

UNA LECTURA EN CLAVE PICTÓRICA DEL FILME *ESQUILACHE* (JOSEFINA MOLINA, 1988)

Elvira I. Loma Muro

Doctoranda Universidad de Córdoba

RESUMEN

Este trabajo se acerca al análisis de los referentes pictóricos que se pueden rastrear en el filme *Esquilache*, dirigido por Josefina Molina en 1988 y en el que aborda una reflexión sobre el poder y la soledad. Se trata de una aportación de la autora cordobesa al cine histórico español, al que contribuye a renovar, a partir de la adaptación que realiza de la obra teatral de Antonio Buero Vallejo *Un soñador para un pueblo*. Se pretende mostrar así las relaciones de intertextualidad existentes entre el original literario, la película y las imágenes pictóricas que la cineasta utiliza como referencias iconográficas para la construcción de su universo filmico.

PALABRAS CLAVE: Cine, Josefina Molina, adaptación, intertextualidad, Buero Vallejo, motín de Esquilache.

ABSTRACT

«A reading in pictorial key of the film *Esquilache* (Josefina Molina, 1988)». This paper approaches the analysis of pictorial references that can be traced in the *Esquilache* film, directed by Josefina Molina (1988), a reflection about power and loneliness. The film is a contribution of the Cordovan filmmaker to the historical Spanish Cinema, which helps to renew with the adaptation of the play performed by Antonio Buero Vallejo *A dreamer for the people*. It is intended to show the intertextual relations between the original literary, film and pictorial images. Josefina Molina's film uses the iconographic references to build her filmic universe.

KEY WORDS: Cinema, Josefina Molina, adaptation, intertextuality, Buero Vallejo, Esquilache's riot.



El objeto de este trabajo es el análisis del filme *Esquilache* desde una perspectiva iconográfica, aunque sin olvidar algunos otros aspectos. Esta película fue realizada en 1988 por Josefina Molina —cineasta necesitada de una revisión— y supuso la adaptación a la pantalla del drama teatral *Un soñador para un pueblo* de Antonio Buero Vallejo, así como su aportación a la renovación de un género cinematográfico, el cine histórico.

Toda adaptación cinematográfica remite a la eterna discusión en torno a su fidelidad a la obra literaria de partida. En este caso, como en otros muchos ejemplos, puede decirse que la autora realiza una obra respetuosa con el contenido del original, la reflexión sobre el poder y la soledad, pero utilizando un lenguaje visual, por definición distinto del literario.

Pretendemos acercarnos a ese lenguaje desde la reflexión de que «las películas, todas sin excepción, son susceptibles de ser estudiadas como objetos de significación en los que se manifiestan las compatibilidades y las restricciones a través de las que toma *forma* una cultura dada»¹. Para conseguir este objetivo es necesario encuadrar y contextualizar la película en el momento y circunstancias en que fue filmada por cuanto «las obras de arte en general comparten, al mismo tiempo, el ser fruto de contextos socioculturales específicos y el poseer una dimensión formal notoria»².

Por lo que hace referencia al filme *Esquilache*, destaca sobremanera un aspecto que nos parece de sumo interés: la intertextualidad pictórica que se puede rastrear en sus imágenes. A ese respecto puede apuntarse que la pintura es «la principal fuente visual de información para cualquier cineasta que intenta poner en imágenes el pasado»³, y como también ha señalado S. Zunzunegui Díez, «el cine se mira de una u otra forma en el espejo de la pintura»⁴. Un simple recorrido por alguna de las películas más conocidas del cine histórico (*Barry Lindon*, *La marquesa de O*, *La Kermesse heroica*, *El Gatopardo*, *Los Nibelungos*, *Excalibur*, *El contrato del dibujante*, *Locura de amor*, *Alba de América* o *El Dorado*) —y no sólo de este género (*Los paraguas de Cherburgo*, *West Side Story*, *El sol del membrillo*)— nos permite constatar cómo los distintos cineastas han recurrido a la plástica pictórica para elaborar sus imágenes.

El análisis de esa intertextualidad pictórica va a ser el eje articulador de nuestras siguientes reflexiones sobre *Esquilache*, una de las producciones más sugerentes de su autora en cuanto que en ella confluyen literatura, historia y pintura.

¹ ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, p. 15.

² TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (coords.) (1998): *Historia general del cine*, vol. I, Madrid, Cátedra, pp. 21-23.

³ ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús (2006): *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, p. 49.

⁴ ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos: «Metamorfosis de la pintura», en GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (coord.) (2008): *Cine, arte y artistas*, Málaga, Fundación Picasso-Ayuntamiento de Málaga, pp. 19-28, p. 24.

1. UNA CINEASTA CON UNA LARGA TRAYECTORIA

En momentos como los actuales, en los que por fin la cineasta Josefina Molina Reig (Córdoba, 1936) comienza a ocupar en nuestra cinematografía el lugar que le corresponde, el de una creadora con una larga trayectoria y no solamente el de «la primera mujer titulada como directora de cine en España», es la ocasión de profundizar en el conjunto de su prolífica obra.

Efectivamente su labor se ha dilatado en el tiempo a lo largo de varias décadas, desde los años sesenta, en los que realiza sus estudios y sus prácticas en la Escuela Oficial de Cinematografía y comienza a colaborar en Televisión Española, hasta, al menos, la década de los noventa, en la que filma su última película, *La Lola se va a los puertos* (1993) y uno de sus últimos trabajos televisivos más reconocidos, la serie *Entre naranjos* (1997).

Con posterioridad a estas fechas, su creatividad se ha manifestado en otros campos como la literatura —ha publicado tres novelas, *Cuestión de azar*, *En el umbral de la hoguera* y *Los papeles de Becquer*—, la radio, como colaboradora y crítica y, sobre todo, la dirección teatral, con la puesta en escena de obras tales como *La lozana andaluza* (2002), según la adaptación teatral de Rafael Alberti, inspirada en el personaje de Francisco Delicado, o la nueva representación de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, con la que ya había triunfado durante varias temporadas, desde 1979. El éxito alcanzado por esta última ha llevado a algunos críticos a calificarla como uno de los espectáculos teatrales clásicos de nuestro tiempo y a su personaje protagonista, Carmen Sotillo, como uno de los arquetipos femeninos en nuestro teatro reciente.

Por otra parte sigue ligada al cine como presidenta de honor del CIMA, Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, desde el año 2007.

Todo ello justifica, por tanto, y hace necesario un acercamiento a su trabajo, poco estudiado hasta ahora, para la puesta al día de su significación en el panorama del cine español y para su justa valoración.

2. JOSEFINA MOLINA Y LAS ADAPTACIONES LITERARIAS

En esa línea, nos queremos aproximar aquí a uno de sus filmes más significativos, *Esquilache* (1988), una adaptación de un texto literario de Antonio Buero Vallejo, aspecto este, el de las adaptaciones, muy presente en la labor cinematográfica y televisiva de la autora cordobesa.

Así, para la gran pantalla, además de la película que nos ocupa, ha dirigido *Vera, un cuento cruel* (1973) —su primer largometraje, sobre un texto de Auguste de Villiers de l'Isle-Adam—, *La Lola se va a los puertos* (1993) —sobre el drama homónimo de los hermanos Machado—, y, aunque no se trate de una adaptación en el sentido literal de la palabra, debe mencionarse *Función de noche* (1981), que en su génesis entronca con la anécdota argumental de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes.



Por su parte, para Televisión Española, acomete múltiples y excelentes adaptaciones de grandes autores como Kafka, Dostoievski y Poe o, en el campo de la literatura española, Ana María Matute, para espacios como «Estudio 1», «Hora 11» o «Cuentos y leyendas». Muy celebradas también fueron sus series televisivas *El camino* (1977) y *Entre naranjos* (1997), a partir de textos de Miguel Delibes y Vicente Blasco Ibáñez, respectivamente.

Mucho se ha escrito sobre las adaptaciones literarias y sobre los logros de los productos cinematográficos elaborados a partir de ellas. No es esta la ocasión de entrar en esa discusión pero sí queremos traer a colación una reflexión que puede ser compartida: adaptar una obra de teatro, o de cualquier género literario, significa llevar el texto escrito (hipotexto) a la pantalla y construir con él un texto fílmico (hipertexto). Y para ello el creador cinematográfico lo hace, como afirma N. Mínguez Arranz:

utilizando un lenguaje icónico bien distinto al escrito o al hablado y que podemos resumir diciendo que es aquel que se expresa por la imagen en movimiento; por tanto distinto también del lenguaje plástico a base de la imagen estática (pintura o escultura). Es justamente el montaje lo que hace realidad a este lenguaje⁵.

Es el montaje, efectivamente, el que da al cine unos recursos expresivos propios que posibilitan la narración cinematográfica.

Esto es así porque ni siquiera los propios fotogramas en movimiento por sí solos terminan de construir un lenguaje nuevo.

La fotografía consigue *descongelar* el tiempo en el que está detenida, esto es, deviene en fotografía animada, *viva*, como es el caso del cine, puede tener a veces una semántica autónoma, pero únicamente cuando se trata de fotografías animadas temporalmente y convenientemente montadas, esto es, unidas por montaje externo, puede producirse un efecto de significación⁶.

Es la mano del montador, del cineasta, la que termina por confeccionar el relato fílmico.

Con su dilatada labor como adaptadora creemos que es evidente que Josefina Molina ha logrado dominar la técnica cinematográfica con la que narrar textos novelísticos o teatrales, como pone de manifiesto su trabajo en *Esquilache*, que, aunque con algo más de dos décadas, permanece plenamente vigente en muchos de sus valores, destacando la calidad de su lenguaje, fundamentalmente en lo que a sus elementos icónicos se refiere, con los que la directora compone unas imágenes de valiosísimos referentes intertextuales.

⁵ MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto (1998): *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada, pp. 9-10.

⁶ POYATO SÁNCHEZ, Pedro (2006): *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinematográfica*, Granada, Grupo Editorial Universitario, p. 64.

3. *ESQUILACHE* VISTO COMO UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO

En este filme, que como hemos adelantado es una adaptación a la pantalla del drama teatral de Antonio Buero Vallejo *Un soñador para un pueblo* (1958), se elabora una reflexión sobre el poder, en unas circunstancias, las de la Transición Española, en las que se podría establecer alguna similitud entre los temas que se abordan y los acontecimientos que están marcando la vida de este país en la época en que se filma, como reconoce la misma Molina al comentar la génesis de su obra:

Tiempo atrás, en 1958, había visto representada en Córdoba la obra de Buero Vallejo «Un soñador para un pueblo». En el 86 tropecé entre mis libros con el texto impreso y lo leí con detenimiento y sorpresa: la obra de Buero tenía ahora otra lectura, al hilo de la experiencia política que vivíamos. Terminé la última página convencida de que podía convertirse en una película⁷.

Hay que señalar que aunque la transposición del texto teatral al celuloide se lleva a cabo con mucha libertad, con lo que se consigue una obra original, no obstante la cineasta se muestra fiel y respetuosa al relato de partida, coincidiendo con su autor en la pretensión de lograr un producto que, aunque de creación, ofrezca una visión objetiva de los acontecimientos que retrata. Pueden citarse aquí las propias palabras de la autora sintetizando el punto de vista con el que aborda la cinta:

Empezamos a trabajar partiendo de una idea: contar las cuarenta y ocho horas en las que un poderoso ministro pierde su poder sin darse cuenta, por algo quizá accesorio, cuando por fin, después de un pasado algo turbio, se entrega en cuerpo y alma —y en un país que no es el suyo— a la realización de una utopía en la que cree. Ésta era la lectura que hacíamos de «Un soñador para un pueblo»⁸.

Precisamente Buero Vallejo, con el rigor que se había acercado a sus dramas históricos, había participado en la renovación del género en tanto que para él de alguna manera el pasado era una posibilidad de entender el presente, idea que enlaza con el tratamiento que dará Josefina Molina a su obra *Esquilache*.

Debemos subrayar también que entre ambas obras, la teatral y la cinematográfica, hay una comunidad de intereses. Tanto Buero como Molina ponen su empeño en ilustrar, a través de la figura del ministro italiano, unos acontecimientos muy importantes en la historia de España, por lo que significan como un intento de modernización del país, deseo que caracteriza a su vez a los momentos en los que ambos artistas realizan sus creaciones.

⁷ MOLINA REIG, Josefina (2000): *Sentada en un rincón*, Valladolid, 45 Semana Internacional de Cine, p. 129.

⁸ Ídem, pp. 129-130.



4. UNA APORTACIÓN AL CINE HISTÓRICO ESPAÑOL

La rigurosidad con que son tratados los hechos históricos es la que hace que Josefina Molina contribuya a releer con otra mirada un género, el cine histórico, de características muy distintas hasta ahora en la cinematografía española.

A propósito de esto hay que destacar también su valentía al acercarse a este género, poco abordado y, por lo que se refiere sobre todo al realizado en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, muy infravalorado e incluso unánimemente calificado de cartón-piedra. Se trataba de un cine que pretendía exaltar, hasta la exageración, las virtudes y la gloria de la patria para lo que se reproducían escenas de gran singularidad y dramatismo. Ello era fruto del sentimiento de defensa fomentado por el régimen frente a las críticas sobre su política precedentes del extranjero en cuanto que, como señala P.I. Taibo, se sostenía:

un clima internacional de repudio parecía amenazar al general Franco [...] El aparato propagandístico del Estado buscaba elementos, ejemplos, razones para que los españoles se sientan agredidos y se defiendan. La historia bien podía suministrar los materiales [...] La tesis a defender es la de la vieja y repetida agresión desde el exterior hacia los sacrosantos principios españoles, ante la cual el buen pueblo hispano se une como un solo hombre, se defiende y termina victorioso⁹.

Son estos los principios que definen producciones tales como *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947), o las de Juan de Orduña *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951), *Alba de América* (1951), etc.

Frente a este panorama, y con la llegada de la democracia, Josefina Molina y algunos otros cineastas participan en la construcción de un género nuevo en función de otros parámetros: un menor encorsetamiento formal y de contenido, una menor presencia de improntas ideológicas unilaterales, una menor ampulosidad artística e interpretativa, etc.

En esta línea podrían situarse títulos de indudable valor como es el caso de *La leyenda del tambor* (Jorge Grau, 1981), *El Dorado* (Carlos Saura, 1988) y más recientemente *Cristóbal Colón, el descubrimiento* (John Glen, 1992), o *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001), entre otros.

En relación con *Esquilache*, habría que subrayar igualmente la valentía de Molina al enfrentarse con una etapa, la de la Ilustración, escasamente llevada al cine y poco trabajada en otros campos, como el de la literatura, quizá porque la racionalidad del Siglo de las Luces se oponía a la inspiración romántica de gran parte de la actividad artística creadora.

⁹ TAIBO, Paco Ignacio (2002): *Un cine para un imperio*, Madrid, Oberon, p. 89.

5. ESQUILACHE Y SUS REFERENTES PICTÓRICOS

Es en ese cine que huye de lo artificioso y pretende ser respetuoso con nuestro pasado donde, a nuestro entender, el filme de la realizadora cordobesa alcanza unas cotas de brillantez que lo convierten en una excelente recreación de la época en que transcurren los acontecimientos, el reinado de Carlos III. Para ello la directora recurre a toda una serie de referentes pictóricos y artísticos que la ayudan a dar a su creación una estética que la emparentan con las de Goya y otros autores coetáneos.

Nuestras siguientes reflexiones se van a centrar en la serie de elementos iconológicos de los que se vale para crear el universo ficcional que ambienta su relato y los referentes intertextuales que pueden rastrearse en la contemplación de sus imágenes.

Para reconstruir el pasado podemos acudir a las fuentes escritas y a las iconográficas. En cualquier trabajo cinematográfico, para reproducir la imagen visual de esos momentos, disponemos de las representaciones y vestigios que de ellos nos quedan. Entre estos destaca obviamente el papel de las artes plásticas en general (la pintura, los grabados, o incluso los testimonios gráficos —fotografías, películas, documentales, si existiesen—) para las tipologías humanas, atuendos, costumbres, etc.

En la cinta que nos ocupa es probablemente la recreación del pasado uno de los aspectos más sobresalientes por la riquísima galería de pinturas a la que remite su visualización, riqueza que justifica un análisis monográfico como el que pretendemos.

Es evidente que la imagen cinematográfica establece relaciones de intertextualidad con otros muchos referentes.

El fenómeno de la intertextualidad en el cine se extendería, pues, a la consideración de todos los posibles «textos» fílmicos y no fílmicos que confluyan en un filme determinado. Precisamente el cine se caracterizó desde sus orígenes por una extraordinaria voracidad intertextual que le llevó a consumir productos procedentes de todo tipo de tradiciones culturales (por lo que hoy día) se opta por considerar el cine como resultado de un proceso de intertextualidad respecto a las otras artes¹⁰.

En opinión de N. Mínguez Arranz, «las artes, como todas las manifestaciones culturales, no tienen una existencia aislada, sino que conviven y se inspiran unas en otras»¹¹.

Efectivamente, aunque no sea nuestro objeto fundamental de análisis, no podemos obviar que el cine desde sus comienzos establece una evidente relación de intertextualidad con el teatro y la novela. En su proceso de construcción y tras las aportaciones de Méliès, los Lumière y, sobre todo, Griffith, el cine superará pronto la etapa del teatro filmado. Para el último de estos autores:

¹⁰ PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 152 y 153.

¹¹ MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto: *op. cit.*, p. 19.



el modelo o patrón para contar historias debía buscarse, no en el teatro, como venía ocurriendo [...] sino en la configuración del relato cinematográfico de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria que [...] consideraba la más acabada forma de narración: la novela decimonónica¹².

Desde entonces y con las lógicas evoluciones, el binomio cine/literatura ha contribuido a configurar el relato cinematográfico «sin olvidar, en otro orden artístico, la influencia que ejercería también en dicho proceso la pintura, aún lastrada de academicismo, previa a la revolución impresionista»¹³.

Puede constatarse pues que, entre esas múltiples relaciones de intertextualidad, la pintura como referente es una de las que tiene una mayor significación.

Como señala J.A. Pérez Bowie, es tan usual el recurso del cine a este arte que puede hablarse específicamente de una intertextualidad pictórica. Para él las relaciones más claras se establecen en la puesta en escena y en la utilización del color:

La organización del «cuadro» cinematográfico y del espacio de la representación estuvo, desde el principio, determinada por las leyes de la composición pictórica [...] La incorporación del color, que se convierte en uno de los principales recursos expresivos en manos de los cineastas, incrementa esos estrechos vínculos entre el cine y la pintura¹⁴.

Por otra parte, en su trabajo pone de manifiesto los distintos modos como los profesionales del cine recurren a ella, desde los que lo hacen con una finalidad meramente esteticista hasta los que la tienen como modelo para construir su universo ficcional.

Indudablemente la gran mayoría no se limita a copiar sin más la obra pictórica porque pintura y cine no son lo mismo, como no son iguales un cuadro y un fotograma, por más que los dos representen una realidad enmarcada. En este sentido son significativas las ideas de A. Bazin cuando, comparando ambos medios, reflexiona sobre la labor del cineasta:

mediante sus diversas intervenciones, ha «abierto» el espacio de los cuadros —lo ha dotado de un exterior imaginable, de un fuera de campo— (porque para este teórico) el marco fílmico es «centrífugo»: conduce a mirar lejos del centro, más allá de los bordes del marco; reclama indefectiblemente el fuera de campo, la ficcionalización de lo no visto. Inversamente, el marco pictórico es «centrípeto»: cierra el cuadro sobre el espacio de su propia materia y de su propia composición; obliga a la mirada del espectador a volver incesantemente al interior, a ver menos una escena ficcional que una pintura, un cuadro¹⁵.

¹² GIMFERRER, Pere (1999): *Cine y Literatura*, Barcelona, Seix Barral, p. 13.

¹³ PÉREZ BOWIE, José Antonio: *op. cit.*, p. 153.

¹⁴ Ídem, p. 163.

¹⁵ AUMONT, Jacques (1997): *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, p. 81.

Un lienzo es una representación estática, que no se prolonga ni en el tiempo ni en el espacio, mientras que cualquier fotograma nos permite imaginar más, ya que el cine es movimiento, progreso en el tiempo. A unas imágenes suceden otras, hay un encadenamiento entre ellas, con las que se construye un relato. Como dice J. Aumont:

el relato es ese punto crucial en que pintura y cine parecen irremediabilmente separados [...] el relato es esencialmente la puesta en acción de las dos nociones de *acontecimiento* y de *causalidad*. Se ve enseguida que la pintura no está bien equipada para marcar directamente la causalidad: es siempre oralmente como habrá que extraer la causa potencial de un acontecimiento pintado¹⁶.

Por ello puede entenderse que de alguna manera la pintura refleja acontecimientos pero no la relación de estos con otros, con sus antecedentes o consecuentes.

Es decir, que un cuadro puede ser utilizado por un cineasta para elaborar con él un punto de partida para su narración, pero no se limita usualmente a copiarlo por sus valores estéticos ni porque imprima *qualité* a su trabajo, sino que, mediante el montaje y la puesta en forma, da una nueva vida a la pintura a la que recurre como referente, constatándose que, parafraseando a M. Serceau, «entre cine y pintura existe desde el punto de vista de la puesta en cuadro, desde el punto de vista de tratamiento del tiempo y de la movilización de la mirada, en cuanto al posicionamiento mismo del sujeto, una relación epistemológica»¹⁷.

Este es el caso de *Esquilache*, en el que no pueden ser más acertadas las lógicas fuentes utilizadas. En la película están presentes los artistas más destacados del rococó y de gran parte del siglo XVIII, y en algún caso, incluso del XIX: desde Francisco de Goya, presencia indiscutible e indispensable, hasta Anton Raphael Mengs, Luis Paret y Alcázar, Jean Siméon Chardin, Joaquín Inza y Ainsa o José Martí y Monsó, que son todos ellos un referente adecuadísimo¹⁸.

Podría establecerse una cierta analogía con lo que ocurre en la coproducción franco-alemana *La Marquesa de O* (Eric Rohmer, 1976), analizada con extraordinaria minuciosidad por A. Ortiz y M.J. Piqueras. En su opinión:

¹⁶ Ídem, p. 103.

¹⁷ PÉREZ BOWIE, José Antonio: *op. cit.*, p. 164.

¹⁸ Parece obligatorio señalar que una gran parte de los cuadros que se citan en este trabajo, por considerarlos en gran medida los posibles referentes de Josefina Molina y su equipo a la hora de construir la iconografía de su película, están en el Museo del Prado. Probablemente no se puede obviar la significación de este museo a la hora de ayudarnos a construir un imaginario colectivo del que participan tanto los creadores como sus espectadores. Quizá sea interesante recordar que Mario Vargas Llosa ha denominado a este museo «una fábrica de sueños», «recurriendo a la misma expresión acuñada muchos años atrás por Ilya Ehrenburg para definir el papel desempeñado por Hollywood en el imaginario colectivo. Se trata, en efecto, de instituciones que, por mucha que sea su disparidad, han provisto a nuestra cultura de una iconografía necesaria, un arsenal de imágenes capaces de servir como punto de encuentro». En SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. «Cine y Museo del Prado» Enciclopedia online, Museo del Prado. [Online], Disponible en: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/cine-y-el-museo-del-prado/>. [Fecha de consulta: 11 de enero de 2012].

todo lo que aparece en el encuadre tiene su origen en la producción visual de finales del siglo XVIII y principios del XIX: los movimientos y poses de los personajes, sus vestimentas, la composición de los encuadres remiten directamente a los cuadros de David, de Géricault, de Greuze o de Chardin¹⁹.

5.1. EL CARTEL COMO SÍNTESIS DEL MOTÍN

Continuando con *Esquilache*, nuestras primeras consideraciones obligadamente deben dirigirse a su sugerente cartel.

Todo cartel cinematográfico puede tener valor por sí mismo, por la calidad de su diseño, pero también como signifiante de la trama del filme que publicita, con el que debe tener una estrecha relación por cuanto su misión es sugerir o evocar su contenido. La diferencia entre ambos es que el cartel es una imagen bidimensional fija y la película añade movimiento a las imágenes, por tanto, «la principal diferencia (entre ellos) es que el film se desarrolla en el tiempo, mientras que un póster debe dar la información en una sola imagen»²⁰.

Por otro lado, y pese a las limitaciones del cartel como una única instantánea, este debe procurar sintetizar el mensaje de la historia y a su vez interesar al espectador en su visión, ya que actúa como reclamo.

No debe limitarse a exponer los componentes argumentales, sino que ha de ir más allá e incidir de un modo sugestivo en el destinatario [...] igualmente, deberá integrar signos interpretativos que contengan datos culturales y/o estéticos que pueden provocar en el receptor reacciones emocionales diversas. Es decir, ha de establecerse un diálogo entre cartel y receptor²¹.

Ese diálogo se produce de una manera clara y contundente con el cartel de *Esquilache* (fig. 1), con la peculiaridad de que en este caso se potencia mediante la aparente sencillez de la propuesta. Podría decirse que es un prodigio de síntesis ya que con muy pocos elementos, pero de considerable expresividad, transmite en un golpe de vista gran parte de la riqueza argumental de la obra.

A primera vista podría pensarse que se estructura de una forma muy simple, ya que de él lo que fundamentalmente destaca y atrapa la atención es la figura humana que mira atentamente al espectador. Pero enseguida se advierte que su estructura compositiva es más compleja y que se organiza en varios planos, cada uno con su significado.

¹⁹ ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús (2006): *op.cit.*, pp. 73-75.

²⁰ BLANCAS ÁLVAREZ, Sara: «Influencia de Saul Bass en la obra del diseñador Juan Gatti», en ZURIÁN HERNÁNDEZ, FRANCISCO A. y VÁZQUEZ VARELA, Carmen (2005): *Almodóvar: El cine como pasión*, Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 337-349, p. 340.

²¹ PERALES BAZO, FRANCISCO (1999): *El cartel cinematográfico*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, p. 32.

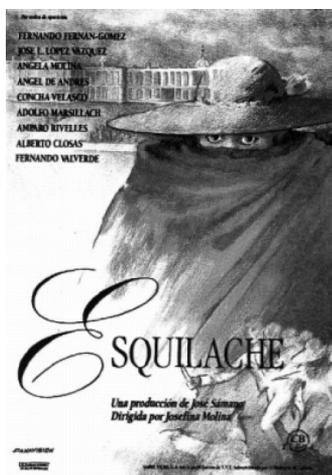


Fig. 1. *Esquilache* (Josefina Molina, 1988).

Así, el plano principal, ocupado por la figura humana, sintetiza con una gran claridad el origen del conflicto que se narra. Aparece en él un embozado del que, gracias al ala ancha de su sombrero y a la amplitud del embozo de su capa, solo son visibles sus ojos, a los que, por otra parte, el autor del cartel logra conferirles una enorme carga expresiva. Con esta figura se está queriendo reflejar al ciudadano madrileño cuya vestimenta va a originar el edicto de Esquilache prohibiendo dicho atuendo, por otorgar al usuario una absoluta impunidad y anonimato y por tanto la facilidad para cometer algún delito.

De este mismo plano, aflora otro en el que de un modo difuminado se insinúa el estallido del motín por medio de unas figuras en movimiento, la primera de las cuales empuña un arma ofensiva en su mano, que probablemente ha ocasionado la caída del personaje cuyo cuerpo yace a sus pies.

Este conjunto, el del embozado y el de los amotinados, se enmarca sobre un fondo en el que aparece el Palacio Real de Madrid, símbolo del poder establecido y escenario de parte del conflicto, que a su vez está cercado por un cielo preñado de nubes, metáfora del turbio futuro próximo que se avecina.

En la composición del cartel se podría destacar a su vez el uso del color como articulador del conjunto, además de como elemento expresivo de los acontecimientos, por cuanto su elección no es casual sino que tiene un importante significado.

En ese sentido, el rojo de la capa del personaje central evoca claramente el carácter sangriento que puede provocar el motín al que se hace referencia, que se produce por la indignación del pueblo ante las medidas que se promulgan, indignación que podría aparecer visible en la mirada del embozado. Ese color se degrada progresivamente y sobre tonos carmín se escenifica el desarrollo del motín.

Por otro lado, los tonos oscuros del sombrero del personaje principal dan paso al colorido que se utiliza en el escenario del fondo, el Palacio Real y las nubes que lo envuelven. Son tonos negros y grisáceos de los que sobre todo el colorido de las





Fig. 2. *El paseo en Andalucía* (Goya, 1777).



Fig. 3. *La carga de los mamelucos* (Goya, 1814).

nubes sugiere un ambiente cargado y tenso que hace clara referencia al dramatismo y gravedad de los hechos que están sucediendo.

Es indudable que este cartel tiene sus referentes en los elementos iconográficos del propio filme. En concreto, su figura central es un trasunto de cualquiera de los amotinados que aparecerán en pantalla.

Pero es también una realidad que para su elaboración, como para el conjunto de la película, sus realizadores se han podido inspirar en las obras pictóricas contemporáneas que han creado el repertorio visual que tenemos de la época, de modo muy especial la producción de Goya.

Así, la figura principal, la del embozado, fácilmente puede ser emparentada con muchos de los personajes que representa el pintor aragonés, como el que aparece sentado en el margen inferior izquierdo del cuadro *El paseo en Andalucía* (fig. 2), también conocido como *La maja y los embozados*. Las similitudes entre ambos embozados son apreciables y en ellos llama la atención cómo escasamente se dejan entrever los ojos del personaje entre embozo y sombrero.

Igualmente es posible reivindicar la influencia de Goya en las figuras que en el cartel representan el amotinamiento, uno de los sublevados empuñando un cuchillo y un cuerpo desplomado en el suelo. No parece exagerado mencionar su parentesco con personajes en posición similar en *La carga de los mamelucos* (fig. 3), denominada también *El 2 de mayo de 1808 en Madrid*.

5.2. ICONOGRAFÍA DEL RELATO

Adentrándonos ahora en las imágenes en movimiento de la cinta, el modo como se recurre en ella a la enorme variedad de sus referentes plásticos obedece a un programa iconográfico variadísimo y concienzudamente estructurado, en el que las obras pictóricas a las que se acude son utilizadas de muy diferente forma, desde el empleo de algún cuadro por su valor icónico concreto, hasta la configuración de escenas a su semejanza, pasando por el recurso a muchas de ellas para componer personajes y *atrezzo*.



Fig. 4. *Esquilache* (Josefina Molina, 1988).

El primer caso tiene que ver con la utilización de los retratos del Marqués de Esquilache y de su esposa. En los primeros fotogramas aparecen como lienzos que adornan las paredes del despacho del político, pero con el desarrollo del motín son utilizados por la realizadora como iconos que simbolizan el odio de los insurrectos hacia su gobernante. Ello queda de manifiesto en la manera brutal y zafia en que es ultrajado el retrato de doña Pastora, tras ser arrasado su palacio, y el alboroto festivo con que en la calle la multitud quema el retrato del político. En definitiva esos cuadros constituyen la diana a la que apunta la ira de los amotinados.

En numerosas ocasiones en el cine se recurre a otros retratos con finalidades parecidas. En producciones tales como *Laura* (Otto Preminger, 1944) o *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944), los retratos de estos personajes aparecen como punto de partida de la historia que se narra. Pero también en alguna ocasión, como hemos comentado para *Esquilache*, una pintura se convierte en objeto de odio por lo que significa, hasta el punto de provocar su destrucción. Ese es el caso del filme *El retrato de Dorian Grey* (Albert Lewin, 1945). No obstante en él hay un matiz de diferencia importante en relación con el que estamos comentando, ya que el ataque no es acometido por terceras personas sino el resultado de un impulso autodestructivo al ser consciente el protagonista de que es el reflejo de su maldad.

Otro significado diferente tiene la presencia de la efigie de doña Pastora en algunas de las escenas de *Esquilache*. Nos referimos a la sutileza como utiliza la directora ese retrato simbolizando la rivalidad entre los dos personajes femeninos protagonistas, la esposa del ministro y Fernandita, la joven criada con la que el italiano entabla una relación de afecto.

No es por casualidad que dicho retrato, que solo había aparecido en pantalla cuando es profanado por los amotinados, esté presente en la mayoría de los encuentros entre la doncella y el Marqués como un obstáculo en su acercamiento, como un símbolo de la institución matrimonial que vigila su entendimiento y complicidad. En este sentido, el cuadro, que introduce en el campo visual a alguien —doña Pastora— que no está físicamente en él, actúa como un elemento diegético y no como un intertexto. Son muchos los planos que ponen de manifiesto esa tercera presencia entre los dos personajes (fig. 4).

Incluso en alguno de esos momentos la imagen de doña Pastora aparece situada sobre Fernanda en una línea vertical que marca la diferente condición social de ambas y por ende la preponderancia de la marquesa.





Fig. 5. *Esquilache* (Josefina Molina, 1988).



Fig. 6. Detalle de *Carlos III comiendo ante su corte* (Luis Paret y Alcázar, h. 1775).

En otro orden de consideraciones, tanto o más significativo es el uso de pinturas como referentes a partir de los cuales montar determinadas escenas. En el caso que analizamos son varios los ejemplos que se pueden comentar.

Quizás el exponente más claro se encuentre en la secuencia en la que se escenifica la comida del monarca, que puede considerarse una auténtica transposición a la pantalla de la obra titulada *Carlos III comiendo ante su corte*, de Luis Paret y Alcázar (1746-1799) y que se monta casi como un calco como puede comprobarse en las ilustraciones (figs. 5 y 6). Así, la disposición de la mesa, vestida con un amplio mantel blanco, la ubicación de los personajes en torno a ella y la presencia de los perros del Rey ante la misma evidencian que Josefina Molina se ha inspirado en ella para componer el núcleo central de la escena.

Por otra parte y en la línea del comentario que hemos hecho sobre que el cine «abre» el contenido de un lienzo, esta secuencia es también un claro ejemplo de ello por la manera como la autora construye, de modo muy cinematográfico, los antecedentes que llevan a la escena del cuadro y los que la continúan en el tiempo.

La secuencia se ha abierto de una forma que podría calificarse de teatral e incluso de irónica por cuanto la llegada real es anunciada por la irrupción de los perros del monarca en la sala. Con posterioridad, y valiéndose de un largo plano-secuencia se aprovecha la ocasión para presentar a muchos de los personajes que pueblan la corte y las diplomáticas relaciones que se establecen entre ellos, no exentas de críticas o murmuraciones.

Incluso en las imágenes en las que la cámara acerca la mesa y nos proporciona planos centrados en el Rey y Esquilache, sigue la ironía al recoger cómo el monarca se burla del papanatismo reverencial de los nobles asistentes hacia su persona.

Otra secuencia cinematográfica célebre de una comida es la que aparece en *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), y que igualmente se inspira en una pintura, aunque con connotaciones muy diferentes. Es evidente la vinculación que se establece con *La última cena* de Leonardo da Vinci (1452-1519). El encuadre, la disposición de los personajes y sus gestos, al igual que la colocación de los elementos de la mesa, son idénticos en ambas creaciones.

La mayor diferencia que puede establecerse con la película que estudiamos tiene que ver con la intención de los directores. En Buñuel hay una diatriba a la



Fig. 7. *Esquilache* (Josefina Molina, 1988).



Fig. 8. *Origen del motín contra Esquilache* (E. Zarza y J. Donon).

institución eclesiástica ácida, corrosiva, casi virulenta, potenciada incluso por la insólita presencia de mujeres en su trasunto de la Sagrada Cena. Esa imagen crítica de la Iglesia es una constante en la obra buñueliana si recordamos ejemplos como *Nazarín*, *El ángel exterminador* o *Simón del desierto*. No es esto lo que caracteriza a la cinta de Josefina Molina que, aunque critica a los miembros de la corte, lo hace desde el distanciamiento que le proporciona la ironía, es decir, con una visión menos feroz e incisiva.

Otro episodio de *Esquilache* de indudable inspiración en grabados y pinturas de la época para su configuración es el que narra el corte de capas ordenado por el bando promulgado por el político y que actúa como detonante del motín.

La secuencia se desarrolla en la pantalla como ilustración de la lectura del edicto que hace al Marqués su secretario Campos. No se trata por lo tanto de una narración directa de los hechos sino de una visualización, algo teatral, de los efectos que tendrá la ordenanza cuando se lleve a la práctica. Por esa razón, las palabras que se leen tienen su eco en las imágenes.

Estas comienzan con un plano detalle de unas tijeras que cortan una capa y que da paso a un primer plano del sastre que acomete la tarea. A continuación se alternan planos medios y generales en los que se refleja la violencia que se desencadena, en distintos puntos de la ciudad, entre alguaciles y embozados, pese a que la voz que oímos y que reproduce el bando recomienda que la acción debe ser contundente pero sin violencia. Nada más lejos de la realidad por cuanto los enfrentamientos terminan en sangre. La escena concluye con otro plano detalle en el que la mano de Esquilache firma el edicto para que surta efecto, cerrándose entonces el círculo de los acontecimientos. La similitud formal y de composición entre algunos de estos planos y sus referentes son realmente constatables²² (figs. 7 y 8).

²² Un ejemplo de esa similitud es apreciable en la litografía *Origen del motín contra Esquilache* (E. Zarza y J. Donon), contenida en AMADOR DE LOS RÍOS, José, *et al.*, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, 1864, tomo 4, pp. 272-273, y que aparece recogida como ilustración en



Fig. 9. *Esquilache* (Josefina Molina, 1988).



Fig. 10. *El motín de Esquilache* (Goya, 1766-1767).

Otro de los episodios de violencia que se producen con el amotinamiento, y que está documentado históricamente, tiene también su referente pictórico en un cuadro de Goya (figs. 9 y 10). Se trata de la intervención en la algarada popular de un monje del convento de San Gil que protagoniza alguna de las escenas. Se sabe que arengó a los amotinados y se dice de él en la película que actuará como intermediario en las negociaciones para solucionar el conflicto.

En esa misma secuencia, el clima de terror alcanza su punto álgido cuando uno de los amotinados mata a un soldado y lo arrastra triunfal como si fuera el paseíllo de un toro por la arena. Este hecho es seguido por la cámara con un amplio *travelling* circular que, junto con la vestimenta del agresor, similar a la de los majos de Goya, acentúa el recuerdo de la «fiesta nacional», de la que tanto se ocupó el pintor aragonés en muchos de sus cuadros y grabados. El horror y la brutalidad adquieren su máximo protagonismo especialmente en el plano cercano del cuerpo y del rostro de la víctima.

Todavía se pueden mencionar otros referentes pictóricos para algunos de sus episodios narrativos.

Una absoluta transposición visual se produce entre pintura e imagen cinematográfica cuando la realizadora del filme toma el lienzo *Goya asistido por el doctor Arrieta* (pintado por el autor)²³ para componer el plano en que Fernanda asiste al

LÓPEZ GARCÍA, José Miguel (2006): *El motín contra Esquilache*, Madrid, Alianza Editorial. Escenas similares pueden contemplarse en otras litografías así como en alguna pintura, como es el caso del cuadro de José Martí y Monsó, titulado *El motín de Esquilache* (1864).

²³ En relación con este cuadro podría señalarse que en esos momentos, siglo XVIII, la presencia de los artistas en la vida social iba en aumento ya que «aunque no se abandona el autorretrato ante caballete, cada vez es más frecuente el tipo que no alude directamente al oficio de pintor. Y es que los artistas, conscientes de la categoría social que su profesión había alcanzado en los siglos anteriores, separando su arte de los oficios mecánicos, se autorretratan más bien como individuos que como artistas [...] Se trata también de un cambio grande con respecto a la jerarquización de las sociedades europeas que se nota sobre todo en la segunda mitad del siglo». PORTÚS PÉREZ, Javier. (ed.) (2004): *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 232.



Fig. 11. *Esquilache* (Josefina Molina, 1988).



Fig. 12. *Goya asistido por el doctor Arrieta* (Goya, 1820).

Marqués en el instante en que este se siente indispuerto. Puede subrayarse el carácter pictórico que Josefina Molina logra concederle al encuadre cinematográfico (figs. 11 y 12).

Una vez más, en otra escena, la que transcurre en la Sociedad Económica de Amigos del País, la composición de la tribuna de invitados podría recordar a alguna de las creaciones de Goya, como *Majas en el balcón* (1808-12). En efecto, la baranda que delimita ese espacio, y la disposición de las mujeres en primer término, sentadas, y los hombres detrás de pie y más en penumbra, guardan ciertas similitudes compositivas, salvando las distancias en la temática y la tipología de los personajes.

Finalmente, es clara también la filiación pictórica de la composición del plano en el que aparece la familia de Esquilache en las horas finales de su vida. A tal respecto podrían evocarse muchos de los retratos de familia pintados en la época, tanto por artistas españoles como foráneos.

Otra manera de hacerse presente la pintura en el cine, como ya se ha apuntado, es a la hora de la caracterización y composición fisonómica de algunos de sus personajes.

En el filme que analizamos no hay lógicamente una exacta correspondencia entre los rostros de sus protagonistas y los referentes pictóricos. En algunos casos podría rastrearse algún parecido pero hay que reconocer que las obras coetáneas son fundamentalmente utilizadas en el capítulo del *attrezzo* y en la composición global de sus figuras: porte, vestuario, peluquería, etc.

Por esta razón puede recurrirse a cualquiera de sus fotogramas para poner de manifiesto este hecho. Ciertamente todos los personajes que aparecen pueden evocar la fisonomía y el atuendo de los múltiples retratos que se conservan del momento o incluso de alguno pintado ya en el siglo XIX. En relación con esto habría que apuntar que mientras que la pintura de siglos anteriores ha reflejado fundamentalmente a los personajes de la cúpula del poder y los grandes acontecimientos vinculados a su historia (batallas, escenas de coronación, entradas triunfales, desposorios, etc.), en





Fig. 13. *Esquilache* (Josefina Molina, 1988).



Fig. 14. *Carlos III en traje de cazador* (Goya, 1788).

estos tiempos más próximos, y por eso el triunfo del retrato, se acerca más a la persona, no sólo la de los estamentos más altos, sino también la de la clase emergente, la burguesía. Se trata pues de un arte más costumbrista y que reproduce la vida cotidiana y ese es el que se puede observar en cintas como *Esquilache*.

Otro sentido totalmente diferente tuvo la utilización de la pintura en las películas históricas españolas de los años cuarenta y cincuenta que, por sus características, han sido calificadas de cine de cartón-piedra, como ya se ha comentado. Se trataba entonces de un cine que perseguía la exaltación ampulosa de los valores de la patria. Es por eso que sus referentes sean más los de la pintura histórica del XIX que, aunque correcta en su factura, está más próxima a confeccionar escenas grandilocuentes. A ese respecto pueden ser paradigmáticos los casos de *Locura de Amor* (1948) y *Alba de América* (1951), ambas de Juan de Orduña.

Volviendo a nuestra película y a su uso de cuadros de la época como referente de sus protagonistas, podría este ilustrarse con una especie de galería de personajes. Sin pretender establecer más que un posible parentesco formal, se nos ocurre una cierta relación entre una serie de cuadros y los personajes de *Esquilache* (*Gaspar Melchor de Jovellanos*, F. Goya, 1798, o *Retrato de Tomás Iriarte*, J. Inza y Ainsa, h. 1785) y su esposa (*María Luisa de Borbón, Gran Duquesa de Toscana*, R. Mengs, 1700), el Duque de Villasanta (*Conde de Floridablanca*, F. Goya, 1783), el príncipe heredero, futuro Carlos IV (*Retrato en traje de caza del Príncipe Carlos*, R. Mengs, h. 1765) y el niño que participa en el sorteo de la lotería (*El niño de la peonza*, J.S. Chardin, 1738), por poner sólo algunos de los muchos ejemplos posibles.

Pero sin duda otra clara transposición del lienzo a la pantalla se muestra en la figura de Carlos III en una escena de montería, cuya iconografía remite directamente a las imágenes del monarca, especialmente la realizada por Goya representándolo con su atuendo de cazador (figs. 13 y 14). Es significativo también, enlazando con una idea anterior, que se opte por retratar al monarca en un momento de ocio privado y no en una escena oficial propia de su rango.

Por otra parte, el mismo rigor con el que se aborda la composición de los personajes es visible también en el tratamiento de los uniformes militares que remiten claramente a multitud de grabados que se conservan.

Con el recorrido que hemos efectuado con nuestras reflexiones se ha procurado poner de manifiesto la riqueza de matices de la intertextualidad pictórica que puede rastrearse en el filme que nos ocupa, en el que, como planteamos al comienzo, las pinturas contemporáneas del momento histórico recreado son utilizadas como referente de modo muy diverso, dando lugar a tres tipologías fundamentales: a) el uso de retratos por su valor icónico —como los de los marqueses—, b) la composición y planificación de escenas concretas —comida real, corte de capas, cacería, etc.— y c) la elaboración del *atrezzo*, ambientación y caracterización de la amplia galería de sus personajes. Con todo ello la directora logra impregnar las imágenes de la estética e iconografía que definen la visión que poseemos de esa época.

Todos esos valores junto con la labor de adaptación de la historia original convierten a *Esquilache* en una de las películas más logradas y significativas de la extensa trayectoria de Josefina Molina, con la que participó en la renovación y revitalización del género histórico.

Con este trabajo hemos querido resaltar la vigencia del filme *Esquilache*, una lúcida reflexión sobre el poder político, inspirado respetuosamente en el destacado drama de Buero Vallejo pero puesto en imágenes con libertad y creatividad. Esta aportación pretende contribuir a la progresiva puesta al día de la significación de la realizadora cordobesa en la cinematografía española.

Recibido: mayo 2012, aceptado: junio 2012.

