

EL MOLINO Y LA CRUZ. ENTRE LA METAPINTURA Y LAS NARRACIONES TRANSMEDIA

Clementina Calero Ruiz*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Partiendo del ensayo de Michael Francis Gibson *The Mill & the Cross*, que sitúa la pasión de Cristo en Flandes en 1564, e inspirado en la tabla de Brueghel *Camino del Calvario* (1564), del Kunsthistorisches Museum de Viena, el director polaco Lech Majewski crea su película. Con *El Molino y la Cruz* (*The Mill and the Cross*, 2011) el cineasta «pinta un gran cuadro dentro de otro cuadro»; un enorme *tableaux vivant* en movimiento lento y silencioso, porque lento es el proceso creativo, salvo por los diálogos entre el pintor y su marchante, a quien le va explicando su pintura.

PALABRAS CLAVE: metapintura, transmedia, cine y pintura, pintando una película.

THE MILL AND THE CROSS. SOMEWHERE BETWEEN METAPAINING
AND TRANSMEDIA STORYTELLING

ABSTRACT

Polish director Lech Majewski based his film «The Mill and the Cross» on two different sources: Michael Francis Gibson's homonymous dissertation and *The Procession to Calvary*, Brueghel's oil-on-panel masterpiece. The filmmaker paints a picture within another, a humorous, slow and silent *tableaux vivant* because slow is the creative process as well. Only the conversation between the painter and the art dealer, in which the first one explains the ways his painting has been made, breaks the quietness.

KEYWORDS: Metapainting, Transmedia, Cinema and painting, Painting a movie.

Entonces esto podría ser un grupo de santos que regresan del pasado para llorar el destino actual de Flandes, y cuando el cuadro esté terminado puedes quedártelo, si quieres.



MARCO HISTÓRICO

Cuando en 1556 Carlos I de España abdicó en su hijo Felipe II la situación de los Países Bajos cambió radicalmente. El primero había garantizado en 1548 el estatus de las Diecisiete Provincias de Holanda, pero la etapa de gobierno de su hijo estuvo llena de tensiones. Felipe había crecido en España, no hablaba neerlandés ni francés y fue un ferviente católico, de modo que durante su gobierno las tensiones por la subida de los impuestos y la cruel persecución a los protestantes fueron en aumento, lo que derivó en la Guerra de la Independencia. La población estaba cansada de la ocupación salvaje por parte del rey español, que, como ferviente católico, veía horrorizado el éxito de la Reforma Protestante con el consecuente aumento de los calvinistas. Por eso los persiguió y sometió a todo tipo de torturas, centrando todas sus energías en centralizar el gobierno, la justicia y los impuestos, convirtiéndose en un monarca impopular, lo que se tradujo en numerosas revueltas. Los holandeses lucharon por independizarse de España, lo que desencadenó la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648), y tras el saqueo de la ciudad de Amberes por parte de las tropas hispanas, el rey de España perdió el control de los Países Bajos. No obstante, los católicos conservadores del sur y este le eran leales, y con su ayuda consiguió recuperar la ciudad, al igual que otras urbes flamencas y holandesas. Pero Flandes era el territorio antiespañol más radical y, tras la firma de la Paz de Westfalia en 1648 se confirmó la independencia de las Provincias Unidas de España y Alemania. Este clima político no favoreció el desarrollo de las artes, tal es así que las características formales de la pintura flamenca del Cuatrocientos se mantuvieron estables durante la centuria siguiente. Uno de sus representantes más destacados fue Peter Brueghel *el Viejo* (1525-1569), meticoloso observador del mundo rural que, con sus pinceles, capturó sus paisajes y captó la cotidianidad de sus gentes, integrando al hombre en armonía con la naturaleza.

PINTANDO UNA PELÍCULA

La película de Lech Majewski *El Molino y la Cruz* (*The Mill and the Cross*, 2011) genera un «cuadro dentro del cuadro» (Gállego, 1978), un enorme *tableaux vivant* en movimiento. Es lenta, porque como dice Martínez Zamora *lento es el proceso de creación de un cuadro* (2017: 2-3). Apenas tiene diálogos, solo los que mantienen el pintor con su mecenas y marchante. El director polaco toma como punto de partida el ensayo de Michael Francis Gibson *The Mill & the Cross*, que sitúa la

* Profesora titular de Historia del Arte Moderno, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia del Arte y Filosofía, Universidad de La Laguna. Edificio Departamental de Geografía e Historia, Campus de Guajara, s/n, San Cristóbal de La Laguna, 38071. Correo electrónico: ccalero@ull.edu.es ORCID: 0000-0002-0626-8441. Academia.edu: <https://ull.academia.edu/ClementinaCaleroRuiz>.



Fig. 1. El proceso creativo de la pintura. Pieter Brueghel *el Viejo* (Rutger Hauer), su marchante (Michael York) y María (Charlotte Rampling).

pasión de Cristo en Flandes en 1564, a su vez inspirado en la tabla de Brueghel *Camino del Calvario* (1564), del Kunsthistorisches Museum de Viena, y a partir de ahí diseña su obra.

Las escenas del Nuevo Testamento cohabitan con la realidad que vive el pueblo por la represión y crueldad tiránica del monarca español. Como si se tratara de un *flashback* se intercalan en el desarrollo lineal de la acción secuencias referidas a un tiempo pasado: la Pasión de Cristo. Su sufrimiento, partiendo de la escena de la flagelación hasta la crucifixión, se va entremezclando con el día a día de los doblegados habitantes que asisten a una salvaje forma de gobierno. El desconsuelo de Jesús es el mismo que sufre resignado un pueblo que presencia impotente su propia masacre. Y mientras todo esto pasa, en una realidad paralela dialogan el pintor (Rutger Hauer) y su mecenas (Michael York). La línea divisoria entre realidad y ficción, dentro y fuera del cuadro, es el muro de piedra blanca por donde éstos deambulan y hablan, aunque a veces traspasen esta frontera. Entran y salen del cuadro con facilidad. El pintor coloca a los personajes, les arregla las vestimentas y se pasea entre ellos dibujándolos. Él, como creador, se permite incluso el lujo de parar el tiempo levantando el brazo, acto que refrenda el molinero desde el mirador de su molino. El pintor con este gesto se equipara con el Creador y como Dios controla los acontecimientos que pasan en su obra.

El proceso creativo de la pintura lo observamos a través de los bocetos que el pintor nos enseña cada cierto tiempo, o bien lo presuponemos a partir de las explicaciones que le da a su marchante (fig. 1). De este modo el espectador asiste en primera persona a la creación de la obra de arte, escudriñando sin pudor todos sus recove-



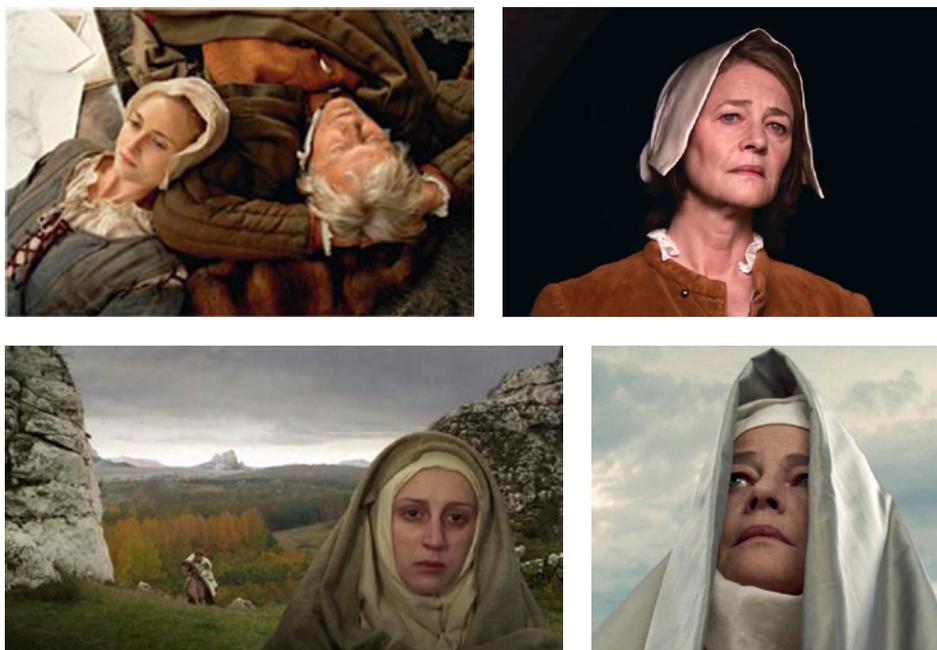


Fig. 2. Joanna Litwin y Charlotte Rampling en los papeles de Mayken Coecke (joven y anciana) y María, la madre de Jesús.

cos, testimoniando toda su ejecución desde su nacimiento, tanto desde el punto de vista conceptual como técnico. Llega un momento en que no sabemos cuándo el espacio es real y cuándo es ficticio, porque pasamos de la realidad a la ficción casi sin darnos cuenta. El pintor está pintando su cuadro dentro de su propio cuadro, y ahí el marchante juega un papel fundamental porque observa, pregunta y a veces da consejos respecto a cómo debería pintarse determinada escena.

El tercer personaje es el de la Virgen María, interpretada por dos actrices: Joanna Litwin (joven) y Charlotte Rampling (anciana) (fig. 2). En realidad son la misma mujer, su propia esposa, pero en distintos momentos cronológicos. Las dos mujeres –María Virgen y su mujer Mayken Coecke– coexisten en el tiempo real de la película de manera simultánea, es decir el tiempo presente. Mientras que su mujer anciana habita solo en la mente del pintor y en el espacio ficticio de la tabla *Camino del Calvario*.

Mira a la madre del condenado y sus amigos. ¿Te acuerdas de la «Adoración de los Reyes Magos»? Lo hice a principios de este año. Mi esposa sirvió como modelo para la Madre de Dios. Estoy seguro de que la reconociste. Fue justo después de que ella dio a luz al pequeño Pedro. Ella era una chica lozana, femenina y maternal. Treinta años después. La misma actitud y la misma cara. Pero ahora el niño que le dio la plenitud y la alegría, se lo quitaron. Ella está destrozada por completo.

De esta manera la película se construye en base a tres espacios dentro de un mismo «cuadro»:

- 1. Pasión de Jesús, con escenas que comienzan con la flagelación y continúan con la coronación de espinas, subida al calvario con la cruz auestas y crucifixión. La tradición romana señalaba que si se les daba agua los reos podían aguantar varios días quedando a expensas de los cuervos hasta que morían, pero si se deseaba acelerar su muerte se les rompían las piernas para que no pudieran apoyarse más sin sufrir grandes dolores.
- 2. Persecución de los herejes por los casacas rojas españoles. A los hombres se les ataba en las ruedas de despedazar, ruedas de carromato, una de las peores torturas que existían. La víctima era colocada desnuda en el suelo y con la propia rueda se le rompían los huesos y las articulaciones. Tras atarla a la rueda se la izaba sobre un poste; al torturado se le daba comida y bebida hasta que moría, quedando su cuerpo a merced de las aves carroñeras. Este instrumento de tortura fue empleado en Europa hasta 1841 (Martínez Zamora, 2017: 18). A las mujeres se las enterraba vivas.
- 3. Conversaciones en una realidad paralela entre el pintor y su mecenas y marchante. El artista le va describiendo las diferentes escenas que pinta, al tiempo que le explica qué es lo que quiere expresar. De este modo ambos dialogan, parándose frente a las escenas principales donde grupos de campesinos, hombres, mujeres y niños presencian como si fuera algo cotidiano el agónico camino del nazareno hacia el Gólgota.

BRUEGHEL: Mi cuadro va a contar muchas historias. Debe ser suficientemente grande como para abarcarlas a todas. Todo. Todas las personas. Debe haber cientos. Voy a trabajar como la araña que he visto esta mañana construyendo su tela. Primero debo encontrar un punto de anclaje. Aquí, el corazón de mi tela de araña... Mostraré a nuestro Salvador siendo llevado al Gólgota por la milicia española de casacas rojas. Aunque está en el centro de mi cuadro, debo esconderlo.

JONGHELINCK: ¿Por qué lo va a esconder?

BRUEGHEL: Porque es lo más importante. Si no, se puede perder. Ahora, si mira aquí, Simón es apartado de Esther para ayudar a cargar la cruz. Y todos miran a Simón. No al Salvador. Luego hay un molino, erigido sobre una roca. Separa la vida y la muerte. Ve todo desde arriba.

JONGHELINCK: ¿Por qué lo puso tan alto?

BRUEGHEL: En la mayoría de los cuadros Dios es mostrado en parte en las nubes, mirando hacia abajo, al mundo, con desagrado. En mi cuadro, el molinero tomará su lugar. Es el gran molinero del cielo, haciendo el pan de la vida y el destino. El pan es llevado por el vendedor sentado aquí... Aquí está la ciudad. Forma un círculo con sus murallas. El círculo de la vida. Y cerca de él está el árbol de la vida, con hojas frescas. En el otro extremo hay un círculo negro. El círculo de la muerte. Está formado por la multitud congregada como moscas por la ejecución. Cerca, abajo, está el árbol de la muerte. Un cráneo de caballo cerca de él, y dos hombres:





Fig. 3. Rodando sobre fondo de pantalla azul.

usted y yo... La madre y los amigos del condenado... Ahora, si mira aquí, Simón es apartado de Esther, para ayudar a cargar la cruz. Y todos miran a Simón, no al Salvador. La muerte de Jesús, el nacimiento de Jesús... todos estos eventos que transformarán al mundo no son percibidos por la multitud. En torno de esa araña construí mi tela. Esperando captar la atención del observador.

Si embargo, hay que hacer notar que el Cristo al que azotan los soldados hispanos, vestidos con sus trajes rojos en cuyo estandarte campea el águila bicéfala, no es un Cristo flamenco. Tampoco aparecen soldados romanos en la pintura de Brueghel y el paisaje no es el de Flandes, sino que parece evocar el de la antigua Galilea en tiempos de Jesús.

COMIENZA EL «CUADRO»: ACCIÓN!

El director comienza a rodar su película igual que hace el pintor cuando comienza a pintar su tabla. Primero recrea el paisaje y los diferentes escenarios, y luego inserta las figuras. En primer plano se prepara el atrezzo y observamos a los actores que interpretan a María, san Juan y las santas mujeres, que son ayudados a vestirse con sus pesados y complicados ropajes surcados por amplios pliegues de hojalata (fig. 3). Incluso el propio Brueghel participa arreglando y colocando bien los trajes.

La actriz Charlotte Rampling interpreta el papel de María y de la esposa del pintor, Mayken Coecke, con quien se había casado en 1563, hija de su maestro Pieter Coecke van Aelst, y con quien tuvo dos hijos: Pieter Brueghel *el Joven* (Bruselas, 1564-Amberes, 1638) y Jan Brueghel de Velours (Bruselas, 1568-Amberes, 1625). Mientras esto ocurre, el pintor y el marchante deambulan entre los personajes.

A continuación la cámara va alejándose para mostrarnos, en medio de un paisaje nebuloso y lúgubre, un bosque donde unos leñadores están eligiendo el



Fig. 4 Fotograma del molinero.



Fig. 5. *Bodegón con cacharros*, c. 1650. Francisco de Zurbarán. Museo del Prado, Madrid.

árbol que han de talar para construir la cruz de Jesús. Asistimos a los prolegómenos de la Pasión: la elección y tala del madero. Cuando el tronco cae al suelo un fraile lo bendice. En el mismo tiempo escénico y lugar, un hombre arrastra una pesada rueda de despedazar. Mientras, a lo lejos, el ruido que genera el trote de los caballos anuncia que se acercan las milicias españolas. Se está generando la atmósfera del *cuadro*, el clímax.

Al fondo y encaramado sobre un escarpado y casi inaccesible risco se sitúa el molino. Comienza el día y el molinero pone en funcionamiento todo el engranaje. La rueda del molino es la rueda de la vida y del tiempo; es la rueda del reloj de las horas que marca el tiempo dirigido por Dios-molinero.

En su interior se prepara la primera comida de la mañana: la molienda del trigo que se convertirá en harina para hacer el pan. Dios Padre-molinero prepara el pan que en la Eucaristía se convierte en el cuerpo de su Hijo, el mismo al que en la tierra, bajo sus pies, van a crucificar. La mesa donde está sentado el molinero recrea un bodegón compuesto por jarras y panes que recuerda el *Bodegón de naturaleza muerta con cacharros* que hacia 1650-1660 pintó Zurbarán y que se localiza en el Museo del Prado. Coge la harina entre sus dedos, la huele y la deja caer en la misma hondilla que está sobre la mesa (figs. 4 y 5).





La iconografía del molino místico se origina en Francia en el siglo XII con sentido de Pasión, y a partir del siglo XV se generaliza en los Países Germánicos como mensaje eucarístico. Durante el Renacimiento y el Barroco el culto a la Eucaristía adquiere un gran desarrollo en la liturgia católica por contraposición a la Reforma (Esteban Lorente, 1990: 239-241). *Mostrando a Cristo como Pan de Vida resultaba fácil evocar cuándo fue molido ese trigo antes de hacerse pan, y recordar la Pasión en la que Jesús se convirtió en Varón de Dolores molido por nuestros pecados*¹. El molinero, el Dios creador, asciende por una larga escalera hasta el cielo, como la escalera de Jacob, y desde su atalaya contempla lo que pasa en la tierra. Él lo ve todo desde lo alto, es el ojo de Dios. Y observa cómo giran las aspas movidas por el viento que separa las dos caras de la existencia humana: la de la bondad y la de la maldad.

El director antes de que comience la acción va presentando a todos los moradores del cuadro al igual que hizo Dios-Padre, el Gran Arquitecto del Universo, cuando creó la Tierra: *el buen arquitecto pone primero los cimientos. Después de esto dispone las diversas partes del edificio y luego pasa a adornarlos* (Van de Ven, 1981: 39). Y así, *los artistas trabajan primero en las partes concretas y después las unen con habilidad* (Cahn, 1989: 40-41). Comenzamos con una joven pareja que cría un ternero, símbolo de una vida joven, tranquila y prometedora. Tras desayunar cogen al animal y lo llevan al mercado para su venta. En el camino la joven le compra al buhonero un pan que, tras bendecir, guarda bajo su camisa. Pero cuando se disponen a comerlo aparecen los soldados, el joven corre pero lo agarran brutalmente propinándole latigazos y patadas para, posteriormente, atarlo en una rueda de carromato; de esta manera asistimos al sacrificio de la primera víctima, en este caso anónima. Lo izan sobre un poste y lo abandonan a merced de los cuervos que acabarán con su vida² (fig. 6). Estos personajes aparecen a la izquierda de la tabla cargando dos becerros.

A los pies del poste se colocará su esposa, que igual que María Magdalena llora amargamente. De este modo la corta existencia de la pareja se ve truncada por la detención del joven; su hilo de la vida ha sido cortado por las parcas. Es factible la comparación entre este escenario y el que está desarrollándose al fondo, donde descolocado temporal y geográficamente hasta el punto de parecer cotidiano, pues no llama la atención de los presentes, otro inocente es flagelado para a continuación cargarle sobre sus hombros el madero en el que será crucificado. También la crucifixión era el más cruel y humillante de los castigos y a Jesús la muerte en la cruz

¹ MORENO, José Luis: *El simbolismo religioso del Molino en el Siglo de Oro español*. Pdf en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-simbolismo-religioso-del-molino-en-el-siglo-de-oro-espanol/html/>. [consultado el 18 de abril de 2022].

² En el siglo XVI, en 1542, el papa Pablo III creó el Santo Oficio como cámara de apelación en casos de herejía, comenzando a actuar a partir de esos momentos la Inquisición Romana. Tres años más tarde, en 1545, comenzó el Concilio de Trento (1545-1563) y, tras la negativa de los protestantes de reconocer el Sínodo, Carlos V les declaró la guerra en junio de 1546 y con un ejército armado por el papa Pablo III los persiguió, intentando aniquilarlos. Al mando iba el nieto del pontífice Octavio Farnesio, hijo de su hijo Pier Luigi, fallecido unos años antes.



Fig. 6. Fotograma. Los soldados mercenarios españoles izan la rueda con la víctima anónima. En primer plano el pintor deambulando por su escenario.

también le truncó su corta vida con treinta y tres años. De modo que la existencia de ambos protagonistas es corta, uno muere en la rueda, el otro en una cruz, pero en ambos casos crucificados víctimas de la intolerancia y de las fuerzas de un poder que todo lo doblega. Son las mismas ruedas de la muerte que de vez en cuando crecen –como árboles secos– en los paisajes del maestro flamenco, tal y como se puede ver en el *Triunfo de la Muerte* del Museo del Prado pintado hacia 1562-1563.

Cuando los cuervos han acabado con la vida del pobre desgraciado, sus amigos lo descuelgan igual que José de Arimatea y Nicodemo hicieron en el Gólgota cuando bajaron de la cruz el cuerpo del nazareno, depositándolo en los brazos de su madre, que recordando su infancia lo acuna mientras acaricia sus cabellos ensangrentados. También en este caso el cadáver de la víctima anónima ha sido depositado en los brazos de su joven esposa, que, como una *Piedad*, llora su muerte.

Al llevarse el cuerpo para darle sepultura comienza a soplar el viento y las aspas del molino giran con rapidez. El símil con la muerte de Jesús es más que evidente, pues cuando expiró se levantó un gran viento desencadenándose una fuerte tormenta, el agua de la lluvia corrió por las embarradas calles de Jerusalén y el velo del templo se rajó por la mitad; se había desatado la cólera divina.

Como observamos y a pesar de estar avanzado el siglo XVI, con un Renacimiento más abierto a la alegría y a la belleza en el arte, el norte de Europa sigue arrastrando la visión de siglos pasados (Alonso, Mastache y Alonso, 2007). Hay que recordar que cuando Brueghel pintó su *Triunfo de la Muerte*, Miguel Ángel había finalizado su *Juicio Final* en la Capilla Sixtina. Dos pinturas con las que se pretende provocar en los hombres el temor de Dios, pero el flamenco es más directo que el florentino al mostrar sin pudor el implacable castigo divino de Jehová, pues en un primer plano aparece una carreta repleta de huesos, tirada por un esqueleto que fustiga a un esquelético caballo.





Fig. 7. Detalle de la tabla *Camino del Calvario* de Pieter Bruegel *el Viejo*.



Fig. 8. Fotograma de la película donde vemos a Judas con la bolsa de monedas siguiendo a la comitiva.

En el *Camino del Calvario* el carromato carga con dos desgraciados –un demente y un ciego vs. Dimas y Gestas– que serán crucificados a ambos lados de Jesús en lo alto de la colina, junto a sendas ruedas (figs. 7 y 8). La imagen de la muerte es inseparable de la vida en aquella Edad Media que la hizo objeto de su pensamiento hasta el punto de considerar el hecho de morir su razón de ser.

El resto de las escenas son tratadas como *cuadros costumbristas*, donde los personajes cumplen con sus rutinas diarias en un entorno sencillo y austero. La cámara, como el ojo de un intruso, ha penetrado como si lo hiciera a través de una



Figs. 9, 10 y 11. *Retrato de Carlos V con un perro*, Tiziano, 1532 // *Retrato de Felipe II*, Sofonisba Anguissola, 1565, ambos en el Museo del Prado.
 Fotograma de Nicholas Jonghelinck (Michael York).

ventana indiscreta dentro de las casas, incluyendo la morada donde vive el pintor con su esposa Meyken y sus hijos. El ojo de la cámara lentamente se deleita haciéndonos partícipes de la intimidad de esos interiores al irrumpir en sus amaneceres, sus formas de vida y sus costumbres: los niños saltan y juegan en la cama, las mujeres limpian obsesivamente la casa, los animales conviven pacíficamente con los humanos, el molinero revisa su molienda, el buhonero ofrece su mercancía en el mercado... Los únicos extraños son los soldados persiguiendo a los herejes; ellos son los únicos que destacan con sus rojos uniformes sobre las tonalidades terrosas del paisaje y de las vestimentas de los pobladores.

El otro protagonista es Nicholas Jonghelinck³ (1517-1570), su mecenas, banquero reputado y coleccionista de cuadros de Brueghel, a quien vemos vestido a la moda de Felipe II de negro, con sombrero alto y elegante vestimenta que recuerda los retratos de *Carlos V con un perro* pintado por Tiziano en 1532 o el que Sofonisba Anguissola le hizo a Felipe II en 1565, ambos en el Museo del Prado (figs. 9, 10 y 11).

Entre los cuadros de su colección están *La Torre de Babel* y *Cazadores en la nieve* que cuelgan en la pared de la sala de su casa de Amberes. Jonghelinck de la mano de Brueghel «entra y sale de cuadro que se está pintando con facilidad», aunque en alguna escena se sitúa dentro de la acción. Tal es así que estando en su casa de Amberes y tras lavarse las manos cual Poncio Pilato, se asoma a la ventana al oír los cascos de los caballos de los soldados españoles. Su voz en *off* nos dice:

³ Su hermano Jacques Jonghelinck (1530-1606) fue un afamado escultor, del que conocemos una versión del *Mercurio Volador* de Gianbologna.



Fig. 12. Fotograma de la película con Judas en primer plano.

No puedo aguantar estos métodos despóticos. A veces casi no puedo contenerme. Esos mercenarios con sus túnicas rojas están aquí para cumplir las órdenes de sus señores españoles quienes nos dominan. Cada día, sus maneras siguen siendo un hedor en las narices. Y una ofensa al orgullo, a la humildad cristiana y el sentido común en sí mismo. Soy un ciudadano de Amberes. Un banquero de reputación. Coleccionista de pinturas. Yo también soy un miembro de la *Schola Caritatis*. Una hermandad de hombres de todas las confesiones sin tener que abjurar. Yo creo, y muchos otros también creen que en esta magnífica ciudad los hombres buenos de todas las confesiones pueden unirse en paz y buen entendimiento. Y esa no es la opinión del rey de España que también es nuestro rey, por desgracia. Este es ahora su placer que todo el patrimonio debe ser exterminado. Los hombres por decapitación, y las mujeres... lo he visto... lo he visto todo.

Cuando cargan a Jesús con la cruz aparece Judas Iscariote vestido de negro a la moda española del Quinientos (fig. 12), e inmediatamente la cámara enfoca a un cordero con las patas atadas que, claramente, alude a la traición del apóstol al haber entregado a su Maestro. El cordero es el *Agnus Dei*, la representación mística de Cristo como cordero de Dios, la víctima inmolada por la redención de la humanidad (Monreal y Tejada, 2003: 46-47). Fue Juan el Bautista quien al ver llegar a Jesús para ser bautizado en el río Jordán dijo: «he aquí el Cordero de Dios, el que quita el pecado del mundo» (J. I, 29). Automáticamente, la imagen del animal nos retrotrae a Zurbarán, concretamente a su *Agnus Dei* (1640), donde, sobre un fondo oscuro, el maestro extremeño pintó a un cordero vivo de entre ocho y doce meses de vida, tumbado y con las patas atadas en actitud sacrificial (fig. 13).

Judas continúa en escena y más adelante, ahora en un interior religioso, cuenta las treinta monedas de plata que le han dado por denunciar ante el Sanedrín a Jesús, para a continuación asistir al lavatorio de los pies. Jesús, de espaldas a la



Fig. 13. *Agnus Dei*, 1640. Francisco de Zurbarán. Museo del Prado. El cordero aparece en la tabla original, a los pies de un grupo de campesinos, al que unos alabarderos detienen.

cámara, lava los pies de los discípulos y tras partir el pan, disponen la cena. La voz en *off* de María, su madre, acompaña las escenas...

No va a pasar nada. Cuando pienso en el ayer, cuando él entró en la ciudad caminando sobre la plaza de la Catedral, y diciendo lo que pensaba. Cómo le escucharon. Cómo le aclamaron. Cómo de cautivados estaban todos. Incluso los soldados. Y ahora que estamos caminando por las calles en un estado de trance, los mismos soldados que lo vitorearon ayer, salieron a arrestarle la última noche. La misma multitud que le escuchaba embelesada, ha estado gritando por su cabeza toda la mañana. Como si nada hubiera ocurrido.

Tras este episodio vemos como sacan a Jesús del calabozo, y tras ofrecerle agua comienzan a flagelarlo, al tiempo que los restantes soldados arman la cruz. En el camino al Gólgota lo acompañan dos herejes condenados, uno de ellos ciego, que como Dimas y Gestas serán también crucificados. Es el momento en el que un joven –San Juan Evangelista– corre a avisar a María, su madre, de que su hijo ha sido condenado a muerte.

La procesión avanza y pasa por la casa de Jonghelinck, quien desde la ventana recuerda...

Yo conocí al hombre. Yo estaba allí cuando él dijo que algunas de las cosas que estaba empezando se volverían en su contra. Que derribaría la catedral y la construiría de nuevo en tres días. Ninguno de nosotros tenía ningún problema con eso. Entendimos que él estaba hablando sobre la reforma. Están violando y humillando a nuestros cuerpos y almas. Violando y humillando la caridad y la virtud. Nuestra tierra será reducida a la mendicidad...





Fig. 14. Fotograma del molinero.

Al mismo tiempo y desde su atalaya, el molinero asiste a todo lo que está ocurriendo en la tierra (fig. 14)..., y Jonghelinck le dice a Brueghel:

Basta con mirar eso. Están violando y humillando a nuestros cuerpos y almas. Violando y humillando la caridad y la virtud. Nuestra tierra será reducida a la mendicidad. Si el tiempo solo pudiera pararse. Si solo lo hicieran volver a pararse. Entonces podríamos luchar contra el sin sentido, es el momento de tumbarles, decirles claramente su nombre en su cara y quebrar su poder. ¿Crees que puedes expresar esto? ¿Cómo?

En ese instante el pintor levanta su brazo y el molinero hace lo propio al mismo tiempo; por un momento el mundo se para, deja de girar y se para el tiempo. Pero tras ese soplo de calma, todo vuelve a seguir su ritmo, y los reos serán crucificados en sus cruces flanqueadas por sendas ruedas. Judas, viendo a lo que había llevado su traición prepara un cadalso y se ahorca.

En una entrevista Majewsky afirmó que la tabla *Camino del Calvario* siempre fue una de sus pinturas favoritas, pues desde que la vio tuvo *la sensación de que estaban pasando muchas cosas ahí* que se le escapaban, pero quería verlo todo. Esa obsesión lo llevó a desear meterse dentro del cuadro para contar de primera mano lo que allí ocurría. De gran ayuda fue el libro del crítico e historiador del Arte Michael Gibson, quien tras visionar en París el filme *Angelus* (2000) del mismo cineasta quedó fascinado por su visión pictórica, por lo que Gibson le envió su libro. El director polaco, formado en el mundo de las Artes, quedó encantado con la visión del escritor, de modo que se propuso reproducir el cuadro en movimiento.

Nos hallamos ante un minucioso ejercicio cinematográfico y artístico de análisis y reproducción de la pintura de Brueghel, en el que Majewsky disecciona la

pintura capa por capa. Tardó cinco años en fabricar el «nuevo cuadro» hasta que en 2011 fue presentado al público. El primer año creó el *vestuario con tintes naturales porque no existían tejidos con los colores del cuadro*, por lo que tuvieron que hacerlas como entonces, cociéndolas. *Montamos una fábrica de tintar telas*, cuenta en una entrevista.

La película –igual que la tabla– tiene siete puntos de vista distintos y había que darle vida a cada uno de ellos. Para ello trabajaron tres años más haciendo uso de *los últimos avances en tecnología 3D para, manteniendo una fidelidad puritana a la ambiciosa pintura de El Viejo, llenar de vida las decenas de escenas simultáneas que refleja su obra*. Para el director ha sido como «tejer un gran tapiz», porque los cuadros del flamenco son muy complicados a simple vista. Son tantas las figuras que aparecen por doquier, todas haciendo trabajos diferentes, que recuerda la estresante actividad de un hormiguero. Y pese a que el espectador es móvil, de igual manera es móvil el espacio que se le presenta. Los personajes se desplazan en el espacio, mientras que éste se aproxima y retrocede según el enfoque de la cámara y según el montaje de los diferentes planos, creándose un enorme universo de posibilidades (Panofsky, 1976: 152-153). El propio director, en una entrevista publicada en la web de la Revista *Fotogramas* en 2012, refiere los problemas surgidos durante el rodaje a causa de las perspectivas simultáneas que tiene el cuadro:

La segunda fue crear el espacio. Descubrimos que había siete perspectivas diferentes en el cuadro, y que algunas eran incluso contradictorias. Así que vimos que había que cortar cada plano en rodajas, como el pan de molde. Se grabó a los actores sobre una pantalla azul. Yo pinté los fondos fijándome en las pinturas de Brueghel⁴.

El trabajo con los actores fue la parte más gozosa del trabajo. Aquí concretamente he exigido más a su imaginación para que se metieran en un ambiente que no tenían a su alrededor. De todas formas, en el set de rodaje había una reproducción inmensa del cuadro de Brueghel. Así que podía decirles: «Mira, ahora tú estás aquí». Y ellos me contestaban «¡Qué interesante!», mientras miraban la pantalla azul que tenían detrás⁵.

Tal es así que la primera impresión que tenemos cuando miramos la tabla original es la del caos más absoluto, y para localizar a su protagonista principal hay que hacer un gran esfuerzo visual, porque a simple vista no lo vemos

Mostraré a nuestro Salvador siendo llevado al Gólgota por la milicia española de casacas rojas. Aunque está en el centro de mi cuadro, debo esconderlo.

⁴ «Del lienzo a la pantalla». Entrevista al director polaco Lech Majewski en *Fotogramas* del 20 de noviembre de 2012, en <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a494619/del-lienzo-a-la-pantalla/> [consultada el 20 de abril de 2022].

⁵ Entrevista a Lech Majewski, director y coguionista de *El Molino y la Cruz*, 12 de diciembre de 2012 en <https://www.pantalla90.es/entrevista-a-lech-majewski-director-y-coguionista-de-el-molino-y-la-cruz/> [consultado el 20 de abril de 2022].





Fig. 15. Detalle del fondo de la tabla *Camino del Calvario*.

Pero, a poco que nos detengamos, advertimos que zigzagueando de izquierda a derecha llegamos al fondo. Y así acompañamos a la procesión de asistentes a la crucifixión que siguen —a ambos lados— a la figura de Jesús, que cae al suelo por el peso del madero. Al fondo un grupo de personas como figuras chinescas forman un círculo en torno al sitio donde se están levantando las cruces (fig. 15).

Aquí está la ciudad. Forma un círculo con sus murallas. El círculo de la vida. Y cerca de él está el árbol de la vida, con hojas frescas. En el otro extremo hay un círculo negro. El círculo de la muerte. Está formado por la multitud congregada como moscas por la ejecución. Cerca, abajo, está el árbol de la muerte. Un cráneo de caballo cerca de él, y dos hombres: usted y yo... La madre y los amigos del condenado...

Allí ya es de noche, las nubes ocultan el sol, los cuervos sobrevuelan en el cielo esperando su festín y los perros se pelean. Mientras, los asistentes a la procesión continúan con su vida diaria: los hombres riñen con sus esposas, los buhoneiros se acercan con sus mercancías, los músicos tocan sus cuernos y los caballeros de casacas rojas cabalgan con orgullo sobre sus monturas. Mientras Jesús carga con su cruz, la madre llora amargamente acompañada por las santas mujeres que secan sus ojos con pañuelos de encaje, los campesinos soportan los ataques de las milicias españolas y los niños juegan y ríen ajenos a los acontecimientos.

La muerte de Jesús, el nacimiento de Jesús... todos estos eventos que transformarán al mundo no son percibidos por la multitud. En torno de esa araña construí mi tela. Esperando captar la atención del observador.



Figs. 16 y 17. *Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia*, Rubens y Brueghel, 1615. Museo del Prado, y fotograma de la película con la esposa del pintor.

Parece un ambiente festivo y de feria, pero que estos detalles no nos lleven a engaño, pues toda la película tiene el ritmo de una letanía. Ese ritmo que sale de la cansina melodía que nos acompaña durante todo el metraje⁶. Es un tiempo que pasa muy lentamente y que marca –como un reloj– las aspas del molino.

Parte de la película se rodó en Polonia, en la región de Jura, donde las piedras de calcio se parecen mucho a las que aparecen en el paisaje de Brueghel. Y en Nueva Zelanda, donde encontré esas peculiares nubes de la tabla del flamenco, en la isla que los maoríes llaman la *Isla de la Nube Larga*. Otros elementos como las piedras, el molino y la tela de araña fueron trabajados en la fase de postproducción con efectos tridimensionales, tarea elaborada con los fondos de la tabla original.

El director dotó al cuadro original de movimiento. Su afición por las *moving picture* o *art movies* se vio en la retrospectiva que le dedicó el MOMA y la Bienal de Venecia, y en algunos de sus trabajos anteriores como *Ángelus* (2000) y *El jardín de las delicias terrenas* (2004), inspirada en la tabla de Hieronimus Bosch *el Bosco* (1450-1516), a pesar de no conocer el cuadro original, que está en el Museo del Prado.

Como ya hemos indicado, a lo largo de la película advertimos numerosos guiños a determinados movimientos artísticos, cuadros y artistas. Así, en la escena en la que la esposa del pintor se apoya en una ventana recreándose al fondo el paisaje montañoso que da nombre al cuadro, recuerda el retrato que Rubens y Brueghel pintaron en 1615 de la hija de Felipe II, la infanta Isabel Clara Eugenia, propiedad del Museo del Prado [figs. 16 y 17]. Aunque es un tipo de composición muy recurrente en la época. Y lo mismo ocurre con la iluminación de las escenas de interiores, con un marcado carácter tenebrista, alternando las zonas fuertemente

⁶ La machacona melodía que acompaña a toda la película y que se convierte en su *leitmotiv* fue compuesta por el mismo director, atendiendo a la sonoridad de los instrumentos populares que aparecen en el cuadro.

iluminadas con las que permanecen en penumbra, que nos recuerdan las luces de los caravaggistas de Utrech.

Podemos concluir afirmando que esta película es una inmensa *Metapintura*, donde asistimos en primera persona a su proceso creativo, intelectual y estético, realizando no solo un análisis detallado de la tabla original, sino que además advertimos los guiños que el director les hace a otros artistas y obras que influyeron en él. Como escribiera Jacques Aumont (1996: 127-128),

el cine, limitado en este plano por la difícil gestión de su naturaleza fotográfica, no ha dejado nunca de desear igualar, copiar, superar en él a la pintura. Al querer hacer todo lo de la pintura y hacerlo mejor que ella, el cine ha provocado a lo largo de su historia incesantes paralelismos entre un vocabulario formal del material pictórico –forma y colores, valores y superficies– y un vocabulario –aún por forjar– del material fílmico. Lo fílmico ha querido también absorber lo pictórico.

RECIBIDO: 18 de abril de 2022; ACEPTADO: 20 de mayo de 2022



BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Juan J., MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Jorge: *La Edad Media en el cine*. Madrid: T&B Editores, 2007.
- AUMONT, Jacques (1996): *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- CAHN, Walter (1989). *Obras maestras. Ensayo sobre la historia de una idea*. Madrid: Alianza Forma.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1990). *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo.
- GÁLLEGO, Julián (1978). *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- MARTÍNEZ ZAMORA, M.ª Eulalia (2017). «El cine y su dimensión educativa. El Molino y la Cruz. Aproximación a la idea de Metapintura». Pdf en <https://content.cdnprado.net/doclinks/pdf/aprende/educacion/fp/el-cine-y-su-dimension-educativa-2017/el-molino-y-la-cruz.pdf> [consultado el 18 de abril de 2022].
- MONREAL Y TEJADA, Luis (2003): *Iconografía del cristianismo*. Barcelona: Acantilado.
- MORENO, José Luis: *El simbolismo religioso del Molino en el Siglo de Oro español*. Pdf en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-simbolismo-religioso-del-molino-en-el-siglo-de-oro-espanol/html/> [consultado el 18 de abril de 2022].
- PANOFSKY, Erwin (1976): «Estilo y material en el cine», en AA. VV.: *Contribuciones al análisis semiológico del film. Textos Cinematográficos 14*. Valencia: Fernando Torres Ed.
- VAN DE VEN, Cornelis (1981). *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid: Cátedra.



