como vela encendida, se integra con Marion, que se retira de su labor docente para escribir un texto; mientras redacta e investiga, escucha por la rejilla a una mujer melancólica, como a Eco, escucha a Hope.

Marion leerá un poema de Rainer María Rilke, un texto que emocionaba a su madre, un poema manchado por las lágrimas, es el poema *Torso de Apolo arcaico*, Apolo, como un candelabro, ilumina la vista para poder ver la curva de las caderas... el poema se vincula con el lienzo de Klimt y la escultura incompleta y fragmentada, como Marion, se cubre de piel de fiera como los felinos, está dentro de una jaula. Es también una estrella, que marca necesidad de cambiar su vida. Delfos, como lugar para visitar, se convierte en un referente clásico y teatral que, unido al bloqueo escultórico-pictórico de Ninfas y del Tiempo, como en la novela *Las Horas*, lleva al autoconocimiento, a la exploración del yo con su teatralización.

En la casa-galería de las antigüedades, con lámparas, la rejilla y la oscuridad, entre espejos, se presentan las heroínas. La escena final se centra en la lectura del libro de Larry, que Marion abraza, se compone un cuadro de Dama iluminada con ventana. En la novela de Larry aparece ella, Marion, que es Helenka, Helena, en hebreo es mar de amargura, antorcha en griego, frente al dolor de Marion, Helenka es la luz y la transformación; como dar a luz, como el lienzo de Klimt, el camino de la dama se fortalece y se une al mármol de la escultura sin terminar, el non finito de Rilke anuncia la nueva vida de la protagonista un camino que, como el trazado por Dante y por Colonna en *El Sueño de Polifilo*, trata de un itinerario a la isla circula de Venus de la mano de la sabiduría y del Conocimiento.







## EPÍLOGO

# EL HÉROE MILITAR Y LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE DE BATALLAS

La división entre el género del retrato y el del paisaje estructura la imagen del héroe con la del paisaje que lo acompaña, adoptando funciones diferentes según las intenciones del artista y el mecenas de la obra de arte. De esta manera, los grandes mitos de la Edad Dorada en España se empapan de los modelos del pasado como ideales para exaltar las virtudes militar y del político. Carlos V, Felipe II y Álvaro de Bazán son algunos de los ejemplos que se identificarán con los personajes de la mitología clásica y con los grandes emperadores romanos, a los que se harán referencia por el pasado hispanorromano de algunos. La mayoría de las representaciones serán de rostros serenos y paisajes en calma, que, exaltando la eterna juventud, por un lado, y la hermosura del vigor, por otro, están inmersos en una escenografía solemne en su proceso intelectual de idealización.

Así fue cómo surgió esta moda de sublimar a los héroes militares basada, principalmente, en el discurso político pronunciado en el Senado. Será en el periodo helénico cuando se dará un gran empuje a los diferentes tipos de discurso *panegírico*, que consiste en la alabanza de los dioses y los hombres modélicos, tal y como lo recoge Quintiliano. En el Imperio se valorará su contenido político. De esta manera, los sofistas componían así las alabanzas en latín y griego, para exaltar a los soberanos, fundamentalmente. En la Antigüedad, las épocas tardías recogerán el ideal humano que valorará enormemente la validez de la vejez de los grandes militares. Desde Cicerón a Estacio, se hará incapié en rasgos físicos como los pelos grises o la barba canosa.

El hombre perfecto tiene ahora también un nuevo ideal dotando al militar de atributos de la ancianidad y cuyo tópico es retomado por Filóstrato, entre otros. La representación de Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, será perpetuada por Cesare Arbasia, a finales del siglo XVI, en las pinturas de la familia en el palacio de El Viso del Marqués, en Ciudad Real<sup>1</sup>.

El *panegyricus* también iba unido a la exaltación de los nuevos valores culturales, ligados al nuevo saber humanista. Así es como el ideal del héroe militar es un ideal humano como el santo y el sabio. Como ejemplo de esta suma están los Austrias que reinaron en España, por lo que Carlos V y Felipe II serán grandes militares y, a su vez, amantes de las Letras. El emperador tendrá esa otra vertiente de anacoreta que, resultante del ascetismo imperante, es ejemplificada por San Jerónimo y Julio César, verificada en su retirada al Monasterio de Yuste, donde, dentro de su vida contemplativa, realizará los trazados de los jardines del conjunto monástico, mientras demanda para su soledad las tres obras de Tiziano más importante para él. La gran difusión de las Artes en el Renacimiento tiene su punto más alto en la obra de El Escorial que, dirigida por Felipe II, rememora el culto griego a los héroes que se remonta a la época micénica y es el punto de partida de la gran obra como homenaje a sus antepasados.

La virtud heroica se basa, además, en el dominio de sí mismo y su voluntad de aspirar al poder, a la responsabilidad y la osadía; el héroe puede ser tanto un capitán como un emperador, por tanto. Esta imagen del mundo griego viene de la epopeya heroica antigua, unida a la visión trágica de la vida de aquella época remota. Sin embargo, la meditada epopeya virgiliana, deudora de la epopeya de Homero, será la que tendrá una notable importancia para la definición de los dos

<sup>1</sup> BLÁZQUEZ MATEOS, E., «Los Escenarios pintados de Cesare Arbasia: paisajes idílicos y de soledades», en *Bollettino della Società per gli Studi Storici, Arqueologici ed Artistici della provincia di Cuneo*, n° 109, 1993.

géneros y surgirá como manifestación de ese otro momento, al reflejar los ideales de una sociedad de grandes tensiones internas. Así, en la «Eneida» se recoge el ideal de un Héroe fundado en la virtud moral del buen guerrero. Virtud moral y sabiduría serán la suma de los más importantes programas iconográficos que acompañen a los príncipes y a los nobles.

El mundo romano asumió el equilibrio entre las antiguas virtudes romanas y la cultura griega, donde destaca el hecho ya señalado de la vinculación de los emperadores al mundo de las Letras, expresado en el equilibrio de Hércules-fuerza con Ulises-entendimiento. Esta transformación que enlazaba sabiduría y valor llevará al pacto de Marte con Apolo y las Musas, por lo que los Césares son caudillo militar y soberano poeta, evocado también por la cultura hispano-musulmana.

Las imágenes de los altos hombres del Imperio español verán sus retratos idealizados, como suma de las nuevas ideas neoplatónicas y que tuvieron como resultado el empleo del panegírico que unía la noción de lo hermoso con la nobleza y virtud viril del retratado militar. Esta fórmula se planteó por Leonardo da Vinci en los arquetipos del guerrero y el efebo, antagónicos y complementarios a la vez. Son dos tipos simbólicos en los que se reflejan los paradigmas leonardianos del cuerpo humano, columna vertebral del ideal humanista. Sus estructuras anatómicas y su fisonomía resaltan el vigor y la volumetría de los miembros, marcando los nervios y músculos en estado de tensión, que serán contagiados a los rasgos faciales<sup>2</sup>. El guerrero es el ideal renacentista de la acción, del poder de la voluntad, de la furia del deseo de gloria y de la dignidad de apariencia imperturbable, que tal y como aparece en los retratos de Carlos V es el ideal elegido para el héroe militar.

<sup>2</sup> ARGULLOL, R., *El Quattrocento. Arte y cultura del renacimiento italiano*, Barcelona, 1982.

El vigor y la belleza corporal eran precisos para los programas de nuevos contenidos que requerían, a su vez, de la creación de lugares bellos, es decir, de un paraje ideal embellecido o sentido. Será cuando el cuadro una al retratado con el fondo paisajístico y éste explique el acontecimiento bélico, tal y como ocurre en el cuadro de Tiziano: «Retrato de Carlos V en Mühlberg», de 1548, en el cual el emperador cabalga a caballo con armadura y banda en ristre, en conmemoración de su victoria contra los protestantes en la batalla de Mühlberg, donde se representa una victoria sin los contendientes, en la que sólo aparece el César, símbolo de la victoria del poder y la desaparición de la rebeldía gracias a la serena razón de Carlos V.

Con ese vigor se plasma al retratado, paseando por el escenario de la batalla sin ningún obstáculo, afirmando su posesión sobre el entorno<sup>3</sup>. El paisaje bélico en el que está inmerso la real persona está tranquilo, aunque las nubes se alargan como una oscura mancha imprecisa. El jinete avanza desde la izquierda, desde la gran sombra a la luz que, remarcado por el sentido de la lanza, van hacia el lugar de la luz, tal y como se refleja en la armadura, como alarde técnico de las calidades tonales del genial pintor, incorporando un fondo platonizante y metafórico donde los dos géneros avanzan a favor de su independencia.

La figura del emperador y su hijo Felipe II, realizadas por los escultores Leone y Pompeo Leoni, representan la imagen sublimada de los dos personajes. La gran estatua de mármol de Carlos V (1553-54) lleva en el cuello el Toisón de Oro, el ristre y el calzabotas altas, mientras con la mano derecha recoge el manto. Bajo el pie derecho está el casco y un águila, símbolo del más alto poder. Una representación a "la antigua" que con el manto crea una composición más dinámica. La escultura del Príncipe Felipe II, a los veinticuatro años, fue realizada por los Leoni entre

<sup>3</sup> GARÍN, F., «Desplazamientos por un paisaje imposible», en *Los Paisajes del Prado*, Madrid, 1993, pp. 382-396.

1551-1553 y está revestido con armadura y manto, donde destaca el trabajo de la coraza, bajo el dominio del detallismo propio de un orfebre. El tratamiento dado a este bronce es más realista y destaca la altivez del retratado. En la armadura aparecen figuras mitológicas y virtudes alegóricas, con una imagen femenina danzante además de un tondo con las Tres Gracias que, de alto contenido platónico, era el grupo que acompañaba a los retratos de la madre del retratado, la emperatriz Isabel de Portugal. Junto al homenaje a su madre, están las imágenes de Mercurio y Hércules, exponentes del pasado mítico de los Austrias que simbolizan la unión de las Armas y las Letras<sup>4</sup>.

Por otro lado, la iconografía en torno al Marqués de Santa Cruz es desarrollada, fundamentalmente, en las pinturas al fresco del palacio de los Bazán en El Viso del Marqués. Destaca, por su contenido, la sala Portugal, donde se describe la conquista de Portugal por mar de Álvaro de Bazán, para mantener así los derechos de Felipe II sobre la corona de Portugal que pretendía el Prior de Crato. En los lados de la sala están pintados los cuatro emperadores romanos que fueron españoles: Trajano, Adriano, Marco Aurelio y Teodosio.

Próximas a la sala están en las escaleras las dos estatuas que, ubicadas en los distintos rellanos, representan a Neptuno, identificándose con el padre del Marqués de Santa Cruz, mientras la de Marte es el símil del mecenas del programa. El Marqués está también como el mítico Hércules, símbolo de virtud, que lucha contra mal, ejemplificado en el Centauro. Como remate del conjunto pictórico-escultórico de la escalera está representada la Fama, por medio de una figura alada, con corona de laurel, mientras difunde los hechos extraordinarios de los héroes guerreros españoles. A sus pies, está representado un globo terráqueo, un esclavo y un guerrero, a la vez que rodean el recuadro los símbolos de cuatro ríos con los búcaros

<sup>4</sup> VV. AA., *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Madrid, 1994.

colagados que vierten agua, introduciendo el concepto alegórico-temporal tomado de la cultura antigua y que acompaña a los programas del relato militar.

## El paisaje militar

Los parajes para las escenas bélicas y victorias, por mar y tierra, requieren de un paisaje suave y despejado para la historia de héroes. El papel del paisaje topográfico sirvió, a su vez, para ensalzar los territorios dominados y vencidos. El arte militar y su representación en las artes del Renacimiento tiene también sustento en el texto de Maquiavelo que, basado en la atracción por las glorias del Imperio Romano, se convirtió en el sueño de todos los gobernantes y nobles del momento. De este gran humanista podría desprenderse la valoración de una apostada convicción, la preferencia de tropas formadas por ciudadanos nativos frente a mercenarios. En «El Cortesano» –la obra más difundida del Renacimiento–, de Baltasar de Castiglione, se recoge la apuesta por la importancia de las pinturas de batallas como medio didáctico para la formación del militar, respaldada por el apoyo de la literatura de aventuras del momento renaciente. Estas novelas de caballería exaltan a Carlos V y a los césares, buscando el Elogio del personaje militar y alabar así el presente como prolongación del pasado, no como actitud de añoranza sino con la confianza de estar viviendo un momento glorioso.

De esta manera, los frescos de lugares conquistados y de batallas, en clave heroica o heráldica, ocupan diferentes escenarios privados o públicos, dependiendo de la marcada intencionalidad del comitente. Uno de los ejemplos más importantes son los frescos pintados de paisajes, en clave bucólica, en el Peinador y Mirador de la emperatriz Isabel de Portugal, espacio ubicado en la Alhambra de Granada<sup>5</sup>. Estos paisajes recogen las Empresas de Carlos V en Túnez, inmortalizados para el

<sup>5</sup> BLÁZQUEZ MATEOS, E., «El Peinador de la Reina en la Alhambra. Los paisajes testimoniales de conquistas», en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, n° XXV, 1994, pp. 11-23.

deleite de su mujer, que, exaltando las virtudes del Buen Gobierno del Emperador, se proyectan en un espacio femenino y privado.

También los Aposentos femeninos de El Escorial serán testimonio de un nuevo gusto por los paisajes, es la Galería de las Batallas, donde se representan la Batalla de la Higuera, la Guerra de San Quintín y las Jornadas de las Azores. Lo más importante de este relato pintado es la ausencia de héroes. El paisaje y la escena de batalla se ensamblan asumiendo los valores simbólicos de memoria del retrato del momento, de una realidad histórica independiente. Las obras fueron llevadas a cabo por un grupo de pintores genoveses encabezado por Luca Cambiaso, en las que participaron Nicolás Granello, Fabricio Castello, Lázaro Tavarone y Oracio Cambiaso. Un grupo amplio de artistas que son considerados modélicos según Lomazzo, teórico del Renacimiento, para quien lo primero en una composición de guerras y batallas es la descripción del hecho, basándose, sobre todo, en la colocación de dos ejércitos en un lugar llano, de manera que en medio no aparezcan árboles pintados, ni ríos, ni otra cosa que pueda estorbar la pugna al ser los lugares elegidos, según el criterio de los capitanes para las diferentes batallas, siempre unido al fiel relato histórico verosímil.

Así, el contingente, según Lomazzo, debe representar la tropa modélica cerca del monte, de una selva o una ciudad, porque son estos los lugares que eligen los sabios militares para buscar cobijo y salvación en caso de derrota. También el pintor tendrá que dibujar alguna fuente cerca de los campos de batalla al lado de las tiendas y junto a importantes ríos, según las indicaciones del pintor milanés. El modelo se ejemplifica en la Sala de Portugal citada, en la que el paisaje de batallas expresa la tradición de un gusto por las pinturas al fresco unido al relato histórico escrito, ensamblados

<sup>6</sup> MERINO PERAL, E., *El arte militar en época moderna: los tratados de Re Militari en el Renacimiento 36-1671*, Ministerio de Defensa, Madrid, 2002. Sin duda, este es el gran texto de arte militar.

para dar credibilidad y veracidad a la Idea<sup>6</sup>.

Por lo tanto, retomando la tipología de paisajes abierto en el espacio de Isabel de Portugal en la Alhambra, se llevará, por los artistas genoveses a El Escorial, desde donde irán a El Viso por los Bazán, punto de cierre del más importante programa paisajístico en España, dentro de contexto renaciente que impulsa al disfrute y el deleite de los parajes poéticos e históricos representados sobre las paredes y al fresco. De esta manera, los escenarios de El Viso del Marqués recogen la moda abierta en Granada, en la que participó vivamente el artista genovés Antonio Semino, bajo el mecenazgo de Álvaro de Bazán el Viejo, en 1537, y autor de las pinturas de los paisajes testimoniales de la Alhambra.

## La imagen de la muerte del militar en el pasado

Uno de los textos de mayor repercusión en la cultura del Renacimiento en España fue el libro de Filóstrato el Viejo, que recoge la iconografía del mundo helénico y latino. En "las Imágenes", ilustradas por el francés Antoine Caron en el siglo XVI, se advierten los mensajes que enriquecen la mitología clásica al tener el contenido literario que caracterizó a la pintura antigua. De esta manera, el episodio elegido es el de Memnón, donde aparecen las tropas de éste mientras se disponen para las *lamentaciones fúnebres*. Filóstrato el Viejo lo describe de la siguiente manera:

*«Una lanza de fresno le atravesó, según creo el  
pecho. Cuando me encuentro con una ancha llanura,  
tiendas un campamento fortificado y una ciudad  
cercada  
de murallas, no me cabe duda de que ésa es Troya y  
estos los etíopes, que se estan lamentando por la  
muerte de Memnón, el hijo de la Aurora[...] Advierte  
cuán largo es tumbado en el suelo, cómo ondean sus  
bucles como espigaslos mismos que sin duda pensaba  
dedicar al Nilo; pues, mientras los egipcios poseen la  
desemboca dura del Nilo, los etíopes tienen las*

*fuentes. Repara en la fuerza de formas, incluso ahora, cuando sus ojos no se han apagado. Mira su incipiente barba, cómo compite en lozanía con la de su*

*matador[...]*

*He aquí las divinidades celestes: la Aurora, que llora a su hijo, deja abatido al Sol y pide a la Noche que llegue antes de tiempo»<sup>7</sup>.*

Los símbolos de los Ríos y los otros tópicos del texto reiteran las citas anterioremente señaladas. El fragmento de Memnón acaba con el matiz en el que describe la mutación del héroe, al convertirse en Estatua de piedra negra, haciendo así referencia a los Colosos de la entrada al templo funerario de Amenofis III en Tebas, ya que los griegos pensaban que se correspondían las estatuas con el héroe del ciclo del héroe troyano, conocidas como esculturas parlantes por los chasquidos de las estatuas tras un corrimiento de tierras. Esto explica, parcialmente, la importancia de las esculturas pintadas dentro de los programas de los héroes, como el del palacio de la familia Bazán, poniendo también la alegoría política al servicio del emperador o de los nobles militares por la veta mitológica, con la finalidad de inmortalizar su memoria y sublimarla.

Otra de las muertes de militares más destacadas por Filóstrato el Viejo fue la de Antíloco, el más joven del ejército griego que obtuvo, a su vez, el medio talento de oro en los juegos atléticos, según Homero. El momento culmen es cuando Memnón, llegado de Etiopía, da muerte a Antíloco, que se ha lanzado para defender a su padre, sembrando el terror entre los aqueos. Así describe Filóstrato el Viejo el encuentro de Aquiles con su favorito muerto:

*«No reconocerás a Aquiles por sus largos cabellos –se los cortó, en efecto, a la muerte de Patroclo–, sino por su belleza, su estatura y el propio hecho de faltarle el pelo. Ahí está: se lamenta, desplomado sobre*

<sup>7</sup> FILÓSTRATO EL VIEJO, *Imágenes*, edición de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Madrid, 1993, pp. 46-47.

*el pecho de Antíloco, y parece prometerle una pira funeraria con sus ofrendas y, quizá, las armas y la cabeza de Memnón[...] Antíloco está en la flor de la juventud y ostenta una resplandeciente cabellera; su pierna es esbelta, su cuerpo está bien proporcionado para la carrera, y su sangre roja brilla, como una mancha de color sobre marfil, allí donde la lanza ha herido el pecho. Yace el muchacho con un aspecto nada sombrío no cadavérico, sino todavía alegre y sonriente, pues fue con un gesto de alegría como murió»<sup>8</sup>.*

Esta es, finalmente, la visión de héroe militar que dominará, por tanto, basada en la imagen idealizada que, ejemplificada en la Tumba de los Medici de Miguel Ángel desde una concepción platónica, revive la memoria del personaje sublimado y encuentra la muerte en la batalla. El Renacimiento se encargará de reafirmar esta vertiente y compajinarla con la del mito de Hércules, con el que también se identifican los nuevos héroes. Por otro lado, la muerte en la batalla es signo de dignidad y del más alto valor, así lo constataron los pensadores del pasado. Esta otra vertiente del retrato del militar y su panorama afirma la relevancia de la imagen del espacio abierto para la contemplación conveniente a la historia, respaldado por la aplicación de los nuevos avances de la perspectiva. Se crea, por lo tanto, un retrato de poder, de batallas y firmas que afianza el carácter legitimador de la propia escena.

Entre los numerosos paisajes en el cine unidos a héroes y heroínas, destacar los elaborados por Fritz Lang. Los creadores Hermann Warm y Walther Röhrig diseñaron los espacios y los paisajes para *El gabinete del doctor caligari* y *La muerte Cansada*; sin embargo, el universo para los héroes no tendrán las sombras y las atmósferas telúricas del caligarismo, se trata de lugares arcádicos que se revelarán en *Los Nibelungos*. De nuevo Wagner, para las dos películas de 1923: *Los Nibe-*

<sup>8</sup> FILÓSTRATO EL VIEJO, op. cit, pág. 105.

*lungos, La muerte de Sigfrido y La venganza de Crimilda.* La pintura y la escenografía del Renacimiento son un referente indispensable para unirlo al Romanticismo y el Modernismo. Los decoradores, Otto Hunte con Eric Kettelhut y Karl Volbrecht, laberintos de árboles dentro y fuera de los espacios que son deudores de la pintura.

El paisaje abstracto, los puentes, el castillo alegórico, las ruinas del palacio, el árbol aislado, la gruta, el dragón, construyen los lugares de los héroes. Crimilda, como Medea, representa con su atuendo y sus paisajes el viaje de los parajes amenos e idílicos al Primitivismo, ella representa y demuestra el valor de la metamorfosis, desde la grandeza de una heroína. Crimilda entra en tierra de bárbaros y se torna en salvaje sin perder su universo de dama. Frente al orden y la armonía, los bosques infintos y los árboles torcidos, la niebla, se imponen para llegada de la edad de piedra, una arcadia representada en el Jardín de Bomarzo.









## EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid.

Profesor titular de la Universidad Rey Juan Carlos, Departamento de Ciencias de la Comunicación I.

Colaborador en el Instituto Superior de Danza Alicia Alonso.

Ha sido docente en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Universidad de Salamanca.

Es colaborador en 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.

## OTROS TÍTULOS PUBLICADOS DEL AUTOR

- Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento
- Viaje artístico por el Valle del Tiétar
- Isabel de Portugal, la reina invisible
- Arte Renacentista en la provincia de Ciudad Real
- Viajes al Paraíso. La representación de la Naturaleza en las artes.
- El Reino de Flora
- Paisajes en la literatura y el cine
- La Mansión de los Pavos Reales
- El jardín oval de la Condesa de Chinchón
- El edén manchego
- El palacio de Viso del Marqués como Templo de la Fama
- La metamorfosis de la ciudad amurallada
- Rincones sublimes al sur de Gredos
- El desnudo en el arte abulense
- Moradas ultramundanas en Ávila
- El reino de Adonis, el santuario de Sebastián
- Mansiones en el cine
- Ofelias en el cine, aguas en el espejo
- Brokeback mountain, el paraíso de Eros
- Escenografías paisajísticas y Artes Escénicas
- Galería-Museo Manuel Aznar  
Castillo Álvaro de Luna de Arenas







