

FILMANDO LA HISTORIA

REPRESENTACIONES DEL PASADO EN EL CINE

Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.)



EDICIONES JC

FILMANDO LA HISTORIA
REPRESENTACIONES DEL PASADO EN EL CINE

Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (Eds.)



INSTITUTO DE CULTURA Y TECNOLOGÍA
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz

EDICIÓN LITERARIA Y COORDINACIÓN

Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz

EDITA

Ediciones J.C., Rodríguez San Pedro, 2 (of. 403) 28015 Madrid. Teléfono 91 446 96 92
Instituto de Cultura y Tecnología / Universidad Carlos III de Madrid)

ISBN: 978-84-95121-54-7

Depósito Legal: V-1519-2009

IMPRIME: Arts Gràfiques MBN S.C. Valenciana. Teléfono 96 170 07 08

SUMARIO

| | |
|---|----|
| FILMANDO LA HISTORIA. REPRESENTACIONES DEL PASADO EN EL CINE. Vanessa de Cruz y Beatriz de las Heras | 7 |
| LA ESCLAVITUD EN LA ANTIGÜEDAD. HISTORIA Y CINE. Luz Neira Jiménez | 11 |
| CRIADAS “MODERNAS” EN EL CINE: MODELOS Y REPRESENTACIÓN. Vanessa de Cruz Medina..... | 29 |
| EL PINTOR PROTAGONISTA. Gloria Camarero Gómez | 49 |
| MUJERES EN GUERRA: PROTOTIPOS DE LA II REPÚBLICA A TRAVÉS DEL CINE. DESDE LA TRANSICIÓN HASTA NUESTROS DÍAS. Beatriz de las Heras Herrero | 65 |
| REFLEXIONES SOBRE LA BIOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA. Ángel Luis Hueso Montón | 83 |

FILMANDO LA HISTORIA REPRESENTACIONES DEL PASADO EN EL CINE

Vanessa de Cruz y Beatriz de las Heras
Universidad Carlos III de Madrid

El libro que sostiene en sus manos da continuidad a un proyecto que nació en 2002 en el Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid: las Jornadas de Historia y Cine. Desde un principio nos marcamos como objetivo celebrar anualmente un encuentro en el que tuviesen cabida tanto jóvenes investigadores como especialistas de reconocido prestigio para ahondar en la relación entre el Cine y la Historia y las posibilidades que, partiendo de una perspectiva transdisciplinar, ofrece la imagen proyectada en la pantalla para el estudio de lo pretérito. Siguiendo esta propuesta, hemos organizado cuatro eventos y, anterior a éste, publicado un volumen en el que recogimos una selección de las intervenciones realizadas en las tres primeras ediciones.

Las I Jornadas de Historia y Cine se celebraron en enero de 2004 y tuvieron como eje el estudio de la situación vivida en tres ciudades diferentes durante tres conflictos bélicos y a lo largo de tres periódicos históricos: la Edad Antigua, la Moderna y la Contemporánea. Así, se abordó la imagen proyectada de la ciudad de Babilonia a través de la película *Intolerancia* (David W. Griffith, 1916), de la ciudad moderna mediante *La Kermesse heroica* (Jacques Feyder, 1935) y de la ciudad de Madrid en *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1983). Los ponentes fueron Ricardo del Molino, Vanessa de Cruz y Beatriz de las Heras, respectivamente, todos miembros de la Universidad Carlos III de Madrid.

El tema que abordamos en las II Jornadas de Historia y Cine, celebradas en octubre de 2005, recayó en las visiones cinematográficas de alguno de los conflictos bélicos más destacados del siglo XX: I Guerra Mundial, II Guerra Mundial, Guerra Civil Española y Guerra de Yugoslavia. Los responsables de las sesiones fueron Juan Vaccaro (miembro del Centre d'Investigacions Film-Historia. Laboratori d'Historia Contemporani i Cinema de la Universidad de Barcelona) con la conferencia "Hollywood va a la guerra. La I Guerra Mun-

dial y el cine estadounidense”, Fernando Negredo intervino con “La II Guerra Mundial. Mitos y realidades”, Alfredo López bajo el título “El cine bélico franquista” y Herminio Andujar con la conferencia “Los mohicanos del Drina: Yugoslavia”, éstos últimos de la Universidad Carlos III de Madrid.

En las III Jornadas de Historia y Cine, celebradas en noviembre de 2006, el objetivo central recayó en la relación entre los conceptos “mujer”, “violencia” y “cine”. Los cinco invitados abordaron este desafío de diversas maneras: Santiago de Pablo (Universidad del País Vasco) nos propuso una conferencia titulada “Sólo sabemos hacer llorar a la gente. Mujer y violencia terrorista en el reciente cine español”, Rafael Conde (Universidad Complutense de Madrid) intervino para hablarnos de “Violencia Virtual y Violencia real. La evolución del cine español con respecto a la violencia de género” y, además, contamos con la participación de dos profesoras de la Universidad Carlos III de Madrid: Gloria Camarero con la conferencia “Y el cine creó a la mujer” y Pilar Amador con “Sin pruebas objetivas: el hostigamiento laboral y familiar”.

Finalmente, las IV Jornadas de Historia y Cine son las que dan origen a las páginas que aquí les presentamos. Celebradas en noviembre de 2008, decidimos en esta ocasión indagar en las representaciones que el cine ha creado de las vidas pasadas fueran éstas anónimas o públicas, individuales o de sujetos colectivos, para poder analizar cómo distintos periodos han sido filmados a lo largo de la historia del cine.

Luz Neira (Universidad Carlos III de Madrid) tomó, en primer lugar, la palabra para ofrecernos una reflexión sobre “La esclavitud en la Antigüedad. Historia y Cine”, ahondando en los modelos esclavistas de las diferentes civilizaciones que se insertan en este periodo histórico a través del estudio de diversas fuentes –documentales y visuales– y su representación en la pantalla desde los orígenes del cine hasta las más recientes producciones.

Por su parte, Vanessa de Cruz (Universidad Carlos III de Madrid) se aproximó con “Criadas ‘modernas’ en el cine: modelos y representación” a la imagen proyectada de aquellas mujeres que, bien en las Casas de las Reinas o en las de aquellos que vivieron más suntuosamente, dedicaron sus días a servir haciendo hincapié en los modelos y representaciones que tanto el cine como la Historia nos ha transmitido.

“El pintor como protagonista” fue el título que Gloria Camarero (Universidad Carlos III de Madrid) otorgó a su estudio sobre las películas que tienen

como tema central la vida u obra de un pintor y, de esta forma, recorrió la producción cinematográfica de los últimos siglos para analizar cómo diferentes directores han recreado las biografías de los más famosos artistas –creando el género conocido como biopic– y el proceso creativo.

Beatriz de las Heras (Universidad Carlos III de Madrid) en su trabajo “Mujeres en guerra: prototipos de la II República a través del cine. Desde la Transición hasta nuestros días” abordó la representación que de los tres prototipos de mujer que sobrevivieron a la Guerra Civil Española en las ciudades republicanas (de costumbres, sublime y antifascista), se ha llevado a la pantalla desde la muerte del dictador Francisco Franco hasta la actualidad.

Cierra el volumen Ángel Luis Hueso (Universidad de Santiago de Compostela) con su trabajo “Reflexiones sobre la biografía cinematográfica”, un estudio entorno a las tres fases por las que ha atravesado las biografías de personajes históricos en la época contemporánea: la positivista, la relacionada con la Escuela de los Annales, y una última, propia de los años 70 y 80, que reconsidera los valores generalistas y pone en alza el individualismo.

Después de estas cuatro ediciones y dos publicaciones seguimos ilusionadas por continuar con nuestro proyecto para así contribuir, con nuestro pequeño grano de arena, los estudios que se realizan en España acerca de la Historia analizada desde el cine. Labor que hubiese sido imposible sin el apoyo constante que siempre nos ha ofrecido el Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid y su director, Antonio Rodríguez de las Heras e, igualmente, aquellos que de manera desinteresada han aceptado amablemente nuestra invitación. Gracias a todos.

Febrero de 2009

LA ESCLAVITUD EN LA ANTIGÜEDAD. HISTORIA Y CINE¹

M. Luz Neira Jiménez

Universidad Carlos III de Madrid

Desde los inicios de la Historia y la civilización, en el marco del estado, y concretamente en el transcurso de los más antiguos que surgieron en Mesopotamia a finales del IV milenio y a lo largo del III, aparece documentada la esclavitud, en tanto el auge de estos estados –fueran primero las ciudades-estado sumerias, después el reino acadio u otros– y sus tendencias expansionistas, con el consiguiente enfrentamiento bélico, muy pronto propiciaron el paso del litigio entre súbditos vecinos, pero pertenecientes al mismo pueblo, sumerio pongamos por caso,¹ a la guerra contra pueblos de diferente origen y, en consecuencia, tras una hipotética victoria, la obtención de un botín y, en particular, de un contingente de prisioneros² que, al ser vencidos y capturados, pasaban a convertirse en esclavos del estado victorioso.

A este supuesto, el de la pertenencia a otro pueblo y a otro origen, esencial en la concepción de la esclavitud en la Antigüedad –sea en contexto próximo–oriental, egipcio, griego, romano, etc.– hacen referencia numerosos episodios en la Historia del Cine. Baste como ejemplo, entre algunas de las secuencias más significativas, aquéllas de vencidos –con las manos cortadas para el recuento tal y como se documenta en diversos testimonios históricos–³ y prisioneros de los egipcios en *Faraón* (1966), de Jerzy Kawalerowicz, la captura de Briseida en *Troya* (2004), de Wolfgang Petersen, o las de prisioneros de los romanos, imagen de los bárbaros, en *La caída del Imperio Romano* (1964), de Anthony Mann, y *Gladiator* (2000), de Ridley Scott, ambas sobre la época de Marco Aurelio (161-181) y Commodo (182-197).

Es preciso resaltar no obstante la diferencia fundamental que en principio la esclavitud implicaba frente al fenómeno de la “servidumbre por deudas” ante el impago de los tributos, ya que desde antiguo son numerosas las fuentes escritas que inciden en su distinción al reflejar el carácter originariamente vitalicio de la esclavitud frente a la posibilidad, aunque fuera remota, de recuperar la libertad

por parte de aquellos siervos que finalmente hubieran saldado el pago de la deuda y sus correspondientes intereses de demora o, en otro caso, hubieran resultado beneficiados por algún edicto de remisión de deudas.⁴

Además, desde una óptica actual, a la confusión que entraña la consideración de los habitantes de un estado próximo-oriental asiático como meros súbditos de la autoridad real y/o religiosa, en el Antiguo Egipto se suma la derivada del poder teocrático de su realeza, agudizando, si cabe aun más, la distancia entre los gobernantes y sus súbditos, cuya sumisión apenas los distingue de auténticos siervos. En esta línea, ya desde el siglo V a.C. la visión de Heródoto, un hombre griego de su tiempo que denostaba sistemas de gobierno como la monarquía y la tiranía, induce a la confusión al denominar, a juzgar por el esfuerzo requerido para la construcción de las pirámides de Gizeh, a todos cuántos participaron en aquella obra de auténticos esclavos, ignorando que en realidad se trataba de campesinos egipcios obligados a prestar un determinado servicio a la corona durante los meses de espera hasta la cosecha.

La consideración, no obstante, de Heródoto y su influjo hasta el nacimiento de la egiptología tuvo una amplia repercusión, permaneciendo en cierto modo en *Tierra de Faraones* (1955) de Howard Hawks y en *Faraón*, al mencionar los 500.000 cadáveres que su construcción supuso, a fin de resaltar las nefastas consecuencias de un sistema basado en ideas tales como el fin justifica los medios.

En este sentido, debe apuntarse el equívoco entre esclavitud y servidumbre en el que desde el cine se incurre, confundiendo al espectador al utilizar ambos términos, con su significado sinónimo y peyorativo en el mundo contemporáneo, para designar en realidad diferentes situaciones en el ámbito jurídico.⁵

Como excepción, en cierto modo, a esta tendencia, puede mencionarse quizás otra escena de *Faraón* (1966) de Jerzy Kawalerowicz, donde —con reconocido rigor en la ambientación, aun a pesar de evocar un reinado imaginario, durante la etapa de transición entre el final del Imperio Nuevo y la Baja época, no exento sin embargo de incoherencias históricas en torno al papel asignado a los asirios—⁶ un individuo que se autoproclama “siervo” implora desesperado a su amo, el Sumo Sacerdote de Amón, recordándole su promesa de libertarle tras haber finalizado la obra del canal a la que había dedicado jornadas y jornadas de trabajo, quizás en alusión al fenómeno de caída en la servidumbre, originada por el impago de tributos, y a las prestaciones obligatorias de la nueva condición servil, como supuesto pago de las deudas y los intereses de demora, tras

cuyo cumplimiento un siervo podría haber recuperado su antigua condición de libre, o quizás mejor en alusión a las obligaciones fiscales de los súbditos egipcios para con el monarca y el clero. Nunca a la esclavitud, de un extranjero, en Egipto, quien jamás habría obtenido a cambio de un trabajo la libertad.

Sin embargo, el objetivo, sin duda, de resaltar la injusticia de las decisiones tomadas por las jerarquías ligadas al ámbito de la religión preponderante,⁷ en este caso a través de la poderosa casta sacerdotal consagrada al culto de Amón, sobre aquellos creyentes, oprimidos que fielmente habían seguido los designios del poder con la creencia de obtener finalmente un justo premio, la liberación en el más allá, con la aceptación y el sometimiento consciente en aras de su posterior liberación, quizás un símil acerca de la resignación sobre la miserable existencia terrena en virtud de una prometida salvación para el más allá, a través de la imagen de los siervos oprimidos y engañados, nos presenta a un siervo con capacidad para haber obtenido el compromiso de su amo a cambio de la ejecución de un trabajo, reclamando incluso su cumplimiento, muy lejos en realidad del carácter unilateral de la medida que desde las esferas de poder y aun contemplando el carácter reversible de la servidumbre estipulaba la obligatoriedad de las prestaciones sin condiciones.

Pero retornando a los orígenes de la esclavitud, además de los prisioneros de origen extranjero, la exploración de nuevas rutas hacia territorios lejanos en busca de determinadas mercancías, inexistentes en el escenario geográfico de un estado, no sólo depararía el intercambio de materiales sino también la adquisición de individuos. En esta línea surgiría y cobraría un gran auge el mercado de compraventa de esclavos, como una de las fuentes de suministro de esclavos que, lejos de circunscribirse a los lugares de origen de aquéllos, pronto encontró ubicación en los núcleos de los estados civilizados.

A este respecto, la filmografía es abundante,⁸ entre otras razones por la pervivencia de esta práctica hasta en épocas relativamente recientes de la Historia de la Humanidad, implicando su tratamiento en detalle, aun referente al mundo antiguo, una de las críticas más feroces a ese tipo de política en otros contextos de la época contemporánea. Entre las secuencias más representativas, la escena del denominado “Mercado de Novias” de Babilonia en *Intolerancia* (1916), de Griffith, la del mercado de mujeres en *Golfus de Roma* (1966), de Richard Lester, y en particular la del “Mercado de esclavos en la Roma de Tiberio” (14-37 d.C.) en *La Túnica Sagrada* (1953), de Henry Koster, donde, se puede apreciar las más

diversas procedencias de los esclavos, las capacidades y destrezas más valoradas por los compradores, etc.

En conexión con el desarrollo del fenómeno esclavista en la Antigüedad y en virtud de su propia idiosincrasia, la esclavitud se nutrió a través del carácter hereditario de la descendencia de aquellos individuos esclavizados⁹, tal y como se recoge de modo explícito, a propósito del célebre tracio hijo de una esclava, en *Espartaco* (1959), de Stanley Kubrick.¹⁰ Sin duda una de las mejores obras cinematográficas acerca de la esclavitud en el mundo antiguo y concretamente en el mundo romano.

En época romana, a los supuestos mencionados, prisioneros extranjeros, mercados de compraventa y nacimiento, se añadirían otros, por ejemplo, la unión consciente de una libre con un esclavo, según el *Senatus consultum Claudianum*, o el fraude del libre que con la ayuda de un cómplice se hace vender como esclavo para obtener una ganancia y reclamar después su verdadera condición. Igualmente la condena a las minas, *ad metellum*, *ad bestias* y a galeras, una de las imágenes, ésta última, más repetidas en el cine, destacando las secuencias filmadas en *La Túnica sagrada* y *Ben-Hur* (1959) de William Wyler, por su vigencia en tiempos de la Historia moderna.

Con el transcurso del tiempo, dos disposiciones imperiales habrían intentado erradicar algunas de las citadas causas, al promulgar Constantino la supresión de la *damnatio ad bestias* (*apud Cod. Theod.*, 15, 12, 1) y, después, al decidir Justiniano que la condena a las minas –su explotación pertenecía al estado y no al ámbito privado– ya no entrañaría nunca más la esclavitud (*Nov. Iust.* 22).

Todavía en alusión a las causas de la esclavitud, y a pesar de la citada evolución que con la suma de nuevos supuestos implicaron la esclavización en época romana, *Gladiator* nos sorprende al presentar a Maximo, el protagonista, recogido y secuestrado por una especie de comerciante y traficante caravanero, en referencia a un *lanista*, para destinarlo a los *munera gladiatoria*, tratándose de un hispano de *Turgatum* (la actual Trujillo), plenamente romanizado en el marco legal del Imperio,¹¹ inserto en sus propias estructuras y en territorio emeritense, aunque el rodaje de la escena de su captura en el territorio de su lugar natal ha sido filmado en realidad en la Toscana.

En referencia a otros aspectos, a pesar del carácter en principio irreversible de la esclavitud, las fuentes escritas aluden desde muy antiguo a intentos de fuga, picaresca incluida para hacerse gratis con un esclavo.¹² Del creciente

ascenso de este fenómeno y la preocupación que suscitó entre las autoridades de los estados del Próximo Oriente Asiático y el Antiguo Egipto da idea el establecimiento de tratados con mención al derecho de extradición en el marco de relaciones internacionales de mediados del II milenio durante el Bronce Tardío, lo que no haría sino propiciar más tarde la huida hacia zonas poco habitadas y al margen del dominio territorial de los estados.¹³ Este fenómeno afectaría igualmente al mundo helénico y a la civilización romana, a tenor de las fuentes escritas, entre las que destaca la legislación penal.

Uno de los ejemplos cinematográficos más conocidos de esclavo fugitivo es, sin duda, el de Demetrio en *La túnica sagrada*, si bien la huida se presenta por razones religiosas, ante el comportamiento irreverente de su amo durante la crucifixión en tiempos de Tiberio.

No obstante, el *film* más célebre y con mejor tratamiento del tema de la esclavitud, incluida la ambientación, con incoherencias sin embargo notables,¹⁴ es el *Espartaco* protagonizado por Kirk Douglas. No tanto al reflejar con mayor o menor rigor su biografía,¹⁵ sino especialmente al plasmar algunas de las escenas mejor documentadas sobre la vida de los esclavos en el último siglo de la República. En concreto —y en estrecha conexión con el temor de los dueños a una posible huida de los esclavos— la costumbre de marcarlos con el hierro candente para su identificación como propiedad de un amo determinado, su encadenamiento, según nos refiere Columela (I, 7-9) y otros autores de finales de la República e inicios del Imperio,¹⁶ su vivienda en un *ergastulum*,¹⁷ igualmente mencionado por Columela, si bien con el tiempo los *ergastula* habrían quedado tan sólo como edificios para la reclusión de esclavos rebeldes o acusados de cometer un delito y, como tales, condenados por un tiempo determinado, a tenor de las informaciones de otros autores,¹⁸ y sus vestimentas, generalmente paños de largo hasta la rodilla, una diferenciación, ésta última, que con posterioridad habría ido desapareciendo al ser indicio evidente del número mayor de esclavos frente a la minoría de propietarios, según un conocido texto de Séneca (*De clem.* I, 24, 1), donde se advertía de la renuncia a la imposición de esta costumbre —el uso de la túnica corta— al suscitarse “el gran peligro de que ellos pudiesen contarnos” y saberse superiores.

Sin embargo, la versión cinematográfica y en concreto los episodios relacionados con la fuga masiva que supuso la rebelión de Espartaco en los setenta antes del cambio de Era no incide en aspectos bien conocidos por las fuentes

escritas y arqueológicas que aluden en términos generales a la fuga de esclavos. Desde noticias de fugas logradas a intentos fallidos, penados tras el retorno a la autoridad del amo –sea el estado, la ciudad, un templo, un ciudadano, etc.– con castigos físicos¹⁹ y, en ocasiones, con la colocación de collares de hierro²⁰ o de otro material al cuello, con inscripciones tan elocuentes como aquéllas del tipo *tene me quia fugi, et revoca me domino meo*, que, insistiendo en los antecedentes del fugitivo y el nombre de su amo y alentando a quién lo descubriera a su captura y devolución, se enmarcaban en la misma línea que las tatuadas en la piel de los esclavos fugitivos apresados²¹ o al menos en serio riesgo de fuga, si bien posteriormente en un edicto de la época de Constantino, según el *Cod. Theod.* 9, 40, 2 (= *Cod. Iust.* 9, 47, 17), figura la prohibición de tatuar en el rostro a los hombres destinados a la lucha gladiatoria o a las minas, precisándose la posibilidad de hacerlo sólo en manos y pantorrillas, mientras el mismo *Cod. Theod.* 10, 22, 4 (= *Cod. Iust.* 11, 10, 3) establece una marca pública en el brazo de los *fabricenses* para su identificación, en el caso de fuga, con una expresión similar a “detenme, soy un fugitivo”.

A este respecto, el tatuaje, realizado mediante la introducción de pigmentos bajo la piel o la cauterización del hierro candente, al rojo vivo, estuvo desde antiguo ligado a la fisonomía de los esclavos, según refieren algunos autores –*Petr. Sat.*, 105; *Cyp., Ep.*, 77, 3 y *Ap., Met.* 9, 12– aunque dado su carácter punitivo es de suponer que dichas marcas no fueran inexcusablemente generalizadas a cada integrante de la población esclava, sino infligidas a criminales y esclavos, con el fin de dejar una huella imborrable de su delito o de su acto punible, a tenor de las disposiciones que reflejan su aplicación a casos concretos, reflejando por tanto sino su excepcionalidad al menos su no generalización, según se desprende por ejemplo de la *lex Aelia Sentia*, en el 4 d.C., donde se explicita como los esclavos tatuados que se beneficiaban de la manumisión asumían sólo la condición de *peregrini dediticii*, por tanto, sin derechos políticos, al ser asimilados en el derecho civil a los *peregrini*, mientras otros antiguos esclavos manumitidos sin marca transmitirían ya como libertos la posibilidad a sus descendientes de esos derechos de ciudadanía, se supone, por la ausencia en su historial de falta, es decir, de la causa que habría dado origen a la marca.

Dicha disposición habría surgido para frenar el peligro suscitado por el inicio de la *manumissio* masiva, evidenciando el desarrollo del proceso ya en el cambio de era, y, en aquel contexto, la posibilidad de liberación de esclavos culpables de

crímenes o de conductas dignas de castigo –entre los que se contaban, además de los marcados por distintos delitos, los condenados al oficio de gladiadores para luchar contra hombres y bestias –con el fin de impedir su libertad y el ingreso en el cuerpo *de ingenui* y más tarde de ciudadanos, lo que daría lugar a denodados intentos de borrar estas marcas según indicaba Marcial (2, 29), ya que lo decisivo llegó a ser la marca en sí y no la supuesta falta o delito.

Pues llegados a este punto, es evidente que, al margen de la fuga, muchos esclavos consiguieron su libertad de modo legal, mediante la fórmula de la *manumissio*. En principio, durante la última fase de la República, *per vindictam, censu* y testamento, y en época imperial,²² también, mediante fórmulas no contempladas inicialmente en la legislación, por carta, *inter amicos*, con el *ius aureorum anulorum* y la *natalio restitutio*; si bien tras la incorporación por Constantino de una nueva fórmula, la *manumissio in ecclesia* (*apud Cod. Inst.* 1, 13, 1-2; 7, 15, 2), ésta última junto con la *vindicta*, la declaración ante un magistrado, y el testamento pasarían a ser los procedimientos más habituales en el Bajo Imperio, según el código de Justiniano.

Y a este respecto, es de resaltar el tratamiento de la *manumissio* en el *Satyricon* (1968) de Fellini,²³ ya que en su adaptación de la famosa obra de Petronio con el liberto Trimalción como protagonista, figura la mención precisa al testamento de Eumolpo en el transcurso del banquete, mientras como licencia de Fellini se incluye una escena de manumisión, similar a una última voluntad equivalente a decisión de testamento, al realizarse como disposición previa al suicidio de un *dominus* y su esposa, sumidos por las deudas y las inminentes confiscaciones en la más absoluta ruina; y la alusión a aquella otra más excepcional, con la petición de libertad para los luchadores en la arena, en *Demetrio y los gladiadores* (1954).

Sin embargo el cine no siempre documenta en su auténtica dimensión las reglas básicas de la manumisión, al obviar precisamente las obligaciones de los libertos hacia sus antiguos amos, con la consiguiente falta de libertad absoluta de la que sólo y exclusivamente disfrutarían sus descendientes, pues los cambios de la nueva condición a través del reconocimiento de su personalidad jurídica en realidad se traducían más en las expectativas que se abrían a sus descendientes que en una transformación real de su existencia cotidiana, de tal modo que tan sólo los *ingenui*, con los plenos derechos de un libre, y particularmente los hijos de estos *ingenui*, en tanto hijos de libres, podrían airear su genealogía, sin la referencia a un origen esclavo.

Es el caso, aun a pesar de su positiva valoración global, de *Espartaco* (1959), cuando, al término del *film*, a punto de morir crucificado, *Varinia* (Jean Simmons), aquella esclava originaria de *Britannia* con la que había tenido un hijo, le exclama entusiasmada “soy libre y éste es tu hijo, es libre”, así como la nueva vida en libertad que ambos tendrán, más en sintonía con una liberación contemporánea que con las rígidas normas del ordenamiento romano, según el cual aun habiendo sido manumitida por Graco, su último dueño, le habría debido una serie de obligaciones²⁴ e incluso su permanencia en la casa del amo,²⁵ donde su hijo como descendiente de una liberta habría crecido hasta convertirse a la mayoría de edad por fin en *ingenuus*, si bien aun con el peso de su genealogía. Tan sólo Fellini, en su *Satyricon*, alude a estos deberes, al mencionar en el transcurso de un banquete hasta la obligación de llorar la muerte del patrón o, en su caso, del antiguo patrón.

La importancia de las obligaciones contraídas por el liberto y, en consecuencia, su incumplimiento dieron lugar al término de *ingratus*.²⁶ A este respecto, Cicerón (*Ad Att.* 7, 2) cita una decisión del pretor *Drusus*, antes del 114 a.C., anulando la *manumissio*, cuando el liberto rehusaba renovar su juramento o compromiso. Después, en el 4 d.C. la *lex Aelia Sentia* contempla contra el *ingratus* la relegación a la Campania a más allá de 20 millas de Roma y a mediados del siglo I d.C. la insolencia de los libertos imperiales, Narciso, Pallas e Icellus, justificarán la indignación de Séneca, Plinio el Joven, Tácito, Juvenal, Marcial y Petronio. En este sentido, Claudio (según Dio Cass. 60, 13, 28, 29; Suet. *Claud.* 25; *Dig.* 37, 14, 5) vendió de nuevo como esclavos a libertos por haber usurpado la dignidad ecuestre, revocando su liberación o matándolos; mientras que durante el gobierno de Nerón se produjo una larga discusión en el Senado sobre la ingratitud de los libertos, aunque finalmente no se concedió la revocación como pedían algunos senadores (Tac. *Ann.* 13, 26, 27). Otras decisiones son muy reveladoras, una sentencia de Adriano (*Dig.* 50, 16, 70), por la cual los envió a las canteras, *in lautumias*, una ley de Cómodo quien fijó las penas e instituyó jueces, en Roma el prefecto de la ciudad y en las provincias los gobernadores, mientras Ulpiano procedió contra el liberto *inofficiosus* o *inobsequens* y Modestín instauró que fuera vendido otra vez como esclavo (*Dig.* 25, 3, 6, 1). La legislación se endurecería en el siglo IV. Así, Constantino aplica la *revocatio in servitutem* directa por ingratitud y ligera ofensa (según consta en el *Cod. Theod.* 2, 19, 3= *Cod. Iust.* 6,7, 2.-3), si bien leyes del 423 y 426 de Teodosio II y Valentiniano III arrebatan a los here-

deros del antiguo patrón el derecho de revocar la libertad, tal y como figura en Justiniano (*Cod. Iust.* 6,7, 3-4; *Inst.* 1, 16,1).

A pesar de la complejidad del fenómeno de la esclavitud y de su evolución a lo largo de la época imperial, las referencias²⁷ más comunes sobre las ocupaciones propias de los esclavos, que por las citadas circunstancias debían seguir practicando muchos libertos, los sitúan sirviendo a su dueño tanto en la ciudad como en el campo, ocupándose en la residencia según cometidos diversos de un sinfín de funciones, a juzgar por el repertorio de nombres bajo el cual aparecen designados, *cellarii*, *diaetarii*, *scoparii*, *ad imagines*, *ab auro*, *a crystallinis*, *atriarii*, *cubicularii*, y entre ellos *velarii*, los artífices de la “toilette” en su gama más amplia que incluye el correcto y completo aseo, baño, secado, masajes, peinado, perfumes y vestido, también *servi ab hospites*, *servi* encargados del servicio de la cocina, de la atención a la mesa, músicos, bailarines y bufones. Pero también como *lectores*, los más instruidos, *literati* y *capsarii* para los amos de mayor interés cultural, además de nodrizas, pedagogos, médicos, enfermeros, *lanificae*, tejedores, arquitectos, carpinteros, fontaneros y pintores, artesanos en general, y esclavos que ejercen un comercio con la venta de mercancías a favor de su dueño, el *institor*; sin olvidar, ya en la calle, el séquito de acompañantes, entre los que destacaría el portador de antorchas; mientras, en expresa relación con el medio rural, las fuentes mencionan además al mismo *villicus* y a *monitores*, *magistri operum et singulorum officiorum*, guardabosques, *saltuarii* y otro sinfín de especialistas en todo género de cultivos y labores agrícolas y ganaderas relacionadas con el ámbito rural, así como en la pesca, la navegación y el transporte comercial. Igualmente son designados como esclavos los artistas dramáticos y la mayoría de los participantes que protagonizaban los *ludi*, las *venationes* y otros números de gran éxito en el circo y el anfiteatro.

Muchas de estas ocupaciones, tal y como se ha señalado, siguieron siendo ejercidas por libertos, en el ámbito doméstico con una cierta responsabilidad al tener varios esclavos a su cargo, como jefes de esclavos, pedagogos, preceptores, *nomenclatores*, intendentes, escribas, o protectores de los hijos del patrón, mientras en el ámbito rural permanecía su vinculación a la producción,²⁸ si bien es conocido que pronto destacaron en funciones municipales y administrativas, en los cuerpos de asistentes de los magistrados romanos, practicando el *officium* en empleos sacerdotales y particularmente en las profesiones liberales, como médicos, gramáticos, literatos, historiadores, eruditos, poetas, arquitectos

tos, pintores, escultores, así como en el comercio de productos alimentarios, tejidos, vestimentas, esclavos y gladiadores, en la orfebrería, la joyería e industrias o talleres artesanales relacionados, e incluso como actores, pantomimos, danzarinas, prestidigitadores, aurigas de circo, gladiadores, banqueros y cortesanas para el *lenocinium*.

Sin embargo, la gran diversidad de oficios y actividades queda en la cinematografía reducida sólo a unas cuantas, entre las que destacan el servicio doméstico en el interior de la vivienda, especialmente en *Espartaco* (1959) y *Cleopatra* (1963) de Mankiewicz, y particularmente escanciando vino a los amos y sus huéspedes como indicio de la vida disoluta de los señores, en los masajes y otros oficios realizados en las termas en *La Túnica Sagrada* (1953), *Espartaco* y *Ben-Hur* (1959), el transporte de literas y parasoles, de nuevo en las citadas versiones de *Espartaco* y *Cleopatra*, y las relacionadas con la diversión y el ocio, protagonizadas por músicos, bailarines y bufones, siendo muy significativa la secuencia de un bufón con zancos en *Calígula* (1979) de T. Brass, o la práctica de la lucha gladiatoria, en *El Signo de la Cruz* (1932) de C. B. de Mille, *Espartaco*, *Gladiator*, la competición en el circo en *Ben-Hur*, por citar algunas de las más famosas, con valoración desigual no obstante en lo relativo a su rigor histórico, y las secuencias de *damnati ad bestias*, también en *el Signo de la Cruz*, con un gran despliegue de las fieras más salvajes y exóticas en un mismo evento situado en plena persecución durante el gobierno de Nerón —desde elefantes, toros, cocodrilos, osos, orangutanes a leones—, o en *La Caída del Imperio Romano* (1964), y, al margen de los espectáculos, la condena a las canteras, en *Espartaco*, a las minas²⁹ en *Barrabás* (1961) y a galeras en *Ben-Hur* y *La Túnica Sagrada*.

Tan sólo de modo excepcional se mencionan las habilidades de algunos esclavos para otros oficios en secuencias por ejemplo como la del “Mercado de esclavos en Roma” en *La Túnica Sagrada*, o la del obsequio del gobernador de Sicilia en *Espartaco*, el esclavo maestro de lenguas (Tony Curtis), y raramente se atisba su grado de contribución a la producción en el mundo antiguo y, concretamente, en el estado romano en algunas de las escenas acerca de la incorporación de esclavos a la revuelta en *Espartaco*, donde de modo inusual se percibe por ejemplo su auténtica vinculación al trabajo en el mundo rural.

Como ya se ha resaltado por A. Prieto,³⁰ al incidir el cine como expresión contemporánea más en la injusticia de los abusos cometidos contra los esclavos que en la propia dinámica de la esclavitud y su vinculación a la producción, a

la economía y, en definitiva, al mundo del trabajo, con el consiguiente riesgo de plantear posibles paralelismos a las complejas situaciones laborales del presente, razones por las cuales son sólo en términos generales determinadas actividades, aquellas específicamente ligadas en la memoria a la condición servil, al abuso y a las vejaciones, las que han adquirido interés y protagonismo en la cinematografía, no obstante con desigual objetivo, pues en este sentido el repertorio incluye desde la alusión a los vicios de la clase dirigente y sus abusos, la dureza del trabajo esclavo en las actividades más extremas, el estereotipo del esclavo fiel en virtud de la bondad de su amo, el contraste precisamente en un mismo *film* de dos *domini* que reflejan la virtud y la maldad hasta la persecución de los cristianos, cuyas imágenes en el cine han polarizado la *damnatio ad bestias*, contribuyendo al equívoco entre el gran público de suponer que todos los condenados hubieran sido cristianos y olvidando a los prisioneros de guerra y a los reos condenados a muerte por diversos delitos.³¹

Pero más allá de las actividades documentadas en el cine, es de señalar también las preferencias en torno a la imagen y, a este respecto, llama la atención que a pesar de la diversa procedencia que a tenor de la expansión progresiva del estado romano por territorios tan distantes y lejanos, habitados por pueblos de muy distinto origen, y de la referencia expresa a tracios, galos, germanos y britanos, entre otros, en función principalmente del tema, la época y el territorio a tratar, incluso con mención explícita a la repugnancia que suscitaban los galos³² en boca del lanista protagonizado por Peter Ustinov en *Espartaco*, el papel de los esclavos negros es considerable. Sin duda, en referencia a su presencia bien documentada ya en el mundo egipcio de época helenística, concretamente de etíopes, y en el estado romano desde época tardorrepública e inicios de la imperial,³³ donde, más allá de su propiedad en términos históricos, la imagen del negroide africano, por su evidente y nítida identificación como tal, llegará a representar en la iconografía³⁴ de la órbita romana el estereotipo por excelencia del extranjero, del “otro”, y del esclavo, sin reflejar no obstante la propia diversidad que las fuentes escritas de distinto género revelan al citar entre los esclavos de los variados territorios y ecosistemas del denominado comúnmente África a Nassamones, Garamantes, Gétulos, Massyles, Númidas, *Mauri*, Libios, Egipcios o Etíopes, describiendo en muchos casos rasgos físicos propios de cada uno de ellos, que podrían facilitar la reconstrucción de su apariencia, y aludiendo a su habilidad y destreza para determinadas labores o actividades.³⁵

Sin embargo, junto a los protagonistas, el papel fundamental de un esclavo negro por ejemplo en *Espartaco* —aunque en la década de los setenta el contingente de esclavos etíopes no fuera significativo en el estado romano— o más recientemente en *Gladiator*, y su conducta intachable repleta de virtudes como el arrojo, la valentía y la solidaridad —recuérdese en particular la actitud de Draba, que preferirá incumplir la orden de luchar hasta la muerte en presencia de Craso y sus acompañantes antes que matar a su oponente Espartaco, lo que supondría su propio fin a manos del déspota y sanguinario Craso— debe ser interpretada en estrecha conexión con el tema de la esclavitud afroamericana³⁶ y en clara alusión a una sensibilidad más contemporánea ligada a la órbita de origen de las producciones norteamericanas, vinculada primero a la reivindicación de los derechos raciales y dirigida más recientemente a un sector cada vez más considerable de la población.

Algo similar sucede, en lo relativo a la elaboración de una imagen estereotipada, con los esclavos cristianos, representados en el cine como integrantes de un colectivo virtuoso, en *el Signo de la Cruz* (1932), y fiel a sus amos³⁷ —Demetrio, entre los esclavos, Eunice entre las esclavas de *Quo Vadis* (1951), de Mervyn Le-Roy— y al tiempo capaces de soportar todo tipo de amenazas sin renunciar a su fe hasta el martirio, siendo una de las más habituales la ya citada escenificación de la *damnatio ad bestias*.

No obstante, la imagen estereotipada de los cristianos y su relación con la esclavitud no se reduce únicamente a los esclavos, ya que afecta también a aquel sector de miembros privilegiados de la sociedad, y como tales, propietarios de esclavos, que habiéndose convertido al cristianismo, demuestran en la gran pantalla una gran sensibilidad hacia sus esclavos —por ejemplo *Ligia*—, en claro contraste con sus iguales, seguidores todavía de las tradiciones “paganas”. Pero más allá del ideal de buen amo que en el cine reflejan los *domini* convertidos y por supuesto las *dominae*, un aspecto aun más significativo es el alusivo a su rechazo de la esclavitud, por ejemplo en *Quo Vadis*, y, en consecuencia, a las ideas abolicionistas de los cristianos —recuérdese la postura de Fabio en *Fabiola*, la declaración del senador Cecina en *La caída del Imperio Romano*, con cierta probabilidad en referencia a las supuestas ideas cristianas en oposición a la esclavitud— cuyo triunfo oficial habría supuesto el fin de la esclavitud, pronosticado ya en época de Tiberio en *La Túnica sagrada*.

Sin embargo, como señaló hace muchos años Finley,³⁸ a pesar de la difusión de esta creencia ya entre algunos autores de la Antigüedad, tal aseveración no se corresponde con los datos históricos. Entre otras razones, porque ello hubiera supuesto la puesta en práctica de dicha oposición a la esclavitud entre los primitivos cristianos de las comunidades más antiguas, lo que a su vez habría implicado a título particular y mucho antes del ascenso oficial del cristianismo la liberación de los esclavos heredados o poseídos –mediante la *manumissio*, fórmula legal contemplada desde la época tardorrepública, antes incluso de los inicios de la difusión del cristianismo y practicada sin exclusión por propietarios de distintos cultos– y la renuncia a poseerlos, contribuyendo decisivamente al fin de la esclavitud, un proceso que habría culminado con el triunfo del cristianismo como religión oficial del estado romano en virtud del conocido edicto de Tesalónica promulgado por Teodosio en el año 379 d.C.

En cambio, ni en los textos legislativos, particularmente el mismo Código de Teodosio y otros posteriores como el de Justiniano, que contemplan diversos supuestos en alusión clara a la pervivencia del sistema esclavista, ni en numerosas referencias literarias anteriores y posteriores al ascenso oficial del cristianismo se percibe el fin. A este respecto, baste recordar, para el ámbito urbano, a Ammiano Marcelino (XV, 6, 17), quien dice “batallones de esclavos agrupados por especialidades escoltan a los ricos en las calles de Roma”, y a S. Juan Crisóstomo (*Math. Homil.* LXIII, 4), sobre los ricos de Antioquía que poseen “de media entre 1000 y 2000 esclavos”; y para el ámbito rural, entre otros, el tratado de agricultura de Palladio (*H.L.*), de fines del siglo IV, los escritos de Symmaco, las referencias de Ausonio (*Edyll.*) o el relato de la vida de Melania la Joven (383-439) (*Hier., Vita Mel.*), la famosa dama, con tierras en Hispania, Campania, Sicilia, África, Mauritania, y Bretaña, que habría concedido la libertad de 8000 esclavos que así se lo habían solicitado en un acto realizado de una vez (*Vita Mel.* 11), lo cual, aunque fuera esgrimido como argumento a favor de la decisión cristiana de la *domina*, probaría no obstante el mantenimiento de la esclavitud entre los cristianos, incluso tras el edicto oficial en el siglo V d.C.

NOTAS

¹ Entre los testimonios más antiguos, baste citar el célebre Estandarte de Ur, de la primera mitad del III milenio a.C., y la “Estela de los Buitres”, erigida en el siglo

- XXIV a.C. para conmemorar la victoria de Eannatum de Lagash sobre la vecina ciudad sumeria de Umma. Véase A. Parrot, *Sumer*, Madrid, 1981, figs. 174-175; pp. 160-161, respectivamente.
- ² Tal y como se aprecia en algunas estelas acadias conservadas en el Museo de Bagdad. Véase A. Parrot, *Sumer....*, fig. 196.
 - ³ Por ejemplo en una de las inscripciones en el interior del templo de Amón-Re en Karnak sobre las campañas de Tutmosis III (1490-1436 a.C.) en territorio asiático, cfr. F. Lara, *El Egipto faraónico*, Madrid, 1991.
 - ⁴ Los testimonios más antiguos se encuentran documentados en las Reformas de Entemena de Lagash, en torno al siglo XXIV a.C., si bien las referencias a la servidumbre por deudas y su remisión son continuas en los textos jurídicos próximo-orientales, cfr. M. Liverani, *Antico Oriente. Storia, società ed economia*, Roma: Laterza, 2004 (1986). Asimismo en el mundo helénico, aunque en Atenas Solón, a principios del siglo VI a.C., lograría erradicar la caída en la servidumbre por cuestión de deudas, cfr. A. Domínguez Monedero, *Solón de Atenas*, Barcelona: Crítica, 2001.
 - ⁵ Tal y como señala A. Prieto, “El cine cambia la Historia: la esclavitud”, en *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*, eds. G. Camarero, B. de las Heras y V. de Cruz, Madrid: JC, 2008, pp. 191-207, part. 193-194, quien resalta además la inexistencia en el vocabulario egipcio del término esclavo y la documentación en cambio de otros términos alusivos a diversas formas de dependencia, cfr. A. Loprieno, “El esclavo”, en S. Donadoni *et alii*, *El hombre egipcio*, Madrid: Alianza, 1991, pp. 213-220.
 - ⁶ En tanto el auge del reino asirio, considerado en el *film* como una potencia digna de rivalizar con el estado egipcio, se insertaría con mayor rigor en una etapa anterior, la del pleno Imperio Nuevo en torno al siglo XIV a.C., a juzgar por la documentación de Amarna, e incluso mejor durante la etapa neosiria en el siglo VII a.C., cuando las tropas de los reyes asirios llegaron a invadir por dos veces el territorio egipcio, cfr. M. Liverani, *Antico Oriente...*,
 - ⁷ En referencia al contexto histórico de la obra cinematográfica y su contemporaneidad y al decisivo influjo del tiempo presente en la elección de determinados temas de la Antigüedad, condicionando más allá del rigor histórico su perspectiva. Véase “Faraón”, *La Antigüedad filmada*, Madrid, 2004, pp. 41-52.
 - ⁸ A. Prieto, “El comercio de esclavos en el cine”, en *Routes et marches d esclaves, XXVI Colloque GIREA*, Besançon, 2001, pp. 257- 274.
 - ⁹ Además de la descendencia de progenitores esclavos, desde antiguo en el Próximo Oriente Asiático, algunos textos jurídicos contemplaban también otros supuestos, como el de los nacidos de la unión entre una esclava y su propietario, precisándose en el artículo 30 del Código de Lipit-Ishtar, rey de Isin, a principios del II milenio

a.C., la liberación de la esclava y sus hijos con el fin de evitar la participación de éstos en el reparto de la herencia (cfr. F. Lara, *Los primeros Códigos de la Humanidad*, Madrid: Tecnos, 2002 (1994). Posteriormente en el artículo 175 del Código de Hammurabi, cfr. F. Lara, *El Código de Hammurabi*, Madrid: Tecnos, 1986, se contempla el caso opuesto, pero con el mismo resultado, el de la unión, sorprendentemente en matrimonio, de un esclavo de palacio o de un individuo particular con la hija de un libre, prohibiendo al propietario del esclavo la reclamación para la servidumbre de los hijos nacidos de la hija de un hombre libre. Estas circunstancias variarían notablemente en épocas posteriores, véase *infra*.

- ¹⁰ Entre la abundante producción bibliográfica sobre el personaje y las distintas versiones cinematográficas, con un análisis muy certero de la perspectiva de cada una de ellas, destacar los estudios de A. Prieto y en particular “El esclavismo en el cine”, *Film Historia*, VII, 3 (1997), pp. 245-262, y “Miedo, menosprecio y castigo a los esclavos. Espartaco en el cine”, *Rethymnon XXIX Colloque GIREA*, Besançon, 2004, pp. 1-26.
- ¹¹ Aunque algunos textos jurídicos mencionan con el tiempo individuos libres entre los gladiadores, lo que excluye la atribución inexcusable de estos oficios a la condición de esclavo, estas situaciones no dejaban de ser excepcionales.
- ¹² A este respecto, los documentos próximo-orientales son muy significativos. Sirvan como ejemplo los artículos 17 y 18 del antes citado Código de Lipit-Ishtar de Isin, de principios del II milenio a.C., destinados a poner freno a un fenómeno que, sin embargo, no cesaría en el amplio escenario de la Antigüedad.
- ¹³ Sobre este interesante período, véase M. Liverani, *Relaciones internacionales en el Próximo Oriente antiguo*, Barcelona: Bellaterra, 2003 (1976)
- ¹⁴ Relacionados con la decoración en particular de la escuela de gladiadores en *Capua*, donde, en un contexto en torno a los años setenta antes del cambio de era, se advierten elementos más tardíos de la época imperial que, susceptibles de un estudio en prensa, tampoco se ajustan al rigor histórico, si bien en su descargo es de resaltar que como obra cinematográfica la finalidad prioritaria de *Espartaco* no era precisamente la de ilustrar con rigor el contexto histórico del esclavo tracio. Sobre la perspectiva del cine como documento contemporáneo y su relación con la Historia, recientemente P. Sorlin, “Cine e Historia. Una relación que hay que repensar”, pp. 19-32, y G. Camarero, B. de las Heras, V. de Cruz, “La Historia en la pantalla”, pp. 79-86, en *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*. Madrid: Ediciones J.C., 2008.
- ¹⁵ A. Prieto, “Miedo, menosprecio y castigo a los esclavos. Espartaco en el cine” con análisis de todas las versiones cinematográficas y bibliografía completa.
- ¹⁶ Plat. *Most.* I, 1, 18; *Tibull.* I, VII, 39-42, II, VI, 27; Cic. *Pro C Rabirio*, VII; Ovid. *Pont.* I, VI, 31; *Trist.* IV, 1, 5; Juven. VIII, 178-180; Mart. III, 20 y Flor. III, 20.

- ¹⁷ También en el *Satiricon* de Fellini.
- ¹⁸ Juven. XIV, 24; Sen. *De ira*, III, 29, 32; *De tranquili animi* X; Apul. *Met.* 9, 12; Apolog. 47, e incluso en la Antigüedad Tardía en el Código de Teodosio (*Cod. Theod.* 9, 40, 3), Lactancio, *Div. Inst.* V, XIX y Ag. *Serm.* CLXIX.
- ¹⁹ Sin necesidad de haber intentado huir, el uso de la vara es mencionado por Séneca (*Epist.* 47, 3), aunque esta práctica también estaba extendida al ambiente “escolar”.
- ²⁰ El estudio de D. L. Thurmond, « Some Roman Slave Collars in CIL », *Athenaeum*, 82 (1994), pp. 459-493, quien, entre fragmentos del aro en sí mismo y, en su caso, *laminae*, ha catalogado hallazgos correspondientes, a un elevado número de piezas pertenecientes a 36 collares, procedentes de la Península Itálica y del Norte de África, a los que debe sumarse un ejemplar de Cerdeña, documenta el hierro como el material mayoritariamente empleado para su elaboración, aunque entre los descubiertos se aprecia una gama más variada que incluye también *collaria* de bronce, cobre y excepcionalmente, de hueso, portando indistintamente la inscripción en el mismo collar o en las citadas *laminae*, a modo de pequeñas placas que, en tal circunstancia, colgaban del propio collar.
- ²¹ “Detenme, soy un fugitivo” aparecía ya en el mundo griego, cfr. *Schol. Aesch.*, 2, 83.
- ²² Entre los modos excepcionales, resaltar el caso de actores, pantomimos, danzarinas, prestidigitadores, aurigas de circo e incluso gladiadores, cuya *manumissio* en el transcurso de la misma celebración de los *ludi* y en el propio escenario ante la petición de los espectadores habría comenzado en Roma ya con los primeros emperadores (Suet. *Tib.*, 47; *Cal.* 35), si bien esta costumbre habría contado con la oposición de Adriano (Dio Cass. 69, 16) y con su supresión por Marco Aurelio (*Cod. Inst.* 7, 11, 3; *Dig.* 40, 9, 17), cfr. Daremberg-Saglio III, 1877-, s.v. “libertus”, p. 1220.
- ²³ A pesar de que el objetivo primordial de la obra cinematográfica no fuera tanto reflejar el comportamiento de los libertos, eje central en el texto de Petronio, sino más bien el declive de la elite, cfr. A. Prieto, “El cine cambia la historia”..., p. 198.
- ²⁴ Además de la tutela perpetua del patrón, entre los deberes y obligaciones legales de los libertos hacia sus antiguos amos figuraron en líneas generales el *obsequium*, la *reverentia*, y el *officium*, así como *operae*, *donum*, *munus*, véase (Plaut., *Menaecian*, 5, 7, 949, Suet., *Vit. Caes. Aug.* 67; *Neron* 5; *Dig.* 40, 5, 26); Daremberg-Saglio III, s.v. “*Libertus*, *Libertinus*”, p. 1200-1221, también con las excepciones a la normativa general que fueron incorporándose en el transcurso del Imperio; y H. Kupiszewski, « Les remarques sur les statuliberi en droit roman classique », *Actes du colloque sur l'esclavage. Nieborów 1975*, Varsovia, 1979, pp. 227-238. En este sentido, los *liberti* que incumplían sus obligaciones y se daban a la fuga fueron denominados *ingrati*, perdiendo los derechos que la *manumissio* les había otorgado.

- ²⁵ Pues habría que esperar casi cuatro siglos a un escrito de Diocleciano (*apud Cod. Inst.* 6, 13, 2) para encontrar el derecho a habitar donde quisieran, en alusión a la posibilidad legal de marchar de su antigua morada o permanecer.
- ²⁶ Daremberg-Saglio IV, s.v. “servi”, p. 1261, nota 7, que remite a la voz griega de *apeleutheroi*, en referencia explícita al mismo fenómeno en el mundo griego; Daremberg-Saglio III, s.v. “libertus”, p. 1205, nota 6.
- ²⁷ Daremberg-Saglio, IV, s.v. “servi”, con indicación de los *privati* y los *publici*.
- ²⁸ Según A. Piganiol, *L’empire chrétien*, París, 1972 (1947), pp. 399-400, la evolución de este proceso podría haber conllevado con el tiempo, en el Bajo Imperio, a la asimilación de los libertos que cultivaban la tierra con los colonos citados por las fuentes con cierta profusión.
- ²⁹ Habría que esperar a Justiniano para encontrar una disposición por la cual la condena a las minas ya no entrañaría nunca más la esclavitud (*Nov. Inst.* 22)
- ³⁰ A. Prieto, “La esclavitud en el cine”, en *La Antigüedad filmada*, pp. 15-40.
- ³¹ C. Vismara, “La giornata di spettacoli”, *Sangue e arena*, Milán, 2001, pp. 199-221.
- ³² Según M. Garrido-Hory, “Les esclaves africains dans la poésie réaliste”, *L’Africa romana XII* pp. 921-935, al comparar la consideración de los esclavos africanos con los originarios de otras zonas.
- ³³ M. Garrido-Hory, “Les esclaves africains dans la poésie réaliste”...,
- ³⁴ M. L. Neira, “La imagen del “otro”. Representaciones de “bárbaros” en la musivaria romana”, *L’Africa Romana XV*, pp. 877-893; M. L. Neira, “Acerca de algunas representaciones de esclavos en mosaicos romanos del Norte de África y Sicilia, *L’Africa romana XVII*, Roma, 2008.
- ³⁵ A veces citando con nombres distintos a integrantes de un mismo pueblo, según los autores y el distinto contexto histórico del Imperio. Sobre la vasta y compleja geografía del África, Cfr. F. SNOWDEN, *Blacks in Antiquity, Ethiopians in the Greco-Roman Experience*, Cambridge, 1970; idem, *Afrique noire et monde méditerranéen dans l’Antiquité*, Dakar, 1976.
- ³⁶ En la línea señalada ya por A. Prieto, “La esclavitud en el cine”..., pp. 17-19.
- ³⁷ P. L. Cano, “Sobre romanos y cristianos”, en *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, eds. P. L. Cano, J. Llorente, Barcelona, 1985, pp. 65-98; A. Prieto, “El cristianismo en el cine: *Fabiola*”, *Kolaios*, 4 (1995), pp. 873-880; *Ibidem*, pp. 36-39.
- ³⁸ M. I. Finley, *Esclavitud antigua e ideología moderna*, Barcelona, 1982, pp. 10-17.

CRIADAS “MODERNAS” EN EL CINE: MODELOS Y REPRESENTACIÓN

Vanessa de Cruz Medina
Universidad Carlos III de Madrid

Como representación del pasado¹ y, resalto, en líneas generales, el cine no únicamente ha privilegiado determinadas épocas y aspectos históricos sino que, también, ha otorgado mayor relevancia a unos cuantos individuos y grupos sociales frente a otros. De esta forma, podemos observar que la mayoría de sus protagonistas se encuentran entre los hombres más poderosos, los considerados como héroes, los famosos artistas, las grandes guerras y revoluciones, etc. Cuando analizamos la producción cinematográfica de ficción que recupera aquel pasado que los historiadores hemos denominado Edad Moderna, este “mandamiento”² sigue vigente.

Sin embargo, no por este motivo en un filme histórico dejan de aparecer otros personajes secundarios, menos relevantes, anónimos, que pertenecieron al estamento social no privilegiado o que, a pesar de pertenecer a la nobleza, se ha desestimado su importancia por su sexo, etc. Ellos son los protagonistas de este artículo. Más concretamente lo que estas páginas pretenden, si bien no es más que un primer acercamiento, es analizar cómo el cine ha representado a las criadas y mujeres que sirven en la Edad Moderna. Quede claro que bajo el término criada normalmente sólo incluimos a aquellas mujeres de extracción social baja que realizan labores domésticas, pero también las pertenecientes a la nobleza que desempeñaban labores de servicio en la Casa de las reinas y princesas se denominan a sí mismas “criadas”, respetando la terminología de la época. Al mismo tiempo, expondremos la evolución de las imágenes y modelos que de estas mujeres se han creado para y en la gran pantalla hasta llegar a obtener un papel protagonista como la ficticia Griet, sirvienta del pintor Vermeer en *La joven de la perla* (Peter Webber, 2003).

Sin duda, el caso de Griet es excepcional puesto que en la mayoría de las películas históricas estas mujeres aparecen como personajes que son:

- Parte del decorado. Es decir, personajes de relleno. Su existencia se reduce a un plano o secuencia, pero no participan en la trama. Cumplen la función anónima de dar verosimilitud a la escena –incluso de manera pintoresca–, de situar la “historia” que se está narrando en una sociedad, en un lugar más o menos concreto, en una época determinada. Un elemento más del atrezzo. Las encontramos realizando tareas domésticas en la habitación en la que entra algún personaje principal, comprando en la plaza, caminando por el paseo, divirtiéndose en la taberna... Son seres casi invisibles, que nadie recuerda, que aparecen representados más como colectivo que como individuos. Los “extras”.
- Personajes con “frase”. En muchas ocasiones, estas sirvientas cuentan con una o varias frases en el guión. Incluso, son las protagonistas de algún plano. A veces, hasta tienen algún nombre muy común que escuchamos porque es pronunciado por sus señores mientras les están sirviendo una copa de vino o les entregan una carta: “Muchas gracias, Mary”. Mujeres algo más individualizadas pero que no están tan alejadas de las que incluimos en el párrafo anterior.
- Secundarios. Normalmente son amigas fieles y cómplices de sus señoras o, por el contrario, sus antagonistas. Estas mujeres, además, tienen nombre y apellido, si pertenecen al servicio de un miembro de la realeza. En estas páginas también aparecerán los nombres de las actrices que interpretan a estos personajes, desde las más desconocidas a las más famosas en sus primeros papeles.

Además, en numerosísimas ocasiones el cine no ha atendido a las particularidades de estas mujeres y de sus oficios y, consecuentemente, ha creado estereotipos bajo el personaje de “la criada” y “la dama” para referirse a un colectivo bastante homogéneo donde casi no pueden respirar las diferencias que bien por ocupaciones, extracción social, edad o estado –doncella, casada, viuda– imperaban en los siglos modernos. Sin duda, esta visión que nos ofrece el cine está fuertemente condicionada por los géneros en los que podemos encontrar a la mayoría de nuestras protagonistas.

No nos equivocariamos demasiado si afirmásemos que, a pesar de que las “mujeres que sirven” aparecen en casi todas las películas que nos transportan a esta época, la biografía y la adaptación literaria son el mundo y el lenguaje en

el que tiene lugar su vida en la pantalla. Evidentemente, esto plantea diversos problemas a la hora de representar su lugar en la historia.

Por una parte, ninguna “criada” es protagonista de alguna biografía fílmica a excepción, claro está, de la ya mencionada Griet. En el caso de las nobles que servían en palacio tampoco encontramos sus biografías a no ser que acabasen ocupando un lugar destacado en el devenir de los acontecimientos. El más claro ejemplo lo encontramos, como no podría ser de otra manera, en las mujeres de Enrique VIII destacando entre todas Ana Bolena, evidentemente por ser la madre de la futura reina Isabel I.³ De esta forma, ya desde los inicios del cine, asistimos a la producción de filmes históricos sobre la vida de Ana: desde la *Ana Bolena* (Anna Boleyn) que Lubitsch rodó en Alemania (1920), pasando por la maravillosa *Ana de los mil días* (Anne of the Thousand Days, Charles Jarrot, 1969), hasta la reciente *Las hermanas Bolena* (The other Boleyn girl, Justin Chadwick, 2008). Pero por norma general tanto las nobles como llanas criadas que habitaban en palacio son parte del “ambiente” de la biografía de otra persona más “real” y, como consecuencia, sus vidas se representan en función de la construcción que el director realice del personaje principal.⁴ En cuanto a la adaptación de obras literarias –de o sobre la época– en la pantalla baste decir, sean o no biografías y por el momento, que la mayoría de los filmes que tienen aquí su origen suelen ser aquellos en los que las criadas ocupan el papel de acompañar a su señora.

Sin embargo, no podemos condenar única y exclusivamente al séptimo arte por no ofrecernos una “representación veraz” del pasado de nuestras protagonistas. Si dirigimos la mirada hacia la producción historiográfica no hallamos, prácticamente, estudios científicos sobre el servicio en la Edad Moderna hasta las décadas finales del siglo XX, incluyendo la configuración de las casas reales. Abandonado ya el enfoque positivista, podemos afirmar que tras la aparición de la escuela de los *Annales*, la irrupción de los estudios feministas y de género, la preocupación de los investigadores por la historia social, cultural, de las mentalidades, de la vida privada y doméstica, del trabajo, de la pobreza y la marginación... la Historia ha conseguido devolver su pasado a aquellos hombres y mujeres que dedicaron su vida al “servicio”.⁵

Igualmente, tampoco debemos dejar de lado la importancia que se ha concedido a estas mujeres desde la literatura y la pintura: fuentes fundamentales de las que se nutren tanto las investigaciones históricas como el cine, con mayor

o menor interés y acierto dependiendo de la intención del director y de las escuelas historiográficas. Indudable es que uno de los temas favoritos de la literatura y la pintura es la representación del servicio doméstico y que, por tanto, numerosas son las criadas que fueron encerradas incluso en los lienzos de los más grandes pintores, las páginas manuscritas e impresas de las más famosas novelas y dramas teatrales, las partituras de las baladas y sainetes más populares o las óperas más refinadas... por no hablar de las nobles, cuanto más si pertenecían a los rangos más altos de la misma. Sin embargo, el estudio de sus representaciones se ha venido realizando en los últimos años: por ejemplo, a pesar de la importancia de la figura de la criada en el teatro español del Siglo de Oro hasta 2008 no se había publicado una monografía como la que coordina Luciano García Lorenzo.⁶ Por otra parte, en cuanto a la pintura se refiere, única e innovadora fue la exposición que bajo el título “Below Stairs” la National Portrait Gallery de Londres organizó entre el 16 de octubre de 2003 y el 11 de enero de 2004, en la que se exhibieron más de 100 retratos de criados de los últimos cuatro siglos.⁷

Si pretendemos analizar las representaciones y los modelos de las mujeres que “sirven” en el cine, y a pesar poder elegir otros parámetros como la pertenencia a un estamento social o el estado, quizá más claramente se diferencien en dos grupos si atendemos al lugar y las personas para las que desempeñan este oficio. De esta manera, podríamos distinguir entre: mujeres *al servicio de su “Majestad”* y *las que tienen que “servir”*.

1. AL SERVICIO DE SU *MAGESTAD*

En “Palacio” vivían un gran número de hombres y mujeres cuya función era servir a los reyes y reinas, príncipes y princesas, archiduques y archiduquesas, etc. dentro del espacio cortesano denominado, desde la Baja Edad Media, como “Casa”. En la actualidad cada vez sabemos más sobre este “lugar conocido”: su importancia, su estructura, las personas que la integraban.⁸ Sin embargo, estos estudios son bastante recientes y hasta hace pocos años la imagen que la Historia proyectaba se reducía a mostrarnos a un grupo de nobles que atendían a las personas reales principalmente para su regalo y entretenimiento, más cuando se trataba mostrar las Casas femeninas.⁹ Sin embargo, a día de hoy, sabemos

que las Casas de las reinas se estructuraban atendiendo a las diferentes labores que en ellas se comprendían y así, por ejemplo, la de la reina Ana de Austria,¹⁰ cuarta mujer de Felipe II, distinguía entre los oficios de camarera mayor, ayas de las infantas, dueñas de honor, guarda mayor de damas, damas, guarda menor de damas, meninas, dueñas de retrete, mozas de cámara, mozas enanas, mozas de retrete, enfermeras de las criadas, lavanderas, costureras, lavanderas de cuerpo de la reina y de las infantas, lavanderas de mesa, que servían las comidas de las mozas de la cámara y criados, amas de lactancia, amas entretenidas y la morisca esclava de la reina. Además, estas “etiquetas” se correspondían con un “modelo” de mujer puesto que cada oficio requería unas condiciones: así, las camareras mayores y las guardas mayores de damas eran mujeres nobles casadas o viudas, las damas eran nobles doncellas de mayor edad que las meninas y las mozas y lavanderas eran mujeres del tercer estamento.¹¹ Es decir, que esta estructura también era fruto de esa sociedad “de privilegio” que imperaba en la Edad Moderna donde el cuerpo de la reina sólo podía ser visto, tocado, servido o entretenido por las nobles –que aprovechaban esta proximidad tanto para obtener favores y mercedes como para influir en las decisiones de su señora– y excepcionalmente por otras mujeres. Mientras, el resto se dedicaba a tareas más profanas como lavar la ropa o coser, incluyendo a las criadas de las nobles que realizaban para ellas estos menesteres.

El cine histórico, habitual e igualmente, no nos ha mostrado ni a todas estas mujeres que sirven en las Casas ni la totalidad de labores que se realizaban en este espacio. De esta manera, ha concedido un mayor protagonismo a la figura de la “dama” frente todas las demás, pareciendo incluso que a la reina o princesa únicamente le sirven éstas. Evidentemente, una mujer joven, soltera y que, además, suele ser hermosa ofrece mayores posibilidades de “dramatizar” la historia –sobre todo cuando se biografía a una reina– y de introducir un mayor número de situaciones románticas y galantes. Así, por ejemplo, en producciones como *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) y la posterior *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001) las damas cumplen la única función –y en especial la morisca Aldara (Sara Montiel) o Aixa (Manuela Arcuri)– de mostrarnos los infinitos celos de la reina, frente a su camarera mayor Doña Elvira (María Cañete; Rosana Pastor) que será su consuelo y único apoyo.¹²

Por sus características también se escoge a la dama para ser la confidente de la reina en asuntos tocantes al amor y su compañera de aventuras amorosas. *El*

rey pasmado (Imanol Uribe, 1991) nos presenta a Colette (Christine Dejou), una dama francesa a quien Isabel de Borbón (Anne Roussel) pregunta su opinión, en su tocador y a solas, sobre el asunto que tiene mustio al rey y en vilo a España: si debe desnudarse o no ante Felipe IV (Gabino Diego). Colette es quien aconseja a la reina que debe desnudarse sin duda, pero haciendo los remilgos necesarios y sin insistir demasiado, es el rey quien debe tomarse el trabajo de desnudarla.

Magistralmente llevó a la pantalla estas dos funciones de la dama, “la amiga” y “la enemiga” que enfatizan las cualidades del carácter de la reina, Michael Curtiz en *La vida privada de Elisabeth y Essex* (The private lives of Elizabeth and Essex, 1939); biografía de Isabel I y adaptación para la gran pantalla de la obra teatral de Maxwell Anderson *Elizabeth the Queen*. Tanto el texto dramático como el filme nos muestran a varias nobles que sirven en la Casa de la reina. Entre ellas destacan dos: Penélope Gray (Olivia de Havilland) y Margaret Radcliffe (Nanette Fabray), que aunque participan en varias secuencias serán protagonistas de la que vamos a detallar a continuación. Nos encontramos a una reina Isabel que juega, en uno de sus cuartos privados, al ajedrez con la bella y joven Lady Gray, una de sus damas. El personaje de Penélope cumple la función de ser el antagonista de “la reina”, de sacar su “perfil malo”, su carácter despótico y caprichoso, su fealdad y su vejez, su inseguridad y sus problemas. De esta forma, la partida de ajedrez se convierte en el escenario del primer momento de ira “real”¹³ de esta secuencia al dejar Pénolope “indefensa” a la reina en el tablero, la cual reacciona tirando todas las piezas al suelo afirmando que se aburre. Para divertirse solicita los miembros femeninos de su servicio que la entretengan con otra cosa. Hago un inciso para señalar que además de estas dos mujeres, Lady Gray y Mistress Radcliffe, aparecen otras muchas en la habitación, de diferentes edades, con diferente vestuario... informándonos levemente de la existencia de otro tipo de oficios diferentes al de dama aunque no se especifique.¹⁴

Penélope propone cantar una canción amorosa de Marlowe “El apasionado pastor” y, además, anuncia que la cantará incluyendo la respuesta que ha escrito Sir Walter Raleigh a esta balada.¹⁵ Margaret, inquieta, alerta a Penélope que por cantar la respuesta podría ser azotada y encerrada en la Torre de Londres, puesto que la canción trata de una mujer enamorada de un hombre mucho más joven y la reina percibirá que es una crítica de su relación con Robert Deveraux, conde de Essex (Errol Flynn). Las dos mujeres, instrumento en mano, comien-

zan a interpretar dicha obra mientras la Isabel, en una actitud muy masculina, bebe vino con los pies puestos encima de su tocador. Su reacción no se hace esperar, se mira en el espejo observando los rasgos ya maduros y con tremendo enfado lo rompe lanzando la copa de vino. Todos los espejos de la habitación tendrán el mismo final dado que la sugerencia de Penélope ha hecho sentirse a la reina “indefensa”. Tras una soberbia reprimenda en la que la dama es acusada de ser una descarada y “escotada”, Isabel permanece en la escena con Margaret, quien llora desconsolada.

Lady Radcliffe, por el contrario, es el personaje que resaltará el lado más dramático y humano de la reina. Ambas mantienen una conversación sobre el motivo por el que llora la inocente Margaret: su soledad –ya que su amado está luchando en la guerra de Irlanda– y la tristeza que le provoca la soledad su señora. Isabel se apiada de su joven dama y le promete que ordenará que regrese a Londres el hombre del que está enamorada y, además, se confiesa con ella diciéndole que debería “dar gracias por no ser reina. Ser reina es ser menos que humano: anteponer el orgullo al deseo... buscar ternura en el corazón de los hombres y encontrar sólo ambición... llorar a oscuras por una voz no egoísta y oír sólo el crujido de los papeles de estado... volverse al amado con estrellas por ojos y dejar que él vea tras ellos sólo la sombra del hacha del verdugo... no tener una hora para el amor... el tiempo apremia, los hechos se acumulan... por una concha, una vacía y brillante cáscara, debes renunciar a todo lo que una mujer más ama”.

En conclusión, dos mujeres que nos muestran las dos caras de la misma moneda: Isabel I de Inglaterra. Dos mujeres que sólo tienen personaje, nombre –sus apellidos no son mencionados aunque Margaret Radcliffe fue una “dama” real y el apellido Gray/Grey tenía una larga tradición al servicio de los monarcas ingleses– y cuya historia no importa.

Sin embargo, recientemente se han ido incorporando al cine algunas secuencias donde se explicita cómo se conformaba el privilegio de servir en la casa de las reinas y princesas, qué significaba ocupar una “etiqueta” de palacio y, por supuesto, el poder que tenían estas nobles que ejercían tales oficios. Pondremos únicamente dos ejemplos: *Elizabeth. La Edad de Oro* (Elizabeth. The Golden Age. Sherkhar Kapur, 2007) y *María Antonieta* (Marie Antoniette. Sofia Coppola, 2006).

En *Elizabeth. La Edad de Oro* destaca, entre todas las damas de la corte, Elizabeth Throckmorton: Bess¹⁶ (Abbie Cornish). En este filme aparece como la

mujer más cercana a Isabel I (Cate Blanchett), su favorita y leal criada, aunque después sea considerada una traidora al casarse en secreto con Sir Walter Raleigh (Clive Owen), de quien la reina se ha encaprichado. Igualmente, también es protagonista de otra biografía sobre la monarca inglesa: *El favorito de la reina* (Virgin Queen, Henry Koster, 1955). A diferencia de la película de Kapur, lady Throckmorton adquiere el rol de antagonista de su señora en la de Koster: frente a una maravillosa Bette Davis interpretando, dieciséis años después, a una reina vieja, fea y malhumorada, Beth (Joan Collins) encarna a la doncella joven, bella y dulce que conseguirá conquistar el corazón del hombre que la hija de Enrique VIII desea. Dos producciones distanciadas por más de cincuenta años que nos ofrecen dos visiones muy distintas de la misma mujer: Beth y Bess. Lo que hace diferente a un personaje de otro es el “poder.” Mientras Bess es una mujer influyente en la corte isabelina Beth, por el contrario, es una simple muñeca ricamente engalanada a la que su reina está pensando enviar a la corte francesa de Catalina de Medicis por puros celos.

Kapur utiliza dos secuencias consecutivas para definir a su Lady Throckmorton. En un momento dado, una vez que ya ha utilizado a esta dama para intentar adivinar las intenciones de Raleigh y se ha dado cuenta de la complicidad que existe entre ambos, Isabel I mantiene una conversación íntima con ella. La escena, además, no podría estar mejor construida para mostrar la cercanía, confianza y el favor que la reina tiene depositada en la Bess: mientras Cate Blanchett está en la bañera, Abbie Cornish es la única persona en la sala y puede lavar su cuerpo. Es el momento idóneo para que la reina confiese que nunca ha tenido el placer de agradar por sí misma, expresión que aparece en casi todas las biografías cinematográficas sobre este personaje. Lo innovador es que su discurso continúa insistiendo en que duda de que alguien pueda gustar por sí mismo y se dirige a la dama expresando claramente su opinión: a los hombres les gusta Bess además de por ser bella porque goza de la confianza real y, de este modo, todos los hombres que se le acercan lo hacen buscando el favor de la reina. De esta forma Isabel I está proyectando en su dama su propio drama: conocer la verdadera intención de los que la rodean, amor o ambición. Pero, igualmente, está transmitiendo el pensamiento político de la época: los cortesanos son más poderosos cuanto más comparten la intimidad del soberano, pues esta cercanía se utiliza para obtener su favor; además, los monarcas saben que el poder emana de ellos.

La escena consecutiva refuerza esta imagen de Bess: vemos cómo está en su cuarto leyendo una carta, se pone una capa y sale a la calle “de incógnito,” preocupada por si alguien la sigue. Llega a una casa humilde donde se encuentra escondido su primo Francis, un “papista” que está apoyando a la facción católica inglesa —que en el filme colabora con el embajador español y, por tanto, con Felipe II— para destronar a la Tudor y ofrecer la corona a María, la reina de Escocia. La escena entre primos nos muestra como ella le ruega que no escriba a palacio, pues es peligroso, y él le implora su ayuda, arrepentido, para recuperar el favor de la corte. Además Francis insiste en que sólo ella puede conseguir tal perdón y alta empresa, dado que todo el mundo sabe que es la favorita de la reina. De esta forma, queda patente cómo era conocido el poder que tenían algunas mujeres de la corte para influir e intervenir en la toma de decisiones políticas de la soberana.

Quizá más explícitas, y tan exageradas que solamente podrían estar sucediendo en la corte de Versalles del siglo XVIII, son las secuencias que incluye Sofia Coppola en su *María Antonieta* (Marie Antoinette, 2006). Entre las muchas secuencias en las que aparecen las grandes nobles sirviendo a la más polémica de las reinas de Francia, para nuestro propósito nos detendremos en aquella en la que se le enseña a la todavía delfina “la ceremonia de vestirse por la mañana”.

Tras la frustrante noche de bodas, dos mozas abren las cortinas de la cama en la que ya sólo duerme María Antonieta (Kirsten Dunst). Comienza a sonar en *off* el *allegro* de un concierto de Vivaldi, que marcará el ritmo de toda la secuencia, y la delfina abre los ojos para observar atónita al grupo de mujeres que ya le están haciendo una reverencia. Toma la palabra, como corresponde, la condesa de Noailles (Judy Davis), su “primera dama de honor” o “camarera mayor” y, por tanto, encargada de enseñar la etiqueta versallesca a la joven austriaca.¹⁷ Ante el asombro de María Antonieta, la condesa le describe que tienen derecho a acudir a esta ceremonia las nobles de la alta corte, pudiendo entrar en cualquier momento. Por ello, la joven delfina tiene que estar muy atenta, para poder saludar correctamente a cada una de esas mujeres. Además va corrigiendo sus actos y así le explica que no puede extender la mano para coger la prenda de vestir, puesto que su entrega es un privilegio que corresponde al rango más alto. El momento más esperpéntico tiene lugar cuando la reina está desnuda esperando que le entreguen su camisa, ropa que tardará en ponerse puesto que van entrando en su habitación diferentes mujeres a las que tiene que saludar

y que, *in crescendo* como la música, poseen ese privilegio. Lleva más al límite Coppola la situación con la aparición en el cuarto de la condesa de Provenza, cuñada de la delfina, que ocupa el puesto más alto en la corte pero que se quitará parsimoniosamente sus guantes de encaje para ofrecer la prenda mientras la protagonista tiritita de frío. Termina la secuencia con María Antonieta afirmando “Esto es ridículo” y con la respuesta tajante de la condesa de Noailles “Madame, esto es Versailles”.

El motivo que impulsa a Coppola a introducir esta escena es, sin duda, presentar al espectador cómo la ingenua adolescente tiene que adaptarse a una etiqueta cortesana extremadamente refinada y encorsetada, a la que no está acostumbrada. Sin embargo, al mismo tiempo, nos está mostrando cómo se llevaban a cabo las tareas que ocupaban los miembros de la casa de la delfina y hasta qué punto estas actividades eran un privilegio, no importando incluso el deseo o necesidades de la persona real.

2. LAS QUE TIENEN QUE *SERBIR*

Dedicarse al servicio doméstico era una de las pocas salidas profesionales socialmente admitidas para las mujeres del estamento no privilegiado de la Edad Moderna frente al matrimonio o a la vida conventual y, en última instancia, a otras opciones mucho más marginales como la prostitución.¹⁸ Doncellas y viudas del tercer estamento entraron a trabajar en las casas de los adinerados de la época para poder sobrevivir, siempre a cambio de un techo y comida, muchas veces a cambio de dinero. Son precisamente, como acabamos de señalar, el estado y la edad las condiciones que permitirán a estas mujeres trabajar como dueñas o como mozas, fregonas, cocineras...

En primer lugar nos ocuparemos de las dueñas, esas mujeres que aparecen en el diccionario de Sebastián de Covarrubias como “señora anciana viuda; agora significa comúnmente las que sirven con tocas largas y monjiles, a diferencia de las doncellas”.¹⁹ Desde entonces, la “dueña” ha sido un oficio bien definido y su imagen siempre ha estado muy estereotipada. E, igualmente, siempre han sido muy claras sus funciones: velar por el honor de su señora y el de las demás criadas doncellas de la casa. De esta forma, esta mujer anciana pareciera que ocupase el rol de “la bruja” o “la carcelera” en la mayoría de las películas y es

que... ¿quién no tiene en la cabeza el óleo de Goya donde aparece la duquesa de Alba arremetiendo contra su dueña?²⁰ ¿Quién puede negar el recuerdo de esta dueña moderna en la contemporánea y siniestra dama de llaves como Mrs. Danvers, que guarda la memoria y el honor de su *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940)?

Por el contrario. En la adaptación cinematográfica que de *Cyrano de Bergerac* filmó Jean-Paul Rappaneau (1990) entre todas las criadas tiene un papel más destacado “la Dueña” (Josiane Stoléru). En casa de Roxane (Anne Brochet) conviven un significativo número de criadas, mozas, etc. que friegan los suelos y entregan las cartas cuando son introducidas por debajo de la puerta principal... Sin embargo, la dueña, cuyo nombre no conocemos, se distingue de éstas por sus habituales características: vestimenta (prendas oscuras debidas a su viudedad), mayor edad y servicio (ayuda a vestir a Roxane, le guarda y acompaña en todas sus salidas hasta a sus reuniones poéticas). Esta dueña es, quizá, la más amable que nos ha mostrado el cine pues cumple con su obligación de una manera ineficaz. Incluso es fácil de burlar, puesto que recordemos que Cyrano (Gérard Depardieu) le engaña y saca a la calle a comerse unos dulces cuando concierta una cita a solas con su prima –para confesarle su amor– en casa del panadero-poeta Ragueneau (Roland Bertin).

Las que no son dueñas son criadas mozas, muchachas, fregonas, camareras, lavanderas, cocineras, costureras, ayas, amas, nodrizas... y nos las encontramos en el cine realizando todo tipo de tareas doméstica en cualquier lugar donde se pague por sus servicios: en las casas de los nobles, ricos comerciantes, banqueros, juristas, pintores... hasta en el convento. Este grupo se nutre de mujeres normalmente solteras, ya sean jóvenes y doncellas o más maduras, que trabajan en sirviendo en las casas hasta que contraen matrimonio o mueren. Visualmente las identificamos por sus ropas más austeras –incluso harapos– y sus tocas y pañuelos en la cabeza, debido a la imagen que la pintura de la época nos ha transmitido: las que aparecen junto a la bíblica Judith en los cuadros del Caravaggio o Artemisia Gentileschi, las que sirven en la casa de Diana de Poitiers mientras ésta se acicala y baña, las que protagonizan los más famosos cuadros de la pintura flamenca... Como hemos adelantado casi nunca poseen un nombre e interpretan normalmente el personaje de la “criada fiel”.

Por ejemplo, en *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985) encontramos este tipo de criada realizando una de sus muchas labores para una mujer de la alta nobleza hispana. Recordemos que el convento en el que se encuentran Sor Ángela

(Mercedes Samprieto) y Sor Ana (Carmen Maura) –las dos protagonistas de la película– ha llamado la atención del duque, su patrono, ante la noticia de la existencia de una santa entre sus muros. Sor Ángela, la falsa santa puesto que ella misma se provoca las llagas, es elegida abadesa y acepta que la hija del duque, “la Huéspedea” (Assumpta Serna), se convierta en un miembro más de la comunidad. Esta mujer llega al convento acompañada de una criada, sin nombre. La escena en la que se remarca la fidelidad de esta “camarera” comienza con la abadesa observando que su “huéspedea” no asiste a los oficios divinos y, por tanto, decide visitarla en su celda. Al entrar observa que la habitación de Assumpta Serna está adornada y engalanada como si se tratase de un palacio, hecho que provoca más aún su enfado. Ambas mujeres sostienen una conversación en la que la abadesa le recrimina que no está viviendo según “la regla.” Entretanto, la criada “afeita” y viste a su señora en unos planos que nos recuerdan al famoso cuadro, conservado en las Descalzas Reales de Madrid, conocido como “La vanidad” o “La Calderona” por el atuendo de la señora, por el de la criada y por la escena que se representa. La hija del duque responde que abandonará las “galas” cuando llegue el nuevo hábito que ha encargado. Pero no contenta con esta respuesta, Sor Ángela le pregunta qué hará con su “camarera” cuando profese. La réplica es lógica: “El día de mis votos ella piensa hacer lo mismo” puesto que “... su mayor deseo es servirme en todo.” Las únicas palabras que pronuncia la criada vienen a reforzar esta fidelidad, casi esclavitud: “Como digáis señora. Mi vida y mi vocación dependen de la vuestra. Disponed de mí, que yo he de obedeceros en todo.”

Pero las únicas criadas que vivían en el convento no eran las que servían a las señoras que allí se retiraban para profesar o pasar sus años de viudedad. Ray Loriga en su biografía de “la más hispana de las santas” –*Teresa el cuerpo de Cristo* (2007)– nos muestra cómo las monjas más pobres se ofrecían como criadas, a pesar de ser “hermanas” y por ello iguales, de las “doñas”, que provenían de la nobleza y por ello no pisaban una cocina ni limpiaban una habitación. Entre las monjas paupérrimas del convento abulense de la Encarnación destacará la fiel Mari Briceño (Amparo Valle), que se ofrecerá como sirvienta de Teresa para poder sobrevivir en el convento. Evidentemente la santa rechaza esta proposición puesto que en su mente ya están forjados los ideales de igualdad y pobreza entre todos los miembros de la casa de Dios, aquellos que darán lugar a la creación de la orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo. Mari acompañará a la

“rebelde” y “moderna” Teresa en todos sus avatares y será una de las primeras monjas que profesen en el carmelita convento de San José.

Sin embargo, el momento en el que más brilla el papel de la criada fiel es, indudablemente, cuando se convierte en cómplice de su señora a la hora de transgredir las normas sociales de aquellos siglos respecto a las relaciones amorosas y sexuales. Estas secuencias filmadas no se alejan demasiado de la realidad y cotidianidad que nos describen los escritores y pintores de los siglos modernos e, incluso, las leyes y los preceptistas morales... y están íntimamente ligadas a los usos de la correspondencia y el billete amoroso en la época²¹ tal y como lo recogen Vermeer de Delft en su “La carta de amor”²² o Juan de Zabaleta en su *Día de fiesta por la mañana y por la tarde*:

“Con achaque de ir a misa, sale la criada de la mujer casada ruin el día de fiesta a las seis de la mañana. Llega, de orden de su señora, a casa del galán en quien ella tiene puesto el gusto. Llama a la puerta, despiértale un criado, y él, en sabiendo para lo que le despiertan, acaba de creer que el sueño es muerte, y piensa que quien le despierta le ha resucitado. Entra la mujer, él se incorpora en la cama, recíbela con grande alegría, ella saca un papel de su señora y, besándole primero y empezando una gran reverencia, se le pone en la mano, y acaba la reverencia después de habersele puesto ella.”²³

Evidentemente, quienes mejor nos transportan a esta situación son las dos adaptaciones que se realizaron para la gran pantalla de la novela epistolar *Les liaisons dangereuses*, de Pierre Ambroise Choderlos de Laclos:²⁴ *Las amistades peligrosas* (Dangerous liaisons, Stephen Frears, 1988) y *Valmont* (Milos Forman, 1988). A continuación, detallaremos una escena de cada producción en la que se aprecia el papel de la criada como cómplice de la transgresión e, igualmente, como parte responsable de la misma. Son dos secuencias muy distintas que, curiosamente, son únicas en sus filmes; es decir, que el mismo acontecimiento se desarrolla de diferente forma por elección del director.

En *Valmont* nuestra protagonista será Martine (Sandrine Dumas), la joven criada de Cécile de Volanges (Fairuza Balk). Forman introduce en el filme el personaje de Martine en dos escenas claves para dar a entender que es completamente fiel a su joven señora y que entre ambas no existen secretos sobre sus amores. En primer lugar, vemos cómo Martine se convierte en la cómplice de

Cécile al ocultar la relación epistolar que ésta mantiene con el joven caballero Danceny (Henry Thomas), su profesor de música. Previamente ha tenido lugar una conversación entre Mdme. de Volanges (Sian Phillips) y Mdme. de Merteuil (Annette Bening) en la que la madre de Cécile confiesa la preocupación que le causa el que su hija haya comenzado a cerrar con llave su escritorio. Su prima, Mdme. de Merteuil, que ha sonsacado a la joven los detalles de su relación epistolar con su profesor, le dice intencionadamente que es algo inocente y que se intercambian las cartas a través del arpa en el que Cécile estudia. Finalmente, Mdme. de Volanges decide supervisar la clase de música de su hija –al parecer de manera excepcional– para desenmascarar la imposible, errónea y deshonrosa relación. En la escena, mientras la joven canta y Danceny va enseñándola, vemos cómo actúa Martine: sin hablar, únicamente con sus gestos sabemos que conoce la relación. Más aún cuando Madame de Volanges ordena desenfundar el instrumento musical donde el profesor ha colocado su carta. La otra secuencia es algo más explícita, aunque contiene casi las mismas palabras: Martine será quien ayude a Cécile a acudir a la cita con Danceny que Madame de Merteuil ha organizado en secreto. Evidentemente la joven criada es la aliada de su joven señora, identificándose entre ambas a pesar de la diferencia social. Igualmente, la elección de la exótica Victoire (Aleta Mitchell) como criada de Mdme. de Merteuil tiene una lectura.

Frears resuelve estos acontecimientos de manera más narrativa: en vez de mostrarnos todo el desarrollo de los acontecimientos Mdme. de Volanges (Swoosie Kurtz) encontrará la correspondencia de su hija Cécile (Uma Thurman) mientras Mdme. de Merteuil (Glenn Close) habla con el Vizconde de Valmont (John Malkovich). Pero la escena que en estas páginas nos interesa de *Las amistades peligrosas* tiene que ver con otra criada, la de Mdme. de Tourvel (Michelle Pfeiffer): Julie (Valérie Gogan). En casa de la tía de Valmont pasa unos días la incorruptible Mdme. de Tourvel, a quien el vizconde persigue conquistar. Sin embargo, esta recatada mujer se resiste puesto que una amiga le avisa sobre su personalidad y reputación. Valmont, enfadado porque no consigue averiguar quién está entorpeciendo sus planes, propone a su criado Azolan (Peter Capaldi) tender una trampa a Julie, con quien ya ha mantenido relaciones sexuales, y así chantajearla y poder conocer el nombre de su “adversaria.” El plan tramado consiste en descubrir *in fraganti* a la pareja de criados en la cama: Valmont entra en la habitación de Azolan recriminándole que le estaba llamando y ordenándole que vaya a su cuarto, cosa que el criado hace arrastrando la sábana para dejar

a su amante sabiamente desnuda. Cuando el vizconde se queda a solas con Julie, cínicamente le explica que, como comprenderá, no puede aprobar su conducta pero que podrá contar con su discreción a cambio de un precio. La criada, en un primer momento, piensa que lo que demanda Valmont son sus favores sexuales pero, rápidamente, éste le aclara que lo que desea es ver todas las cartas que su señora ha recibido desde que llegó y todas las que escriba a partir de ese momento. Se marcha dejando a Julie en la cama y arrojándole unas monedas “por las molestias”, pagando así su traición. Evidentemente, cuando Frears introduce esta secuencia en su filme ya está anunciando al espectador que Mdme. de Tourvel caerá rendida en manos de Valmont. La mujer respetable traicionará todos sus principios al igual y porque la ha traicionado su criada.

No obstante, no sólo la transgresión amorosa es la que concede a una criada un papel más destacado en un filme o en una novela. Griet (Scarlett Johansson), en *La joven de la perla* (*Girl with a pearl earring*, Peter Webber, 2003), consigue interpretar el papel protagonista no únicamente por la relación que le une a su señor Johannes Vermeer (Colin Firth), atracción que culmina de manera simbólica en la perforación de su oreja para insertarle el pendiente de perla que pertenece a su esposa. La imaginada Griet merece su ficticia biografía porque Vermeer la hace protagonista de un real perturbador retrato, porque su mayor transgresión es salir del “espacio oscuro” del mundo del servicio —el sótano donde vive al principio del filme— para acabar trabajando en el “espacio luminoso” del universo pictórico —la buhardilla donde prepara los colores para su señor—, en fin: abandona el espacio femenino para habitar en el masculino.²⁵ Este viaje de Griet permite que lo doméstico, las labores de una casa y aquellas personas que lo realizan no pertenezcan, por una vez, a las partes aburridas de la vida que no forman parte de la definición de “cine”. Así, junto a la nueva y joven moza también tiene un gran importancia —número de secuencias— en el desarrollo del filme la criada más antigua de la casa: Tanneke (Joanna Scanlan). Y junto a ellas, numerosos son los minutos que el director concede a las tareas domésticas: la compra, lavar la ropa, cocinar, limpiar los cubiertos de plata y poner a punto la mesa de gala, fregar el suelo... todo ello bañado por la luz de la pintura flamenca, al modo de los cuadros de Vermeer. Sin embargo, una labor doméstica destaca frente a todas las demás, aquella por la que se contrata a Griet: limpiar el estudio del pintor, el lugar al que su esposa tiene prohibido el paso y espacio donde se creará la especial relación entre la muchacha, el señor y la pintura.

Recientemente, otras dos criadas han llegado a la gran pantalla de la mano del británico Peter Greenaway, aunque estas últimas existieron en la Holanda del siglo XVII: Geertje Dircx (Jodhi May) y Hendrickje Stoffels (Emily Holmes). En *La ronda de noche* (Nightwatching, 2007) Greenaway reconstruye la historia del famoso cuadro –con una trama detectivesca– y la biografía de su pintor, Rembrandt van Rijn (Martin Freeman). Evidentemente, ambas criadas tienen su hueco en la película puesto que el pintor mantuvo una larga relación amorosa primero con Geertje²⁶ y después con Hendrickje, madre de la famosa Cornelia. Igualmente, ambas mujeres tienen un hueco en la obra de Rembrandt: la primera en varios dibujos y como la cara de *Danae* (1636); la segunda, además de en dibujos y algún retrato, como *Betsabé en el baño* (1654), *Muchacha bañándose en un arroyo* (1654), *Flora* (1657)... Curiosamente, en *La ronda de noche* cada una desempeña un rol: mientras Geertje es la mujer que da peor vida a Rembrandt, Hendrickje es la sanadora que devuelve la vista al maestro.

En conclusión, una vez más, comprobamos que el cine habla de nuestro presente aunque se remita y nos acerque al pasado. Es uno más de los espejos en los que se reflejan los intereses de la sociedad que lo produce y consume, sin duda el más “espectacular” de todos, por definición.

NOTAS

- ¹ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, prólogo de Ángel Luis Hueso, Barcelona: Ariel, 1997.
- ² Me permito llamar a esta tesis “mandamiento” puesto que José Luis Sánchez Noriega la enuncia, en parte, en su “décálogo” sobre el cine histórico: “10. El cine ha privilegiado determinadas épocas históricas y olvidado por completo otras”. José Luis Sánchez Noriega: “De la “película histórica” al cine de la memoria”, en *Una ventana indiscreta. La Historia desde el cine*, Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.), Madrid: Ediciones JC, 2008, p. 89.
- ³ Recordemos que Ana Bolena servía como dama en la casa de la reina Catalina de Aragón y que las demás esposas de Enrique VIII igualmente fueron damas de la corte al servicio de la reina “del momento”.
- ⁴ Además de en el capítulo que se publica en este libro, el análisis del género biográfico en el cine fue igualmente tratado por Ángel Luis Hueso en: “La biografía o el papel de los grandes personajes en el cine”, en *Una ventana indiscreta. La Historia desde*

el cine, Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.), Madrid: Ediciones JC, 2008, pp. 97-104.

- ⁵ Hoy en día contamos con abundante bibliografía sobre el tema. En esta nota rescató algunas de las obras más significativas de la reciente producción hispánica y anglosajona: Cissie Fairchilds, *Domestic enemies: servants and their masters in old regime France*, Baltimore and London, 1984; Bridget Hill, *Servants: English domestics in the eighteenth century*, Oxford, 1996; Mark Thornton Burnett, *Masters and servants in English renaissance drama and culture: authority and obedience*, Basingstoke, 1997; Tim Meldrum, *Domestic service and gender, 1660-1750: life and work in the London household*, Harlow, 2000; *Historia de las mujeres en España y América Latina*, dir. Isabel Morant, vol. II: “El mundo moderno”, coords. M. Ortega, A. Lavrin y P. Pérez Cantó, Madrid: Cátedra, 2005. En especial la sección “Mujeres, trabajo y familia” en la que se recoge la bibliografía más importante producida en nuestro país; Juan Francisco Maura, *Españolas de Ultramar en la historia y en la literatura: aventureras, madres, soldados, virreinas, gobernadoras, adelantadas, prostitutas, empresarias, monjas, escritoras, criadas y esclavas en la expansión ibérica ultramarina (siglos XV a XVII)*, Valencia: Universitat de Valencia, 2005. La relativa a las mujeres que sirvieron en palacio la ofreceré en una nota posterior.
- ⁶ *La criada en el teatro del Siglo de Oro*, coord. Luciano García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.
- ⁷ Sus comisarios fueron Anne French y Giles Waterfield, quienes además figuran como autores de su catálogo *Below Stairs: 400 years of Servants' Portraits*, Londres: National Portrait Gallery, 2003.
- ⁸ Fundamentalmente los estudios sobre la corte son los que más han ahondado en esta cuestión. Por ejemplo, para el caso hispánico contamos con los estudios realizados por José Martínez Millán y su grupo de investigación que, además de haber escrito numerosos artículos y varias tesis doctorales sobre el tema, han publicado recientemente dos voluminosas monografías sobre las Casas de Felipe II y Felipe III (*La Monarquía de Felipe II: La Casa del Rey*, dirs. José Martínez Millán y Santiago Fernández Conti, Madrid: Fundación Mapfre-Tavera, 2005, 2 vols.; *La Monarquía de Felipe III: La Casa del Rey*, dirs. José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia, Madrid: Fundación Mapfre-Tavera, 2008, 2 vols.)
- ⁹ Esta imagen ha quedado ya desvirtuada por los recientes estudios que se vienen realizando. Por señalar la única monografía española sobre las Casas de las reinas: *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispánica y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, coords. José Martínez Millán y M^a Paula Marçal Lourenço, Madrid: Ediciones Polifemo, 2008, 3 vols.

- ¹⁰ Cito este ejemplo puesto que para la Casa de esta reina disponemos de unas amplias instrucciones dictadas por su marido en 1574. Dalmiro de la Valgoma y Díaz-Valera, *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*, Madrid, 1958.
- ¹¹ M. del Carmen Simon Palmer, “Notas sobre la vida de las mujeres en el Real Alcázar”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 19 (1997), pp. 21-37; M.^a Victoria López-Cordón, “Entre damas anda el juego: las camareras mayores de Palacio en la Edad Moderna”, *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II (2003), pp. 123-152.
- ¹² Una nueva interpretación, no llevada a la pantalla todavía, sobre la reina Juana I de Castilla nos la ofrece Bethany Aram en *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid: Marcial Pons, 2001. En esta obra se resalta la importancia que tuvo la composición de la Casa de la reina para su imagen pública y posterior.
- ¹³ Estas manifestaciones de ira o enfado real de Isabel I son muy similares a los que se han representado de Enrique VIII, pareciendo que se utilizan para señalar que ella era “digna hija de su padre”.
- ¹⁴ Así por ejemplo aparecen mujeres menos escotadas que estas dos damas, que entendemos como casadas y que podrían ser dueñas de honor. Y algunas más mayores y con trajes menos ricos, que nos hacen pensar que son viudas. Sobre la importancia del vestido, su adecuación a los estamentos sociales y al estado de la mujer, contamos en castellano con los estudios de Carmen Bernis Madrazo. Por citar los más significativos para la Edad Moderna: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid: CSIC, 1962; *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid: CSIC, 1978-1979 (2 vols.); “La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 1990, pp. 66-111; “El vestido y la moda”, en *La cultura del renacimiento (1480-1580)*, coord. Víctor García de la Concha, Madrid: Espasa-Calpe, 1999, pp. 153-174; *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid: Visor, 2001.
- ¹⁵ Se trata de los conocidísimos versos “El pastor apasionado a su amor” de Christopher Marlowe y “La respuesta de la ninfa a su pastor” de Sir “Walter Raleigh.
- ¹⁶ Sin duda el nombre del personaje en la película, este diminutivo, se ha tomado de la novela *Lady in Waiting*, de la famosa escritora inglesa Rosemary Sutcliff (Londres: Hodder & Stoughton, 1956).
- ¹⁷ Anne-Claude-Louise d’Arpajon, marquesa d’Arpajon y condesa de Noailles, fue la elegida para enseñar el ceremonial de la corte francesa a María Antonieta. Para ello ocupó el puesto de primera dama de honor mientras la princesa de origen austriaco era delfina de Francia y dirigió su Casa cuando fue coronada reina. María Antonietta la llamaba “Madame l’Etiquette” irónicamente. Antonia Fraser, *María Antonieta: la*

última reina, Barcelona: Edhasa, 2006. Cito esta obra puesto que Sofía Coppola dice basarse en esta biografía para realizar su película.

- 18 Enrique Villalba Pérez, “Posibilidades femeninas de vida individual en la España de los Austrias”, en *Historia de la mujer e historia del matrimonio*, eds. M^a Victoria López Cordón y Montserrat Carbonell Esteller, Murcia: Universidad de Murcia, 1997; María Ángeles Pérez Samper, “Marginalidad y prostitución”, en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, dir. Isabel Morant, vol. II: “El mundo moderno”, coords. M. Ortega, A. Lavrin y P. Pérez Cantó, Madrid: Cátedra, 2005, pp. 379-398.
- 19 Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid: Castalia, 1995 p. 443.
- 20 Cuadro también conocido como “La Duquesa de Alba y la ‘beata’”(1795).
- 21 Diego Navarro, “Los archivos del sentimiento: función y representación de billetes y papeles de amor en la Edad Moderna”, *Pliegos de bibliofilia*, 22 (2003), pp. 11-32.
- 22 Hacia 1669-1670. Rijksmuseum, Ámsterdam.
- 23 Juan de Zabaleta, *Día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Madrid: Castalia, 1983, p. 129.
- 24 Publicada por primera vez en 1782.
- 25 Andrés Alés Sancristóbal, “*La joven de la perla*. El espacio como elemento generador de conflicto dramático”, *GAUCE. Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 28 (2005), pp. 7-32.
- 26 Sirvió como niñera de Titus, el único hijo fruto de su matrimonio con Saskia van Uylenburgh, que ya había fallecido.

EL PINTOR PROTAGONISTA

Gloria Camarero Gómez
Universidad Carlos III de Madrid

La figura del artista ha fascinado al gran público y el cine argumental, ha convertido a los creadores plásticos en objeto de la narración. La mayoría de las veces se ha limitado a relatar sus vidas y así la película no es más que la biografía de un pintor determinado. Pero también ha desarrollado otras posibilidades, como presentar solo el proceso de creación o centrarse exclusivamente en una obra y entonces, por extensión, todo el *film* es un cuadro.

1. BIOGRAFÍAS DE PINTORES

Se trata de un género bastante usual, que se consolidó en la literatura mucho antes que en el cine y que satisface una amplia demanda porque la vida de los artistas despierta interés. Interesa más que sus obras e interesa más a aquellas personas que no sienten especial atracción por el arte. Seguramente, la razón de este interés general radica en que a ellos se les atribuye una capacidad especial, no compartida con la mayoría de los mortales. Es la capacidad de crear.

Hay que llegar al Renacimiento para que se produzca ese fenómeno. Hasta dicho momento y, básicamente, durante la Edad Media, el artista era considerado un artesano porque trabajaba con las manos. En la Italia renacentista pasa a vérselo como un creador, incluso un erudito, que redacta los *tratados*. Adquiere un prestigio social desconocido hasta entonces. Firma las obras y goza de la protección de los mecenas. Su vida interesa y prueba de ello es que ya Vasari, en 1550, publicó *Le vie de più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*.

Pero las mayores novedades en el concepto de artista vendrían bastante después, concretamente en el siglo XIX. En ese tiempo, el arte salió del ámbito exclusivo del “conocimiento” y el artista dejó de ser el “maestro”, amigo de los poderosos, y se convirtió en un individuo como cualquier otro, pero posee-

dor de unas condiciones de excentricidad y originalidad opuestas a las virtudes burguesas del orden y de la medida. La imagen se gesta en los textos literarios. La novela decimonónica toma como héroe a un pintor ficticio y lo sitúa en permanente conflicto con el mundo. Ese artista generado por la literatura será siempre un “genio creador”, un adelantado a su tiempo y un incomprendido. Ya no se conforma con representar. Quiere crear y tal pretensión le conduce a la desolación, a la locura e, incluso, al suicidio.

Así lo hicieron *Le chef d'oeuvre inconnu* (1831) de Balzac y *L'oeuvre* (1886) de Zola. La primera está protagonizada por *Edouard Frenhofer*, un pintor que fracasa víctima de su propia creatividad y termina poniendo fin a su vida. En el segundo caso nos encontramos con *Claude Lantier*. Se trata, igualmente, de una figura de ficción, aunque su carácter, sus problemas y sus cuadros tienen mucho que ver con los de algunos impresionistas en general y con los de Cézanne, en particular. Pero el personaje de Zola es un prototipo entregado a la creación sin límites. Esto le lleva a ser rechazado, a pasar penalidades extremas y al suicidio, ante la imposibilidad de acabar su última obra.

Ambas novelas han constituido el mito del creador plástico. A partir de ahí, estos serán siempre individuos “sufrientes” y “diferentes”, pendencieros, egocentristas, inconformistas, excéntricos e inestables en sus relaciones afectivas. Es el modelo que se ha llevado al cine y ha calado tan hondo en el imaginario colectivo que hoy nos cuesta creer que un pintor contemporáneo pueda llevar una vida normal, fuera de la bohemia y sin traumas que le empujen a la autodestrucción.

Por lo tanto, el siglo XIX convierte al artista en héroe novelesco. Irrumpe lo que Francisco Calvo Serraller llama “la novela del artista”.¹ Además, cobran también auge las biografías literarias de pintores. Un ejemplo lo tenemos en Emilio Castelar que, entre 1877 y 1879, publicó sus tres volúmenes sobre Filippo Lippi. Las dos fórmulas se trasladan a la pantalla. Llegan las películas protagonizadas por pintores ficticios² y las que son biografías de aquellos que existieron realmente. Pero en uno y otro caso, la personalidad del artista responde al arquetipo creado por la novela decimonónica.

Las biografías filmicas de pintores reciben el nombre de *biopic*, término que procede de la contracción de *biographical picture*. Es un género que se da en todas las cinematografías aunque, tal vez, haya tenido mayor arraigo en la británica y en la norteamericana. La primera posee una larga experiencia en el documental y estas obras tienen bastante que ver con el mismo. Por ello, es lógico que pro-

dujera uno de los ejemplos pioneros. Fue en 1936. Ese año, Alexander Korda realizó *Rembrandt*. Tenía el *handicap* de que, lógicamente, era todavía en blanco y negro, pero se observa el esfuerzo para reproducir las iluminaciones de los lienzos del artista.

Los grandes hitos vendrían con el nacimiento del tecnicolor y el cinemascope. Por lo tanto, en el cine norteamericano de los años cincuenta. Recordemos que en esa década se produce el final de la Edad de Oro de Hollywood, que se había desarrollado entre 1930 y 1950, y el cine intenta salir de la depresión a la que le ha llevado, por un lado, la competencia con la televisión y, por el otro, la persecución de McCarthy contra intelectuales de izquierdas y miembros del Partido Comunista, conocida como la “Caza de Brujas”, y que ha ocasionado una pérdida de talentos. Para superar la crisis y recuperar mercado pasa a profundizar en los avances técnicos y pronto obtiene resultados. Llega el color y los grandes formatos y el *Biopic* resulta ser un género sumamente adecuado para exhibir ambas novedades. Esa es la razón de que se desarrollase entonces.

El pistoletazo de salida lo dio John Huston en 1952 con la adaptación de la novela biográfica de Toulouse-Lautrec, titulada *Moulin Rouge*, que había escrito Pierre La Mure el mismo año. El libro recreaba la leyenda del artista atormentado, gestada en los textos románticos y seguida por la literatura contemporánea. Toulouse es aquí un hombre que vive inmerso en la bebida y en el sufrimiento inevitable que le causa la deformación física que padece desde niño. El espectador sentirá lastima por él. Entenderá que casi sólo se sienta a gusto entre alcohólicos y prostitutas y, lo que es más, terminará perdonándole su adicción al burdel, en una época de fuertes convencionalismos morales, como fueron los años cincuenta en los Estados Unidos. La censura no podía decir nada en este caso. El Lautrec de La Mure y de Huston se había hecho intencionadamente penoso. No es así en la película posterior del francés Roger Planchon, llamada *Toulouse-Lautrec* (1998), donde se le presenta como un individuo mucho más alegre, capaz de reírse hasta de su propia persona.

Pero lo importante del trabajo de Huston es que sentó las bases que adoptarían los sucesivos *biopics*. Son las siguientes:

- La técnica queda al servicio del contenido argumental. Cada plano, cada escena y cada secuencia tienen el color de los cuadros del protagonista. Utilizó filtros de gelatina para lograrlo.

- Muestra los cuadros más conocidos y reconocibles de Toulouse, con lo cual consigue que el espectador tenga la sensación de que está recorriendo un museo.
- Organiza muchas escenas a modo de *tableaux vivants*³ de las propias obras de pintor.
- Utiliza reiterativamente el *flash back* para retroceder en el tiempo y presentar momentos pasados de la vida del biografiado.
- Selecciona a un actor que encaja en el físico del protagonista. El actor elegido en este caso fue José Ferrer, que sobrepasaba los cuarenta años cuando el personaje al que debía dar vida rondaba la treintena. No se buscó rejuvenecerle porque, precisamente, lo que interesaba era mostrar a un pintor “sufriente” y envejecido por el sufrimiento. Para interpretar a Henri tenía que andar de rodillas y llevar unas botas colocadas sobre las mismas con el objetivo de reducir su altura y dar la sensación de ser un enano. Estas botas le causaban molestias terribles y cada media hora había que parar el rodaje para darle un masaje en las piernas, que quedaban ocultas. Ferrer tiene cara de dolor durante toda la película y ese dolor es el que se desea atribuir al propio Toulouse.

Cuatro años después, Vincente Minnelli llevó al cine la novela biográfica sobre Van Gogh, *Lust For Life* de Irving Stone, publicada en 1934. La película constituye una de las grandes realizaciones del género y las siguientes sobre otros pintores no han dejado de tomarla de referente. Vuelve a prestarse especial interés a la elección del actor que debe dar vida al protagonista y se opta por Kirk Douglas. Fue un acierto. Pocas veces se ha dado en el cine histórico una tan intensa identificación entre el intérprete y el interpretado. Vincent Van Gogh es Kirk Douglas. Este guarda un más que razonable parecido físico con aquel y ha sido magníficamente caracterizado siguiendo no una foto, como en el caso anterior, sino los autorretratos del pintor y concretamente el *Autorretrato con sombrero*, que hizo en el verano de 1887.⁴

También continúa la tendencia iniciada en *Moulin Rouge* respecto a la reiteración de referencias a la pintura, pero con algunos cambios. Minnelli fue un gran maestro del color y en este caso intentó que el *film* tuviese el de los cuadros del holandés, aunque no lo consiguió del todo y resulta considerablemente

más apagado cromáticamente que aquellos. Pero dio un paso adelante en otros aspectos. Así, los personajes y los espacios que aparecen son los de los lienzos del artista y están caracterizados en base a estos. Baste recordar las figuras del cartero Roulin o del doctor Gachet, el exterior de la “Casa Amarilla” o el café de la Place Lamartine de Arlés, que son copia fiel de los mostrados en aquellos. La primera vez que aparece Paul Gachet en la pantalla lo hace adoptando la postura que tenía en el célebre retrato de 1890. La cámara inicia entonces un *travelling* de retroceso abriendo el plano hasta que entra Vincent pintando la figura real del médico para acabar presentándonos el cuadro. El encuadre ocupa el lugar de la obra en esta secuencia y en todas las demás. Sin embargo, la técnica más utilizada es otra y está presente cada vez que se muestra al protagonista pintando un personaje o un paisaje. Es un espacio de representación de la representación. Los motivos reales que aparecen entonces, tanto directamente como a través de los ojos del creador, nos los devuelve la cámara ya pintados en el lienzo. Son el contrapunto a la mirada de Van Gogh. La mayoría de las veces, la imagen verídica deviene en la imagen pintada que abarca toda la pantalla y otras, la imagen pintada se transforma en la imagen real.

Destaca también, a lo largo de la narración, la voz en *off* que remite a las *Cartas a Theo*, la famosa correspondencia de Vincent con su hermano, utilizada en el guión, y los encadenados como elipse. Son recursos característicos del cine norteamericano de los años cincuenta. Igualmente, se presta más atención a la persona que a la obra. El énfasis se pone en los cambios de humor del artista, que va desde la euforia al decaimiento, y que debieron ser ciertos en la realidad.

El loco del pelo rojo no ha sido el único *film* argumental sobre Van Gogh. Un hombre que sufrió ataques de locura desde su juventud, que se cortó una oreja y que falleció, antes de cumplir los 37 años en extrañas circunstancias, que no excluyen el suicidio, tenía que protagonizar diversos relatos. Otros le siguieron y proliferaron, especialmente, en el torno de 1990, cuando se conmemoró el centenario de su muerte. Llegaron, entonces, *Vincent y Theo* (Robert Altman, 1990), *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991) y *Los sueños de Akira Kurosawa* (Akira Kurosawa, 1990), que resulta ser una de las “películas de pintores” más sobresaliente y original de toda la Historia del Cine.

El director japonés desarrolla ocho sueños. El quinto es el que está dedicado a Vang Gogh y se llama *Los Cuervos* en homenaje a uno de sus últimos cuadros:

*Cuervos sobre el trigal.*⁵ No se trata de una biografía fílmica sino de la presentación de la persona y de la obra del creador holandés en un momento determinado de su existencia, cuando acaba de cortarse la oreja y recorre los campos de Arlés. El mismo individuo adulto de los seis últimos *Sueños*, que en este caso es un estudiante de arte, contempla en una galería algunos cuadros del pintor: *Noche estrellada*, *Cuervos sobre el trigal*, *Girasoles*, *Silla y pipa*, *Dormitorio de la Casa Amarilla* y el *Autorretrato*, en el cual sujeta los pinceles con la mano izquierda sin ser zurdo, porque lo hizo mirándose en un espejo que le devolvía su imagen invertida. El hombre los mira una y otra vez. Se detiene en *El Puente de Anglois* y, después de que este ocupe toda la pantalla y cobre vida convertido en *tableau vivant*, entra en el mismo. Realidad y ficción se confunden. Pregunta a las lavanderas de la orilla del río dónde vive Vincent y la respuesta de ellas sirve para presentar al artista y hacerlo en su rol más popularizado, que es el de loco. *Ha cruzado el puente hace un momento*, le dicen, *pero tenga cuidado señor, acaba de salir del manicomio*. Empieza a andar en su búsqueda por los trigales que inmortalizó. Se trata de paisajes reales identificables con los de las obras pictóricas.

Pronto encuentra al creador. La cámara lo muestra en la era, de espaldas al espectador y en el contraluz de la puesta de sol, para generar cierto suspense. Lo interpreta Martin Scorsese, cuya caracterización es consecuencia de la combinación entre el *Autorretrato con sombrero de paja* (1887) y el *Autorretrato con la cabeza vendada*, hecho en enero de 1889 y cuando estaba todavía convaleciente de la reciente auto-amputación de la oreja, que había sucedido en la Navidad de 1888. Explica su visceral y compulsiva necesidad de pintar. *El sol me impulsa a pintar. No puedo malgastar el tiempo hablando con usted. He de darme prisa. El tiempo se escapa. Me queda poco para pintar*. Después desaparece en el horizonte entre los trigales. No le vemos disparar ni oímos el ruido de los tiros, pero los cuervos salen de las espigas donde están agazapados y levantan el vuelo, recreándose el resultado de *Cuervos sobre el trigal*.

A partir de ahí, el estudiante sigue recorriendo los campos que pintó Van Gogh. Son ya sus obras y no los paisajes reales, como al principio. El espacio cinematográfico penetra en el espacio pictórico. Lo facilita la imagen electrónica que se ha utilizado. El protagonista camina visualmente por los cuadros en un homenaje a las *Casas de Auvers* o al *Sembrador a la puesta del sol*. Las pinceladas largas, espesas y de vivos colores, que los caracterizaron, arropan al personaje. El hombre se funde con una naturaleza pictórica y fílmica. Finalmente, cuando

se deshace el embrujo, le vemos de nuevo fuera de los lienzos, ya en la galería. *Cuervos sobre el trigal* se ha transformado en cuadro expuesto. Lo mira y se quita el sombrero en señal de respeto.

Kurosawa ha forzado el color de la película hasta acercarlo al de los lienzos del pintor y con ello se ha alejado de todo realismo naturalista. Introduce el debate sobre la relación del arte con la vida en tono de humor y su Van Gogh llega a decir que se amputó la oreja porque se estaba haciendo un autorretrato y no le salía bien esa parte: *Ayer intentaba acabar mi autorretrato y no conseguía pintar mi oreja derecha. Así que la corté y la tiré*. Pero, la mayor importancia del *film* no radica en el mensaje sino en el tratamiento visual. Es un ejemplo único. Constituye un hito por la utilización de los recursos digitales y demuestra que el género ha llegado a todas las cinematografías.

El cine español ha estrenado, en noviembre de 2008, *El Greco* (Iannis Smaragdis), que ha coproducido con Grecia y Hungría y es la adaptación de la novela de Dimitris Nollas, *El Greco, el pintor de Dios*. En febrero del mismo año, Lucas Fernández realizó el *biopic* del pintor surrealista Óscar Domínguez, llamado *Óscar, una pasión surrealista*. Tenemos también el de Salvador Dalí, (*Dalí*), dirigido por Antoni Ribas en 1990 o las numerosas versiones de Goya, que se remontan al centenario de su fallecimiento y en las que participó el propio Buñuel, el cual escribió en París (entre septiembre y noviembre de 1926) un guión que presentó a la Junta del Centenario de Goya en Zaragoza y que no se realizó por razones económicas. Sin embargo, tiene su importancia porque supuso la primera aproximación de este director al cine. Volvió a intentarlo. En 1928 ofreció su guión a la productora Julio Cesar y nueve años después, estando en Hollywood, lo hizo a la mismísima Paramount, con una nueva versión más adaptada a los ideales comerciales del cine norteamericano, que tampoco se materializó y que tituló *La duquesa de Alba y Goya*.⁶ Potenció el mito novelesco del artista y propuso incluir algunos cartones para tapices, a modo de *tableaux vivants*, que paralelamente recogían los *films* costumbristas castizos de la época, como *El conde de Maravillas* (1927) o *Pepe-Hillo* (1928). Era lo que se llevaba entonces.⁷ Olvidó las referencias a las *Pinturas Negras*, que ya ensalzaban los seguidores de André Breton, y no hay en el proyecto ningún indicio surrealista que permita intuir al Buñuel de *Un perro andaluz* (1929) o de *La edad de oro* (1930). Si se produjo en 1929, y con el mismo motivo de conmemorar el centenario de la muerte del pintor, el *film* biográfico *Goya que vuelve*, basado en la novela homónima de

Antonio García Guzmán y con los actores Antonio Mata y Áurea Azcárraga en los papeles del creador y de la duquesa. La dirigió el pintor Modesto Alonso, que también realizó los más de cuarenta cuadros del aragonés que aparecían en la película. Los siguientes *biopics* se han hecho, mayoritariamente, a la luz de circunstancias y celebraciones concretas, como puede ser aniversarios del nacimiento o de la muerte del creador, exposiciones de importancia o la publicación de algún libro determinado. En 1970, Nino Quevedo dirigió *Crónica de un amor y una soledad de Goya*, también anunciada como *Goya, historia de una soledad*. Quince años después, llegó la serie de Televisión Española *Goya. 1746-1828*, dirigida por José Ramón Larraz y en 1999 se estrenaron dos nuevas producciones: *Goya en Burdeos* de Carlos Saura y *Volavérum* de Bigas Luna.

Pero, los principales ejemplos siguen dándose en Estados Unidos e Inglaterra. En el primer caso, el género mantiene su vitalidad y ha producido nuevas películas. Algunas son más comerciales, como la referente a la pintora Frida Kahlo (*Frida*. Julie Taymor, 2002), cuya biografía ya había llevado al cine mexicano Paul Leduc en 1984, con el nombre de *Frida, naturaleza viva*. También, cabría destacar *Yo disparé a Andy Warhol* (Mary Harron, 1996) o *Sobrevivir a Picasso* (James Ivory, 1996). Otras se han afrontado desde la independencia del director y al margen de las políticas de Hollywood. Ahí podría incluirse el trabajo dirigido por Julian Schnabel, en 1996, sobre el grafitero neoyorquino Jean Michel Basquiat (*Basquiat*), así como *Pollock, la vida de un creador* (2000), que fue un proyecto absolutamente personal del actor Ed Harris, el cual debutó en la dirección para llevarlo a cabo.

El cine inglés ha producido y/o coproducido también grandes clásicos. Baste recordar los referentes a Miguel Ángel (*El tormento y el éxtasis*. Carol Reed, 1965) o Caravaggio (*Caravaggio*. Derek Jarman, 1986), cuya vida ya había sido filmada en Italia, en 1940, por Godofredo Alessandrini, con el mismo título de *Caravaggio*. También, las biografías de Gauguin (*Paradise Found*. Mario Andreacchio, 2003) o Modigliani (*Modigliani*. Mick Davis, 2004), recreadas antes por Fielder Cook (*Gauguin el salvaje*, 1980) y Jacques Becker (*Los amantes de Montparnasse*, 1957). Igualmente, resultan destacables los trabajos del cineasta experimental John Maybury sobre Francis Bacon (*El amor es el demonio*, 1998) y el de Peter Greenaway referente a Rembrandt y a su obra más conocida, llamado, por ello, *La ronda de noche* (2008).

En todos los ejemplos ha habido una selección y los creadores plásticos cuyas vidas han llegado a la pantalla son, en general, los que responden a la leyenda romántica del artista de modo más fiel. No faltan Toulouse, Modigliani, Gauguin, Warhol, Van Gogh, Pollock, Bacon, Basquiat, Miguel Ángel o Caravaggio, entre otros que vivieron también momentos desgraciados. La depresión se convirtió, para muchos de ellos, en su más asidua compañera de viaje y alternaron con los psiquiátricos, el alcohol y las drogas. Conocieron la enfermedad, la aventura, el desarraigo y la pasión. Algunos lo tuvieron todo para no tener nada. Su existencia fue de película y por eso hoy la vemos en cinemascop, convenientemente amplificadas. El cine no cuenta la historia. Cuenta una historia.

Siguen el patrón que definió Huston y completó Minnelli. Enfatizan más la vida que la obra del protagonista y destacan siempre los aspectos más conocidos o más controvertidos de su existencia. Así, Toulouse-Lautrec y la deformidad física, Van Gogh y el desequilibrio psíquico, Frida Kahlo y el amor desmesurado por Diego Rivera, Caravaggio y la homosexualidad, Miguel Ángel y las difíciles relaciones con el Papado a propósito de la elaboración de los frescos de la Capilla Sixtina junto con una historia de amor, que jamás existió en la realidad, con Contessina de Médici y que se incorpora para negar la conocida homosexualidad de Buonarroti.

No es el único caso en el que se presentan situaciones que nunca tuvieron lugar. Los dos *biopics* sobre El Greco producidos hasta la fecha y debidos a los directores Luciano Salce (1966) e Iannis Smaragdis (2007) insisten en presentarlo inmerso en un proceso inquisitorial promovido por el Inquisidor General, Niño de Guevara, que es totalmente falso. Lo más cerca que estuvo Domenico Theotocopoulos del Tribunal de la Inquisición fue cuando acudió como traductor del griego al castellano en el caso de un compatriota suyo llamado Rizo. Nada más.

En el primer ejemplo lo que prima es la historia de amor entre El Greco y Jerónima de las Cuevas, y el Santo Oficio se configura como un elemento de control de la misma y de castigo a él por amar a la joven y tener un hijo con ella sin mediar matrimonio. En el siguiente, el objetivo era mostrar al pintor como paradigma de la libertad creadora y recurre a la Inquisición porque en la oposición al fanatismo religioso canaliza la independencia del artista. Es un discurso simple e inventado, pero no único y en *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006) a éste se le presenta también en el papel de artista transgresor con la tradi-

ción pictórica y, por ello, en contra de las actuaciones del Tribunal, aunque pinte igualmente el retrato de un inquisidor. Aquí es Lorenzo Casamares, un personaje ficticio, y en *El Greco*, Fernando Niño de Guevara, cuyo retrato sí realizó.

Pero, todo *biopic*, sin excepción, tiende a recrear la idea del genio absorbido por la necesidad de crear. *El tormento y el éxtasis* lleva a cabo una de las representaciones más genuinas. Vemos a Miguel Ángel pintar constantemente, sin comer ni dormir, en un estado deplorable, abatido por la enfermedad de las “fiebres artísticas”. El arte le sobrepasa. Detiene los ojos en lo que está haciendo y su mirada nos devuelve la figura pintada. No es la excepción. En *Vincent y Theo* (Robert Altman. 1990), Van Gogh dice al doctor Gachet una frase muy representativa de la dependencia creativa: *Puedo vivir sin Dios, pero no puedo vivir sin pintar*. Paul Gauguin, en *Gauguin el Salvaje*, cuando se entera del fallecimiento de su hija Aline, de 20 años, para la que había escrito *Cahier pour Aline*, afronta la realización del gran mural con mujeres de Tahití y dentro del *cloisonismo*, llamado *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?* El drama conforma al genio y le conduce a la creación. Otro tanto pasa con el Francis Bacon de *El amor es el demonio*, el cual subsana el dolor que le causan los desencuentros con su amante George Dyer y el posterior suicidio de este, entregándose a crear.

Estos procesos se materializan siempre en escenas de belleza infinita y difícilmente olvidables. Son momentos enfatizados por la música y el montaje rítmico, a la manera de pequeños climas que el espectador desea y espera que ocurran. Ed Harris en su película sobre Pollock consigue realizar con ellos una secuencia emblemática y de gran impacto visual. Sucede cuando muestra cómo el pintor termina *in extremis*, al borde del plazo, el mural que le había encargado Peggy Guggenheim para colocarlo en el vestíbulo de su casa neoyorquina. Jackson espera la inspiración. Le vemos derribar un tabique y extender el gran lienzo en blanco. Pasan las semanas y se limita a mirarlo. Pasea delante de él y su sombra se proyecta en el mismo como símbolo de la integración del artista con su obra. De pronto, irrumpe la creación en forma de arrebató incontenible y empieza a pintar sin parar. La música de fondo es optimista y el montaje rítmico, cada vez más rápido. Lee Krasner, su mujer, descubre el resultado cuando ya está terminado y lo percibe como un milagro difícil de comprender. Ese es el significado que se da a la creación artística. Por supuesto, el detalle real de que al mural le sobraban treinta centímetros y fue cortado, no interesa a la representación del genio en el acto de crear y se elimina del *film*.

2. EL ACTO DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Algunas películas dan un paso adelante y se centran exclusivamente en ese momento, es decir, pretenden recoger la obra del artista en el instante de su nacimiento, sin incluir referencias a la biografía del creador. Son más excepcionales, se asemejan al documental y las protagoniza el propio artista.

Víctor Erice dirigió en 1992 un *film* de esas características, verdaderamente insólito en el cine español y que recibió numerosos premios.⁸ Fue *El sol del membrillo* y muestra el trabajo de Antonio López durante los meses que está pintando un membrillero del natural en el patio de su casa madrileña. El pintor lo prepara todo con minuciosidad, como queriendo demostrar que lo suyo es más técnica que creatividad. Nada queda al azar y la creación transcurre al margen de cualquier clímax. Pone puntos de situación en el suelo para ver dónde tiene que colocarse, dispone plumadas en el árbol, marca los frutos y cuadricula la tela. La cámara permanece fija. Con frecuencia, enfoca el membrillero, pero el contrapunto no es el lienzo con el árbol, sino Antonio López mirando el membrillero porque el objetivo no es mostrar la obra del pintor, sino el acto / proceso de creación. Otras veces, se insertan planos detalles de las manos del artista y por el mismo motivo de aludir a la creatividad y vincularla a un dominio técnico manual objetivo.

No hubo resultado. Llega el invierno y no puede terminar el cuadro, con lo que plantea, además, otras cuestiones como la fugacidad del objeto artístico y las limitaciones que tiene el trabajo del creador plástico. Solo puede pintar en el momento en el que los rayos de sol inciden en el membrillero y, a medida que avanza el otoño, los rayos son más tenues y ya no iluminan los frutos de la misma manera. Tiene que abandonar el trabajo, lo que no debe ser nada excepcional y así lo pone de manifiesto el hecho de que en muchas de las exposiciones que celebra Antonio López incluya alguna “obra inacabada” por motivos similares a los expuestos aquí y derivados de las limitaciones del “natural”.

Pero, el gran ejemplo de las películas sobre creación artística será por siempre *El misterio Picasso*, que hizo el director francés Henri-Georges Clouzot, en 1955. Constituye una experiencia única y ha despertado el interés de importantes estudiosos, como André Bazin o François Truffaut.⁹ No hay ningún elemento biográfico, descriptivo o didáctico y, ni siquiera, explica a Picasso. Simplemente, lo muestra. Exhibe el acto creador del artista y posibilita el que el espectador lo

perciba en toda su extensión porque enseña los distintos momentos del mismo, así como los cambios que van experimentando los trabajos durante su elaboración. Ahí radica la originalidad.

El rodaje duró los tres meses del verano de 1955 y transcurrió en los estudios de *La Victorine* de Niza. El pintor, que era un hombre disciplinado, acudía todos los días al estudio y Clouzot filmaba. El resultado final fue una película que ronda los ochenta minutos y a lo largo de los cuales Pablo Picasso hace varias obras. No vemos su mano. Solo el lápiz o el pincel desliziéndose por la tela que corresponde con la pantalla. La cámara no se mueve y poco antes de aparecer la imagen de cada trabajo completamente terminado, cesa la música compuesta por Georges Auric. De ese modo, cada uno de ellos permanece en pantalla unos segundos sin complemento sonoro. Después del silencio, una cortinilla da entrada a la elaboración del siguiente. Ese criterio se respeta en cada intervención, de forma que las pausas musicales marcan el paso de la realización de un cuadro a otro cuadro.

Al final, vemos a Picasso enfrentado a su creación y hacerlo sobre unos lienzos colocados en una especie de telar, que la cámara ha ido filmando por detrás. Entonces, descubrimos el secreto y nos damos cuenta de que el autor ha pintando durante toda la película sobre esos soportes adecuados, que han permitido captar los motivos realizados al revés y sin que se le viese la mano. De ahí que la imagen esté invertida. Utilizó unas pinturas especiales que traspasaban la tela, también especial. El director ha hecho un guiño al espectador más propio del cine de suspense que desarrolló y ha incrementado el “misterio” de la creación artística.

A partir de ese instante, Pablo Picasso empieza a pintar ya ante los ojos del espectador y el director le va indicando el tiempo que le queda. La cámara se coloca frente a la obra que está realizando primero y luego vuelve a la posición anterior para seguir filmándola por detrás. Pero, la mayor importancia sigue siendo ver cómo se va transformando cada trabajo que realiza. Da la sensación que estamos ante una sucesión de bocetos previos al resultado final y así, por ejemplo, el ramo de flores se convierte en pez, el pez en gallo y, finalmente, el gallo en la cabeza de un fauno. El montaje alterno intercala la mirada del autor, no las manos como en el caso de Antonio López, para indicar que lo que estamos viendo proviene de la subjetividad de creador más que de la objetividad.

Henri-Georges Clouzot ha utilizado la pantalla normal y la pantalla en cine-mascope. En cuanto al color, *El misterio Picasso* es un *film* en blanco y negro tirado sobre película de color, salvo exclusivamente cuando la pantalla está ocupada por la pintura. Es decir, limita el color a la presencia de los trabajos pictóricos en tanto que los dibujos y las secuencias al margen de la pintura, o sea las vistas del estudio, las figuras de Picasso, el director o el fotógrafo (Claude Renoir), los lienzos, materiales y herramientas son en blanco y negro. Bazin destaca esta dicotomía como una de las peculiaridades de la película y dice textualmente: “*Le mystère Picasso* es un *film* en blanco y negro salvo en las secuencias pictóricas y, por el contrario, es un *film* en color, reducido al blanco y negro en las secuencias extrapictóricas”.¹⁰

Se trata de una nueva genialidad del realizador, lo mismo que la estrategia que sigue a lo largo de toda la película para simular que el tiempo fílmico coincide con el tiempo real. Con ello, engrandece todavía más la capacidad creativa del protagonista porque nos lleva a creer que es capaz de hacer una obra en menos de media hora y todo gracias a la maestría del montaje. Este es el verdadero artífice del resultado.

3. CUANDO LA PELÍCULA ES UN CUADRO

Otras veces, el cine no se fija en el proceso de creación sino en el resultado del mismo, es decir en una obra en concreto. Así lo hizo Peter Webber en 2003 con *La joven de la perla*, que fue la adaptación de la novela homónima de Tracy Chevalier, publicada cuatro años antes y cuyo título es el de un cuadro de Vermeer de Delft, en el que está inspirada.

La escritora norteamericana vio el lienzo en el Museo Mauritshuis de la Haya y le impresionó tanto el rostro de la chica retratada en el mismo, por su expresión de sorpresa, satisfacción y tristeza, que quiso “darle vida”. Lo hizo. Así, la novela y la adaptación cinematográfica correspondiente no son más que la historia de la modelo de un cuadro. Según esa existencia de la ficción que gestó Chevalier, se llamaba Griet, servía en casa del pintor y vivió con él una relación muy especial, alumbrada por un amor difícil de catalogar.

Su trabajo consiste en encargarse de limpiar el estudio de Johannes, lo que exige una minuciosidad y un cuidado extremos, ya que cualquier pequeño cambio

afectaría a la obra realizada en ese espacio. La muchacha se convertirá en ayudante e, incluso, en confidente del artista, cuando este descubre en ella una especial sensibilidad para la pintura. No tiene ninguna formación, pero posee intuición suficiente para comprender la luz y el color. A partir de ahí, establecen una relación de atracción y complicidad mutua, que es el hilo conductor de toda la narración.

Además, se ofrecen otros datos, como el enfrentamiento del pintor con su familia que quiere que trabaje más deprisa para que gane más dinero o la lucha personal entre las obligaciones de mantener a su numerosa prole y las exigencias del arte. Pero, sobre todo, se mantiene el concepto clásico del creador plástico como ser excepcional, enfrentado al mundo que le rodea. Precisamente, toda la caracterización que se hace del personaje de Griet responde al objetivo de demostrar la incompreensión que vive el pintor por parte de las personas de su entorno más cercano. Tampoco pasa desapercibido el acto de la creación y vuelve a presentarse como algo que resulta totalmente misterioso para los demás y que exige el máximo respeto. *Ahora no, está pintando* dice la criada mayor, Tannake, a Griet cuando esta se dispone a entrar en el estudio del artista. También es reveladora de lo mismo, la actitud de la joven sirvienta la primera vez que se acerca a ese lugar para limpiarlo. Un *travelling* nos conduce a la habitación y se detiene ante la puerta de entrada entreabierta, incrementándose así la percepción de “espacio sagrado”. La música enfatiza las imágenes y Griet lo mira todo con la devoción de quien sabe haber llegado al centro donde se gesta el arte.

Pero, la mayor trascendencia de la película radica en la fotografía y en la ambientación. Toda ella semeja un lienzo de los pintores holandeses del siglo XVII en general y de Vermeer en particular. Ninguna escena puede identificarse con un trabajo concreto del pintor, sino que percibimos todos porque lo que está es su estilo, de forma que los colores, las composiciones, las perspectivas, las luces, el vestuario, los encuadres o los objetos del *film* son los de la obra del artista. De ese modo, la luz es siempre tenue, la gama cromática se reduce a los verdes grisáceos, los pardos, los amarillos y los azules. No faltan las vidrieras ni el mobiliario que vemos en sus cuadros ni las puertas en los fondos por cuyos quicios se cuelga, con frecuencia, la mirada de los personajes, que revierte en la del espectador pero traducida ya a la pintura. Aquel mira lo que pasa en un escenario cinematográfico y este lo que ve allí es un cuadro. Ninguna otra “película de pintores” ha impreso las características de la obra del protagonista de una forma tan contundente y extraordinaria como esta.

En todos los casos, el pintor es protagonista. Su vida y su obra han llegado a la pantalla, alumbradas por los mitos que creó la leyenda romántica y con grandes mutaciones respecto a cómo transcurrieron en la realidad. Los *films* que buscan desentrañar los secretos de la creación artística aparentemente son más asepticos, pero no más objetivos, y están sometidos a la misma intencionalidad del autor y del tiempo histórico que los crea.

NOTAS

- ¹ F. Calvo Serraller, *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Madrid: Mondadori, 1989.
- ² Baste recordar los ejemplos de *Soberbia* (Albert Lewin, 1943), *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951), *Un genio anda suelto* (Ronald Neame, 1958), *El contrato del dibujante* (Peter Greenaway, 1982), *Historias de Nueva York* (episodio “Life Lessons”. Martín Scorsese, 1989), entre otras muchas y, muy especialmente, *La bella mentirosa* (Jacques Rivette, 1991), inspirada en *Le chef d'oeuvre inconnu*, de Balzac, aunque traslada la historia al siglo XX y la ubica en el Sur de Francia en vez de en París.
- ³ “Cuadros vivientes”. Se dice cuando una obra pictórica cobra vida mediante el hacer de los actores que la representan.
- ⁴ La fuente de inspiración más común son los autorretratos y retratos pictóricos. El personaje de Gauguin, interpretado por Antony Quinn en la misma película, cuando llega a la “Casa Amarilla” de Arlés, lleva un chaleco de doble botonadura y la boina con la que se autorretrató y con la que, además, le retrató Hartrick Archibald en 1886. El Francisco de Goya ya anciano que ha representado Francisco Rabal en la película de Carlos Saura, *Goya en Burdeos* (1999), está caracterizado en base al retrato que le hizo Vicente López, en Madrid, en 1826, dos años antes de fallecer el pintor aragonés, cuando ya estaba en Burdeos y regresó a la Capital un tiempo corto para arreglar lo referente a la pensión de la Tesorería Real, a la que tenía derecho por los cargos de Pintor del Rey y de Pintor de Cámara que había desempeñado en la Corte de Carlos IV.
- ⁵ Ha permitido alimentar la teoría de que la causa de la muerte del artista no fue el suicidio sino un accidente fortuito. Para pintar esta obra, usaba pistola con el objetivo de lanzar balas al aire y levantar el vuelo de los cuervos sobre los trigales de Arlés, siendo perfectamente posible que una de ellas desviase la trayectoria y le alcanzase. Parece más lógico que una persona que recurre al revolver para poner fin a su vida,

dispare a la sien y no al bajo vientre, que fue donde tenía alojado el proyectil que le llevó a la tumba.

- ⁶ Publicado por el Instituto de Estudios Turolenses y el Gobierno de Aragón en Zaragoza, 1992.
- ⁷ La moda de las películas de ambientación goyesca continuó en los años de la Autarquía. Cabría destacar los ejemplos de *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1943), *María Antonia la Caramba* (Arturo Ruiz Castillo, 1950) o *La Tirana* (Juan de Orduña, 1958).
- ⁸ Un estudio detallado puede verse en: C. Heredero, “El sol del membrillo. Reinventar la mirada”, *Dirigido por...*, 222 (Junio, 1992), pp. 25-27 y J. Saborit, *El sol del membrillo*, Valencia-Barcelona: Nau Llibres/ Octaedro, 2003.
- ⁹ A. Bazin, “Un film bergsonian: Le mystère picasso”, *Cahiers du Cinéma*, 60 (Junio 1956), recogido en *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 2006. (7ª edición), pp. 217-227. F. Truffaut, “Henri-Georges Clouzot. Le mystère Picasso”, en *Les films de ma vie*, París: Flammarion, 1975. Existe traducción en español: *Las películas de mi vida*, Bilbao: Mensajero, 1976, pp. 217-221. También puede verse el trabajo del profesor J. M.^a Folgar de la Calle, “El cine reproduce una actividad pictórica: Le mystère Picasso”, *Quintana*, 5 (2006), pp. 185-191.
- ¹⁰ A. Bazin, “Un film bergsonian: Le mystère picasso”,... p. 227.

MUJERES EN GUERRA: PROTOTIPOS DE LA II REPÚBLICA A TRAVÉS DEL CINE. DESDE LA TRANSICIÓN HASTA NUESTROS DÍAS

Beatriz de las Heras Herrero
Universidad Carlos III de Madrid

1. EL CINE COMO SOPORTE PARA LA HISTORIA

Como escribió Cicerón (*De oratore*, II. 36), “la historia es la vida de la memoria” y para que esa memoria se transmita se pueden emplear distintas fuentes (las tradicionales fuentes escritas, los testimonios orales, las fuentes hemerográficas o las visuales, ya sean fijas o cinéticas, analógicas o digitales). Si partimos de la base de que el hombre es, como dijo Román Gubern, un *homo pictor* (un hacedor de imágenes) y que el historiador, tomando la reflexión de Cicerón, es un *hacedor de memoria*, éste encuentra en lo visual una fuente fundamental para desarrollar estudios explicativos desde su vertiente histórico-cultural.

En este caso, emplearemos la imagen cinética, concretamente la realizada a partir de la muerte de Francisco Franco, como medio para desarrollar ese discurso y analizar la situación vivida por un colectivo, las mujeres, en un momento concreto, la Guerra Civil Española, y en un espacio determinado, las ciudades que, tras la sublevación militar del 17 de julio de 1936, quedaron en manos de los defensores de la República. Por tanto, emplearemos la imagen como instrumento, no como objeto, de estudio, acercándonos a la historia a través del cine, aunque, en momentos puntuales, el soporte será el objeto de alguna de nuestras reflexiones.

Para que esta aproximación sea interesante, debemos tener en cuenta que el estudio que se enfrenta, en primer lugar, debe partir de una perspectiva transdisciplinar desde la que el historiador debe crear su propio método analítico para afrontar el estudio del cine como fuente de conocimiento científico.

En segundo lugar, que la imagen es un documento histórico portador de múltiples significados por emplear un lenguaje complejo, a través del cual el

director capta una secuencia de entre un conjunto de posibilidades, por lo que retrata un enfoque de una realidad pasada y muestra un punto de vista subjetivo que puede condicionar la mirada del espectador. Como afirma Pierre Sorlin, “toda imagen es una figuración”.¹ Sin embargo, esta característica no es atribuible exclusivamente a las fuentes visuales, ya que todo documento histórico debe ser interrogado y contextualizado. Pongamos un ejemplo. *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1983) es una película basada en la obra teatral homónima escrita en 1978 por el dramaturgo Fernando Fernán-Gómez. Tanto la obra como la película se estrenan en un momento clave de la historia de España: Franco ha muerto y hay voluntad, por parte de todos, de empezar una nueva etapa sin mirar al pasado. De este modo, autor y director no recuperan una historia de sufrimiento y dolor constante en el que se muestra la imagen desgarrada de una familia que intenta sobrevivir al asedio de la ciudad, sino que la película se muestra como un alegato a la paz y a la libertad, simbolizada a través de la metáfora de la bicicleta. Resulta curioso como la violencia se insinúa y evita convertirse en un elemento explícito, ya que se sugiere a través de los sonidos, nunca a través de un elemento visual: no vemos ni el durante ni el resultado de los bombardeos que afectaron a la ciudad (solo oímos el pasar de los trimotores y las bombas cayendo y estallando). Tampoco existe ninguna imagen del frente (sólo nos llega información de la lucha militar a través de lo que se escucha en *Unión Radio de Madrid* y en la radio *del otro lado*, y de lo que relata, en un momento muy puntual de la película, Anselmo, un miliciano anarquista), y no vemos ningún muerto ni herido (sólo conocemos la muerte a través de lo que unos personajes cuentan a otros, como en la secuencia en la que Manolita informa a su madre de que está embarazada de un miliciano que ha fallecido en el frente).

En tercer lugar, que toda película histórica contiene dos tipos de informaciones (la de su propia génesis o realización y acerca de una realidad espacio-temporal del pasado), y muestran un doble testimonio: nos aporta tanta información de lo filmado como del que filma, puesto que registra siguiendo la visión del mundo de su operador, y, por tanto, representa también la creación de un testimonio. De este modo se hace necesario analizar quién, cómo y cuándo se rueda una película. Pondremos un ejemplo: la película *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) El *film* es una síntesis del ideario franquista en la pantalla cuyo guión fue escrito por el propio Caudillo.² Resulta curioso como las circunstancias históricas obligaron a manipular el montaje de la película años

después de su estreno. Los pactos que estaban por firmar Estados Unidos y España en los años 50, hacían necesaria una adaptación de la película que se re-estrena en 1950 bajo el título *Espíritu de una raza*. En esta versión se hicieron unos cambios debido, según se afirmaba, a una “re-sincronización técnica de diálogos y efectos”, y se ordenó la destrucción de todas las copias existentes de la versión anterior, hasta tal punto que se llegó a pensar que la primera se había perdido. En 1993, la Filmoteca Española localizó una copia muy deteriorada e incompleta de *Raza* que había estado utilizando un proyccionista ambulante, pero no fue hasta 1995, al recuperarse los archivos de UFA, cuando se pudo efectuar una detallada comparación entre ambas versiones y confirmar que tras esa supuesta re-sincronización se escondían diferencias muy notables: *Raza* presenta la superación de los regímenes parlamentarios por los fascistas, mientras que *Espíritu de una raza* escenifica la defensa de “occidente” contra el comunismo; se eliminan las referencias a Falange y sus símbolos; se incorporan constantes alusiones al comunismo (en *Raza* las palabras “comunismo” o “comunista” no aparecen, mientras que en *Espíritu de una raza* surgen en los títulos o a través de una voz en *off*).

Otro ejemplo interesante es *A la Legión le gustan las mujeres... (y a las mujeres la Legión)* (Rafael Gil, 1976), una película que, al margen del argumento (cuatro legionarios deben rescatar a la novia de su alférez secuestrada por los enemigos), sigue el gusto de la época (se rueda durante la Transición) por mostrar, a la más mínima oportunidad, escenas subidas de tono, propias del conocido *destape*. Por tanto, este *film* nos aporta más información del momento político-cultural de los años 70 y su cambio respecto a los 40 años de dictadura que de la Guerra Civil Española.

También los intereses ideológicos del director pueden influir sobre la mirada de un mismo acontecimiento. *Tierra y Libertad* (Ken Loach, 1994) y *Libertarias* (Vicente Aranda, 1995) son dos películas que muestran la experiencia vivida en el frente por un grupo de antifascistas. Sin embargo, presentan dos caras de una misma realidad: mientras que Ken Loach expone el interés con el que los libertarios defendieron la causa republicana, Vicente Aranda critica la desorganización de este colectivo. La explicación es sencilla: durante la Guerra Civil Española hubo un enfrentamiento directo entre comunistas y anarquistas, enfrentamiento que recogen, ideológicamente, los dos directores que mantienen posturas enfrentadas en cuanto a militancia política.

Este es el motivo por el que se debe realizar tanto un análisis técnico como un análisis iconográfico que tenga en cuenta cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de comunicación: desde el autor (el director), pasando por el lector (el espectador), el contexto y los filtros que rodean al acto de la toma (el rodaje) y de recepción. La apariencia de objetividad de lo visual enmascara, en algunas ocasiones, omisiones intencionadas, incorporaciones, manipulaciones y persuasiones que deben ser tenidas en cuenta por el historiador.

2. LAS MUJERES EN LA GUERRA: PROTOTIPOS DE LA II REPÚBLICA

Una vez que hemos fijado algunas cuestiones de orden metodológico, imprescindibles para iniciar el análisis histórico a través de una fuente compleja como es el cine, es el momento de abordar el tema que nos ocupa.

El siglo XX está marcado por los continuos enfrentamientos que se han desarrollado en sus 100 años de historia. Alrededor de 50 conflictos bélicos que han tenido lugar en distintos escenarios, con diferentes protagonistas y con consecuencias diversas. Dentro de esos conflictos, la Guerra Civil Española ha destacado por considerarse el laboratorio de ensayo de la II Guerra Mundial (fue un conflicto precursor respecto al uso de nuevo armamento y tácticas militares, en la protección del tesoro artístico nacional, en la organización de la evacuación infantil a gran escala, en lo concerniente al dominio de la información y de la propaganda en distintos soportes, etc.) y porque marcó un punto de inflexión en la historia de las mujeres (concretamente aquellas que sobrevivieron al conflicto en las poblaciones afectas a la República). Por primera vez en la historia se convirtieron en protagonistas de lo que sucedía: tuvieron la función de sustituir a los hombres, movilizados en la vanguardia, tanto en el espacio privado (tradicionalmente el asignado a la mujer) como en el público, en el frente y en la retaguardia.

Este es el motivo por el que hemos decidido fijar nuestra mirada en las mujeres que quedaron en zona republicana por el papel activo que mantuvieron durante el conflicto y porque mientras la República explotó la imagen de anormalidad producida por el alzamiento militar y posterior Guerra Civil, la zona que quedó en manos de los sublevados vendía, a través de la propaganda, la total normalidad instaurada tras el 17 de julio de 1936 y, por tanto, para el historiador que trabaja con lo visual, resulta más interesante.

Podemos hablar de distintos prototipos de mujer descritos en función de la actividad que desarrollaron durante la guerra. Tres modelos corresponden a los prototipos positivos, es decir, aquellos defendidos por las autoridades republicanas: mujer de costumbres, sublime y antifascista,³ y dos corresponden a los modelos criticados desde las tribunas políticas y sindicales: la prostituta y la quintacolumnista.

La mujer de costumbres se dedicó a la organización del trabajo doméstico *en función de la economía de guerra*.⁴ Su mayor responsabilidad fue la de alimentar a los miembros de su familia, cuestión nada baladí si se tiene en cuenta que el desabastecimiento en las ciudades republicanas se prolongó desde el quinto mes de guerra hasta el final del conflicto.

La mujer sublime tuvo que compaginar las labores del hogar con una actitud activa contra el fascismo desde la retaguardia. Con la llegada del primer invierno de guerra, las autoridades se percataron de que la victoria sobre los sublevados no sería una empresa fácil, por lo que se tomaron las primeras medidas contra la inactividad de las industrias de guerra que debían satisfacer a civiles y soldados, y que pasaban por emplear a mujeres para realizar trabajos que, en aquel tiempo, no eran propios por su condición de mujer, como la actividad en talleres, en la producción industrial de munición, etc.⁵ El proceso de incorporación de la mujer al trabajo se produjo en dos etapas diferenciadas. La primera de ellas tuvo lugar en los primeros meses de guerra y estuvo caracterizada por la gratuidad en la mano de obra femenina. Esta fase fue sustituida, en el año 1937, por otra que nació de la necesidad de centralizar ese trabajo gratuito con la intención de alcanzar una mayor eficacia laboral y que estuvo caracterizada por la incorporación de la mujer al trabajo asalariado, sobretodo de las mujeres solteras.

La antifascista se puede subdividir en dos modelos: la político-sindicalista y la miliciana, ambas luchadoras contra el fascismo, una desde la retaguardia y otra desde la vanguardia. Sin lugar a dudas, la figura de la miliciana fue la más atractiva en tanto que representó una de las imágenes más innovadoras de la figura femenina, culminación de todos los avances que en el campo de la paridad hombre-mujer se produjeron tras el estallido de la Segunda República. De este modo, durante la Guerra Civil Española la tradicional figura de mujer sumisa se fue desdibujando en favor del perfil de una mujer activa, emprendedora y combativa que era capaz de enfrentarse al fascismo desde el mismo campo de batalla, y que fue utilizada por las autoridades republicanas para incitar a los hombres

a alistarse en las milicias populares. A pesar de esta imagen tan explotada, no debemos olvidar que las milicianas fueron una minoría que como grupo “no constituyó un nuevo modelo de mujer asociada con la resistencia antifascista”.⁶

La prostituta fue uno de los modelos negativos para la República, puesto que, al estallar la guerra, la prostitución quedó prohibida. A pesar de esto, la actividad aumentó durante los tres años de conflicto debido, sobretudo, al número de jóvenes sirvientas, doncellas y modistas que fueron despedidas en el inicio del conflicto bélico. La práctica se realizó en locales en los que se aceptaban vales y en los que carteles pre-bélicos como “Sed breves. Nuestros minutos son tan preciosos como los vuestros” fueron sustituidos por otros más acordes con el momento que se estaba viviendo: “Camarada, trata bien a la compañera que elijas. Piensa que puede ser tu hija, que puede ser tu hermana”. También se practicó en el mismo frente, y este hecho provocó la tensión en algunos mandos, como en el caso del líder de la Federación Anarquista Ibérica, Buenaventura Durruti, quién se negó al paso de las prostitutas en su línea de dominio para evitar lo más posible la propagación de enfermedades venéreas que minaran las fuerzas de sus soldados. Una de las películas que trabajaremos, *Libertarias*, aborda esta cuestión.

La quintacolumnista, cuya responsabilidad era la de sabotear la retaguardia republicana desde el interior de las ciudades leales, no sólo pasando información al enemigo, sino también refugiando desafectos, en tareas de sabotaje, o extendiendo entre la población civil bulos que minaban su moral. La historia ha olvidado, salvo honrosas excepciones,⁷ el análisis de las mujeres que realizaron esta actividad (mujeres que en número no fueron significativas pero sí en eficiencia). De hecho, el mismo Francisco Franco, una vez finalizado el conflicto, no reconoció su labor.

Una vez apuntados los cinco prototipos de mujer, es el momento de analizar su imagen a través del retrato elaborado desde el cine. Para ello, nos centraremos en el análisis de los tres modelos positivos: la mujer de costumbres, la sublime y la anti-fascista.

3. SU RETRATO EN LA PANTALLA

Como ya hemos comentado, las mujeres se convirtieron en protagonistas de la propaganda de las autoridades en todos los soportes visuales empleados:

las fotografías, los carteles y el cine documental. De hecho, se estrenaron tres documentales que retrataban su labor: *La mujer en la Guerra* (Partido Comunista de España, 1938), *La mujer y la guerra* (Film Popular, 1938) y *Mujeres trabajadoras* (Partido Socialista Unificado de Catalunya, 1938).⁸ En estos *films*, la protagonista absoluta era la mujer en relación con las actividades que desarrollaba tanto en el frente como en la retaguardia. Hay que añadir el retrato de las mujeres que se mostraba en otros documentales que centraban su interés en la supervivencia de los antifascistas en las distintas ciudades y pueblos leales y que también recogían la vida de las mujeres, como *Madrid en llamas*.⁹

Después de 40 años de Dictadura, y tras la muerte de Francisco Franco, ese protagonismo se recuperó con la realización de distintas películas que retrataban la supervivencia de las mujeres que quedaron en zona leal durante la contienda. De entre el total, podemos destacar 15 *films* a través de los cuales el historiador puede acercarse al papel desempeñado por las mujeres entre 1936 y 1939 en la España republicana:

- *Retrato de familia* (Antonio Giménez Rico, 1976)
- *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976)
- *Gusanos de Seda* (Francisco Rodríguez, 1976)
- *Tengamos la guerra en paz* (Eugenio Martín, 1976)
- *La plaza del Diamante* (Francesc Betriú, 1982)
- *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1983)
- *El rey y la reina* (José Antonio Páramo, 1985)
- *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990)
- *El largo invierno* (Jaime Camino, 1992)
- *Tierra y Libertad* (Ken Loach, 1995)
- *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996)
- *En brazos de la mujer madura* (Manuel Lombardero, 1997)
- *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998)
- *Iris* (Rosa Vergés, 2004)
- *Las Trece Rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007)

Sin embargo debemos partir de la base de que el historiador que se enfrenta a las películas filmadas desde la Transición, y que retratan alguno de los prototipos femeninos durante la guerra, debe tener en cuenta:

- I. Que las películas que retratan la supervivencia de mujeres durante la Guerra Civil Española, no profundizan en su papel, sino que su figura, en muchos casos insinuada, surge de una trama mayor, sin profundizar en su actividad durante los tres años de guerra. Salvo la excepción de *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), película a la que nos referiremos con posterioridad y que se aproxima al papel desempeñado por la mujer en el frente, y *La plaza del Diamante* (Francesc Betriú, 1982) en la que una mujer, Colometa, se enfrenta al conflicto como esposa y madre, el resto de la filmografía de la época evoca una situación histórica en la que surgen distintos personajes femeninos aunque esta falta de profundización hace que las películas ofrezcan una visión sesgada del papel de la mujer durante el conflicto. Digamos que la mujer surge como una mera anécdota en la película.
- II. Que el cine desde la Transición hasta nuestros días ha encontrado un interés, casi exclusivo, en retratar la imagen de la mujer como víctima de la guerra y no como sujeto activo ya sea en el frente, en la retaguardia o en el espacio, podríamos llamar intermedio, de la quintacolumna. De nuevo *Libertarias* y otros título como *Tierra y Libertad* (Ken Loach, 1995) o *¡Ay Carmela!* (Carlos Saura, 1990), son la excepción a esta regla.
- III. Que, como desarrollaremos posteriormente, y en relación con la idea del gusto por el retrato de la mujer como víctima, su imagen gira en torno a tres temas clave: el hambre, el miedo y la soledad.
- IV. Que sólo se ha rodado una película que retrate, al menos en alguna secuencia, a los cinco prototipos de mujer: *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1983). En este *film* la mujer de costumbres quedaría representando, sobretodo, en la figura de Dolores (cuya máxima preocupación es poder presentar un plato de comida a su familia); la mujer sublime en Manolita, hija de Dolores (quien, en un primer momento, se dedica al teatro); la antifascista en las mujeres que desfilan junto a los milicianos de la C.N.T. o las mujeres que se encuentra en el Ateneo de Madrid; la prostituta en la novia de Pedro (hijo de Antonia, vecina de Dolores), quien

por amor, decide abandonar su profesión y vivir en casa de su suegra; y la quintacolumnista, que, a pesar de que no aparece explícitamente, podría estar representada por el personaje de María Luisa (otra vecina), que no realiza ninguna actividad clandestina pero se muestra, constantemente, a favor de la sublevación y justifica la postura de los militares.

- V. Que los prototipos positivos de mujer están estereotipados y vinculados siempre a una circunstancia concreta. La mujer de costumbres al tema del hambre, la mujer sublime al no reconocimiento y la miliciana a la prostitución.

Una vez fijadas algunas características, es el momento de analizar los tres prototipos positivos de mujer a través de su imagen proyectada en la pantalla.

3.1 La mujer de costumbres

Como hemos comentado, la mujer de costumbres es la más retratada en el cine, debido, no tanto a un interés por mostrar su supervivencia como mujer durante los tres años de guerra, sino como sujeto “comparsa” de una trama que, en la mayoría de los casos, tiene como excusa la Guerra Civil Española. La imagen de este prototipo de mujer se presenta como débil ante una situación que le sobrepasa debido a las duras condiciones impuestas por el conflicto, en el que el hambre, el miedo, la miseria y el dolor son los grandes protagonistas, y en el que la supervivencia es el único objetivo.

Sin lugar a dudas, la relación mujer-hambre se impone desde el soporte cinematográfico. Son constantes las alusiones a la dureza a la que eran sometidas las mujeres para adquirir alimentos, como en *Las bicicletas son para el verano*, película en la que la familia protagonista adquiere víveres gracias a la relación que María, la criada, tiene con Basilio, un tendero que al estallar la guerra se convierte en responsable de abastos, y con los intercambios que Luis hace de algunas botellas de vino que saca de las bodegas para las que trabaja. Pero la imagen más retratada es la de mujeres haciendo cola ante la puerta de los comercios que despachaban los víveres. Imagen que, por reiteración, se convirtió en una de las lacras sociales a las que los distintos poderes políticos de la ciudad intentaron poner freno. De hecho, la prensa de la época insistía en la negativa imagen que daba esta situación:

“El espectáculo de las colas. Nuevo destino de la ociosidad. Con justo motivo se elevan constantemente voces autorizadas en demanda de una acción eficaz que acabe con el injustificado y bochornoso espectáculo de las colas... Debemos insistir en que todo cuanto se haga en este sentido nos parecerá poco y en que de una forma u otra hay que llegar cuanto antes a evitar espectáculos tan depresivos, que por otra parte, tanto afectan a la misma entraña de la lucha heroica que en defensa de sus libertades sostiene el pueblo español”.¹⁰

A pesar de todas las medidas tomadas por las autoridades (a partir de la segunda quincena del mes de septiembre de 1937 se prohibió ir a los locales comerciales de la ciudad antes de la hora de apertura y se estableció un sistema de números), el fenómeno de las colas no acabó hasta el final de la contienda.

El cine ha reflejado esta situación, como en *La plaza del diamante* (Francesc Betriu, 1982), en la que su protagonista hace cola para adquirir unos alimentos despachados por un miliciano en plena calle. Más dramática resulta la secuencia de *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), en la que Carmen, personaje interpretado por Leonor Watling, finge estar embarazada para conseguir alimento y sufre las consecuencias de su mentira tras ser descubierta por la miliciana que se encargaba del abastecimiento.

Las secuencias de mayor tensión son aquellas relacionadas con el hambre y la situación de conflicto que surge alrededor de la comida. Ejemplo de ello es una de las secuencias de *Las bicicletas son para el verano*, en la que Dolores expone a la familia que, aunque pone la misma cantidad de lentejas en la olla, las raciones que sirve en la mesa son, cada vez, más pequeñas. En *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976) el hambre y sus consecuencias planean constantemente (no olvidemos la última secuencia en la que el profesor, interpretado por Paco Rabal, pide a los alumnos algo de comer) y como, ese problema, afecta a todos por igual, independientemente del signo político. También en *Las bicicletas son para el verano* se muestra los problemas de subsistencia que tienen los enemigos de la República en las ciudades leales. María Luisa pide a Luis ayuda para poder alimentar a su hija ya que no tiene medio para hacerlo: su marido ha huido a la *otra zona* y su medio de vida, una tienda de imágenes religiosas, ha quedado destruido con el estallido de la guerra.

Esto hacía, incluso, que los supuestos panes envenenados que lanzaba la aviación enemiga sobre las ciudades, fueran recibidos como regalos. Esta he-

cho, que se dio realmente en la ciudades republicanas, es explotado en *Las Trece Rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007), película en la que se introduce una secuencia que tiene lugar el 27 de marzo de 1939, en la que la aviación franquista lanza unas pequeñas barritas de pan blanco envueltas en un papel bicolor (rojo y amarillo) en el que se puede leer: “Ni un español sin pan, ni un hogar sin lumbre. Franco”,¹¹ sobre la ciudad de Madrid. Lo cierto es que el último día de guerra en Madrid no se lanzaron panes sobre la ciudad, tal y como se presenta en la película, aunque el director emplea este recurso porque cree que visualmente resulta atractivo para el espectador. Sin embargo otros directores como Antonio Mercero, sí han plasmado, fielmente y de manera acertada históricamente, el momento. En *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998) recupera este suceso: dedica una secuencia en la que Carmen y Pepito, primo de Manuel, deciden comerse una de esas barritas de pan a pesar de que la radio asegura que están envenenadas. Incluso el abuelo de Manuel, interpretado por Luis Cuenca, y a pesar de sus férreas ideas anarquistas, toma el pan.

3.2 La mujer sublime

Si la mujer de costumbres es la más retratada por el cine, la mujer sublime es la más olvidada. Parece como si la actividad de este prototipo de mujer no hubiera interesado. La explicación puede deberse a que resulta una figura menos cinematográfica que la mujer víctima o la que se enfrentó al enemigo desde primera línea. Sin embargo, y curiosamente, este modelo de mujer fue el más valorado por los poderes políticos y sindicales durante el conflicto, y su trabajo fue, sin lugar a dudas, una de las causas de que la República resistiera el avance enemigo durante tres años. Algo que ya se entendía en el momento del conflicto:

“Si es necesario, la mujer volverá a constituirse en guardiana de la civilización en peligro, mientras el hombre lucha por el ideal y por la libertad, la mujer tomará el puesto del hombre combatiente en los talleres, en las fábricas, en las oficinas y en los campos; guiará automóviles, ferrocarriles y tractores; labrará la tierra, construirá; conservará la vida con todos sus latidos, mientras el compañero lucha cara al porvenir en las comarcas siniestras de la muerte, y cuando el vencedor regrese, no encontrará a España pobre y destruida (...). Ha llegado el momento de nuestra suprema responsabilidad. ¡Mujeres republicanas laboremos!”¹²

Su trabajo giró en torno a cuatro ámbitos: el asistencial (con su labor en guarderías, comedores, hospitales o asilos), el del sector servicios (transportes públicos, comercios o servicio de correos, entre otros), el cultural (en colegios, teatro, cine o en lecturas públicas) y el del trabajo realizado en talleres y fábricas.

En *Las Trece Rosas* encontramos el trabajo de mujeres en el primer ámbito de labor, el asistencial. Dos de las jóvenes trabajan como voluntarias en un comedor de niños. En la película *Iris* (Rosa Vergés, 2004) se muestra, también el trabajo del voluntariado en hospitales, de hecho, la protagonista decide ayudar a la causa fotografiando cadáveres para que sus familias puedan reconocerlos. Y en *La plaza del diamante* (Francesc Betriú, 1982) se muestra el trabajo de mujeres limpiando edificios oficiales mientras una miliciana se encarga de unos niños refugiados. También en la ya mencionada *Las Trece Rosas*, avanzada la película, y en referencia al trabajo en el sector servicios, se nos cuenta cómo, una vez que ya ha transcurrido la guerra, la nueva sociedad que emerge tras el conflicto no acepta el trabajo de las mujeres, de hecho, alguna de las jóvenes protagonistas es relegada de su puesto de tranviaria.

El trabajo en el ámbito cultural está representado por Manolita en *Las bicicletas son para el verano*, ya que, en el inicio de la contienda, se dedica a la interpretación en los teatros de Madrid, más concretamente en el llamado teatro de urgencia. También en la película *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990), en la que se nos muestra el trabajo de Carmela y Paulino, dos actores cómicos que actúan para el ocio del bando republicano.

Lo que resulta más curioso es que el trabajo más valorado durante la guerra, el realizado en talleres y fábricas es el más olvidado por la filmografía española desde la Transición: ni una de las películas que se ha rodado desde entonces ha mostrado el trabajo de las mujeres en este espacio, incluso a pesar de que la historia que se podría narrar visualmente resultaría muy interesante. No olvidemos que durante la Guerra Civil Española hubo una polémica respecto al trabajo de las mujeres en las fábricas y talleres de las ciudades, en tanto que muchos hombres pensaron que su incorporación como mano de obra podría poner en peligro su puesto tras la guerra, y se manifestaron en contra. Las autoridades, que pronto comprendieron el problema, intentaron poner freno a esta crisis a través de los medios de comunicación y de los discursos de sus líderes. Como ejemplo pondremos el artículo “La mujer en la fábrica no desplaza al hombre”,

publicado en el diario *El Sol* el 16 de septiembre de 1936, o uno de los discurso de La Pasionaria¹³ que se mostraba así de tajante en una de sus alocuciones:

“Tenemos que vencer el egoísmo y la cobardía de algunos hombres, aunque ellos se llamen de izquierdas. Algunos de los que blasonan de ser hombres avanzados y progresivos, cuando se les habla de que su mujer debe pertenecer a una organización o a un partido, o de que su mujer debe tomar parte activa en la lucha, contestan siempre con la misma cantinela: “Mi mujer no sabe; mi mujer no entiende; mi mujer tiene muchos hijos”. Sin embargo, aquella mujer que piensa que no sabe, que no entiende, que no comprende, entiende, sabe y comprende mejor que él. En grado mínimo ha sido incorporada la mujer a la producción, y para vosotras es un orgullo saber que ayer mujeres que no conocían el uso del torno, que anteayer mujeres que no conocían el funcionamiento de la fresadora, trabajan con fe y entusiasmo y, a veces, superan en rendimiento a hombres que llevan muchos años en este trabajo. Es un gran problema; y lo más doloroso es que tenemos que luchar con la incomprensión de nuestros propios compañeros”.

Este puede ser el motivo por el que la mayoría de las fotografías y carteles conservados que muestran el trabajo de las mujeres trabajando en talleres y fábricas insisten en confirmar visualmente un marco de estrecha colaboración entre hombres y mujeres.

Este interés por la mujer sublime durante la contienda y la historia que hay detrás de su incorporación a tareas antes realizadas por hombres, hace que nos cuestionemos el porqué de la ausencia de películas cuyo objetivo sea el retrato de este prototipo de mujer. De nuevo debemos recurrir a un argumento ya mencionado: el retrato de mujeres en la pantalla, salvo en las excepciones ya comentadas, es una excusa para narrar visualmente una historia de amor, de sufrimiento o de penurias, no para profundizar en la vida de las mujeres, por lo que hacer un seguimiento cinematográfico de la mujer sublime queda fuera de esa posibilidad.

3.3. La mujer antifascista

La mujer antifascista es el modelo de mujer más interesante a la hora de trabajar el soporte cinematográfico, sobre todo cuando se estudia la miliciana, por la imagen que se ha proyectado de su papel durante el conflicto. Mientras, la figura

de la político-sindicalista ha sido menos explotada, excepto en determinadas secuencias de alguna película, en la que su papel sirve como elemento aclarador de alguna circunstancia. Por ejemplo, en la película *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), un personaje, que no se identifica pero que por los datos nos hace pensar que se trata de Federica Montseny, guía un discurso que sirve al director para mostrar la rebeldía de algunas milicianas a la hora de aceptar la imposición del Gobierno de retirarlas de primera línea del frente. En otra de las secuencias de la película el espectador conoce una de las actividades de las milicianas, la de los llamados Libertarios de Prostitución. Se trataba de centros encargados de convencer a las prostitutas de que abandonaran esta actividad que les esclavizaba:

“Las acciones contra la prostitución han de tener lugar en esferas diversas e insospechadas, en sentimientos, en personas y en lugares que, oportunamente, nada tienen que ver con el problema. Insistimos en lo que se ha dicho multitud de veces: la mujer tiene que ser económicamente libre. Se ha dicho muchas veces, pero hay que repetirlo sin cesar. Sólo la libertad económica hace posible las demás libertades, tanto en los individuos como en los pueblos. Son necesarias una libertad y una igualdad económicas; una igualdad de salarios; una igualdad de sueldos; una igualdad de accesos a los medios trabajadores de todas clases. He aquí esto tan repetido, tan escuchado, y que es la base de las acciones contra la prostitución, porque la mujer que vive en dependencia económica recibe una paga, aunque sea de su marido legítimo. Porque entendemos que el único trabajo que da derecho a cubrir las necesidades todas, corporales y espirituales, es aquel que produce para la colectividad, y no aquellos servicios, muy bellos, tal vez, pero privados, otorgados a beneficio de un individuo y aislados del altruismo por los muros del hogar. Por ello, toda la propaganda, todas las acciones a favor de la familia, de este ficticio calor hogareño, mantiene a la mujer en su posición de siempre: alejada de la producción, y sin derecho alguno. Es una verdad axiomática que los deberes de trabajadora y de “ama de casa” se excluyen mutuamente”.¹⁴

También en *Las Trece Rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) se muestra el trabajo de la político-sindicalista, por ejemplo en la primera de las secuencias, en la que dos jóvenes se encargan de animar a la población civil para que mantengan su lucha contra el fascismo.

Sin embargo, son las milicianas que luchan contra el enemigo desde la vanguardia, las que más interés han despertado, no sólo en la actualidad, sino

durante la guerra. De hecho, son numerosos los reportajes publicados en la prensa nacional y extranjera que hacían referencia a su trabajo. La película *Libertarias*, tiene como objetivo mostrar el día a día de estas mujeres que compartieron con los hombres la defensa de sus ideas. Sin embargo, y si el espectador sólo conoce la historia de estas mujeres a través del trabajo de Vicente Aranda, puede tener la sensación de que todas las milicianas eran prostitutas (no olvidemos que, la mayoría de las protagonistas de la película se dedicaban a esta actividad antes de empezar la guerra). Este argumento ha sido desmentido constantemente por las milicianas que sobrevivieron al conflicto, como corrobora el testimonio de Fidela Fernández, experta en la conducción de camiones con 16 años:

“Había prostitutas, pero estaban en la retaguardia. No tenían nada que ver con nosotras, que luchábamos. Y eso nuestros compañeros lo sabían muy bien. No nos veían como mujeres. Y no podían ni que hubiesen querido. Nosotras estábamos en las trincheras, tan sucias y empiojadas como ellos.”¹⁵

Esta idea, plasmada en el cine, redundaba en la extendida durante, pero sobre todo tras, la guerra. De hecho, el Gobierno decidió que la mujer resultaba más eficiente en la retaguardia y, con la excusa de la creación del Ejército Popular, prohibió la presencia de mujeres en primera línea desde el 1 de enero de 1937, de tal modo que los discursos oficiales que habían animado a las mujeres a enfrentarse al enemigo en el frente se modificaron:

“En los primeros días de la sublevación, las mujeres supieron comprender que en aquel momento lo urgente era acrecentar el entusiasmo de los que se lanzaban a la lucha, y se unieron a ellos, empuñando a su vez las armas, con tanto o más coraje que los hombres (...). Los campos de batalla se tiñeron con la sangre de las valerosas mujeres que, enroladas en las milicias, opusieron su empuje al avance del enemigo (...). Las mujeres han cumplido con su deber (...). Pero ahora el deber primordial es reintegrarse a la retaguardia, dedicarse al trabajo en las industrias, comercios, oficinas. La marcha de la nación no debe ser interrumpida porque falten los brazos masculinos, que impulsaban el engranaje de su economía. Estos brazos han de ser suplidos por la mujer (...). A la retaguardia, todas las mujeres al trabajo, ese es vuestro puesto. A seguirlo, y ¡salud!”¹⁶

Para justificar la retirada de las milicianas del frente, se utilizaron diversos argumentos como la falta de preparación de las mujeres o su efectividad en la retaguardia desempeñando otras tareas. Pero el argumento más extendido fue, precisamente, la vinculación de su figura con la de la prostituta. Esta opinión comenzó a extender desde el otoño de 1936.

En la película *Libertarias* (en la que se muestra la orden de Buenaventura Durruti de enviar a las milicianas a la retaguardia porque propagan enfermedades de transmisión sexual al mantener relaciones con los soldados), las mujeres se niegan a realizar servicios de intendencia en el frente y dejar, así, la lucha armada, como se narra visualmente en la secuencia en la que no aceptan trabajar en la cocina de los frentes. De hecho, llegan a enfrentarse, incluso con las armas, ante la obligación de acatar las órdenes de abandonar la vanguardia. Algo que no ocurrió, excepto en algunos casos muy concretos, y que, desde luego, no fueron significativos.

Por ello, la imagen que se muestra en *Tierra y Libertad* (Ken Loach, 1995) resulta más cercana a la real. Cuando David, el protagonista, decide regresar al frente con los anarquistas, y no con los comunistas, es consciente de este cambio: sus compañeras ya no luchan con los hombres, sino que ahora son responsables de la intendencia y la sanidad.

4. CONCLUSIONES

Al estudiar la Guerra Civil Española resulta más interesante para el historiador que trabaja lo visual como fuente de conocimiento abordar la imagen de la mujer que quedó en la zona defendida por los antifascistas, por dos motivos: por un lado por la insistente idea de anormalidad que propagaron las autoridades republicanas y, por otro, debido a que las mujeres antifascistas conocieron un momento de derechos y libertades antes impensables y a que, por primera vez en la historia, se convirtieron en protagonistas de la retaguardia y, en algunos casos, de la vanguardia.

Las autoridades leales se encargaron de difundir cinco prototipos de mujer, en función de la actividad que desempeñaron durante el conflicto, tres positivos (mujer de costumbres, sublime y antifascista en el frente, la miliciana, y en la retaguardia, la político-sindicalista) y dos negativos (la prostituta y la quintaco-

lumnista) Esta imagen fue explotada por las autoridades antifascistas desde los soportes visuales: fotografía, cine propagandístico y carteles.

Desde 1975 se han rodado 15 películas que nos ayudan a analizar la figura de la mujer, tal y como hemos descrito anteriormente, y de las que extraemos las siguientes conclusiones:

- Que las películas que retratan la supervivencia de las mujeres durante la guerra, no profundizan en su papel y que su figura aparece insinuada, por lo que la información que obtenemos de ellas es sesgada.
- Que desde la Transición hasta nuestros días el cine ha encontrado un interés, casi exclusivo, en la mujer como víctima de la guerra.
- Que los prototipos de mujer están estereotipados y vinculados siempre a una circunstancia concreta: la mujer de costumbres al hambre, la sublime al no reconocimiento y la antifascista a la prostitución.
- Que el análisis de una película desde el punto de vista de la historia debe partir, al margen de una perspectiva inter-disciplinar, de un interrogatorio previo de todo aquello que la rodea, porque todo *film* histórico contiene información tanto de su propia génesis como de la realidad espacio-temporal que filma.

NOTAS

¹ Pierre Sorlin, *El "siglo" de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*, Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 2004, p. 14.

² A pesar de que constantemente se afirma que el dictador utilizó un pseudónimo, "J. de Andrade", para ocultar que era el guionista de la película, esto no es cierto. Si recuperamos los noticieros de aquella época, veremos como ya entonces se hablaba de la autoría del guión.

³ G. Iglesias Rodríguez, "Derechos y deberes de las mujeres durante la Guerra Civil española: los hombres al frente, las mujeres en la retaguardia", en *Las Mujeres y la Guerra Civil Española. III Jornadas de estudios monográficos, Actas*, Salamanca: Ministerio de Asuntos Sociales, 1989, pp. 109-117.

⁴ Covadonga Balbás, Elena Cabezali y Rosario Calleja (y otros), "La mujer en la guerra civil: el caso de Madrid", en *Historia y Memoria de la Guerra Civil. Encuentro en Castilla*

y León. Salamanca, 24-27 de septiembre de 1986, coord. Julio Aróstegui, vol. II: *Investigaciones*, Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988, p. 139.

- ⁵ Esta incorporación a las tareas extra-domésticas complicó la existencia de la mujeres, que tenían que compaginar el cuidado de su casa y la educación de sus hijos con una jornada laboral de ocho horas (de nueve a una del mediodía y de tres a siete de la tarde), que podía aumentar si se realizaban trabajos en la llamada *brigada de choque*, que requería de una jornada de entre trece y catorce horas.
- ⁶ M. Nash, “La miliciana: otra opción de combatividad femenina antifascista”, en *III Jornadas de estudios monográficos*, Salamanca: Ministerio de Asuntos Sociales. Instituto de la Mujeres. Ministerio de Cultura. Dirección de los Archivos Estatales, 1991, p. 98.
- ⁷ Javier Cervera, *Madrid en guerra. La ciudad clandestina (1936-1939)*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- ⁸ El total de la producción republicana durante la guerra fue de 313 documentales, 10 noticieros y 37 películas de ficción, un 79’5% de la producción cinematográfica. Estos datos contrastan con el 20’5% del cine estrenado en la zona sublevada: 80 documentales. 5 noticieros y 8 películas de ficción. Datos extraídos de Alfonso del Amo, *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996, p. 31.
- ⁹ *Madrid en llamas* (1937). Producción: Soiuzkinochronika. Dirección: N. Karamzinsky. Idioma original: ruso. Este documental tiene cuatro versiones: *Madrid en llamas*, *Madrid en flammes*, *A flame Madrid* y *Madrid v ognié*.
- ¹⁰ *El Sol*, 16 de septiembre de 1936, p. 4.
- ¹¹ También en otras ciudades. Este tipo de folleto fue lanzado, por ejemplo, sobre la ciudad de Alicante el 6 de octubre de 1938, tras más de un año de bombardeos.
- ¹² *Política*, 28/07/1936.
- ¹³ D. Ibárruri, *¡A las mujeres madrileñas!*, Madrid: Partido Comunista de España, 1938, pp. 7-8.
- ¹⁴ “Acciones contra la prostitución”. *Mujeres Libres*. Núm. 11. Agosto, 1937, p. 4.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2773-2006-07-14.html>
- ¹⁶ *Mundo Obrero*, 08/11/1936.

REFLEXIONES SOBRE LA BIOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA

Ángel Luis Hueso Montón
Universidad de Santiago de Compostela

Afirmar la importancia de la biografía en el contexto de los estudios y las investigaciones históricas puede parecer una obviedad. Aun reconociendo esta situación, nadie puede ignorar lo que han representado los trabajos centrados en grandes personajes a lo largo de los siglos, puesto que con gran frecuencia han sido ellos los ejes en torno a los cuales han girado muchas de las reflexiones que se hacían sobre el pasado y, sobre todo, se les presentaba como los auténticos (y casi únicos) dinamizadores de la evolución de la sociedad.

Sin embargo, tampoco podemos dejar de reconocer que las biografías no han tenido una igual consideración en todos los momentos del pasado, ni han sido valoradas con la misma consideración por todos los grupos sociales. En relación a esta última faceta, es indudable que la cultura anglosajona ha concedido una especial atención a estos trabajos (lo mismo que a las autobiografías o memorias), mientras que ha habido culturas, como la española, que hasta épocas muy recientes no ha concedido importancia a este género literario.

Ciñéndonos al ámbito cronológico que nos interesa, es decir aquel de la época contemporánea y más en concreto al siglo XX, no podemos ignorar que la visión historiográfica y por lo tanto la interpretación de las biografías ha pasado por tres grandes fases (no podemos olvidar que hacemos esta clasificación desde una visión muy generalista).

La primera, y de importancia y repercusión muy fuerte en muchos grupos sociales y durante bastantes décadas, es la positivista. En ella adquieren especial consideración dos factores fácilmente reconocibles: la visión externa de la historia, es decir, conceder toda la importancia a los aspectos políticos, de relaciones internacionales y bélicos que han marcado la evolución de las sociedades humanas, y concebir el papel de los grandes personajes no sólo como decisivo para los cambios de la sociedad sino como auténticos motores y protagonistas de la historia.

Desde finales del XIX y a lo largo de las primeras décadas del siglo pasado esta concepción historiográfica marcó la manera de entender y hacer la historia; a través de sus premisas, muchas generaciones adquirieron una forma de ver el pasado la cual ha permanecido (y aún lo hace en determinadas ocasiones) hasta etapas muy cercanas a nosotros.

La visión de los grandes personajes del pasado en esta historiografía positivista representó una aportación capital para el desarrollo de las claves biográficas; no sólo se trata de que los protagonistas del pasado eran el eje de nuestra aproximación a aquellas etapas pretéritas, sino que al conceder toda la consideración a los individuos se marginaban (cuando no se ignoraban) los aspectos de la sociedad en la que vivían, lo que hacía que pudieran llegar a ser personajes desencarnados de su propia realidad.

Si esta fase impulsó y desarrolló una historia profundamente “personalista”, en el sentido de que el individuo era el eje del devenir histórico, la segunda supuso una ruptura de casi todas las premisas con las que la historiografía se había desarrollado hasta entonces. El impacto de la “Escuela de los Annales” (y las “Nuevas historias” desarrolladas merced a su impulso) representó una importante giro en la manera de entender el pasado de la humanidad.

En esta vertiente historiográfica, que ocupó las décadas centrales del siglo pasado, se consagró la visión de la historia como un proceso sin sujeto; frente a las aportaciones individuales que habían sido básicas en épocas anteriores, nos encontramos que el protagonismo es asumido por las estructuras, las instituciones, las fuerzas comunitarias. Los aspectos económicos y sociales se convierten en puntos de referencia continuos, de tal manera que pasamos a hacer y reflexionar sobre una historia en la que las transformaciones de la sociedad a lo largo de los años (o décadas), las condiciones económicas y su evolución, las formas de vida y su articulación en modelos concretos son las grandes preocupaciones en torno a las que gira el conocimiento y la interpretación del pasado.

Como es fácil de comprender, la biografía tiene muy poca cabida en este tipo de historia, por lo que entra en una fuerte crisis la aproximación a los personajes individuales del pasado. Sin embargo, no podemos ignorar que, en determinadas ocasiones y debido a la singularidad de ciertos protagonistas de la historia, siguen apareciendo obras en las que esta fórmula de conocer el pasado tiene vigencia, si bien profundamente vinculada a interpretaciones de tipo social o económico.

La tercera fase historiográfica que podemos considerar es la que se produjo en el último tercio del siglo XX y que dio paso a las repercusiones de la post-modernidad sobre la manera de interpretar el pasado. Los rasgos que marcaron de manera radical este cambio procedieron de la pérdida de los valores generalistas, de tal manera que se plantean serias dudas sobre el sentido global que pueda tener la propia historia.

Los grandes ejes de la etapa anterior (los factores sociales y económicos) entran en crisis y son puestos en tela de juicio, sobre todo debido a una serie de nuevos planteamientos en los que queda claro que aquellas perspectivas no abarcaban todas las facetas de la historia y dejaban sin valorar aspectos de alta significación para comprender la evolución de la humanidad.

A mayor abundamiento, se llega a cuestionar el mismo concepto y la existencia de la historia, de forma que algunos autores llegan a plantear la desaparición de la misma al ser subsumida por otras formas de conocimiento de la humanidad; todo ello tiene como consecuencia una importante renovación de los puntos de vista asumidos hasta entonces y una revisión de los mismos en profundidad.

La repercusión de esta situación sobre el ámbito de nuestro estudio ha sido muy considerable. Llama la atención la alta consideración que se ha concedido en los últimos años a las claves narrativas de la historia; no sólo se trata de resaltar el carácter literario que posee, sino también de comprenderla como una narración en sí, merced a la cual podemos hacer accesible a los lectores el mundo del pasado.

Pero, junto a ello, hemos sido testigos de un auge importante de los tratamientos biográficos en los cuales, además, se ha producido una fuerte influencia de los estudios de antropología y psicología, con lo que ello conlleva de apertura de nuevas perspectivas. Además no podemos ignorar el profundo auge del individualismo en todas las vertientes de la vida social, lo que ha repercutido en el desarrollo de un gran atractivo en relación a las biografías de los grandes personajes del pasado.

Con todas estas perspectivas, cambiantes en el tiempo y profundamente vinculadas a las transformaciones de la sociedad contemporánea, no nos puede extrañar que el cine haya sido testigo de las mismas en sus imágenes dedicadas a recuperar e interpretar el pasado. No vamos a estudiar en este momento las diferentes corrientes que configuran el cine histórico, pero sí queremos dejar

constancia de que la biografía ha sido utilizada por la cinematografía como uno de los vehículos más interesantes para comprender los tiempos del pasado.

Bien es verdad que, antes de establecer una serie de reflexiones sobre la biografía cinematográfica, debemos recordar algunas peculiaridades de este ámbito cinematográfico que, a pesar de ser muy evidentes y conocidas, tienen suficiente importancia como para ser reiteradas.

En primer lugar, no debemos olvidar que nos encontramos ante imágenes que no pretenden una mera reproducción de la realidad, sino que buscan una interpretación de la misma gracias a una serie de recursos narrativos y ficcionales. Los grandes especialistas en este tema han insistido en la necesidad de tener siempre presentes estos rasgos propios de un tipo de cine de “gran espectáculo”, dado que ello nos permitirá valorar con mayor exactitud.¹

Junto a ello, siempre tendremos presente que hablamos de un espectáculo, con sus premisas de creación de un atractivo para los espectadores con lo que ello supone de sometimiento a aspectos que pueden parecer poco científicos pero que son de gran efectividad sobre los individuos. Reiterar estas dos características adquiere especial importancia en relación a las películas históricas que son objeto de nuestra reflexión, dado que si no se tienen presentes pueden producirse distorsiones en la valoración exacta de los filmes.

También hay que recordar que hablamos de unas imágenes cargadas de potencialidad a la hora de transmitirnos personas o ambientes; la inmediatez de la imagen cinematográfica, que se da siempre como presente para el espectador y con unos rasgos técnicos que la llenan de riqueza y matices, hace que los personajes protagonistas se hagan cercanos al espectador, le seduzcan con su fuerza y, además, cuenten con el apoyo de las claves de la interpretación actoral (recordemos la importancia del *star system*) para llegar a convertir a estos seres en algo próximo para nosotros. Con estas premisas es fácil de comprender que las biografías cinematográficas hayan sido una de las manifestaciones más constantes de este medio expresivo a lo largo del siglo XX.

A fin de poder estructurar con una cierta lógica nuestras consideraciones sobre estas biografías y evitar la simple enumeración de películas, vamos a centrar nuestro trabajo en dos grandes modelos o tendencias que están subyacentes en este tipo de filmes. Por una parte, nos fijaremos en lo que denominamos como la tendencia *modélica*, mientras que en otro orden de cosas reflexionaremos sobre aquellos filmes en los que predomina la inclinación hacia la *cotidianeidad*.

Somos conscientes de que estos dos grandes modelos no engloban todas las manifestaciones que se han producido en la biografía cinematográfica (lo cual sucede en todo tipo de clasificación metodológica que se adopte), pero pensamos que merced a ellos podremos valorar, no sólo un número considerable de películas, sino también algunas de las claves más singulares de este cine.

1. LA TENDENCIA MODÉLICA

En este apartado consideramos aquellas obras en las que el personaje biografiado se presenta con unas características que lo convierten en referente para los espectadores y, sobre todo, digno de ser admirado e imitado. Es fácil de comprender que este modelo hunde sus raíces en la historiografía positivista, puesto que el carácter singular con el que en ella son vistos los grandes personajes los convierte en referentes para el resto de los ciudadanos en ámbitos concretos de la vida pública.

Teniendo en cuenta la diversidad de facetas de la sociedad podemos constatar la existencia de dos grandes bloques en estas biografías modélicas. El primero hace mención a personajes que han destacado en el campo de la *política*, plasmando su intervención en momentos diferentes de la historia y relacionados con los grandes hitos que marcan la evolución de los pueblos.

Es muy frecuente la vinculación de este tipo de biografías con planteamientos claramente relacionados con la defensa de los ideales nacionales² o con momentos históricos singulares, marcados por una serie de rasgos peculiares, relacionados con situaciones de gran convulsión social (guerras por ejemplo) y, en ocasiones, en íntima afinidad con regímenes totalitarios que han tenido su vigencia a lo largo del siglo XX; en estas obras el personaje es presentado como ejemplificador de los valores que definen a esas concepciones políticas, de tal manera que en bastantes ocasiones las películas se convierten en un auténtico muestrario de los principios que el régimen preconiza.³

Conceptos como patria, sacrificio por el propio país, lucha contra el enemigo invasor, defensa de la propia religión, territorio inviolable, partido político como salvador en momentos de crisis, etc. están presentes en muchas de estas obras y los personajes que las protagonizan se convierten en paradigmas de cómo un ciudadano debe asumir su responsabilidad ante las situaciones difíciles que vive su país.

Hay un peligro (plasmado en una doble perspectiva) que con relativa frecuencia aflora en estas películas. Por una parte está la reinterpretación de la historia de acuerdo con los intereses del poder; es muy frecuente que los acontecimientos del pasado sean pasados por el tamiz de la ideología dominante, de tal manera que se puede llegar a un maniqueísmo radical en el que los personajes y situaciones propios son exaltados mientras que el enemigo es demonizado.

Ello se encuentra, también, en relación con el peligro del “presentismo”, es decir, trasladar concepciones y formas de vida del presente al pasado, de forma que se los pretende desarrollar en ambientes en los que no existían. Hablar de libertades, clases sociales, lucha de clases, reivindicaciones, derechos humanos, y aún , mencionar determinados países cuando no existían (caso que sucede en *Alexander Nevsky*, Aleksandr Nevskij realizada en 1938 por Sergei M. Eisenstein y en la que se plantea la defensa de Rusia cuando no existía como tal estado) es mucho más frecuente de lo que nos podemos imaginar, y supone una interpretación muy libre de lo que son las claves de la historia.

Los ejemplos en relación a estas fórmulas biográficas son muy abundantes y se han reiterado con frecuencia. Nadie ignora la forma de presentar el pasado romano como prefiguración del fascismo y de sus deseos de expansión por el mundo mediterráneo a través de la figura de Escipión, lo mismo que en el régimen nacionalsocialista se presentaban grandes personajes del pasado (Federico el grande de Prusia o Bismarck) como antecedentes del Tercer Reich o el estalinismo soviético recuperaba personajes que estaban muy alejados de su manera de entender la sociedad marxista para justificar las transformaciones que se iban realizando. En el cine español contamos con un caso singular como es el filme *Franco, ese hombre* realizado por José Luis Sáenz de Heredia en 1964,⁴ dedicado a un político vivo y en activo y que se presenta como ejemplo modélico de todos los valores que el régimen franquista estaba defendiendo.

Carácter singular dentro de estas biografías modélicas es el que poseen una serie de películas españolas centradas en personajes femeninos y que ven la luz a lo largo del la década de los cuarenta y a principios de los cincuenta. Obras como *Inés de Castro* (Manuel Gacía Viñolas y Leitao de Barros, 1944), *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1948), *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), *Lola Montes* (Antonio Román, 1944), *La Princesa de los Ursinos* (Luis Lucía, 1947), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951), *Reina Santa* (Rafael Gil, 1946), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) o *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña,

1950) nos ofrecen una serie de rasgos representativos de la visión que tiene el régimen del pasado histórico, del papel que se atribuye a España desde las perspectivas oficialistas, de los grandes momentos de exaltación patriótica o de la responsabilidad de la mujer en la sociedad, si bien no podemos olvidar una serie de peculiaridades que singularizan a cada uno de estos filmes al responder a contextos sociales diferentes.

En momentos más cercanos a nosotros se han producido una serie de filmes que merecen una cierta atención dentro de este apartado, si bien es necesario tener en cuenta que no se trata de presentaciones total o simplemente ejemplificadoras, sino de visiones de personajes destacados del pasado que en la actualidad adquiere una especial singularidad.

En estas biografías se amalgaman una serie de tendencias (a veces contradictorias entre sí) que vienen a poner de manifiesto la importancia del personaje biografiado, si bien se busca un cierto distanciamiento tanto del personaje como del contexto socio-político en que desarrolló su actividad. Obras como *Molière* realizado por Ariane Mnouchkine en 1978, *Danton* (1982) de Andrzej Wajda o *Hitler, ein filme aus Deutschland* (1977) de Hans-Jürgen Syderberg representan esta tendencia en la que el encumbramiento individual no está reñido con una serie de críticas (o exaltaciones) de los principios que movían a esos seres, a la vez que cada uno de estos directores utilizan modelos estéticos y temáticos diferentes pero llenos de riqueza para interpretar el sentido de cada uno de estos protagonistas de la historia.

Si la perspectiva política es una de las grandes líneas de desarrollo de estas biografías modélicas, algo muy similar podemos decir de aquellas en las que el sustentáculo es la perspectiva *religiosa*. En esta ocasión nos encontramos con una vinculación muy fuerte con un género literario como es la hagiografía (o vidas de santos), de gran tradición a lo largo de toda la historia, si bien en épocas contemporáneas se han visto superadas por otras formas de representación o han recibido, como es el caso del cine, una fuerte influencia de la cultura de masas.⁵

Cuando afirmamos que en todas las biografías encontramos una gran dificultad para lograr el equilibrio entre las características personales del individuo que estudiamos y los rasgos definidores del contexto social en que desenvuelve su actividad, es fácil de comprender que en este tipo de películas esta situación adquiere una problemática mayor.⁶ Además, a ello se une la necesidad de expre-

sar a través de imágenes una serie de aspectos, vivencias o circunstancias cargadas de espiritualidad, con lo que ello supone de utilizar unos recursos icónicos concretos para transmitir un mundo interior y difícilmente visualizable.

Es por ello que, con relativa frecuencia, este tipo de biografías religiosas han estado cargadas de estereotipos, lugares comunes para presentar (o representar) lo que es la santidad, cayendo en una ñoñería o superficialidad que no hace ningún bien a este tipo de obras, ni desde el punto de vista religioso ni desde el cinematográfico. En el cine español, desgraciadamente, tenemos una serie de filmes que se plantean con esta perspectiva como son *El capitán de Loyola* (J. Díaz Morales, 1948), *Molokai* (Luis Lucia, 1959), *Isidro Labrador* (Rafael J. Salvia, 1963), *Fray Escoba* (Ramón Torrado, 1961) y *Rosa de Lima* (José M^a Elorrieta, 1961), todos ellos intentos fallidos de presentar la espiritualidad y el sacrificio de cada uno de sus protagonistas, quedándose en películas superficiales, anodinas y sin ninguna visión trascendente.

Modélicas de esta lucha entre los ambientes históricos y la vertiente religiosa del personaje, a la vez que se intenta no caer en esos estereotipos, son muchas de las películas centradas en la personalidad de Juana de Arco. La coexistencia en su vida de aspectos religiosos profundamente personales con aquellos políticos y militares que hacen mención a la defensa de Francia frente a sus enemigos de Inglaterra y Borgoña, tiene como consecuencia que muchos guionistas y directores no hayan alcanzado el equilibrio necesario para poder transmitir la fuerza de la Doncella de Orleans y su carácter singular en un momento convulso de la historia de Francia y de la misma Europa.

Por ello, quizás llama más la atención encontrar autores que han luchado por transmitir este mundo interior y su lucha con las circunstancias externas. Carl Th. Dreyer con *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) y Robert Bresson en *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962) han centrado su atención en la personalidad de la joven, han dedicado una perspectiva diferente para abordar el tema del proceso judicial al que fue sometida y han conseguido, cada uno con una estética distinta, ofrecernos dos obras en las que el espectador percibe la fuerza de la trascendencia.

Algo similar, aunque con un planteamiento estético diferente, podemos decir de la obra de Roberto Rossellini *Francesco, giuglare di Dio* (1950), en la que la sencillez del mundo franciscano y de sus primeros miembros encuentra un soporte

idóneo en las imágenes del director italiano concebidas desde el neorrealismo.⁷ Más allá de una recreación histórica, Rossellini quiere transmitirnos la simplicidad de vida y de actitudes que adoptan todos los integrantes de la primera comunidad franciscana, cómo se sitúan ante las situaciones del entorno y cómo el espíritu de servicio prima sobre todos los otros factores vitales.

Junto a estas dos grandes tendencias que poseen una singularidad debido a sus concretos puntos de partida, debemos recordar la existencia de filmes en los que el carácter modélico de los personajes biografiados responde a su esfuerzo en pro de la ciencia o la cultura. Aunque no nos detengamos en su estudio en esta ocasión, debemos recordar que la excepcionalidad de los protagonistas se debe a su empeño y lucha, por encima de las incomprendiones y ataques del resto de la sociedad, por defender sus puntos de vista, su convencimiento de que lo que estaban haciendo merecía toda su dedicación, que el futuro sería el que colocaría las cosas en su sitio y que la ciencia es un alcance continuo sin retorno.

2. LA PERSPECTIVA DE LA COTIDIANEIDAD

Si en el apartado anterior estudiábamos obras que pretendían presentar a sus biografiados como ejemplo para las generaciones presentes (aunque fuera en ámbitos muy distintos y con perspectivas a veces antagónicas), vamos a reflexionar ahora sobre aquellas películas que se acercan a personajes singulares de la historia concediendo toda su importancia al carácter sencillo, inmediato y cotidiano que como hombres y mujeres han tenido.

Se trata de una tendencia que se ha mantenido casi constante a lo largo de toda la existencia del cine, lo cual debemos de interpretar desde una doble perspectiva; si por una parte los grandes personajes merecen la admiración de los espectadores, es fácilmente comprensible que los individuos sientan una especial inclinación hacia ellos cuando los perciben más próximos, similares a las personas cotidianas y sometidos a las tensiones e inclinaciones propia de cada hombre o mujer. Pero, a la vez, hay que destacar que el carácter inmediato y cercano al espectador que hemos apuntado como propio de la imagen cinematográfica, adquiere una importancia singular cuando se trata de presentar unos seres que son reconocibles por cada individuo.

Quizás la forma que ha tenido más tradición en este ámbito haya sido lo que podemos denominar como *la vida privada de los grandes personajes*. Es curioso cómo se mantienen toda una serie de rasgos que apuntábamos en la tendencia modélica, aunque en este caso encontramos unas ciertas peculiaridades; por ejemplo, se pretende una cierta desmitificación de los grandes héroes del pasado (lo que algún crítico denominó como los “héroes en zapatillas”), pero a la vez se sigue mostrando una admiración que no se encuentra muy alejada de aquella que se convertía en el motor de la visión modélica.

De manera similar, la recurrencia a las características del *star system* permanecen prácticamente inalterables en este tipo de filmes, puesto que el recurso a los grandes protagonistas adquiere un sentido muy especial en estas películas que nos los presenta menos distantes de nosotros y poseedores de rasgos que nos los hacen más familiares. Un buen ejemplo de lo que decimos es una película como *La reina Cristina de Suecia* (Queen Christina, Rouben Mamoulian, 1933) en la que los avatares y los comentarios de la vida de la propia actriz protagonista (una estrella de la importancia de Greta Garbo y sus amores con el coprotagonista John Gilbert) se intercalan de manera radical con los rasgos que definen a la reina sueca, de tal forma que muchos espectadores establecen una fuerte sincronía en una reinterpretación que, a priori, debía ser dual y diversificada.⁸

Es indudable que esta tendencia contó con un fuerte predicamento durante la etapa del clasicismo. No podemos olvidar que un director sutil en su manera de concebir la imagen como fue Ernst Lubitsch ya nos dio algunos ejemplos singulares de esta tendencia en la fase inicial de su filmografía; obras como *Madame Du Barry* (1919) y *Ana Bolena* (Anna Boleyn, 1920) son buenos testimonios de esa visión desmitificadora del pasado histórico, cuando los grandes acontecimientos son interpretados desde un punto de vista intimista y casi de problemas de alcoba.

Quizás los grandes ejemplos (que han permanecido vigentes a pesar del paso de los años) se produjeron en la década de los años treinta cuando Alexander Korda, tras fundar la compañía *London Films*, impulsa y dirige algunos de los grandes éxitos del cine británico; *La vida privada de Enrique VIII* (*The Private Life of Henri VIII*, 1933) es el paradigma del nuevo camino en estas historias cotidianas, si bien incorpora elementos tan singulares como son las referencias pictóricas, sobre todo a la obra de Holbein, y la interpretación de Charles Laughton.

A este filme le seguirán *La última aventura de Don Juan* (The Private Life of Don Juan, 1934), *Lady Hamilton* (The Hamilton Woman, 1941) y películas de otros directores como Michael Curtiz con *La vida privada de Isabel y Essex* (The Private Lives of Elisabeth and Essex, 1939), formando un bloque que ha inspirado muchas películas de etapas posteriores.

La figura de Napoleón es una de las que ha merecido mayor atención, no sólo en el cine francés sino a nivel mundial; es curioso como en su filmografía coexisten las obras que suponen un encumbramiento del personaje, recogiendo muchas de las claves de la tendencia modélica, como sería la tantas veces estudiada obra de Abel Gance, con aquellas otras en las que se pretende una visión profundamente humana, concediendo para ello una gran importancia a su vida amorosa. Las múltiples versiones de Madame Sans-Gêne, entre las que podemos destacar la que realiza Christian-Jaque en 1961 con Sofía Loren en el papel protagonista, se unen a las que nos presenta la vida de su hermana Paulina (*Venus Imperial*, *Venus Imperiale*, Jean Delannoy, 1962, con la interpretación de Gina Lollobrigida) o la clásica versión de sus amores con una noble polaca en *Maria Walewska* (Conquest, Clarence Brown, 1937) con la interpretación de Greta Garbo.⁹

Es digno de destacar que esta tendencia intimista del cine biográfico no ha perdido fuerza con el paso de los años, sino que se ha ido adaptando a las nuevas visiones y tendencias de la sociedad, sin perder de vista en ningún momento la vinculación con el mundo de las estrellas de la pantalla y las renovadas perspectivas de “marketing” con que éstas son lanzadas por los estudios.

Junto a esta tendencia, podemos constatar otra que posee un gran interés, aquella condicionada por *el carácter de inmediatez y revisionismo* en que se mueve la sociedad de las últimas décadas.

Nadie puede negar que uno de los rasgos más interesantes de la sociedad contemporánea es aquel que concede importancia a los aspectos más inmediatos de la vida cotidiana, lo que ha repercutido en una confusión creciente entre los rasgos propios de la vida privada y aquellos otros que definen la actividad pública. A ello se une el constante revisionismo a que son sometidos las manifestaciones del pasado, de tal manera que todo ello, en conjunto, conduce a que se plantee la posibilidad de llevar a cabo una “historia del presente”¹⁰ en la que lo cotidiano y aquello trascendental legan a formar un todo indisoluble.

Buena muestra de este revisionismo sería la serie de películas dirigidas por Oliver Stone en las que la historia norteamericana contemporánea es replanteada a través de la visión de algunos de sus líderes; *JFK, un caso abierto* (JFK, 1991),¹¹ *Nixon* (1995) y representan obras de una especial singularidad, en las que los recursos de la imagen actual se ponen al servicio de una revisión de determinadas situaciones del pasado más inmediato aplicando una fuerte perspectiva crítica.

En una línea similar habría que situar una obra como *Maria Antonieta* dirigida por Sofía Coppola en 2006 y en la que la visión del pasado, tanto colectivo como individual, es pasado por el tamiz de determinadas concepciones estéticas, narrativas y temáticas del presente, de tal manera que se puede discutir su validez más allá de los límites de una situación socio-histórica muy precisa.

El problema de la ruptura del distanciamiento histórico, y su sustitución por el deseo de “historiar” lo inmediato, ha llevado al desarrollo de una tendencia muy discutida (y que a veces no se llegaba a plantear) en épocas anteriores como es la de la biografía de personajes vivos.

Podemos tomar como ejemplo de ello la tendencia desarrollada en el cine español de los últimos años, en que han surgido un número considerable de filmes (muchos de ellos ubicados en los criterios del documentalismo) que pretenden ofrecernos la vida de personajes muy cercanos a nosotros.

En ocasiones se trata de fallecidos hacía pocos años como es el caso de *Camaron* (Jaime Chávarri, 2005) o *Lola, la película* (Miguel Hermoso, 2007), mientras que en otros casos son obras sobre personajes vivos como *Caballé, más allá de la música* (Antonio A. Farré, 2003), *Johan Cruyff, en un momento dado* (Ramón Gieling, 2004) o *Angel Nieto, 12+1* (Álvaro Fernández Armero, 2005) muy representativos de los intentos de hacer una biografía cinematográfica muy próxima a los espectadores, tomando como centro de atención personajes reconocibles (aunque con una cierta limitación social) y en los que las implicaciones de tipo social son superadas por los rasgos personales y los avatares de unas vidas volcadas en campos profesionales muy concretos.

NOTAS

¹ George F. Custen, *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick y N. J.: Rutgers University Press, 1992, p.7.

- ² Robert Burgoyne, *The Hollywood Historical Film*, Malden: Blackwell, 2008, p. 39
- ³ En este aspecto es paradigmática la presentación que se hace de la importancia de las biografías en el contexto del cine alemán bajo el nacionalsocialismo en la obra de Francis Courtade y Pierre Cadars: *Histoire du cinéma nazi*, París: Losfeld, 1972, pp. 59-76.
- ⁴ Nancy Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 89-152.
- ⁵ Robert Burgoyne, *The Hollywood Historical Film..*, p. 116.
- ⁶ Es algo que se percibe claramente en una obra como la de Ivan Butler, *Religion in the Cinema*, New York-London: Barnes-Zwemmer, 1969.
- ⁷ Francisco García Gómez, “‘Francisco, juglar de Dios’. San Francisco de Asís según Roberto Rossellini”, en *El Franciscanismo en Andalucía. Conferencias del II Curso de Verano: San Francisco en la Historia y en el Arte andaluz*, ed. Manuel Peláez del Rosal, Córdoba: Cajamadrid, 1998, pp. 407- 427.
- ⁸ Santiago Vila Mustieles, *La Reina Cristina de Suecia. Guía para ver y analizar*, Valencia-Barcelona: Nau Llibres-Octaedro, 2000, p. 68.
- ⁹ Para situar todas estas obras véase *Napoleón et le cinéma. Un siècle d'images*, ed. Jean-Pierre Mattei, Ajaccio: Editions Alain Piazzola, 1998.
- ¹⁰ Julio Aróstegui, *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 35.
- ¹¹ Véase la interesante interpretación realizada por Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel, 1997, pp. 91-97.

FILMANDO LA HISTORIA

REPRESENTACIONES DEL PASADO EN EL CINE

Este libro incluye artículos de los especialistas en cine Ángel Luis Hueso y Gloria Camarero, junto con las aportaciones de Luz Neira, Vanessa de Cruz y Beatriz de las Heras, investigadoras de la Edad Antigua, Moderna y Contemporánea, respectivamente. La obra indaga en las representaciones que el cine ha creado de vidas pasadas, anónimas o públicas, individuales o de sujetos colectivos, para poder analizar cómo los diferentes períodos históricos se han visto reflejados a lo largo de la Historia del Cine.

ISBN 978-84-95121-54-7



9 788495 121547