



DEL ARCO SANTIAGO, Iván. "Simbolismo y funcionalidad arquitectónica en dos mitos: *Blancanieves* y Walt Disney". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5 (julio-diciembre 2007), 19 pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/arco.pdf>

ISSN: 1886-5623

Recibido: 20/11/07 Aceptado: 30/11/07

SIMBOLISMO Y FUNCIONALIDAD ARQUITECTÓNICA EN DOS MITOS:

BLANCANIEVES Y WALT DISNEY

IVÁN DEL ARCO SANTIAGO

Profesor del Departamento de Historia del Arte y Superior de Restauración y Conservación de Bienes Culturales de León

Resumen

El maravilloso mundo de los cuentos y su reinterpretación en el marco de las artes más contemporáneas tiene uno de sus mejores ejemplos en *Blancanieves y los Siete Enanitos* de Walt Disney, una obra plagada de elementos simbólicos relacionados con la tradición histórica y el nuevo imaginario creado por una sociedad emergente. La pluralidad cultural del desarrollo hermenéutico de la *Blancanieves* de Disney, ocupa un ancho marco, apreciable en la arquitectura y escenografía de la obra, tema fundamental de este artículo. Y como dicha obra es reflejo directo de su autor, de su verdadero demiurgo, Walt Disney, se convierte en emblema de ambos. La universalidad del largometraje y la repercusión de su estreno, han convertido a *Blancanieves* y a los *Siete Enanitos* protectores, en personajes míticos de la cultura contemporánea, y junto a ellos a su autor, figura envuelta de misterio desde su muerte.

Palabras clave: Walt, Disney, simbología, simbolismo, iconografía, arte, cine, animación, cuentos, hadas, tradición, mito, arquitectura, folklore.

Abstract

The wonderful world of tales and their reinterpretation in the frame of the most contemporary arts has one of its best examples in Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarves, a work riddled with symbolic elements related to the historical tradition and the new imaginary created by an emerging society. The cultural plurality of the hermeneutic development of Disney's Snow White occupies a wide frame, significant in the architecture and scenery of the work, main topic of this article. And since the mentioned work is a straight reflection of its author, of its true demiurge, Walt Disney, it becomes a symbol of both the author and his work. The universality of the film and the repercussion of its premiere, have turned Snow White and the Seven protective Dwarves into mythical prominent figures of the contemporary culture and, along with them, their creator, whose personality has been shrouded in mystery since his death..

Keywords: Walt, Disney, symbology, symbolism, iconography, art, film, cartooone, faire, tales, tradition, mytho, architecture, folk.

Todo momento y toda personalidad, marcan un camino sin retorno al ayer en toda obra. Un camino para un mañana de incertidumbres que se resuelven en los cambios y evolución de la personalidad artística. En las líneas que

sucedan, nos acercaremos a parte de ese interior vivo y fijado en la obra *Blancanieves y los Siete Enanitos*, así como de la personalidad de su creador, Walt Disney, maestro director de su opera prima, su primer largometraje, y uno de los primeros de la historia de la animación.

La iconografía desarrollada por la compañía Disney en sus primeros años, lo que supondría la obra de Walt Disney, es muy variada siguiendo dos vertientes. La primera de ellas se centra en la tradición iconográfica del siglo XIX, siendo ésta una conclusión evolucionada de iconografías anteriores donde cada elemento tiene un valor en sí mismo con el que el espectador lo equipara. Esto es lo que se puede llamar “el mundo simbólico de Blancanieves”, apropiándonos en parte del título de la serie de libros de Filippo Picinelli, *Mondo Simbolico*. A cada objeto representado, significativo, corresponde un significado, fácil de identificar por la sociedad. Son símbolos que nos han acompañado durante años, incluso miles de años, aunque susceptibles a cambios interpretativos. En segundo lugar nos encontramos con el mundo de la iconografía de masas, donde los símbolos trascienden de su interpretación clásica para adentrarse en el mundo social. Cada objeto, cada personaje, son símbolos que no llegan a ser comprendidos sus significados hasta que son analizados con el mundo social de su entorno. Entorno en el que fueron creados y no otro, pues cada momento tiene unas particularidades que lo hacen especial.

Si deshojamos el ramillete de imágenes, vemos como todo particular forma parte de un todo. Toda imagen está contenida en un continente que a su vez se convierte en otro contenido comprendido en otro continente.

De todos los continentes, son de especial interés los arquitectónicos, castillo, casita del bosque, e idílico castillo áureo que entre nubes preside el feliz final del cuento. Son los tres elementos fundamentales sobre los que se centrará este artículo.

Todo comienza cuando a lo lejos, entre un boscoso paisaje, en lo alto de un risco en cuya ladera descansa un pequeño pueblecito, se erige ante el espectador el castillo, donde vive la princesa de nuestro cuento gráfico. Castillo que estructural y estéticamente está en relación con la tradición europea, y más en particular en su versión e ideales romántico-germánicos, siendo plausible tanto en los rasgos como en los elementos constructivos. Es la primera imagen que se nos presenta, dominando todo un territorio, edificio majestuoso que es ejemplo de la realeza que cobija. A pesar de su carácter palaciego y la bella fragilidad de sus torres, nos ofrece una impresión de fortaleza y defensa, con su barbacana circundando todo el recinto presidido por una

excelsa torre del homenaje y protegido por la orografía del terreno con el río a sus espaldas. Se considera símbolo de protección, atendiendo a las indicaciones de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant quienes añaden también, que por su imagen de aislamiento, hacen de él un ente tan inaccesible como deseado. Cuando su perfil destaca por la proliferación de torres y agujas que asientan su corporeidad sobre una montaña o colina, tal como se puede observar en tantas obras de arte, citemos por ejemplo *El caballero, la muerte y el diablo* (Alberto Durero, 1513), la imagen se asocia con la Jerusalén Celeste. Aunque en el particular se debería desestimar esta idea debido a la sucesión de los hechos que acontecen, también es cierto que según los diferentes momentos representados y el uso de las luces que dominan sobre él, su significación varía. Así y todo, siguiendo con la idea de lo deseado, Chevalier y Gheerbrant subrayan que en los casos particulares donde los príncipes y las princesas son los protagonistas, el castillo es la conjunción de los deseos, cuestión explícita en el guión e implícita en la significación del pozo.

En el interior del recinto el patio será aglutinante de varios símbolos como el citado pozo, cuyas aguas reflejan igualmente el deseo¹, o la escalera que embellece la entrada al complejo residencial del castillo, y engalanado por la decoratividad de las ventanas y puertas cuyo trasfondo no se escapa a la significación.

Si bien del patio hablaremos más adelante, antes y teniendo en cuenta el desarrollo secuencial, abriéndose entre dos pares de columnas dóricas y grandes y pesados cortinajes con la representación del firmamento, se nos muestra la simétrica² sala del espejo mágico. Sala pequeña con iluminación tenue y misteriosa en cuyo frontal se sitúa el citado espejo, de gran tamaño con marco dorado y protegido por todos los signos del zodiaco, tal cual sol del que Filón dijo a colación que “no se debe apartar ni a la derecha ni a la izquierda del camino real sino avanzar por en medio”³. Zodiaco que, con su carácter misterioso⁴, decora la pared en su derredor haciendo forma de herradura

¹ Paul Diel (*El simbolismo en la mitología griega*, Ed. Labor, Barcelona, 1976), en la página 35, afirma que “el agua simboliza la purificación del deseo”.

² La “simetría” o la “euritmia” son conceptos que desde la antigüedad griega se asimilan al orden cósmico o simplemente al orden, siendo paradigmas de la belleza absoluta y sensitiva. Ver para más información las páginas 121 y 122 de la obra de Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1997.

³ Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal, *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, El Colegio de Michoacán-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Zamora-México D.F., 2002. Página 172.

⁴ Según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Ed. Herder, Barcelona, 1999. Pág. 1088, en relación a las palabras de M. Senard que en su *Le Zodiaque, clef de l'ontologie appliquée à la psychologie*, París-Lausanne 1948, nos dice “En todas partes está asociado a los monumentos humanos más importantes: estelas, templos, o lugares donde se realizaban misterios e iniciaciones”.

o semicírculo. A los pies del espejo, en el suelo, un círculo con ocho radios que parecen una esquematización de la rosa de los vientos como alusión a todas las direcciones y al ciclo de la vida. Son todos estos elementos en su conjunto los que hacen de esa sala un microcosmos envuelto de gran esoterismo, un mundo mágico que anuncia el hecho prodigioso que allí sucederá en el que el espejo vaticina los designios de lo que le es preguntado por la reina quien se ve representada en la sala por uno de sus emblemas heráldicos, el sol, emblema coligado también a la realeza, tallado en las paredes laterales. Símbolo que por ser atributo de la verdad, pues como dice James Hall, “todo se revela gracias a su luz”, está asociado también al espejo.

Para su poderosa sabiduría, columnas⁵, no hay límites, apoyándose para esta afirmación en el firmamento de las cortinas como representación del universo⁶, en el círculo del suelo por su disparidad y el zodíaco como imagen cosmogónica y pagana de la humanidad, además de poseer un carácter simbólico temporal⁷. Las columnas por su parte tienen una importante tradición dentro de la tratadística moderna, destacando por nuestro interés, en fin a nuestros propósitos, los realizados sobre el templo hierosolimitano tras el Concilio de Trento, pudiendo tomar como ejemplo el de Galeazzo Alessi, Jerónimo Nadal o Juan Bautista Villalpando entre otros, como bien recogen Joseph Rykwert en *La casa de Adán en el Paraíso* o Juan Antonio Ramírez en *Construcciones ilusorias*, quien nos ofrece también ejemplos de representaciones anteriores de artistas como Fra Angelico, Carpaccio o Rafael donde las columnas como en este particular no son torsas. Ésta llega hasta los artistas de Blancanieves, de nuevo, a través del mundo esotérico de la literatura, pintura y cine fantásticos, pudiendo estar relacionados algunos de éstos con los *Rosa-Cruz*, o incluso a través de las tradicionales y arraigadas sociedades masónicas para quienes la columna dórica era uno de los emblemas más característicos de sus logias, atributo de fortaleza y sabiduría, derivadas

⁵ Como emblema del templo de Salomón, se relaciona con la justicia y sabiduría. Ver págs. 171-183, Eduardo Blázquez Mateos, “El ciclo pictórico de Cesare Arbassia para el Sagrario de la Catedral de Córdoba. El Templo de Salomón como edificio de la Sabiduría y la Justicia”, *Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici della provincia di Cuneo*, 1999. Ver también J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Op.Cit.*, págs. 323-328.

⁶ Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal, *Op.Cit.*, pág. 164. En dicha página, Noé Héctor Esquivel Estrada, en su reseña sobre “Los cuerpos celestes” de *El mundo simbólico* de Filippo Picinelli, hace referencia a la figura del firmamento como representación y simbología del universo.

⁷ James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza, Madrid, 1987. En la página 118 dice que “el zodíaco junto con los Trabajos de los Meses, representa el ciclo celeste y terrestre del año”.

También Guy de Tervarent (*Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*. Ginebra, 1959), pág. 414, hace referencia al zodíaco como símbolo temporal.

de su filiación con lo salomónico. Junto al círculo del suelo y al zodíaco que circunda el espejo forman parte de los atributos de éste como ente mágico.

El espejo, propio símbolo del simbolismo como se ha llegado a decir, es reflejo de un compendio de interpretaciones interrelacionadas que nos ofrecen la visión global que disfrutamos hoy en día, muchas de ellas refractadas por nuestra obra en dicha figura. De ahí la idea de belleza, de narcisista vanidad, de dotes adivinatorias, de veracidad o incluso el hecho de ser uno de los grandes atributos del trono. La tradición de donde proceden estas interpretaciones es variada tanto en el tiempo como en el espacio interpolándose su uso. Es el auténtico protagonista de la sala. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant señalan que su figura, dentro de los cuentos iniciáticos occidentales, está relacionada con el concepto profético siempre bañado de sabiduría, sinceridad y veracidad reseñada.

No cabe duda, a la sazón de sus emblemáticos elementos, que el aposento es un auténtico templo a Atenea, a la incontrastable sabiduría universal.

Vuelve a aparecer este aposento en otra escena de la película, tras la huida de Blancanieves, donde entre las tinieblas de la noche, antítesis de la luz, reflejo de la maldad que oscurece la virtud⁸, surge el castillo, convertido en tenebroso, dentro del cual la reina con un cofre en la mano le repite la pregunta al espejo. Si se comparan ambos momentos, se denota una sutil diferencia pero con gran contenido intrínseco. El objeto cambiante es la cortina, y no es que cambie su estampado sino su disposición dentro de la sala. Si bien en la primera escena estaba abierta, puesto que no tenía nada que ocultar, en la segunda se muestra suelta, cerrada, provocando una composición más hermética, vislumbrando los deseos de ocultar el hecho a acontecer.

Tras la escena precedente, la reina, ofuscada por la desobediencia del cazador, decide hacerse cargo de sus propósitos. Para ello desciende, airada y alterada, volando su capa por la fuerza del descenso, llegando a las mazmorras, al final de una escalera de caracol, donde en un aposento oscuro lleno de libros y alambiques, tiene su laboratorio. El descenso, de gran teatralidad, discurre por unas escaleras de caracol, en espiral, entorno a un gran pilar circular. Dicha escalera simboliza el círculo vicioso, suele ir acompañada por un sentimiento de angustia y temor. Por su forma helicoidal se puede

⁸ Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal, *Op.Cit.*, pág.178.

Ver también las apreciaciones de Vicente Alberto Biolcati (*La luz. Obelisco*, Barcelona, 1992), pág. 48, acerca de la noche como contrario de la luz; y de Gilbert Durand (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Bordas, París, 1969), pág. 99, sobre la noche y las tinieblas como maléfico.

identificar con el desarrollo, la continuidad cíclica en progreso y rotación creacional⁹, en definitiva, el carácter cíclico de la evolución, a lo que se debe añadir su sentido descendional, de bajada, que nos relaciona la escalera con el mundo esotérico, como bien dicen Chevalier y Gheerbrant, o incluso con la bajada a lo maligno, al infierno dantesco. Es una zona envuelta de misterio y simbolismos que juegan con la idea de la muerte y lo maligno. Todos los detalles que se pueden observar en la antesala del cuarto privado de la reina convergen hacia la idea de olvido y de muerte, de corruptibilidad de la vitalidad humana. Y así lo demuestra el pulverulento espacio lleno de telarañas, cordajes roídos y tinajas polvorientas y arrinconadas, sugestivo olvido al que acompañan esas ratas evocadoras en el mundo occidental de prejuicios desfavorables, imagen del temor, de la actividad nocturna y clandestina e incluso de la muerte por ser propagadora de la peste. No son las ratas el único elemento que identifica el lugar con la muerte. En este sentido, se deben resaltar el sarcófago y la momia con todo su carácter sepulcral, los esqueletos como personificación de la muerte¹⁰ y corruptibilidad del cuerpo, y sobretodo las calaveras o cráneos que vemos en dos formas, tanto en representación escultórica, talladas en las dovelas de los arcos y puertas de acceso, relacionándose éstas con la idea de paso, como, por otra parte, en su forma ósea, a modo de “vanitas”. Según Chevalier y Gheerbrant el cráneo es “símbolo de mortalidad humana, pero también de lo que sigue después de la muerte”, en suma, se debe hablar de la identificación con el concepto de muerte ya no sólo por tradición literaria occidental, no olvidemos la literatura fantástico-gótica, sino también por la idea concebida y asimilada por las masas quienes identifican claramente todos los símbolos comentados con la idea de muerte.

Esta serie de elementos se conjugan para ofrecer una idea del lugar y de sus fines al ser representativos de las mazmorras, lugar en el que nos encontramos. Toda la composición se desarrolla entre tinieblas, en la oscuridad, que al exterior se correspondía en noche creando un ambiente lúgubre y tenebroso que Gilbert Durand, bajo estas características y haciendo un recorrido por la historiografía, la identifica con lo maligno, lo infernal, el mundo de los espíritus. La puerta de ingreso a la sala

⁹ G. de Champeaux y S. Sterckx, *Introducción al mundo de los símbolos*, Juventud, Barcelona, 1970. En la página 25 se hace referencia a la espiral en estos términos.

¹⁰ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Op.Cit.*, págs. 481 y 482, donde se reflexiona no solo en la idea general de muerte sino también en el concepto dentro del mundo de la alquimia. En este caso se considera símbolo de lo negro y “no representaría una muerte estática (...) sino una muerte dinámica, si puede decirse, anunciadora e instrumento de una nueva forma de vida”. Ver también la página 207 de Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1969.

alquímica es de arco de medio punto despiezado en fuertes dovelas de las que destaca la clave por su tamaño y por la decoración tallada de una calavera, muerte, cerrando el vano una puerta de madera con asidero metálico con forma animalística, relacionada con el bestiario. La arquitectura en la que transcurre la escena es fuerte y consistente, protectora y oscura, hermética por su robustez y oscuridad aunque diáfana por su altura¹¹, epítetos que reflejan el mundo siniestro, el de la magia negra, en definitiva el “mundo gótico”, como se conocía en literatura y que estaba tan de moda por aquellos años de fines del XIX y principio del XX donde destacaron varias figuras como Lovecraft o Edgar Allan Poe.

Una vez dentro de la habitación privada de la reina se pasa de la oscuridad a una tenue iluminación de velas que resaltan las sombras, inundando este espacio interior de un aspecto fantasmagórico y misterioso. A la atmósfera creada en la sala se añaden varios objetos decorativos como la aparición de nuevo de las calaveras o la representación de la balanza con imagen coronada de la muerte como eje axial. Destacable es la imagen de una sobrecogedora “vanitas”¹², excelente bodegón con la presencia del tiempo terreno en el reloj de arena, la inconsulta sabiduría del libro cerrado coronado por el cráneo, ubicuidad del alma humana, de sus virtudes y vicios, además de ser seña del tiempo intangible, no siendo lícito olvidarse del cuervo que reposa sobre la calavera pues es el Yo de la Reina, su atributo y símbolo, ya no sólo como cuervo sino como pájaro negro en su contraposición con el blanco tal cual afirma A. Didron, “cuando el espíritu es bueno, el pájaro es blanco; y cuando malo, negro”. La “vanitas” no se podría entender en su plenitud sin la presencia de la vela que con su luz es muestra latente de la vida que con un soplo de viento se apaga¹³, metáfora de la fragilidad de la vida, muerte que sin tener porqué ser física, representa simplemente el final de una etapa.

Otro de los detalles preponderantes de esta habitación de muerte es la proliferación de libros que por una parte, sin tener en cuenta los títulos, participan

¹¹ Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura*, Ed. Poseidón, Barcelona, 1981. Son interesantes las páginas 126-133, que nos introducen a la interpretación fisis-psicológica de la arquitectura.

¹² James Hall, *Op.Cit.*, págs 64-65, hace alusión a la “vanitas” al referirse al “bodegón”, como “fugacidad y vacío de las posesiones terrenas”, siendo el elemento más representativo de dicha “vanitas” la calavera, representación del *memento mori*, y que suele acompañarse de un reloj de arena o un cirio como referencia al paso del tiempo.

¹³ La idea de llama como vida es recogida ya por Cesare Ripa (*Iconologia*, T.-I y II, Akal, Madrid, 2002), pág. 414 (T.-II), en palabras como: “Y lleva encendida una lámpara como símbolo apropiado de la vida”.

El viento, que apaga la llama, es, según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (*Op.Cit.*, pág. 1070), símbolo de vanidad e inestabilidad siempre y cuando sea agitado y virulento.

intrínsecamente del mundo de la ciencia y la sabiduría, y por su realidad cosmogónica¹⁴, entre todos, también al mundo alquímico, que diferencia entre el libro abierto y el libro cerrado, símil del corazón que se oculta o revela sus pensamientos y sentimientos.

Son imprescindibles para el proceso los alambiques, probetas y el resto de recipientes utilizados todos ellos para la realización de diversas pócimas y conjuros. Si bien varían en el tipo de material en que están realizados, cobre, cerámica y vidrio, todos coinciden en una tendencia a las formas esféricas y abombadas, uterinos perfiles de su función engendradora como se vislumbra de las teorías de Peter Sloterdijk acerca de la esfera como identificación del útero materno y la forma germinal.

Tras los conjuros y hechizos pertinentes para su transfiguración y ardidés, la metamorfoseada reina, desciende por una trampilla a las mazmorras inferiores que conducen a la salida acuática del castillo, descenso al Estige, a lo infernal. Si bien antes, al pasar por dichas mazmorras, infestas de muerte, da muestras de su gran crueldad, encapuchada con el manto negro que la cubre, se sube a la balsa y remando traspasa los límites del castillo y cruza, entre la niebla, el foso-lago hasta la orilla cual Caronte, genio del mundo subterráneo, secuaz de Hades, señor de los infiernos, cruza las aguas de la muerte, entre otros el río Éstige, de aguas venenosas y quebrantadoras. La secuencia sucede entre la niebla, evocadora de lo fantástico o maravilloso y preludeo de la manifestación, que acompaña a la malvada una vez abandona la barca y se adentra en el bosque.

La fuente iconográfica utilizada en estas asincrónicas secuencias oscurantistas y en otras de rasgos estéticos similares que entroncan con el mundo cabalístico y esotérico, se encuentra en la literatura fantástica del XIX y primeros años del XX, autores como Wallpole, Radcliffe, Maturin, Allan Poe o Lovecraft, y a su vez también en producciones cinematográficas, tanto europeas como estadounidenses, predecesoras de la obra de Walt Disney y que siguieron dichas influencias literarias convirtiéndose en referente visual. Entre todas ellas se deben resaltar las relacionadas con el cine alemán que se ha venido denominando expresionista, tales como *Nosferatu, el vampiro* (Friedrich W. Murnau, 1921) o *El Golem* (Paul Wegener y Carl Boese, 1920), así como la producción homónima norteamericana *Snow White* dirigida por J. Searle Dawley en 1916.

¹⁴ En palabras de Mohyddin ibn-Arabi, recogidas por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op.Cit.*, pág. 644, “El universo es un inmenso libro”.

Retomemos las primeras escenas. Después de un comienzo oscuro, la luz surge para introducirnos en el recinto defensivo, el patio del castillo, y presentarnos a los dos héroes entorno a un pozo. Primeramente es la princesa quien ejerce sus tareas domésticas con viejos vestidos quien es presentada mientras el príncipe sobre su majestuoso caballo blanco se acerca a la barbacana y tras verla se aproxima hasta el lugar del encuentro, el pozo que está en mitad de la composición rodeado de palomas blancas o tórtolas. Varios son los elementos que se deberían analizar de todo este pasaje aunque únicamente se traten ahora los arquitectónicos y espaciales, entre los que resalta el pozo en todo su conjunto quien tiene la clave para comprender no sólo esta imagen sino también gran parte de la obra.

En el citado patio-jardín del castillo, y a lo largo de todo el momento representado, se observan tres escaleras, primeros elementos a analizar, siendo las primeras aquellas que está limpiando la princesa, dispuestas en curva donde se distinguen catorce escalones. Momentos después nos encontramos con otra escalera al fondo de la composición, justo por detrás de Blancanieves, de tramo recto con siete escalones, número en base al cual está toda la obra. Del mismo modo llegando a las escaleras donde se desarrolla la escena, percibimos como también se pueden distinguir siete escalones en las principales, existiendo a mayores un pequeño rellano, fruto del diseño escogido, tras el cuarto escalón. Aunque esto no es lo único que se repite sino que tras el séptimo y último escalón y antes de llegar a la puerta parte otra escalera ascensional, de carácter secundario, a la izquierda de la anterior, en la que se vuelven a distinguir catorce escalones. Todas las escaleras tienen siete escalones o un número múltiplo de éste, catorce. El siete, que para Filón indica el “sentido de un cambio después de un ciclo consumado (idea que, al igual que éste, también recogen Chevalier y Gheerbrant comentando la relación del siete con la cultura egipcia y los textos bíblicos) y de una renovación positiva”, es en los cuentos de hadas y en las leyendas el número de la evolución expresada en las siete etapas de ésta donde toda actividad se dirige hacia la vida eterna y la salvación.

Dentro del castillo, un microcosmos vegetal se yergue teniendo como límites los pétreos muros de la fortaleza. Una gran variedad de formas vegetales se conjugan dentro de un desordenado orden puesto de moda por la ilustración británica, es el conocido como jardín inglés, la nueva Arcadia, el jardín de la libertad, que muestra las desconocidas aspiraciones de su moradora, la huída del hogar para realizar su propia vida. No es un jardín abierto espacialmente, entre otras cuestiones por su localización,

pero aún así no pierde la fuerza simbólica que este tipo de jardín ostenta¹⁵. El jardín forma parte del reino vegetal y como tal se ve influenciado por la simbología de éste, significando, en palabras de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, “el carácter cíclico de toda existencia: nacimiento, maduración, muerte y transformación”. Es en este jardín en el que nos encontramos el pozo.

El pozo donde se cantan las penas, el pozo de los deseos donde te reflejas si te miras y se llegan a reflejar los sueños en la forma que el príncipe se refleja. El pozo es el continente del agua, agua necesaria para la vida y agua como espejo aunque ligeramente distorsionado, como si en vez de ser real fuera un reflejo onírico. Fuente de sabiduría “oculta a los ojos del vulgo”, según vislumbra Filippo Picinelli, es símbolo del secreto, de la verdad desnuda, y también de la persona que ha alcanzado el conocimiento, según apunta Gilbert Durand. Todo ello se traduce en los citados deseos interiores de la princesa, que concluyen con su reflejo en las aguas, representantes en este caso de las energías inconscientes, las motivaciones secretas y desconocidas. Agua y pozo, todo uno y en conjunción, forman un espacio receptor de encuentros esenciales, diciéndose, incluso, que “cerca de ellos nace el amor” tal cual sucede entre príncipe y princesa, *animus* y *anima*.

Una vez visto el sueño reflejado y hecho realidad, la princesa huye traspasando la puerta. Puerta como umbral, límite, siendo distanciamiento y separación entre los protagonistas de la escena, aunque es una separación con posibilidad de unión, límite no finito¹⁶. Ya dentro, Blancanieves accede a su habitación tras subir por una escalera de caracol¹⁷, como ascendiendo a su cielo, a su deseo, a su templo con las dos columnas salomónicas, renovadoras, flanqueando su umbral exterior, la ventana. Son algunas de las trabas que le pone al príncipe quien tendrá que ir solventándolas. No se debe olvidar que aún es una niña que se resiste a dar el paso vital por mucho que lo desee. Esas trabas o estadios se ven reflejados por las escaleras, primer límite o umbral. Tras las

¹⁵ En el capítulo “La macchina del mondo e i convitati di pietra. Decadenza aristocratica e metafore dell'evasione nel giardino veneto tra '600 e '700” (Carmen Añón Feliú, *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Cursos de Verano del Escorial, Editorial Complutense, Madrid, 1996. Págs. 161-180), el autor, Lionello Puppi, nos muestra el ejemplo de un jardín inglés dentro de una estructura fortificada, Montegaldella o también conocida como “la deliciosa”.

¹⁶ En las páginas 105-106 de Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. T.-I, de Giotto a Leonardo da Vinci*. Akal, Madrid, 1996. Ver también Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op.Cit.*, pág. 1036 para la simbología del umbral, y págs. 855 y 858 para la simbología de la puerta. En relación a la puerta, ver también Gilbert Durand, *Op.Cit.*, pág. 332, donde resalta la ambigüedad de este elemento en su síntesis de llegada y partida; y Juan Eduardo Cirlot, *Op.Cit.*, pág. 388.

¹⁷ Gilbert Durand, *Op.Cit.*, pág. 141, acerca de la escalera como símbolo ascensional. Ver también lo recogido por Bruno Zevi, *Op.Cit.*, pág. 127, sobre la helicoidal.

escaleras, la puerta, flanqueada por dos columnas salomónicas adosadas, marca otro límite más infranqueable que el anterior pues el primero lo puede traspasar. Y por último el umbral de la ventana que permite la visión pero no el tacto, es la muestra de la posibilidad, del fehaciente deseo de ambos de unirse siendo únicamente una fusión visual que permite entrever sus deseos de futuro.

En el escenario, dos ventanas similares, la de la princesa y la de la reina. Mientras la ventana balcón de la princesa es abierta, receptiva, el vano de la reina, desde el cual mira con rabia y celos, es cerrado, aislado mediante cristales romboidales que disimulan su figura. La ventana de la madrastra esta flanqueada por dos columnas dóricas al igual que todas las estancias donde domina su presencia (sala del espejo, trono). A esto se añade que el balcón de sección hexagonal sigue un esquema tripartito de arcos lombardos entre columnas, siendo estas columnas de fuste enroscado, columnas salomónicas. Por otra parte está la citada ventana de los aposentos de Blancanieves. Se deduce que son sus aposentos por la paupérrima sencillez del lugar y también por el aspecto cotidiano de los menajes de aseo, sin ningún tipo de lujos. El vano como tal, y como se ha dicho, es de la misma estructura que el de la madre-madrastra, con la salvedad de la interpolación de los elementos donde las columnas salomónicas aparecen a los lados del vano y la balaustrada de corte, en este caso, semicircular, que se decora con una sucesión de arquillos ciegos soportada por sencillas pilastras dóricas. Esta descripción tan detallada de los elementos tiene una explicación cuando se comparan una con otra. Para empezar, la forma estructural de los balcones, aunque similar, tiene una diferencia significativa, el corte planimétrico de ambas, tal como se ha señalado. Las líneas rectas del hexagonal balcón de la reina que vienen a significar, según Bruno Zevi, decisión, rigidez y fuerza, se contraponen con la forma semiesférica del balcón de la princesa, equilibrio y perfección. Un elemento común en ambas y visto también flanqueando las puertas, es la columna, símbolo de robustez y soporte por su funcionalidad, señalizadoras del paso de un mundo a otro cuando flanquean vanos, y símbolo de la evolución de la personalidad por su carácter ascensional. Si bien se ha comentado la significación de la columna en su generalidad funcional, hay que tener claro que ésta puede variar o matizarse en relación con sus diversas variedades, como sucede en nuestro caso. De esta forma, las columnas dóricas, a parte de su relación con el tradicional mundo esotérico y alquímico, se identifican con la serenidad, la rectitud, la racionalidad a la que se llega tras pasar por la etapa del crecimiento, representadas por las columnas torsas (retorcimiento en espiral) tanto de la

balaustrada de la reina como del balcón de Blancanieves, siendo éstas reflejo de las aspiraciones evolutivas, desarrolladas ya en el adulto (columna dórica por encima de la salomónica en nivel y medida) y potenciales en el menor, de ahí su disposición. Además éstas, las columnas salomónicas, son representación del templo interior que cobija la virginidad de la joven princesa¹⁸. También dentro del marco de las ventanas aparecen otros elementos como la citada cristalera que a parte de su intención distanciadora, por su disposición romboidal, simboliza la matriz de la adulta y de la madre, o los grandes cortinajes de color púrpura que junto a las cabezas de león de las ménsulas que soportan ambos balcones, proclaman la unidad metafísica y la realeza de la madre y la hija.

La ventana de Blancanieves, sobre la puerta cerrada que da ingreso al edificio principal; la de la reina a la izquierda del príncipe, a la que se llega tras un laberíntico trayecto, y otra puerta, otros límites que no son los deseados por el príncipe. Mientras Blancanieves mira abiertamente desde la ventana sin fronteras visuales escondiéndose de su humilde condición, princesa y sirvienta, tras las cortinas que dan fe de su realengo y condición, la reina, madre o madrastra, se aferra al poder emblemático en los purpúreos cortinajes que cubren la ventana. Son esas cortinas de igualdad las que a su vez diferencian las personalidades y a la larga, pretensiones de ambos personajes, reina y princesa, siendo una prueba de ello que la reina se llene de ira por su envidia ante la belleza de Blancanieves.

Siguiendo en el castillo, y acto seguido de la visita del príncipe, la reina recibe al cazador en el salón del trono. Gran sala donde la luz, sin tener en cuenta la zona del trono, es la única decoración de la misma junto con un escudo con dos lanzas cruzadas, sin más importancia que la ornamental.

Con un preciosismo envidiable, nos encontramos un dibujo delicado y detallista donde en una inmensa sala destaca la zona del trono, en un extremo de la misma. Dominan tres colores, el azul, el rojo púrpura y el dorado. Todos ellos asimilados a la figura real. Los cortinajes de color púrpura suelen ser comunes de los cuadros de corte y en esa forma decoran la estancia envolviendo al regio protagonista, la reina, en el trono. Son, atendiendo a las conclusiones de Cirlot, símbolo de separación y, por su color, de poder.

¹⁸ En cuanto al desarrollo simbólico de la columna, ver: Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op.Cit.*, págs. 323- 328; Guy de Tervarent, *Op.Cit.*, págs. 106-108.; Eduardo Blázquez Mateos y Juan Antonio Sánchez López, *Cesare Arbassia y la literatura artística del renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002 (págs. 36-41); Juan Antonio Ramírez, *Construcciones ilusorias*, Alianza Editorial, Madrid 1988 (págs. 139-143); Juan Eduardo Cirlot, *Op.Cit.*, pág. 149.

El trono, elemento protagonista de la sala y única excentricidad decorativa de la misma, se dispone en lo alto de una escalinata de tres escalones, muestra de altura y poder, y sobre una alfombra azul que hace juego con la tapicería del trono. Es el azul, típico de la corte francesa, atributo de Júpiter y Juno, los más poderosos dioses del Olimpo. Como símbolos mayestáticos, además del trono, resaltan el cetro sobre el reposapiés y las diversas coronas incluidas la de la reina y las que ornán el trono, pruebas tangibles de su condición regia tal cual reconocen Cirlot, Halls o Chevalier y Gheerbrant.

El trono de gran envergadura no solamente es un simple asiento sino que, como es lógico, personifica a la figura que acoge y a todo lo que ésta representa¹⁹. De ahí el comentado azul de la tapicería y los escudos que lo decoran a los laterales y en la parte baja del respaldo que son las formas heráldicas que legitiman, por descendencia y tradición, el poder de quien se sienta en dicho trono. Es debido a ello, a su disposición en el trono, que se le dedique una excepcional atención.

Así pues, si analizamos estos escudos, lateral y frontal, observamos que contienen elementos simbólicos curiosos, al menos, por su posible relación con la masonería y ese mundo esotérico citado con anterioridad, no debiéndonos olvidar que el XIX fue un siglo donde la masonería estuvo muy en boga. En el escudo lateral una banda roja separa dos campos diagonales. A la izquierda una escuadra dorada y a la derecha un círculo o sol dorado. Sobre el escudo una corona igual que la portada por la reina. El dorado, que baña los elementos principales del trono, simboliza todo lo superior, la representación de la supremacía y la sabiduría. Son todos estos elementos citados, susceptibles a la iconografía masónica aunque debido a la refutabilidad de las posibles aseveraciones serán obviados a favor de conclusiones más aceptadas. Así, la banda roja, la escuadra y el círculo o sol son poseedores de un gran simbolismo debiéndose estudiar en su conjunto para comprender el contenido de este emblema heráldico. De esta forma, la escuadra, ligada a la figura del cuadrado, se asocia con la figura de la tierra al ser uno de sus instrumentos de medición, de igual modo que el sol, ligado a la figura del círculo, se vincula al cielo cósmico al participar éste de su perfección. Nos encontramos ante un emblema de corte astrológico donde se contraponen la tierra, con sus vicios y virtudes, representada por la escuadra, a la

¹⁹ El trono, según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant(*Op.Cit.*, págs. 1029-1030), se concibe a menudo como una reducción del universo, evocando elementos del cosmos. Es la representación del poder, de la autoridad.

representación del cielo, del círculo-sol, de la perfección, evocador del espíritu. Es un emblema de la dualidad metafísica del ser humano, el bien y el mal, situándose, en nuestro particular, la maldad por encima de la bondad.

Por otro lado en el escudo frontal se observa la misma corona encima del blasón, de bastante más tamaño que el anterior por el sitio presidencial en el que se encuentra dentro del conjunto, está dividido en cuatro cuarteles. El superior derecha y el inferior izquierda contienen una serpiente en disposición de zigzag, similar que las del caduceo de Mercurio. Es el animal del pecado, del mundo oscuro, de la muerte y del rejuvenecimiento por su condición de cambiar la piel. Siempre está presente la dualidad muerte-vida, simbolizando sobre los blasones, según Sabine Heinz, la sensatez y sabiduría aunque también podría representar el diablo e incluso la envidia²⁰. Teniendo en cuenta a quien representa, a la reina malvada, su simbología entorno a lo sagaz y lo maligno se debería aceptar con menos reservas. En los cuarteles restantes un sol en cada uno y dentro de esos soles una corona, emblemas mayestáticos que definen a su representante, la madrastra. En la parte alta del respaldo del trono, y dominando todo el conjunto, la figura de un pavo real con la cola abierta en su estado más álgido. Es símbolo de altanería, arrogancia, vanidad, presuntuosidad y también de belleza. Los ojos de la cola son los ojos que miran con envidia, llegando a definirlo Aristóteles como “animal celoso y fatuo”, según recoge Mariño Ferro. A todo ello, por su condición de ave, es considerado imagen de la renovación. Son atributos o calificativos que se identifican con la reina, incluido el de la renovación aunque éste se debe puntualizar con la imagen de la princesa pues es ella la figura de esa renovación, el cambio generacional al obliquo del tiempo.

Blanco y negro, o lo que es lo mismo, luz y oscuridad, inocente bondad y longeva maldad, son dualidad simbólica de un mismo ente, el castillo, que nos ofrece y matiza momentos de diversa carga psicológica. Sólida construcción enmarcada en el ámbito de la realidad que se contrapone con el idealizado y grácil castillo áureo de la última escena e incluso con el próximo elemento arquitectónico que se analizará, la casita de los enanitos, contenido de otro de los grandes continentes, el bosque, y que a su vez se convierte en uno de los continentes más importantes de la obra debido a los personajes que a su abrigo habitan en él.

²⁰ Guy de Terverant, *Op.Cit.*, pág. 346, nos desvela que ya Ovidio en sus *Metamorfosis*, versos 768-769, “describe la envidia alimentándose de serpientes”.

Así, en medio del bosque, abriendo la cortina de follaje que la selva levanta, se presenta ante la protagonista y el espectador la casa de los enanitos.

Los alrededores de la casa están conformados por los grandes árboles del bosque, reflejo de la ancianidad de la Madre Naturaleza, entre los que discurre un arroyo de tranquilas aguas salvado por un puentecillo de madera, pasaje de Blancanieves a la otra orilla, la otra vida, la del adulto, evolución constante del ser humano tal cual es la constancia del movimiento de la rueda de molino que hay aguas abajo. Aguas tranquilas, símbolo de orden y paz²¹, que junto a la luz fragmentada que penetra entre la bóveda arbórea hacen de este lugar un sitio idílico, casi irreal, cantado a menudo por los románticos en varios de sus textos, como por ejemplo sucede en el *Paraíso perdido* del poeta John Milton que Eduardo Blázquez define como “un paisaje idílico rodeado de una naturaleza bárbara y titánica”. Esa naturaleza bárbara y titánica, de árboles milenarios, nos asciende a la sublimidad, solamente interrumpida por el pintoresquismo de la casa de gusto popular en la que se conjugan la tradición germánica con elementos autóctonos americanos, especialmente desde el punto de vista decorativo, donde hallamos motivos derivados de los *totems* indígenas.

En su composición se siguen las costumbres constructivas nórdicas a base de entramados de madera caravista, muros encalados en los que se abren puertas y ventanas de toscos cuarterones y armazones para los techos, cubiertos con paja a modo de aislante, cuestión típica en la arquitectura tradicional noruega. Todo en la casa es pequeño, recurriendo a la gran premisa del renacimiento, “a la medida del hombre”²², en nuestro caso a la medida de los enanos, sus dueños.

Flanqueando la puerta, dos troncos retorcidos llenos de vegetación, pilares salomónicos del templo protector que cobijará ahora a nuestra princesa, crean un pequeño pórtico de exuberancia vegetativa. Las columnas torsas se repiten al interior, sirven de pilares ascensionales que soportan la estructura de la casa, adscribiéndosele la

²¹ Así queda recogido en uno de los salmos del Antiguo Testamento (Sal 23,2). Orden y paz, igual que el que se respira en el lugar y que se contraponen al desorden y desasosiego vivido con anterioridad.

Por otra parte, como se ha visto ya, son las aguas del ciclo constante de la vida. Ver Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op.Cit.*, pág. 886, y Filippo Picinelli (*El mundo simbólico. Los cuatro elementos*. Colegio de Michoacán, Zamora -México-, 1999), pág. 286, quien añade en la página 295 que el agua simboliza el ánimo moderado siempre que el agua del río va bien encauzada sin desbordarse de su lecho, virtud que en su resignación califica a Blancanieves.

²² Giulio Carlo Argan, *Op. Cit.*. En las páginas 106-108, el historiador italiano nos acerca al pensamiento renacentista sobre la teoría del espacio y de las proporciones.

Ver también la idea recogida por Bruno Zevi, *Op. Cit.*, a colación de “la escala humana en los griegos”, pág. 54, o las reflexiones sobre la escala en “la interpretación formalista” de la página 137.

simbología evolutiva de la espiral, ya comentada. Son elementos que relacionan a Blancanieves con su nuevo refugio.

Por otra parte, tanto el exterior como el interior destacan por el ornato que remata vigas, escaleras, columnas, dinteles, chimenea... En definitiva, se podría decir que este “continente”, que además está complementado por numerosos “contenidos” de importante carga simbólica como por ejemplo las sillas y candelabros, es acopio en sí mismo de la nutrida y significativa decoración tallada en la madera, cara vista en sus muros, que nos acerca al sentimiento estético del *horror vacui*, destacando las representaciones animalísticas sobre las vegetales.

De entre todos los detalles, uno de los más destacados es el búho, personificado por su testa de grandes ojos y ocasionalmente en su íntegra figura, domina todos los lugares de paso y de importancia de la casa, es símbolo protector del hogar como bien señala Sabine Heinz quien dice que “En Alemania, la lechuza (o búho) ha conservado su función protectora. Es en efecto el emblema de los lugares protegidos”. Haciéndole compañía y de forma también relevante, se deben destacar conejos o liebres como atributo de la diosa madre, ranas con la boca abierta portadoras del buen augurio, y que según Cirlot simbolizan la resurrección, y tortugas, quienes por su caparazón son símbolo protector, y por su movimiento símbolo de la tardanza convertida en pereza en la iconología de Ripa. Relacionados con el hermetismo europeo son los dragones afrontados, simbolizan la neutralización de las fuerzas adversas, adquiriendo matices proteccionistas como bien señalan Chevalier y Gheerbrant.

Son singulares las representaciones de la fauna americana que, si bien no son tan numerosas como las ornamentaciones citadas, despiertan nuestra curiosidad por su intromisión dentro de la concepción centroeuropea de la morada. Así, hallamos pumas y mapaches que, como el águila, son típicos de la estatuaria indígena centro y norteamericana, destacando dentro de la misma los *totems* y la simbología protectora intrínseca a los mismos²³. Para terminar con los elementos decorativos de la estructura de la casa, es destacable la talla de un enano en la puerta del dormitorio, atributo antropológico de sus moradores, así como la representación de cabezas humanas con la lengua fuera. En cuanto a su simbología, la cabeza se considera receptáculo del alma,

²³ Andrés Ortiz-Osés, *Visiones del mundo*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1995. En las páginas 121-122, dice a cerca de los *totems* que “es fundamentalmente animal: pues en el animal encuentran las culturas patriarcal-cazadoras su *numen* o espíritu protector”.

Ver también Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op.Cit.*, págs. 1010-1011.

representación misma de los enanos y de sus antepasados que, como en los comentados *totems*, adquieren una significación protectora.

De entre toda la decoración vegetal, destacan, entre los motivos de entrelazo, una margarita que hace referencia al amor espiritual, platónico, y una serie de flores de cuatro pétalos. La vegetación por razones de filiación es atributo natural de la Madre Tierra, manantial del que brota. Junto a los animales definen la unidad simbólica del entorno que decoran.

Las escenas que se desarrollan en la casa de los enanitos, se caracterizan por su irrelevancia para el trascurso principal de la historia, pudiéndose omitir la limpieza de la casa, el momento de la cena o las presentaciones musicales, siendo prácticamente una historia paralela con la única finalidad de ofrecer una visión de crítica social y un elenco de tendencias psicológicas representadas en los enanos que se atisban en la llegada de Blancanieves al dormitorio donde nos presenta las personalidades de cada hombrecillo personificadas en su nombre y en ocasiones en la decoración de sus camas.

La casa de los enanitos destaca no tanto por su importancia metafísica o psicológica sino por su acertada estética, tanto material como espacial, y los remates decorativos que la ornan, pudiéndose resumir los mismos como una concepción protectora del lugar.

Mientras los protagonistas se pierden camino del horizonte, luz del conocimiento y lugar metafísico de la divinidad, el castillo glorioso, helicoidal, nos asciende hasta lo más alto de los cielos, perdiéndose la imagen en su encuentro. Se contrapone a las profundidades del infierno en el que cayó la madrastra. Es el último elemento arquitectónico que se comentará, y que en contraposición con los otros dos dentro del doble concepto continente-contenido, éste simplemente sería, por su carácter cosmogónico, un elemento simbólico autónomo comprendido en un marco celeste, en otra dimensión, una figura ideal del triunfo. Y es de esta forma que, en su singladura hacia el gloriado castillo, el príncipe y, primordialmente, la princesa, demuestran cual era la meta de ambos, la culminación de la base temática de la pieza, la consecución del deseo, fuente elemental que alimenta la vida²⁴, abriendo un nuevo camino hacia la eternidad²⁵.

²⁴ Paul Diel, *Op.Cit.*, pág. 24, dice textualmente: “El deseo humano es una forma evolucionada del *deseo biológico elemental*, que anima a toda la vida”.

²⁵ Ese camino hacia la eternidad es el que nos indica el castillo mediante su gloria y su construcción helicoidal, lo cual refuerza la idea de la Jerusalén celeste. Las razones ascensionales se deben buscar en la simbología de la espiral y su contraposición con la escalera de caracol en sentido inverso (escalera

Es cierto que este artículo, en su práctica totalidad, sólo hace referencia a lo que se ha dado en denominar *mundo simbólico de Blancanieves* obviando la presencia explícita de su creador Walt Disney. Llegados a este punto se deben precisar dos cuestiones, la primera de ellas es el apelativo de “creador”, justificado tanto por la promoción económica de la obra desarrollada por W. Disney, como por su intervención intelectual, impulsora y activa, sin la cual nunca habríamos disfrutado de ella. Walt es un director, “un maestro de obra”, con indiscutible carácter decisorio, ejercido sobre un nutrido grupo de artistas que hicieron factible la realización de esta obra maestra, de igual modo que, en tiempos pasados, grandes artistas se ayudaron de su taller para llevar a cabo el ingente número de encargos donde en ocasiones el maestro únicamente realizaba el boceto, pudiendo citar a la sazón a incuestionables como Peter Paul Rubens o Auguste Rodin. Boceto que en el caso de *Blancanieves y los Siete Enanitos* fue realizado por Walt Disney, tras un arduo proceso de meditación y ejecución. Si bien su dedicación no fue exclusiva a esta obra, dentro de todas las realizadas en el estudio, si es cierto que destaca su participación por encima de todas ellas. Y es por ello, por su constante supervisión y decisión, que aunque su nombre esté ausente en el desarrollo del artículo, no es ilícito hablar de simbología de dos mitos: *Blancanieves* y Walt Disney, pues su ideología, su filosofía, su pensamiento se ve reflejado en los miles de dibujos realizados para la ocasión. La finalidad educativa de la obra queda patente en varias de sus fases, así como en el resultado final de la misma, donde se muestra el culmen de una etapa y el comienzo de otra, donde triunfa la realidad de la superación.

Por otro lado y como segunda cuestión, me gustaría responder a la probable pregunta que puede suscitar el título de este artículo, “simbolismo arquitectónico”, teniendo en cuenta que no sólo se han estudiado conceptos o elementos puramente relacionados con la arquitectura estructural sino también, y en gran parte, otros ornamentales. La razón de su incursión dentro de este estudio radica en su funcionalidad y relevancia, así como, sobre todo, en la definición del espacio atendiendo al concepto de diseño o arquitectura de interiores, materia que depende, en una de sus ramas, de la arquitectura y que en nuestro particular, son componentes que ayudan a definir la funcionalidad del espacio en el que se ubican. Digamos pues, que son integrantes de la escenografía desplegada, dentro de la cual se desenvuelve la acción. Decorados

descendente hacia el laboratorio de la maléfica reina). Ver Paul Diel, *Op.Cit.*, pág. 34; y Gilbert Durand, *Op.Cit.*, pág.141, sobre las ideas ascensionales de la escalera y “la ruptura de nivel que hace posible el pasaje de un modo de ser a otro” (palabras de Bachelard recogidas por Durand).

imprescindibles llegando incluso a ser auténticos protagonistas de la obra, junto a los personajes animados, destacando en este aspecto el tratamiento dual del castillo en sus apreciaciones blanco-negro con una importante carga psicológica, del mismo modo que sucede con el gloriado e idealista castillo con el que se concluye el largometraje.

No sería lícito finalizar sin antes señalar que, tanto los castillos como las casas populares en medio de un bosque, son formas reutilizadas a lo largo de la producción cinematográfica de la compañía Disney, tanto en vida de Walt como en la figura de sus herederos o discípulos, resaltando entre todas ellas la casa del leñador y las fortificaciones de *La Bella Durmiente*, el castillo-palacio de *La Cenicienta* o más recientemente el pueblecito y castillo de *La Bella y la Bestia*. Su uso y simbología no se alejan en demasía de las estudiadas en este texto, aunque sí se pueden apreciar cambios estilísticos y estéticos de variada consideración, siempre imbuidos por un fuerte eclecticismo historicista.

BIBLIOGRAFÍA

- Añón, Carmen.** *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Cursos de Verano del Escorial, Editorial Complutense, Madrid, 1996.
- Blázquez, Eduardo.** *Paisajes en la literatura y el cine*, Universidad Rey Juan Carlos- Instituto Superior de Danza “Alicia Alonso”, Ávila, 2002.
- Biolcati, Vicente Alberto.** *La luz*. Obelisco, Barcelona, 1992.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain.** *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, Barcelona, 1999.
- Cirlot, Juan Eduardo.** *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1969.
- Durand, Gilbert.** *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Bordas, París, 1969.
- Hall, James.** *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza, Madrid, 1987.
- Heinz, Sabine.** *Les Symboles des celtes*, Guy Trédaneil Éditeur, París, 1998.
- Mariño, Xosé Ramón.** *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Ediciones Encuentro, Madrid 1996.
- Ortiz-Osés, Andrés.** *Visiones del mundo*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1995.
- Sloterdijk, Peter.** *Esferas. Libro I: burbujas*. Ed. Siruela, Madrid, 2003.
- Zevi, Bruno.** *Saber ver la arquitectura*. Ed. Poseidón, Barcelona, 1981.