

Revista
LATENTE

Revista
LATENTE

Revista de historia y estética del audiovisual

DIRECTOR

Domingo Sola Antequera

SECRETARIA

Alicia Hernández Vicente

CONSEJO DE REDACCIÓN

Fernando Gabriel Martín, Carmelo Vega de la Rosa, Gonzalo Pavés Borges,
Enrique Ramírez Guedes, Isabel Castells Molina
y Domingo Sola Antequera

CONSEJO ASESOR

Richard Jewell (University of Southern California, Los Angeles), Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona), Ángel Luis Hueso (Universidad de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco), Francisco de la Plaza (Universidad de Valladolid), Manuel Palacios (Universidad Complutense de Madrid), Joaquín Cánovas (Universidad de Murcia), Alberto Elena (Universidad Autónoma de Madrid), Luciano Berriatua (investigador y restaurador, Madrid), Javier Herrera (Filmoteca Española), Paul Hammond (investigador y escritor, Barcelona), Lee Fontanella (Institute of Technology, Massachusetts), Joan Fontcuberta (fotógrafo y teórico, Barcelona), Bernardo Riego (Aula de Fotografía, Universidad de Cantabria)

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

IMPRESIÓN

Gráficas Sabater

ISSN: 1697-459X

Depósito Legal: TF-1136/2003

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista
LATENTE
9

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2011

REVISTA Latente : revista de historia y estética del audiovisual/director, Domingo Sola Antequera.
—La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2003
Anual
ISSN 1697-459X
1. Medios audiovisuales-Publicaciones periódicas 2. Cine-Estética-Publicaciones periódicas 3.
Cine-Historia-Publicaciones periódicas I. Sola Antequera, Domingo, dir. II. Universidad de La Laguna.
Servicio de Publicaciones, ed.
791.43(05)

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La Revista *Latente* se edita una vez al año. Los originales para su publicación pueden remitirse a:

Domingo SOLA ANTEQUERA (Departamento de Historia del Arte)
Isabel CASTELLS MOLINA (Filología Hispánica)
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus de Guajara
38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

Los trabajos no deberán exceder de 25 páginas DIN-A4 mecanografiados a una sola cara y a doble espacio. Las reseñas no excederán las 5 páginas. Hay que incluir un resumen en español y en inglés de 10 líneas como máximo, así como de las palabras clave del artículo en un máximo de 2 líneas. Los trabajos deberán ser presentados en CD (programas Word o Pages) y en dos copias en papel. Todos los trabajos serán sometidos a informe reservado de al menos dos especialistas de reconocido prestigio. Se ruega acompañen los originales con la dirección postal de la autora o autor, e-mail y la indicación del centro donde ejerce su actividad académica o investigadora. Los trabajos no aceptados para su publicación serán devueltos a petición de la autora o autor.

Las notas y las referencias bibliográficas irán a pie de página. Se citará tomando estos ejemplos como modelo:

Libros:

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1997): *Arturo Ripstein*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.

Artículos:

ROLPH, Wendy L. (1986): «Lorca/Gades/Saura: Modes of Adaptation in *Bodas de Sangre*», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 11, núms. 1-2, pp. 205-213.

Las lenguas de la revista son el español y el inglés.

La revista se publica anualmente y el plazo máximo para el envío de originales es el 15 de junio de cada año.

Los envíos pueden hacerse a las siguientes direcciones: icastell@ull.es y dsola@ull.es

La correspondencia relativa a intercambios, venta de ejemplares, etc., debe dirigirse a:

Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus Central
38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

SUMARIO

ARTÍCULOS

<i>Alexandria ad Aegyptum</i> . Memoria filmica e iconos de una ciudad suspendida en la historia <i>Domingo Sola Antequera y Milagros Álvarez Sosa</i>	9
Vatel y otros <i>arquitectos de sueños efímeros</i> . Banquetes, sentidos y <i>triunfi</i> en las cortes europeas de la Época Moderna <i>Clementina Calero Ruiz</i>	45
Una lectura en clave pictórica del filme <i>Esquilache</i> (Josefina Molina, 1988) <i>Elvira I. Loma Muro</i>	59
Y el teatro se hizo cine. <i>La casa de Bernarda Alba</i> , de Federico García Lorca a Mario Camus <i>Carmelo R. Pérez Vidal y Dácil Vera González</i>	79
Por un antiguo agravio. <i>Los Tarantos</i> y su referente literario <i>Débora Madrid Brito</i>	89
<i>No la toques más, Sam</i> : algunas notas sobre Adorno y el cine <i>Marina Hervás Muñoz</i>	107
Un cineasta pintor: Jacques Demy <i>Bárbara Santos Mato</i>	119
Consideraciones en torno al género documental español en la época de Franco <i>Francisco Javier Lázaro Sebastián</i>	131
RECENSIÓN	
Pollux Hernández, <i>La prehistoria de la Ciencia Ficción. Del tercer milenio antes de Cristo a Julio Verne</i> , por Clementina CALERO RUIZ.....	145

CONTENTS

ARTICLES

- Alexandria ad aegyptum*. Filmic Memory And Icons Of A City Suspended In Time
Domingo Sola Antequera y Milagros Álvarez Sosa..... 9
- Vatel And Others *Ephemeral Dream's Architects*. Banquets, senses and *triunfi* at European Courts in Modern Era
Clementina Calero Ruiz..... 45
- A Reading In Pictorial Key Of The Film *Esquilacje* (Josefina Molina, 1988)
Elvira I. Loma Muro..... 59
- And The Play Became Cinema. *The House of Bernarda Alba*, from Federico García Lorca to Mario Camus
Carmelo R. Pérez Vidal y Dácil Vera González..... 79
- From Ancient Grudge: *Los Tarantos* and its Literary References
Débora Madrid Brito..... 89
- «Don't Play It Again, Sam!»: Some Notes On Adorno's Theory Of Cinema
Marina Hervás Muñoz..... 107
- A Painter Filmmaker: Jacques Demy
Bárbara Santos Mato..... 119
- Considerations Concerning The Spanish Documentary Genre In Franco's Regime
Francisco Javier Lázaro Sebastián..... 131
- ## REVIEW
- Pollux Hernández, *La prehistoria de la Ciencia Ficción. Del tercer milenio antes de Cristo a Julio Verne*, by Clementina CALERO RUIZ..... 145

ARTÍCULOS

ALEXANDRIA AD AEGYPTUM.
MEMORIA FÍLMICA E ICONOS DE UNA CIUDAD
SUSPENDIDA EN LA HISTORIA

Domingo Sola Antequera
Departamento H^a. del Arte. Universidad de La Laguna

Milagros Álvarez Sosa
Egiptóloga. Universidad de La Laguna

RESUMEN

Con el presente estudio hemos intentado rastrear a través de la fuentes literarias e historio-gráficas la fundación de Alejandría, su desarrollo urbano, la creación de sus monumentos más icónicos y su transformación en una ciudad mítica. El trabajo concluye con el análisis de la visión que el cine contemporáneo ha ofrecido de su perfil desde la época ptolemaica hasta el final del Bajo Imperio Romano.

PALABRAS CLAVE: Alejandría, Cine e Historia, Alejandro Magno, Ptolomeos, Hypatia.

ABSTRACT

«*Alexandria Ad Aegyptum. Filmic Memory And Icons Of A City Suspended In Time*». This paper is intended an analysis on the foundation of Alexandria, taking into account its urban planning and development, the creation of its most iconic monuments and its transformation into a mythical city The second part focuses on the differents visions displayed when it has brought to the screen.

KEY WORDS: Alexandria, Cinema and History, Alexander the Great, Ptolemaic Dynasty, Hypatia.



ALEXANDRIA AD AEGYPTUM

Si hay una ciudad que a lo largo de la historia nos ha evocado un pasado misterioso y fascinante ha sido Alejandría, la primera de aquellas que el gran conquistador macedónico ordenó levantar durante el tiempo que duró su campaña a los confines del Imperio Persa.

Gran capital helenística que el propio Estrabón consideró como el centro económico y estratégico más importante de los últimos siglos anteriores a nuestra era y cuya luz eclipsó la de las otras polis del Mediterráneo oriental: Pérgamo, Antioquía o Efeso, que habían tomado a su vez el relevo de la Atenas de Pericles, tras la guerra del Peloponeso.

La Alejandría lágida fue la residencia de los descendientes de Ptolomeo I Sóter, general de Alejandro Magno, que en el año 305 a.e. se autoproclamó rey de Egipto, habiendo sido con anterioridad gobernante al cargo de ese territorio y de Libia, gracias a Pérdicas, quien a la muerte del general macedónico actuó como regente provisional. A comienzos del siglo siguiente la ciudad ya se había convertido en un puerto de primer orden, conectando el Nilo con la costa a través de un canal artificial que llegaba al lago Mareotis, el *Kybotos* (la caja). Su valor estratégico y comercial había crecido como la espuma y comenzaba a atraer a multitud de artistas e intelectuales que veían en ella una posibilidad de prosperar, incentivados por los propios monarcas que culminarían su labor con la creación del *Museion* y la gran *Biblioteca*.

La ciudad, por ello, se convertiría en un centro difusor de ideas, en escuela artística y en motor económico de gran dinamismo hasta los primeros tiempos del cristianismo. En este texto intentaremos hacer un recorrido desde su fundación, a través de las fuentes clásicas que nos la relataron, hasta la muerte de Hypatia, a comienzos del siglo V, deteniéndonos en los cambios en el desarrollo y el trazado urbano, en la erección de sus edificios más significativos, en su caída en el olvido para acabar debajo de la actual *Iskanderiyya* islamizada y en cómo el cine ha intentado reconstruir para el espectador contemporáneo tres momentos claves de su historia: la fundación y primeros años, la conquista romana de mano de Octavio Augusto y el final de los cultos paganos en la ciudad.

ALEJANDRO, EGIPTO Y LA FUNDACIÓN DE UNA CIUDAD

Cuando Alejandro Magno decide tras el asedio de Tiro, en el que casi pierde la vida, entrar en el país del Nilo para visitar el oasis de Siwa, ya llevaba madurando la idea desde hacía mucho tiempo atrás. Su madre, Olimpia de Epiro, le había hecho creer desde niño que su nacimiento había sido sobrenatural, quizá para separarlo de Filipo II, esposo y padre, contra el que intrigará en varias ocasiones, tanto como para que se la considere una de las candidatas más fiables a estar detrás de su asesinato.

La historia *mítica* de su nacimiento, y quizá asesorado por la propia Olimpia, le lleva a realizar un viaje hasta el oráculo de Amón en Siwa, donde llegaría en los



primeros meses del año 331 a.e. Los sacerdotes egipcios no dudaron de su excepcionalidad, confirmándole como hijo de la divinidad y como legítimo faraón, de facto ya había conquistado el país. Su aura victoriosa le había precedido y nadie parecía estar dispuesto a contrariar sus deseos. A partir de ese momento su efigie aparecerá en las dracmas, aunando el retrato que le había hecho Lisipo, su escultor de corte, con los cuernos del dios carnero Amón, primera de las iconografías que fusionaron los modos egipcios con los griegos.

Pseudo Calístenes en *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia* (I, 30) narra, no sin cierta recreación literaria, este episodio de la siguiente manera:

Pero él [Alejandro] se marchó a sacrificar al dios Amón, en la convicción de que había sido engendrado por él. Al elevarle sus oraciones, dijo:

– ¡Padre Amón, si dice verdad mi madre en que yo he nacido de ti, dame tu oráculo! Entonces Alejandro ve en visiones cómo el dios Amón tiene abrazada a su madre Olimpia y le dice:

– ¡Hijo Alejandro, eres, por tu nacimiento, de mi estirpe!

Después de comprobar la actividad de Amón, Alejandro hace restaurar su santuario y recubrir de oro la estatua del dios, y la consagró con esta inscripción: «A su padre, el dios Amón, le dedicó Alejandro».

Con anterioridad a su viaje al oasis, Alejandro había ya planificado la construcción de una primera ciudad en su honor, para lo que parece que contó con uno de los arquitectos que le acompañaban en la expedición, Deinócrates. Éste le había propuesto un audaz y visionario proyecto, la talla del Monte Athos con la imagen del monarca sentado sobre él, de cuya mano surgiría una auténtica metrópoli. La escasa viabilidad del plan hizo que el propio Alejandro lo desestimase, aunque contaría con el arquitecto tanto para el diseño de la urbe así como para el catafalco de la gigantesca pira funeraria de Hefestion en Babilonia, que parece habersele encargado más tarde.

El interés del macedonio por la fundación de ciudades no solo tenía que ver con la expresión de un ego superlativo e inmortal que garantizaría su heroización, sino que respondía a unos intereses mucho más prácticos: la mezcla del elemento griego con el local (egipcio, persa, bactriano...); el aseguramiento de pequeños centros de gobierno y administración; el cerciorarse de que el ejército y las guarniciones que se iban a ir acantonando tuvieran lo necesario para su avituallamiento y supervivencia; el control de las vías comerciales, terrestres, marítimas o fluviales y, por supuesto, la difusión de la cultura y la lengua griega allende sus fronteras naturales, recuperando la *paideia* de las antiguas polis del Ática y el Peloponeso con la participación cívica de sus ciudadanos libres¹.

Alejandro eligió para la fundación una llanura bastante fértil con unas condiciones excepcionales en el área noroccidental del delta del Nilo, en el espacio que quedaba entre el lago Mareotis y el mar, lo que aseguraba a la ciudad el necesario

¹ En ello profundiza Fernando de Olaguer-Feliú, *Alejandro Magno y el arte*, Madrid, Encuentro, 2000, pp. 144-150.



abastecimiento de agua potable. Pausanias, en su *Descripción de Grecia* (v, 21,9), nos informa además de que en esa zona ya existía un asentamiento previo conocido como Rakotis (*Ra Qedet* en lengua indígena, «[lugar en] construcción»).

Su gran ventaja, aparte del fácil acceso al lago a través del *Kybotos*, era su puerto natural, protegido por la isla de Faros que se extiende frente a la costa como un gran rompeolas. Al propio Deinócrates se le atribuye también la construcción de un gran dique que uniría la isla con el continente, el *Heptastadion*, que con la progresiva sedimentación permitiría la construcción de un puerto doble, como el Pireo ateniense. En el extremo oriental de la isla, durante el siglo siguiente a su primer desarrollo, Sostrato de Cnido, según una inscripción conservada en la base, levantaría una gran torre vigía que podría guiar los barcos en su cabotaje durante la noche, el famoso Faro de Alejandría, una de las siete maravillas del mundo antiguo, cuya luz podía verse, en una evidente exageración literaria, desde las costas griegas del Peloponeso.

Arriano en su *Anábasis* (III, 1.5 y 2.1-6), además de Diodoro Sículo (*Biblioteca Histórica*, XVII, 52.2), nos confirma que el propio Alejandro intervino en el trazado de la ciudad, orientando las calles dentro de las murallas para que quedaran barridas por los vientos etesios y así favorecer las condiciones climáticas a sus futuros habitantes. La planimetría estaba trazada con tiralíneas, siguiendo los modos en retícula ortogonal desarrollados por Hipódomo de Mileto en la reconstrucción de algunas de las polis griegas devastadas tras las Guerras Médicas.

Plutarco en *Vida de Alejandro* (26) lo relata así:

Cuando se levantó quiso ir a la isla y se dio cuenta de su situación privilegiada y más aún si, por medio de un dique, se la unía a la costa. Entonces mandó traer harina para marcar él mismo el enclave de la futura Alejandría (pues no se disponía del yeso con que solía hacerse) y él mismo dibujó el círculo en forma de manto macedonio. No bien hubo terminado cuando empezaron a llegar desde el río y desde el mar pájaros grandes y diversos que se dedicaron a comer toda la harina esparcida. Cuando vio lo que estaba ocurriendo, Alejandro se turbó muy preocupado pensando que se trataba de un mal augurio. Pero Aristandro, el vidente que lo acompañaba, supo interpretar el buen augurio y que el proceder de los pájaros pronosticaba que la ciudad sería tan rica y próspera que podría nutrir a todos los hombres de todas las razas.

A pesar de que con toda probabilidad la traslación de los deseos de Alejandro a la realidad se debió a Deinócrates de Rodas, sería Cleómanes de Naucratis quien se encargaría de la supervisión de las obras, de la provisión de fondos y de la administración de la ciudad. De esta forma, se dejan puestos los cimientos de la que iba a ser la ciudad más rica y probablemente más erudita de los últimos siglos anteriores a nuestra era.

Pseudo Calístenes embellece este momento jugando con la primitiva división de Alejandría en cinco barrios para levantar la siguiente historia:

Al poner los cimientos en la mayor parte de la ciudad y delimitar su terreno, Alejandro hizo inscribir en ellos cinco letras: ΑΒΓΔΕ. La Α por «Alejandro», la Β por

«rey» (basileus), la Γ por «linaje» (génos), la Δ por «de Zeus» (Diós), la E por «fundó» (éktisen) una ciudad inigualable (*Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, I, 32).

Cuando el monarca macedónico, oficialmente ya hijo de Amón, deja las tierras de Egipto para continuar con la campaña persa, el proyecto apenas se ha puesto en marcha. Cuando regrese lo hará embalsamado, cadáver inmortal y heroico, para convertir su cuerpo (soma) en el signo visible de la nueva ciudad (sema).

MUERTE Y TRASLADO: EL HIJO DE AMÓN VUELVE A EGIPTO

Alejandro muere en Babilonia poco antes de comenzar una nueva campaña militar, esta vez a Arabia. Estamos a 10 de junio del año 322 a.e. y su cuerpo «momificado» permanecerá hasta el año siguiente en la ciudad mientras se construye un carro fúnebre que le traslade a su morada definitiva.

La primera hipótesis sobre su muerte fue el envenenamiento, probablemente por heléboro blanco, un purgante bastante común en la Antigüedad. Pero siempre surgió la duda de quién o quiénes idearon el complot, en caso de haber sucedido realmente. A parte de las vagas referencias sobre el acontecimiento y los síntomas que tuvo el monarca durante los diez días que duró su agonía, relatados por Aristóbulo, Diodoro Sículo, Plutarco o Pseudo Calístenes, otros autores se han planteado el tema ofreciendo nuevas hipótesis: paludismo, tifus, encefalitis vírica², dependiendo de los indicios que podamos tomar como ciertos. Los últimos estudios revelan que es mucho más probable que muriera de una pancreatitis aguda, o de la rotura de la vesícula biliar, debido a excesos en la comida y en la bebida que tuvieron su punto culminante durante el banquete de Medio, donde después de haber ingerido todo lo imaginable acabó tomando la denominada copa de Herakles, una enorme jarra de vino que bebió de un solo trago y que le provocó un fuerte dolor que le atravesaría el pecho. Este hecho puede indicar la licuación del páncreas y la expulsión a la cavidad peritoneal de todo el jugo pancreático. Todo ello conduciría a una peritonitis aguda y a una fuerte infección que provocaría una fiebre descontrolada, la entrada en coma y en unos días la muerte³.

Pérdicas, como regente, Ptolomeo y Seleuco fueron quienes tuvieron que decidir dónde trasladar el cuerpo del rey, el cadáver más influyente de la historia. El control sobre éste vendría a significar el control sobre los destinos de un Imperio que empezaba a tambalearse. Al final Alejandro se había convertido en un signo cohesionador, su tumba en un futurible lugar de peregrinación y el general que la poseyera quedaría dinásticamente legitimado.

² Sobre todo ello profundiza Nicholas J. Saunders, *Alejandro Magno. El destino final de un héroe*, Barcelona, Planeta, 2006, pp. 21-38.

³ Todos los últimos datos médicos sobre la muerte de Alejandro los aporta Valerio Massimo Manfredi, *La tumba de Alejandro. El enigma*, Barcelona, Grijalbo, 2011, pp. 35-45.

Después de dos años de posibles disputas entre la troica y de exposición del cuerpo embalsamado en Babilonia, donde políticamente hubiera sido el lugar adecuado para construir su mausoleo, la carroza fúnebre por fin estaba terminada. Es probable que todavía se dudara si enviarlo hacia la necrópolis real de Egas (Macedonia) o a Siwa, destino este último que quizá podría haber anhelado en vida el monarca. Diodoro Sículo nos cuenta «El cuerpo del rey y la preparación del carro que tenía que llevar el cuerpo a Amón fue asignado a Arrideo» (xviii, 3-5), mientras que por el contrario Pausanias, refiriéndose a Ptolomeo, recuerda que «convenció luego a los macedonios encargados de llevar a Egas el cuerpo de Alejandro para entregarlo a él» (i, 6, 3). Por lo tanto, las noticias que nos llegan desde la Antigüedad siguen siendo contradictorias.

Lo que sí es absolutamente cierto es que durante el trayecto Ptolomeo se hace con la carroza cerca de Damasco y pone rumbo a Egipto, hacia Menfis, donde el monarca encontraría su primera tumba. La significación del hecho la pone de manifiesto el propio Pérdicas, que en los primeros meses del año siguiente, el 320 a.e., invade el país del Nilo con el único propósito de recuperar el cuerpo del rey. Éste sería derrotado y asesinado por sus propios hombres al negarse a negociar una rendición con Ptolomeo, que vio en esta victoria el momento propicio para crear un reino grecoegipcio independiente, apoyado por el sacerdocio menfita, especialmente por Manetón. Allí es donde sin duda nacería el sincretismo religioso y artístico que caracterizaría al reino en lo venidero, y que tendría en la figura de Serapis su figuración principal.

Mientras que la nueva capital estaba todavía construyéndose, según diseño del propio Alejandro, Menfis solo sería el emplazamiento temporal para los restos del macedonio. Las fuentes sobre quién lleva a cabo el traslado definitivo del cuerpo son incluso contradictorias, pues Pausanias (i, 7, 1) lo atribuye a Ptolomeo II Filadelfo, mientras que Curcio Rufo (x, 10, 20) lo hace a su padre. Lo que es seguro es que terminó descansando en Alejandría en «el medio de la ciudad, en el monumento conmemorativo que aún hoy es conocido como Sema», según palabras de Estrabón (xvii, 1, 8), una tumba monumental probablemente a imagen de los grandes mausoleos que se habían levantado a mitad del siglo anterior en las ciudades de las costas occidentales de Anatolia (Halicarnaso o Xanthos). Ésta daría cabida no solo al gran monarca sino también a todos los reyes ptolemaicos, convirtiéndose con el tiempo en el referente arquitectónico de la gran capital y en la tumba más emblemática del mundo antiguo, hasta que Constantino en el siglo iv diera el orden de levantar el Anástasis del Gólgota sobre el recién descubierto sepulcro de Jesús de Nazaret.

Durante la Edad Media la tumba fue desapareciendo de la memoria colectiva, Alejandro ya no era el referente político que había sido y su emplazamiento acabó en el olvido, aunque León el Africano, viajero de la primera mitad del siglo xvi, todavía recordara el lugar con las siguientes palabras «en medio de la ciudad, entre las ruinas, puede verse una pequeña casa en forma de capilla. En su interior hay una tumba muy venerada por los mahometanos, ya que, según se afirma, en su interior está el cadáver de Alejandro Magno, que figura en el Corán como gran

profeta y rey»⁴. Puesto que la tumba debió desvanecerse por causas naturales a finales del siglo IV, como veremos más adelante, este texto parece formar parte de una literatura mítica que todavía ensalzaba la figura del macedonio.

EL TRAZADO DE LA CIUDAD: NACE ALEXANDRIA AD AEGYPTUM

Aunque en los últimos años se han llevado a cabo numerosas intervenciones arqueológicas en Alejandría, todavía no están claros los datos sobre la cronología y ubicación exacta de las diferentes edificaciones emblemáticas de la ciudad. Los arqueólogos se encuentran ante la situación de que tienen más información sobre gran parte de las pequeñas ciudades griegas del mundo mediterráneo que sobre la más grande de las ciudades helenísticas, la única que para muchos autores fue capaz de competir con Roma en términos de riqueza, tamaño, prestigio cultural y población.

Es un reto para la imaginación intentar reconstruir el esplendor de la antigua Alejandría con los pocos vestigios que se conservan. Aunque resulta sorprendente que, a pesar de haber sido una gran ciudad, hoy en día se conozcan mucho mejor sus necrópolis que sus áreas habitadas, hay algunos rasgos de su fisonomía que han sobrevivido.

La mayor dificultad que tienen las excavaciones arqueológicas es que la urbe ha seguido siendo utilizada como área urbana. Se sabe de la existencia de monografías sobre ésta y sus monumentos, pero la pérdida de la literatura del mundo antiguo solo nos ha dejado con títulos.

A través de referencias en las fuentes literarias antiguas conocemos el nombre de una serie de edificios de la ciudad, pero apenas se sabe casi nada acerca de su apariencia y localización. A pesar de ello, contamos con la *Description de l'Égypte*, obra realizada por los miembros de la expedición francesa a Egipto, que ofrece dibujos de algunos edificios y mapas de la ciudad, además del plano antiguo trazado por Mahmud el-Falaki⁵, publicado en 1872; obras que han servido de referencia para los arqueólogos que excavan la actual ciudad.

Alejandría fue durante la Época Ptolemaica una próspera ciudad cosmopolita y hacia el 320 a.e. ya había reemplazado a Menfis como capital de Egipto. Además de centro político y lugar de residencia real, también destacó por su importancia económica y cultural. Aunque se trataba de una ciudad más griega que egipcia, su identidad era tan especial que se la conocía como *Alexandria ad Aegyptum*: Alejandría «al lado de» Egipto, como si fuera un territorio aparte por derecho propio. Estrabón, quien visitó la ciudad justo antes de la desaparición de la dinastía ptolemaica,

⁴ León el Africano, *Descripción de Africa*, 1526. Citado por Andrew Chung, *The Lost Tomb of Alexander The Great*, London, Periplus, 2004, p. 169.

⁵ Este ingeniero y astrónomo recibió el encargo, por parte del virrey otomano Khedive Ismail, de dibujar un mapa de la ciudad antigua para ayudar a Napoleón III en su trabajo sobre una historia de Julio César.



habló de la ostentuosidad de sus edificios en su *Geografía* (xviii, 1, 6), informando que debía de extenderse sobre una longitud de más de 5.000 m (30 estadios) y una anchura de alrededor de 1.300 m.

Como habíamos dicho, sus calles estaban trazadas en retícula ortogonal, con la vía principal, la *canópica*, de treinta metros de anchura, orientada de este a oeste desde la *Puerta del Sol* a la *Puerta de la Luna*⁶. Junto a ésta, otras vías perpendiculares atravesaban la ciudad, constituyendo un diseño urbano que ayudaba a que el viento del norte y la brisa que se elevaba sobre el Mareotis circulara por las calles rectilíneas y, por tanto, propiciara que las temperaturas en su interior se suavizaran.

La ciudad contaba además con un ingenioso sistema de canales, cisternas y filtros que purificaba las aguas del Nilo y del propio lago, cuya importancia fue resaltada incluso por Julio César (*De Bello Civili*).

Administrativamente la ciudad estaba dividida en barrios o distritos, así lo confirma Filón de Alejandría (*Flaccum*, viii, 55) y Pseudo Calístenes, quien además, como vimos en la primera parte del texto, nos informa que Alejandro dio a éstos la designación de las cinco primeras letras del alfabeto griego, acorde a una costumbre helena.

La minoría griega era la clase dominante y ocupaba el *Brucheion*, el barrio más elegante y donde se situaban los edificios más importantes, caso de los palacios. La ciudad en torno al ágora concentraría las instituciones principales: los tribunales (*dikasteria*), el teatro, la *boulé* y el *gymnasium*. Los judíos habitaban una zona aparte, que la mayoría de los autores localizan en la zona este de la ciudad, mientras que la población indígena egipcia vivía mayoritariamente en la zona oeste, donde antaño se había situado la aldea indígena, Rakotis.

La planificación de la ciudad también tuvo en cuenta las necesidades defensivas, por ello se rodeó de murallas⁷ que, junto a los canales circundantes, aislaban la ciudad como si fuera una isla: al norte se abría con sus puertos al Mediterráneo y por el sur se extendía hasta el lago. La zona portuaria⁸ era el eje de la vida de los alejandrinos y su preeminencia comercial se basaba en tres zonas principales: el profundo Gran Puerto o *Megas Limen*, formado por el cabo Lochias y la isla de Faros, que estaba unida a tierra firme mediante el *Heptastadion*, capaz de albergar a los barcos más grandes; el puerto *Eunostos*, al oeste; y el puerto artificial del lago Mareotis, llamado *kybotos*, que recibía los cargamentos de tierra firme. Alejandría no solo sería la estación final del comercio oriental, sino también el lugar de trasbordo

⁶ Aquiles Tacio (*Leucipa y Clitofonte* 5.1, 3-4) describe la Via Canópica. Grabados de viajeros como el del alemán Cornelius Le Bruyn (1681) o el de L.F Cassas (1784) nos muestran lo que quedaba de las columnas que fueron parte de la Vía Canópica.

⁷ Dibujos de la *Description de l'Égypte* muestran los restos de los muros que rodearon la ciudad. El inglés Richard Pococke, quien visitó Alejandría en 1737, expresó su admiración por lo que se conservaba de ellos.

⁸ El puerto egipcio ha sido identificado con bastante fiabilidad en el mosaico nilótico de *Praenestre*, datado en los últimos años del siglo II a.e. El puerto aparece visto desde el mar y presenta una gran correspondencia con el pasaje de Estrabón (*Geografía*, xvii, 1, 9) referido al puerto de Alejandría.

para el envío de artículos de lujo al Egeo y al Mediterráneo Occidental, pues según Estrabón era «el mayor emporio del mundo».

En todas las actividades de Alejandría el énfasis se puso en las cuestiones grecomacedonias, aun así los Ptolomeos debieron de ser conscientes de la fascinación que la civilización egipcia siempre había causado en el imaginario griego y estuvieron más que dispuestos a añadir elementos arquitectónicos de ese origen, de periodos anteriores y procedentes de otros lugares al sur del delta, como han corroborado las excavaciones submarinas a los pies de donde se ubicó el antiguo faro. Es así que se han localizado tanto esculturas como obeliscos, además de elementos arquitectónicos que han revelado que las plazas y las entradas a edificios públicos estarían decorados *a la egipcia*.

Los autores clásicos⁹ también destacan de Alejandría, aparte de su grandeza y la importancia de sus recursos naturales, su belleza, que superaba a todas las ciudades conocidas y sus actividades relacionadas con el mundo del ocio y con todo aquello relativo a los placeres y al disfrute de los sentidos. Herodas (*Mimos* I, 21-33) así lo cuenta: «en Egipto se encuentra todo lo que hay o se produce en cualquier parte del mundo: riquezas, palestras, poder, buen clima, fama, espectáculos...».

ALEJANDRÍA EN SUS EDIFICIOS EMBLEMÁTICOS

EL MUSEION Y LAS BIBLIOTECAS

La búsqueda de prestigio por parte de los Ptolomeos, frente al resto de reinos helenísticos, llevó a que se pusieran en marcha construcciones de prestigio a lo largo la ciudad.

Alejandría era sede de intensos intercambios intelectuales y artísticos, y su vida cultural se concentraba en dos edificios principales: el *Museion* y la Gran Biblioteca. Aunque la ubicación de ambos es incierta, se sabe con certeza que debieron de estar en el Barrio de *Brucheion*, próximo al mar y formando parte de los palacios reales.

Actualmente la mayoría de investigadores sitúan la fundación del *Museion*¹⁰ en época de Ptolomeo I Sóter, hacia el 295 a.e. La institución fue fundada como parte de su política de convertir a Alejandría en el más importante de los centros culturales griegos, siendo modelada según la Academia de Platón y el Liceo de Aristóteles, ambos en Atenas. Por lo tanto, al igual que ellas, fue un centro de investigación y enseñanza.

Estrabón (*Geografía*, XVII, 1, 8) dice que el *Museion* consistía en un paseo cubierto a la manera de una *exedra*, con asientos en el muro curvo del interior y una estancia grande donde se celebraban las reuniones de los *sabios*. El edificio constaba

⁹ Diodoro de Sicilia (*Biblioteca Histórica*, XVII, 52, 5); Estrabón (*Geografía*, XVII).

¹⁰ Considerado como un santuario consagrado a las musas, diosas de las artes y de las ciencias en la mitología clásica.



de varias zonas dedicadas al saber, que con el tiempo fueron ampliándose, adquiriendo gran importancia. Los estudiosos y científicos tuvieron a su disposición un jardín botánico, un zoológico y la inmensa Biblioteca, la institución que más fama alcanzó en el mundo de la antigüedad griega tardía.

Debemos de suponer que posiblemente el *Museion* poseyó algunos libros en su inicio, pero no tenemos suficiente información para saber si fue el primer Ptolomeo o el segundo quien tomó la idea de hacer una biblioteca universal. La mayoría de las fuentes sugieren que fue el segundo, Ptolomeo Filadelfo.

En esta institución se traducían obras¹¹, se hacían copias para enviarlas a otros centros, se editaban libros¹², se elaboraban diccionarios, enciclopedias y se codificó la literatura antigua, clasificándose en función de los géneros. Por otra parte se diseñaban mapas y cartas de navegación. Sobre la colección y organización de la Biblioteca se sabe que en pocos años superó los fondos de otras similares, como las de Atenas o Pérgamo.

Se habla de 700.000 volúmenes, no solo en griego, sino traducidos también a otras lenguas. Este interés por la traducción es un hecho importante en la historia de la cultura, ya que fue entonces cuando aparecieron las primeras ediciones críticas de libros en la Antigüedad.

Estrabón (*Geografía*, XIII, 54) dice que fue Aristóteles quien ayudó a los reyes Ptolemaicos a organizar la Biblioteca, mientras que Galeno (*Comentarius in Hippocratis Epidemias*, III), alude a la búsqueda de libros por parte de Ptolomeo III Evergetes, quien dictó que todos los barcos que llegaran al Puerto de Alejandría fuesen registrados, siendo sus libros copiados y éstos devueltos a sus propietarios, mientras que los originales se depositaban en la biblioteca con una etiqueta que rezaba «*de los navíos*». También cuenta cómo los alejandrinos no localizaban las nuevas adquisiciones inmediatamente en las bibliotecas, sino que debían pasar primero por los almacenes de la institución (*Comentarius in Hippocratislibrum De natura hominis*, I, 44), incluso hace referencia a una especie de competición entre los reyes de Pérgamo y Alejandría por los libros antiguos, quienes inflaron los precios, conduciendo a la falsificación.

De otra parte, Epitafio de Salamis (*Patrologia Graeca*, XLIII) recuerda cómo Ptolomeo Filadelfo hizo un llamamiento a monarcas, gobernantes y hombres poderosos para que les enviaran sus trabajos, cualquiera que fuera su naturaleza: poesía, prosa, retórica...

Para la desaparición de la Gran Biblioteca se barajan cronologías muy dispares. Algunos autores consideran erróneamente la destrucción de ésta durante las guerras alejandrinas en el año 48 a.e., con la entrada de Julio César en la ciudad y su enfrentamiento con las tropas egipcias de Ptolomeo XIII, comandadas por Aquila. Plutarco (*Vida de César*, 49, 5-6) relata cómo el triunviro romano, atrincherado en el área de palacio, próximo a la zona portuaria, dio la orden de incendiar las naves.

¹¹ Aristeas (siglo II a.e) habla en las cartas dirigidas a su hermano Filócrates de la biblioteca y de la traducción del *Pentateuco*, los cinco primeros libros de la Biblia (*Cartas de Aristeas*, 9-12).

¹² Allí Zenodoto de Éfeso organizó la edición completa de las obras de Homero.

Diversas fuentes dicen que el fuego se propagó llegando a la Gran Biblioteca, convirtiéndola en cenizas.

Dión Casio (*Historias Romanas*, XLII, 38) propone una versión ligeramente distinta: «Muchos lugares fueron incendiados, y el fuego se extendió, además de a otros edificios, a los astilleros navales, al almacén de trigo, y al almacén de los libros, que decían eran cuantiosos y de los mejores». A su vez, Aulo Gelio (*Noches Áticas*, VI, 17) cuenta que por entonces la Biblioteca tenía setecientos mil manuscritos que quedaron reducidos a cenizas «debido a la torpeza de los militares». Las palabras de ambos autores podrían sugerir que el incendio no afectó a la biblioteca sino solo a los libros que en aquel momento estaban almacenados en el puerto o bien que fueran las copias listas para ser embarcadas las que se destruyeron y, por tanto, sería la tradición posterior la que elaboraría una historia de que fue el total del edificio el que fue destruido¹³.

Nuestro desconocimiento de la exacta localización del *Museion* y su *Biblioteca* hace más difícil valorar las fuentes antiguas que se refieren a este hecho. Sin embargo, Aulio Hircio en *Bellum Alexandrinum* (1) refiere cómo Alejandría fue casi salvada del fuego porque los edificios no usaron vigas de madera. Por otra parte, si la biblioteca fue destruida, el palacio debió de haber sido afectado; sin embargo, Julio César (*Guerra Civil*, III, 111-112) apunta que en el momento mismo del fuego él estaba ocupando uno de ellos. Esta versión podría verse reforzada por el testimonio de Lucano (*Farsalia*, X), ya que describe el incendio que asola la ciudad, pero no alude a la destrucción de la Biblioteca.

El *Museion* y sus edificios anejos sobrevivieron a los Ptolomeos. En época romana tenemos algunas noticias que testimonian su continuidad, atestiguando que incluso gozaron de períodos de renovado esplendor y que algunos emperadores, como Adriano, se preocuparon por su mantenimiento y mejora. Es también conocida la historia, dos siglos anterior, de que cuando Marco Antonio comienza su relación con Cleopatra, podría haberle regalado los 200.000 libros de la biblioteca de Pérgamo¹⁴, en reparación o compensación de los que se habían perdido por el fuego durante la campaña egipcia de César¹⁵.

Bajo el reinado del emperador Trajano, a comienzos del siglo II de nuestra era, la ciudad fue foco de una nueva revuelta que se saldó con grandes pérdidas. Para su destrucción total se baraja la fecha del 170, cuando Marco Aurelio, en plena represión de los insurrectos del reino de Palmira, lideró una batalla en Alejandría, en el transcurso de la cual la zona del palacio fue arrasada, incluyendo, muy posiblemente, la biblioteca. De hecho, Amiano Marcelino (*Historias*, XXII, 16-15) habla de la devastación del *Brucheion*, por lo que el *Museion* debió de ser destruido también.

¹³ Séneca (*De tranquillitate animi*) habla de la pérdida de 40.000 rollos citando su fuente, el *Libro CXII* perdido de Tito Livio, quien fue contemporáneo del desastre. Un testimonio de Orosio (*Historia contra los paganos*, VI, 15), cronista del siglo V, confirmaría esta hipótesis al afirmar que los libros que se quemaron fueron aquellos almacenados en una construcción cercana.

¹⁴ Fundada en el siglo II a.e. por el rey Eumenes.

¹⁵ Plutarco (*Vida de Antonio*, LVIII, 9).

En el siglo IV, San Juan Crisóstomo expone una relación del estado en que se encontraba en aquellos años la ciudad, indicando que la desolación y destrucción eran ya tales que no se podía adivinar ni el lugar donde se encontraba el *Soma* (el mausoleo de los Ptolomeos y Alejandro), ni la Gran Biblioteca.

A pesar de todo ello y de que parece que ambas bibliotecas ya no existían a finales del siglo IV, una tradición paralela cuenta que el famoso edificio fue destruido por los árabes cuando conquistaron la ciudad en el año 642. El historiador medieval Ibn al Kifti (ss. XII-XIII) transcribe en su obra *Historia de la Sabiduría de los Hombres* un supuesto diálogo entre el califa Omar y el conquistador de Egipto, Amr Ibn Abbas, en el que el primero le dice al segundo que destruya todos los libros que no estén de acuerdo con las enseñanzas del Islam, «y los que estén también, pues ya no son necesarios».

EL FARO

Como escribió el propio César, la puerta de Egipto era el faro, construido a comienzos del Periodo Ptolemaico en la isla del mismo nombre, a 1,5 km de la costa. Los autores clásicos ofrecen muy pocos datos concretos acerca de las singularidades arquitectónicas del mismo, aun así podemos hacernos a una idea cruzando las referencias.

Volviendo a Julio César (*De Bello Civili*, III, 112), nos encontramos con que éste lo describe como una torre de gran altura y de construcción maravillosa, aunque serán los testimonios de Estrabón y Plinio el Viejo los que más datos nos aporten. El primero de ellos dice: «La punta este de la isla es una roca rodeada completamente de agua, donde se encuentra una torre hecha de piedra blanca, admirablemente construida, con varias plantas y lleva el mismo nombre de la isla». Mientras que el segundo en su *Historia Natural* (XXXVI, 83) habla del coste del faro, 800 talentos, y de su constructor, Sóstratos de Cnido, cuyo nombre aparece grabado en la inscripción de consagración escrita en el basamento del edificio.

El aspecto general de éste es bien conocido a través de diversas reconstrucciones posteriores. Es así que el faro pudo componerse de tres pisos: cuadrado, octogonal y circular, aproximadamente 70, 35 y 9 metros de altura aproximadamente cada uno de ellos. Tenía deidades labradas en sus ornamentos y fue coronado por una estatua gigante. Las fuentes iconográficas que lo representan ofrecen diferentes alternativas al respecto: Zeus Soter I (el protector) o Posidón, el dios griego del mar. Muy cerca, la deidad protectora del puerto, Isis Faria, tendría un templo propio, que debió alzarse junto a la torre.

A las referencias de Estrabón sobre el Faro, hay que sumarle las fuentes iconográficas que nos han llegado. Se han encontrado representaciones en mosaicos, su imagen fue también estampada en las monedas alejandrinas y existen algunos objetos inspirados en él, caso de pequeñas lámparas¹⁶.

¹⁶ Una linterna de terracota procedente del Fayum y datada en el siglo II a.e., representa probablemente el faro de Alejandría con sus tres cuerpos escalonados.

Actualmente la imagen más fidedigna que existe fue la elaborada por Hermann Thiersch, quien reunió y examinó cuidadosamente todas las fuentes antiguas disponibles de la época, realizando una reconstrucción lo más parecida al antiguo faro, respetando cómo debió de ser su forma original y el aspecto que podría tener en el siglo XIII¹⁷.

Respecto a su función, bastante obvia por otra parte, dice que fue la de «iluminar con almenaras para los barcos que viajan durante la noche, para impedir que entren en aguas poco profundas y para revelar la entrada al puerto» (Plinio el Viejo, *Historia Natural*, xxxvi, 83). El faro, por tanto, guiaba a los navíos hasta el puerto, facilitando lógicamente la navegación, sobre todo la nocturna, cuando sus destellos podían ser vistos desde más de 50 kilómetros mar adentro. El escritor Luciano, en su novela *Icaromenipo*, fabula que cuando Menipo llegó a la Luna, después de un viaje espacial, contó que solo distinguía dos figuras: la del Coloso de Rodas y la del Faro de Alejandría¹⁸. Centurias después de su construcción el faro todavía seguía causando admiración. El viajero malagueño Ibn al-Shayj, en su enciclopedia «*El Abecedario*» (*Kitabalifba*), informa que lo recorre quince siglos después de que se erigiera, realizando una descripción arquitectónica precisa e indicando que sobre la azotea superior se alzaba un oratorio o mezquita. Otro viajero, el ceutí Abu Abd Allah Mohammed Ibn Battuta, lo visitaría en 1326, encontrándose una de sus caras en el suelo. En una segunda visita en 1349 dice: «había caído en una condición tan ruinosa que no era posible entrar ni trepar hasta la puerta»¹⁹.

Las excavaciones submarinas del francés Jean Yves-Empereur, fundador del *Centro de Estudios Alejandrinos*, han sacado a la luz, en la bahía, muchos de los que pudieron ser sus elementos constructivos, entre los cuales figuran parejas reales de Lápidas colosales. Una de ellas ha sido identificada como Ptolomeo II (quien inauguró la obra en el año 283 a.e.), representado siguiendo los cánones de los reyes egipcios, y su esposa-hermana Arsinoe II. Aunque no hay testimonios en los textos de que formaran parte de la decoración del faro, se presume que pudieron estar erigidos a los pies del mismo, de tal manera que los viajeros al aproximarse a las costas alejandrinas se encontrarán de frente no solo con el gobernador de la ciudad griega de Alejandría sino también con el rey de Egipto.

El faro estuvo en funcionamiento durante varios siglos, hasta que diversos terremotos de gran intensidad lo destruyeron casi por completo, entre los siglos X y

¹⁷ El libro de Thiersch, *Pharo, antiguo Islam y Occidente*, 1909, es todavía básico para aquel que quiera investigar sobre el faro.

¹⁸ El faro no se menciona en las primeras enumeraciones conocidas de las Siete Maravillas. En las listas helenísticas, el lugar del faro está habitualmente ocupado por las murallas de Babilonia que, junto con los jardines colgantes, se contaban como maravillas separadas por derecho propio. Fue en el siglo VI cuando el Faro fue incluido en esa categoría, proyectándose de esa forma a la posteridad.

¹⁹ Citado por John y Elizabeth Romer, *Las 7 Maravillas del Mundo Antiguo. Historia, leyendas e investigación arqueológica*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, p. 69.

xiv²⁰. El sultán mameluco Ashraf Qaitbey fue quien mandó retirar los escombros que quedaban de la magnífica obra hacia 1480 y edificó el actual fuerte que lleva su nombre.

EL CAESAREUM

El *Caesareum*, también denominado *Sebasteum*, fue otro monumento destacable que, aunque no es tan antiguo como otros de los ya citados, llegó a ser importante entre el conjunto de edificios emblemáticos erigidos en el corazón del gran puerto. Parece que fue Cleopatra VII quien inició su construcción en honor a Marco Antonio, pero la muerte de ambos, después de su derrota en la batalla de Actium (Accio), supuso que no pudiera finalizarse el proyecto hasta que Octavio Augusto incorporó el territorio a Roma, concluyéndolo para dedicarlo aparentemente a su propio culto y al de sus sucesores.

Dos obeliscos de Tutmosis III, traídos desde la ciudad de Heliópolis (Iunu), en el Bajo Egipto, marcaron la entrada del santuario. Del templo no sobrevive nada más allá de las descripciones de los autores antiguos. Estrabón lo menciona, pero será Filón de Alejandría (*Delegación a Gaius*, xxii, 151) quien nos dé una descripción más precisa, aunque sin información de los órdenes arquitectónicos empleados u otros detalles más específicos sobre su construcción:

(...) situado sobre una colina de cara a los puertos, famosa por sus excelentes amares, era grande y visible, con una escala no encontrada en ninguna otra parte, con ofrendas dedicadas, rodeadas por estatuas de oro y plata, formando un recinto de gran anchura, embellecido con pórticos, bibliotecas, cámaras, arboledas, puertas y amplios patios abiertos y todo ello gracias a los grandes gastos que permitieron embellecerlo.

EL SERAPEUM

Entre los edificios religiosos de la ciudad, el *Serapeum* fue sin duda uno de los más importantes. El templo se construyó sobre una colina en Rakotis, en la parte sudoeste de Alejandría. Estaba dedicado a Serapis, nueva divinidad sincrética creada por Ptolomeo I, y aunque este rey o su hijo podrían haber empezado ya los trabajos del gran santuario, fue una creación esencialmente del nieto del primer Lágida, Ptolomeo III Evergetes. Su confirmación la encontramos en una de las numerosas placas fundacionales halladas debajo de las murallas que rodeaban el

²⁰ El lento proceso de desaparición al que se vio sometido el faro es descrito por Abu Abd Allah Mohammed Ibn Battuta, un erudito viajero de la primera mitad del siglo XIV.

recinto cultural, donde se relata la construcción de un templo a Serapis y de un gran espacio sagrado²¹.

Los Ptolomeos respetaron el panteón egipcio y, como dijimos, propiciaron un sincretismo con el griego. Ptolomeo I Sóter introdujo un nuevo culto híbrido dedicado a Serapis, que representaba desde el punto de vista griego a Zeus y Hades a la vez y desde el punto de vista egipcio a Osiris, rey de los muertos. La iconografía del dios se complementaba con un *kalathos*, símbolo heleno de la fertilidad. Por otro lado, Isis fue representada también a la griega, apareciendo como pareja divina. El culto a ambas divinidades se extendió por todo el Mediterráneo, especialmente en los territorios conquistados por Roma en Oriente, hasta llegar a la capital del Imperio.

El culto de esta deidad jugó un papel importante en la propaganda de la dinastía Lágida. Ptolomeo Sóter lo hizo señor tutelar de Alejandría en una magistral operación política, consiguiendo que tanto los egipcios más tradicionalistas como la población griega aceptaran a este dios.

Sobre la creación de este nuevo dios, el historiador Tácito (*Historias*, 4, 84) se refiere a un sueño de Ptolomeo en el que éste recibía un mensaje divino que le incitaría a buscar la imagen de una aparición que habría visto durante la vigilia. Se dice que Ptolomeo convocó a un vidente llamado Timoteo y éste le habló de una lejana región llamada Sinope²², donde había un templo en honor a Hades. El rey mandó traer la estatua, pero tras varios años de trato con el monarca de este territorio, que se negaba a dar la imagen del dios, sería el propio Hades quien se embarcaría en el navío de Timoteo.

Del *Serapeum* actualmente no sobrevive nada. Rufino de Aquilea (*Historia Ecclesiastica*, II, 23), quien vio el templo antes de su destrucción en el 392, hace una descripción del edificio. Estaba constituido por una serie de arcos, con enormes ventanas encima de cada uno de ellos. Junto a este elemento soporte, en su planta se diseminaban patios y pequeñas capillas con imágenes de los dioses.

El recinto del templo incluía una biblioteca, de la que Epifanio de Salamis, escritor cristiano del siglo IV, hace referencia como más pequeña que la primera y que fue conocida como «filial» (*Patrologia Graeca*, XLIII). En las excavaciones de esta área se han encontrado dos largos corredores abiertos con pequeñas cámaras consideradas por los arqueólogos como lugares de almacenaje para los rollos de la biblioteca del *Serapeum*. El retórico Aftonio de Antioquía (*Progymnasmata*, 12), quien debió visitarla en sus últimos días, allá por el siglo IV, la describe con las siguientes palabras: «el techo era dorado, los capiteles de las columnas eran de bronce dorado». Además, menciona los almacenes para los volúmenes como si fueran adjuntos a las

²¹ Otra de las placas está datada en el reinado de Ptolomeo IV Filópator. El texto hace referencia a la edificación de un pequeño santuario en el *Serapeum*, en honor al dios Harpócrates y por «orden» de los dioses Isis y Serapis.

²² La actual Sinop turca, ciudad situada a la orilla del mar Negro, frente a las costas de Crimea (Ucrania).

columnatas y afirma, quizás exageradamente, que los libros estaban disponibles para todos aquellos que desearan estudiar²³.

El templo tuvo actividad durante siglos, siendo muy visitado por toda clase de peregrinos, hasta que en el año 391 el patriarca cristiano de la ciudad, Teófilo de Alejandría, asoló el edificio en el marco de su persecución contra el paganismo. El *Serapeum* fue entonces transformado en un templo cristiano consagrado al Bautista. Dicho edificio llegó intacto hasta el siglo x, cuando resultó destruido por los árabes.

EL PANEIUM Y EL ÁGORA

El *Paneium* era el santuario del dios Pan, del que apenas nos quedan referencias para hacernos una idea de su configuración. Lo poco que sabemos nos ha llegado por Estrabón (*Geografía*, xvii, 1, 8), quien nos dice que se trataba de un montículo artificial al que se ascendía por un sendero en espiral. Desde la cumbre se divisaba la magnificencia de la gran ciudad. Sin más datos, se nos hace extraño identificar cuál sería el modelo referencial de este santuario, que no logramos adscribir a las tipologías conocidas. Quizá simplemente ofrecía un lugar de solaz con magníficas vistas muy cerca del ágora de la ciudad.

El ágora contenía otra serie de edificaciones significativas, como el teatro o los mercados. Debía ser un área bastante concurrida, tanto es así que Filón de Alejandría invitaba a las damas locales a solo transitarla durante la tarde puesto que durante la mañana debía estar en extremo congestionada (*Specialibuslegibus*, iii, 171), siendo un lugar relativamente peligroso. Critica también los placeres de la carne que en ella se ofrecían, especialmente los de carácter homosexual, además de dejarnos entrever cómo el lugar se había convertido en predilecto para charlatanes religiosos en busca de adeptos, sobre todo los de las cada vez más cautivadoras religiones místicas²⁴. En *Ágora*, Alejandro Amenábar, retrata muy bien este hecho, con las predicaciones cristianas que toman el ágora como centro de difusión y captación de nuevos fieles.

LAS TUMBAS

Respecto a los monumentos funerarios vinculados a los reyes de la ciudad, sabemos de la existencia del *Sema* o *Soma*, lugar de enterramiento de los Ptolomeos y donde fue también depositado el cuerpo de Alejandro Magno.

Zenobio, que vivió en el siglo ii (*Proverbios*, iii, 94), dice que el *Sema* se construyó para Berenice, la madre de Ptolomeo iv Filópator, en el centro de la ciudad y que allí se depositó junto a ella a todos sus antepasados y también a Alejandro.

²³ Giuseppe Botti, *L'Acropole d'Alexandrie et le Serapeum d'après Aphthonius et les fouilles*, Alejandría, 1895.

²⁴ Recogido por Dorothy Sly, *Philo's Alexandria*, London-New York, Routledge, 1995, p. 95.

Esto implicaría que el cuerpo del rey macedonio antes se tuvo que encontrar en otra parte, lo que nos llevaría a pensar en la existencia de dos tumbas en la ciudad. De hecho, el mismo autor habla de una primera tumba vacía que durante un tiempo fue lugar de veneración y peregrinación. Es posible, además, que esa primera tumba estuviera en el centro de la ciudad, en el denominado barrio Alfa. Por lo tanto, cuando hablamos del *Soma* (Sema para otros autores) sin duda nos referimos al segundo y más monumental de los mausoleos. La descripción más cercana parece ser la de Aquiles Tacio (5.1), autor de una novela erótica que transcurriría en Alejandría, *Leucipa y Clitofonte*, quien cuenta cómo uno de los personajes transita por una gran vía hasta llegar al barrio de nombre epónimo (alfa), donde frente al posible lugar del enterramiento dice que parece «una ciudad dentro de otra ciudad, dispuesta en manzanas y llena de columnas», lo que nos indica claramente la magnificencia de la urbe, pero sin nombrar nunca a la tumba en sí.

La atribución a Filopátor de la construcción del Soma parece reflejar una maniobra política. Este monarca habría puesto en marcha un gran proyecto, financiado por el Estado, para ayudarle a equilibrar un momento de inestabilidad política y económica a través de un plan que daría mucho trabajo a sus súbditos, alimentaría muchas bocas y atraería viajeros de los confines del Mediterráneo. Esta política potenciaría de nuevo el prestigio de los Lágidas, que se había visto en entredicho por el enfrentamiento con el rey seléucida Antioco III, al que había vencido en el campo de batalla poco tiempo atrás.

Otra referencia importante viene de mano de Lucano, escritor romano sobrino de Séneca, que cuenta la visita de Julio César al mausoleo, y por cuyas palabras podemos entender que era de carácter hipogeico, pues habla de una cripta excavada, lo que lo emparentaría con los modelos macedónicos de las necrópolis de Egas o Vergina. Suetonio, en referencia a la visita de Octavio, hace también alusión a la tumba de Alejandro:

Por aquel mismo tiempo hizo sacar fuera del sepulcro el sarcófago y la momia de Alejandro, y, tras inspeccionarlos con cuidado, los honró imponiendo una corona de oro sobre la cabeza y esparciendo flores por el cuerpo; y, al consultarle si quería ver también la sepultura de los Ptolomeos, respondió «que él había querido ver a un rey, no a muertos».

Es curioso cómo en las monedas acuñadas en Alejandría en los siglos venideros la impronta icónica de la tumba está ausente de manera incomprensible (todo lo contrario que el Faro, el templo de Isis o el *Serapeum*), pues su perfil hubiera supuesto una pista impagable para conocer parte de su naturaleza. No encontramos ninguna razón plausible para explicarlo, pero sí parece lógico que un edificio de esas características dejara su huella en otros que hubieran intentado captar su esencia con posterioridad, aunque fuera a menor escala y que nos podrían servir de referente espacial para intentarlo reconstruir; de la misma forma que el Mausoleo de Halicarnaso había proyectado su sombra, desde la segunda mitad del siglo IV a.e., hasta las grandes tumbas de la Roma Imperial (Augusto y Adriano), las cuales seguían su estela a nivel tipológico.



Nicholas Saunders es uno de los autores que mantiene esta hipótesis, relacionando el *Soma* con algunas tumbas norafricanas levantadas unos cien años después de la que nos ocupa y ésta, a su vez, con los modelos anteriores²⁵. Sin duda parece una hipótesis bastante coherente.

Como ya hemos comentado, no se sabe bien cómo actuó el paso del tiempo sobre la tumba. Cuando Septimio Severo visita la ciudad, en el año 199, manda cerrar el recinto para que nadie más pudiese ver el cuerpo de Alejandro, ni las paredes pintadas, ni los libros y objetos que se dice que decoraban y estaban depositados en el entorno de la tumba. De nuevo Saunders ofrece para ello una explicación sencilla pero lógica:

La dinastía ptolemaica había desaparecido, y del culto a Alejandro se había apoderado Roma. Su mitología heroica había sido adoptada por los emperadores, y sus ritos habían sido incorporados a la religión del Estado. Es posible que lo que Severo hubiera visto fueran intentos de los alejandrinos de recuperar a Alejandro contaminando su culto e identificando su cadáver y su tumba con la fascinación egipcia por la brujería y la adivinación²⁶.

Este acontecimiento parece indicar el primer paso para que la tumba entrara en el olvido y para que poco después comenzara una búsqueda que todavía hoy en día continúa.

Otro mausoleo aún sin localizar es el de Cleopatra VII, la última reina del Egipto ptolemaico. Sabemos por Suetonio (*Vida de Octavio Augusto César*, 17, 4-5) que Octavio Augusto concordó un enterramiento honorable para ésta y Marco Antonio. Los cuerpos embalsamados de ambos fueron probablemente enterrados en la misma tumba, en un espacio mortuario que ambos habrían comenzado y que el primer emperador romano mandaría terminar. Las excavaciones más recientes la buscan en Taposiris Magna, a unos 45 km de Alejandría, por ahora con escaso éxito.

OTROS COMPLEJOS

Hacia finales del siglo I a.e. la ciudad contaba con otra serie edificios de gran importancia para la vida cotidiana de la urbe. De la mayor parte de ellos no queda rastro y solamente conservamos su memoria. Estaríamos hablando de los palacios reales, situados en el promontorio de Lochias, hoy probablemente tragados por el mar y entonces con las mejores vistas sobre el Gran Puerto; el Templo de Posidón, el de Saturno y el de Hefesto, los dos primeros sin localizar y el último con algunos restos conservados en la isla de Faro; el gran teatro, usado por César como fortaleza durante la batalla de Farsalia y el *Timonium*, de menores dimensiones y construido por Marco Antonio; el Emporio y la Navalía, los inmensos almacenes portuarios y,

²⁵ N. Saunders, *op. cit.*, p. 92.

²⁶ *Idem*, p. 106.

por último, algunos de los más obvios espacios recreativos de las ciudades helenísticas, como el gimnasio, la palestra, el hipódromo y el estadio, cercano al promontorio de Rakotis.

En el año 365 la ciudad fue golpeada por un gran terremoto, seguido de un tsunami gigantesco, que provocó estragos en las regiones costeras y ciudades portuarias de todo el Mediterráneo oriental. Ésta es la hipótesis más probable de la destrucción del Soma y de la mayor parte de los grandes monumentos de la urbe.

ALEJANDRÍA HOY

La actual Alejandría aún mantiene la atmósfera de un pasado legendario y cosmopolita. Sin embargo, el viajero actual puede sentir cierta decepción al observar que aquel fastuoso pasado apenas es visible.

Según las diversas fuentes clásicas, a partir del siglo I a.e, Alejandría fue testigo de una serie de batallas e invasiones que la fueron minando. La proliferación de luchas palaciegas entre los últimos emperadores romanos infligiría un paulatino daño al centro del saber alejandrino. También, la reutilización de piedra procedente de antiguos edificios habría hecho desaparecer la antigua ciudad.

Siempre se afirma que en Alejandría no quedan restos de la época clásica, pero ésta es una verdad a medias. Excavaciones recientes, tanto terrestres como submarinas, que se efectúan de manera intensiva, están revelando una rica información sobre la ciudad. Muchos de los edificios antiguos de Alejandría, sepultados bajo la ciudad moderna, se están sacando a la luz gracias a las excavaciones de emergencia. Hay que destacar los trabajos realizados por la misión arqueológica polaca en el área de *Kom el-Dikka*, donde se han sacado a la luz restos del centro de la ciudad de época romana: un pequeño teatro u odeón, baños, un gimnasio y posiblemente una escuela.

La urbe, planificada en torno a una plaza central, en la que se alzaba el palacio del primer Ptolomeo y sus sucesores, sigue siendo una amplia explanada ajardinada que hoy lleva el nombre de Saad Zaghlul. Se sabe de la localización del *Caesarum* porque los obeliscos que marcaban su entrada permanecieron allí hasta época reciente. En 1870 fueron trasladados a Londres, al área del Embankment y al Central Park en Nueva York.

En el montículo donde se localizó el templo de Serapis actualmente se alza la imponente columna de Pompeyo. Su nombre data de principios de la Edad Media, cuando se creía que la tumba del general romano Pompeyo se encontraba en ese lugar. Hoy sabemos que es una obra mucho más tardía, pues fue erigida por Diocleciano. Alrededor de la columna se pueden admirar varias piezas de gran tamaño halladas en otros puntos de la ciudad; por ejemplo, dos esfinges de granito rosa.

En el extremo norte de la antigua isla de Faros, en el mismo lugar donde se levantaba el célebre monumento de mismo nombre, se alza hoy la fortaleza del sultán Qaitbey, considerada como uno de los vestigios más importantes del antiguo sistema de defensa de la ciudad.



Los trabajos de los arqueólogos submarinos franceses en el puerto oriental durante los últimos años han permitido recuperar numerosos monumentos y fragmentos arquitectónicos, algunos de los cuales pudieron pertenecer al propio Faro. Por su parte, el Centro de Estudios Alejandrinos ha trabajado en la localización de las cisternas de la ciudad, trazando un plano de las ya localizadas y las hipotéticas. Una de las más grandes, la de el-Nabih en Shallalat, se puede visitar actualmente.

Pese a los esfuerzos realizados, aún desconocemos el lugar donde se ubicó la tumba de Alejandro Magno y la de la reina Cleopatra VII. Durante mucho tiempo, la mezquita de *Nabi Daniel* fue considerada como el posible lugar donde la primera de ellas podría haberse ubicado. Actualmente esta hipótesis ha sido abandonada a favor de su posible localización en la zona de los denominados cementerios latinos.

Uno de los grandes complejos funerarios, hoy en día visitable, es el de las catacumbas de Kom el-Shuqafa, las cuales constituyen un buen ejemplo de sincretismo formal e iconográfico; Grecia y Egipto se dan la mano en este entorno fúnebre.

Alejadría actualmente está experimentando una nueva fase de desarrollo urbanístico. Muchos de los antiguos edificios están siendo derrumbados para dar paso a edificios modernos y bloques de apartamentos. Esta situación ha proporcionado una oportunidad a los arqueólogos para inspeccionar los restos que se han ido encontrando bajo los cimientos de las nuevas construcciones. Estos trabajos están ofreciendo resultados que han comenzado a cambiar nuestro conocimiento sobre la urbe en términos de topografía, historia del arte, cultos..., lo que nos lleva a negar la tesis tanto tiempo blandida que mantenía que la ciudad antigua, la enriquecida material y culturalmente por los reyes Ptolomeos, se hubiera perdido para siempre en el devenir de los siglos, pues poco a poco su silueta va apareciendo de nuevo.

Un intento de la ciudad moderna, fuertemente islamizada, por recuperar su protagonismo cultural, se ha reflejado en la apertura de una nueva Gran Biblioteca, que pretende albergar tanta sabiduría como su predecesora más de dos mil años atrás. Abierta al público en el 2002, ha contado con el apoyo de la Unesco y de otras tantas instituciones culturales de medio mundo.

Es así como la antigua Alejandría no solo vive en la memoria colectiva como una ciudad literaria y mítica, sino que también perdura en el espacio de la moderna urbe, solo hay que rescatarla del olvido y arrancarla de las entrañas del asfalto que hoy tapa su identidad.

ALEJANDRÍA EN LA PANTALLA

La elección de los filmes se ha hecho teniendo en cuenta que retratan tres momentos muy diferentes de la historia de la ciudad: los años posteriores a la fundación, la conquista romana y la muerte de Hypatia. Es bien cierto que los materiales cinematográficos hay que manejarlos con mucho cuidado, ya que si al arqueólogo se le hace bastante complejo, cuando no imposible, intentar desentrañar cómo ha sido la evolución urbana de Alejandría a lo largo de casi setecientos años, no vamos a pretender que los realizadores nos ofrezcan algo realmente significativo.

Alexander Revisited (2007) es, según Oliver Stone, su mejor obra hasta la fecha, además de ser de las pocas que nos ofrecen una recreación de los primeros años de Alejandría. La película narra la historia del general macedonio, desde que es niño en Pella hasta su muerte en Babilonia, y lo hace de los labios de Ptolomeo, que dicta sus memorias en los jardines de palacio. De esta forma, aunque no asistamos a la fundación de la ciudad, sí estamos viendo el perfil que debió tener hacia finales de los ochenta del siglo III a.e., últimos años de la vida del primero de los monarcas ptolemaicos.

La historia es bastante fiel a la que las fuentes nos dan por cierta, de hecho Stone estuvo asesorado por Robin Lane Fox, prestigioso profesor de Historia Clásica de la Universidad de Oxford, tanto para la realización del guión como para la dirección de arte, llena de pequeños y verosímiles detalles arqueo-antropológicos.

En el arranque del filme, mientras Ptolomeo Sóter empieza a recordar su historia, se nos ofrece una panorámica del puerto de la ciudad, de las murallas y de la zona del *Brucheion*. Estrabón, que la visitaría en el año 25 a.e., escribió sobre los edificios y hábitos ptolemaicos para recordar que «no se habían olvidado del todo de las costumbres de los helenos». Ésta va a ser una de las características del arte alejandrino, sus formas serán una síntesis, en unas ocasiones mejor resuelta que en otras, de elementos propios de la tradición griega que se funden con la egipcia. En este sentido, el elemento indígena estará casi siempre supeditado al foráneo, pues por mucho que se haya querido egipcizar al mundo ptolemaico, éstos no dejaron de ser una monarquía helena. De hecho vestían a la griega, hablaban griego y nunca abandonaron ni a sus propios dioses, ni su manera de ver el mundo.

En la panorámica que citábamos en el párrafo anterior, la cámara se detiene en las murallas, que volverán a aparecer más adelante con mayor detalle. No podemos afirmar que fueran tal cual se ven, puesto que las fuentes son más tardías. Sin embargo, es interesante resaltar cómo se las ingenian para recrearla con una inmensa puerta flanqueada por dos grandes imágenes osiriacas, mientras que de cara al mar la muralla ofrece dos colosos sedentes, representaciones del monarca divinizado, cuya iconografía está tomada directamente de los templos del Reino Nuevo. Frente a ellos aparece un altísimo obelisco que egipciza el paisaje. Tras este conjunto se ve un gran edificio que embute dos plantas centralizadas de muros mixtilíneos, que aun siendo propio de las arquitecturas helenísticas de Oriente, parece de un periodo más tardío, casi de factura romana, por tanto posiblemente anacrónico. La imagen recogería, probablemente, el entorno del *Brucheion*.

El puerto queda cerrado por la isla de Faro, con la linterna de mismo nombre abierta al levante. Ptolomeo pierde en ella la mirada, como si anhelara los grandes momentos vividos en el pasado. El modelo que se recrea es el bien conocido de Herman Thiersch, que ha terminado por convertirse en el patrón para todos los que se han realizado posteriormente, aunque éste se ha ido matizando a raíz de los recientes descubrimientos subacuáticos del entorno del fuerte de Qaitbey. Lo cierto es que no sabemos qué cambios tuvo éste a lo largo de su historia, pero lo que sí parece seguro es que en el momento en que el monarca narra la vida de Alejandro, el faro no debía estar terminado, pues las fuentes nos indican que lo inauguraría su hijo, Ptolomeo Filadelfo. Por tanto, a pesar de los anacronismos y libres interpretaciones



iconográficas, lo que sí parecen mostrar estos planos de la ciudad es una fidelidad en la localización de los edificios más importantes.

El resto de la acción alejandrina transcurre en el palacio real, que debía estar en la parte oriental del Gran Puerto, sobre el promontorio de Lochias. Allí es donde se relata y copia la historia del rey macedónico. Los jardines mezclan el exotismo egipcio en la ambientación, que se subraya con esclavos vestidos a la manera indígena, en medio de frondosos parterres, portando palios persas, a lo que se une la colocación de múltiples imágenes de divinidades griegas, diseminadas entre ellos y realizadas en bronce. La factura es mala, las iconografías correctas, por lo general, y el número y la localización parecen excesivos para ese ambiente. De hecho, las imágenes se muestran desposeídas de su sacralidad y convertidas en mero ornamento. La fachada del palacio que se abre a la gran terraza ajardinada es un buen ejemplo de la fusión arquitectónica entre los modos griegos y los elementos decorativos egipcios, caso de las golas de las cornisas, o de las columnas protodóricas que se añaden a un edificio que debía inspirarse en los realizados por la corte macedónica en Pella, con sus estructuras modulares abiertas a grandes patios. Lo que sí es cierto es que su elegancia nos recuerda el aserto de Estrabón (XVII, 1, 8) cuando dice «la ciudad tiene los más bellos recintos y palacios públicos».

Una vez se accede al interior lo que se nos ofrece es una pequeña biblioteca, que no nos atrevemos a emparentar con las históricas y donde volvemos a observar ciertos anacronismos e intencionados errores en el diseño. Allí se muestra la imagen de Filipo II, que reproduce el rostro de Val Kilmer, actor que lo interpreta en el filme, de la misma forma que en el exterior estaba la de su hijo Alejandro, una mala copia de alguno de los retratos que le hizo Lisipo, escultor de corte. Las paredes de la estancia están decoradas reproduciendo dos mosaicos, uno real, el pompeyano de la batalla contra Darío y otro imaginado, el del enfrentamiento de Alejandro en la frontera del Indo, límite oriental de sus conquistas. Por tanto, nos encontramos no solo con un ejemplo de apropiación de obras ajenas al entorno alejandrino, sino también con la sustitución de la tradicional pintura al fresco griega por el mosaico romano, hecho de pequeñas teselas de colores, como el *opus vermiculatum* empleado en la mayoría de los parietales encontrados en las excavaciones de Pompeya y fechados hacia el siglo I a.e. Esta técnica no aparece en el mundo griego hasta bien avanzado el periodo helenístico.

En el resto de la biblioteca se reproducen otros mosaicos bien conocidos por haber sido encontrados en el palacio de Pella y su entorno. Se trata de obras que cronológicamente fecharíamos unos ochenta años antes de que Ptolomeo dicte la historia y cuya originalidad consiste en estar hechas de cantos rodados por ser de pavimento y no parietales, siendo así como aparecen, erróneamente colocados, en los muros del recinto.

Pues bien, al parecer, el equipo dirigido por Oliver Stone, asesorado por Robin Lane Fox, prefiere utilizar referentes extemporáneos y un abanico de imágenes divinas que permitan al espectador recrear una ciudad grecoegipcia, sin prescindir de su icono más significativo, el Faro, una de las siete maravillas de la Antigüedad. La ciudad imaginada, por ello, debía parecerse a la real, y aunque denota respeto

en la elección de los detalles antropológicos, la reproducción de ciertos elementos iconográficos parece algo torpe y errónea.

No obstante, si existe una película mítica sobre tema egipcio esa es *Cleopatra*. Obra inmortal dirigida en 1963 por Leo Mankiewicz, e interpretada por Elizabeth Taylor y Richard Burton, en una de las actuaciones más memorables y con mayor intensidad que se recuerdan, cuyo final es ya parte de la historia rosa del Hollywood clásico.

En los títulos de crédito iniciales se informa al espectador de cuáles son las fuentes que han servido de base a los guionistas del filme: Plutarco, Suetonio, Appiano..., y especialmente una novela de Carlo María Franzero, publicada en 1957 y de mismo nombre que la película, que en su versión inglesa se denominó *The Life and Times of Cleopatra*. Es así como se demuestra un cuidado interés por ser lo más fieles posible a la vida de la última reina del Egipto ptolemaico y a sus relaciones con Roma, lo que contrasta vivamente con la falta de veracidad en la recreación de la ciudad, de las edificaciones y de la iconografía en general. Éste es un mal que acompaña a las grandes superproducciones estadounidenses que ponen su mirada en la Antigüedad durante las décadas de los 50 y 60, pues en todas ellas importa mucho más la grandiosidad y espectacularidad de los escenarios de cartón piedra que la fidelidad a la época que retratan, y no digamos ya de los *peplum* italianos de la década siguiente, de escaso presupuesto y nula creatividad, salvando alguna honrosa excepción venida de mano de Sergio Leone²⁷. Estos errores hacen, por ejemplo, que en el primer encuentro entre César y Cleopatra los esclavos lleven puesto un tocado *nemes*, atributo propio, únicamente, de la realeza. Por tanto, la idea que queda latente es la de transformar su imagen en una muchísima más glamurosa, que encaje perfectamente con el tono general de la narración.

La película arranca con la llegada de Julio César a Alejandría tras la batalla de Farsalia, punto final de la segunda guerra civil romana. En ella se enfrentaría contra Pompeyo Magno, quien derrotado huye a Egipto donde será asesinado por Ptolomeo XIII, corregente, hermano y esposo de Cleopatra, que se ganaría con este acto la enemistad del cónsul romano. La llegada de César supuso el arbitrio entre ambos Lágidas, favoreciendo, obviamente, a la reina, que se quedaría sola al frente del Estado, con el apoyo de éste. El romano terminó convirtiéndose en amante y padre de su hijo Cesarión, que sería a su vez asesinado por Octavio Augusto.

El desembarco del triunviro sirve a Mankiewicz para ofrecer una primera perspectiva de Alejandría, desde la zona del Gran Puerto, donde más tarde se construyera el *Caesareum*, cerca de la *Navalia*. La arquitectura muestra una mezcla de formas y periodos, que aúnan modos griegos y sobre todo egipcios, pero de una manera absolutamente anacrónica, con un estilo en exceso creativo, lo que parece casi emparentarla más con el Art Decó que con el arte antiguo.

Este hecho se hace todavía más evidente cuando vemos los interiores del palacio. Sus decorados son inadecuados para ese contexto, uniendo sin pudor puer-

²⁷ Por ejemplo, *El Coloso de Rodas (Il Colosso di Rodi)*, 1961).

tas y columnas inspiradas en la de los megarones micénicos, con paredes pintadas con escenas descontextualizadas que carecen de sentido, junto a referencias a obras del tesoro de Tutankhamon, ...una miscelánea improbable de todos los referentes posibles en aras de aumentar la supuesta belleza y magnificencia de la residencia de los reyes ptolemaicos. Éste es el escenario que Plutarco describiera en su *Vida de Antonio* cuando se refiere al *amimétobion* de la reina, hablando de las fiestas y banquetes que allí se celebraban: «(...) tenían, en efecto, la llamada Sociedad de la Vida Inimitable, y cada día se banquetearon uno al otro haciendo gastos increíbles y desmedidos» (xxviii, 2). El palacio, según las fuentes, es también el lugar desde el que César ordena incendiar las naves del puerto durante el enfrentamiento entre Cleopatra y Ptolomeo, quien estuvo instigando y poniendo a los alejandrinos en contra de la pareja, para terminar marchando con un ejército propio sobre la ciudad. Este suceso fue el que, según las fuentes, destruiría la Gran Biblioteca, acontecimiento que en el filme le reprocha Cleopatra y que vemos en profundidad de campo al anochecer.

Uno de los momentos más interesantes que se nos muestra es la visita que hacen ambos a la tumba de Alejandro. El espacio parece subterráneo y las paredes se decoran con la famosa batalla contra Darío, que en la película de Stone vimos en los muros del palacio. La escena nos coloca frente a un gran sarcófago decorado con los símbolos distintivos de la monarquía macedónica, el león y la estrella argéada, hecho de alabastro o de cristal de roca. En la película se transparenta, dejando ver recortada la imagen del rey.

Las referencias a esta visita las conocemos gracias a Lucano, quien recuerda cómo César,

con semblante que encubre continuamente su temor, recorre intrépido las moradas de los dioses y los templos de ancestral majestad, testigos de la antigua pujanza de los macedonios, y, sin dejarse cautivar ni por la finura de los objetos, ni por el oro ni por los ornamentos de los ídolos, ni por las murallas de la ciudad, baja afanoso a una gruta excavada para sepultura. Yace allí el desatentado vástago de Filipo de Pella (*Farsalia*, x, 19-20).

César hace de esta manera un homenaje al que fuera dueño del Mundo, de quien ahora lo gobernaría recordando su nombre.

Lucano, además del carácter hipogeico de la tumba, también nos informa que estaba cerrada con una estructura piramidal, posible referencia egipciante. Mientras que Dióncasio hace una descripción del sarcófago, que sería muy similar al que aparece en el filme (*Historias Romanas*, I, 16). Esta cuestión es controvertida, pues Estrabón cita que, durante el traslado de la primera a la segunda tumba, el cuerpo de Alejandro sufriría también un cambio en su habitáculo personal, sustituyéndose el primitivo sarcófago de oro por el de roca. Además, culpa a Ptolomeo ya que lo funde para acuñar monedas de oro y así poder pagar a su ejército. Este hecho no será aislado, pues Flavio Josefo (*Contra Apión*, 2, 57-58) revela que la propia Cleopatra también profanaría los objetos de valor de la tumba para poder continuar la guerra contra Octavio. De forma que cuando este último visite el mausoleo y coloque sobre

Alejandro una corona de oro, no solo lo haría en señal de humildad y respeto, sino que sería una manera simbólica de devolverle aquello de lo que había sido desposeído.

El resto de referencias son de nuevo inadecuadas. El oráculo que la reina visita presenta unos dioses egipcios de difícil adscripción y hechos de oro, algo inusual en su cultura. O, por ejemplo, en el lugar donde César recibe culto se expone su estatua, que ha sido realizada siguiendo los modelos de las de los reyes egipcios divinizados, lo que ofrece un tipo de sincretismo icónico que nunca se dio de esa manera. Eso sí, la cabeza de la estatua es una copia de una obra que se encuentra en el Museo Grecorromano de Alejandría.

Las referencias a Tutankhamon las volvemos a hallar en la barcaza real que traslada a la reina a Tarso, donde se va a encontrar con Marco Antonio. Ésta se decora con algunas de las figuras que Howard Carter encontró en su tumba tebana. Así, sin más, se produce un lapso de 1.300 años. Un todo vale que volvemos a ver en el santuario ya citado, embellecido con vasos canopes y paneles de cabras montesas, que recuerdan tanto a la cerámica rodía como a algunas pinturas minoicas; en las avenidas de carneros de la ciudad; en los pilonos a la entrada de los palacios (tipología que solamente se adscribiría a la fachada de los templos)..., y así con otros tantos ejemplos.

La relación con Marco Antonio ocupa gran parte del filme y es en ese momento cuando Elizabeth Taylor pone en juego sus grandes dotes de seducción, una tela de araña que atraparía no solo a su personaje sino también a la persona. Plutarco nos lo cuenta, ahondando sobre el control que la reina tenía hacia su amante:

Cleopatra, que no distinguía cuatro formas de adulación, como dice Platón, sino muchas, y que siempre ofrecía un nuevo placer o deleite a Antonio, estuviera éste ocupado en asuntos serios o en sus entretenimientos, lo mangoneaba como a un niño y no lo dejaba ni de noche ni de día. Con él jugaba a los dados, con él bebía, con él cazaba, asistía como espectador a sus ejercicios militares, y por la noche, cuando Antonio se paraba ante las puertas y ventanas de la gente del pueblo para burlarse de los de dentro, con él merodeaba vagando de acá para allá vestida de sirvienta (*Vida de Antonio*, xxix, 1-2).

El mismo autor divaga sobre cuáles serían las causas de ese poder, que no relaciona con su belleza sino con su capacidad comunicadora, pues según Plutarco: «sus palabras, vivas e inteligentes, están pronunciadas con tanta dulzura que adornan todo lo que dice y al oírla es imposible no quedar prendado».

La culminación de esta historia llega con la derrota de ambos ante Octavio Augusto en la batalla de Accio y su posterior suicidio, como se plasma en la película. De nuevo Plutarco alude a la muerte de Marco Antonio, acontecimiento menos conocido que el de la reina:

Y pasándose la espada por el vientre, se dejó caer sobre el lecho. Pero la herida no era de las que causan inmediatamente la muerte (...) Antonio gritaba y se agitaba, hasta que llegó Diómedes, secretario de Cleopatra, para llevarlo al mausoleo donde ella se encontraba (...) Antonio bañado en sangre y moribundo y suspendido en el aire, tendía los brazos hacia Cleopatra, mientras ella lo izaba (...) Luego que lo



hubo recogido de esta manera y recostado en el lecho, rasgó sobre él sus propias vestiduras para cubrirlo y empezó a golpearse y arañarse el pecho con sus manos y, secándole la sangre de su rostro, le llamaba su señor, su marido y su emperador, y casi se olvidaba de sus propios males (*Vida de Antonio*, LXXVI-LXXVII).

En el espacio de la tumba de la reina, que muere por la mordedura de un áspid, volvemos a encontrarnos referentes a otros períodos de la historia de Egipto. Entre éstos destaca una escultura de Cleopatra que copia la de la reina Karomama, divina adoratriz de Amón y esposa de Osorkón, monarca de la dinastía XXII. En ambas la figura se ciñe por unas grandes alas de Horus que abrazan los cuerpos de las reinas y que simbólicamente las protege de todo mal. Recordemos que Horus era uno de los dioses protectores de la realeza del Egipto antiguo.

La muerte de la reina, cuyo mito y mitología forma ya parte de la cultura Occidental, la recrearon los autores antiguos de la siguiente manera:

Ella quiso una muerte más noble: ni tuvo miedo como mujer de la espada, ni quiso aprovecharse de la velocidad de su flota para llegar a orillas desconocidas. Tuvo valor para contemplar con rostro sereno su poder hundido, y con mirada tranquila, valientemente, cogió las serpientes temibles y absorbió en su cuerpo el negro veneno, con una arrogancia por la muerte que había elegido (Horacio, *Odas*, I, 37). Pero la verdad nadie lo sabe, porque se ha dicho también que Cleopatra tenía veneno en una horquilla hueca que llevaba oculta en el pelo, sin embargo no le salió ninguna mancha en el cuerpo ni ninguna otra señal de envenenamiento. Tampoco se vio dentro el reptil, aunque afirman haber visto algunas huellas suyas a orillas del mar, por donde daban las ventanas de la habitación de Cleopatra (...) César [Octavio Augusto] quedó admirado por su nobleza y mandó enterrar su cuerpo junto al de Antonio con brillante majestuosidad (Plutarco, *Vida de Antonio*, LXXXVI).

Como ya dijimos, esta tumba, como la de Alejandro, sigue desaparecida y por ahora lo que tenemos es solamente la imagen cinematográfica.

A diferencia de la película de Stone, esta obra recrea el pasado con mucha mayor libertad, sin importarle mezclar referencias de todo tipo, por imposibles que éstas fueran, siempre en aras de una mayor espectacularidad y de un sentido del drama que bebe de la puesta en escena, como todo el gran cine clásico.

La tercera de las películas elegidas en este análisis es *Ágora*, de Alejandro Amenábar. Estrenada en 2009, fue sin duda su proyecto más ambicioso y solo por su dirección de arte ya merece la pena un visionado. Aunque lo que tiene de interesante la recreación lo tiene de disperso y errático el guión, obra del propio director junto a Mateo Gil²⁸, no es óbice para que presente un conflicto interesante, resuelto de manera correcta y con una espectacularidad consistente.

La película narra el final de Hypatia de Alejandría, en medio de una atmósfera de confrontación entre los cristianos, cada vez más numerosos e influyentes, y

²⁸ Asesorados en la recreación por los historiadores Elisa Garrido y Justin Pollard.

las antiguas escuelas filosóficas. Estos conflictos aparecieron bien avanzado el Bajo Imperio, primero por las persecuciones contra cristianos a finales del siglo III y cien años después por la imposición del cristianismo como religión oficial del Estado. Todo ello se refleja bastante bien en el diseño urbano, una ciudad monumental en plena decadencia: con fragmentos de esculturas egipcias esparcidas en las calles, templos a medio derruir, dioses emplazados en el ágora, violentando su carácter sagrado..., pareciera que el espíritu de la ciudad respirara a través de sus edificios.

La vida urbana se reconstruye de esta manera, la ciudad refleja el trazado de Alejandro en retícula ortogonal y con calles anchas, donde se mezclan templos egipcios con edificios romanos, arquitecturas públicas y privadas, coptos, griegos y judíos.

Hypatia es el personaje central de la historia. Hija del matemático Theón, último de los directores de la Biblioteca Filial/Serapeum, parece que su vida estuvo dedicada a la reflexión filosófica, lo que acabó derivándola hacia la enseñanza y hacia el estudio de los astros, atribuyéndosele los primeros pasos en el descubrimiento de la órbita elíptica de los planetas. Fue un personaje bastante respetado en su tiempo, de hecho se movió en los altos círculos gubernamentales alejandrinos; en parte por su amistad con Sinesio de Cirene²⁹ y con el Prefecto romano de la ciudad, Orestes, y de otro lado por ser miembro de una familia destacada. Este hecho, su actividad pedagógica, el estar rodeada siempre de alumnos de buena familia y muy influyentes, su deseo de dedicar su vida a la filosofía sin contraer matrimonio, el ser considerada pagana, y su no asistencia a ninguno de los cultos, le acarrearán la enemistad de Cirilo de Alejandría, Patriarca de la ciudad.

Se sabe más de ella por su docencia que por sus investigaciones matemáticas y astronómicas. Creó un círculo intelectual formado por discípulos de todas partes del Imperio y de distintas creencias religiosas. Sus clases adoptaban la forma de diálogos sobre temas éticos y religiosos. En torno a ella se forma una comunidad basada en el estudio del neoplatonismo y de los lazos interpersonales. Aunque sabemos que sus conferencias tenían por escenario su casa, en la película aparece principalmente dando lecciones en una escuela adscrita al recinto del *Serapeum*, que estaría relacionada con la llamada Biblioteca Filial.

Gran parte de la reconstrucción de la ciudad para la pantalla se hizo de forma digital, gracias a un equipo coordinado por Magoga Piñas, que debido a la falta de restos arquitectónicos en los que inspirarse, recurrió a fuentes sobre arquitectura antigua, comenzando por intentar imaginar cómo sería Alejandría en el siglo IV, sus barrios, sus canales, sus puertos, sus colinas, etc. Para ello se tuvo en cuenta los resultados aportados por las últimas excavaciones llevadas a cabo en la ciudad, de mano de Frank Goddio y del equipo de la Universidad de Yale. Alejandría se nos muestra desde diferentes escalas, con planos aéreos en los que se ve toda su trama urbana, y satélites, que nos muestran, de manera espectacular, cómo se insertaba en el delta del Nilo.

²⁹ Gracias a la correspondencia entre ambos conocemos parte de la vida de la filósofa.

La película se desarrolla principalmente sobre un montículo donde se localizaba el barrio de Rakotis y el recinto sagrado del *Serapeum*. El complejo está formado por varios edificios con un fuerte carácter egiptizante: una avenida de carneros en su acceso, dos grandes colosos a los pies de los pilonos decorados con reconstrucciones de batallas reales, todos ellos elementos que nos recuerdan los templos funerarios del Reino Nuevo.

El *Serapeum*, en sí, recuerda al Templo Hathórico de Déndera, de época ptolemaica, con sus capiteles con el rostro de la diosa vaca. Tanto su exterior como su interior se decoran con imágenes osiriacas, que parecen inapropiadas para el contexto. El recinto incorpora la columna de Pompeyo, hoy en día el único elemento arquitectónico que permanece de pie. La Biblioteca es reconstruida como un edificio circular con un gran *opaion* central. Un mosaico en el suelo reproduce la imagen de Alejandro, mientras que a su alrededor se disponen columnas jónicas que en los interespacios posteriores permiten recoger los rollos de papiro almacenados en su interior. El edificio se cierra con una cúpula que se sustenta sobre un gran friso decorativo de carácter honorífico, junto con imágenes de divinidades paganas. Su apertura cenital une simbólicamente el mundo de las ideas con la infinitud del universo astronómico que Hypatia anhelaba aprehender.

La recreación de la gran escultura que albergaba el templo del *Serapeum* capta nuestra atención. Aunque esta imagen no se haya conservado, disponemos de varias copias posteriores helenísticas y romanas, además de una descripción de Plutarco en su obra *Isis y Osiris*. Sabemos que la escultura era de tipo y factura netamente griega. La iconografía que conocemos de la divinidad lo representa, principalmente, entronizado portando un cetro, mientras que a sus pies aparecen el can Cerbero y una serpiente. En la película se ofrece una representación del dios diferente, desprovisto de los elementos iconográficos que lo definen y con los brazos abiertos, un lenguaje corporal que no reconocemos en las esculturas egipcias ni tampoco en la estatuaria griega.

Otros monumentos de la ciudad aparecen sin que la acción transcurra cerca de ellos. Sería el caso del faro, que vuelve a seguir el modelo de Thiersch; la Vía Canópica, que muestra su diseño con arcadas, similar a la de cualquier otra ciudad con puerto de época helenística; iglesias cristianas, cuyo modelo recuerda a la coptas que se conservan en el barrio epónimo de El Cairo; o el teatro, donde Hypatia asiste a una representación. Más interesante es la recreación del ágora, espacio bullicioso, crisol de gentes, que sirve como lugar de enfrentamiento y centro de los conflictos religiosos entre un paganismo agonizante y un cristianismo en ascensión.

Estos referentes arquitectónicos son reflejo de un «sincretismo fílmico» que resuelve los escenarios donde transcurre la acción, imaginándolos a partir de las fuentes conservadas y sin ser estrictos en su traslación. Un ejemplo evidente lo tenemos en la casa de Hypatia, cuyo interior se decora con un fondo de caza de una tumba tebana de la dinastía XVIII, la de Nakht, en un lapso de tiempo de unos 1.700 años.

Uno de los momentos álgidos del filme sucede con la destrucción, en el año 391, del *Serapeum*, de manos de Teófilo de Alejandría, quien junto a una muchedumbre de cristianos desbocados pretendía desterrar de la ciudad todo culto pagano y todo edificio que pudiera contenerlo. Este hecho se lleva a cabo después

de que el emperador Teodosio prohíba las prácticas paganas, abriendo la senda de la destrucción o el cierre de todos estos recintos.

La película recrea este momento cuando los paganos atrincherados en el templo intentan defenderlo. Éste es el pretexto que encuentra Teófilo para dirigirse a las autoridades civiles y militares y pedirles ayuda, ordenando el abandono del templo, la destrucción de la figura Serapis y la reconversión de su espacio en iglesia.

En el 412 muere Teófilo. La elección de Cirilo como su sucesor provoca malestar en Alejandría, pues el nuevo obispo comienza una batalla por la pureza de la fe. Tras expulsar a los judíos de la ciudad, se vuelve contra Hypatia, que es tomada como cabeza de turco de aquellos que seguían profesando cultos paganos, acusándola de brujería y de practicar magia negra. De hecho, inició una serie de edictos contra el pensamiento y las prácticas paganas denominados *Contra Julianum*.

El final de la película es el final de Hypatia. Su muerte tuvo lugar en el año 415 a manos de una multitud de cristianos exaltados cuando se dirigía a su casa. Según *La Historia de los Padres de la Iglesia de Alejandría* fue asesinada en el *Caesarum*, antiguo templo dedicado al culto imperial, que en el año 350 se había convertido en iglesia, con lo que el paganismo moriría simbólicamente a los pies de la cruz. Las fuentes nos cuentan que fue lapidada, desollada viva, desmembrada y quemada. Obviamente Amenábar dulcificó el suceso evitando al espectador *asistir* a tal espectáculo dantesco y a tanta crueldad innecesaria, con un final edulcorado en el que la filósofa muere en el *Serapeum* asfixiada a manos de su antiguo esclavo, que le evita tal sufrimiento.

Es curiosa la elección de Rachel Weisz para el papel de Hypatia, sobre todo en la segunda mitad del filme, pues las fuentes cuentan que a su muerte debía tener unos sesenta años, sin embargo el tiempo no pasa por ella en la pantalla. Esta idealización contrasta con la minuciosidad en el uso de retratos del Fayum como guía para realizar el casting del resto de actores, de la elección del vestuario y de la creación de los peinados y del maquillaje de las mujeres alejandrinas de aquellos años.

Las matemáticas habían hecho una alianza con el diablo, lo que replegaba al hombre a las ataduras del infierno, decía San Agustín de Hipona, con lo que la semilla de lo que iba a suceder estaba sembrada. El historiador cristiano Orosio escribió, en el mismo año de la lapidación de Hypatia: «hay templos hoy, que nosotros hemos visto, cuyos estantes para libros han sido vaciados por nuestros hombres. Y esta es una cuestión que no admite ninguna duda».

Con todo ello, el mundo antiguo llegaba a su fin, consagrando a Cirilo como el destructor de los últimos restos de idolatría en la ciudad, que en poco tiempo irradiaría a todo el orbe cristiano.

Recibido: enero 2012, aceptado: febrero 2012.



BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Agora. El viaje al Mundo Antiguo de Alejandro Amenábar*, Barcelona, Cúpula, 2009.
- ARNOLD, Dieter, *The Monuments of Egypt*, London, I.B. Tauris, 2009.
- BAGNALL, Roger S., *Hellenistic and Roman Egypt. Sources and Approaches*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- BOTTI, Giuseppe, *L'Acropole d'Alexandrie et le Serapeum d'après Aphtonius et les fouilles*, Alejandría, 1895.
- BRECCIA, Evaristo, *Alexandrea ad Aegyptum*, Bergamo, 1914.
- CANFORA, Luciano, *La biblioteca desaparecida*, Gijón, Trea, 1998.
- CASSON, Lionel, *Las bibliotecas del mundo antiguo*, Barcelona, Bellaterra, 2003.
- CHAUVEAU, M., «Rhakôtis et la fondation d'Alexandrie», en *Égypte. Afrique et Orient*, núm. 24, 2001, pp. 3-16.
- CHUNG, Andrew, *The Lost Tomb of Alexander The Great*, London, Periplus, 2004.
- Description de l'Égypte | publiée par les ordres de Napoléon Bonaparte*, Köln, Taschen, 1995.
- DZIELSKA, Maria, *Hipatia de Alejandría*, Madrid, Siruela, 2009.
- EMPEREUR, Jean-Yves, *Alexandria Rediscovered*, London, George Braziller, 1998.
- EMPEREUR, J.-Y., *A Short Guide to the Greco-Roman Museum*, Alexandria, 2000.
- FRANKFURTER, David, *Religion in Roman Egypt*, Princeton University Press, 1998.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Amalia, *Hipatia*, Madrid, Ediciones del Orto, 2002.
- JACOB, Christian y POLIGNAC, François de (eds.), *Alexandria, third century BC. The knowledge of the world in a single city*, Alejandría, Hapocrates, 2000.
- KAPLOW, L., «Religious and Intercommunal Violence in Alexandria in the 4th and 5th centuries CE», en *Hirundo: The McGill Journal of Classical Studies*, vol. iv, 2005-2006, pp. 2-26.
- MACLEOD, Roy (ed.), *The Library of Alexandria*, London, I.B. Tauris, 2004.
- MANFREDI, Valerio Massimo, *La tumba de Alejandro. El enigma*, Barcelona, Grijalbo, 2011.
- MARTÍNEZ MAGANTO, Julio, «Faros y luces de señalización en la navegación antigua», en *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, núm. 17, 1990, pp. 67-90.
- NOGUERA CELDRÁN, José Miguel, «Instalaciones Portuarias Romanas: representaciones iconográficas y testimonio histórico», en *Anales de Prehistoria y arqueología*, núm. 11-12, 1995, pp. 219-235.
- OLAGUER-FELÚ, Fernando de, *Alejandro Magno y el arte*, Madrid, Encuentro, 2000.
- POLASTRON, Lucien X., *Libro en llamas. Historia de la interminable destrucción de las bibliotecas*, México, Librería, 2007.
- REDDÉ, M., «La représentation des phares à l'époque romaine», en *MEFRA*, núm. 91, 1979.
- ROMER, John y Elizabeth, *Las 7 Maravillas del Mundo Antiguo. Historia, leyendas e investigación arqueológica*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.
- SAUNDERS, Nicholas J., *Alejandro Magno. El destino final de un héroe*, Barcelona, Planeta, 2006.

- SCHRIJVERS, P.H., «A literary view on the Nile Mosaic at Panenestre», en, BRICAULT, L., VERSLUYS, M.J; MEYBOOM, P.G.P., *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World: Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis Studies*, Leiden University, 2007, pp. 223-239.
- SLY, Dorothy, *Philo's Alexandria*, London-New York, Routledge, 1995.
- SHAW, Ian, *Historia del Antiguo Egipto*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2007.
- THIERSCH, H., *Pharos, antike, Islam und Occident*, Leipzig-Berlín, 1909.
- VANOYEKE, Violaine, *Los Ptolomeos. Últimos faraones de Egipto. Desde Alejandro Magno a Cleopatra*, Madrid, Aldebarán, 2000.

FUENTES CLÁSICAS

Aftonio de Antioquía, *Progymnasmata*. Amiano Marcelino, *Historias*. Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*. Aristeas, *Cartas a Aristeas*. Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*. Aulo Gelio, *Noches Áticas*. Aulo Hircio, *Bellum Alexandrinum (Sobre la guerra de Alejandría)*. Cayo Julio César, *De Bello Civili (Guerra Civil)*. Curcio Rufo, *Historia de Alejandro Magno*. Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica*, xvii. Dión Casio, *Historias Romanas*. Epifanio de Salamis, *Patrologia Graeca* (xliii). Estrabón, *Geografía* xvii. Filón de Alejandría, *Flaccum, Delegación a Gaius y Specialibus legibus*. Flavio Josefo, *Contra Apión*. Galeno, *Comentarius in Hippocratis Epidemias* iii y *Comentarius in Hippocratislibrum De natura hominis*, I. Herodas, *Mimos* i. Horacio, *Odas*. Lucano, *Farsalia*. Luciano de Samósata, *Icaromenipo*. Orosio, *Historia contra los paganos*. Pausanias, *Descripción de Grecia*. Plinio el Viejo, *Historia Natural*. Plutarco, *Vidas paralelas, Vida de Alejandro, Vida de César y Vida de Antonio*. Pseudo Calístenes, *Vida y Hazañas de Alejandro de Macedonia*. Rufino de Aquilea, *Historia Ecclesiástica*. Séneca, *De tranquillitate animi*. Suetonio, *Vida de Octavio Augusto Cesar*. Tácito, *Historias*. Zenobio, *Proverbios*.

FUENTES MEDIEVALES

Ibn al Kifti, *Historia de la Sabiduría de los Hombres*. Ibn al-Shayj, *Kitabalifba (El Abecedario)*.





Fig. 1. Efigie de Alejandro con los cuernos de Amón.



Fig. 2. Representación moderna del proyecto de Deinocrates para el Monte Athos.



Fig. 3. Vista de Alejandría en el siglo XVII con canales supliendo de agua la ciudad. (Atlas de Jansson, 1619).

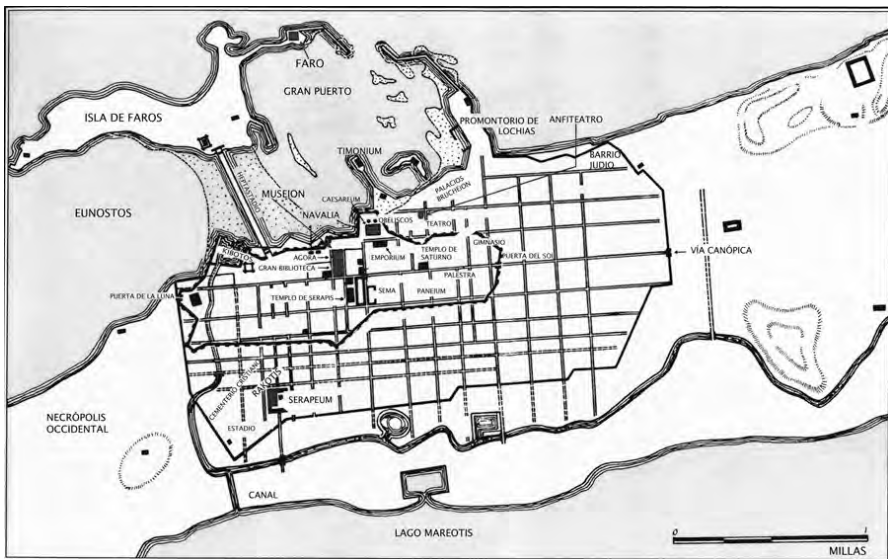


Fig. 4. Mapa de Alejandría con sus principales edificios.





Fig. 5. Reconstrucción de faro siguiendo el modelo de Hermann Thiersch (Museo Marítimo, Alejandría).



Fig. 6. Dios Serapis (Museo Greco-Romano, Alejandría).



Fig. 7. Vista del puerto de Alejandria, «Alexander Revisited» (2007), Oliver Stone.



Fig. 8. César y Cleopatra en la tumba de Alejandro, «Cleopatra» (1963) Leo Mankiewicz.



Fig. 9. La bulliciosa ágora de Alejandría, «Ágora» (2009), Alejandro Amenábar.

VATEL Y OTROS *ARQUITECTOS DE SUEÑOS EFÍMEROS*. BANQUETES, SENTIDOS Y *TRIUNFI* EN LAS CORTES EUROPEAS DE LA ÉPOCA MODERNA

Clementina Calero Ruiz
Dpto. Historia del Arte. ULL

RESUMEN

El artículo trata de hacer una aproximación a la vida de François Vatel, analizando la época en la que vivió y su relación con la corte de Versalles, partiendo de la película *Vatel* (Roland Joffé, 2000). Al mismo tiempo hemos considerado interesante comparar su vida con la de otro artífice de sueños: Leonardo da Vinci, cuyo papel en la corte de Milán a las órdenes de Ludovico Sforza *el Moro* fue similar, aunque un siglo antes.

PALABRAS CLAVE: Arte efímero, teatro, *triunfi*, cine y gastronomía.

ABSTRACT

«Vatel And Others *Ephemeral Dream's Architects*. Banquets, senses and *triunfi* at European Courts in Modern Era». This paper is about the life and times of François Vatel and his relationship with the French court at Versailles. Our starting point is «Vatel», the film directed by Roland Joffe about this artist's ephemeral creations, but on the other hand we have tried to compare his works with those by Leonardo da Vinci at Ludovico Sforza Court in Milan the previous century.

KEY WORDS: Ephemeral Art, Theatre, *Triunfi*, Gastronomy and Cinema.



Frente a la desmesura de los banquetes medievales y del primer Renacimiento¹, en la época Moderna, los italianos y especialmente los florentinos impusieron el buen gusto². En Venecia se inventa y utiliza por vez primera el tenedor, al que Leonardo le incorpora la tercera púa para facilitar la sujeción de los *spago mangiabile* (cordeles comestibles) o espaguetis, al tiempo que se diseñan copas de cristal que sustituyen a los pesados cuencos labrados en metales preciosos. Incluso en Florencia, el propio Leonardo promueve el uso de la servilleta, dado que hasta esos momentos existía la costumbre de limpiarse manos y boca en la propia ropa o *en la del vecino*. Durante el siglo XVI, en la corte francesa, Catalina de Médici impone la costumbre de que damas y caballeros compartan la misma mesa, deslumbrando a sus invitados con delicadas vajillas de porcelana. Y es que cuando a finales del siglo XV y principios del XVI, Carlos VIII, Luis XII y Francisco I invaden el norte de Italia se encuentran con un escenario gastronómico que los dejó atónitos; de esta manera y deseando —con ello— implantar en la corte gala las fórmulas italianas, multitud de artistas entre orfebres, perfumistas, jardineros y arquitectos... serán contratados por ellos. Así será cómo la familia Médici imponga sus dictados a partir del siglo XVI. Sus costumbres, modos de vestir y pautas alimenticias se impondrán en muchas cortes de Europa.

Uno de los primeros adelantados será Juan de Medici, investido Papa como León X; la siguiente será Catalina de Médici, que en 1533 contrajo matrimonio con Enrique II; y, finalmente María de Médici, que lo hace en 1600 con Enrique IV³. Pero no solo Francia sino también España se dejará hechizar por *lo italiano*. En este sentido, uno de los libros que por esas fechas causó fascinación en el país gallo fue el de Bartolomé Sacchi «Platina»: *De honesta voluptate et valedutine* (1474), traducido por primera vez al francés en 1505. Mientras que en España será el *Llibre del Coch* de Ruperto de Nola, publicado por primera vez en catalán en 1520; la versión castellana salió a la luz en Toledo en 1525⁴.

El novelista, periodista y gastrónomo Néstor Luján Fernández ha estudiado algunos de los platos más célebres de la cocina clásica francesa. Unos pocos ya aparecían en tratados italianos de siglos anteriores, como ocurre con el pato a la naranja, receta florentina del siglo XIII que antecedió al conocido *canard à l'orange*; o también los pichones con uvas toscanos que aparecen en un recetario florentino del siglo XIV, lo que según el autor *cabe pensar que* inspirará el *faisán a las uvas*. El

¹ SERRADILLA MUÑOZ, José V.: *La mesa del emperador. Recetario de Carlos V en Yuste*. R&B Ed., Ediciones Oria S.L., Guipúzcoa, 1997.

² COLLI, Laura delli: *Il gusto del cinema. Almanacco 2010-2011*, The Cooper Files, Roma, 2010.

³ Bajo Enrique IV y su esposa, María de Médici, Italia ejerció una fuerte influencia en el arte de la jardinería francesa. La inspiración venida de Italia rápidamente se enriqueció con suntuosas decoraciones. Ver HANSMANN, Wilfried: *Jardines. Del Renacimiento y el Barroco*, Ed. Nerea, Madrid, 1989, pp. 67-74.

⁴ Ruperto de Nola fue jefe de cocina del rey de Nápoles Fernando I, y escribió un libro que se considera fundamental para conocer la cocina catalana del Renacimiento, el *Llibre del Coch*.



consumé también aparece en el libro de Platina, así como el pollo al vino, otra receta quinientista italiana.

Al igual que en España se habla de *Siglo de Oro* para aludir a las manifestaciones artísticas del siglo XVII⁵, en Francia para la misma época se usa el título de *Grand Siècle*. Época gloriosa en todos los aspectos, coincidente con el acceso al trono de Luis XIV, el *Rey Sol*, la personificación de Apolo en la tierra, tal y como lo ejemplifica su obra cumbre, el palacio de Versalles⁶.

Luis XIV, gracias a la *siembra* llevada a cabo por los cardenales Richelieu (París, 1585-1642)⁷ y Mazarino (Pescina, Abruzos, 1602-Vicennes, 1661)⁸, afianzó el gobierno absolutista y consolidó las fronteras de Francia. A la muerte del segundo, decidió llevar el solo las riendas de la nación, convirtiendo al Estado en una gran

⁵ GARCÍA GARCÍA, Bernardo: «El teatro y otros espectáculos», en Idem: *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Akal Ed., Madrid, 1999, pp. 53-60. SÁNCHEZ QUEVEDO, M^a. Isabel: «Actos públicos y diversiones», en Idem: *Un viaje por España en 1679*, Akal Ed., Madrid, 1994, pp. 31-35. «En los fastos de la monarquía española no se hallará, probablemente, reinado alguno más abundante en fiestas cortesanas que el de Felipe IV. Contrastaban, en verdad, la alegría, el bullicio y el despilfarro de tales divertimentos con la miseria pública y con los reveses militares y políticos, que iban arrastrando a España en la vorágine de la decadencia y la ruina. Sólo la elegante y refinada Corte de Versalles, donde brillaba el Rey Sol con pompa cortesana no igualada jamás en los tiempos modernos, podía admitir comparación con el esplendor y el Fausto de la Corte, a la vez mojonata y libertina, del cuarto Felipe». Ver DELEITO y PIÑUELA, José: *El rey se divierte*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 162-200.

⁶ CASTEX, Jean: *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Historia de la Arquitectura, 1420-1720*. Akal Arquitectura, Madrid, 1994, p. 361.

⁷ Armand-Jean du Plessis, cardenal-duque de Richelieu, duque de Frosac y par de Francia.

⁸ Nacido Giulio Mazzarini, cardenal italiano al servicio de Francia. En 1639 obtuvo la nacionalidad francesa, pasando a colaborar estrechamente con el Primer Ministro, gracias a lo cual fue nombrado cardenal en 1641 y Ministro Principal de Estado en 1642 por recomendación de Richelieu. Desde 1643, tras la muerte de Luis XIII, gobierna Francia bajo la regencia de la reina Ana de Austria en nombre del joven rey Luis XIV.





potencia europea y asegurando su todopoderoso control en el interior del país. Tal es así que cuando falleció en Versalles, en 1715, Francia había instaurado la primacía de *lo francés* en todo el mundo occidental⁹.

En esos años transcurre la vida de François Vatel, nacido como Fritz Karl Watel (París, 1631-Chantilly, 1671). En 1646, y con solo quince años, trabajó como aprendiz con el repostero Jehan Heverard. Siete años más tarde y ya aventajado en sus lecciones culinarias, sería contratado como pinche de cocina en el palacio de Vaux-le-Vicomte. Este *château* había sido mandado a construir por el *Surintendant des Finances* del rey, el ambicioso Nicolás Fouquet¹⁰. Su nombramiento había llegado en 1653 de la mano del cardenal Mazarino, tras lo cual Vatel será nombrado como su «maestro de ceremonias», lo que indica el nivel que había adquirido en los pocos años de aprendizaje. Nicolás Fouquet (1615-1680), en palabras de Jean Castex, era «uno de esos personajes con los que la memoria se encariña a despecho de la historia. Su emblema es una ardilla —llamada fouquet en francés antiguo, su divisa: ¿hasta dónde no subiré?, la fiesta extravagante que ofreció a Luis XIV el 17 de agosto de 1661, la conciencia que tuvo de su caída y la resignación con la que afrontó su arresto por el legendario D'Artagnan, su proceso manipulado por Colbert, su condena agravada por Luis XIV y sus dieciocho años de fortaleza en Pinerolo, en el Piamonte»¹¹, lo retratan muy bien.

⁹ CANTERA MONTENEGRO, Jesús: *El clasicismo francés*. Historia 16, núm. 30, Madrid, 1989, p. 8

¹⁰ Nicolás Fouquet fue nombrado Superintendente de Finanzas (Ministro de Economía) de Luis XIV por el cardenal Mazarino, en 1653, quien a la sazón actuaba como tutor de joven monarca.

¹¹ CASTEX, J., *op. cit.*, pp. 329-330.



Efectivamente, el 17 de agosto de 1661 había decidido Fouquet inaugurar su palacio, invitando a Luis XIV, a la reina madre Ana de Austria y a toda la corte. El edificio había sido diseñado por el trío de arquitectos reales: Louis Le Vau, el también interiorista Charles Le Brun y André Le Nôtre, el mejor *arquitecto de jardines* del país. Fontaneros, jardineros, escultores y pintores, todos estaban bajo la dirección de este último. A François Vatel se le pidió la organización de la grandiosa y suntuosa fiesta, que fue seguida por una cena de ochenta platos, treinta mesas de buffet y cinco servicios de faisanes, codornices, perdices... Los manjares se sirvieron en una vajilla de oro macizo creada expresamente para la familia real, mientras que el resto de la corte comería en otra de plata. Cerca de ochenta y cuatro violines interpretaron obras del compositor favorito del rey, Jean-Baptiste Lully. Entre ellas se escenificó *Les Fâcheux*, una comedia-ballet fruto de la colaboración entre Molière y Lully, compuesta para la ocasión. Obviamente, el monarca interpretó todo este fasto como una afrenta personal de su Ministro de Finanzas, que de esta manera habría intentado ponerse a su misma altura. Está claro que la sorpresa del rey llegó a su cenit tras la comida, cuando comenzaron las diversiones en el jardín, con sus cientos de juegos de agua, conciertos, comedias, ballets y unos suntuosos fuegos artificiales.

«Le costó trabajo a la reina madre impedir que su hijo hiciera prender allí mismo a Fouquet, pues veía claro que todo el despliegue de lujo que allí se le ofrecía le había sido robado a él y a su empobrecido país»¹². El 5 de septiembre de ese mismo año el rey requisaría el palacio, ordenando el arresto de Fouquet, puesto que —además— su celoso rival, Jean-Baptiste Colbert, lo había acusado de malversación de fondos. A la condena de destierro se le sumó la de cadena perpetua en la fortaleza de Pinerolo, pasando al servicio del monarca la tríada de artistas a quienes les encargó el palacio de Versalles, el conjunto más imponente de la historia de la arquitectura de la jardinería en Occidente, gracias a la mano de André Le Nôtre.

Los trágicos acontecimientos obligan a Vatel a huir a Inglaterra, pues ignora que el rey desea requisar también el personal de servicio para llevarlo a su nuevo palacio. En su viaje conocería a Gourville, amigo de Fouquet, quien convencería al príncipe Luis II de Borbón-Condé que lo contratase para su *château* de Chantilly. Gracias a esta intercesión, en 1663 sería nombrado *contrôleur général de la Bouche*¹³ del gran Condé, y para él trabajará hasta su muerte.

Este aristócrata había vivido siempre en la opulencia, pero después de caer en desgracia su situación económica había empeorado hasta llegar a la bancarrota. Su salvación, pues, pasaba por ganarse nuevamente los favores del rey y así solventar sus problemas de dinero. Tras arduos trabajos de renovación, en 1671 decidió reinaugurar su castillo, invitando al monarca y a toda la corte a una gran fiesta que duraría tres días y tres noches, incluyendo sus respectivos banquetes. Su intención era seducir al rey —al igual que hizo Fouquet— escenificando esta reconciliación

¹² HANSMANN, W., *op. cit.*, p. 97.

¹³ Sería el encargado de la organización de las compras, del abastecimiento y de todo aquello que corresponde a *la boca* de palacio.



estratégica ante toda la corte, contando con más de tres mil invitados. El precio de la recepción ascendió a la suma de 50.000 escudos reales, y con ella se debería ganar por completo el perdón de Luis XIV, del que se había visto privado tras una disputa con Mazarino que había conducido al príncipe a la cárcel. Durante el año que duró su cautiverio, el monarca lo había ignorado, de modo que Condé con este gesto pretendía recuperar su puesto de Comandante en Jefe del ejército francés, además del perdón real. Es en este momento, con la llegada de la corte versallesca al *Château* de Chantilly, que comienza la película *Vatel* (Roland Joffé, 2000), interpretada por Gérard Depardieu en el papel protagonista, junto a Uma Thurman y Tim Roth en los papeles de Anne de Montausier —dama de compañía de la reina— y el maquiavélico marqués de Lauzun. El maestro de ceremonias debía no sólo dar de comer a tan ilustres invitados, sino divertirlos y entretenerlos con diferentes espectáculos teatrales, donde el agua y los fuegos de artificio acapararían toda la atención. Además, también debía satisfacer los extravagantes deseos de la realeza: flores, perfumes, espectáculos, vinos y juegos, que eran solicitados día y noche. Él tomó las riendas del proyecto con solo unas pocas semanas de antelación, siendo tal su esmero que apenas dormía, dedicando todo su tiempo a planear hasta el más mínimo detalle.

En el film, la suntuosidad de las atenciones a Luis XIV y a su cortejo recrea lo que nos cuenta la historia, tocada con algunas pinceladas de leyenda, acerca de las magníficas viandas, los juegos de ingenio y los fabulosos efectos de luz, sonido y movimiento creados para sorprender a los presentes.

La película se orienta hacia el drama, pues en cierto sentido esos días se convirtieron en una pesadilla para el cocinero, en su afán para que todo resultara sencillamente perfecto y deslumbrante. La escenografía desplegada, el vestuario, la luz, el ambiente logrado, junto con la magnífica banda sonora, compuesta por Ennio Morricone... se confabulan para que el film sea brillante en su puesta en escena y te arrastre de tal modo que sin darte cuenta te encuentres sumido en esa misma vorágine que condujo al protagonista a su trágico final.

Durante la primera noche de la *Fiesta de los tres días*, a algunos comensales les faltó el plato principal. Vatel ofendido, sintió que había perdido su honor, y esa

misma noche, al ver que no llegaban los proveedores con el pescado, subió a su cuarto y se clavó una espada en el pecho. Antes, el príncipe lo había apostado en una partida de naipes que perdió con el rey. Su muerte está documentada gracias a las cartas que la escritora francesa Marie de Rabutin-Chantal (París 1626-Grignan 1696), marquesa de Sévigné, dirigió a su hija François-Marguerite, fechadas el 24 y el 26 de abril de 1671¹⁴. En la carta del día 26 le relata lo que le había contado Moreuil comenzando que tal y como le había dicho el viernes pasado,

Vatel se había dado de puñaladas; he aquí el asunto con sus detalles: el Rey llegó el jueves por la noche; la caza, la iluminación, el claro de luna, el paseo, la colación en un lugar tapizado de junquillo, todo salió a pedir de boca. Se cenó, y hubo algunas mesas donde faltó el asado por haber concurrido algunos comensales más con los cuales no se contaba. Eso afectó a Vatel, a quien se le oyó decir en varias ocasiones: «He perdido el honor, esto es un vergüenza que no podré soportar». A Gourville le dijo: «La cabeza me da vueltas, llevo doce noches sin dormir, ayudadme a dar órdenes». Gourville le ayudó en lo que pudo. El asado que había faltado, no por cierto en la mesa del Rey sino en las de los veinticinco comensales que llegaron imprevistamente, se aparecía constantemente a su imaginación. Gourville se lo dijo al Príncipe. Éste fue hasta la habitación de Vatel y le hablo: «Vatel, todo marcha bien; la cena del Rey ha sido excelente». Él respondió: «Monseñor, vuestra bondad me confunde aún más; sé que el asado faltó en dos mesas». «Nada de eso, agregé el Príncipe, no os atormentéis, todo va bien». Llegó la hora de los fuegos artificiales: fracasaron éstos a causa del mal tiempo, ¡y habían costado dieciséis mil francos! A las cuatro de la mañana Vatel sale y se encuentra con que todo el mundo duerme; ve sólo a unos de los proveedores del pescado, que le llevaba apenas dos cargas, y le pregunta: «¿Esto es todo lo que me traéis?». El otro responde: «Sí, señor». Ignoraba que se había enviado por él a todos los puertos de mar. Vatel espera algún tiempo; los otros proveedores no llegan. Su cabeza se trastorna creyendo que no tendría más pecado que aquel. Encuentra a Gourville y le dice «Señor, no sobreviviré a este nuevo bochorno; perderé mi honor y mi reputación». Gourville se mofa de él. Sube Vatel a su habitación, apoya la espada contra la puerta y se atraviesa el pecho. Pero no murió hasta el tercer golpe, ya que los dos primeros no fueron mortales. El pescado mientras tanto llega de todas partes. Se busca a Vatel para que lo distribuya, mas no se da con él. Van a su cuarto, llaman, derriban la puerta, y lo encuentran bañado en su sangre. Corren con la noticia a casa del Príncipe, que manifiesta su desesperación. Lloro el Duque, que fundaba en Vatel su viaje a Borgogna. El Príncipe, dirigiéndose al Rey, expresó tristemente que cada cual entiende el honor a su manera; se elogió mucho a Vatel, y al mismo tiempo se censuró su determinación extremada. El Rey manifestó que había retardado cinco años su visita a Chantilly precisamente porque comprendía el exceso de tal molestia, y que el Príncipe sólo debió haberse ocupado en preparar dos mesas, desentendiéndose de todo lo restante. Juró que no consentiría que el Príncipe soportara tales responsabilidades mas todo eso llegaba demasiado tarde para el pobre Vatel. Entre tanto, Gourville trató de

¹⁴ MADAMME DE SÉVIGNÉ: *Cartas a la hija*. Traducción de Laura Freixas, Ed. El Aleph, Barcelona, 2006.

reparar la pérdida de Vatel, y lo logró. Se almorzó muy bien, se merendó, se cenó, se paseó, se jugó y se fue de caza. Todo estaba impregnado de un mágico encanto, y se percibía en torno el aroma del junquillo. Ayer, que era sábado, se hizo lo mismo. Por la noche el Rey se dirigió a Liancourt, donde había hecho preparar una cena para después de la medianoche. Se proponía permanecer allí todo el día. He aquí lo que me ha contado Moreuil, para que os lo haga saber. Y el cuento se acabó, porque yo no sé nada del resto. M. d'Hacqueville, que ha presenciado todo esto, os hará sin duda relación de ello; pero como su escritura no es tan legible como la mía, he decidido hacerlo yo también por mi cuenta.

Lo que no contó la marquesa es que Vatel, antes de morir, concedió la libertad a su papagayo; toda una metáfora de vida, pues él entendía que solo la muerte le permitiría ser libre también ahora que por capricho del Rey de Francia se había convertido en un objeto de intercambio. Por lo tanto su suicidio no vino solo motivado por la escasez de alimentos para el banquete, sino que se dio cuenta que había sido utilizado por el príncipe Condé, quien sin ningún escrúpulo se lo había jugado a las cartas; por lo que al perder tendría que abandonar Chantilly y trasladarse a Versalles. Al mismo tiempo, madame de Montausier, objeto de deseo del marqués de Lauzun y del propio rey, y que había seducido a Vatel, también termina concediéndole la libertad a los gorriones que amorosamente cuidaba en su jaula de oro; metafóricamente, jaula dorada en la que la propia Anne de Montausier vivía asfixiada dentro de la corte.

Por otra parte, el escritor y diplomático francés Louis de Rouvroy (París 1675-1755) había relatado la muerte del Maestro en sus *Mémoires*, que cubren los años de 1695 a 1723. Una fuente documental de primer orden para comprender el reinado de Luis XIV y la regencia que le sucedió.

La cámara cinematográfica recrea hasta el más mínimo detalle tanto la cocina como su funcionamiento, la llegada de los carromatos cargados de viandas para preparar los suculentos platos con los que agasajar a los ilustres comensales, así como los fantásticos jardines, donde con la ayuda de los empleados del *château*, Vatel había desplegado sus fantásticos y teatrales decorados, en los que la comida, junto con la música, el agua y los fuegos artificiales eran los grandes protagonistas. Hay magníficos primeros planos donde la cámara, al igual que el cocinero, mima las viandas que a continuación serán servidas. Recrea anécdotas como la de que ante la escasez de condimentos se verá obligado a improvisar, de modo que, a falta de huevos, decide confeccionar una salsa usando solo crema de leche fresca y azúcar glacé: la *crema chantilly*, como se la conoce desde entonces. Otros platos creados para su señor fueron el *arroz Condé* y el *puré Condé*.

El mismo mimo lo vemos a la hora de confeccionar los farolillos que iluminarán las mesas: redondos calabacines vaciados interiormente que sirven para albergar pequeñas luminarias que dan color, creando un cálido y acogedor ambiente.

La película fue rodada en los jardines del palacio de Chantilly que, al igual que los de Vaux-le-Vicomte, fueron diseñados por Le Nôtre, siendo los únicos cuyo eje no pasa por el castillo, sino por una estatua, la del Condestable Anne de Montmorency. La parte central es del más puro estilo francés con diseños geométricos, hermosas fuentes y esculturas clásicas. Le Nôtre trazó una gran perspectiva que va



de la reja de honor hasta la citada estatua, prolongándose más allá de los jardines franceses y del Gran Canal hasta el bosque, de modo que sobrepasa con mucho el de Versalles, que había sido creado por el mismo jardinero real. Se trata en realidad de la Nonette, un pequeño afluente del Oise canalizado por el artista. De todos sus jardines Chantilly es, sin duda, el que incluye la mayor superficie acuática, de modo que para poder conducirla se construyó el Pabellón de Manse, que a su vez albergaba una máquina hidráulica, contemporánea a la de Marly. Su función era extraer agua de una fuente, elevarla para llenar un depósito a cielo abierto y desde allí distribuirla a estanques, fuentes, pequeñas cascadas, chorros y surtidores que por doquier adornaban este fantástico jardín plagado de exóticos árboles y flores.

El papel de Vatel es el mismo que un siglo antes había desempeñado en Milán Leonardo da Vinci¹⁵, cuando en la corte de Ludovico Sforza *el moro*¹⁶ ocupó el cargo de Maestro de festejos y banquetes¹⁷. De esta forma en 1490 organizó diversas fiestas en la Corte, encargándose de los diseños de los vestuarios, ornamentos y juegos, y al año siguiente, diseñó la del casamiento de Ludovico Sforza con Beatriz d'Este. Leonardo fue un humanista polifacético, pero también un cocinero tan refinado y sensible como visionario e incomprensido¹⁸. Los últimos años de su vida los pasó en Cloux (Amboise), a orillas del Loira, protegido por el rey Francisco I —quien lo invitó a Francia cuando tomó Milán, en 1515—, compartiendo con el monarca galo su debilidad por la cocina, hasta el punto que se supone que éste degustaba todas

¹⁵ *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*. Compilación y edición de Shelagh y Jonathan Routh. Colección de Raros y Curiosos. Ed. Temas de Hoy, S.A., Madrid, 1996, pp. 21-23.

¹⁶ CALERO RUIZ, Clementina: «De las necesidades de la buena cocina. Las perversidades culinarias de Leonardo da Vinci». Conferencia dictada en el Curso: *El gusto es nuestro: poética y estética de lo culinario*, organizado por la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo (UIMP). Directoras: Dra. Dulce M^a. González Doreste (catedrática de Filología Francesa de la Universidad de La Laguna) y Dra. Dolores Jiménez Plaza (catedrática de Filología Francesa de la Universidad de Valencia), Santa Cruz de Tenerife, 22 de marzo de 1999.

¹⁷ RODRIGUES GESUALDI, Carlos A.: *Diario privado de Leonardo De Vinci*, Editora Nacional, Madrid, 1984. En las páginas 46-47 se describe el diseño que hizo de *La Festividad del Paraíso*, homenaje de Ludovico Sforza a las bodas de Gian Galeazzo y Isabella de Aragón.

¹⁸ *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*, *op. cit.*, p. 23.



sus innovaciones culinarias. En este sentido podría admitirse la influencia que el maestro italiano tuvo en la cocina de la corte francesa.

En su *Tratado de cocina* nos dejó plasmadas no sólo sus recetas —tanto de comidas como de delicados venenos— sino, además, la confección de maquetas de mazapán, de las que algunas recogían modelos arquitectónicos de su amigo Donato di Angelo Bramante. Nos referimos a esas fantásticas recreaciones de arquitecturas o figuras mitológicas —los *triumfi*— que como centros de mesa adornaban aquéllas y que solían cambiarse conforme se cambiaban los platos. El mazapán, que usaba para sus esculturas, se lo confeccionaban las hermanas de Santa Corona. Se hacía con almendras machacadas, miel y claras «de los huevos en cantidades que solo ellas conocen, y cocido en sus hornos durante un cierto tiempo que solo la Madre Superiora decide». Sin embargo, Leonardo se amargaba, pues observaba con pesar que su señor Ludovico y su corte «se tragan las tallas que yo les doy hasta la última miga y ahora me empeño en buscar alguna otra sustancia que sus paladares aprecien menos de manera que mis obras puedan sobrevivir». Y continúa: «de nuevo pienso en mi crema; si solo pudiera darle una estabilidad mayor, y acaso introducir en ella algunas sustancias de sabor amargo que repelen el paladar. Pero, por otra parte, Fazio Cardano, que ha analizado mi receta, se ha dignado señalar que la superficie exterior de mi crema, tras algún tiempo, podría tener en su naturaleza la de producir un espeso moho verde que empañaría la pureza de mis diseños». Y concluye: «y esto nunca lo ha hecho el mazapán, ni tampoco ha tenido nunca tiempo para ello!»¹⁹. Aparte de este dulce, también ejecutó figuras de hielo durante un crudo invierno en Milán, caso de la Leda y el cisne, junto con «algunos otros pequeños animales» que modeló para la esposa del *moro*, Beatriz d'Este²⁰.

Pocos materiales efímeros poseían menor durabilidad que el azúcar, pero también ésta despertó serio interés como material escultórico para la realización de los *triumfi*. Estas obras, no comestibles, se componían de azúcar fundido y cola absorbente, de cuya mezcla se obtenía una pasta que podía modelarse o verterse en moldes. Normalmente estas creaciones se exponían en las mesas cuando se retiraba el plato principal en un banquete. Los temas variaban según la época del año, pero normalmente se trataba de grupos mitológicos o religiosos, escudos de armas, arcos de triunfo o fuentes de caramelo. No todos estos centros se confeccionaban con azúcar, ya que hay constancia de la elaboración de árboles de mazapán con hojas de

¹⁹ *Notas de cocina de Leonardo da Vinci, op. cit.*, p. 143.

²⁰ RODRÍGUEZ GESUALDI, C.A. *Op. cit.*, p. 56. Leonardo relata que... «es un invierno crudo, y hasta varios ríos, de común rápidos, han detenido completamente su curso bajo el duro manto blanco. Por broma y desocupación comencé a formar una figura con la nieve, tratando de experimentar su grado de ductilidad y dureza. He comprobado que su resistencia y moldeabilidad varían según el tiempo de su permanencia en tierra y que, bañada en agua cualquier figura realizada, esta agua opera a modo de barniz, provocando una sutil película de hielo. Modelé una Leda, con su cisne y algunos otros pequeños animales; Donna Beatriz los vio y rogó para que se los trasladara al mármol, sintiéndose realmente dolida por su limitada duración dados los próximos calores. Es fuerza reconocer que brotaron lágrimas de sus ojos ante esa obra que consideraba tan perfectamente acabada e inexorablemente percedera».



seda sobre peanas de madera labrada, o gelatinas modeladas. Por ejemplo, cuando la reina Cristina de Suecia viajó a Roma en 1655, asistió a una cena organizada por el papa Alejandro VII en el *palazzo Barberini*, y los *triumfi* fueron modelados por Ercole Ferrata y Paul Shor —ambos colaboradores de Bernini—. Las figuras fueron vaciadas por fundidores en bronce, y recubiertas con pan de oro y plata. También se conservan bocetos de otros banquetes como el que ofreció Leopoldo de Médici, que incluía una réplica del monumento erigido en Livorno a su antepasado, el duque Ferdinando I.

Entre estas decoraciones efímeras destacaban —también— las que se hacían en Nápoles y Sicilia. Concretamente la especialidad napolitana era la *cucagna*. Estas perecederas realizaciones compuestas por comida evocaban una tentadora imagen del país de Cucaña o Jauja, que luego la plebe engullía para diversión de los cortesanos. Una de las más famosas se erigió en 1747 frente al palacio real de Nápoles, con motivo del nacimiento de un hijo de Carlos III. Creada por Vincenzo dal Rè, escenógrafo jefe del Teatro de San Carlo, consistía en un pabellón decorado con fruta levantado en medio de un paisaje; los caminos estaban pavimentados con queso y manteca y de los árboles colgaban salamis. En el centro se alzaba una fuente de la que brotaba vino y, a los lados, otras de menor tamaño vertían agua en estanques llenos de peces.

También Italia exportó los fuegos artificiales por el resto de Europa a lo largo del siglo XVIII. Estos castillos ígneos solían acompañarse de estructuras provisionales que a menudo consumían las llamas en el transcurso de la exhibición pirotécnica. Esta combinación de figuras alegóricas y fuegos de artificio también se empleaba para transmitir mensajes políticos. Uno de los más espectaculares lo diseñó Nicola Salvi, erigiéndose en la *Piazza di Spagna* en Roma, para celebrar la unión de las coronas de España y Portugal por la boda de los hijos de Felipe V y el lusitano Juan V. La estructura tenía 47 metros de alto por 27 de ancho y representaba el palacio de Himeneo. El dios del matrimonio aparecía sentado en el centro de la fachada, mientras que el dios del Amor yacía sobre el globo terráqueo bajo él. Le acompañaban La Fama, que hacía sonar la trompeta, y Apolo y las musas, que coronaban el conjunto. Himeneo entregaba las antorchas nupciales a los domadores



de caballos, Cástor y Pólux, que representaban a los novios. Cerraban la composición dos figuras femeninas que personificaban a España y Portugal, situadas a los lados de Himeneo. La *macchina* de Salvi prefigura numerosos elementos que más tarde el arquitecto trasladaría al mármol y al travertino en su obra maestra: *La fontana de Trevi*. La diferencia es que esta primera estaba hecha con materiales combustibles: madera y tela para el palacio y figuras de papel maché, estuco o quizás madera. Rara vez quedaba constancia de los artistas que intervenían en la construcción de estas obras, porque se los consideraba meros ayudantes, siendo la propiedad intelectual del proyectista. Precisamente Vatel diseñó y montó una magnífica máquina alegórica al reinado de Apolo en la tierra, personificado en la persona de Luis XIV, donde los fuegos de artificio y las bengalas trataban de emular los rayos solares. Música, luz y movimiento, todo se ponía en funcionamiento gracias a la inventiva del maestro y a la fuerza motriz de todos aquellos que al unísono hacían que la fantasía pareciera realidad.

Con estas estructuras se amenizaron las largas cenas —especialmente, para poder apreciar la vistosidad de los fuegos artificiales— de la corte en Chantilly, pues el teatro también estaba presente mientras los comensales engullían las viandas preparadas. No cabe la menor duda que también en este caso la escenografía italiana tuvo y jugó un papel influyente. No nos olvidemos que el Barroco es teatro, y tanto en Italia como en Francia, éste ocupaba los primeros puestos desde el punto de vista del gusto. Las escenografías creadas por Vatel y su equipo recuerdan a las que por las mismas fechas se diseñaban en el país transalpino para ambientar dramaturgia y óperas. La familia Galli-Bibiena fue una de las que se dedicaron a los diseños de arquitecturas y escenografías para el teatro. La saga la inició el padre Giovanni María Galli da Bibiena (1625-1665), un experto en la realización de escenas acuáticas. Murió en Bolonia en 1665, pero dejó sentadas las bases de un arte que fue continuado por sus descendientes, quienes produjeron toda una serie de diseños teatrales entre 1690 y 1787. Ellos crearon y pintaron muchos de los tribunales de Europa, y así como escenografías para óperas, bodas y funerales, siendo los Habsburgo sus



mejores clientes. Otros diseñadores italianos fueron Alfonso Parigi, quien trabajó en Florencia y Milán, o Ferdinando Tacca y Jacopo Torelli²¹.

Pero volviendo al film que nos ocupa, siempre el maestro Vatel tendrá el rostro de Gérard Depardieu, pese a que físicamente y a juzgar por el único retrato que de él se conserva, no encontremos francamente parecido. Perfeccionista, apasionado y virtuoso, esos calificativos retratan muy bien su personalidad. Consiguió crear para el príncipe Condé tres días de placer y esparcimiento, a base de una precisión y minuciosidad impecables. En su camino también se cruzaría la favorita del rey, Anna de Montausier, y pese a que Vatel fue realista y supo que no podía competir con el monarca, se dejó llevar por la seducción de la dama. Eso, unido a la decepción tras conocer que el príncipe lo había apostado a las cartas y el no conseguir las viandas suficientes que ofrecer a los reales invitados, precipitaron su final. Todo es una sucesión de desencuentros, en los que la música de Ennio Morricone pone la carga dramática necesaria. En este sentido la historia está muy bien llevada a la pantalla: ambientación, música, vestuario, fotografía e interpretación; todos los sentidos²², que se han puesto en funcionamiento como en el teatro barroco, para que la historia funcione, atrapándote, viviéndola y sintiéndola de la misma manera que el propio protagonista hiciera. Y aunque se le ha atribuido la creación de la *crema Chantilly* quizás sea ésta una leyenda más ligada al palacio, aunque sí que, al parecer, se sabe que creó deliciosos aderezos como la *mantequilla Colbert*, en la que mezclaba limón, perejil, jugo de carne, estragón y sal, siendo el condimento preferido y perfecto para aderezar carnes.

²¹ MANCINI, Franco: *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*. Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1966, pp. 7-75.

²² LLEDÓ, Emilio: «Sentir lo que sentimos», en AA.VV.: *Los Cinco Sentidos y el Arte*. Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1997, p. 17.



Es este un gran momento para la magia de los sentidos, que el cine ha tratado de diferente manera en otras tantas películas que a buen seguro habrán quedado en la memoria colectiva.

Recibido: octubre 2012, aceptado: octubre 2012.

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 procedentes 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» filmicos y no filmicos 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 constatare 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 significativo 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.



Y EL TEATRO SE HIZO CINE.
«LA CASA DE BERNARDA ALBA»,
DE FEDERICO GARCÍA LORCA
A MARIO CAMUS

Carmelo R. Pérez Vidal
Dácil Vera González
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La casa de Bernarda Alba, obra de teatro de Federico García Lorca, fue llevada al cine por Mario Camus en 1987, en un momento en que la Ley Miró favorece un cine literario que huye del entretenimiento fácil. En este artículo tratamos de hacer un análisis de las diferencias y similitudes entre la película y la obra de teatro, además de mostrar el momento que vive el cine español en los años 80 del siglo xx.

PALABRAS CLAVE: *Bernarda Alba*, teatro, Federico García Lorca, Mario Camus, cine español.

ABSTRACT

«And The Play Became Cinema “*The House Of Bernarda Alba*”, From Federico García Lorca To Mario Camus». *The House of Bernarda Alba*, play by Federico García Lorca, was scripted to film format by Mario Camus in 1987, in a moment under the so called Miró Law that fostered a literary cinema that shunned facile entertainment. This article is intended an analysis on the differences and similarities between the film and the theatrical play, just as it shows the situation of Spanish cinema along the 1980s.

KEY WORDS: *Bernarda Alba*, Plays, Federico García Lorca, Mario Camus, Spanish Cinema.



Yo he hecho cine porque he leído, o he leído porque he hecho cine. No lo sé.
Mario CAMUS

...Y BERNARDA LLEGÓ AL CINE

Muchas obras literarias han sido transvasadas del escenario teatral a la pantalla cinematográfica. El principal problema al que se enfrenta el cineasta radica en la elección de un estilo de adaptación: el resultado no es el mismo en el teatro filmado, donde el plató es tratado como un mero escenario y la cámara adopta el punto de vista del espectador (MRP, modo de representación primitivo), que en la traducción cinematográfica de una obra teatral, donde lo esencial radica en transmutar el texto teatral en lenguaje cinematográfico y donde, por tanto, lo que más se suele alabar es el distanciamiento que se consiga entre teatro y cine.

Estos enfoques contrapuestos pueden considerarse como los extremos de la fusión entre ambos géneros. A medio camino situamos *La casa de Bernarda Alba*, pues su intención no parece ser la de enmascarar la obra de teatro de Federico García Lorca, ni simplemente «llevarla a la pantalla», sino la de enriquecerla por medio del lenguaje cinematográfico.

Aunque, en líneas generales, la crítica acusó a Mario Camus (Santander, 1935) de haber realizado «teatro filmado», y en esto se basó la mayoría de los críticos para menoscabar el filme: «Pedro Larreta y Camus, al formalizar para la pantalla la lógica de la tragedia, han elegido una vía híbrida de ambas opciones, y esto es para su filme suicida¹. Lo que se valoró fue la capacidad (o incapacidad) de camuflaje del director: [...] pese a la fuerza de secuencias aisladas, de las que destacaremos la del funeral, que es un puro ejemplo de cine»². Precisamente, esta escena a la cual se refiere Ángel Fernández-Santos, no pertenece a Lorca, sino que es un recurso utilizado por Camus para la presentación de los personajes, precedida de un plano de situación del pueblo donde se desenvuelve la trama.

Si bien en teatro el drama se comunica, básicamente, por medio de los diálogos, en cine hay un discurso visual más próximo (gestos, expresiones, miradas), a través de la «escritura» de la cámara y del montaje.

En conclusión, una adaptación cinematográfica resultaría ser, al menos para un sector de la crítica, más valorada cuanto menos se parezca al original literario —como si la lente de la cámara hubiera de actuar como los espejos deformantes de la calle del Gato—, y en ello tal vez resida la causa de las calificaciones despectivas —«literaturizante», «coartada culturalista», «paradigma de la acomodación literaria», «academicismo camusista»— que recibieron las películas filmadas por Camus en la década de los 80.

¹ A. FERNÁNDEZ-SANTOS, «Misión imposible», *El País*, 05/02/1987.

² Ídem.

Cuando Mario Camus dirige en 1987 *La casa de Bernarda Alba* ya cuenta con un largo bagaje de adaptaciones cinematográficas de obras literarias, lo que descartaría, en principio, la acusación implícita de oportunismo «de cara a las subvenciones estatales»: desde obras de Calderón de la Barca y Lope de Vega (*La leyenda del alcalde de Zalamea*, 1972) a Ignacio Aldecoa (*Young Sánchez*, 1964, *Con el viento solano*, 1967, y *Los pájaros de Baden-Baden*, 1975), Camilo José Cela (*La colmena*, 1982), y Miguel Delibes (*Los santos inocentes*, 1984), además de —entre otras— las series televisivas *Paisaje con figuras* (1976), con guiones de Antonio Gala, y *Fortunata y Jacinta* (1979), basada en la obra de Pérez Galdós.

Dentro de sus adaptaciones hallamos diferentes tipos. Por un lado, trabaja sobre textos novelados, y por otro sobre obras de teatro. En este último género Camus posee una propia experiencia, pues se encargó de la dirección escénica y fue responsable de *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala, en 1975 (obra no exenta de polémica, pues supuso el primer desnudo femenino sobre un escenario, el de Victoria Vera, justo antes de la muerte de Franco). Incluso llega a adaptar obras pictóricas para la pantalla, como ocurre con la serie de grabados de Francisco de Goya, *Los desastres de la guerra*, vertida a la pequeña pantalla por Camus en la serie televisiva homónima (1983).

ESCRIBIENDO EL GUIÓN

Las películas que preceden a *La casa de Bernarda Alba* son dos de sus obras más conocidas, *La colmena* y *Los santos inocentes*, que le brindan reconocimiento internacional como cineasta. Pero entre ambas existe una diferencia, mientras en *La colmena* (obra de referencia de la literatura de posguerra), el autor de la obra original, Camilo José Cela, no se implicó en ningún momento en la gestación del guión, en *Los santos inocentes* (análisis de la servidumbre rural durante el franquismo) Delibes aportó una ayuda fundamental, que no representó una mengua de la libertad creativa del director, sino un apoyo a la misma.

Es evidente que Camus no cuenta con la ayuda de Lorca, quien ni siquiera llegó a ver representada su obra de teatro, escrita en 1935 y estrenada en 1945, en Argentina, y en España nada menos que en 1964, dirigida, curiosamente, por un hombre de cine, Juan Antonio Bardem, con escenografía de Carlos Saura, para el madrileño Teatro Goya³.

La muerte de Lorca, fusilado en 1936, lo convirtió en un icono internacional de la Guerra Civil española. El autor no dejó ninguna indicación, ni correcciones, es más, el texto teatral apenas tiene acotaciones para la puesta en escena, y casi no hay referencias a las actividades de los personajes mientras hablan, lo que permite mayor libertad para la realización, tanto teatral como cinematográfica.

³ MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, *Reseña*, núm. 2, 1964, p. 125.



El guión de la película abunda en supresiones parciales del texto original, para cambiar el ritmo y el tiempo, y agilizar la acción. Contiene una serie de visualizaciones, que en teatro ocurren fuera de escena y a las que solo se hace referencia por medio del diálogo, como ocurre con el entierro del marido de Bernarda, con la presencia de los hombres en el duelo, o con el paso de Pepe el Romano. La plasmación de estas imágenes no supone una traición al texto teatral, sino una creación del guionista, quien resuelve en imágenes la mera alusión de un texto.

La presencia de recursos cinematográficos y fotográficos en la obra poética y dramática de Lorca es una constante, es más, el poeta declara al presentar a los personajes⁴: «Estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico».

La representación del espacio creado por Lorca resulta escueta y abstracta, mientras en el filme se hace real y concreta, lo que evita la desorientación espacial del espectador.

A la hora de escribir el guión, Camus lleva a cabo transformaciones en el primer y segundo actos, dejando el tercero casi como en el texto teatral. En el primer acto las variaciones consisten en la alteración del orden de las acciones y en supresiones parciales del texto. En el segundo acto encontramos que algunas descripciones discursivas se transfieren a imágenes descriptivas, como el momento en que vemos enjalbegar el patio.

La primera escena, tras la subida del telón sobre el que se suceden los títulos de crédito, corresponde a una creación exclusiva para la película, a la que Lorca no hace referencia. Con un lenguaje exclusivamente cinematográfico se nos ubica en el pueblo por medio de un plano general, para pasar al interior de la iglesia, donde se celebra el funeral del marido de Bernarda.

En esta escena, la primera imagen es un plano detalle de la mano de Bernarda aferrada al puño del bastón (foto 1), lo que ya nos evidencia el carácter de la protagonista. Por medio de fundidos encadenados, iremos conociendo el rostro de sus hijas, las que sufren y las que no, hasta llegar a la criada Poncia, quien socorre a una de las muchachas, desmayada por el calor. A Bernarda sólo la vemos de espaldas, sobredimensionada, ante el féretro de su marido. La criada Poncia vuelve a la casa familiar, por el camino se deja entrever la pobreza y segura del pueblo, mostrándonos también la fachada de la casa, con la ventana de los encuentros entre Angustias y su pretendiente, que llenarán la casa de enfrentamientos. Sólo aquí comenzaría la obra original de Lorca, con el diálogo entre Poncia y la criada que limpia la casa, mientras esperan la llegada de los asistentes al funeral.

La obra se desarrolla en la Granada rural, en la década de los 30 del s. xx, a la cual se hace un guiño de respeto introduciendo al final una soleá de Fernanda de Utrera. De hecho, resulta ser la única pieza musical en la banda sonora de la película, compuesta sólo de elementos extradiagéticos, que centran la situación, como pueden ser sonidos de gallinas, caballos y otros animales, que nos remiten al entorno rural.

⁴ GARCÍA LORCA, Federico (1993), *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, p. 117.



Foto 1. Primera imagen, detalle de la mano de Bernarda Alba.

A grandes rasgos, la trama comienza con el funeral del segundo marido de Bernarda, una mujer de posibles (o eso cree ella), cuya mayor obsesión es no dar lugar a habladorías. De un matrimonio anterior tiene a su hija mayor, Angustias, a quien pretende casar con el mejor mozo del pueblo. En este punto es donde entran los problemas en casa de Bernarda, quien a pesar de los avisos que le hace su criada Poncia («buena perra», se llama ella misma), pone a las hermanas unas en contra de otras por la atención (ni siquiera amor) de Pepe el Romano (el ausente omnipresente), culminando la historia en un desenlace fatal con el suicidio de Adela, la más joven de las hermanas (víctima de la mentira, el odio y la represión), quien ha mantenido relaciones ocultas con el galán. Tras este amargo fin, a Bernarda sigue importándole tan sólo el qué dirán (...*murió doncella*⁵) y casar a Angustias como es debido.

En relación al reparto hay que destacar que, para el personaje «epónimo», la elección de Irene Gutiérrez Caba (1930-1995) resulta fundamental. Esta actriz, de amplia trayectoria teatral, es capaz de mostrar la mirada fría y el rostro inmovible idóneos para encarnar a la dura Bernarda, quien pega a su hija con una fusta, como a un animal, sin que eso altere su expresión.

El personaje de María Josefa, la madre de Bernarda (foto 2) —encarnado por Rosario García-Ortega (1911-1994), cuya vida transcurrió sobre los escenarios teatrales—, resulta ser, entre todo un entramado de féminas, el más simbólico.

La versión cinematográfica le concede más importancia, multiplicando su presencia, y atribuyéndole algunos diálogos que en la obra original corresponden al personaje de la criada. Vive encerrada en la azotea, fuera de la vista de todos, y trata constantemente de fugarse (...*tiene los dedos como cinco ganzúas...*⁶), convirtiéndose

⁵ Del guión original.

⁶ Ídem.





Foto 2. El personaje de María Josefa, la madre de Bernarda Alba.

en la encarnación de la verdad encerrada bajo llave, y una verdad bien incómoda. Cada vez que se escapa, enfrenta a Bernarda y a sus hijas con todas las verdades que estas se niegan a reconocer. En el fondo, María Josefa cumple un papel similar al del coro en el teatro griego clásico, actúa como intermediario a la vez que forma parte de la acción, y relata al espectador lo que ineluctablemente va a pasar. En este sentido, la abuela realiza una premonición de lo que va a ocurrir entre sus nietas, sin que nadie le preste atención, como ocurre con el personaje de Casandra en el *Agamenón* de Esquilo.

Verdad y libertad parecen ser para Lorca los conceptos en los que centra su obra, capitales para la época en que vive, la Segunda República, el período en que una nueva España, despojada de las rémoras del pasado, pareció posible, y motivos fundamentales por los que fue asesinado en 1936, y por los que se constituye en icono internacional de referencia hasta la actualidad.

A primera vista, la obra parece una simple historia de mujeres, de sus celos, rencores y envidias —un «drama de mujeres en los pueblos de España», como la subtitula Lorca—, pero si la conceptuamos como un enfrentamiento entre la mentira y la tiranía contra la verdad y libertad, adquiere una dimensión épica que la distancia del mero costumbrismo.

Por ello, la escena (presente sólo en la película), en que Adela, precisamente ella, deja salir de la azotea a la abuela, vestida de novia, quien aprovecha la ocasión para decirle a sus nietas, de forma premonitoria, que ninguna de ellas se va a casar nunca, y que ella se quiere ir al mar para casarse y ser feliz⁷, resulta la más rica en contenido (foto 3).

⁷ Adela, la hermana que más ansía la libertad, libera a la verdad.



Foto 3. Escena en que Adela deja salir de la azotea a la abuela, vestida de novia.

En la obra son continuas las referencias al agua, símbolo de libertad y prosperidad. Bernarda se queja de vivir en un pueblo sin ríos, solo con agua de pozos, siempre con miedo a beberla por si está envenenada. Esta referencia al agua empozada, puede compararse con la situación de enclaustramiento en que viven las hijas, sin poder salir y con las ventanas cerradas. Durante su encierro María Josefa pide a gritos *ese agua de fregar que me dais* (que en el original vuelve a ser parte del diálogo de la criada), refiriéndose así a la manera en que la trata su familia.

El color también se emplea como símbolo. Aunque se hallan en un periodo de luto riguroso, Adela desafía a su madre al ponerse un vestido verde, el verde de la esperanza que aún mantiene de no marchitar su juventud dentro de la casa.

Estas imágenes se vinculan al momento político que vive España en los años 30, Lorca anticipa (¿como María Josefa?) lo que el fracaso de la República y la victoria de la «vieja España», encerrada en su casticismo y su catolicismo, significarán: el fin de la verdad y de la libertad, encarnado en el franquismo, que sepultará a España durante cuatro largas décadas. Esta es la pugna que Mario Camus elige retomar en los 80, en una España que acaba de estrenarse en la democracia, y que aún sufre los últimos coletazos de una bestia que se resiste a morir. Solo tras el fracaso de la última intentona golpista en 1981 resulta viable filmar una pieza que pretende demoler críticamente todo lo que representó el franquismo.

NUEVOS CINES Y LEY MIRÓ

Tras los años del «Landismo» y del «Destape», a comienzos de los 80 la cinematografía española se enfrenta a una caída de taquilla hasta cuotas inferiores al 25% del total de espectadores. En esa década la escena cultural española osciló



entre la inmediatez de un hedonismo liberador y el deseo de dar voz —e imagen— a las generaciones de la España silenciada por la Dictadura, en suma, el despuntar de la tan traída y llevada «memoria histórica».

En la primera vertiente, recordemos el emblemático «¡El que no esté colocado, que se coloque... y al loro!» de Tierno Galván en 1984, lema de la «edad de oro» de la «Movida» madrileña, llevada a la pantalla por Almodóvar en su primera etapa fílmica, culminada por *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), la película española más taquillera de esos años; junto a él se sitúan, entre otros, Fernando Colomo (*Bajarse al moro*, 1989) y Fernando Trueba (*Sé infiel y no mires con quién*, 1985).

Al amparo de la polémica «Ley Miró» (1983), con la que la directora cinematográfica, reconvertida en directora general de Cinematografía —con el objetivo explícito, tomado de la homóloga legislación francesa, de acercar la cuota de pantalla nacional a un 50% del mercado—, quiso favorecer a los cineastas marginados durante el franquismo y a los realizadores noveles, buena parte de estos —con Camus a la cabeza— se embarcaron en la búsqueda de un cine de calidad, equiparable a la «alta» literatura académica, es decir, acorde a los dictados de *Cahiers du Cinéma*, un cine «comprometido», culturalista y exigente, que excluye la idea del entretenimiento «vulgar». Con desiguales resultados se realizan obras como *Réquiem por un campesino español* (Beatriu, 1985), *Luces de Bohemia* (Díez, 1985), *Tiempo de silencio* (Aranda, 1986), o *El bosque animado* (Cuerda, 1987). Junto a ellos se sitúan, dentro del «nuevo cine vasco», títulos como *Tasio* (Armendáriz, 1984) o *La muerte de Mikel* (Uribe, 1984).

Esta ambición no se vio cumplida, pues, si bien al término del mandato de Pilar Miró, en 1985, la recaudación del cine nacional en taquilla había aumentado, lo hizo en su vertiente más «comercial», con títulos como *La vaquilla* (García Berlanga) y *La corte del Faraón* (García Sánchez).

TÉCNICAMENTE HABLANDO

En este aspecto la referencia central es la figura del montador José María Biurrún, con quien Camus trabaja habitualmente desde el rodaje de *La Colmena* en 1982.

A Biurrún puede atribuírsele el menor tiempo de duración de los planos empleados por Camus. Si analizamos la media de duración de los planos, constatamos que, en sus comienzos como cineasta, estos son más largos, hasta 16,2 segundos de media en *Con el viento solano* (1967), mientras desde la colaboración con Biurrún, se hacen más cortos, llegando a 5,7 segundos de media en *Amor propio* (1994). Pero como dentro de toda regla hay una excepción, *La casa de Bernarda Alba* tiene 8,7 segundos de media, sólo superada por *La rusa*, con 9 segundos⁸. En *La casa de Ber-*

⁸ RUBIO ALCOBER, Agustín y Adrián Tomás SAMIT, «Saldando cuentas con la historia del montaje (1)», en Boart Gual *et al.* (eds.). (2011), *Actas del IV Congreso Internacional sobre análisis fílmico*.

narda Alba la ampliación de la duración de planos subraya la atmósfera opresiva de la casa. De no ser así la historia resultaría contradictoriamente dinámica, perdiendo sentido la narración y fuerza los personajes. La ya aludida exigencia cultural asumida por Camus, sumada a la propia estructura del texto lorquiano, requiere escenas lentas en las que se pueda reflejar la angustia del encierro vital de sus personajes, y donde puedan tener lugar los parlamentos característicos de una obra teatral.

Con respecto a la fotografía, Fernando Arribas respeta la elección de Lorca, que varía entre el blanco que ciega, reflejado en las paredes encaladas, y transmite el sofoco del calor andaluz, y el azul profundo de la noche asfixiante de verano.

IDENTIFICANDO A CAMUS

Si quisiéramos buscar rasgos de identidad en el cine de Camus, estos serían su interés por los personajes de gran complejidad antes que por los relatos en sí. La contraposición entre lo rural y lo urbano actúa como crítica a una sociedad que considera hipócrita.

Respecto a su forma de relatar, sus obras suelen mostrar escasez de personajes, prefiere centrarse en solo uno de ellos, quien pone a todos en relación entre sí, como ejemplifica el personaje Martín Marco López, encarnado por José Sacristán, que es el escritor de posguerra que actúa como hilo conductor entre todos los estratos sociales que se reflejan en *La colmena*.

De los nuevos cines toma las biografías complejas de sus personajes, con finales que en nada remiten al *happy end* hollywoodiense.

Recibido: octubre 2012, aceptado: octubre 2012.



POR UN ANTIGUO AGRAVIO LOS TARANTOS Y SUS REFERENTES LITERARIOS

Débora Madrid Brito

RESUMEN

Los Tarantos, película española dirigida por Francisco Rovira Beleta, fue nominada al Oscar a mejor película de habla no inglesa en 1963. Su interés proviene no sólo por ser un magnífico testimonio documental de la ciudad de Barcelona y de la cultura gitana en España, o su valor como musical, sino que además destaca por ser una interesante adaptación de la obra teatral de Alfredo Mañas *Historia de los Tarantos*. Este trabajo pretende analizar y destacar los aspectos más relevantes que unen y separan la película y el texto teatral, así como relacionar ambas obras con su primer referente, el *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

PALABRAS CLAVE: Musical, Flamenco, Barcelona, Alfredo Mañas, Rovira Beleta, Shakespeare, Romeo y Julieta.

ABSTRACT

«From Ancient Grudge *Los Tarantos* And Its Literary References». *Los Tarantos*, spanish film directed by Francisco Rovira Beleta, was nominated for an Oscar for best foreign language film in 1963. The relevance of the film comes not only as a documentary testimony about the city of Barcelona and about spanish gipsy culture, or its value as a musical; but also *Los Tarantos* stands out as an interesting film adaptation of *Historia de los Tarantos*, by Alfredo Mañas. This work aims to analyze and highlight the most relevant aspect that unite and separate the film and de theatre show, and also relate both with his first reference, *Romeo and Juliet* by Shakespeare.

KEY WORDS: Musical, Flamenco, Barcelona, Alfredo Mañas, Rovira Beleta, Shakespeare, Romeo and Juliet.



¿Puede ser el amor a la vez dichoso y terrible? La tradición de los mitos amorosos de la literatura occidental parece confirmarlo. Es como si el desafío a la ley social y la proximidad a la muerte reforzaran la valía del verdadero amor, ejemplificado en sus máximas consecuencias por la obra shakesperiana *Romeo y Julieta*, cuyo título original, *The most excellent and lamentable tragedy of Romeo and Juliet* (1595), también describe el amor que narra con dos adjetivos contrapuestos: excelente y lamentable, pero, sobre todo, lo califica como tragedia.

Sin embargo, la tradición de los idilios y dificultades en la relación amorosa es bastante más antigua. Ya en el *Cantar de los Cantares*, fechado por los especialistas en el siglo X a.C., se muestra una mujer que evoca el amor de un hombre que le huye sin cesar: «Yo os conjuro, / muchachas de Jerusalén, / si encontraréis a mi amado, / ¿Qué le habréis de decir? / Que estoy enferma de amor»¹. Otro ejemplo es la leyenda celta, también desdichada, de *Tristán e Isolda*, recogida por diferentes autores en la Edad Media. Narra la historia de dos amantes impulsados por su pasión al adulterio y a desafiar el orden social². En el caso español, se puede hacer referencia a la leyenda medieval de los amantes de Teruel: una pareja en la que el joven llega a presentar sus riquezas a la familia de su amada fuera del plazo establecido. Ella ya había sido casada y el joven muere de amor cuando su amada le rechaza un beso. La joven cae muerta junto a él cuando, arrepentida, acude a besar al difunto. Esta última historia se asemeja considerablemente a la obra de Shakespeare, en la que el joven Romeo llega del destierro tras haber matado a un miembro de la familia de Julieta, su amada y esposa. En esos momentos, ésta se hace pasar por muerta para evitar el matrimonio que su familia le tiene acordado con un conde, y Romeo, ante la imagen de su muerte, se envenena. Julieta, al despertar y verlo fallecido, termina por suicidarse. No obstante, se sabe que Romeo y Julieta está inspirada en el poema de Arthur Brooke *The tragical history of Romeo and Juliet* (1562), de la cual conserva personajes fundamentales³. A partir de la obra de Shakespeare son incontables las tragedias amorosas que continúan la tradición.

Si damos un salto en el tiempo, hacia el mundo contemporáneo, nos encontramos con una reactualización de la tragedia dentro del teatro español de posguerra, en la obra de Alfredo Mañas *Historia de los Tarantos* (1962). Su argumento se centra en la rivalidad de dos familias gitanas, Tarantos y Camisones, y la muerte trágica de la pareja de enamorados procedentes cada uno de una de ellas. Es significativo, que un año antes se hubiera estrenado ya otra versión actualizada de la historia de Shakespeare, en este caso cinematográfica, *West side story*, dirigida por Jerome Rob-

¹ (Ct. 5, 8), en *Nueva Biblia de Jerusalén*, Nueva edición revisada y aumentada, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1998, p. 827.

² VV.AA, *La mirada de Orfeo, Los mitos literarios de Occidente*, Paidós Contextos, Barcelona, 2002, pp. 114-5.

³ William Shakespeare, *Romeo y Julieta, Julio César*, Traducción de José María Valverde, Planeta, Badalona, 1981, p. 10.

bins y Robert Wise y basada en el musical homónimo de Broadway que se estrenó en 1957 con guión de Arthur Laurent y música de Leonard Bernstein⁴. La película presenta el amor y la tragedia en dos clanes enfrentados, una banda portorriqueña y otra norteamericana. En 1963 *Historia de los Tarantos* fue también llevada a la gran pantalla con el título de *Los Tarantos*, por el director catalán Franciso Rovira Beleta, quien en un principio contrató a Mañas para la adaptación⁵, pero que acabó siendo el único guionista.

Este breve repaso de tragedias amorosas anima a comprender por qué el estudio de una película como *Los Tarantos* supone, por lo tanto, un necesario análisis comparativo con sus dos principales referentes, el *Romeo y Julieta* de Shakespeare y la *Historia de los Tarantos* de Alfredo Mañas. La película, a pesar de ser considerada una adaptación directa de la obra teatral española, estrenada un año antes que el film, es una conjunción espléndida de los elementos que extrae de ésta con otros tomados de forma directa del drama shakesperiano.

SANGRE DE CIUDADANOS MANCHA MANOS DE CIUDADANOS

Las tres historias (*Romeo y Julieta*, *Historia de los Tarantos* y *Los Tarantos*) arrancan de un mismo punto de partida argumental: el amor que surge entre miembros de dos familias rivales. El motivo de la rivalidad parece también ser el mismo, pues aunque Shakespeare se refiera a él sin apenas describirlo, como «una nueva discordia por un antiguo agravio, en que sangre de ciudadanos mancha manos de ciudadanos»⁶; dicha descripción encaja con el altercado ocurrido entre Tarantos y Camisones en el texto de Mañas y entre Tarantos y Zorongos en la película de Rovira Beleta, ambos más desarrollados que la discordia shakesperiana. En los dos casos, el patriarca de los Tarantos ha fallecido por motivo de una denuncia procurada tiempo atrás por el patriarca de los Camisones y los Zorongos respectivamente. En el caso de *Historia de los Tarantos* se suma además al conflicto un motivo de celos, debido al hecho de que el Camisón hubiese pretendido a la Taranta antes de que ésta contrajera matrimonio. Ya desde la primera escena de la obra, el diálogo aporta más detalles de la situación, acusando el Camisón al Taranto de haberle sido infiel a Soledad: «CAMISÓN PADRE.- ¡No lo denuncié yo! ¡No fui yo quien lo denunció! Lo denunció alguien que quería adularme con esa denuncia. Pero debí hacerlo yo. El mismo día que se puso novio se fue con la primera pelandrusca que se le puso delante... ¡Y yo

⁴ Joan Munsó, *Diccionario de películas, El cine Musical*, Colección Movieguía, T&B editores, Madrid, 2006, pp. 397-8.

⁵ VV.AA, *Las grandes películas del cine español*, Ediciones JC, Madrid, 2007, p. 132.

⁶ William Shakespeare, *op. cit.*, p. 5.

viéndolo con estos propios ojos!»⁷. Por otra parte, cabe destacar la frase «Lo denunció alguien que quería adularme con esa denuncia», que quizás fuese el punto de partida para que Rovira Beleta incluyera en el film la escena del matadero, en la que los Picaos recuerdan al Zorongo haber participado contra el Taranto: «fue usted quien nos metió a todos en este baile, nosotros no hemos hecho más que seguirle, igual que cuando le ayudamos a librarse del Taranto ¿o lo había olvidao ya? Por aquello aceptamos una parte en el negocio...». Dicha situación permite además justificar en la película que los Picaos trabajen con el ganado de los Zorongos, como un acuerdo por los favores del pasado.

Partiendo entonces de esta discordia, se van a plantear las tres historias desde tres estructuras narrativas que, aunque diferentes, tienen muchos puntos en común; y que, en el caso de la película, incluso llegan a solaparse.

En la obra de Shakespeare se organiza el drama en cinco actos: El texto arranca con una disputa entre los criados de Montesco y Capuleto, mediante la cual se anuncia a las dos familias rivales. Esta presentación se repite al comienzo de la obra de Alfredo Mañas, aunque de manera mucho menos conflictiva, por medio de una escena en la que los Tarantos hablan de los Camisones mientras les observan con su ganado en la playa. Sin embargo, en la adaptación cinematográfica, la escena inicial se torna dramática, con un enfrentamiento directo entre Tarantos y Zorongos, en el que Rafael, el protagonista, clava una navaja en el pecho a uno de los hijos de la familia contraria, quizás como remedo de la trifulca callejera en la que Romeo hiere de muerte a Tebaldo, primo de Julieta; un hecho que, sin embargo, no había retomado Alfredo Mañas para *Historia de los Tarantos*.

Es además en el acto inicial cuando se produce el primer encuentro entre Romeo y Julieta en la fiesta de los Capuleto. Cuando ésta se celebra, el conde Paris ya ha solicitado al patriarca de los Capuleto la mano de su hija, a diferencia de lo que ocurre en las otras dos adaptaciones, en las que la aparición de Curro para pretender a Juana se sucede tras los primeros encuentros de los amantes. Precisamente antes del cruce de la pareja, Shakespeare pone intencionadamente en boca de Romeo palabras que él no sospecha serán tan proféticas con respecto a su futuro: «Demasiado pronto, me temo: pues mi ánimo teme alguna consecuencia que, todavía pendiente de las estrellas, comenzará durante su temible tiempo con los festejos de esta noche, llevando a su término una vida despreciada que se encierra en mi pecho, por algún cruel destrozo de muerte prematura...»⁸. Una vez en la celebración, durante el baile, Romeo besa a Julieta y seguidamente ambos revelarán la desdicha de sus nombres. Esta escena es retomada en *Historia de los Tarantos* cuando Juana e Ismael se besan en la orilla del mar y tras reconocerse se despiden con la promesa de volver a encontrarse en secreto; y también en *Los Tarantos*, donde Rafael y Juana se dan el primer

⁷ Carlos Rodríguez Alonso, «La historia de los Tarantos: una imagen de la España de posguerra en clave flamenca», en Gregorio Torres Nebrera (ed.), *Historia y antología del teatro español de posguerra*, Espiral, Madrid, 2002, p. 248.

⁸ William Shakespeare, *op. cit.*, p. 22.

beso en la playa durante el transcurso de una fiesta de boda, y a continuación, al revelar sus nombres, se descubren inmersos en el infortunio.

El segundo acto de *Romeo y Julieta* muestra el reencuentro de la pareja en casa de la joven y el momento en que los amantes acuden a la celda de Fray Lorenzo para casarse en secreto. Antes de la sagrada unión, el fraile pronuncia unas palabras que nos permiten vincular de nuevo la obra con sus adaptaciones: «¡Cuánta agua salada echada en desperdicio para sazonar el amor, sin probarlo luego!»⁹. Precisamente el agua salada del mar es uno de los principales elementos del texto de Mañas, que no tiene otra aparición en la obra original. Sin embargo, ese amor «no probado» en las dos piezas teatrales se consume, aunque sin casamiento, al final de la película de Rovira Beleta.

El tercer acto narra un enfrentamiento entre las familias en el cual Romeo, tras perder a su amigo Mercucio, venga su muerte al acabar con la vida de Tebaldo, primo de Julieta. Como consecuencia, Romeo es desterrado de Verona a Mantua, y los amantes propician un nuevo encuentro al tiempo que Fray Lorenzo se compromete a llevar noticias a Romeo de todo lo que suceda en Verona. Mientras tanto, los Capuleto proponen a su hija casarse con el conde Paris. El destierro podría reflejarse en *Historia de los Tarantos* en la separación de la pareja, que apenas se encuentran a lo largo de la obra, y en el film, por un pequeño periodo en el que Juana no sale apenas de casa y Rafael aguarda noticias suyas a través de una de sus palomas mensajeras.

El acto siguiente habla del acuerdo entre Fray Lorenzo y Julieta de hacerla pasar por muerta mediante un licor para poder escapar a Mantua con Romeo y así evitar un segundo matrimonio. Julieta toma el licor tras hacer creer a sus padres que acepta su boda con Paris. Aunque Julieta no llega a huir a Mantua, sí logrará fugarse Juana en la película con el propósito de abandonar la ciudad junto a Rafael, aunque tampoco ellos conseguirán marcharse.

El quinto y último acto lleva a Romeo noticias de la supuesta muerte de Julieta y éste decide suicidarse junto a ella en el cementerio, quien al despertar y verlo, también acaba con su vida. La obra se cierra con la reconciliación de los Capuleto y los Montesco. No obstante, en las adaptaciones el suicidio desaparece y se transforma con *Historia de los Tarantos* en la tragedia del ahogamiento de Ismael y Juana en el mar bravío, y con Rovira Beleta en el asesinato de los dos jóvenes por parte de Curro.

En el caso de la obra española, Alfredo Mañas condensa toda la historia en dos grandes actos. En el primero se narra la presentación de las familias y sus diferencias y el primer encuentro entre Juana e Ismael, también durante una noche festiva en el barrio de los Tarantos. Además, se produce la confesión por parte de Ismael a su madre del amor que siente por la hija de los Camisones, de manera que el prohibido romance abandona el secretismo que lo velaba en el caso de Shakespeare. La Taranta, tras un primer rechazo instintivo, accede y decide no oponerse a la

⁹ *Op. cit.*, p. 22.



relación y conocer a la muchacha; la alegría del momento se une con la celebración de una boda de la familia.

La tercera y última escena del acto es una de las pocas que expone acertadamente la ligazón con el baile que presenta la cultura gitana, y que luego explotará brillantemente la adaptación de la obra en la gran pantalla, con diversos números musicales. Esta muestra es expuesta por el diálogo que Soledad mantiene con Juan de Encueros, un antiguo bailarín, cuando le pide que enseñe a bailar a su hija: «Pero ¿qué es el baile? [...] Nada: coger agua en una cesta, arañar el viento, firmar en la mar, dibujar en el aire: nada. Siempre cogiendo la luna con las manos. Siempre sufriendo por lo que no se ve»¹⁰, y unas líneas antes dice: «Esto del baile es como la firma de los médicos: sólo se cree que es buena la que no se entiende»¹¹. La frase parece describir el baile de Carmen Amaya, protagonista de *Los Tarantos*, único, exitoso e inimitable.

El segundo acto comienza después de la boda, cuando El Picao aprovecha para proclamar que Juana será su novia. Dicho acontecimiento sustituye a la intención de los Capuleto de casar a Julieta con Paris en la obra shakesperiana. Se establece entonces un conflicto entre las familias en un bar, tras el cual Ismael comienza a bailar y es abrazado por su madre. Tras animarse ambos, la Taranta acude con sus hijos al patriarca Camisón a pedir la mano de Juana, pero éste afirma (mintiendo) haberla comprometido con El Picao. La misma escena es repetida por Rovira Beleta en *Los Tarantos*, con la diferencia de que es la madre la que baila para el hijo, consolándolo, en un número impecable y lleno de sentimiento. Luego se produce en *Historia de los Tarantos* una nueva reunión de los amantes en la playa para huir juntos, tras la cual Juana es maltratada por El Picao. Ella, huyéndole, se adentra en el mar, de donde Ismael es incapaz de rescatarla y ambos mueren ahogados. A diferencia de *Romeo y Julieta*, en *Historia de los Tarantos* la bajada del telón se produce mientras «se oye detrás de él el odio de las familias. Silencio después. Y se oye el rumor del mar»¹², no hay reconciliación posible entre Tarantos y Camisones.

Finalmente, la adaptación cinematográfica *Los Tarantos* arranca en la primera secuencia con el enfrentamiento entre las familias, que en *Romeo y Julieta* no se da hasta el tercer acto y que en *Historia de los Tarantos* se produce con mayor intensidad en la segunda parte de la obra. Desde el principio, la película introduce la complicidad entre los hermanos menores de cada familia, quienes actuarán de contacto entre los amantes en los momentos más difíciles. La pareja de niños toma por tanto el papel que en el drama de Shakespeare tenían Fray Lorenzo y el Ama de Julieta. En el caso de Mañas, es un coro, también de niños, el que mantiene una posición neutral frente a la relación de la pareja. A continuación, Rovira Beleta convierte la fiesta de los Capuleto en boda familiar, en la que se conocen Rafael y Juana, cambiando de posición el enlace del argumento de Alfredo Mañas. Ese primer encuentro les lleva

¹⁰ Carlos Rodríguez Alonso, *op. cit.*, p. 260.

¹¹ *Op. cit.*, p. 259.

¹² *Op. cit.*, p. 308.

a la playa, donde también en *Historia de los Tarantos* la pareja se besa por primera vez. Como se ve, en los tres casos los enamorados se enteran de la rivalidad de sus nombres tras el primer beso.

Seguidamente, se traduce casi literalmente de la obra teatral, la escena en la que Ismael/Rafael confiesa a su madre su amor por Juana. Tras este hecho, Rafael la presenta a la familia, que, tras vacilar, es conquistada por el baile de la niña y la reciben alegremente. Entonces, mientras que en *Historia de los Tarantos* El Camisón asume el capricho de El Picao por Juana, en *Los Tarantos*, es el propio padre de la joven, El Zorongo, el que propone a Curro hacerse pasar por novio de su hija para alejarla de Rafael. La consecuencia es en los dos casos la misma, un conflicto entre El Picao y los Tarantos que termina con la petición de la mano de Juana a su padre por parte de La Taranta y sus hijos. Ante la negativa de El Zorongo, Rafael se encuentra nuevamente con Juana y planean casarse en secreto, tal y como hicieran Romeo y Julieta; algo que no se contempla en la obra de Mañas y que no llegan a conseguir los protagonistas de la película. Acto seguido, se produce la muerte del mejor amigo de Rafael, del mismo modo que Romeo pierde a su amigo Mercucio, en un enfrentamiento con la familia rival; aunque en este caso Rafael no toma venganza.

Más adelante, se repite, de la obra teatral, la escena en la que El Picao maltrata a Juana para obligarla a quedarse con él; ésta decide escaparse y reencontrarse con Rafael en su palomar, donde ambos son definitivamente asesinados. La película añade una novedad a la trágica historia, puesto que si en la obra original los jóvenes tuvieron la oportunidad de unirse en santo matrimonio, y en el texto de Mañas apenas se les ve juntos en unas pocas escenas; Rovira Beleta les concede, a pesar de negarles el casamiento, el placer de la consumación, previa a la muerte, en el propio palomar.

Por último, aunque Alfredo Mañas descarta la reconciliación, *Los Tarantos* propone un final esperanzador encarnado en la pareja de niños, que cierra el film caminando juntos por la orilla de la playa; aunque no sin antes mostrar la venganza por la pareja fallecida con la muerte de El Picao. Otro signo reconciliador ocurre frente al cadáver de los amantes, cuando el Zorongo y la Taranta, bañados en lágrimas, se toman de la mano.

SÓLO TU NOMBRE ES ENEMIGO MÍO

En cuanto a los personajes, la principal diferencia que hallamos entre las dos adaptaciones con respecto a la obra de Shakespeare es el cambio de las familias italianas en la «hermosa Verona»¹³, a las familias gitanas de «una plazuela de barrio en un gran pueblo junto al mar»¹⁴ de Alfredo Mañas y que Rovira Beleta sitúa en la ciudad de Barcelona. Por otra parte, se produce en la película el cambio de nombre de la familia de los Camisones de la obra teatral por el de los Zorongos, elección

¹³ William Shakespeare, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴ Carlos Rodríguez Alonso, *op. cit.*, p. 239.

que se explica por la intención de Rovira Beleta de que ambos clanes adoptasen el nombre de un tipo de cante o baile gitano característico.

Otra de las variaciones de *Historia de los Tarantos* (y por ende de la película) con respecto a la tragedia de Shakespeare es la posición social y económica de las familias. Mientras que los Capuleto y los Montesco pertenecen al mismo grupo social, en las otras dos obras se sitúa a las familias de los Tarantos en condición de pobreza, a diferencia de Camisones y Zorongos, que se presentan con un mayor poder adquisitivo, derivado de sus actividades en la crianza de caballos. Esta posición que diferencia a las familias gitanas, es utilizada en la película, y con mayor presencia y énfasis en la obra teatral, como pretexto para la acusación a los Tarantos de querer casar a su hijo con la hija de los Zorongos o los Camisones por interés económico.

Cabe recordar, además, que Alfredo Mañas concreta el conflicto entre los clanes con la implicación de El Camisón en la muerte del marido de Soledad, por lo que los Tarantos quedan huérfanos de padre. Sin embargo, Rovira Beleta en su adaptación iguala la situación de los dos grupos, eliminando del reparto a la madre de Juana, de manera que en ambas familias hay una única cabeza: Angustias, La Taranta y Rosendo, El Zorongo.

El patriarca de los Zorongos se presenta como un personaje huraño, adusto y sombrío, tal y como se describe a El Camisón en la obra teatral. Ambos se escudan bajo su autoridad, pero parecen resultar hombres cobardes, especialmente cuando su hija Juana les interpela tras el ataque que sufre por parte de El Picao. Dichas características se pueden equiparar al personaje de Capuleto, el padre de Julieta, quien impone su autoridad y no vela más que por sus propios intereses cuando pretende obligarla a casarse con Paris.

Soledad, no obstante, cobra un protagonismo esencial en la obra de Alfredo Mañas, mientras que la madre de Romeo apenas tiene presencia en el texto de Shakespeare. Endurecida por las circunstancias vividas, La Taranta es una mujer de carácter, dispuesta a todo por la felicidad de sus hijos. Se muestra como una mujer fuerte y débil al mismo tiempo, pues, a pesar de afrontar las situaciones que se le presentan, termina siempre llorando y angustiada. Este segundo aspecto es el que quizás llamó la atención del director de *Los Tarantos*, para adjudicarle en la película el nombre de Angustias, que en la adaptación teatral correspondía al de la mujer de Rosendo.

En cuanto a los amantes, no se pueden indicar demasiadas variaciones con respecto a cada uno de ellos individualmente. Pero sí se puede describir el carácter de cada par de enamorados. Las tres parejas están formadas por jóvenes enamoradizos, que en una noche se juran amor eterno. Valientes y convencidos están dispuestos a pasar por encima de cualquier dificultad que se les presenta, pero no todos resuelven la situación del mismo modo: Romeo y Julieta manejan la relación en estricto secreto a sus familias, y como confidentes tienen a la Ama de Julieta y a Fray Lorenzo, a quien necesitan para unirse en matrimonio. Ismael y Rafael, sin embargo, fieles a la confianza y unidad familiar de la cultura gitana, confiesan el amor a sus respectivas madres, haciendo que finalmente se entere también en ambos casos la familia de Juana, por lo que, en las dos adaptaciones, los enamorados se exponen al peligro



desde el primero de sus encuentros. Dicho peligro, que termina con su muerte, proviene de Camisones y Zorongos respectivamente, pues La Taranta pronto está conforme con la situación. Romeo y Julieta, no obstante, al mantener secreta la unión, habían sido ellos los que tomaron su propio riesgo, muriendo ambos. Pero nada libra a las tres parejas de la desdicha, las tres se ven abocadas a la tragedia por culpa de su amor prohibido.

Hay que advertir igualmente, en *Los Tarantos*, la aparición de dos personajes que no fueron recurridos en la adaptación teatral, pero que se relacionan directamente con las figuras de Mercucio y Tebaldo de *Romeo y Julieta*: Mogi y el hermano mayor de Juana. La muerte de Mercucio se sucede en un enfrentamiento en la calle con los Capuleto, del mismo modo que ocurre en un bar de Barcelona la muerte de Mogi, el amigo de Rafael. Es entonces cuando Romeo termina por matar a Tebaldo y, aunque Rafael no venga directamente la muerte de Mogi, no debe escapar al espectador que al comienzo de la película éste había herido al hermano de Juana en un primer enfrentamiento.

Finalmente, llama la atención el coro de niños a lo largo del texto de Alfredo Mañas, que están presentes en cada acontecimiento y que actúan como testigos pasivos e inocentes, pero que igualmente se constituyen como víctimas, representando el futuro que se les niega en la obra y que se niega también a los amantes. La película retomará la figura de los niños en los hermanos menores de cada familia, pero con un significado contrario, como símbolos de un posible futuro de reconciliación familiar que sí se había efectuado en la obra shakesperiana.

DE LA HERMOSA VERONA A LA CIUDAD DE LAS LUCES

Si los personajes constituyen el elemento esencial para el desarrollo de cualquier argumento, no ha de elegirse y estudiarse con menor esmero el espacio en el que éstos se ubican, que en no pocas ocasiones se establece como uno más en el reparto, con su propio papel en la historia. Es por tanto fundamental para la total comprensión de una buena obra reparar en el lugar en el que cada escena transcurre, y plantearse su significado.

Shakespeare centra la acción de *Romeo y Julieta* en la ciudad italiana de Verona, y recurre a Mantua como espacio para el destierro de Romeo. También en una ciudad se sitúa la narración de Rovira Beleta, Barcelona. Sin embargo, Alfredo Mañas decide trasladar el argumento a un pequeño pueblo costero, cuya ubicación omite. El paso de la ciudad al pueblo conlleva el cambio de estatus familiar de una obra a la otra.

En *Historia de los Tarantos*, la posición social de cada una de familias se hace evidente a su vez por la localización de cada una de ellas en el pueblo, que se divide en dos barrios: el barrio rico, donde se asientan los Camisones, y el pobre, en el que residen los Tarantos. Esta distinción simple y eficaz en la obra está marcada en la película por la situación de los clanes en el centro y en la periferia de la ciudad.



La recreación de la historia para la película en la ciudad catalana puede deberse a varios motivos, entre los cuales destaca el hecho de que en la Barcelona de los años sesenta aún vivían diversas comunidades de gitanos en el barrio del Somorrostro y en Montjuïc, donde contrató fabulosos extras que únicamente tenían que representarse a sí mismos. «Incorporamos algún elemento, como, por ejemplo, alguna madera en el suelo para bailar que, desde luego, los gitanos no tenían. Y construimos dos casitas de tablas pintadas con dos colores distintos. Lo que más nos costó fue llevar la corriente eléctrica desde el pie de la montaña de Montjuïc hasta arriba del todo, para obtener la potencia eléctrica que necesitábamos para rodar»¹⁵. Además, la protagonista de la película, la bailadora y cantante de flamenco Carmen Amaya, había nacido precisamente en el mismo barrio, hoy desaparecido tras las reformas de la Villa Olímpica.

En este punto, cabe destacar que en la historia de Mañas, Soledad, la madre de los Tarantos, hace constantes referencias a la ciudad como un lugar que representa una vida de estabilidad y sosiego, un futuro mejor para sus hijos: «Nada se hundirá, nada se hundirá y llegaré con mis hijos vivos a esa ciudad de las luces, que me espera y veo en el espejo de la luna... Con todos mis hijos he de llegar a esa ciudad de luces sin que nada se haya hundido...»¹⁶. Dicha ciudad de luces es quizás la que representa Rovira Beleta en la secuencia en la que Juana, la protagonista e hija de los Zorongos, corre desesperadamente por el centro de Barcelona la noche de Navidad en dirección al barrio de Ismael. En los planos sólo destaca la joven y las luces, precisamente en el momento en que Juana atisba, por fin, un feliz futuro, pues esa noche se escapa de casa con intención de fugarse a la mañana siguiente con su enamorado.

Teniendo por tanto como marcos principales la ciudad o el pueblo se pueden analizar en las tres obras otros lugares donde se desarrolla más específicamente la acción. En el caso de *Romeo y Julieta* hay tres espacios fundamentales: las casas de Montesco y Capuleto, la celda de Fray Lorenzo y el cementerio. Para la obra de Mañas contamos, además de las casas familiares, cada una en un barrio, con la plaza del pueblo, donde preside el Bar Royalti, y con la orilla de la playa y el mar. Finalmente, en la película los lugares a destacar serían las casas familiares, los barrios periféricos, la ciudad (con otros espacios como el mercado, la cuadra y también un bar), la orilla del mar con la playa y el palomar.

En la obra de Shakespeare observamos que la presencia de las casas de los Capuleto y Montesco como escenarios es significativa en numerosas escenas, ya sea en los salones, la habitación de Julieta, el balcón o los jardines. La importancia de la vivienda de los Capuleto es sustancial, pues es allí donde Romeo y Julieta van a conocerse, donde se besan por primera vez en la fiesta y donde suceden sus posteriores citas. El balcón resulta ser un elemento fundamental, que incluso hasta hoy

¹⁵ Rovira Beleta, en: Iván Villarrea Álvarez, «La imagen de la periferia marginal de Barcelona en Los Tarantos», *Olas Rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, edición a cargo de Julio Pérez Perucha, Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcober, XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid, 2009, p. 260.

¹⁶ Carlos Rodríguez Alonso, *op. cit.*, p. 286.



Fig. 1. *Los Tarantos*, plano que remite a la escena del balcón de *Romeo y Julieta*.

permanece como un símbolo del encuentro amoroso en el imaginario colectivo. La relación establecida en dicho espacio sitúa a Julieta en superioridad con respecto a Romeo, que es quien se ha infiltrado en su casa para verla, al igual que también se introdujo al comienzo de la obra en la fiesta de su familia rival para conocerla. Ella, al contrario que Romeo, se encuentra en un espacio seguro y familiar, con menor peligro que su amado. Pero no se debe olvidar que es en su propia habitación donde la joven toma el mayor de sus riesgos: hacerse pasar por muerta. Por lo tanto, la casa se presenta como punto de partida a la vez de la relación amorosa, con el beso, y de la tragedia, marcada por el momento en que Julieta toma del frasco el brebaje de Fray Lorenzo. El único lugar donde se encontrará la pareja fuera de la vivienda de los Capuleto será la celda del sacerdote, y finalmente el cementerio, donde se reúnen sin encontrarse.

En la adaptación de Alfredo Mañas y en *Los Tarantos*, las viviendas familiares no tienen la presencia que tenían para las escenas en la obra de Shakespeare. Se nos presenta a las familias gitanas como grupos que pasan más tiempo en la calle que dentro de las casas, aunque esto se acentúa aún más en la película que en la obra teatral. La única escena a destacar es aquella en la que Ismael, en su habitación, confiesa a su madre, La Taranta, que está enamorado de Juana, prescindiendo así el argumento del secretismo de la relación entre *Romeo y Julieta*. Se trata de una situación dramática ya que, en un primer momento, La Taranta va a rechazar la relación. Este hecho va a ser tomado casi literalmente de *Historia de los Tarantos* por Rovira Beleta para la película, que repite incluso algunos de los diálogos.

Cabe destacar también que, a pesar de las diferencias en las viviendas familiares, parece que el director no quiere dejar atrás la mítica escena del balcón, y para citarla propone un encuentro entre Rafael y Juana junto a una verja que los separa, dejándola también a ella por encima de él (fig. 1). El diálogo que mantienen: «por Dios, que no te vean [...] si nos oyeran juntos te matarían», «tal vez fuera lo mejor»... remite a otros entre Romeo y Julieta: «que me detengan, que me den la muerte [...]



tengo más deseos de quedarme que ganas de marchar. ¡Ven muerte, sé bienvenida! Julieta así lo quiere», «Ah, vete ahora, cada vez está más y más claro, y más y más oscuras nuestras penas»¹⁷.

El siguiente espacio con el que nos encontramos en la tragedia de Shakespeare es la ya mencionada celda de Fray Lorenzo, que se erige como refugio para los amantes, quienes acuden en busca de su ayuda, y donde él los casa secretamente. Este lugar secreto y protector desaparece por completo en la obra de Alfredo Mañas, en la que los amantes apenas tienen encuentros. Sin embargo, Rovira Beleta lo recupera para una escena de su película en la que Rafael y Juana acuden a la iglesia para ser casados por un sacerdote llamado también Lorenzo, que, no obstante, se niega a hacerlo sin la aprobación familiar. Por lo tanto, en este caso, la iglesia no funciona como espacio cómplice para los amantes y dicha función es ejercida por la orilla de la playa, donde la pareja acude en varias ocasiones.

Finalmente, nos encontramos con el espacio del cementerio, que se constituye en *Romeo y Julieta* como un lugar de significado ambivalente. Por un lado, es alegoría de la muerte, y es donde fallece la pareja de amantes; y por otra parte, es al mismo tiempo sitio de reconciliación y esperanza, ya que allí, al final de la obra, las dos familias deciden unirse en paz y dar por zanjado su odio.

Aunque el cementerio es eliminado tanto de la adaptación teatral como de la cinematográfica, se puede advertir que cada una de ellas adopta para el espacio del mar uno de los dos significados que se atribuyen al camposanto en el texto de Shakespeare¹⁸. En la pieza teatral se nos muestran la playa y el mar como un espacio de lamentación y de tragedia, pues no sólo es el lugar en el que los amantes pierden la vida, sino que, además, la orilla (el borde del escenario) es la zona en la que los personajes se encuentran consigo mismos (o quizás con el público) y se lamentan, lloran, gritan, y lanzan sus deseos al mar. Es un área de soledad. No obstante, es también donde Juana e Ismael se besan por primera vez, pero no debemos dejar de lado que dicho beso no es más que la puerta que se abre en la historia para la muerte. En el caso de Rovira Beleta, sin embargo, se transforma la playa en espacio de refugio, libertad y encuentro de la pareja, tal y como había funcionado la celda de Fray Lorenzo para Romeo y Julieta. Así mismo, al final del film, se retoma la orilla del mar como soporte de una vía de esperanza para un futuro mejor, representado por la pareja de niños formada por los hermanos pequeños de Juana e Ismael respectivamente, que caminan juntos por la arena.

El recurso de los niños como ejemplo y esperanza de un futuro mejor posible a pesar de la tragedia, ya había sido utilizado en el cine neorrealista italiano (con el que se han puesto en relación algunas películas de Rovira Beleta). Ejemplo de ello es *Roma ciudad abierta*, de 1945, dirigida por Roberto Rossellini, cuyo final consiste

¹⁷ William Shakespeare, *op. cit.*, pp. 64-65.

¹⁸ No hay que olvidar que simbólicamente el mar se considera como mediador entre la vida y la muerte, por estar entre lo formal (tierra) y lo no formal (aire). Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, p. 305.

en un grupo de niños que caminan hacia la ciudad tras el asesinato de uno de los protagonistas. Por otra parte, la utilización del mar en el desenlace puede recordar a *Los 400 golpes*, película de 1959 de François Truffaut en la que Antoine Doinel, el niño protagonista, se escapa de un reformatorio para cumplir su mayor deseo, ver el mar. La secuencia lo muestra con un travelling corriendo hasta la orilla. Sin embargo, en este caso el mar no supone una liberación o una esperanza, ya que en el último plano el niño se gira y queda de espaldas al horizonte, de modo que a pesar de cumplir su sueño, Antoine Doinel se enfrenta a un incierto futuro.

Ese dudoso porvenir que representa el mar en el caso francés, es representado en la película *Los Tarantos*, no por el mar, sino por el escondite de la pareja antes de su huida definitiva, el palomar de Rafael, el último de los espacios a destacar. Este rincón asume en el film el papel trágico que no había adoptado la playa. No se trata de un espacio añadido libremente a la historia por Rovira Beleta, puesto que ya en la obra de Alfredo Mañas se coloca un palomar, aunque, en aquel caso, en la vivienda de Juana y no en la de los Tarantos. Llama la atención igualmente que, la primera vez que la joven aparece en el escenario de *Historia de los Tarantos* lleva en sus manos una paloma herida, y en la película será precisamente en el palomar donde se lleve a cabo su asesinato y el de su amante.

BAILANDO LA TRAGEDIA

«Toda la vida me han dicho: Juan de Encueros, ¿tienes hambre? Baila y comerás. Y he bailado. ¿Tienes sed? Baila y beberás. Y he bailado. ¿Tienes sueño? Baila y dormirás? Y he bailado. Pero toda mi vida he crecido esperando que me dijeran: Juan de Encueros, báilanos tu soledad, tu desazón, tu miedo, tu amargura, tu humillación, y te pagaremos todo el oro que tú quieras...»¹⁹. Así describe el baile Juan, uno de los personajes de *Historia de los Tarantos*, y así es para toda la cultura gitana, inseparable de la propia vida, y estrechamente vinculado a los sentimientos. Es por eso quizás por lo que Alfredo Mañas no puede evitar introducir en su obra pasajes musicales y pequeños momentos de baile, al trasladar el drama shakesperiano al mundo gitano. En el caso de la película, la descripción e integración del cante y el baile en el argumento es tan acertada que *Los Tarantos* acaba conformándose como un verdadero musical. Sara Lezana, protagonista de la película y también actriz de la obra teatral de Mañas, describe así el aspecto musical en los dos casos: «La obra tenía unos números musicales, que... bueno, Alfredo, hizo, aparte de los personajes claves, una especie de coro, igual que en las tragedias griegas, que cantaban y hacían personajes sueltos que contaban la historia, lo que estaba pasando. Y había unos números musicales, que prácticamente los hacía yo, porque lo que ocurre es que todos eran grandes actores pero no eran bailarines. Luego ya en el cine pues es diferente, los números que están en la película están puestos yo creo que muy bien,

¹⁹ Carlos Rodríguez Alonso, *op. cit.*, p. 261.

porque además son muy cortos y con mucha fuerza. Los personajes están bailando, pero se está contando la historia y sucediendo cosas»²⁰.

Por tanto, aunque la valoración de la película *Los Tarantos*, en general, se centra casi exclusivamente en su utilidad historiográfica como testimonio documental del paisaje urbano de la Barcelona de los años 60: el mercado del Born, la plaza de toros Las Arenas, el matadero municipal o las zonas de chabolas de Monjuïc y del Somorrostro; o en «el interés antropológico y social», al ser uno de los pocos tratamientos dignos de la cultura gitana en el cine español²¹, «una singular aproximación a la identidad del pueblo gitano, tantas veces mitificada por el cine, además de constituir un documento —casi un documental— sobre la Barcelona gitana de la época...»²²; la intención de Rovira Beleta no era principalmente la del documental o el retrato antropológico de las comunidades gitanas, sino la de realizar un film comercial, que fuera de agrado para el público. «Rovira Beleta no tenía la sensibilidad documental de un Joaquim Jordá o de un Pedro Costa, pero tampoco le preocupaba. [...] A fin de cuentas, *Los Tarantos* fue concebida desde un principio bajo la óptica de un producto comercial, lejos de las inquietudes de cierta modernidad cinematográfica representada en algunas películas del Nuevo Cine Español»²³. Pese a ello, el director trató de ser fiel a las costumbres del pueblo y recrearlas cuidadosamente según las directrices de Paco Revés, un hombre que había trabajado y convivido con gitanos y que participó en la película como asesor de costumbres²⁴.

Asimismo, se comenta la recepción del Neorrealismo italiano por parte de Rovira Beleta, manifiesta en películas como *Hay un camino a la derecha*, de 1953²⁵, y también en *Los Tarantos*, rodada mayoritariamente en escenarios exteriores y con una estética que, aunque bien atendida, presenta un aspecto aparentemente descuidado, lo que le confiere un aire ciertamente documental.

No obstante, existen argumentos más que fundamentados para que *Los Tarantos* sea considerada como un musical propiamente dicho, y no meramente por su valor documental o, como ha ocurrido en otras ocasiones, como «un film con bailes y canciones»; debiendo valorarse por algo más que por el «empaquetado» o «categoría» de sus bailes, por la «musicalidad manifiesta» de las secuencias o por la aparición de «guitarristas, cantaores y bailaores»²⁶.

Los Tarantos destaca especialmente por la utilización dramática del cante jondo como expresión de la alegría, dolor, consuelo o el grito desgarrado de la tragedia a lo largo de todas las secuencias. Habría que señalar, no obstante, que la mayor parte

²⁰ Sara Lezana, Entrevista 27 Junio 2012, Teatro Nuevo Apolo, Madrid.

²¹ Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español. 1906-1995*, Cátedra, Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 541.

²² Rafel Miret y Carles Balagué, *Películas clave del cine musical*, prólogo de Álex Gorina, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2009, p. 190.

²³ Iván Villarrea Álvarez, *op. cit.*, p. 268.

²⁴ VV.AA., *Las grandes películas del cine español*, *op. cit.*, p. 133.

²⁵ Rafel Miret y Carles Balagué *op. cit.*, p. 542.

²⁶ Joan Munsó, *op. cit.*, p. 351.



Fig. 2. *Los Tarantos*, Juana baila para Rafael en su primer encuentro.

de números musicales de la película prescinden de letra alguna que pueda aportar datos a la evolución del argumento, función que corresponde principalmente a la danza, ya que será a través del baile como se resuelvan algunas de las situaciones más importantes y conflictivas del film. Es cierto que de fondo se oyen versos cantados durante los bailes, pero no se verá, como es costumbre del género musical, a ninguno de los protagonistas efectuando directamente el canto, salvo excepcionalmente en una de las intervenciones de Carmen Amaya.

El primer número musical que nos presenta Rovira Beleta sucede en la secuencia de la boda, la fiesta en la que los enamorados se encuentran por primera vez. Sin mediar palabra entre ellos, es a través del baile, por medio de sugerentes pasos, contoneos y miradas, como Juana seduce y conquista a Rafael. El hecho de que ambos se besen y se juren amor eterno en la playa, justo después de la mencionada danza, sitúa sobre el baile una enorme carga narrativa; pues supone que, en su trascurso, ha ocurrido no sólo la seducción por parte de Juana, sino la conquista de Rafael y su aceptación.

Sin duda el baile es una de las mejores armas con las que la joven cuenta para cortejar al muchacho, y con la que ha contado el cine musical desde los comienzos de su historia, mostrándose con frecuencia cómo «con la danza, los cuerpos se enlazan y hablan sin palabras, en el instante crucial los protagonistas encadenan a sus parejas en un movimiento frenético, casi báquico. Es el mágico momento de la consumación»²⁷. En la escena de la boda gitana no se produce la metáfora de la consumación, puesto que Rafael no entra al baile con Juana, pero sí se evidencia el

²⁷ Gonzalo M. Pavés, «Bailando nace el Amor. El cortejo amoroso en el cine musical de Hollywood», en *Boletín de Arte*, núm. 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, p. 457.

sentimiento amoroso en los movimientos e intensas miradas de la muchacha, que se entrega al joven con el acto de quitarse el pañuelo, aprobado por él en sus gestos y en el acompañamiento de palmas durante todo el baile. Dicho gesto no pasó desapercibido para la censura de la época, pues aunque finalmente el comité decide mantener la escena, algunos de sus miembros la consideraron como una acreditación de la pérdida de la virginidad de la muchacha²⁸. La soltura y descaro de una joven Sara Lezana, que había participado ya en las representaciones de *Historia de los Tarantos* con la compañía de Alfredo Mañas²⁹, así como su maestría y espontaneidad en la danza, hacen de éste uno de los bailes más bellos de la película.

Otro momento crucial en la historia es aquel en el que Rafael se decide a presentar a Juana ante su familia, a pesar de la primera negativa ante la relación. Esta escena, que es uno de los puntos más tirantes de la tragedia de los amantes, delega también en un número musical el peso dramático, y es de nuevo el baile de Juana el que conquista a Angustias, con la misma eficacia que lo había hecho con Rafael. En los movimientos de las hermosas bulerías que interpreta la joven, Angustias ve reflejada la identidad de su pueblo, y conmovida por ello entiende que, a pesar de la rivalidad familiar, la niña es tan digna como cualquier otra muchacha para unirse a su hijo Rafael. Es entonces cuando, en manifestación de la alegría que produce el acontecimiento en la familia, tiene lugar un nuevo baile, esta vez de la propia Angustias. La expresividad de Carmen Amaya se une al brote vehemente y natural de su cante y baile, proporcionando a la película uno de los números de mayor fuerza e intensidad.

Lo mismo ocurre en la escena en la que Angustias consuela a Rafael tras un desafortunado encuentro con El Picao y los Zorongos. La madre arropa a su hijo por medio de un emotivo baile que comienza después de decirle: «¡levanta el ánimo hijo que aquí no ha pasado na! Alégrame esa cara Rafael». Su danza resulta suficiente para que al finalizarla ambos se hayan convencido de que «no dejaremos que se lleven a Juana».

De la misma manera debe ser alabado el espectacular baile de farruca de Antonio Gades en las ramblas de Barcelona, con el acompañamiento musical de Peret. El planteamiento de esta escena responde a una idea más convencional del espectáculo musical, cercano a los bailes escenificados del cine musical hollywoodiense, en el que tanto importan los movimientos del bailarín como su interacción con el espacio (las mesas, el quiosco de revistas, los coches...). Mientras que el resto de números se forja de un modo casi espontáneo y documental, derivando en un mayor realismo; la secuencia de las ramblas parece dejar ver la intención compositiva en la imagen, que subraya su elegancia no sólo por el baile de Antonio Gades, que representa un flamenco más estilizado y convencional dedicado al ocio de los turistas, sino además por los movimientos de la cámara, que por medio de panorá-

²⁸ Expediente de censura cinematográfica, *Los Tarantos*, 1963, Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, 36/3997.

²⁹ Rafel Miret y Carles Balagué, *op. cit.*, p. 190.

micas y un largo travelling parece dejarse llevar también al ritmo de la música. Sin embargo, «Yo quiero recordar que, Gades, toda esa serie de cosas andando, de las mangueras, o que se sube a la mesa, lo improvisó sobre la marcha. A él se le ocurrió toda esa serie de cosas y le dijo a Rovira: pues mira, aquí y acá, esto y lo otro... y se hizo así. Él tenía su número de farruca y lo que hizo fue pues como todos nosotros, adaptarlo, pero todo eso son cosas que se le ocurrió en el momento»³⁰. Por tanto, destaca el carácter improvisatorio de los bailes y coreografías de *Los Tarantos*, que enfatizan así el realismo y naturalidad de las escenas.

Independientemente de los números musicales anteriormente descritos, la presencia de la música flamenca colma gran parte de la adaptación cinematográfica, comenzando desde los títulos de crédito. Especialmente identifica al clan de los Tarantos, «siempre dispuestos a la alegría y al baile, en contraposición con los sombríos Zorongos [...] socialmente aburguesados»³¹. Así, la música ambiente constantemente el barrio familiar, de modo que todas las escenas que tienen lugar allí muestran antes o después a personajes bailando.

En definitiva, habría que destacar el valor musical de *Los Tarantos*, dentro del cine español e internacional (ya que fue nominada al Oscar a mejor película extranjera), y especialmente diferenciarla de otras películas musicales españolas, puesto que:

cuando se baila y se canta en la película de *Los Tarantos*, es una verdad. Entonces, cuando es auténtico suena a verdad y no hay esa parafernalia que ves tú por ejemplo en las películas de folclore andaluzas, que van con el Rocío, las sevillanas, todas bailando... Aquí hay una espontaneidad y yo creo que esa es la fuerza de la película en los números musicales³².

Recibido: octubre 2012, aceptado: octubre 2012.

³⁰ Sara Lezana, Entrevista 27 Junio 2012, Teatro Nuevo Apolo, Madrid.

³¹ Rafel Miret y Carles Balagué, *op. cit.*, p. 190.

³² Sara Lezana, Entrevista 27 Junio 2012, Teatro Nuevo Apolo, Madrid.

APÉNDICE

TABLA DE EQUIVALENCIA DE LOS PERSONAJES EN LAS TRES OBRAS

<i>Romeo y Julieta</i> SHAKESPEARE	<i>Historia de los Tarantos</i> ALFREDO MAÑAS	<i>Los Tarantos</i> FRANCISCO ROVIRA BELETA
Montesco (cabeza de familia)	Soledad, La Taranta	Angustias, La Taranta
Capuleto (cabeza de familia)	Rosendo, El Camisón	Rosendo, El Zorongo
Romeo (hijo de Montesco)	Ismael (hijo de los Tarantos)	Rafael (hijo de los Tarantos)
Julieta (hija de Capuleto)	Juana (hija de los Camisones)	Juana (hija de los Zorongos)
Mercucio (pariente y amigo de Romeo)		Mogi (amigo de Rafael)
Tebaldo (sobrino de Capuleto)		
Fray Lorenzo (franciscano)		Padre Lorenzo (Sacerdote)
Paris (joven conde, pariente del Príncipe)	El Picao (familiar de los Camisones)	Curro, El Picao (familiar de los Zorongos)
Señora Montesco (esposa de Montesco)		
Señora Capuleto (esposa de Capuleto)	Angustias (esposa de El Camisón)	
Ama de Julieta		
	Coro de Niños	
	Salvador (hijo de los Tarantos)	
	Aurora (hija de los Tarantos)	
	Alegrías (hija de los Tarantos)	(hermana pequeña de Rafael)
	Sancho (hijo de los Camisones)	Gero (hermano pequeño de Juana)
	Jeremías (hijo de los Camisones)	
	Juan Encueros (familiar de los Camisones, propietario del bar)	

«NO LA TOQUES MÁS, SAM»: ALGUNAS NOTAS SOBRE ADORNO Y EL CINE

Marina Hervás Muñoz
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En este artículo se trata de apuntar algunas de las líneas fundamentales que guían la crítica que Th.W. Adorno llevó a cabo sobre el mundo cinematográfico en vinculación a su reflexión sobre la industria cultural. Adorno abordó el cine desde múltiples perspectivas, que van desde el ámbito musicológico (gracias a su trabajo colaborativo con Hanns Eisler) hasta el sociológico (relacionado con textos tan importantes como *Dialéctica de la Ilustración*, que escribió a cuatro manos con Max Horkheimer). Uno de los objetivos de este artículo es el de relativizar la extendida idea del disgusto que le produjo el cine al filósofo alemán, tratando de justificar su postura con respecto al séptimo arte en el contexto de su obra completa.

PALABRAS CLAVE: Th.W. Adorno, cine, industria cultural, música de cine, teoría crítica.

ABSTRACT

«Don't Play It Again, Sam!»: Some Notes On Adorno's Theory of Cinema». This article tries to point out some lines that were followed by Adorno's critical work about the cinema's world, which is related to his ideas about culture industry. Adorno thought about cinema from multiple perspectives, from musicological (which is linked to his collaborative work with Hanns Eisler) to sociological fields (that is related to such important texts as *Dialectic of Enlightenment*, written by Horkheimer and Adorno together). One of the most important aims of this work is to relativize the widespread idea that the reasons of his critical point of view is because he hardly disliked cinema, trying to justify that position in the context of his complete work.

KEY WORDS: Th.W. Adorno, Cinema, Cultural Industry, Film Music, Critic Theory.



Si pasas hambre, no puedo darte de comer.
Así que estoy como fuera del mundo,
perdido, como si te hubiese olvidado¹.

Bertolt BRECHT, «Preguntas».

Que a Adorno no le gustaba el cine o que, al menos, no reconocería fácilmente que le gustaba, es algo comúnmente asumido por sus lectores y estudiosos. Resulta muy arduo relativizar esta creencia, más aún si tomamos como instancia una de sus conocidas sentencias: «cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, peor y más estúpido»². No obstante, aunque no tematice *amplia y específicamente* el cine³, su teoría sobre la cultura de masas (en la que se incluye el séptimo arte) sí que ocupa un lugar protagonista en su obra y en ella incluye un estudio significativo sobre diferentes medios de comunicación de masas como el cine, la televisión o la radio. Éste es un tema que atraviesa buena parte de los temas principales en los que trabajó durante toda su vida. Además, la reducción del «no le gustaba el cine», en la que por cierto entran también Stravinsky y el jazz, es, por un lado, antiadorniana y, por otro, injusta con un «pensamiento vivo que luchó, quizá más que ningún otro, contra su propia reificación»⁴.

Tal y como señalan Breixo Viejo y Jordi Maiso⁵, cabría pensar en dos momentos en la reflexión sobre la industria cultural y el cine en Adorno: la primera etapa, que abarca su estancia de más de quince años en Estados Unidos; y la segunda, que coincide con sus últimos años de vida y regreso a Alemania, desde el año 1951 hasta 1969, momento en el que revisa algunas de sus posiciones anteriores como queda patente, por ejemplo, en artículos como «Transparencias cinematográficas»⁶, que data de 1966, o en el seminario en el que abordó el cine de Fritz Lang. El periodo de exilio que vivió en Estados Unidos estuvo marcado por su colaboración con Hanns Eisler en el seno del *Film Music Project* (FMP), auspiciado por la Fundación Rockefeller y la New School for Social Research. Este proyecto fue precedido, en el caso de Adorno, por un puesto de dirección a tiempo parcial del departamento de

¹ «[...] Hungerst du, hab ich dir nichts zum Essen/Und so bin ich grad wie aus der Welt/Nicht mehr da, als härt ich dich vergessen» [Bertolt Brecht, «Fragen»].

² Adorno, Th.W., *Minima Moralia*, Madrid, Akal, 2004, p. 30.

³ Sus textos sobre el cine se encuentran en Adorno, Th.W. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2004; Adorno, Th.W., «Carteles de cine» y «Dos veces Chaplin»; en *Prismas. Crítica de la cultura y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962; Adorno, Th.W. y Eisler, H., *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, Madrid, Akal, 2007; su obra póstuma Adorno, Th.W., *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004 y Adorno, Th.W., *Minima moralia, op. cit.*

⁴ Viejo, B. y Maiso, J., «Imágenes en negativo. Notas introductorias a 'Transparencias cinematográficas' de Theodor W. Adorno», *archivos de la filmoteca* 52, febrero 2006, pp. 122-129.

⁵ Viejo, B. y Maiso, J., «Imágenes en negativo. Notas introductorias a 'Transparencias cinematográficas' de Theodor W. Adorno», *archivos de la filmoteca* 52, febrero 2006, pp. 122-129.

⁶ Que se corresponde con Adorno, Th.W., «Carteles de cine», en *Prismas. Crítica de la cultura y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, aunque fue publicado originalmente en el periódico *Die Zeit* en Hamburgo el 18 de noviembre de 1966.

música del Princeton Radio Research Project (trabajo que había sido su salvaguarda para emigrar a Norteamérica, lo que le permitió evitar así el asedio nazi). Gracias a su colaboración en la radio, comenzó a realizar algunos trabajos de reflexión sobre la influencia de ésta en la *vida moderna*, algo que desembocaría en su texto a cuatro manos con Max Horkheimer *Dialéctica de la ilustración*, publicado en Los Ángeles en 1944, y otros más pequeños específicamente sobre la radio y la televisión, y que serán fundamentales para comprender algunas de las líneas que se encuentran en su texto cumbre sobre el cine. El FMP, concretamente, surgió gracias a una beca concedida por la Fundación Rockefeller a Eisler tras presentar un proyecto en el que ya se apuntaban las líneas fundamentales que luego culminarían en su libro con Adorno, *Composición para el cine*, publicado en 1947 por la editorial Oxford University Press⁷, que trataba de hacer converger la teoría y la praxis. El libro se dirige a la música del cine dada la formación de ambos autores en materia musical (Adorno, aparte de Filosofía, estudió piano y composición, y Eisler, antes de llegar a EEUU, había musicado poemas de Brecht y ya había compuesto algunas de sus obras más importantes). No obstante, en este libro se desprenden muchas de sus ideas sobre el cine en términos generales, no sólo en lo referente a su música, ya que Adorno «se ha negado durante toda su vida a decidirse profesionalmente por la Filosofía o por la Música. Sabía demasiado bien que, en verdad, desde estos dos ámbitos divergentes buscaba lo mismo. [Por eso] el pensamiento musical y la tendencia teórico social y filosófico-histórica convergen en él [...]»⁸. Así, en sus reflexiones sobre la música encontramos algunas claves para entender su teoría estética o su pensamiento dialéctico y negativo, así como su crítica al mundo administrado y el impulso utópico que late en su obra.

El Estados Unidos al que llegan, que es descrito por Eisler de la siguiente manera: «[...] Si no has visto América, sólo conoces el capitalismo parcialmente. Aquí late en su forma más desnuda, más salvaje y más brutal. Es algo realmente instructivo para una persona inclinada a teorizar»⁹, marcará profundamente su visión sobre el cine. En Estados Unidos Adorno constató la definitiva caída del mundo que en vano trataron de edificar los artistas decimonónicos como último resquicio de la esperanza de lo que *podría-ser-de otro-modo*. El derrumbamiento de los grandes sistemas metafísicos y de la religión, que otrora daban respuesta a las preguntas por la vida, desembocó en la afirmación de un modelo capitalista que se afianzó con el tránsito

⁷ El texto salió a la luz sólo con el nombre de Eisler, ya que Adorno se había retirado como coautor dada la persecución política que estaba sufriendo por aquellos años el compositor por sus actividades pasadas en el partido comunista. En la actualidad sigue abierto el debate del *porcentaje* de la autoría del texto, ya que hay diferentes versiones y opiniones que se contradicen entre sí que dificultan alcanzar una idea aproximada de cómo se dio esa colaboración.

⁸ Adorno, Th.W. y Mann, Th., *Correspondencia 1943-1955*, México/Madrid, FCE, 2006, p. 97.

⁹ Se trata de una carta de Hanns Eisler a Ernst Hermann Mayer del 14 de marzo de 1935, reproducida en Viejo, B., *Música moderna para un nuevo cine: Eisler, Adorno y el Film Music Project*, Madrid, Akal, 2008, p. 34.



de su fase industrial a su fase financiera monopolística. Ésta, no sólo no suavizó los efectos de la fase industrial, sino que, además, potenció su carácter ideológico, que consiguió adentrarse en todos los rincones de la vida, no sólo aquellos directamente relacionados con lo económico. El capitalismo, así, se volvió un tipo de *pensamiento* y de *creencia* al que sólo cabía acudir desde la reflexión inmanente.

Uno de los primeros aspectos de los que se ocupa es la explicitación de su carácter *regresivo*, algo que comparten todos los productos que surgen directamente de la lógica industrialista. El carácter *regresivo* del cine —carácter que también encuentra en otras formas de expresión artística— es uno de los puntos más relevantes de su teoría y penetra en todas sus dimensiones. Éste consiste, dicho muy someramente, en la aplicación de las categorías de «siempre-lo-mismo», que permiten garantizar el éxito al tiempo que vuelven artificial y superfluo el cine. El espectador recibe lo que de antemano ya espera recibir. Por tanto, supone una *regresión* con respecto a lo que el arte, en tanto dotado de *contenido de verdad*, puede dar al ser humano. Para Adorno, se pierde el carácter *enigmático* que tradicionalmente acompañaba siempre a lo artístico¹⁰. Si este carácter se podía comprender como una constante interpelación al espectador, como un signo de interrogación, el cine para Adorno es siempre una respuesta. En ejemplo excepcional para Adorno se encuentra en Chaplin. En él, aparte de un buen amigo, halló una forma distinta de comprender el cine. En su caso, la finalidad de éste se encontraba en su pensamiento. Lo utilizaba como *forma de expresión*, asemejándolo así al modo de hacer arte previo al cine. Así, secundaba la interpretación benjaminiana de Chaplin, cuando afirmaba que «se ha dirigido en sus películas al afecto a la vez más internacional y revolucionario de las masas: la risa». Pero, para Adorno, no se trata sólo de una suma más o menos lograda de humor que, en tiempos de horror, es también una forma de resistencia. Él equipara, en cierto modo, su forma de escribir (y de pensar) y la forma de hacer reír de Chaplin: al pensamiento «le es esencial un momento de exageración, de desbordamiento de las cosas, de descargarse el peso de lo fáctico en virtud del cual, en lugar de proceder a la mera reproducción del ser, lo determina de forma a la vez estricta y libre»¹¹. La risa en Chaplin no es *exactamente* divertida: no cabrá nunca en las grabaciones enlatadas. Es una risa nostálgica, como la de aquellos que suspiran mientras miran fotografías antiguas pensando en lo que la vida puso ser y no fue. La diversión que propone la industria cultural es moderada, petrificada. Un exceso de placer no sería rentable. Todo el placer industrializado es limitado, si no, no cabría renovación y, por ende, no habría nuevos productos. El carácter regresivo del cine firma la paz con un mundo desencantado, que se rinde en la búsqueda de la utopía que emerge de la crítica. No sólo el cine habla de un mundo del que ya no es posible hablar —ese «mejor de los mundos posibles» que prometía el bueno de Keynes—, sino que, además, se oculta ese *verdadero* mundo en el que «incluso hablar de los

¹⁰ «Todas las obras de arte son escrituras jeroglíficas cuyo código se ha perdido y a cuyo contenido contribuye precisamente la falta de código». Adorno, Th.W., *Teoría estética, op. cit.*, p. 170.

¹¹ Adorno, Th.W., *Mínima Moralía, op. cit.*, p. 132.

árboles puede ser delito —ya que supone callar sobre tantas cosas...»¹². El cine da «sueños sin necesidad de soñar», algo que sentencia lo que el ser humano quiere para sí mismo: la aceptación de la desesperanza.

El cine crea un tipo muy específico de comunidad y de sujeto: «el cine, que hoy acompaña inevitablemente a los hombres como si fuese una parte de ellos, es al mismo tiempo lo más alejado de su destino humano, del que se va realizando día tras día [...]. Ha conseguido transformar a los sujetos en funciones sociales [que] saborean su propia deshumanización como algo humano»¹³. Esta interpretación viene dada gracias a una de las propuestas que, si bien podrían ser muy interesantes en el marco de la teoría del cine, es precisamente el punto en el que se apoya Adorno para su crítica, a saber, que el origen de éste se da como suma del teatro, la novela psicológica (o la típicamente decimonónica), la novela por entregas, la opereta, el concierto sinfónico y la revista¹⁴. Para él, en relación al sujeto, el cine adoptó aquellos elementos más deformadores de cada una de estas expresiones artísticas. No obstante, la novela decimonónica, que cronológicamente es el paso anterior, tenía en su poder la ingenuidad de que mil palabras no valen lo mismo que una imagen. El cine, en su inmediatez, destruye esa ingenuidad emancipadora e impone la imagen, que ya ha renunciado a su valor de uso por su valor de cambio. Hay una transición del *nosotros* que se daba en las manifestaciones más arcaicas, al *yo* individualizado que se mutila hasta integrarse en la *masa*. Es decir, esta mutilación del yo desemboca en un individuo genérico, idéntico a lo que la industria cultural decida para sí (es decir, la moda y la tendencia impuesta coactivamente). La *masa* es movida por los productos que la industria cultural genera que *nunca son lo que parecen*, pese a la evidencia del velo de ilusión que portan. Igual que los cigarrillos *Marlboro* fueron, durante una época, la representación de la virilidad o los televisores *Phillips* la marca definitiva de la consecución del *american dream*, el cine muestra en cada uno de sus fotogramas un ideal de espectador, o de nación o de principios morales que sólo en cuanto inalcanzables son poderosos. Así, la industria cultural se transforma en un teatro chino de marionetas: «la *starlet* debe simbolizar a la empleada, pero de tal manera que para ella, a diferencia de la empleada, el gran abrigo de noche parezca hecho a medida. De ese modo, la estrella no sólo representa para la espectadora la posibilidad de que también ella pueda aparecer un día en la pantalla, sino también, y de forma más palmaria, la distancia que las separa»¹⁵. Ése es el sujeto genérico. La empleada y la actriz podrían haberse intercambiado, sólo fue cuestión de probabilidad. En el aburrimiento y en el hastío, así como en la sustitución de los deseos por necesidades, se encuentra la clave de la falsa renovación de los productos. La actriz envejecerá y pasará de moda, como vimos en la trágica *Sunset Boulevard*.

¹² Brecht, B., «A los que nazcan después», cit. por Claussen, D., *Theodor W. Adorno: uno de los últimos genios*, Valencia, PUV, 2006, pp. 165-166.

¹³ Adorno, Th.W., *Mínima Moralía*, op. cit., p. 214.

¹⁴ Véase Adorno, Th.W. y Eisler, H., «Observaciones sociológicas», en *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, op. cit., pp. 51-63.

¹⁵ Adorno, Th.W. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, op. cit., p. 159.

Mientras, permanecerá en el *star system* falsificando un poco más al cine, incidiendo en su poder de convertir a lo humano en mercancía. En eso colabora fuertemente la publicidad: La propaganda, que deriva del latín *propagare* (verbo que remite a la práctica de jardinería de poner un esqueje en tierra para reproducir una planta), implica la transmisión y difusión de una doctrina o una práctica de manera artificial con el fin de «influir sobre las actitudes emocionales de los otros»¹⁶. Un matiz importante será la subsunción de la existencia de la propaganda a la existencia de alternativas. Sin éstas, la propaganda carecería de sentido. Es decir, la sensación de *libertad* de elección es fundamental para la publicidad, que alberga en su núcleo una paradoja: se fundamenta en el hecho de la posibilidad de determinar a los consumidores potenciales bajo el mantenimiento de la cláusula de la posibilidad de elección indeterminada, es decir, libre. Si el sujeto consumidor se autopercebiera como determinado, muy probablemente encontraría perniciosa aquellas causas que le han dirigido a su elección ya que se estaría desprendiendo de la autonomía de la que se cree poseedor. Ése es el secreto del gato de Chesire que representa la industria cultural: al mismo tiempo que muestra un viso de esperanza (no se ha agotado aún el modelo que insta al espectador a trabajar duro para poder tener o ser como aquello que ve en la pantalla, así como que la situación histórica se marca por la legítima aspiración cotidiana de querer aparecer en un rodaje), éste se esfuma al ver que *eso* nunca llega, nunca es para los «normales», esos seres fungibles, numéricos, los clientes y los empleados (con suerte). Por eso, el conformismo llega e incluso algunos lo llaman felicidad.

Para Adorno, el cine es la forma más característica de darse la *cultura* en el contexto del modelo de la industria cultural. Por eso, no podría alcanzar la categoría de «arte auténtico», en la medida en que nace y persiste en su naturaleza de «arte administrado», que es un arte degradado. Desde esta perspectiva, fundamentalmente, el cine es un *medio* donde se desarrollan prototipos y proyectos ideológicos de una superestructura que no responde al mundo del arte, sino al mundo de la empresa. Uno de los aspectos más importantes en su crítica al cine se encuentra en la técnica característica de éste frente al arte tradicional. La industria cultural ha alcanzado, para él, un modelo técnico homogeneizado que responde a un proceso de racionalización que viene marcado por las directrices de lo económico que, en los tiempos que corren, están profundamente hermanadas con el dominio ideológico. Sin embargo, la imprimación del carácter industrial no se encuentra sólo en la técnica, sino en la subyugación de su potencial estético a las medidas de la industria. Su contenido es privarlo de «lo inoportuno», aunque que diverge de la «racionalidad instrumental de la producción masiva»¹⁷. El cine se vuelve a-humano: no hay titubeos, nadie tropieza, nadie aparece sin maquillar. Esto penetra en la propia vida: el sujeto se encuentra

¹⁶ Cfr. Brown, J.A.C., *Técnicas de persuasión*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 10-11.

* El título de este apartado hace referencia al título de la ópera del compositor español decimonónico Juan Crisóstomo de Arriaga.

¹⁷ Adorno, Th.W., *Teoría estética*, op. cit., p. 287.

en decadencia al devenir en objeto, pero no en un objeto con primacía, sino en un objeto domeñado. La propia experiencia se encuentra sometida a las categorías normativas. Ésa es la forma en la que lo inconmensurable se hace también «normal», pues se vuelve «ejemplo de ésta o aquella constelación públicamente reconocida»¹⁸. Para él, muchos de los apologistas del cine lo salvan arguyendo al arte popular. Éste es invertido por Adorno (en tanto *pop*): no es que el público marque las directrices de este *arte pop*, sino que el *arte pop está ya pensado*, como veíamos, para gustar al público. En éste no sólo entra el cine, sino también, por ejemplo, la reducción maniquea e ideológica de «lo bueno y lo malo» de los cuentos de hadas. La modelación del gusto del arte popular es siempre afirmativo: un sí que se da en la sustitución del «aplauzo matizado» por las entradas que se pagan. Tal y como Adorno evidencia, aquellas películas que siguen esquemas conocidos suelen ser éxitos asegurados, la novedad siempre es un riesgo que no puede aventurarse. Por eso, para él, la divergencia que las vanguardias cinematográficas propusieron a principios del siglo xx fue finalmente absorbida por el colectivo *empresarial*, que no permite producir sin rentabilidad. La naturalidad con la que se producen estos procesos es uno de sus tácticas más perversas: «los artistas saben que la mera referencia al ‘arte’ despierta las iras de los ejecutivos y que los imperativos del *showmanship* y del éxito comercial deben ser aceptados expresa y tácitamente como las premisas necesarias del trabajo [...] toda sugerencia de novedad [...] tropieza con una serie de resistencias que no se pueden calificar de censura, sino como la fuerza de gravedad del sistema»¹⁹.

Desde este punto de vista, en el cine se encuentra la destrucción de la posible comprensión democrática del aura benjaminiano²⁰ —algo que el propio Benjamin ya supo ver, en cierto modo—. Si bien el cine ofrece un producto para cada uno de sus *públicos* potenciales —que permitiría crear un velo de democracia—, al tiempo desvela de ese modo su mayor perversidad al sustituir esa falsa democracia por la asunción de la definitiva pérdida de libertad y del consumo programado. La pregunta que plantea Adorno para el arte tras el auge del modelo industrial, y que acude directamente al corazón del cine es la cuestión de su *finalidad*. Para él, el cine no se legitima como fin en sí mismo: la técnica y su contenido estético no son suficientes, ya que su *para qué* apunta inquisitivamente a lo que anticipadamente ya tenían planificado los ilusionistas de la industria cultural. De este modo, el cine ha pasado de ser parte del poder del progreso a ceder sus posibilidades en el progreso del poder²¹. La comprensión de esta estrategia de *anticipación* toma, según Adorno, el proceso desarrollado por Kant en su tematización del esquematismo. El esquematismo kantiano era un mecanismo que se encontraba en el *alma* y que permitía «anticipar la multiplicidad de lo sensible» para poder ser aprehendida por los conceptos.

¹⁸ Adorno, Th.W., *Mínima Moralia*, op. cit., p. 71.

¹⁹ Adorno, Th.W. y Eisler, H., *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 165.

²⁰ Tematizada en el texto «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en Benjamin, W., *Obra completa*, libro I, volumen 2, Madrid, Abada, 2010.

²¹ Véase *Ibidem*, «Concepto de Ilustración», pp. 19-56.

Del mismo modo, la industria cultural va, paulatinamente, enseñando a sus «clientes» lo que *tiene* que gustarles y lo que *no*, de tal modo que el espectador va a ver algo que sabe previamente que *va a gustarle*: «por regla general, en una película se puede saber en seguida cómo terminará [...] incluso los gags, los efectos y los chistes están calculados [...] por expertos especiales, y su escasa variedad se puede repartir, en lo esencial, en el despacho [...]. Su armonía garantizada de antemano es la caricatura de la fatigosamente lograda gran obra de arte burguesa»²². Asimismo, el aura benjaminiana se desvanece en la medida en que no hay un original, un referente: en el cine «la mercancía producida en masa es el objeto en sí», lo que lleva a identificar al cine directamente con la lógica social. Ésta invita al cine a aparentar su tiempo *como si* fuese «aquí y ahora», algo que mantiene su vínculo con el elemento aurático, aunque por principio, en el cine es imposible ese «aquí y ahora». El engaño del tiempo histórico se da con el montaje, la elipsis y la grabación fragmentada, así como la mediación mecánica. Para Adorno, pese al avance tecnológico que supone (que no en vano encierra en sí un fuerte componente fetichista), hay un empobrecimiento patente de la experiencia intelectual y sensible: el cine «reduce el amor al romance»²³. Es decir, sustituye al mundo por una mala copia de éste.

La música es otro de los apartados de los que más detenidamente se ocupa Adorno en su trabajo conjunto con Hanns Eisler, como ya hemos indicado. En primer lugar, hacen una revisión de cuáles son los aspectos que la música ha cedido, en su unión con el cine, del terreno del arte al *entertainment*. En primer lugar, se encuentra el uso del *leitmotiv*. Éste propone una fórmula eficaz y rápida para identificar a los personajes y a las situaciones: aunque varíen, son siempre reconocibles. Los violines en el registro agudo serán la herramienta para las escenas de amor donde aparece el galán, el *stacatto* del viento y alguna fanfarria los de las escenas de acción del héroe, los cromatismos serán adjudicados para los canallas y malvados. El *leitmotiv* se desprende dolorosamente de su herencia wagneriana. Aunque comparten su sentido, la tendencia a la simplicidad y la escasa elaboración técnica, así como la pérdida de simbolismo metafísico, del carácter trascendente, le hacen desprenderse definitivamente de su herencia wagneriana. La pérdida simbólica es, para Adorno, el punto de inflexión, ya que ahí el cine reconoce expresamente su ánimo de *duplicación*, de *afirmación* de lo dado en el proyecto ideológico de la industria cultural. En segundo lugar se encuentra la melodía y la eufonía. Para Adorno, el tipo de melodía idiosincrásica del cine es el *tune*. Éste se caracteriza porque su desarrollo es posible prácticamente adivinarlo sin margen de error, dado su carácter eminentemente *cantabile* y «natural». Esta *naturalidad* responde a una utilización de intervalos pequeños diatónicos, una simplicidad acusada y una armonía básica. Valga pensar en cualquiera de las bandas sonoras *clásicas*: ¿podría usted tararear *Rocky* o *Star Wars* o *Indiana Jones*? El problema es que la melodía deja de tener entidad propia en la medida en que tienen que amoldarse a lo que el cine cuenta. En la

²² *Ibidem*, pp. 138-139.

²³ *Ibidem*, p. 153.

música, si quiere ser coherente, no caben elipsis. La melodía, que surgió de la mano de la poesía, lo que le confería una simetría y una regularidad que en el cine no es posible conservar, deviene en una prosa que ha perdido su status literario: «ninguna frase de ocho compases puede sincronizarse realmente con un beso filmado»²⁴. Para Adorno, lo trágico es que la melodía ha tenido que adaptarse, volviéndose así artificial, forzada, en lugar de encontrar precisamente en éste un lugar desde el que librarse de sus ataduras y crear una nueva forma de lenguaje. En tercer lugar, Adorno se ocupa del extendido *dictum* de que «la música de cine no debe oírse». Para él, «se ha tolerado como a un intruso del que en cierto modo no se puede prescindir. Por un lado, responde a una necesidad real; por otro, responde a la creencia fetichista por la cual todo recurso técnico existente debe ser explotado»²⁵. Adorno encuentra una contradicción entre las exigencias de aproximar a lo real la ficción y su forma de hacerlo musicalmente. Para él, una práctica más coherente se aproximaría más a música articulada en ruidos (que se correspondería con el actual sonido natural o directo) que una banda sonora. El musical sería el único que seguiría una lógica de la integración de la música en el cine no como mera explotación de los mejores recursos técnicos, ya que así la música tendría un protagonismo equiparable con el contenido visual. Parecería que, en este sentido, Adorno piensa en equiparar el cine con el tipo de ópera más próxima al teatro musical que desarrolló proféticamente Puccini. Esta negación del derecho de la música a ser oída redundante, además, en una práctica interpretativa que surge *ad hoc* para el cine. Se trata de una interpretación siempre *mezzoforte* (los *fortissimo* o los *pianissimo* podrían entorpecer la primacía de lo visual) que, además, extrema lo que puede verse. Es decir, no cabe ningún *expressivo*, sino que siempre se toca en un *exageratto*: los violines tienen que sonar más cursis y los vientos más duros que nunca. Ésa es, para Adorno, la herencia del «mudo» que, pese a matizarse paulatinamente, ha dejado su resto de tal forma que se ha convertido en la *forma específica* de sonar la música de cine.

El siguiente aspecto que toma en consideración es la justificación visual de la música, algo que ya incluso hacia 1940, cuando escribía *Composición para el cine* con Eisler, era un recurso bastante agotado. Lo pudimos ver con un cuidado desarrollo en las películas de los hermanos Marx, que sólo se musicaban en los momentos que visualmente *necesitaban* música. El concierto improvisado antes de llegar a tierra de *Una noche en la ópera* es uno de los ejemplos más ilustrativos: la música queda costreñida a esos espacios, sin poder vivir aún por sí misma. Para Adorno este asunto se vuelve especialmente ridículo cuando se justifica la música en una película de corte histórico: la habitual carencia de rigor ha sedimentado algunas ideas falsas sobre la interpretación y el contexto en el que se desarrollaba esa música, especialmente si ésta es popular. Ésta se reduce a un par de ideas preconcebidas que se alejan de lo que verdaderamente se daba. Vemos ejemplos referentes a nuestro país con algunos bodrios hollywoodienses (que sitúan, por supuesto, a España en Méjico): nuestra

²⁴ Adorno, Th.W. y Eisler, H., *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, op. cit., p. 19.

²⁵ *Ibidem*.

música es algo así como un flamenco rancio digno del mejor show de turistas *yankees*. Parecería que el paso que se lleva a cabo pasa de esa justificación visual de la música al carácter ilustrativo de ésta, que potencia su interés funcional y redundante en los estereotipos que simplifican las posibilidades expresivas del cine. Más de un espectador se removería en la butaca si ante un valle apacible y un *happy end* sonase una música atronadora. Para Adorno, su peligro se encuentra especialmente en la carga ideológica que portan: «bajo ningún concepto debe haber lugar para melodías de flauta que limiten el canto de un pájaro al ámbito esquemático de los contundentes acordes de novena»²⁶ como si eso fuese la naturaleza. Desde su punto de vista, el peligro se encuentra en la recurrencia a *clichés*. Éstos no sólo operan en cuanto a la relación de la música de lo visual, como hemos señalado, sino también con respecto de la música en sí misma. La *convención* que la música ha permitido de sí misma ha influido en la valoración de algunas obras (o una popularización dañina) que ha integrado en grandes obras de arte la lógica comercial con la simple aplicación del *top ten* o la colocación de la música como si estuviera en un escaparate (tomemos como ejemplo la hastiada utilización de la *Marcha nupcial* de *Sueño de una noche de verano* de Felix Mendelssohn). Para Adorno, sólo cabía una posibilidad para dignificar la música de cine. Igual que consideraba que podía hacerse una música idiosincrásica para la radio (para ello acudió a un texto de 1959 de Stockhausen, en el que teorizaba sobre esa música hecha *ad hoc* para la radio, adaptada al medio), también creía que el cine debía tener una música para él diferente a esa *deformación de la tradición* que usaba como banda sonora. Esto se verá materializado, como instante, en el quinteto *Catorce formas de describir la lluvia* (*Vierzehn Artzen, den Regen zu beschreiben*), op. 70, que estaba pensada para la película muda *Lluvia* (1929), en la medida en que se recupera la naturaleza *poética* de la música.

El interés de la propuesta adorniana radica, sobre todo, en la aplicación de su diagnóstico sobre el cine en el análisis de la industria cultural como fenómeno idiosincrásico que no sólo pervive sino que cada vez adquiere más fuerza y protagonismo en el modelo social imperante. El profundo análisis de su calado, realizado además en la antesala del verdadero desarrollo tecnológico, marcado especialmente por la *era internet*, sigue teniendo una vigencia muy significativa: bien podría afirmarse que aún no ha habido ningún estudio que supere (si en el conocimiento sobre lo humano puede hablarse de superación) su diagnóstico. No obstante, pese a que es constatable que Adorno tuvo un contacto frecuente y directo con el mundo del cine, parecería que la radicalidad de su crítica es hartamente injusta con lo que el cine ha dado, también en contra de sí mismo al discutir su origen y tratar de hablar un lenguaje divergente del que el estrecho corsé de la racionalización industrial le permitiría. No obstante, parecería aún más injusto agotar su pensamiento a ese «disgusto» que le podía producir el cine. Más de una vez podemos leer en sus textos una fuerte crítica a aquellos que identifican la crítica artística con el gusto o que juzgan desde una reducción subjetivista. Por eso, parecería que Adorno no sólo hizo un esfuerzo muy

²⁶ *Ibidem*, p. 23.

remarcable por *entender* el fenómeno cinematográfico, sino que también le gustaba un tipo de cine: aquel que podía tomar el relevo de la posición de trinchera frente a la cosificación de la racionalidad industrial.

Recibido: septiembre 2012, aceptado: octubre 2012.



UN CINEASTA PINTOR: JACQUES DEMY

Bárbara Santos Mato

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

La inagotable unión de cine y pintura encuentra un maravilloso ejemplo en el cineasta de la Nouvelle Vague francesa: Jacques Demy. Director que da al color un uso primordial en cada una de sus películas, teniendo una importancia fundamental para el desarrollo de la trama y la psicología de los personajes. Este uso simbólico y psicológico del color hace que las reflexiones de Wasili Kandinsky estén presentes en los trabajos del realizador. Y como ejemplo, su film más emblemático: *Los paraguas de Cherbourgo*, en el que además podemos encontrar claras referencias a pintores como Matisse o Vermeer.

PALABRAS CLAVE: Jacques Demy, cine y pintura, psicología del color, Kandinsky, *Los paraguas de Cherbourgo*, Matisse, Vermeer.

ABSTRACT

«A Painter Filmmaker: Jacques Demy». The endless union of cinema and painting has a wonderful example in French Nouvelle Vague director Jacques Demy. Colour takes a particularly central role in his films, always complementing the development of both plot and character psychology. Such symbolic and psychological use of colour shows Kandinsky's reflections to be always present in Demy's work. Taking his flagship film: *The Umbrellas of Cherbourg* as an example we find clear references to painters such as Kandinsky, Matisse and Vermeer.

KEY WORDS: Jacques Demy, cinema and painting, psychology of color, Kandinsky, *The umbrellas of Cherbourg*, Matisse, Vermeer.



La armonía cromática debe apoyarse, en última instancia, en tocar en el espíritu humano, es uno de los principios fundamentales de la necesidad interna.

W. KANDINSKY

Entre todas las artes podemos percibir unos ciertos lazos de unión, a veces más fuertes que otros. Y como no podía ser menos, el cine tiene fuertes lazos de unión con las demás artes. Por ejemplo, pintura y escultura se unen mediante *Lo imposible III* (1947) de María Martins y *Allegro Ma Non Troppo* (1977) de Bruno Bozzetto bajo un beso caníbal; o el cine y la fotografía de Harry Gruyaert o Joseph H. Lewis, que nos envuelven en ese halo del cine negro.

La unión del cine y la pintura es quizás la más prolífica desde que el color empieza a formar parte de éste en los años treinta. En los años sesenta el blanco y negro coexistía con el color. Es en esta época cuando el blanco y negro se asociaba al cine de autor y el color formaba parte del cine más comercial. Aunque no hay que olvidar que muchas veces el uso del blanco y negro fue una imposición económica (*Lola*, 1960, de Jacques Demy)¹.

Jacques Aumont da una explicación a esta íntima unión; ya que para él el color y la pintura son medios más rápidos que el cine para llegar a crear alguna emoción, por lo que éste siempre ha querido imitar a la pintura en su vocabulario (formas, valores y superficies)². Esta estrecha relación entre cine y pintura no siempre se muestra de igual manera, como se señala en los siguientes ejemplos:

- Han sido muchas las vidas de los pintores que se han visto reflejadas en el cine: Van Gogh en *El loco del pelo rojo* (*Lust for life*, 1956), Miguel Ángel en *El tormento y el éxtasis* (*The agony and the ecstasy*, 1965), Modigliani en *Los amantes de Montparnasse* (*Montparnasse 19*, 1968), Goya (*Goya en Burdeos*, 1999), Pollock (*Pollock*, 2000) o Miró (*Miro forja*, 1974; *Miro tapis*, 1974)³.
- Un lienzo famoso puede formar parte del argumento de la películas, como en *La hora de los valientes* (1998) de Antonio Mercero; o influir en todo el ambiente de la película, como Van Gogh con su «Cuervos sobre el trigo» (1980) en *Dreams* de Akira Kurosawa, Vermeer con «El astrónomo» (1668), «El geógrafo» (1669) o «Mujer ante clavicordio» (1665) en *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice; Goya y su «Saturno devorando a sus hijos»

¹ Hay que recordar el impacto que causó el estreno de la película de Woody Allen *Manhattan*, en 1979, por ser una obra en blanco y negro. Más tarde el director afirmaría que el uso de estos colores, que se convertiría en una seña de identidad de ciertos films suyos como *Zéling* (1983), *Broadway* (1984) o *Celebrity* (1998), se debía a que, según él, de esta manera se capturaba mejor el alma de New York, una esencia propia de las fotografías antiguas. Y añade además que esta utilización del blanco y negro subraya el lado serio de la película, dotándola de un cierto tono documental.

² Jacques Aumont: *El ojo interminable. Cine y Pintura*, Paidós, Barcelona, 1997.

³ Véase el artículo de Gloria Camarero «El pintor protagonista», en *Filmando la historia. Representaciones del pasado en el cine*. Beatriz de las Heras y Vanesa de Cruz (editoras). J.C. Madrid, 2009, pp. 49-64, y el libro de esta misma autora *Pintores en el cine*, J.C. Clementine, Madrid, 2009.

- (1820-1823) en *Furtivos* de José Luis Borau; o el cuadro «Paseo por el bosque» (1886) de A. Henri Rousseau, que inspira el film de Pascale Ferran *Lady Chatterley* (2006).
- Dentro de determinados trabajos, sobre todo en géneros como el histórico o el musical, aparecen diferentes *tableaux-vivants*. Una práctica iniciada por Méliès en 1908 con *La civilización a través de los siglos* (*La civilisation à travers les âges*, 1908) con la reproducción de «La justicia y la venganza» de Pierre-Paul Proudhon. Uno de los ejemplos más relevante en este sentido lo vemos en *Un americano en París* (*An american in Paris*, 1958), en donde a lo largo de una secuencia de 20 minutos vemos desfilar toda una serie de cuadros de Toulouse-Lautrec, Dufy, Utrillo, etc.
 - Una escuela pictórica puede influir en toda la concepción del film, como pasa con *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doctor Caligari*, 1920) y el expresionismo alemán⁴.

EL COLOR

El uso del color en el cine tiene una concepción pictórica, histórica, simbólica y psicológica. La pintura y por tanto el color han sido objeto de numerosas reflexiones por parte de los cineastas. J.L. Borau⁵ afirmaba que la pintura alimenta al cine y poco a poco es el cine el que va alimentando a la pintura, o E. Rohmer, que teorizó sobre la originalidad del cine como arte, aunque para él lo pictórico y el color deberían estar siempre subordinados al contexto general de la película⁶.

El color ha tenido y tiene una identidad propia en cada película. Directores, decoradores y operadores intentan extraer de cada uno de los colores que utilizan su fuerza simbólica y capacidad expresiva. Así, los diferentes colores tienen un significado propio que ayuda al desarrollo del personaje o de la escena ya que cada color tiene una clara influencia en nuestro entorno, nos transmiten sensaciones concretas, influyendo de esta forma en nuestro comportamiento.

En realidad toda esta psicología del color tiene una larga historia; desde Goethe, con su *Teoría de los colores* (1810), donde aseguraba que al entrar en contacto con un color determinado éste se sincronizaría de inmediato con el espíritu humano produciendo un efecto decisivo en su estado de ánimo (y así reivindicaba el lenguaje

⁴ Véase alguna de esta bibliografía al respecto: Aumont, Jacques: *El ojo interminable: cine y pintura*, Paidós, Barcelona, 1997; Ortiz, A. y Piqueras, M.J.; *Pintura en el cine: cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, 1995. Sipere, Dominique: *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007. Borau J.: *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, Ocho y medio, Madrid, 2003. Andre, Emmanuelle y Aumont, Jacques: *La couleur en cinéma*, Mazzotta, Milano, 1995.

⁵ Borau J.L.: *La pintura en el cine. El cine en la pintura: discursos de ingreso en las RRAA. De Bellas Artes de San Luis y San Fernando*, Ocho y medio, Madrid, 2003.

⁶ Rohmer, E.: «Le cinéma, art de l'espace», *Revue de Cinéma*, núm. 14, 1948.

simbólico del color), pasando por la Bauhaus (siguiendo las teorías de Goethe) hasta hoy en día, en nuestro entorno, mediante la medicina alternativa con algo que se llama «cromoterapia o terapia de los colores», una práctica médica utilizada desde tiempos antiguos en grandes culturas como China, India o Grecia, en donde los colores son utilizados como manera de prevención o curación basándose en que los sentidos tienen una gran influencia sobre la mente haciendo cambiar a la persona según la información que reciba: así, por ejemplo, el rojo estimula el espíritu, el naranja aumenta el optimismo y combate la fatiga o el azul proporcional paz y tranquilidad.

La utilización del color durante la Nouvelle Vague no tiene un criterio unificador; los cineastas tomaban como referentes aquellos films de los directores que admiraban, no hay una estética común en el uso del color.

De todos los creadores de la Nouvelle Vague cabe destacar tres posturas diferentes, de tres personajes distintos: Jean-Luc Godard, Éric Rohmer y, del que se quiere destacar su interesante labor a lo largo de estas páginas, Jacques Demy.

El Godard de los años sesenta es la evidencia de un gran colorista⁷; su empleo del color se basa en la iluminación de los interiores de forma uniforme y el empleo de colores vivos y primarios. Utiliza la pintura y el color de forma simbólica (el rojo como la representación de la sangre y la violencia o el azul como el hastío o la muerte). Incluso con su original empleo del color y la pintura, llega a anticipar movimientos pictóricos como por ejemplo en *La chinoise* (1967), los grafitis callejeros. Godard utiliza también lo que para él son los cuadros que marcan la historia de la pintura, su film *Historie(s) du cinéma* es el claro ejemplo de unión entre pintura, cine y vida; así en el capítulo 1º (1988/1998) detrás de los soldados alemanes en la guerra podemos ver el cuadro de Claude Monet «Amanecer en el Sena, Giverny» (1897), mostrándonos la contradicción de la violencia de la guerra y los paisajes tranquilos de la campiña francesa.

Rohmer ya desde sus primeros artículos teorizó sobre la pintura y el color⁸, aspectos que para el cineasta eran de suma importancia, aunque siempre debían estar supeditados al ambiente general del film; en artículos tempranos como «Le Celluloïd et le Marbre» o «Variété», destacaba la superioridad del cine por encima de todas las demás artes, incluyendo la pintura. Cada uno de sus trabajos tiene su propia paleta de colores acorde con el ámbito social, climático e histórico de la película, ayudando a la coherencia visual y narrativa de ésta (*Cuento de otoño*, 1998, ambientada en esta estación, está rodada en tonos cálidos y apagados). Por otra parte encontramos a lo largo de toda su filmografía referencias pictóricas explícitas: El cuadro de Jacques Louis David «Madame de Recamier» (1800) o «La pesadilla» (1781) de Henri Fuseli aparecen en *La marquesa de O* (1976), en *La inglesa y el duque* (*L'anglaise et le duc*, 2001) se inspira para sus localizaciones de París en grabados de la época, o en su último trabajo, *El romance de Astrea y Celadón* (*Les amours d'Astrée et Céladon*,

⁷ *El desprecio* (*Le mépris*, 1963); *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965); *Made in USA* (1966).

⁸ *Op. cit.*, núm. 6.

2006), el punto de inspiración es el cuadro de Simon Vouet « Saturno vencido por el amor, Venus y la Esperanza» (1646).

El uso del color en Jacques Demy (1931-1990) va mucho más allá. Para él, el color junto con la música lo es todo. No se limita a basarse en una tendencia pictórica o en representar un cuadro, él hace de sus películas una verdadera pintura en movimiento⁹.

Demy, director de la Nouvelle Vague injustamente olvidado, fue un auténtico artesano que se hacía cargo de los diálogos, la música, los decorados... ¡todo! La expresión «pintura de los sentimientos» utilizada por Robert Bresson cuando habla de *Lancelot du Lac* (1974) cobra en el cine de Jacques Demy todo el sentido.

A través de la pintura y el color que inundan toda su filmografía nos acercamos más profundamente a los sentimientos y emociones de los personajes, empatizando con cada uno de ellos y entendiéndolos a la perfección.

Sus trabajos son un buen ejemplo del empleo simbólico y psicológico del color en el cine. Junto a Jean Pierre Berthomé (decorados), Jaqueline Moreau y Rosalie Varda (vestuario), crea un mundo en donde el color nos lleva a través de la acción, mostrándonos cada recoveco, cada sentimiento, cada emoción.

KANDINSKY Y DEMY: INFLUENCIAS

Sobre el uso simbólico y psicológico del color ya teorizó el pintor Wasili Kandinsky en su trabajo *De lo espiritual en el arte* (Über das Geistige in der Kunst) de 1909; trabajo mediante el que podemos explicar mejor la trayectoria de J. Demy. Podemos decir que tanto pintor como cineasta se basan en el concepto de que una verdadera obra de arte es aquella que ofrece algo más a la espiritualidad de uno mismo; una espiritualidad a la que se llega mediante el uso del color y de la música, ya que estos nos provocan un fuerte impacto emocional. El color tanto para Demy como para Kandinsky es uno de los principales elementos constructivos junto con la música, y en ellos se apoyan para representar la espiritualidad, el amor, el odio, la religión, el dolor, lo prohibido...

Este texto de Kandinsky se divide en dos partes: una primera, que es una reflexión filosófica sobre el arte, y la segunda, que es un tratado sobre el color en la pintura, sobre los efectos que éste produce.

⁹ Observando los trabajos de J. Demy podemos recordar el artículo de Natalie Kalmus «Color Consciousness» para *Journal* en agosto de 1935: «El cine en color debe ser modelado de acuerdo con los principios básicos del arte [...] De la misma manera que cada escena tiene un estilo dramático, una tensión dramática, así también cada escena, cada acción dramática tiene un color definido que crea la armonía entre esa acción y esa emoción: la sensibilidad del espectador en definitiva». James F. Scott: *El cine un arte compartido*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1979, p. 167.

Siguiendo las teorías de Kandinsky hay dos tipos de efectos que puede producir el color: el puramente físico (que no es duradero) y el efecto psicológico (el que provoca sentimientos).

Es este último el que evoca asociaciones o sentimientos concretos afectando al espíritu, al alma. Además se equiparan estos efectos de los colores a los efectos de la música sobre el ser humano:

Hablando en términos generales, el color influye directamente en el espíritu. El color es el teclado, los ojos son los macillos, el espíritu es el piano con sus muchas cuerdas: El artista es la mano que toca, pulsando una tecla u otra de modo consciente para producir vibraciones en el espíritu [...]. Para un espíritu más sensible el efecto causado por los colores es más profundo e intensamente conmovedor. Llegamos así al segundo resultado de mirar los colores, a su efecto psicológico. Producen una vibración espiritual paralela; la impresión física tiene entonces importancia porque constituye un paso hacia esa vibración espiritual¹⁰.

Kandinsky nos explica todo un esquema de los colores con sus variaciones de frío y calor, claridad y oscuridad, en donde el amarillo es el color típicamente más cálido y el más frío el azul, potenciándose sus efectos si se juntan con el blanco y el negro respectivamente:

Por ejemplo, el rojo puede producir una sensación análoga a la causada por la llama, pues el rojo es el color de la llama. Un rojo cálido será excitante; otro tono de rojo producirá dolor o desagrado por medio de la asociación a la sangre derramada. En estos casos, el color despierta una sensación física correspondiente, que sin duda actúa de forma muy aguda en el espíritu.

En este tratado se afirma que literatura, arte y música son los medios para mover el espíritu del ser humano. Y ¿no son estos los ingredientes que conforman el mundo de Demy?

Pintor y cineasta hacen un ejercicio de reflexión sobre el uso del color a lo largo de sus trabajos, siendo el color uno de los ejes centrales de toda su obra, junto con la música. Es el color lo que marca cada acción, cada sensación, cada movimiento y cada sentimiento. A lo largo de su filmografía los colores van envolviendo a los personajes, a los decorados y al espectador, de manera que se crea un mundo único e inseparable bañado en las melodías de Michel Legrand y Michel Colombier.

Su primer largometraje, *Lola* (1960), se realizó en blanco y negro por motivos económicos; pero no es simplemente un film en blanco y negro (estos dos colores adquieren personalidad propia). Hay toda una serie de matices en gris, trabaja con los colores formando contrastes: El uniforme blanco de Frankie y el traje negro de Roland, los dos «pretendientes» de Lola, o el vestido blanco de Lola y el negro

¹⁰ Los comentarios a los que se hace referencia en este artículo de Wassily Kandinsky: pertenecen a: «El efecto del color» capítulo 5 de *De lo espiritual en el arte*. Ed. Paidós. Barcelona, 1997, pp. 37-42.

de Madame Desnoyers, para subrayar los caracteres diferentes de la mujeres y su distinta vida. Estos dos colores, blanco y negro, son los que menos han cambiado su significado a lo largo del tiempo. El blanco es símbolo de pureza, de inocencia, (también de higiene y vejez, aunque aquí no venga al caso), este color en la vestimenta de los personajes remarca el carácter noble de estos. Mientras que el negro es a la vez símbolo de duelo y de elegancia, pero también un negro más respetable que es el de la austeridad, la templanza y la humildad.

Curiosamente, de este mismo año, 1960, Louis Malle, otro cineasta singular que sigue los planteamientos de la Nouvelle Vague, estrena película, *Zazie dans le metro*. Una comedia entre el absurdo y el surrealismo cuya estética y uso del color hace que se le denomine como cine pop. La influencia del fotógrafo americano William Klein es decisiva en la estética de este film: la publicidad, el grafismo, los carteles de neón, objetivos extremos deformantes que ofrecen caras raras o perspectivas inusuales. Toda la película está conformada mediante las concepciones pop de la época, siendo a la vez un homenaje al cine mudo y a la animación (se usan gags de los dibujos animados de *Tom y Jerry*). Malle al igual que Demy conforman un mundo propio digno de destacar, esto lo subraya muy bien el propio Louis Malle:

Creo que lo esencial en un artista es que cree un universo propio, un universo definido por un estilo y una visión particulares. Al mismo tiempo, admiro a los artistas que evolucionan, que no se basan siempre en las mismas técnicas y en los mismos modos de expresión¹¹.

UN EJEMPLO DE LA PINTURA EN DEMY: LOS PARAGUAS DE CHERBOURG

Los paraguas de Cherbourg (Les parapluies de Cherbourg, 1963) es el siguiente largometraje y obra cumbre de Demy. Ganadora de la Palma de Oro en el festival de Cannes, es el film en el que se da a conocer a la joven promesa Catherine Deneuve; además del trabajo más rompedor e innovador hasta la época, no sólo porque es una película totalmente cantada sino por su uso del color.

El rodaje de esta película se realiza en Cherbourg, ciudad portuaria de la baja Normandía francesa. Casi toda la localización de exteriores se hace en una calle de la ciudad en donde se reúnen los lugares, tiendas y comercios, con algún toque de color, que el director y el decorador habían encontrado distribuidas por toda la ciudad y les gustaron por su encanto, algo que el decorador J.P. Berthomé definiría como «Una amalgama de diferentes detalles en un solo lugar»¹². Toda la preparación del film se crea a partir de diseños de Demy de pequeños cuadros de color, conjugando escenario y vestuario. Toda la obra se basa en el color de los papeles pintados y el de

¹¹ Philip French: «Entretien avec... Louis Malle», Denoël, París, 1993, p. 249.

¹² Taboulay, Camille: *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Cahiers du Cinéma, París, 1996, p. 89.





Foto 1. Casa de Geneviève.



Foto 2. Casa de Geneviève.

las ropas de los personajes se decide a partir del diseño del decorado, combinando así perfectamente éstos y el vestuario. Este mundo de colores vivos y estridentes se conforma en base a los recuerdos de infancia del realizador y de referentes pictóricos como Dufy, Van Dongen y, sobre todo, el fauvismo y Matisse¹³.

La preparación de este film la realizaron Jacques Demy, Bernard Évein (decorador) y Jacqueline Moreau (diseñadora de vestuario), quienes piensan en la historia desarrollándola dentro de pequeños cuadros de color; evolucionando los decorados hasta el último momento, hasta el retoque final de B. Évein. Demy entra por completo a formar parte del proceso de preparación de la película durante un año entero junto al decorador y al músico Michel Legrand.

De esta película el cineasta afirma que: «Yo quería hacer un film de papeles pintados, ver papeles pintados en todas las partes, un exceso de color»¹⁴. Y es tal y como Demy afirma, hay un extremo cuidado de que estos papeles pintados que aparecen a lo largo de toda la película combinen a la perfección con cada vestuario de los personajes. Además la inspiración de estos papeles pintados viene de los recuerdos de infancia del realizador, de diseños de los años 30 que él vio en casa de su abuela (fotos 1 y 2).

El deseo de evocar los sentimientos a través de la pintura es lo que relaciona al director con los fauves y Matisse (la fuente de inspiración del director como él mismo afirma). Colores puros y agresivos para captar el sentimiento interior como proyección de la realidad. Como el fauvismo, el uso del color es para expresar, no para sugerir, es una utilización desinhibida del color para exteriorizar formas, situaciones y sentimientos:

¹³ Es interesante en torno a esto el artículo de Jean-Pierre Berthomé: «Una realidad reinventada. Los decorados de Demy», en *Jacques Demy*. Quim Casas y Ana Cristina Iriarte (coordinadores), San Sebastián/Donostia Zinemaldia y Filmoteca Española, Madrid, 2011.

¹⁴ Caen Michel y Le Bris, Alain: «Entretien avec Jacques Demy», *Cahiers du Cinéma*, núm. 155, p. 1.



Foto 3. Entrada a la casa de Guy.



Foto 4. Escenas relacionadas con el mundo de los protagonistas.



Foto 5. Escenas relacionadas con el mundo de los protagonistas.



Foto 6. Escenas relacionadas con el mundo de los protagonistas.

La composición es el arte de disponer de manera decorativa los diferentes elementos que el pintor tiene a su disposición para expresar sus sentimientos. [...] El propósito fundamental del color ha de ser el de servir a la expresión del modo más perfecto posible [...] La elección que hago de los colores no se apoya en ninguna teoría científica, se basa en la observación, en el sentimiento, en la naturaleza misma de cada experiencia [...] Me limito a intentar encontrar un color apropiado para cada sensación¹⁵ (foto 3).

Se usa el color para expresar una realidad que el artista ve, extrayendo de la naturaleza lo que más le conviene. Todo el film es un cuadro fauve donde los colores puros y violentos se asemejan a los que un pintor traslada directamente de su paleta al lienzo. Los colores nos conducen a lo largo de la relación amorosa de Guy y Geneviève. En la primera parte del film se utilizan colores pastel suaves y dulces como el

¹⁵ Matisse, H: «Notes d'un peintre», *La Grand Revue*, 25 de diciembre de 1908, pp. 731-745.



Foto 7. Escenas de la separación de los amantes en la estación ferroviaria.



Foto 8. Escenas de la separación de los amantes en la estación ferroviaria.

amor eterno que se profesan los protagonistas. El mundo de él se compone de verdes y azules claros, mientras que el de ella, de rosas, violetas y azules celestes (fotos 4, 5, y 6).

Pero estos colores cambian a partir de su separación en la estación ferroviaria; serán ahora más oscuros y apagados, grises y marrones que manifiestan la tristeza provocada por la separación (fotos 7 y 8).

El uso del color rojo fuerte está relacionado aquí con sentimientos de desesperación (Geneviève se ha quedado embarazada sin estar casada, algo que era todo un escándalo en la sociedad pequeño burguesa de la época), soledad, peligro, desamparo y violencia (el prostíbulo). Así mismo, tanto el rojo como el rosa reflejan gran carga simbólica en la sexualidad femenina (estos dos colores inundan la escena en la que Geneviève dice a su madre que está embarazada). Lo que hace Demy es recoger y mostrar el simbolismo del color rojo que desde la antigüedad remite al pecado y a lo prohibido, así como al poder y al amor: el rojo del infierno, el rojo de las vestimentas del emperador y los jefes militares en la Roma Imperial, el pasaje del Apocalipsis que relata Juan de cómo la gran prostituta de Babilonia va vestida de rojo mientras cabalga encima de una bestia llegada del mar; mientras que a partir del siglo XVIII el simbolismo que se impone es el de prohibición y peligro, algo de lo que estamos rodeados en nuestra sociedad. Por otro lado, el rosa, adquiere su simbolismo romántico desde el siglo XVIII, cuando se lo relaciona con la ternura, la suavidad y la feminidad; hay quien dice que es un rojo despojado de su carácter guerrero (foto 9).

Cada personaje viste un color que define un rasgo de su personalidad, por ejemplo el rosa que lleva Madeleine proyecta el amor fiel que ésta siente hacia Guy a lo largo de toda la película y los colores usados en cada decorado subrayan el momento y la acción, como el naranja, el color del ocio y la alegría, que aparece en la escena de la cafetería entre Guy y Madeleine cuando éstos están a punto de comenzar su nuevo negocio y que simboliza también el buen momento de la pareja (foto 10).

El final de esta historia, un reencuentro entre los antiguos amantes en la gasolinera que monta Guy con su familia, bajo una intensa nieve, es frío y distante. La pareja ya no tiene nada que decirse, ya no queda nada de lo que sentían hace años. Esta escena está llena de colores fríos y oscuros; blancos, negros y grises que



Foto 9. Tienda de Madame Emery.



Foto 10. Escena en la terraza de un bar con Guy y Madeleine.



Foto 11. Escena final, la gasolinera de Guy.

nos indican que ya no queda nada de amor entre ellos, que ya no hay esperanza de un futuro en común, ahora un mundo los separa, perteneciendo a diferentes clases sociales, simbolizando la aceptación de la realidad por parte de los protagonistas (foto 11).

Demy visualiza esta historia en términos de cuadros, planos y colores. Sus cuadros están inspirados en la pintura clásica flamenca (referencia que se consagró en su proyecto no realizado de 1986: un film en Holanda, *La Rouelle*, dedicado a Vermeer). Observamos un *tableau-vivant* en el momento en el que Geneviève lee en la ventana una carta que le envía Guy desde el campo de batalla, evocando así el cuadro del pintor flamenco Vermeer: *La lectura en azul* (1962-65). Se organiza la escena con la misma posición que tiene la protagonista del cuadro, y tanto la composición de la escena como la del lienzo están basadas en un claroscuro azul y gris perla (fotos 12 y 13).

A Vermeer y su *Vista de Delft* (1960-61) también nos remite el inicio del film. Tras la apertura en iris vemos una vista de Cherbourg cuya representación alude a la visión que Vermeer nos ofrece de Delft. Tanto la obra de Vermeer como la vista de Cherbourg son la visión de las ciudades natales de los autores (aunque aquí Cherbourg sea un trasunto de Nantes); las dos escenas están tomadas desde un punto de vista alto, ofreciéndonos en primer plano el mar o el río Schie, con personas que conversan a su orilla (en el caso de la película de Demy iremos descubriendo a



Foto 12. Escena de Geneviève leyendo la carta de Guy y el cuadro de Vermeer: Lectura en azul (1962-65).



Foto 13. Escena de Geneviève leyendo la carta de Guy y el cuadro de Vermeer: Lectura en azul (1962-65).



Foto 14. Escena inicial del film con la vista de Cherbourg y el cuadro de Vermeer: Vista de Delft (1960-61).



Foto 15. Escena inicial del film con la vista de Cherbourg y el cuadro de Vermeer: Vista de Delft (1960-61).

las que se encuentran en el muelle conforme la cámara va descendiendo desde ese punto de vista alto inicial hasta el borde de este muelle) y los edificios de la ciudad al fondo. Unos elementos arquitectónicos reflejados con gran verismo en el cuadro del pintor holandés. Tanto en el lienzo como en el film, la luz se introduce entre las nubes iluminando los edificios y dejando un paisaje coloreado de tonos ocre y marrones (fotos 14 y 15).

Jacques Demy se merece por derecho propio un lugar señalado dentro de la Nouvelle Vague y un sitio importante en la historia del cine por su tratamiento de la música, pero sobre todo por su sensible y admirable estética del color. Con sus trabajos nos ha dejado un legado que expresa la sensibilidad de un maestro al crear nuevas formas plásticas combinando con agudeza y personalidad cine, pintura y música, o lo que es lo mismo, una nueva, creativa y extraordinaria forma de entender el cine.

Recibido: junio 2012, aceptado: septiembre 2012.

CONSIDERACIONES EN TORNO AL GÉNERO DOCUMENTAL ESPAÑOL EN LA ÉPOCA DE FRANCO*

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El cine documental ha sido un género que, a pesar de la escasa difusión que ha tenido en España en el pasado frente al cine de ficción, tuvo un amplio desarrollo en el campo de la producción. En primer lugar, de la mano del organismo NO-DO (Noticiarios y Documentales), que va a definir toda una forma de hacer en los aspectos técnicos como puramente temáticos. Esta tendencia será continuada en gran medida por numerosas productoras privadas que siguen tales pautas en busca de beneficios derivados de la Administración cinematográfica.

PALABRAS CLAVE: documental (género cinematográfico), documental de Arte, documental de pintura, NO-DO («Noticiarios y Documentales»), productoras cinematográficas españolas.

ABSTRACT

«Considerations Concerning The Spanish Documentary Genre In Franco's Regime». The Documentary Cinema has been a genre that, in spite of the scanty diffusion that it has had in the past, had a wide development in our cinematographical production. Mainly because of the NO-DO, that carried into screen a special way of doing the documentaries in Spain. This trend will be continued to a great extent by numerous private producers who follow such guidelines in search of benefits derived from the cinematographic Administration.

KEY WORDS: Documentary (cinematographic kind), Documentary of Art, Documentary of painting, NO-DO ("Newscasts and Documentaries"), cinematographic Spanish Producers.



La historia del documental español, como el resto de la cinematografía, está sujeta, en gran medida, a los acontecimientos socio-políticos que vivía el país, como corresponde a un hecho de indudables implicaciones sociológicas. En primer lugar, nadie es ajeno a la instrumentalización que el Régimen de la época hizo de él, arbitrando un organismo que comprendiera la producción de noticiarios y reportajes de ámbito nacional, nos referimos, claro está, al NO-DO. Fundado en plena posguerra española (1942), con él se buscó justificar el Golpe de Estado que acabó en un largo conflicto, así como todas las actuaciones posteriores que llevaron a Franco al poder. Por tanto, hay un claro componente propagandístico, al igual que sucedía con los Noticiarios surgidos del Instituto LUCE italiano, dentro del Régimen de Mussolini, así como de los realizados por la productora UFA, en los primeros años del gobierno de Hitler en Alemania. Pero no queremos extendernos demasiado en estas cuestiones porque no es el propósito de nuestra exposición¹, si bien es cierto que son necesarias algunas nociones que comprendan la actividad de NO-DO debido a su decisiva (y a veces perniciosa) influencia sobre el documental español, sobre todo, de las tres primeras décadas de Dictadura franquista.

Los años cuarenta resultan prácticamente baldíos para el desarrollo del documental español, siendo los referidos reportajes y noticiarios, en ocasiones importados de Italia y Alemania (alusivos, como es lógico, a la evolución de la II Guerra Mundial, bajo una óptica sesgada y partidista), los que copan el panorama patrio, para formar parte del «complemento» del programa doble de las sesiones ordinarias de nuestros cines. Ello se produce cuando se da una sintonía ideológica con los países del Eje, pero conforme se vaya decantando hacia el lado Aliado, al igual que suceda en el terreno de las relaciones diplomáticas, se irá enfriando esta colaboración.

Como decíamos, el documental propiamente dicho queda restringido a unas pocas excepciones, aunque, hemos de advertir, que, como se puede hacer valer para el cine de ficción o argumental español, son raros los ejemplos con una identidad definida que no se dejen llevar por un interés meramente comercial, y representen una aportación interesante a nivel expresivo.

Respecto a estas excepciones, hay que hablar obligadamente de *Las Hurdes. Tierra sin pan*², de Luis Buñuel (1933). Film que recoge de forma crítica la situación

* Este trabajo se haya vinculado al Proyecto I+D: *Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1959-1975). Documentación y análisis de un proceso de modernización* (Ref. HAR2010-17131), cuya investigadora principal es la Dra. Amparo Martínez Herranz, Profesora Titular de Historia del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

¹ Remitimos a esta bibliografía de base: HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel (2003): *Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia. Y TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2000): *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.

² El filme de Buñuel fue acogido con disparidad de criterios, ya que, por una parte, la crítica especializada lo va a recibir de manera entusiasta, como queda de manifiesto en diferentes revistas y en la prensa de la época, mientras que desde las instancias políticas, contextualizado el filme en la fase gobernada por la derecha, dentro del régimen republicano, fue inmediatamente prohibido hasta poco antes del inicio de la Guerra Civil, en los meses previos de gobierno de la nueva coalición pro-

de desamparo y pobreza de esta comarca extremeña en pleno período de la Segunda República. En ella, el director calandino se propone hacer un llamamiento a la opinión pública mediante un acercamiento directo y crudo a la realidad social de un lugar y un momento determinados, lo cual no dejó de granjearle vehementes críticas desde instituciones y particulares. Se trata de un estudio casi entomológico que quiere hacer extensivo al conjunto del país, instalado en el retraso y en las creencias y ritos que rozan la superstición, como se encarga de apuntar en el texto del narrador en la escena de la decapitación de los gallos. Años después, ya en su etapa mexicana, planteó esta misma problemática en un largometraje de ficción, *Los olvidados* (1950), sobre las clases más desfavorecidas de la sociedad de ese país, centrándose, en especial, en los jóvenes. De nuevo, las críticas no fueron muy favorables porque Buñuel ofrecía una imagen muy distinta de la tópica y costumbrista, siempre idílica y carente de problemas, que transmitían las películas coetáneas interpretadas por Jorge Negrete, por ejemplo, dirigidas en su mayoría por Emilio «Indio» Fernández. En efecto, este aspecto polémico de ajustarse a la realidad social es clave en casi todas las definiciones sobre el género documental, a nivel teórico, que se dan en artículos y otra serie de publicaciones, sobre todo, después de las *Conversaciones de Salamanca* (1955).

En los años finales de la República, se dan otras excepciones en los nombres de Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, que realizaron conjuntamente, entre otras, *La ciudad y el campo*, ésta por encargo oficial; *Almadrabas*, sobre la pesca del atún en costas gaditanas, y ya dentro de la parcela del documental histórico y artístico, *Castillos de Castilla*, *Felipe II y El Escorial*; *Tarraco Augusta* y *Galicia y Compostela*. Filmes que coinciden en época y fines con el del oscense Juan Antonio Cabero, *Salamanca monumental e histórica* (1934), igualmente a instancias del Gobierno de la República, en este caso, con la idea de resaltar la riqueza patrimonial de nuestro país. Cabero se haría célebre años después al publicar su *Historia de la cinematografía española* (1949).

Será en los primeros años de posguerra cuando el documental español alcance uno de sus primeros reconocimientos, incluso a nivel internacional. Se trata de *Boda*

gresista del Frente Popular. Más información, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1984): *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones JC, pp. 85-91. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín y HERRERA NAVARRO, Javier (1999): «*Las Hurdes. Tierra sin pan: un documental de Luis Buñuel*», catálogo de exposición, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. HERRERA NAVARRO, JAVIER (2006): «*Las Hurdes de Buñuel y sus críticos españoles*», recopilado en su libro *Estudios sobre las Hurdes de Buñuel. Evidencia fílmica, estética y recepción*, Sevilla, Editorial Renacimiento, pp. 177-193. GUBERN, Román y HAMMOND, Paul (2009): «Desde *las Hurdes* a *Tierra sin pan*», incluido en su libro *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, pp. 167-199. FUENTES, Víctor (2000-2001): «*Las Hurdes, tierra sin pan*, en el contexto de la literatura y el cine documental de la República», en *Letras Peninsulares*, vol. 13, núm. 2, pp. 429-440. Y de IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.C. (2001): «Elementos para una contextualización histórica de «*Tierra sin pan*»: el documentalismo *au service de la Révolution*», en CATALÁ, J.M., CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (coords.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Málaga/Madrid, Festival de Cine de Málaga y Ocho y medio, pp. 155-166.

en *Castilla* (1941). Fue dirigido por Manuel Augusto García Viñolas³, personalidad ya presente en el Departamento Nacional de Cinematografía, durante la Guerra, y pieza clave en el entramado de NO-DO de la época inicial. Sus planos entroncan con la misma visión evocadora y estetizante del fotógrafo pictorialista José Ortiz Echagüe, penetrando —a juicio de sus críticos— en las esencias (incontaminadas):

...se recoge con latidos de arte plástico todo lo que palpita en el alma de la meseta castellana. No en balde, una autoridad de irreprochable gusto artístico en estas lides, como es la de Manuel Augusto García Viñolas, ha dirigido tan bella e interesante película⁴.

La película estuvo presente en la IX *Mostra* de Venecia, en la que obtuvo el primer premio de documentales.

José López Clemente afirma, en su clásico *Cine documental español*, que *Boda en Castilla* «...marcó un rumbo, dentro de la tradición, que debió ser seguido por nuestro documentalismo»⁵. Aseveración categórica que no se ajusta del todo a la realidad, porque, si bien es verdad que no ha llegado a cuajar una vertiente documentalista con personalidad en España, de forma independiente al aluvión principal que representó la producción de NO-DO, no es menos cierto que sus programas, sobre todo, los relacionados con las fiestas populares, se asemejan bastante a esta fórmula *neocostumbrista* que el famoso fotógrafo contribuyó bastante a forjar. Si en la obra de Ortiz Echagüe aún había sitio para valoraciones de tipo etnográfico, con un estudio implícito de la indumentaria, etc., en el caso de estos reportajes, esta funcionalidad queda desactivada debido a la continua repetición de los tópicos y lugares comunes que pretenden trazar un supuesto retrato de la psicología española (hablando de rasgos atribuidos a un individuo, que ya puede ser gallego, valenciano, aragonés o andaluz, de ahí que los narradores de NO-DO utilicen tanto la tercera persona verbal), que deviene en una auténtica *sociología*. Entre otros aspectos que tienen en común fotografía y reportaje, que no es de extrañar debido a que el nuevo Régimen promociona una concepción favorable, en un terreno —podríamos decir— ideológico del medio rural frente al urbano (compruébese con la película *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde (1951)):

El franquismo concibió una España eterna [...]. Este anhelo idílico de un país viviendo en la intemporalidad no podía ser ajeno a los deseos de reencontrar y celebrar la beatífica paz de las gentes en su estado incontaminado —el campo, los pueblos—, festejando sus tradiciones, con sus hogazas de pan bajo el brazo, al calor de la lumbre, bailando sus danzas típicas...⁶.

³ Para ampliar información sobre éste, véase J.M. Minguet i Batllori (1998): «La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo: Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*», *Cuadernos de la Academia*, núm. 2, pp. 187-201.

⁴ M. RODENAS, «Notas teatrales», *ABC* (edición de Madrid), 16 de abril de 1941, p. 15.

⁵ LÓPEZ CLEMENTE, José (1960): *Cine documental español*, Madrid, Rialp, p. 135.

⁶ TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ BIOSCA: Vicente, ibídem, p. 529.

A mediados de los cincuenta, y desde instancias cercanas a la oficialidad, se sigue mencionando la labor positiva de Ortiz Echagüe en el conocimiento de la *realidad* española, a la vez que se le reconoce como un referente válido para la consecución efectiva de una escuela documentalista española, un lamento que siempre ha estado presente en la mente de muchos teóricos e historiadores españoles del documental, de épocas pasadas y de la contemporaneidad. Así, Joaquín de Prada dice:

Vamos a examinar, por lo tanto, la orientación de nuestro posible cine Documental desde la vertiente de lo plástico y lo literario. En el primer sentido la investigación de las tierras y tipos de España realizada por algunos fotógrafos, principalmente por Ortiz Echagüe, como la única hecha desde un punto de vista gráfico que es el del cine. Desde el punto de vista literario la revalorización del paisaje por los hombres del 98, vista en Azorín y más modernamente en Cela⁷.

Entrando ya a considerar la década de los cincuenta, la situación es cualitativamente diferente. En primer lugar, uno de los cambios introducidos es la plena implicación del Estado en la producción de documentales, ya que comprende la importancia del control de la información para el mantenimiento de las estructuras vigentes, como se deja entrever en el texto publicado en el Decreto-Ley de fecha de 15 de febrero de 1952:

...la información se configura como uno de los servicios públicos de más hondo contenido y de más delicado tratamiento, ya que debe sujetarse a la obligación de promover el bien común, en orden a formar sanos criterios de opinión y a difundir la más honda conciencia de nuestra patria y sus circunstancias, tanto en el exterior como en el interior⁸.

Disposición arbitrada por el recién creado Ministerio de Información y Turismo (Decreto de 19-VII-1951), del que se harían depender las funciones de radiodifusión, prensa, cinematografía y teatro. Esta circunstancia no es casual, y no hace más que fundamentar una vertiente de gran desarrollo en el documental español que se va a producir de ahí en adelante, vinculado a la promoción turística.

Por otra parte, se da una importante actividad de las productoras independientes, algunas de las cuales ya se habían fundado en la década anterior, por ejemplo, *Hermic Films* (1941), con trabajos de Manuel Hernández Sanjuán, colaborador de otro célebre documentalista e historiador, el ya citado José López Clemente (*Evocación del Greco* (1944); *Ufilms* (1942)), estando al frente Saturnino Ulargui, y que contó en la realización de algunas de sus obras con Arturo Ruiz Castillo, autor de la paradigmática *El Santuario no se rinde* (1949), *Ávila, ayer y*

⁷ DE PRADA, Joaquín (1955): «El cine y la España intangible. Notas para una Escuela Española de Documental», *Cinema Universitario*, Revista del Cineclub del SEU de Salamanca, núm. 1, pp. 9-14.

⁸ Reproducido en TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente: *op. cit.*, p. 57.



hoy (1942), quien también trabajaría para la poderosa Cifesa, que no sólo se ocupó, como ha pasado sobre todo a la historia del cine español, del cine de ficción (*Catedrales españolas* (1944); *El Greco en Toledo* (1945); *Proa*, con la presencia primeriza de José María Elorrieta (*La Catedral de León* (1944); *La mitología en El Prado* (1947); *El Gótico en Burgos* (1948); *Tiziano en el Museo del Prado* (1948)). Asimismo, Elorrieta diversificaría su actividad en otra empresa: *Universitas Films* (con una trilogía, rodada en un mismo año, sobre los pintores históricos más universales que ha tenido España: *Goya*; *Velázquez* y *El Greco* (1948)). Otra productora activa para el documental en estos años de posguerra es *Lais*: *León monumental* (1943), de Francisco Mora, al que encontramos también dirigiendo para *Lumen Cinematográfica*, *El Románico* (1944). También de *Lumen* fue *Segovia, museo de Castilla* (1946), de Argimiro Valderrama.

Asimismo, aparte de este conjunto de firmas que parecen constituir, ilusoriamente, un tejido industrial consolidado, resulta sintomática la presencia de un buen número de directores, más desconocidos, que se producen ellos mismos sus trabajos: así, por ejemplo, podemos citar a Manuel Ordóñez de Barraicúa, realizador de *Pintura religiosa* (1944) y *Grabados en la Biblia* (1944). En esta última, emplea algunos grabados del artista francés decimonónico Gustave Doré, algo que era relativamente común en el documental de arte. Especialmente significativo es el corpus realizado, durante 1946, por Arturo Pérez Camarero, que titula *Así es Cataluña: Templos románicos, Los grandes monasterios, La Imperial Tarragona, Barcelona medieval, Barcelona monumental, Barcelona, vieja ciudad gótica*. Demuestra bien a las claras su interés por el arte medieval, una de las principales vetas a explotar por el documental de arte centrado en los valores monumentales de nuestras ciudades. En 1949, dirigiría bajo las mismas condiciones *Cáceres, la monumental*⁹.

Pero, por otra parte, es en la década de los cincuenta cuando asistimos definitivamente a la configuración de un mínimo fundamento empresarial especializado en el cine documental. Y a la lista precedente se suman otras, entre las que destacan, sin duda alguna, *Studio Films*, creada por José López Clemente en 1952, que contaría con la colaboración de Manuel Hernández Sanjuán. Especializada en el documental de arte, recurre a la obra de grandes pintores españoles, valiéndose de ella para explicar aspectos que trascienden los puros motivos artísticos y penetrar en la esencia histórica o social, en caso de que nos situemos ante un motivo o secuencia que remitan al pasado. Por otro lado, también se intenta hacer partícipe de una gran idea o concepto, de carácter universal, que supere los límites de lo histórico, por ejemplo, el sentimiento religioso. Como dice Fernández Cuenca:

El documental de arte no consiste en fotografiar de lejos o de cerca una obra de arte —cuadro, dibujo, escultura, edificio, monumento o grabado— sino en pene-

⁹ Relación tomada de FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1967): *30 Años de documental de arte en España (Filmografía y Estudio)*, Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía.

trar sus esencias, analizar sus propiedades, desentrañar sus intenciones, descubrir su compleja verdad¹⁰.

Así, una de las *verdades* a las que aspira llegar este género en los cincuenta es a todo lo vinculado con el Orden divino. Con lo que no es extraño ver en esta época, en que se da con especial profusión un auténtico florecimiento de películas de ficción con esta problemática (citadas a vuelo de pluma: *La señora de Fátima* (1951); *Sor Intrépida* (1952); *La guerra de Dios* (1953); *El beso de Judas* (1954); *El canto del gallo* (1954), etc., teniendo en muchas de ellas a Rafael Gil como director), así como abundantes documentales que parten de la base de obras artísticas de temática religiosa. Sin dejar *Studio Films*, ésta produce, ya en 1960, *El martirio de San Mauricio*, utilizando el célebre cuadro de El Greco. Un pintor, como estamos ya comprobando, que va a ser recurrentemente utilizado para el documental de arte español.

Otro ejemplo de documental religioso-biográfico que ejerció cierta influencia fue *La vida de María* (1952), dirigido por Hernández Sanjuán para *Oriens Films*, centrado en el cuadro de *La Anunciación*, obra de Fra Angélico, y conservado en el Museo del Prado. En el año siguiente está fechado *Cristo*, de Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla para *Industrias Cinematográficas Altamira*, tomando «obras de los grandes maestros de la pintura»¹¹, interesante por tratarse de un documental de larga duración, frente a la tendencia generalizada del formato corto.

Igualmente, *Studio Films* adquirió cierta resonancia con otros trabajos como *Carnaval* (1953), sobre los famosos cuadros de máscaras del pintor Gutiérrez Solana, que en 1958 sería objeto de una especie de *remake* a cargo de Manuel Domínguez, para *Europea de Cinematografía*¹², con el título *Mascarada: obra y presencia de Solana*.

Fue también significativo *Los Desastres de la Guerra* (1953), utilizando la serie homónima de grabados de Francisco de Goya. Tenían como referente el film de Pierre Kast y Jean Grémillon, en el que se utilizaron, además de los grabados sobre la Guerra de la Independencia, otros de los Caprichos y algunos cuadros del Museo del Prado.

De 1954, datan *Cacería en el Prado*, de Hernández Sanjuán, a partir de los cuadros de esta temática existentes en la Pinacoteca madrileña, y una nueva revisita-

¹⁰ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *ibidem*, p. 10. En consonancia con las declaraciones de Luciano Emmer, en el Congreso Internacional de Cine de Basilea, de 1945: «No se trataba sólo de rodar un cortometraje con una serie de fotografías de una pintura, porque allí había contenido humano, un drama lineal que también podría revivir en el film. Entiéndase bien: podría revivir; era un azar, no una necesidad. Intervenían un elemento nuevo, con el cual había que contar». Reproducidas en este mismo libro, pp. 13-14.

¹¹ LÓPEZ CLEMENTE, José, *ibidem*, p. 185. Véase de éste el capítulo que dedica al Documental de Arte, pp. 175-192.

¹² Productora que participó en otros documentales: *Castilla del mar* (1958), Manuel Domínguez; *San Isidoro de León* (1958), Jesús Fernández Santos; *Zamora* (1960), José Luis Vilorio; *Catedral de León* (1961), Jesús Fernández Santos; *Artesanía en el tiempo* (1964), Javier Aguirre; *España insólita* (1965), Javier Aguirre, así como en otras películas de ficción: es el caso de *Hacia el silencio* (1963), cortometraje dirigido por José Antonio Páramo.

ción de la obra de Goya con *La Tauromaquia*, a cargo de José López Clemente. Hay que tener en cuenta que asistimos en esta época a la reivindicación historiográfica del pintor aragonés como esencia misma de *lo español*, aplicable tanto a algunos de sus personajes y escenas como a su propia personalidad¹³.

Otras valoraciones se hacen en relación a la obra de Bartolomé Esteban Murillo, pintor al que también se le dedicaría desde *Studio Films* una película, *Murillo, pintor de Sevilla*, en 1957, realizada también por el prolífico López Clemente. Tienen que ver, de nuevo, con la religiosidad, la devoción, etc., como uno de los mejores y peculiares intérpretes del dogma de la Inmaculada Concepción. En efecto, el período barroco supuso una extensa cantera temática para estos documentalistas, tanto para hablar de su arte, sobre todo, la pintura, centrándose en los artistas más representativos (además de Murillo, *Zurbarán* (1965), de José López Clemente, para *Studio Films*), como de sus condicionantes históricos y sociológicos, sin descuidar otras parcelas artísticas, viéndose favorecida la reflexión sobre arquitectura y urbanismo (*En la Corte de Felipe IV* (1954), López Clemente; *Dos ciudades históricas y dos sitios reales* (1957), producida por *Studio Films* para el Ministerio de Información y Turismo). Valoración que suele concluir con la constatación de la grandeza que alcanzó España, situada a la cabeza del mundo como el más poderoso imperio. Por tanto, no es de extrañar la realización de otros documentales que tengan como protagonista a una de las ciudades señeras de ese antiguo esplendor, Toledo (*Evocación y silencio: Toledo* (1957), López Clemente, para *Studio Films*; *Oración en piedra: Catedral de Toledo* (1957), de Manuel Domínguez, para *Europea de Cinematografía*).

No se entiende toda esta producción sin la influencia de los documentalistas italianos Luciano Emmer y Enrico Gras, que son objeto de estudio y visionado en los cineclubs locales, en una época de especial desarrollo de estas entidades en nuestro país. Dos de los autores más reconocidos a nivel internacional, dentro de un amplio panorama en donde Italia y Francia ocupan los puestos de honor en un *ranking* oficioso. Especialmente, el primero es autor de una extensa obra, desde *Domingo de Agosto* (1938), que tuvo un gran éxito en el Festival de Venecia de ese año; *El Drama de Cristo*, a partir de un cuadro de Giotto; *Racconto de un affresco* (1941); *La leyenda de Santa Úrsula*, en los que hay una visión extrema del detalle dentro de las escenas, configurando así una técnica de planificación que se estandarizará en la mayor parte de los trabajos que se hagan de ahí en adelante. Tras la Segunda Guerra Mundial, Emmer realiza *Cristo tra i primitivi*; *Siena, città del Palio*, *Piero della Francesca* (1949), incluso se ocupa de nuestro artista más universal: *Arte de*

¹³ Otros documentales sobre Goya son: *Goya que vuelve* (1928), producido por Lorenzo Gazapo, dirigido por Modesto Alonso. Según FERNÁNDEZ CUENCA, *op. cit.*, p. 16. *Goya, una vida apasionada* (1957), de José Ochoa, para Úrania Films. O *Las pinturas negras de Goya* (1959), por Christian Anwander, para NO-DO. Para todo lo referente sobre el documental de arte basado en la figura y obra goyescas, véase SANZ FERRERUELA, Fernando y LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier (2010): «Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y los ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos», *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, núm. 25, pp. 185-208.

Goya, donde ensaya «una técnica puramente cinematográfica, con un comentario breve muy estudiado, y unos fondos musicales maravillosamente elegidos¹⁴».

Otro de los países de referencia es Francia, con algunas muestras interesantes ya en la década de los treinta, como, por ejemplo, la obra de René Huyghe y Alexandre Fabri, *Rubens y su tiempo* (1938), cuya copia en color fue destruida en la Segunda Guerra Mundial, conociéndose solamente gracias a unos negativos en blanco y negro.

Como se puede intuir, la biografía del artista flamenco sirve para reconstruir las condiciones históricas de la época que le tocó vivir, en la línea de los belgas Paul Haesaerets y Henri Storck, autores también de *Rubens* (1948), que, a su vez, respetan en líneas generales los planteamientos de Emmer en el hecho de partir del análisis de las obras de arte, con una valoración muy importante de los detalles frente a la visión general. Poco después, el segundo llegará a concebir un planteamiento que abre nuevas posibilidades al documental de arte, en el sentido de subdividir la pantalla para yuxtaponer varios lienzos, lo que le permite establecer una técnica comparativa en el comentario. De esta manera, la finalidad didáctica adquiere una dimensión más lograda¹⁵.

La pondría en práctica, de nuevo, y de forma individual en *De Renoir à Picasso* (1949), y en *Visite à Picasso* (1949), precedente del célebre trabajo de Henri-Georges Clouzot (*Le mystère Picasso*), realizado en 1956.

Volviendo con los autores franceses, es de reconocer la influencia de nombres como Maurice Cloche (*Le Mont Saint-Michel*, 1935), André Cauvin (*El cordero místico*, y *Memling*, en relación a una exposición de este pintor flamenco celebrada en Nueva York, en 1939), en el que vuelve a darse una atención preferente a la visión de detalle antes que el conjunto.

Otra línea emprendida por los cineastas de esta nacionalidad es la biografía de artistas contemporáneos o del siglo XIX, como ilustra el trabajo de René Lucot (*Bourdelle*, 1949-50) o François Campaux (*Matisse*, 1945), que culminaría brillantemente Alain Resnais, antes de ser uno de los abanderados de la *Nouvelle Vague* con *Hiroshima, mon amour* (1959), a través de sus monografías sobre *Van Gogh*¹⁶

¹⁴ Tomado, al igual que la filmografía citada, de PAREDES, Ovidio-César (octubre de 1952), «Documentales de Arte», *Revista Internacional del Cine*, núm. 3. En efecto, son tomados como referentes dentro del documental de arte, de manera que se proponen como modelos a los nuevos realizadores que se planteen esta vertiente genérica, más allá de la realización de una «simple colección de vistas fijas». DE LASA, Juan Francisco (1956): «Valores y posibilidades del documental de arte», *Otro Cine*, núm. 19, pp. 6-7.

¹⁵ Véase un repertorio de la obra de ambos en VV.AA. (1985) *Textes et Documents. Films Belges. Tome I: Courts métrages 1955-1977*, Bruselas, Ministère des Affaires Étrangères, du commerce extérieur et de la coopération au développement.

¹⁶ A juicio de PAREDES, Ovidio-César: «Resnais estudia la obra del pintor, dividiendo en planos magníficos las escenas de sus cuadros; animado de un gran sentido artístico, recoge sus paisajes y escenas populares caseras, en las que penetra tomando parte en ellas, utilizando magistralmente los recursos espirituales y dramáticos que le ofrece el tema, desarrollando paralelamente la evolución de Van Gogh y su vida». En art. cit. Existe una crítica posterior de esta película a cargo de VALCÁRCEL,

(1948), estrenada en la *Mostra* de Venecia de ese año, y *Gauguin* (1950). Filmes que fueron comentados ampliamente por el profesor de Historia del Arte Federico Torralba, con motivo de la *1 Semana de Cine Documental* del Cineclub de Zaragoza, en mayo de 1950.

Igualmente resulta significativo André Bureau, con *El Evangelio sobre la piedra* (1948), analizado también por Torralba, y que repasa la vida de Cristo a partir de fragmentos de escultura monumental de las portadas de las catedrales francesas.

En cuanto a la situación del documental de arte en España, en la década de los cincuenta, muchas son las esperanzas vertidas en este nuevo género¹⁷ que, aparte de las puntuales referencias del decenio precedente, que son más bien recorridos por el interior de los pasillos de los museos sin llegar a producirse una profundización en el hecho artístico, histórico o sociológico, y aun a pesar de que no hayamos asistido a una asimilación auténtica de sus potencialidades cinematográficas. Junto a la falta endémica de una *tradición documentalista*, siempre a expensas de lo venido de fuera, hay que comprender una serie de inconvenientes de tipo estructural relacionados con la distribución y exhibición de los cortometrajes, que, en los años que nos ocupan, forman parte del inmenso *cajón de sastre* del «complemento¹⁸», en el que hay muy poco sitio para las producciones independientes, espacio que ya está copado por los reportajes y documentales de NO-DO, tanto en su línea mayoritaria, en blanco y negro, como, desde 1945, con su «*revista en color*» titulada *Imágenes*, que

Horacio (enero-febrero 1958): «Documental de arte: Van Gogh», en *Cine Club*, revista del SEU, núm. 13, pp. 24-27. Es puesta como ejemplo de lo que debe ser un buen documental de arte: «Considero el documental que Gaston Diehl, Robert Hessens y Alain Resnais realizaron sobre 'Van Gogh' como modelo de lo que puede y debe ser un documental sobre Arte que pretenda situarse en una línea de gran estilo. Es una obra clásica, en la pura acepción del término».

¹⁷ «He aquí un nuevo género de film documental, que está conociendo ahora un momento de espléndida fructificación. La cámara cinematográfica se ha situado ante el mundo del arte, para buscar una versión propia de las obras maestras del genio humano. La teoría misma del film de arte se basa en el fundamento de la mayor parte de la pintura antigua: narración. Lo que el realizador persigue generalmente es dar una interpretación o, por decir mejor, un orden cinematográfico a tal cuadro o una determinada colección de escultura. Se trata de buscar el contenido literario que una obra encierra. Y analizarlo, aumentarlo, por medio de un lenguaje esencialmente cinematográfico, empleando la fuerza expresiva de los primeros planos, 'travellings' y, en general, todos los medios de expresión filmica». ROTELLAR, Manuel: «Films de arte», en programa de la Sesión 86ª del Cineclub de Zaragoza (15-XII-1950), s/p.

¹⁸ Nos da la medida de la situación esta esclarecedora opinión: «De momento, para la masa, ese documental, pese a estar hecho de lo que es más afín al propio cine, sólo significa complemento. Se va al cine a ver una película, y da la casualidad también que, para rellenar el programa, en la primera parte, acostumbran proyectar, junto a un dibujo y un noticiario —documento, al fin—, un documental sobre alguna materia interesante. Este hecho, tan frecuente, que entra ya en la vulgaridad, nos da la pista de la servidumbre a que ha ido a parar el documental en sí, como elemento integrador de las mejores cualidades cinematográficas, como antes dijimos». Un poco más adelante, concluye sugiriendo las trabas existentes en el campo de la exhibición: «El documental, como relleno de programa, no interesa al exhibidor, cuya cultura y conocimiento cinematográficos son mucho más escasos que la mayoría de su público». DE ZÚÑIGA, Ángel (1 de junio de 1952): «La crisis del documental español», *Revista Internacional del Cine*, núm. 1, pp. 59-60.

con el paso de los años va a especializarse en la promoción turística de las regiones españolas. A ello debía sumarse la producción propia de otras entidades adscritas a varios Ministerios¹⁹. A pesar de esta penetración, desde la prensa especializada, ya a finales de los cincuenta, se reprocha la incapacidad de NO-DO para dar una respuesta coherente a esas nuevas necesidades.

Los comienzos de la década de los sesenta no despiertan muchas más esperanzas, a pesar de las medidas legislativas tomadas en favor del documental español. Así, en efecto, con fecha de 7 de febrero de 1958, se promulga una Orden Ministerial con las siguientes cláusulas:

- A) Que los cines de Madrid y Barcelona habrán de proyectar cincuenta y seis días al año documentales españoles, con cuatro títulos distintos como mínimo.
- B) Que en las demás poblaciones, los cines que celebren sesión diaria deberán proyectar 63 días al año dichas películas, con 9 ó 18 títulos distintos, según se trate de locales con uno o dos programas semanales, y
- C) Que en los cinematógrafos donde no se celebre sesión diaria habrán de exhibirse documentales españoles en la proporción de un día de españoles por cuatro de extranjeros.

De esta manera, se buscaba garantizar un mínimo de presencia del documental nacional en el panorama de exhibición, el cual estaba copado por la producción proveniente del extranjero, estableciendo una cuota de pantalla. Disposiciones que no son respetadas por los exhibidores²⁰, lo que obliga, pocos años después, en 1963, a confeccionar una nueva reglamentación. Entonces la premisa es la equiparación efectiva de los largometrajes con los cortometrajes. Entre otras medidas, está la reformulación de los criterios de concesión de las ayudas a la producción, que anteriormente quedaban poco definidos; la cuota de pantalla pasa a computarse por sesiones (5x1), en lugar de por días, con excepción de los programas dobles, «en los que debía considerarse que con la proyección del NO-DO se cumplía suficientemente

¹⁹ «En esas condiciones —sin mercados para los films cortos, con precios cada vez más altos y sin protección alguna— los productores privados no podían acometer, con unas mínimas garantías económicas, la realización de documentales de cierto rango. La producción se hallaba en manos de organismos oficiales o patrocinada por ellos, y sólo por excepción, en manos privadas». LÓPEZ CLEMENTE, José (enero-febrero de 1953): «Pasado, presente y futuro del documental español», en *Revista Internacional del Cine*, núm. 11-12, p. 70. El autor hace referencia a la década de los cuarenta, pero sus reflexiones puede extenderse al decenio siguiente.

²⁰ Como confirma la circular de 27 de junio de 1960 de la Dirección General Cinematografía y Teatro a los Delegados de Información y Turismo, recordando la necesidad de cumplir lo dispuesto, sobre la proyección obligatoria, en la Orden de 7 de febrero de 1958. Con motivo de las *Conversaciones sobre Cine Documental Español*, convocadas por el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica en Bilbao, durante los días 5-9 de octubre de 1963, se constata el incumplimiento de tales normas, en lo que respecta a su exhibición comercial «por razones de orden económico...», a lo que se debe añadir la acción nociva del organismo oficial NO-DO que viene a suplir la producción de productoras privadas. En ANÓNIMO (diciembre de 1963): «Primeras Conversaciones sobre el Cine Documental Español», *Arte Fotográfico*, núm. 144, pp. 1409-1411.

la labor de apoyo al corto»; los créditos concedidos son en igualdad de condiciones que los establecidos con los largometrajes, al igual que sucede con la concesión de los permisos de doblaje. Por último, habría premios para aquellos cortometrajes que hubieran obtenido galardones en los Festivales Internacionales, en la misma línea de promoción del denominado Nuevo Cine Español, o que hubieran sido declarados «de mayores méritos artísticos»²¹.

Volviendo a lo que acontece en 1960, poca confianza debió de infundir la ley de 1958 en las productoras independientes cuando ese mismo año formaron una Comisión Nacional de Productores de Cortometrajes, al amparo de Uniespaña (Servicio para la Difusión del Cine Español en el Extranjero), entidad creada en 1959, que agrupaba de forma conjunta a los empresarios con la Administración. Por otra parte, los propios documentalistas, que ya habían formado una asociación en la década de los cincuenta con el nombre de «Cinecor», deciden relanzarla «con el fin de estimular, en el aspecto cultural y artístico, nuestro documentalismo»²².

En otro orden de cosas, en cuanto a la alusión concreta de títulos que merezca la pena destacar, López Clemente nombra *Zamora*, de Fernández Santos (1960), y *Zamora, tierras de cumbre* (1961), de José Luis Vilorio; los dos de Alfredo Castellón sobre la región gallega (*Bailes de Galicia* y *Sonata gallega*); otro que redonda en los aspectos del folclore y las costumbres, *Vasconia y Andalucía bailan*, de Cobos y Moro. Así como *Segovia, piedra y leyenda*, de José Puyol, dentro del documental turístico-monumental. A instancias de los organismos oficiales, López Clemente refiere un nuevo grupo de filmes: así, el Departamento de Cinematografía del Instituto Nacional de Industria (INI) produjo *Volando hacia Mallorca y Castillos de España*²³, en color, dirigidas por Luis Suárez de Lezo, en clave turística; por su parte, el Departamento de Cinematografía de la Sociedad Iberduero produjo *Salto de Aldeávila*, de Fernando López Heptener, que fue premiada con un «Águila de Oro», en el Primer Festival de Cine Industrial de Turín. Asimismo, este cineasta vinculado a lo largo de casi toda su trayectoria como realizador a la firma Iberduero, filmó varios cortometrajes, siempre de temática industrial, localizados en Aragón: *Por la cuenca del Cinca* (1957) o *Por tierras de Aragón*²⁴ (1959), producido para Eléctricas Reunidas de Zaragoza.

²¹ Información tomada de VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio (1992): *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 125.

²² Tomado, como el resto de las referencias a la situación del documental en 1960, de LÓPEZ CLEMENTE, José (marzo de 1961): «El documental español en 1960», en *Arte Fotográfico*, núm. 111, pp. 263-266.

²³ Que se corresponde con la convocatoria del concurso con este único tema, organizado por la Asociación Española de Amigos de los Castillos, PERUTZ y Comercio Fotográfico Asociado. Sale publicada en la revista *Arte Fotográfico*, núm. 124, abril de 1962.

²⁴ «En este documental hay un predominio de las descripciones de paisajes, referencias al arte y la cultura del entorno. El recorrido del río permite evocar la historia de los lugares por donde pasa. El documental de empresa se carga de elementos ajenos a sus finalidades más específicas, pero cobra otros valores que en la actualidad adquieren gran estima al integrarse como elementos propios de la cultura de la empresa. De esta manera la entidad se presenta no sólo en su dimensión

En cuanto al sector empresarial, la mayoría de las firmas que desde el principio hemos denominado independientes, es decir, que financian sus proyectos con capital propio y trabajan de forma autónoma del Estado, estaban radicadas en Madrid (Alesia Films, P.C.; Berna, P.C.; Cooperativa Ibérica Cinematográfica; Cooperativa Cinematográfica Unión; Cinecorto; Documento Films; Impala, S.A.; Onda Films; Mezquita Films, etc.), con algunas más en Barcelona (Estalac Films; Royal Films; Baguña Hermanos, S.L.; Fermín Marimón, P.C., etc.), especializándose algunas en el film de tipo industrial y publicitario (Buch Sanjuán, de Barcelona; Estudios Moro, de Madrid; Mago Films, de Madrid; Publivisión, de Madrid, etc.), sabedoras de las posibilidades que les ofrecía este campo, en esa época todavía en ciernes.

Recibido: enero 2012, aceptado: marzo 2012.



industrial, sino también en sus aspectos de preocupación por el entorno social, cultural e histórico del lugar donde están ubicados sus centros de trabajo». CEBRIÁN, Mariano (1994): *Cine documental e informativo de empresa. 50 años de producción de Fernando López Heptener en Iberduero y NO-DO*, Madrid, Síntesis, pp. 107-108.



La prehistoria de la ciencia ficción. Del tercer milenio antes de Cristo a Julio Verne, de Pollux Hernández.

Reconozco que este es uno de esos libros que compras porque —en principio— el título te llama la atención. No

obstante, conforme te zambullas en sus páginas comienzas a sentir fascinación por lo que estás leyendo; un mundo que, admito, desde pequeña me ha fascinado, especialmente cuando devoraba las novelas escritas por Julio Verne.

Este librito es fruto de la participación de su autor en un curso sobre «Literatura fantástica y otras expresiones de lo imposible», celebrado en Santander, en la sede de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo en el año 2001, además de por su pasión por los «seres fantásticos» y, en definitiva, por «La ciencia ficción». A través de sus 100 páginas, el autor hace un rápido recorrido por *los casi 5.000 años de la literatura universal*, donde, como él mismo señala, quizás *no hayamos encontrado mucha ciencia, pero sí mucha ficción*.

Empieza citando cuatro textos que, cuanto menos, te hacen pensar que *podían haber sido escritos por cualquier especialista contemporáneo de la ciencia ficción*. El primero tiene más de 3.700 años, pertenece al *Poema de Gilgamesh* y en él, el héroe sumerio está construyendo una nave perfecta en forma de cubo para hacerle frente al diluvio universal. El segundo procede

del *Libro de los Muertos*, escrito en Egipto hace unos 3.400 años, y nos muestra cómo Osiris se metamorfosea en un áureo halcón volador. El tercero de los textos se lo debemos a Homero y aparece citado en su *Iliada*, escrita hace más de 2.800 años, donde aparece Hefesto fabricando trípodes automóviles asistido por robots de oro con forma de jóvenes doncellas. Por último Platón en su *República*, hace unos 2.400 años, nos habla de Giges, un pastor que gracias a los poderes de su anillo puede hacerse invisible. Estos son solo cuatro ejemplos, pero la lista se haría interminable por poco que uno se sumerja e indague en la literatura antigua, donde seguirían apareciendo textos semejantes. Por todo ello es por lo que Pollux Hernández comienza preguntándose qué es la ciencia ficción y si ésta ya existía antes de que se acuñara el término en 1916, pese a que la palabra *science fiction* ya se utilizaba en inglés desde 1851.

Efectivamente, desde la Antigüedad y en la Cultura Europea Medieval, son muy variados los paradigmas de *lo fantástico*. Especialmente el mundo griego se concreta en dos grandes tradiciones: el *Physiologus*, de la que derivará la tradición zoológico-simbólica de los bestiarios medievales y otra corriente de carácter enciclopedista que se alimenta de la literatura de viajes, y de las descripciones geográficas y etnográficas de los escritores clásicos. En esta segunda tradición es donde se inscribe el tema de los pueblos y razas sofisticados y extraordinarios que, a pesar de su monstruosa apariencia y salvajes costumbres, fueron considerados de naturaleza humana y, por serlo, despertaron especial interés e inquietud. Uno de los pueblos más famosos fue el de los Scía-



podas, monocolos o unípodos, que, como todas las razas extraordinarias, vivían en los confines del mundo. Los griegos los llamaron *sciápoda*, que significaba «a la sombra del pie», pues al parecer reposaban a la sombra de sus pies cuando hacía mucho calor. El primero en hablar de ellos fue Skylax de Karyanda en el siglo VI a.C. y los ubicó en la India, mientras que Ecateo de Mileto los situó en el extremo meridional de Egipto. No obstante, no todos los escritores antiguos creyeron en su existencia, pues hubo una corriente ilustrada, a la que pertenecían Estrabón y Aulo Gelio, que lo rechaza de plano, afirmando que eran fruto de la fantasía; sin embargo, su existencia fue admitida por otros autores clásicos, como Plinio *el viejo* o Solino, que recopilaron las leyendas y las transmitieron al mundo medieval. Plinio los citó en el Libro 7º, capítulo 11 de su *Historia Natural* y los llamó *monocolos*. Los *monocolos* se hicieron tan populares que los cita tanto San Agustín como San Isidoro. De la mano de San Agustín se les consideró criaturas de Dios, pues afirmó que *o lo que se ha escrito en torno a estos pueblos es falso o, si es cierto, no se trata de hombres o, si se trata de hombres, proceden de Adán*. San Isidoro, por su parte, los incluyó en el Libro XI de sus *Etimologías* situando su existencia en Etiopía, señalando que *resulta que alguno tenía un solo ojo; otros tenían los pies al revés; otros eran de dos sexos y tenían el pecho derecho de hombre y el izquierdo de mujer y si se acoplaban podían concebir y engendrar alternativamente; otros no tenían boca y respiraban tan solo a través de la nariz; otros no medían más de un metro y por eso los griegos los llamaban pigmeos; en cierto lugar las mujeres podían concebir a la edad de cinco años y no vivían más de ocho. Cuentan también que existía un pueblo de hombres que tenían una sola pierna y no flexionaban la rodilla, aunque eran velocísimos: se llaman esciápodos, porque en verano, cuando se tumban en el suelo, se protegen con la sombra de su propio pie* (San Agustín (s. iv-v), La ciudad de Dios, xvi, 8).

El porqué de nuestro interés por estos seres pueda deberse a que las Islas Canarias, por su localización geográfica, también estaban en los confines del mundo conocido, de modo que entre sus «supuestos» habitantes también aparecen algunos de estos seres extraordinarios, entre ellos los *unípodos*.

La ciencia ficción no es literatura científica, sino literatura fantástica, de modo que todos los relatos a los que se refiere la Antigüedad, admitidos especialmente a partir de la Edad Media *fantástica* y la Era Moderna, entrarían de lleno en esta categoría. Así, la imaginación europea en el medioevo *se vuelve hacia el espíritu y la aventura*. Y de nuevo las Islas Canarias aparecen en el viaje del monje Brendan (1130), que encalla en la misteriosa isla que aparece y desaparece como por arte de magia y que en Canarias se la conoce como la isla de San Borondón, de cuya «*existencia*» muchos marineros han hablado, considerada la más famosa isla-ballena de todas las conocidas. Este personaje, que vivió entre los años 484 y 576, fue un abad irlandés del monasterio de Clonfert que un buen día se hizo a la mar con diecisiete de sus monjes buscando tierras en las que evangelizar. El suyo fue un viaje maravilloso que duró siete años y que lo condujo de isla en isla, viviendo en ellas prodigiosas aventuras. De entre todas destacó la misa de Pascua que celebró sobre el lomo de una enorme ballena que dormitaba en el Océano, próxima a las Islas Afortunadas, las Canarias. Sobre el dorso de aquel monstruo había crecido la vegetación, por lo que la confundieron con una isla. Una vez terminó la santa misa, la ballena se sumergió de nuevo no sin que antes el santo y sus monjes tuvieran tiempo de ponerse a salvo y continuar su viaje. La leyenda de la mítica isla de San Borondón permanece —aún en nuestros días— viva en el imaginario isleño.

En las páginas siguientes, Hernández continúa enumerando fantásticos viajes llenos de aventuras, hazañas y epopeyas que desembocan en la novela de caballería. De Persia llegan *Las mil y una noches*, y en los *Nibelungos* una espada, la Excalibur del rey Arturo, es la protagonista; hadas y brujas surcan Europa..., aunque a partir del Renacimiento la fantasía dejará paso al progreso científico y técnico, tratando de explicar aquello para lo que no existe una explicación racional.

El invento del antejo por Galileo (Pisa 1564-Florenca 1642) y del telescopio por Newton (Woolsthorpe, Lincolnshire 1642-Kensington, Londres 1727) propician la literatura de viajes a la Luna y a otros astros. En 1620 aparece

lo que según Asimov es la primera obra de ciencia ficción: *Somnium*, donde Kepler manda a la Luna a Duracotus, texto que se anticipa a las reglas sobre la ley de la gravedad que establecerá más tarde Newton. Curiosa es la reflexión de Kircher (1656), quien en su *Itinerarium exstaticum* sube al espacio de Ptolomeo y llega no sólo a la Luna, sino también a Marte, a Mercurio y a otros planetas guiado por Cosmiel, aunque aclara que, en aras de ser respetuoso con las Santa Escrituras y del Decreto de la Santa Inquisición, considero a la Tierra inmóvil, pero hago como si diera vueltas.

Cyrano de Bergerac, en sus viajes a la Luna (1657) y al Sol (1662), también describe máquinas que atraviesan el espacio, ciudades trasladables o casas que desaparecen bajo tierra. Llegados a este punto, la tradición cristiana también nos dice cómo la casa de la Virgen fue transportada por los ángeles desde Nazaret a Loreto. Al respecto hay dos tradiciones. Una de ellas habla que fueron los ángeles quienes transportaron la casa por los aires; otros responsabilizan del traslado al comerciante Nicéforo Angelo en el siglo XIII. Según esta tradición, en 1291, cuando los cruzados perdían el control sobre Tierra Santa, Dios decidió enviar a sus ángeles para proteger la casa, mandándoles que la elevaran sobre los aires y la llevaran a lugar seguro. Al parecer primero estuvo en Tersatto (Croacia), pero tres años más tarde, en 1294, la casa desapareció de Tersatto y fue llevada a Loreto. Al respecto unos pastores señalaron cómo la habían visto volando sobre el mar, sostenida por ángeles, a quienes dirigía uno con una capa roja (supuestamente el arcángel San Miguel), y la Virgen con el Niño estaban sentados sobre la casa. Y los ángeles la depositaron en un lugar llamado Bandeurola.

Cyrano también describe que los selenitas poseían unos pequeños dispositivos portátiles que los utilizaban en casa o en la calle para escuchar música y grabaciones de libros, pues nadie lee: ¡fascinante! Y todo eso se escribió en el siglo ¡XVII!

Llegados al siglo XVIII tenemos los relatos de Swift y sus *Viajes de Gulliver* (1726), donde como señala nuestro autor [...] de haberse escrito hoy, se habría calificado sin ninguna vacilación de ciencia ficción, ya que los cuatro viajes del protagonista están llenos de detalles extraordinarios [...].

Y por supuesto, si del espacio se trata, el primer destino siempre será la Luna. En 1728 el escritor irlandés Murtagh McDermot escribe su *Viaje a la Luna*, dejándonos una de las primeras descripciones de un cañón espacial. Su protagonista es llevado a la Luna desde un torbellino en el Teide y allí conoce a los selenitas. No obstante, si del futuro se trata, el autor considera que *Memorias del siglo XX* de Madden es la primera novela futurista. Escrita en 1733, narra las aventuras de un turista en la Europa de ¡1997!

No obstante, la autora que a juicio de Hernández establece la línea divisoria entre *protociencia ficción* y *ciencia ficción* es Mary Shelley, cuando en 1818 creó al doctor Frankenstein. El galeno, uniendo trozos de cadáveres, consiguió darle vida al cuerpo creado aunque sin alma, sometándolo a la descarga de un rayo durante una pavorosa tormenta. Actualmente en la pantallas de cine se proyecta la película *Frankenweenie* (Tim Burton, 2012) y en esta ocasión —usando de los mismos métodos— es el perro del protagonista el que vuelve a la vida. Y en 1828, diez años después del nacimiento de Frankenstein, viene al mundo en Nantes Julio Verne, a quien se considera el fundador de la moderna ciencia ficción y del que la mayoría de sus novelas han sido llevadas a la gran pantalla.

En el mismo siglo, pero treinta y tres años más tarde, nacía en París el ilusionista y cineasta Georges Méliès (París 1861-1938), famoso por liderar muchos desarrollos técnicos y narrativos de los comienzos del cine. Innovó en el uso de los efectos especiales, y gracias a su habilidad para manipular y transformar la realidad a través de la cinematografía, se le recuerda como *un mago del cine*. Dos de sus películas más famosas, *Viaje a la Luna* (1902) y *El viaje imposible* (1904), narran fantásticos y surrealistas viajes inspirados en las novelas de Julio Verne, considerándose hoy en día entre las películas más importantes e influyentes del cine de ciencia ficción. Méliès ha vuelto a la vida en 2011 gracias a la película *La invención de Hugo* (Martín Scorsese, 2011), basada en el libro de Brian Selznick *La invención de Hugo Cabret*, que narra la historia de un niño que vive sólo en una estación de tren y del enigmático propietario de una juguetería. En sus ratos libres intenta reparar un autómata estropeado que le



ha dejado su padre y que, supuestamente, puede escribir. Cuando lo consigue le falta una pieza clave para que éste funcione: una llave en forma de corazón que resulta tener Isabelle, la ahijada del juguetero, que en realidad resulta ser George Méliès. Cuando los niños utilizan la llave para activar al hombre de cuerda, éste reproduce un fotograma de la película *Viaje a la Luna*, el momento en el que el cohete lanzado desde la Tierra aluniza en uno de los ojos del satélite, pero además, descubren atónitos que el dibujo lleva la firma de Méliès. Una bellísima película que rinde homenaje a uno de los pioneros del cine fantástico. Y es que, como leemos en la contraportada del libro: *escapar de la realidad, triunfar sobre el misterio de la existencia, participar en el juego de cambiar el entorno; esto es la literatura, que con el barniz de verosimilitud aportado por la ciencia y la técnica se convierte en ciencia ficción.*

El libro no profundiza en el tema a tratar, puesto que como ya se ha señalado en un principio, solo se ha tratado de hacer un *maravilloso viaje* a través de la Historia de la Humanidad en 100 páginas, partiendo de la Antigüedad hasta el siglo XIX, analizando de forma somera aquellos textos más relevantes, pero es cierto que viene

muy bien como guía para todos aquellos amantes de este género.

A modo de conclusión, Pollux Hernández finaliza su *viaje fantástico* escribiendo que al igual que ocurre con cualquier otro género literario, la ciencia ficción *refleja las inquietudes, sueños y carencias de una sociedad. En un tiempo el hombre se dirigía a los dioses, demiurgos, ángeles, demonios, magos y brujos, y aunque aún sobreviven algunos brujos capaces de realizar verdaderos portentos dignos de la mejor ciencia ficción [...], ahora los humanos enderezan sus ansias a los científicos, que son los dioses, demiurgos, ángeles, demonios y brujos de hoy día. Huir del presente, a la Luna o adonde sea, conquistar el tiempo y el espacio, cambiar el mundo, trascender la materia que somos: gracias a la ciencia ficción podemos seguir soñando.*

De modo que, y así acaba su recorrido, *si puede hablarse o no de auténtica ciencia ficción antes de la ciencia ficción propiamente dicha, decídalo el lector por sí mismo.*

Clementina CALERO RUIZ
Dpto. H^a. del Arte, ULL

Recibido: octubre 2012, aceptado: octubre 2012.

REVISORES

Domingo SOLA ANTEQUERA

Fernando GABRIEL MARTÍN

Gonzalo PAVÉS BORGES

Enrique RAMÍREZ GUEDES

Isabel CASTELLS MOLINA

Alicia HERNÁNDEZ VICENTE

INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *LATENTE* 9

El promedio de tiempo de publicación desde la llegada de los artículos a la Redacción de la revista hasta su impresión (pasando por el proceso selección, lectura, evaluación y corrección de pruebas) es de 9 meses. Los evaluadores/as son miembros de diversas facultades de esta universidad, así como de otros centros nacionales e internacionales, y forman parte de los diversos comités de *Latente*.

Estadísticas:

Nº de artículos recibidos en la redacción para esta edición: 12

Nº de artículos aceptados: 8

Promedio de evaluadores/as por artículo: 3

Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 2 meses

Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 5 meses

El 85% de los manuscritos enviados a *Latente* ha sido aceptado para su publicación.

BOLETÍN DE INTERCAMBIO

Deseamos intercambiar la revista por la revista cuyos datos se adjuntan.

DATOS

Razón social:

Persona responsable del intercambio:

Calle/Plaza: C.P.:

Ciudad: Provincia:

País: Tlf.:

Fax: E-mail:

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

1. Por favor suscríbame a desde el año núm., inclusive.

2. Por favor deseo adquirir los volúmenes o números atrasados:
.....

FORMAS DE PAGO

- Adjuntamos talón bancario a nombre de Servicio de Publicaciones. Universidad de La Laguna.
 Comprobante de haber enviado Giro Postal a nombre de Servicio de Publicaciones. Universidad de La Laguna.

Número suelto 14 euros.

Comunidad universitaria 10 euros.

GASTOS DE ENVÍO

0,82 € – Nacional

2,72 € – Internacional

DATOS PERSONALES

Nombre y apellidos o razón social:

N.I.F. o C.I.F.: Calle/Plaza:

C.P.: Ciudad:

Provincia: País:

Tlf.: Fax:

ENVIAR A:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central, 38200. La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
e-mail: sypubl@ull.es

