

La épica cristiana: una tradición cinematográfica

PEDRO L. CANO ALONSO
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: Entre los diferentes aspectos de la Cultura Clásica que el cine ha transmitido desde 1895, se halla una nada desdeñable filmografía que relata las relaciones entre el cristianismo y el Imperio Romano. Inspiradas sobre todo en las novelas que nacieron en torno al florecimiento de la arqueología, oscilan entre la piedad religiosa cristiana y la interpretación política. En cualquier caso, forman ciclos épicos específicos dentro del amplio espectro filmográfico que expande una tradición clásica propia del siglo XX, que cerró un ciclo importante hacia principios de los años 1970; resurgió en forma de series televisivas en los ochenta y parece haber dejado paso a las epopeyas políticas en los albores del tercer milenio.

Palabras clave: *cine y Mundo Clásico; épica cristiana cinematográfica; peplum.*

Abstract: Among the different aspects of the Classic Culture that the cinema has transmitted from 1895, there is a not contemptible amount of movies that reports the relationship between the Christianity and the Roman Empire. Inspired especially in the novels written in the years following the bloom of the archaeology, they range between the Christian piety and a political interpretation. In any case, they form specific epic cycles inside the wide filmographic spectrum that expands a genuine classical tradition of the XXth century, which closed an important cycle at the beginning of the 1970's; it raises again in the shape of television series in the eighties and it seems to have given way to the political epics in the dawn of the third millennium.

Key Words: *cinema and Ancient World; christian epics in cinema; peplum.*

¿PEPLUM?

Peplum es un término que proviene de la parodia crítica, como sucede con «cine de túnica corta» –por analogía de «cine de época»– o «de sandalia», de «sandalia y espada». Todos ellos son conceptos válidos para conversación y también en entornos de producción, por gráficos en su simplicidad. No sé

quién usaría *peplum* por vez primera. Probablemente fue una *boutade* de la crítica francesa próxima a *Cahiers du Cinéma* y se extendió entre los historiadores del cine a partir de sendos artículos publicados en dicha revista¹, en su número de agosto de 1963. En cualquier caso, se glosaba un tipo determinado de cine de transmisión clásica²: el correspondiente a la época neomitológica que se desató con el *Ulises*³ de Camerini, 1955, y sobre todo con el *Hércules* de Pietro Francisci, 1957, cuyos últimos vestigios datan de finales de los sesenta. Por otra parte, el concepto *género*, en las páginas que siguen, sólo se enfoca desde el punto de vista de las poéticas clásicas. El relato de ficción cinematográfica se atiene, al menos, a dos parámetros. Por una parte es *drama* –e. mimesis– con protagonista, deuteragonistas, antagonista. Por otra, es *novela o relato épico* –e. diégesis– y está narrado desde un punto de vista en un orden de condicionantes cronológicos y causativos. Es drama, en cuanto un grupo de actores representa una serie de situaciones e imitan la realidad mediante gestos y palabras. Pero el cine es como la novela, en cuanto prima un relato, dividido en *episodios o secuencias*, que explican períodos variablemente largos de la historia de unos personajes, desde un arranque hasta un final convencionales: el habitual equilibrio entre argumento y trama. La representación dramática se manifiesta simultáneamente en forma de *tragedia* o de *comedia*. En la comedia se explica una evolución desde una crisis a su solución. En la tragedia, las alteraciones de una situación estable conducen fatalmente a la muerte o a pérdidas irremediables en la fortuna o el honor. Pero todos los géneros de ficción comparten su estructura, que está basada en un conflicto que afecta a unos personajes. En resumen, que el cine que transmite la cultura clásica es ante todo género épico, como *La caída del Imperio Romano* (A. Mann, 1966); trágico, como *Medea o Edipo*, 1966, de Pasolini o cómico como *Golfus de Roma* (R. Lester, 1966): *Épica romana*, *tragedia griega* o *comedia griega o romana*.⁴ En el cine de transmisión clásica, podemos hablar de *épica romana* y *épica griega*. La primera, a su vez, se bifurca en *épica política* –*Julio César*, *Cleopatra*⁵– y *épica cristiana* –*Quo vadis?*–; como la *épica griega* es *política* –*Alejandro Magno*– o *mitológica* –*Jasón y los Argonautas*. Griega o romana, la *épica cinematográfica* es también *mayor* o *menor*, en función de la fuente y los medios de expresión. Valga esta digresión para justificar la manera de expresarse en las páginas que siguen.

¹ L. MOULLET, «La victoire d'Hercule», pp. 45ss. y –especialmente– J. SIGLIER «L'âge du peplum», pp. 35-44.

² En lo sucesivo uso el concepto 'clásico' como «propio de las antiguas Grecia y Roma».

³ Los nombres de las películas se citan en castellano, mientras tengan un nombre así registrado y no haya un motivo especial para citar el original. En los comentarios literarios, no suelo leer por ahí «*Lo que el viento se llevó* (Gone with wind)». No sé por qué hay que hacerlo tratándose de cine.

⁴ La confusión en torno a *peplum* alcanza tonos grotescos cuando se habla de *peplum medieval* o se basa su origen en las películas de Tarzán (Cito de memoria).

⁵ La tragedia amorosa en los relatos históricos sirve siempre como elemento de tensión. *Cleopatra* oscila entre la tragedia, la comedia y el relato político como sus guionistas entre Shakespeare, Bernard Shaw y Plutarco. Pero siempre es la historia de Roma y sus instituciones lo esencial.

ROMANOS Y CRISTIANOS

Las películas que tratan sobre las crisis de poder en Roma y sus relaciones con el cristianismo son reconocibles como una variable del género épico, donde los cristianos son un pueblo, dentro del pueblo, dispuestos a extender su pensamiento, a ocupar la administración política y a sustituir las costumbres, mediante la aventura de un héroe y su trayectoria: Marco Vinicio de *Quo vadis?* o la joven Fabiola en las obras del mismo título son romanos tradicionales que devendrán romanos cristianos. Ben-Hur, por su parte, es el judío, que alcanzará la identidad romana universal a través de la nueva religión. Y así tantos otros. La epopeya cristiana no deja de ser política. Roma es siempre una nación en crisis que debe sacrificar las relaciones de unos personajes para restablecer el orden. Roma es la razón superior por cuya causa los gobernantes no pueden tener debilidades. Es un estado cuyo poder debe garantizarse, un territorio cuyos límites deben siempre crecer. La historia de un caudillo es la historia de una Roma determinada. En cualquier caso es una alegoría de cualquier momento en cualquier época, como lo es siempre la épica clásica⁶. Para la épica cristiana, Roma es una civilización en decadencia. Y los romanos, un pueblo de conciencia insensible a la justicia, que ve en los cristianos un peligro para su estabilidad y aspira, en cruda lógica, a exterminarlos. En el género épico cristiano, sectores de la población, como los intelectuales o los políticos de la oposición, están llamados a reflexionar ante el ejemplo de la nueva religiosidad. Ha de haber una crisis. Y del arrepentimiento surgirá una nueva Roma. Cristiana, por supuesto. Esta dialéctica primitiva, que se había transmitido como elemento de doctrina durante casi dos milenios y aumentó enormemente su popularidad con las novelas históricas postrománticas, alcanzó su mayor difusión mediante una tradición cinematográfica, que se inicia en las primeras cintas de argumento y se retroalimenta durante más de cincuenta años hasta decaer en los años mil novecientos sesenta y resurgir en series de TV en los ochenta. Esta visión del cristianismo en Roma es prácticamente la única que transmiten las fuentes cinematográficas⁷, si bien los historiadores no están todos necesariamente de acuerdo en ese aspecto. Valga como muestra la opinión de C. Moreschini: «Basta pensar que en tres siglos de Imperio (desde la muerte de Cristo al edicto de Milán en 313), la propia tradición cristiana enumeraba diez persecuciones, que algunas de ellas se han revelado inexistentes a la crítica moderna, que el proselitismo cristiano no podía ejercitarse exclusivamente extrañando la sociedad cristiana del mundo circundante para comprender, aunque sólo sea en líneas

⁶ Es uno de los valores más interesantes de la épica clásica cinematográfica. Cualquier generación lee en ella su situación contemporánea. El último ejemplo es la última versión de *Espartaco* (TV 2004), donde se reflejan las tensiones entre republicanos y demócratas de USA, y la figura de Craso retrata rasgos evidentes de G. Bush jr.

⁷ *La vida de Brian*, de Terry Jones/ Monty Python (1979) aporta una brillante crítica –de guión original– en tono sarcástico a la figura de los mesías. *Androcles y el león* (ca.1946)–según G. Bernard Shaw– ironiza lúcidamente sobre algunos aspectos del martirio y de las leyendas piadosas.

generales, que el resumir las relaciones entre cristianismo e Imperio centrándolas sólo en las persecuciones es simplificar una realidad histórica que fue, en su desarrollo, mucho más compleja y rica de motivaciones». Y también: «(...) Difícilmente un pagano que no conociera en profundidad la predicación de Cristo (fenómeno surgido en la periferia del Imperio y de nulo peso político o económico) podía comprender quién era Cristo y quién los cristianos»⁸. Lo cierto es que, merced a las novelas históricas de mayor difusión, se achaca a la conciencia relajada del paganismo la decadencia del imperio romano, por más que ese larguísimo proceso se agudizó ya en época cristiana. Aunque no toda la novela histórica es tan definitiva en su procristianismo, como los cuatro pilares que originaron la épica cristiana en el cine⁹. La variante de épica romana, que venimos llamando *épica cristiana*, está constituida por obras mayores, como *Fabiola* (1949, de A. Blassetti) o menores, como *La rebelión de los esclavos* (1961, de Nunzio Malasomma), sobre parecido hilo argumental. Así mismo, se diversifica en cuatro ciclos inspirados en las novelas históricas: *Quo Vadis?*, *Los últimos días de Pompeya*, *Fabiola*, *Ben-Hur*. Las dos primeras se han convertido en películas con cierta frecuencia, además de originar sendas series de TV, de interés destacable. *Fabiola* se ha visto al menos cuatro veces en pantalla. *Ben-Hur* ha inspirado tres películas (1907, 1924, 1959), las dos últimas, obras maestras de la épica romana mayor, y de la épica cinematográfica en general. Las versiones de *Quo Vadis?* se inspiran más o menos libremente en la obra de Sienckiewicz. Otros títulos, también basados en novelas históricas, siguen alguno de los modelos, sobre todo de *Quo Vadis?*, como *El signo de la cruz* (1932, de De Mille).

LOS MUNERA

La épica cristiana presenta unos tópicos constantes en el desarrollo de sus episodios. Primero, una Roma espléndida y lujosa, agradable y despreocupada. La arquitectura colosal, la presentación de las ciudades o de la forma de vivir son los *munera*¹⁰, que corresponden a ese primer episodio, que suele coincidir con el primer acto fílmico. Luego, se usan como puntos de inflexión las crisis de conciencia de los protagonistas romanos en contacto con los cristianos, que as-

⁸ *Cristianesimo e impero*, Firenze 1973, Sansoni, prólogo.

⁹ Flaubert en *Salambó*, por ejemplo, adopta un tono decididamente nostálgico o Anatole France, en *Thaïs*, dibuja el cristianismo como una no tan recomendable filosofía oriental. Las formas diferentes de ver Roma y el cristianismo están recopiladas con suma claridad en la obra de E. MONTERO CARTELLE y M.^a CRUZ HERRERO (1994), *De Virgilio a Humberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*. C. GARCÍA GUAL (1995), en *La antigüedad novelada*, incide brillantemente en la relación entre los argumentos y las personalidades de los autores y aporta muy interesantes datos sobre las fuentes y la influencia contemporánea y posterior de esas obras.

¹⁰ La épica cinematográfica recurre a ciertos espectáculos inspirados en los *munera* romanos para centrar los climas de los diferentes episodios. Por ejemplo: triunfo (desfile) en el primer acto, catástrofe (incendio, derrota) en el segundo, y combate (*uenatio, cursus, ludi gladiatorii*) en el tercero.

piran a extender su forma de ver la vida. El *munus*, en la primera parte, se basa en las actividades cristianas en contraste con las costumbres romanas: las fiestas especialmente las fiestas más o menos orgiásticas. En la segunda parte los cristianos caen en desgracia mediante una falsa culpabilidad en delitos ciudadanos (asesinatos, el famoso incendio). La reacción de los romanos es sangrienta y se establece una relación sadomasoquista entre unos y otros, que conforma los nuevos y más específicos *munera* del género: las torturas y el sacrificio de los mártires, profusos entre la segunda y la tercera parte. Los arquetipos son el martirio de Sebastián en el ciclo de *Fabiola* y las escenas de cristianos expuestos a leones, en todo el género, tan popular que en algunos círculos de producción anglosajones recibió el hegeliano nombre de *christians-to-the-lions*, según fue formulado por Ivan Butler¹¹. El público disfruta también de escenas de calabozo sombrío, cadenas, potros y hierros candentes, como en *Demetrius y los gladiadores* de Delmer Daves (1953) o *Constantino el Grande* de Lionello de Felice (1960). El paso entre la segunda parte y la tercera se da mediante algún tipo de juicio o una simple condena por parte del tirano. A los *munera* de la tercera parte sucede un punto de inflexión final que aprovecha el valor espectacular de la retórica¹². O un valeroso centurión, o un gladiador pronuncian un discurso ante la multitud que se enfervoriza y causa la caída del tirano¹³. El alzamiento de la plebe y las escenas de revuelta en las gradas del anfiteatro se constituyen en el *munus* concluyente de la épica cristiana, todo un antecedente del cine político soviético. Eisenstein reconocía haber visto el movimiento de masas al final del *Quo Vadis?* de Guazzoni (1912), antes de la Primera Guerra mundial, como referente para la escena de las escaleras de Odessa en *Acorazado Potemkin*. Reducidos a su esquema mínimo, los ciclos de épica cristiana parecen albergar la idea de sus autores literarios de oponer paganismo a cristianismo, como injusticia a justicia; como tiranía de clase a burguesía liberal (mejor que comunismo¹⁴ después de la II Guerra Mundial). En cualquier caso, la épica cristiana es hasta *Gladiator*¹⁵ (2000, de Ridley Scott) la que mejor explota el anfiteatro y el circo, y es en este género donde el público espera ver los más brillantes espectáculos (el triunfo), las más horrendas catástrofes (incendios, torturas), las más emocionantes carreras, los discursos más arrebatadores: bastan unos cuantos segundos de discurso para que la plebe se rebelde contra el tirano.

¹¹ *Passim*.

¹² Me he ocupado de la retórica en *Euphrosyne* 30, 2002 (167-179), «Sobre la tradición cinematográfica de la retórica y poética clásicas: los discursos como punto de inflexión en las películas».

¹³ Fundamentalmente en las versiones de *Fabiola* y en *Quo Vadis?*

¹⁴ La figura de Espartaco se erige en símbolo del comunismo, en un sentido amplio que complace a un amplio espectro ideológico.

¹⁵ Los guionistas de *Gladiator* se las arreglan para sustituir el cristianismo por una vaga filosofía pan-teísta, que justifica el masoquismo del protagonista.

FABIOLA

Nicholas Wiseman, de padres y nacionalidad británicos, nació en España el 2 de Febrero de 1802 y fue hombre cultivado. Cursó la carrera religiosa, llegó a Cardenal y se distinguió por su erudición en ciencias y en arqueología. Publicó *Fabiola, la iglesia de las catacumbas*, su única novela, en 1854, bien cuidada en sus detalles arqueológicos, sensiblera y folletinesca. Pudo documentarse en el Vaticano durante su larga estancia (1825-1840) en la ciudad eterna. Por lo demás, la novela interesó a millares de lectores que en casi todos los idiomas han tenido ocasión de conocerla. Decididamente demagógica parece ser que se utilizó como medio de propaganda para la difusión del catolicismo en Inglaterra. Aparte del repertorio de mártires y martirios, auténtico tratado de iconografía sandomasquista que proporciona algunas ideas a los guionistas de películas, García Gual¹⁶ destaca los capítulos dedicados a las catacumbas y algunas descripciones arqueológicas como la cárcel Mamertina o la casa romana. Gracias a la *Fabiola* cinematográfica, en los años cincuenta Constantino era una leyenda popular. Y, además, Sebastián y Tarsicio, un par de mártires paradigmáticos en las aulas de sotana. Destacan cuatro versiones que componen el ciclo: la primera en 1913, *I misteri delle catacombe*, de Eugenio Perego; otra en 1916, *Fabiola*, de Enrico Guazoni; la tercera en 1948, *Fabiola*, de Alessandro Blasetti; la cuarta en 1960, *La rebelión de los esclavos*, de Nunzio Malasomma. Es un ciclo eminentemente italiano y supuso un nuevo tratamiento del tema cada vez que había nuevas formas de «imaginar». Las tres primeras se planearon en su época como obras mayores, incluyendo el intento de provocar catarsis místicas como la novela. La cuarta es una obra menor, albergada en la activísima corriente neomitologista. Es ésta un *peplum* genuino, sin más ambiciones que entretener. La obra estaba tratada con minuciosidad y los entornos, especialmente los detalles se convertían en la esencia del espectáculo. La versión de Blasetti, tras la II Guerra Mundial, alberga el arquetipo del ciclo.

La primera parte se dedica a Roma. Se ilustran secuencias de su arquitectura y sus gentes. Se pasa a casa de Fabio, rico patricio muy estimado en Roma y de gran influencia política. Su hija Fabiola es una joven romana de singular belleza. La larga fiesta en casa de Fabio es la secuencia más importante de esta parte, precedida de un encuentro entre el gladiador protagonista y Fabiola. Fabio se manifiesta en favor de los cristianos y muere asesinado por un desconocido. Se acusa al gladiador y con él a los cristianos. La segunda parte de la película está destinada a descubrir las actividades de los cristianos (una Roma *underground*) en las catacumbas. También plantea la cruel actitud del pueblo de Roma para con ellos y ofrece las primeras escenas de anfiteatro, las fieras y los gladiadores. Se ilustran los martirios de Tarsicio y Sebastián. El apogeo del cristianismo, tercera parte, comienza con el juicio por la muerte de Fabio. En él se evidencia la inocencia de los cristianos y la incomprensión de los senadores de Roma. In-

¹⁶ *La antigüedad novelada*, Barcelona 1995, pp. 147ss.

justamente declarados culpables se les lleva al anfiteatro. El gladiador salva de las fieras a los cristianos, causa admiración entre los espectadores y, justo entonces, se anuncia la llegada del esperador Constantino, bajo cuyo gobierno los cristianos, sin duda, ocuparán el lugar que merecen. Situada la acción en 312 p.C., *Fabiola* ignora la realidad de la época. Se habla de Roma y su grandeza y, a pesar de las alusiones a la decadencia, cuando Fabio promete pronta libertad a sus esclavos. No se manifiesta con claridad lo precario de esa grandeza. No se suele aclarar –es simplemente complicado para el estilo directo de la narración cinematográfica– que el Imperio Romano está dividido; que la lucha de Constantino y Majencio dura desde 306 p.C.; que desde el año anterior, 311 p.C. en que murió Galerio, Licinio su hijo y Maximino Dacia se disputan el Oriente. Es decir, sin datos falsos –sólo informando parcialmente– se convierte la crisis resuelta por Constantino en 324 p.C., que unificó el Imperio de nuevo, en una especie de lucha de religiones en que Majencio representa el mal –religión antigua– y Constantino el bien –cristianismo. El hecho de que ninguno de los dos suela aparecer en la narración fílmica idealiza aún más la situación, constituyéndolos en símbolos. La victoria de Constantino sobre Majencio, 312 p.C., se plantea como resolutoria de la situación, como si Roma estuviera ya unida de nuevo y Constantino fuera a dejar paso a una Roma cristiana. El edicto no refleja exactamente esa idea, sino el reconocimiento del cristianismo como una religión más¹⁷. Pero la épica, también la cinematográfica, es un género maniqueo. Si la versión de Guazzoni no había superado aún la narrativa de los primitivos y la tendencia a presentar estampas comentadas, en la versión de 1948, se optaba por una naturalidad de tono *naïf*, frente a la ampulosidad de las obras mudas. Con esa premisa, se lograba un cierto acercamiento a la realidad a partir de la primera secuencia en el puerto «de un lugar de la Galia» (Marsella?). Junto a una galera de transporte a vela, aunque dotada de algunos remos, unos marineros hablaban de la guerra, de sus familias y del trigo que llevaban a Roma, con la intención de aproximar al público. Era un buen ejercicio didáctico. De hecho era el mismo tono populista que se adjudicaba al pueblo de Roma en la mussoliniana *Scipione l'Africano*, sólo que los diálogos eran simplemente más probables –exentos de loas desmesuradas a caudillos– y no dejaban de notarse algunas influencias del neorealismo contemporáneo. La sofisticada aparición de Fabiola –Michelle Morgan– en los jardines de la villa de su padre en Ostia la presentaba a la luz de la luna entre una serie de estatuas, tras las que quiere pasar desapercibida ante el intruso gladiador esclavo de Fabio. Fabiola, al moverse, cobraba vida. Cierto es que Ava Gardner ya había pasado de estatua a (muy) humana en *Venus era mujer*, pero la cita de Blassettii mejoraba la idea original, que por cierto ya había glosado Meliés al imaginar el mito de Pigmalión y Galatea¹⁸. Por lo demás, la

¹⁷ *Vel in primis ordinanda esse credidimus, quibus diuinitates reuerentia continebantur, ut daremus et christianis et omnibus liberam potestatem sequendi religionem quam quisque uoluisset, quo quicquid est diuinitatis in sede caelesti, nobis atque omnibus qui sub potestate nostra sunt constituti, placatum ac propitium possit existere».*

¹⁸ Todas ellas basándose en Ovidio, *Met.* 10, 243ss.

fiesta en casa de Fabio ocupa casi la duración total de esta parte, bastante lograda por cuanto aprovecha muy bien el decorado de interiores, profuso en detalles, que, si no eran auténticos, y puede que algunas piezas fueran prestadas por el museo Vaticano¹⁹, lo parecían. Dicen que la versión de 1916 ofrecía una fiesta deslumbrante, según la crítica, las mejores imágenes filmadas después de *Cabiria*. El asesinato de Fabio es el punto de inflexión que conduce a las persecuciones, como el de Apoécides en *Los últimos días de Pompeya*, o el incendio de Roma en *Quo Vadis?*. En la segunda parte de *Fabiola*, las catacumbas se presentan como un atractivo espectáculo. Es uno de los momentos en que la épica romana se pinta en claroscuro, como las celdas de los esclavos en *Espartaco*, mientras el personaje a cristianizar suele espiar a los cristianos y se siente sorprendido por sus ritos. Las versiones de *Fabiola* prestan especial afecto a dos mártires: Sebastián y Tarsicio. Ambos pertenecen a la más entrañable mitología cristiana tradicional. El primero es un centurión que muere asaeteado proporcionando un tema pictórico a la pintura barroca europea. Curiosamente las escenas de la ejecución del soldado buscan una semejanza en la misma composición de figuras y juegos de luces que crearían los maestros del barroco. Sebastián contando una parábola a sus ejecutores durante los preparativos para su muerte caracteriza el juego sadomasoquista de estos filmes. El martirio de San Sebastián inspiró al británico Derek Jarman la película *Sebastiane* (1978), única película, hasta ahora, rodada íntegramente en latín coloquial²⁰. Nada más alejado de *Fabiola* que el *Sebastiane* de Jarman, que pasa del hedonismo al sadomasoquismo en hora y media de proyección; y del cristianismo queda la sublimación mística de un homosexual Sebastián. No hay espectáculo arquitectónico, ni anfiteatro. Sólo una orgía, animada con danzas priapeas, que interpretaban el entonces famosos mimo británico Lindsay Kemp, y presidida por Diocleciano, de cuya corte y favor es expulsado Sebastián. El resto transcurre en escenarios naturales, en un «puesto fronterizo» que desnuda la acción, limitándola a las relaciones, tensiones, añoranzas de los soldados y a la persecución del mártir por parte de un oficial. El cristiano Sebastián no huye del asedio por horror al pecado contra natura, sino porque la privación contemplativa y el propio martirio llenan sus aspiraciones. Tarsicio, por su parte, muerto para proteger unas hostias de sus sádicos amigos romanos, propone el modelo infantil de fidelidad a su religión. La anécdota que relata el cardenal Wiseman se basa en una breve referencia de Prudencio, que solía formar parte de las «historias ejemplares» transmitidas verbalmente en las escuelas religiosas hasta bien entrados los años mil novecientos cincuenta. En *Fabiola* el martirio toma visos quasi-accidentales. Las escenas de anfiteatro respetan en general los cánones: cristianos a los leones y algunos combates de gladiadores. Lo original estriba en que el gladiador, después de dar muestras de su arrojo, se dirige al pueblo de

¹⁹ Cuya colaboración se agradece en los títulos de crédito de la película.

²⁰ En versión de J. Welch, según consta en los créditos. En 2004, *La pasión de Cristo* de Mel Gibson se presentó en latín y arameo.

Roma para exponer sus quejas. El gladiador-orador prolifera a partir del *Espar-taco* (1953) de Ricardo Freda, y *Demetrius y los gladiadores* (1953), de Delmer Daves, y la popularización del personaje, pero también en las obras menores de los sesenta, como *El magnífico gladiador* (1964), de Alfonso Brescia; *El triunfo de los diez gladiadores* (1964), de Nick Nostro, y una larga serie en que imperturbablemente el gladiador protagonista consigue con su perorata una revolución popular contra la tiranía. Sea el orador un gladiador o un político, es un lugar común, que no se da en el ciclo de *Ben-Hur*, como los juicios serán también lugar común en dos ciclos: el de *Fabiola* y el de *Los últimos días de Pompeya*. *Fabiola* fue en su momento el ciclo más apreciado por los educadores cristianos, y especialmente la versión de Blassetti, por más que el exquisito erotismo de la *Fabiola* de la primera parte, la bellísima actriz Michelle Morgan, y sus insinuadas relaciones con el gladiador no fueran del agrado de los párrocos españoles de los años cincuenta.

QUO VADIS?

Enryk Sienkiewicz, polaco, nacido en 1846 y muerto en 1916, ganador del premio Nobel en 1905, publicó *Quo Vadis?* en 1894 y alcanzó con esta novela su mayor popularidad, pero Nerón fue anterior a *Quo Vadis?* en la paleta de Lumière, que le representó envenenando esclavos en 1896, y tuvo vida propia, inspirado en Bulwer Lytton, según Luigi Maggi en 1909. La primera versión de *Quo Vadis* data de 1901, francesa, de Loucien Nonguet para la Pathé-Zecca, aunque ya existía una aproximación realizada en 1897 por Haggar, que desconozco²¹ y supongo que ambas serían apenas una serie de estampas ilustradoras. La productora francesa repitió el argumento con mayor extensión y medios en 1910. Lo dirigió André Calmettes y se llamó *Au temps des premiers chrétiens*. Pero el primer relato épico y organizado lo escribió y dirigió Enrico Guazzoni en 1912. Hizo construir enormes decorados inspirados en frescos, pinturas y restos arqueológicos que merecieron, según se dice, la aprobación de Rodin, y recurrió al *munus* para las escenas que acabarían siendo fundamentales: la carrera de carros, impuesta en el género desde el *Ben-Hur* de 1907; leones auténticos para las escenas de circo, el incendio de Roma e, incluso, algunos momentos de rodaje en exteriores. La espectacular revuelta de las masas pasó a la historia del cine histórico y político. Prevalcieron dos personajes: Nerón, que ya aquí auxiliaba su miopía mirando a través de cristales preciosos y Ursus, aunque este último desapareció de la memoria tras el éxito del Maciste de Bartolomeo Pagano en *Cabiria*, que le había tomado prestados algunos rasgos. Arturo Ambrosio, Gabriel D'Annunzio hijo y Georges Jacobi, dirigieron una nueva versión

²¹ Me refiero a que no tengo más datos que su constancia en la lista de www.IMDB.com. Una buena mayoría del cine mudo y parte del sonoro sobre nitrato de plata están perdidos, sea por su inestabilidad química, sea por el poco interés en guardar originales que hubo en las primeras décadas tras la invención del cine.

en 1924, cuidadosamente elaborada y con un gran presupuesto. Ya entonces era casi habitual que los productores se arruinaran con épicas desmesuradas. Fue una obra interesante, aunque lenta y farragosa, que se resintió gravemente de las manipulaciones políticas del fascismo. En realidad, los ejecutivos de la U.C.I., acrónimo de *Unione Cinematografica Italiana*, habían comenzado a planificar la película en 1921, sin ocurrírseles el desastre que se les venía encima con la llegada al poder de Mussolini un año después²². El caso es que de pronto dejó de resultar políticamente correcto elevar a la pantalla la historia de un dictador sanguinario que organiza masivamente el asesinato de sus oponentes. A Mussolini le gustaba más Escipión el Africano que Nerón, pero la maquinaria económica ya estaba en marcha, así que se recurrió a controlar la producción y sus contenidos. Se despolitizó a los cristianos como oposición –era impensable la rebelión final según el modelo de Guazzoni– y se cargaron los tintes sobre los desequilibrios momentáneos de Nerón, sobre la religiosidad inocente de los cristianos, y sobre el buen natural romano, por más que equivocado en ocasiones. Incluso en los carteles, se insistía en que Nerón era un hombre justo, que había estado mal aconsejado y no había sido lo bastante riguroso en el ejercicio de su poder personal. El control de la película por parte del estado llegó a tal extremo que se hizo corresponsables de la película a tres directores a la vez. Arturo Ambrosio, George Jacoby –uno de los puntales de la UFA alemana– y Gabriel d’Anunzio hijo. No fue una buena combinación y la película se encareció por los atrasos de producción y los accidentes. El ritmo narrativo, en resumen, resultaba poco menos que insoportable y los críticos calificaron las fiestas de Nerón como las más aburridas orgías jamás filmadas. Muy al contrario, al público le encantaron los baños en leche de burra de Popea en *El signo de la cruz* (1932), que fue producida y dirigida por Cecil B. de Mille y respuesta varias veces por su éxito popular. Era, como todo lo de De Mille, una opereta muy bien aderezada y francamente divertida, con un delirante Neron (Charles Laughton) y una Popea (Claudette Colbert) que se presentaba como alternativa a los ya famosos entonces perfiles de *femme fatale* de Helena, de Cleopatra y de Mesalina. Lo peor eran los pretenciosos diálogos cristianos, mediante los cuales De Mille competía en mensaje evangélico con los maestros italianos del cine mudo. Claro que se trataba de avalar éticamente las sugerencias eróticas²³. M. Le Roy dirigió la versión maestra, en 1951, en los estudios italianos de Cinecittà y logró un magnífico ejercicio de aplicación de los cánones establecidos. Un excelente Petronio superaba en interés al personaje de Popea, aquí en papel menos importante. Su arquetipo cinematográfico le presentaba con rasgos elementales de humanista: moderaba los excesos de Nerón, aconsejaba con cierta prudencia a

²² Los datos de esta versión y su anecdotario los tomo de Medved, pp. 25ss.

²³ No es concebible una escena como la de la víctima desnuda atada a un pilar y acechada por un gorila –equivalente a la del toro en *Quo vadis?*–, sin el prestigio de C.B. de Mille ante las iglesias cristianas y las ligas de moralidad. Vid. «Movies and morals», ANN LLOYD ed., *Movies Of The Thirties*, London 1983, Orbis Publishing, p. 85.

Marco Vinicio –aunque le arreglaba el camino más directo para su *affair* con Ligia–, liberaba a sus esclavos. En realidad el hilo argumental es simétrico al de *Fabiola* mediante la inversión de los sexos de la pareja protagonista. Ya las novelas presentan este paralelismo y en las versiones cinematográficas se acentúa por la contaminación mutua. En efecto, si en *Fabiola* quien ha de cristianizarse es una muchacha romana por la mediación matrimonial de un extranjero-cristiano y gracias al ejemplo de esas buenas gentes vejadas, *Quo Vadis?* se plantea como la redención de un joven patricio romano dispuesto a renunciar a todo por la doncella cristiana y extranjera. En la primera parte, que se cierra con el espléndido triunfo, el mejor *munus* es la propia Roma –maquetas, decorados, vestuarios–, una casa romana, también unas termas en la versión de 1925, un triunfo y una orgía, momentos éstos que sirven para diseñar el carácter de Nerón. Algo interesante se induce de la oposición Ligia-Popea. Ligia, que representa la mujer modelo al gusto occidental de los cincuenta, la actriz Deborah Kerr, tiene un oponente pagano en Popea, modelo femenino enraizado con el mito cinematográfico de Helena o el de Cleopatra, con rasgos algo orientalizados pero de *maggioratta* a la italiana y cabello oscuro, la actriz Patricia Laffan. Esta oposición que debiera producir la valoración de Ligia por ausencia en ella de los vicios de la esposa de Nerón, dan en la experiencia un resultado contrario y la figura de esta Popea eclipsa a la impersonal cristianilla transparente, por más que es un personaje casi secundario en la versión maestra. Aunque tal vez es la voluntad de la película mostrar en Ligia la mujer con quien el espectador de la época se casaría y en Popea, la que quisiera por amante. También como en *Fabiola*, la segunda parte es una búsqueda que cambia el entorno e incluso el punto de vista de la narración: de paganos a cristianos. *Quo Vadis?* presenta el interés de poner en movimiento su superhombre Ursus. Antes, se ha visto la escena de catacumbas, algunos diálogos románticos, metafísicas cristianas, la corte circense de Nerón. Nerón es sin duda la figura de mayor interés de *Quo Vadis?* La visión de los distintos personajes históricos que van apareciendo (Séneca, Lucano, Tigelino, etc.) es estereotipada, según Sienkiewicz, que a su vez utilizó Tácito y Suetonio entre otras fuentes. El fuego, por fin, y pronto la sangre, obran de purificador. Tras ellos se cristianiza progresivamente Vinicio. Los cristianos logran su glorificación: el martirio. Petronio incluso abandona una vida, a cuya corrupción parece querer escapar, y limpia con una ofensa al César –la carta que le envía y la propia autoeliminación sin permiso– su anterior servilismo conformista. Pero el ciclo de *Quo vadis?* –más que cualquier otro– deja para la posteridad las más salvajes escenas de anfiteatro. En la versión de 1925, resultaban especialmente sangrientas y macabras. Cuentan que los cuarenta y cinco leones fueron sometidos a dieta durante un par de días antes de rodar sus escenas para que su ferocidad resultara manifiesta, aunque parece una leyenda difícil de aceptar sin investigar sobre la estabilidad mental de los productores. El caso es que una de las bestias agredió a zarpazos a un extra, que falleció en el plató. Los cámaras no registraron el incidente. Como tampoco quedó registro de una figurante que sufrió gravísimas quemaduras durante el in-

endio. Parece cierto, por fin, que a los responsables de la dirección artística no se les ocurrió otra cosa que rellenar maniqués de filetes de caballo para que los leones se ensañaran con los supuestos cristianos. *Quo vadis?* ganó entonces para la épica cristiana el dudoso mérito de provocar no ya el horror, sino la náusea en las plateas. Tras la *venatio*, la cacería, –la bella, la bestia y Ursus–, se ofrece el *munus* culminante de la épica cristiana: la revuelta de los ciudadanos, tras el discurso desde la arena, que en el ciclo de *Quo Vadis?* no asume un gladiador, sino un patricio. No obstante, un interesante guión, la fuerza de la imagen cinematográfica y la excelente dirección hicieron que el público no se fijara mucho en detalles como que el cornúpeto, en realidad, era un pobre novillo indefenso ante el gigantón Buddy Baer. Y, luego, el castigo de los culpables: Nerón se suicida tras asesinar a Popea. Tigelino muere (a veces a manos del patricio) y los pretorianos, símbolo de la policía que tan pronto está al servicio del poder como pone el poder a su servicio, pierden su dominio, aunque la historia, menos piadosa, porque Tigelino abandonó a Nerón cuando las cosas se pusieron feas, sobrevivió a Galba y, condenado por Otón, se suicidó. Es la vida. La llegada de Galba en *Quo vadis?*, anunciada por rumores corifeos como la de Constantino en el ciclo de *Fabiola*, da paso a un mundo nuevo, feliz y cristiano, purificado por el fuego y la sangre. Las versiones cinematográficas precipitan enormemente los hechos y no sugieren la breve duración del gobierno de Galba, los desórdenes posteriores, la permanencia de la religión antigua aún varios siglos. Franco Rossi realizó para TV en 1985 una excelente serie. Seguía mejor que nunca el relato de Sienkiavicz, y sus erudiciones, y devolvía el protagonismo absoluto a Nerón y a Petronio reduciendo el personaje de Marco Vinicio. Seguía la estela de la británica *Yo, Claudio*, y su minuciosidad narrativa, así como la quasi renuncia al espectáculo, por más que el incendio está muy bien resuelto dramáticamente. En 2001, se estrenó, por fin, en Polonia una nueva versión dirigida por Jerzy Kawalerowicz, autor de *Faraón*, que rescata el personaje de Quilón²⁴, esencial en la versión de 1912 y 1924, perdido en la de 1951. La obra de Kawalerowicz, parece querer humanizar a los personajes. Destacan un San Pedro nada proclive a la grandilocuencia, y un Nerón definitivamente cantor frustrado. Marco y Ligia, como en la interpretación de la serie de Franco Rossi, son una pareja joven y romántica, que se aproximan más a la novela que a la cinta de *Le Roy*. No es desde luego una obra a la americana, y debe haberse concebido como una especie de antítesis de *Gladiator*. Excelente guión y excelentes actuaciones, pero nada de efectos especiales. Incluso el enfrentamiento entre Ursus y el toro se basa en la impresionante presencia del actor y su decisión frente a la fiera. Pero, aún con una fuerza indiscutible en sus imágenes, Kawalerowicz sitúa su *Quo Vadis*, al igual que sus otras dialécticas históricas –recuérdese su *Faraón* en los años 1960–, por el camino de la parábola y la reflexión sobre el pasado como alegoría de la actualidad. Su estreno tan reciente

²⁴ El «traidor griego», tuvo su tradición en las primeras películas épicas romanas, *Cabiria* (ca.1910-13) por ejemplo, pero se desvanece en los clásicos de los años 1950.

y su escasa difusión hasta el momento no parecen, no obstante, alterar la transmisión de los tópicos que mantiene, creo, la versión de 1951, como arquetipo del género. Dos curiosidades. Una, la última gran épica romana del siglo XX (*Gladiator*) ha sido espectacular, técnicamente innovadora y americana; mientras que la primera del siglo XXI, es básicamente reflexiva, artísticamente un ejercicio de estilo y europea. Otra, la versión de Kawalerowicz se estrena exactamente un siglo después que la de Loucien Nonguet.

En líneas generales, en el ciclo de *Quo Vadis?* parece respetarse algo más la posibilidad de una vida pagana más o menos sensata, la que representan Petronio o Séneca. Éste queda apenas citado, aquél es un personaje que atrae cierta curiosidad popular casi nostálgica hacia las costumbres paganas. Al respecto, la serie de TV es modélica. Digamos, por fin, que las versiones de *Quo Vadis?* reflejan mejor que ningún otro ciclo épico romano los momentos de la historia de Europa del último siglo: la opresión de las masas que dio lugar a las revoluciones obreras (1912), los nefastos fascismos italiano y alemán y el triste papel de sus intelectuales (1924), la caída de las tiranías y la esperanza en otras formas de gobierno (1951). Y, *last but not least*, la vuelta a las raíces de la novela, las relaciones entre el cristianismo y la historia política y social de Polonia.

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE POMPEYA

Contratipo de *Quo Vadis?*, el ciclo cinematográfico de *Los últimos días de Pompeya* ha pasado a la historia de la cultura popular como una fuente menor, a falta de grandes producciones. Las que se intentaron en la época muda quedaron entre el fracaso y el olvido, como la extravagancia de Schoedsack en los años 1930, seguramente el mayor esfuerzo de producción inspirado ladina-mente en Bulwer Lytton.

Bulwer Lytton, Edward, nació en Londres en 1803 y murió en Torquay a los 70 años. Escritor y político con arranques poéticos, es conocido sobre todo por la novela, *Los últimos días de Pompeya*. El americano Robert William Paul intentó una aproximación en 1901²⁵, pero queda superada ampliamente por la realización de Luigi Maggi, para Ambrosio en 1908, que imitaría en 1909 Giuseppe de Liguoro sin gran fortuna para la Milano Films. En 1913 se produjeron dos simultáneamente, una dirigida por Enrico Vidali, de escaso impacto, producida por Pasquali, y otra producida por Mario Caserini y dirigida por Eleuterio Rodolfi, auténtico éxito popular en la línea de las superproducciones históricas de la Italia de antes de la Primera Guerra Mundial. La copia que se distribuye en vídeo (Divisa, 1996) dura unos 55 minutos aunque hay referencias a una muy larga versión original. También en Italia se hizo un nuevo intento en 1926, tal vez influenciados por los éxitos de *Ben Hur* (1925), *Helena der Un-*

²⁵ En IMDB (INTERNET MOVIES DATA BASE), consta una versión sin copias disponibles ni más referencias que la fecha, 1897. Tal vez es un baile de fechas con la de R.W. Paul.

tergang Troias (1924) o *Quo Vadis?* (1924). La filmación resultó larga y difícil, con graves condicionamientos económicos. Dirigida por Carmine Gallone, finalmente no agradó, causando un buen descalabro económico a sus productores. Diez años después, Gallone tendría la ocasión de arruinar por segunda vez la industria italiana en *Scipione l'Africano*. Pompeya también resultó ruinoso para la RKO, que le produjo a Ernest Schoedsack la versión americana de 1935. *Last days of Pompei* le debía a Bulwer Lytton poco más que el título y la idea de combinar los espectáculos de gladiadores, los mártires cristianos y la erupción del Vesubio. En 1949 se realizó una nueva versión bajo la batuta de Paolo Moffa, para la versión italiana, y de Marcel l'Herbier, para la francesa. Seguía los pasos de *Fabiola* del mismo año y tuvo un éxito aceptable, con una relativa rigurosidad en la ambientación. Por fin, la última data de 1959, cine-*mascope* y color, dirigida por Mario Bonnard. El éxito del tema debió inducir a rodar en 1961 *Anno 79, la distruzione di Ercolano*, un *peplum* modesto, decidida aventura de sandalia y espadas. Aunque el arquetipo del ciclo suele proceder de la primera gran versión sonora, se da el caso de que la versión de Schoedsack se aleja de toda línea literaria y, como hará *Gladiator* sesenta y cinco años después, sigue el camino de la contaminación, como técnica combinatoria de tramas de diferentes procedencias. Queda, pues, como arquetípica *Gli ultimi giorni di Pompei* (1949) de Paolo Moffa, competidora, que fue y derrotada, de la *Fabiola* de Blassetti. En 1984, Peter Hunt dirigió una serie de TV, que se permitía atender a alguna de las numerosas tramas secundarias de la novela, incluso algunas añadidas, según indica Solomon²⁶. La reconstrucción de las calles y los palacios de Pompeya se constituyen, como siempre, en el espectáculo de la primera parte, sin que falten las fiestas de rigor. La versión de Caserini y Rodolfi, 1913, se iniciaba con escenas de termas y de gineceo, que permitían algunos discretos desnudos. Se añaden los ritos místicos que a que se dedica el egipcio Arbaces en el templo a Isis. En la versión de l'Herbier y Moffa (1949), se ofrecía una correcta carrera de bigas que abría el relato. La sencillez de los argumentos amorosos de los otros ciclos contrasta con la complicada trama romántica de Bulwer Lytton, que el arquetipo cinematográfico reduce al doble triángulo que se forma al interferir el amor de Glauco por Ione, mediante las intrigas malvadas de Arbaces e inocentes de Nidia. El personaje novelesco de Julia queda casi siempre reducido drásticamente o eliminado de la trama. En la segunda parte, se deriva hacia el melodrama, tal vez porque el espectáculo se guarda para la tercera. Se simplifica el triángulo haciendo que Arbaces (mente organizadora) y Nidia (brazo ejecutor) se asocien. Las disgresiones que preparan el camino para la persecución suelen resultar algo farragosas y, en general, el ciclo aburre en su tramo central. El punto de inflexión hacia la tercera parte, como en *Fabiola*, es el juicio ante un senado. De hecho las sesiones del senado son un espectáculo propio de la épica política, que en la cristiana se compenan con estos juicios. Las condenas injustas dan paso al anfiteatro, donde *Los últi-*

²⁶ 2001, pp. 82.

mos... intentará competir con los otros ciclos cristianos. La erupción del Vesubio y el correspondiente terremoto –que constituyen el *munus* propio de la serie con un valor catártico semejante al incendio de Roma en *Quo vadis?* y la tormenta final en *Ben-Hur*– resultaron siempre espectaculares en función del estado de cosas en efectos especiales de cada época. La versión de Rodolfi tuvo que competir con *Cabiria*, en cuyo primer episodio se mostraba un terremoto y la erupción del Etna. La versión de Mario Bonnard, de 1959, en cinemascopio y color, resultaba paradójicamente modesta, como correspondía a la habitual escasez de medios de la época neomitológica. Un breve aparte merece la producción de la RKO *The Last Days of Pompeii* (1935), que admitía apenas usar el título de la famosa novela en sus créditos. Bobalicona y vagamente entretenida, gana interés para quien haya visto *Gladiator* (2000, de Ridley Scott), por el método de creación del relato que siguieron los guionistas, mezclando tópicos de los cuatro ciclos cristianos, de *Espartaco* y de las vidas de Cristo. El actor Preston S. Foster representaba a Marco, un herrero romano, que se hacía gladiador famoso tras la muerte de su esposa y de su hijo. Hasta aquí, un muy vago recuerdo de *Espartaco*, y cierta premonición de *Gladiator*. Pero en una visita a Judea, conoce a Poncio Pilatos y adopta al joven Flavius. Marco asistía a la crucifixión, se conmovía, pero despreciaba el cristianismo como una superstición. Las adopciones y la cruz deben inspirarse en *Ben-Hur*. Años después, reside en Pompeya. Su hijo adoptivo, que ha crecido y se ha hecho cristiano, es detenido injustamente con algunos de sus colegas y es condenado al anfiteatro. En plena erupción del Vesubio, Marco salva a Fulvio, oportunamente emparejado con la joven Claudia. Marco muere, pero seguramente salva su alma junto con los jóvenes cristianos. Algo recuerda a Bulwer Lytton la parte final. Algo debió influir en ese *Gladiator* obsesionado con encontrar a su mujer en otra (¿cristianismo?) vida. Y he comparado la obra de Schoedsack con *Gladiator* de Scott precisamente porque ambas producciones estaban preparadas en función de los efectos especiales y ambas pretendían ser una síntesis, más omega que alfa, del «cine de romanos». *Last days of Pompei* quería presentar combates de gladiadores y una espectacular erupción, sin renunciar al aderezo sensiblero de la ideología cristiana, que tan bien se le daba a De Mille. *Gladiator* pretendió –y consiguió en muy buena medida– mezclar lo más espectacular de *La caída del Imperio Romano*, de A. Mann y del *Espartaco* de Kubrick, manteniendo el relato a buen nivel, pero sin la dependencia ideológica de ésta, pensamiento liberal y anti-Mc Carthysmo, ni de aquélla, las tesis de Gibbon, aunque con generosas ideas sociales y vagamente metafísicas. Pero es otra historia y ya se tratará.

BEN-HUR

En el escueto ciclo de *Ben-Hur*, se dan variantes de fondo, en cuanto son juicios y no paganos los que deben asumir el cristianismo esta vez. Los que sufri-

rán martirio serán semitas y no cristianos, apenas éstos en fase seminal. Se constituye así una variable de épica precristiana, que funciona como enlace entre la épica romana y las historias de Cristo, cuya figura sirve de excusa para explicar un relato sobre judíos y romanos, que se aman, se odian, pero están condenados a mezclarse. La epopeya de Ben-Hur representa desde sus orígenes la de los judíos americanos, una de las sociedades semitas más genuinas de la civilización del siglo xx.

Lewis Wallace escribió *Ben-Hur* en 1880 cuando a la sazón era gobernador de Nuevo Méjico. La llamó «Historia de Cristo», pero resultó más efectiva su potencial espectacularidad que su acción evangélica y, para regocijo de sus herederos, se convirtió en presa codiciada por toda clase de productores teatrales y cinematográficos. Hay tres versiones de Ben-Hur, todas con ese título. La primera data de 1907. Se rodó sin autorización de los herederos del autor y el director S. Olcott y su empresa KALEM tuvieron que pagar 25.000 dólares en concepto de derechos, daños y perjuicios, tras cerca de un lustro de pleitos²⁷. Lo curioso es que de una larguísima novela apenas se adaptaban unas pocas escenas y con no mucho más parecido a su fuente que –por poner un ejemplo paradigmático– *Los últimos días...* de Schoedsack a la obra de Bulwer Lytton. La segunda se rodó en 1925, de Fred Niblo, y constituye una auténtica antología de cuanto agrada al público medio. Su rodaje comenzó en Roma; se interrumpió y se rehizo por completo en Hollywood, a tiempo de estrenarse durante las fiestas navideñas de 1925. Su presupuesto ascendió a cinco o seis millones de dólares que no serían recuperados pese al enorme éxito que la mantuvo dieciocho meses en el local de estreno. La última, por ahora, se acabó en 1959 y constituye una de las más importantes muestras de la producción al gusto hollywoodiano. Tardó, al parecer, diez años en prepararse; se rodó en doce meses; intervinieron 496 actores en papeles hablados y cerca de cien mil figurantes; los decorados tenían 8Ha. de extensión y según la publicidad se filmó suficiente negativo como para dar la vuelta al globo, con un coste total de quince millones de dólares. Las características de las dos últimas son semejantes, separadas por las técnicas correspondientes a su época. Por ejemplo, la versión de Niblo acompañaba su proyección de ruidos entre bastidores y música adicional, mientras que la de 1959 basaba la mayor parte de su impacto en el sonido estereofónico, la enorme pantalla y el color. Si bien debería considerarse el arquetipo la versión de 1959, las diferencias con la de 1925, no son substanciales. En *Ben-Hur* son también tres las partes, divididas en episodios, que se relatan, marcados al gusto aristotélico por los cambios de fortuna del protagonista. Se parte de Ben-Hur afortunado y encuentro con y Mesala. El escenario, una Jerusalén conquistada por los romanos, pero no romanizada. Mesala y Ben-Hur rememoran su amistad y el judío se niega a colaborar con el gobierno opresor, condenándose a la proscripción por ello. La amistad del romano se torna en rencor. La ocasión de vengarse se la ofrece la caída de una teja al paso de las legiones romanas, que causa la muerte

²⁷ En 1911, tuvo que retirar, por fin las copias de la película. Vid. MUNN 1982, p. 7.

accidental del nuevo procónsul. Ben-Hur será condenado a galeras. Su madre y hermana encarceladas. El padre de su novia también, y la propia Esther. Siguen las desventuras de Ben-Hur: tres años de remero en galeras hasta que en una batalla contra piratas macedonios es liberado por el almirante P. Arrio a quien salva la vida. En el camino a su cárcel marina, ha conocido a Cristo, que le ofrece agua, en contra de la voluntad de sus guardianes. La fortuna ascendente para el judío. En libertad, va a Roma. Se convierte en auriga de fama y es adoptado por Q. Arrio. Como Q. Arrio Jr., vuelve a Jerusalén. Las cosas mejoran: al investigar la suerte de su familia, recupera a Esther. Aún más: tiene la ocasión de derrotar a Mesala en una carrera de carros. Y más, aunque ha descubierto que su madre y su hermana han contraído la lepra, un epílogo le devuelve al primer estadio, con la curación milagrosa de las enfermas por influencia de los fenómenos —el último *munus* ofrecido al público— que siguen a la muerte de Cristo. Todos los judíos felices se harán cristianos. Sin detenerse a pensar cuál sería la intención de Lewis Wallace, *Ben-Hur* constituye el más poderoso *blockbuster* prosemita de la historia del cine²⁸. Ben-Hur es un judío millonario cargado de buenos sentimientos, apegado a su tradición, paladín del vive y deja vivir, religioso por demás, de apostura y buenas condiciones físicas. Mesala es tribuno, agregado al proconsulado de Roma en Jerusalén, recio, duro, carente de sensibilidad. Fascista, siempre lo fue, pero se le nota más en la versión de 1959. El antisemitismo romano no es un falseamiento de cierta realidad que indican algunas fuentes clásicas²⁹, como no lo es el conflicto del cristianismo con el poder, al igual que otras religiones místicas. Lo original es siempre la configuración épica del tema unos veinte siglos después y a través de un medio moderno como el cine. Otra connotación de *Ben-Hur* es la importancia de Occidente, del Occidente imperialista y civilizado. «El mundo es romano y si quieres vivir tendrás que formar parte de él»³⁰; «Occidente es la única realidad», y «Hemos civilizado al mundo», dice Mesala, en la versión sonora. Las desventuras que sufre Ben-Hur por oponerse al poder romano terminan cuando se deja romanizar y, si vence al mal representado por Mesala, lo vencerá como romano. ¿Triunfo de la civilización romana o del judaísmo?. ¿Comunión obligada entre ambos? El primer bloque de episodios se ilustra, como en *Quo Vadis?*, mediante un desfile: la llegada del tribuno Mesala y del gobernador de Judea, presentado según los mismos tópicos que la épica cristiana había ya difundido para los triunfos en las postrimerías de los cincuenta: armaduras, insignias, colorido, brillantes yelmos. En la segunda parte, el público disfruta de una *naumaquia*. Si en la versión de Fred Niblo la batalla naval resultaba didáctica y francamente divertida; la de W. Wyler resultaba decepcionante. Con menos medios técnicos a su alcance, la batalla naval de Niblo, alcanzaba un grado de espectacularidad notable, gracias

²⁸ *Éxodo*, de Otto Preminger, alegato en favor de la formación del estado de Israel en 1948, no se rodó hasta 1962.

²⁹ Por ejemplo, Tácito, *Hist.* 5, 6-8.

³⁰ Esta frase es la más conocida de la película, en cuanto forma parte de los *trailers* que se emiten por internet.

a un montaje excelente, una tensión *in crescendo* y una composición de figuras imaginativa. Se cuenta que durante el rodaje de la batalla se dieron algunos imprevistos casi tan emocionantes como el propio relato. Una galera se incendió por culpa de los efectos especiales, cuando –arrastrada por un motor oculto– estaba a punto de chocar contra otra, un imprevisto que extendió el pánico entre los extras, algunos de los cuales habían ocultado que no sabían nadar. El hecho de que algunos de aquellos terribles piratas se arrodillaran entonces a rezar –para horror del director de fotografía– habría resultado simplemente esperpéntico, de no ser que antes y después del choque unos saltaran, cayeran otros, al agua, con el grave riesgo de que pudiera haber víctimas auténticas. Si llegó a haberlas o no, no parece demostrable y el actor Ramón Novarro lo negaba con insistencia³¹. Lo cierto es que público mostró su entusiasmo en las escenas de violencia, como iba a suceder siempre en los momentos más crueles de los films épicos cristianos. En la versión de 1959 se hace la consabida pasada de Roma en visión aérea. Nada falta en las películas: el triunfo, el palacio del César, la orgía. El primero, bien filmado con grandes influencias de *Quo Vadis?* (1951); ambos en la línea de los grandes decorados de la M.G.M.. La estupenda orgía de la versión de 1924 superaba con creces, como en el caso de la batalla naval, a la versión maestra de 1959. Aceptado que las dos grandes versiones de *Ben-Hur* son, a su vez, momentos importantes de la historia del cine, cabe recalcar la influencia del ciclo sobre tópicos divulgativos de la cultura romana. La adopción del talludito Ben-Hur, por ejemplo, que ejerce el personaje de Quinto Arrio muestra cómo un *paterfamilias* podía adoptar libremente a quien, libre o esclavo, quisiera, y que no teniendo descendientes directos, sucedía con cierta frecuencia³²; el protagonista se hace auriga y se luce en el circo, como lo hicieron en su momento Nerón –que ganó más carreras durante su principado que Juan Carlos I regatas–, Cómodo o Vitelio. Tras la impresionante carrera, Fred Niblo, ni William Wyler se mostraron capaces de remontar la tendencia al melodrama lacrimógeno que trasparenta lo peor de Wallace. Quedan para la posteridad, no una sino dos carreras de cuadrigas hasta ahora no superadas. Es el *munus* probablemente más memorable y seguramente el más recordado, no ya de la película, del ciclo o del género, sino de la historia del cine. En la *Amenaza fantasma* (2000), Lucas le ofrece un homenaje intergaláctico de paleta electrónica, que no alcanza sino a reconocer la superioridad del modelo.

LA FE Y SUS ADALIDES

La épica cristiana, según se ha descrito y clasificado por ciclos en estas páginas, parece apelar al sentimiento místico que anida en el inconsciente colec-

³¹ MUNN, 1982, p. 8. Las leyendas negras sobre víctimas en aquel rodaje alcanzan también a la carrera de cuadrigas.

³² Vid. J. ELLUL, *Historia de las instituciones de la antigüedad*, Madrid 1970, pág. 265,36.

tivo, con métodos narrativos clásicos y recursos retóricos claros y directos. Se produjo y conformó progresivamente en unas épocas históricas determinadas por un temor colectivo de la humanidad hacia sus propios horizontes. Así, al principio, la carrera de armamentos anterior a la primera guerra mundial; los años inmediatos a la conflagración e incluso los altibajos financieros del final de los veinte o los primeros años del III Reich; finalmente, la época de la reconstrucción de Europa tras la Segunda Guerra Mundial y la guerra fría. Logró cierto éxito parroquial en el caso de *Fabiola* y algunas emociones evangélicas en tecnicolor que no llegaron a llenar iglesias. Cabe plantearse si la versión recentísima, tanto que no he podido verla, de *Quo Vadis* por Kawalerowicz, puede atender a las relaciones entre comunismo y cristianismo en la Polonia de las últimas cuatro décadas. Debe considerarse un halago para la épica romana haber sido cortejada unas cuantas veces por un Vaticano, dado a condenar cuanto tiene que ver con la actitud vital y a bendecir, si no la muerte, al menos lo mortecino. La épica cristiana tuvo la virtud de hacer que el público se relajara disfrutando de dos o tres horas de pecados romanos, para arrepentirse con los protagonistas en el último cuarto de hora. Para eso se sirvieron argumentos que explicaran la licencia pagana que conduce al caos, como algo opuesto a la virtud cristiana –y judaica–, que conduce a la paz. Enseñaba también la épica cristiana que las parejas deben sublimar su objeto erótico en religioso, obteniendo un matrimonio tradicional sereno y feliz como premio. El ciclo de *Ben-Hur* es tan asexuado que ni siquiera queda claro si el protagonista está enamorado de Esther, de Mesala o de Quinto Arrio, (y en cine no hacen ni caso a la sugestiva vamp egipcia que le acecha en Roma). Durante el siglo veinte, la épica cristiana enseñó también que el camino del triunfo empieza en lo oculto, en las catacumbas, pero lleva a loor de multitudes. Que el mejor pagano es el que se convierte. Y que si algún intelectual no es capaz de sentir fe, se suicida, como Petronio o Séneca. La épica cristiana, por otra parte, albergó hasta los inquietos años sesenta una diversión que liberaba lúdicamente una cierta corriente de voyerismo de tendencia sadomasoquista. Se vio más sangre y más epidermis que en ningún otro género y el público esperaba con fruición el momento de taparse la cara horrorizado. Sólo las esclavas de Cleopatra podían ondear más curvas que las que bailaban en las fiestas de Nerón, y ¿dónde se ha visto más violencia que en la carrera de *Ben-Hur*? La épica cristiana fue el más aguerrido vehículo de misionazgo. No recuerdo película alguna donde un fervoroso cristiano haya abandonado su fe para seguir los estrictos *mores* de alguna Lucrecia, para casarse por *confarreatio*, y sin divorcio, seguir el *cursus honorum* y comprarse una *villa*, donde ejercer de *paterfamilias* y ganarse el *ius trium liberorum*. En la épica romana, las mujeres son Popeas o Fabiolas. O sea, como en Plauto, *matrona o scortum*, con la salvedad de que las matronas son o serán cristianas. Y, a todo eso, el dinero de producción lo pusieron casi siempre los judíos. Las series de TV europeas de los ochenta tratan con mayor objetividad la familia romana. En la épica cristiana, no obstante, pesan enormemente los tópicos generales de la épica política. Se nota especialmente en el diseño de personajes

femeninos, que suelen actuar bajo la sombra de Cleopatra, de su vertiente erótica sobre todo. Popea generalmente, a veces Mesalina, se presentan incluso con características físicas o psicológicas parecidas: rasgos orientalizantes o simplemente mediterráneos, naturalidad sexual, inquietante pasado –y prometedor futuro– de *mantis religiosa*. Los momentos pugilísticos que presagian lo agresivo tienen su representación en Ursus diseñado según una figura hercúlea. Lo político social apenas aparece levemente en el ciclo de *Fabiola* referido al enfrentamiento Majencio-Constantino.

Pertenecientes al género deben tenerse en cuenta aquellas películas que por influencia de los ciclos comentados pretenden basarse en la biografía de «emperadores» romanos, escogidos tan solo por su tendencia a la cristianización del Imperio o a la persecución de la nueva fe, pero siempre con los elementos sadomasoquistas que caracterizan el género: persecuciones, etc. Y siempre con el mensaje de la pervivencia de la Iglesia. El «pro-Cristo» por excelencia es Constantino, cuyas circunstancias históricas comentábamos en el ciclo de *Fabiola*, del que depende directamente. El mito cinematográfico de Constantino, basado en la tradición cristiana («Constantino adoptó la cruz para combatir a Majencio e implantó el cristianismo en Roma e incluso él se bautizó finalmente») tiene por fuentes básicas tres producciones: *In hoc signo vinces* (1914), *La spada e la croce* (1959) y *Constantino il Grande* (1961). Todas ellas italianas, todas ellas interesantes en el modesto ámbito de la épica menor. Al cine se debe, además, la popularidad en el siglo xx de legendarios caudillos pro-Cristianos, como Constantino, o anti-cristianos, como Nerón; y con él todos los supuestos persecutores: Calígula, *Inmolazione* (1914), *Demetrius y los gladiadores* (1953), *Barrabás* (1960) y *Calígula* (1976); y también Tiberio en *La túnica sagrada* (1953).

APUNTE SOBRE PARODIA

Los tópicos cristianos no han sido tan parodiados como pudiera esperarse por la exageración de su diseño. Cierto es que en el cine mejicano se produjeron en los principios del sonoro algunas vidas de Cristo risibles a su pesar, pero sólo la referencia al tema de Androcles, que ejecuta B. Keaton en *Las tres edades*, 1927, merece destacarse, por más que lo es de las *venationes* como *munera* en el cine, nunca sobre el carácter cristiano de la leyenda. Cuando B. Berkeley toma el sadomasoquismo del género para un sueño erótico-musical en *Escándalos romanos*, el martirio y tortura es de amo a esclava, no hay religión de por medio. Queda claro desde un principio, que Roma es objeto de parodia y el cristianismo no. Dejando a un lado este segundo punto cuya razón –la censura eclesial– ha sido y es más difícil de romper que la política y la erótica y su influencia sólo queda superada por la censura económica– ya hemos apuntado el ciclo de *Quo-Vadis?* asume en sus propios tipos y tópicos unos rasgos caricaturescos. Nerón satiriza su propia maldad, convirtiéndose en un personaje que

connota la inspiración de Wilde, Beaudelaire, Shaw, en sus guionistas. Petronio Arbiter, actúa como espectador y arbitra lo desmedido de su contexto. No debe ser casualidad que sean británicas las dos obras que asumen más directamente la sátira del martirio: *Androcles and the lion* (1953) de Chester Erskine, según G.B. Shaw, y *Life of Brian*, del grupo Monthy Python (1980). Ambas destacan por la calidad de sus diálogos, el rigor de los tópicos, la magnificencia de lo desmedido, el buen conocimiento de las fuentes –única forma de lograr una sátira inteligente– y el dominio del anacronismo. En *Androcles and the lion*, es atribuible a B. Shaw (aquí Pascal sólo es productor, el realizador Erskine es también guionista) y a una exquisita interpretación de corte escénico. Destacan la figura del emperador, histórico y clarividente, sorprendido por el carácter cristiano pero no alterado por ello; la mártir ocasional, que sólo se dejará salvar de la muerte a cambio de un matrimonio bendecido; el mártir violento cuyo destino es convencer con su dialéctica sadomasoquista y predica el placer de poner la obra mejilla ofreciendo a los demás la posibilidad de ofrecerla a sus manazas, aunque a la hora de la verdad fracasa como mártir por su temperamento violento y su fuerza física: es más útil como pretoriano; el inocente paranormal de Androcles, cuya fe protege la buena suerte, una especie de antecedente de Francisco de Asís. La conversión del patricio a manos del fortachón, el vals de Androcles y el león, quedan como muestras antológicas de lo disparatado de algunas leyendas.

La vida de Brian arremete directamente contra las vidas de Cristo en el cine, y por contigüidad, contra la épica cristiana. La magnificencia, por ejemplo, del anfiteatro, se convierte en unas gradas medio vacías –en primera sesión infantil– cuya arena o bien alberga restos humanos de una *venatio* o los mártires no lo han sido por cristianismo, puesto que Cristo aún no ha sido crucificado. Después, un combate entre un reciario echado a empujones y un esforzado *secutor* que «perseguirá» a su oponente hasta caer víctima de un infarto. La calidad de la sátira se basa en el detalle minucioso con que se aúnan las fuentes bibliográficas y filmográficas con los anacronismos. La parodia del personaje de Cristo y los cristianos lo es sólo desde el punto de vista político, en cuanto los muestra inmersos en un contexto diacrónico –ya había mártires antes según muestra la lapidación y el prólogo a los *ludi gladiatorii*, y sincrónico, porque Cristo predica entre una turba de profetas que se disputan los seguidores y es crucificado en un bosque de cruces cuya única víctima real es Brian que está allí por accidente, aunque todos sirven a sus seguidores para arrimar el ascua a su sardina política. *Androcles* y *Life of Brian* –como sucederá con *A funny thing...* respecto a la visión de Roma– se convierten en una lúcida visión de aquel tema que satirizan, lo moderan, y lo que es más interesante, confirman su individualidad entre los géneros cinematográficos.

pedro.cano@uab.es

NOTA BIBLIOGRÁFICA

- ATTOLINI, V., «Il cinema», *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*. Padua 1991, IV pp. 431ss.
- BUTLER, I., *Religion in the cinema*. New York 1969. I.F.G.S.
- CAMMAROTA, M. D., *Il cinema peplum*. Roma 1987. Fanucci.
- CANO, P. L., *Influencia del Mundo Clásico en la Historia de la Cinematografía*. Tesis doctoral inédita. U. Barcelona 1973.
- , «Roma y el cine». *Film Guía 5*. Barcelona 1975, pp. 6-10.
- y Lorente, J. *Espectacle, amor I martiris al cinema de romans*. Tarragona 1985. S.P.U.B.
- ELLEY, Derek, *The Epic Film: Myth and History*. London 1984. Routledge.
- LEPROHON, Pierre, *Le cinéma italien*. Paris 1966. Seghers.
- MAYER, D. / Preston, K., *Playing Out The Empire: Ben-Hur and Other Toga Plays and Films 1883-1908*. Oxford 1994. Clarendon Press.
- MUNN, M., *The Stories Behind The Scenes of The Great Epic Films*. T.I.P. Co. Ltd. London, 1982.
- PAOLELLA, R., *Storia del cinema muto*. Napoles 1956. Giannini.
- SMITH, Gary A., *Epic films: Casts, Credits, and Commentary on Over 250 Historical Spectacle Movies*. Jefferson, N.C, 1991. Mc. Farland.
- WALSH, Frank, *Sin and Censorship: The Catholic Church and the Motion Picture Industry*. New Haven 1996. Yale U.P.
- WINKLER, Martin W. ed., *Classics and Cinema*. Lewisburg 1991, Pa.: Bucknell U.P.
- WYKE, Maria, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*. New York 1997. Routledge.