

---

COL·LECCIÓ  
HOMENATGES

---



*25 aniversari*  
del Centre d'Investigacions Film-Història

HISTORIA & CINEMA



UNIVERSITAT DE BARCELONA



---

C O L · L E C C I Ó  
H O M E N A T G E S

---

32

*25 aniversario*  
del Centre d'Investigacions Film-Història

HISTORIA  CINEMA

*25 aniversari*  
del Centre d'Investigacions Film-Història

HISTORIA  CINEMA

J. M. Caparrós Lera (coordinador)

**Publicacions i Edicions**



UNIVERSITAT DE BARCELONA



---

## ÍNDICE

---

Prólogo. <i>Salvador Claramunt</i> .....	9
Presentación. <i>M<sup>a</sup> Ángeles del Rincón</i> .....	13
25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història (1983-2008). <i>Josep M. Caparrós Lera</i> .....	15
Nuestra revista especializada. <i>Rafael de España</i> .....	25
 GLORIA CAMARERO: <b>Nuevas miradas a la Inquisición</b> .....	 29
 MÓNICA CANTERO & HANK DOHERTY: <b>Ofelia en <i>El Laberinto del Fauno</i> (O como las ideologías crearon monstruos)</b> .....	 47
 EMETERIO DIEZ PUERTAS: <b>Primo de Rivera y la censura diplomática (1923-1929)</b> .....	 61
 FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA: <b>Lo viejo y lo nuevo. El discurso sobre las relaciones entre teatro y cine en España (1939-1955)</b> .....	 79
 ÁNGEL LUIS HUESO: <b>Visiones de la guerra. La operación “Market Garden” en imágenes</b> .....	 95
 MARINA MARTÍN: <b>Los laberintos del simulacro: Técnicas borgesianas del suspense en Alejandro Amenábar y Fabián Bielinsky</b> .....	 121
 JUAN JOSÉ MUÑOZ: <b>Presente, pasado y futuro, en <i>Blade Runner</i></b> .....	 133

JORGE NÓVOA: <b>A decadência da modernidade e da “civilização ocidental” e algumas de suas representações cinematográficas</b> .....	147
SANTIAGO DE PABLO: <b>El cine y la historia contemporánea del País Vasco: Un estado de la cuestión</b> .....	157
ALBERTO PRIETO ARCINIEGA: <b>Esparta reinventada: el cine</b> .....	171
TANIA CELINA RUIZ OJEDA: <b>La llegada del cinematógrafo y las transformaciones de la vida cotidiana en el México de provincia a principios del siglo XX</b> .....	187
Antonio SÁNCHEZ-ESCALONILLA: <b>La reconstrucción del hogar en el cine de Steven Spielberg (1974-2009)</b> .....	209
PIERRE SORLIN: <b>Un enigma histórico: el cine</b> .....	223
JOSÉ CARLOS SUÁREZ: <b>Las migraciones en el cine español</b> .....	233
TZVI TAL: <b>La Rosales: Historia y alegoría en una película de la transición a la Democracia en Argentina</b> .....	243
EDUARDO DE LA VEGA ALFARO: <b>Modalidades de una misma crisis. La exhibición del cine hispano en México D. F. y Lima-Callao (1930-1939)</b> .....	263
DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN: <b>Hacia un cine histórico posmoderno. Las películas de (de)construcción histórica</b> .....	277
AITOR YRAOLA: <b>El desencanto en el cine cubano contemporáneo</b> .....	297
Publicacions del Grup de Recerca i Laboratori d’Història Contemporània i Cinema. <i>Magí Crusells</i> .....	307

---

## PRESENTACIÓN

---

**M<sup>a</sup> Ángeles del Rincón**

*Decana de la Facultad de Geografía e Historia  
Universitat de Barcelona*

Para la Facultad de Geografía e Historia de la UB es una satisfacción presentar este volumen que rinde homenaje al 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història. Casi siempre un cumpleaños es motivo de celebración, pero así como en el caso de las personas el acontecimiento llega inexorablemente *–tempus fugit–* en esta ocasión el aniversario es la consecuencia de la ilusión y el convencimiento por una idea y del tesón y trabajo continuado de un grupo de personas que, desde diferentes perspectivas, tenían y siguen teniendo el cine como objeto de estudio.

A pesar de que en la fundación de este centro y en su continuidad han colaborado diferentes personas, algunas de ellas profesores de la UB, desde la perspectiva de la facultad la figura del Dr. José María Caparrós es central, pero también hay que recordar que en los inicios de su trayectoria profesional encontró un terreno abonado. Efectivamente, el cine como materia de investigación y de docencia se introdujo en la entonces Facultad de Filosofía y Letras gracias a la incorporación del profesor Miquel Porter al Departamento de Historia del Arte en 1969.

No es de extrañar, pues, que tras obtener su doctorado en la antigua facultad y siendo ya crítico de cine, José María Caparrós encontrara en el Dr. Porter el apoyo para incorporarse como profesor ayudante en ese departamento en 1982. No obstante, aunque el objetivo inicial del centro Film-Historia que se creó en 1980 era el cine *per se*, enseguida, sin dejar de lado ese aspecto, se decantó por la dimensión que el cine podía tener como fuente para el estudio de la Historia. Las Jornadas de *Història i Cinema* que organizó a partir de 1983 supusieron una apertura para iniciar una colaboración con el profesorado de Historia y su incorporación posteriormente al Departamento de Historia Contemporánea como profesor le dio la oportunidad de introducir el cine como instrumento para el estudio de la Historia.

El plan de estudios de la Licenciatura de Historia del 92, con su amplia optatividad y sus créditos de libre elección, permitía al alumnado la posibilidad

de matricularse en asignaturas cuyas temáticas podían, o no necesariamente, estar relacionadas con las materias de sus licenciaturas. Esto garantizaba una transversalidad que enriquecía las posibilidades formativas del alumnado a su paso por la Universidad. El Departamento de Historia Contemporánea puso en marcha la asignatura de Historia Contemporánea y Cine, que era optativa para el alumnado de la Licenciatura de Historia y de libre elección para el resto de las licenciaturas de la Universidad. Desde su aparición en 1994 se han impartido anualmente cuatro grupos y han pasado por ella cientos de estudiantes atraídos sin duda por lo novedoso de su temática y por la posibilidad de ver cine ¡yendo a clase!, pero que al mismo tiempo tuvieron la oportunidad de aprender un discurso histórico diferente.

Es indudable el valor que tiene el cine como instrumento para aprender o reflexionar sobre la historia. Evidentemente no es una fuente de conocimiento histórico como pueden serlo los documentos escritos o los restos arqueológicos. Las películas históricas, que narran hechos de un pasado más o menos reciente, pueden incurrir en errores bien por ignorancia o por subjetivismo ideológico. Pero precisamente el subjetivismo, el prejuicio, la intencionalidad con que se tratan estos acontecimientos son la fuente de un discurso histórico enriquecedor y clarificador. También el cine que no narra acontecimientos históricos puede convertirse en un buen medio para discutir contextos históricos, prejuicios e ideologías, propios de la sociedad que lo produce y a la que va dirigido.

Hay que destacar también la actividad desarrollada fuera de nuestras fronteras y que ha llevado el cine español y por lo tanto el conocimiento histórico especialmente sobre la historia reciente de España a universidades tanto de Estados Unidos como de Europa.

Esta actividad docente es resultado de una actividad investigadora cuyo vehículo de transmisión es la revista *Film-Historia*. Recientemente esta revista se ha adaptado a un formato digital que sin duda permitirá que sus contenidos lleguen con más facilidad a un público no exclusivamente universitario. El principal reto que ahora se debe afrontar es la incorporación de esta manera de afrontar la enseñanza de la Historia en los nuevos planes de estudios del Grado de Historia, con una optatividad mucho más reducida, y sobre todo en las posibilidades más diversificadas que ofrece la formación de posgrado.

Junto a la felicitación por este aniversario queremos animar a todas las personas implicadas en este Centro de investigación a continuar generando conocimiento con su actividad investigadora, a transmitirlo a la sociedad a través de las actividades docentes universitarias y extrauniversitarias, a saber adaptarse a los cambios en los que estamos inmersos y... a llegar a nuevos aniversarios, sean quienes sean entonces sus protagonistas.

---

## 25 ANIVERSARIO DEL CENTRE D'INVESTIGACIONS FILM-HISTÒRIA (1983-2008)

### **Josep Maria Caparrós Lera**

En 1983, siguiendo el modelo de otras entidades extranjeras análogas –la Internacional Association for Media and History (IAMHIST, Oxford-Washington) o el Institut Jean Vigo (Perpignan)–, con las que había tomado personalmente contacto a través de visitas y asistencia a congresos, un grupo de profesionales del Séptimo Arte estimó oportuno crear un ente similar español.

Así nació –fundado por los doctores José María Caparrós Lera, profesor titular de Historia Contemporánea y Cine de la Universidad de Barcelona (UB), y Rafael de España Renedo, profesor asociado de la misma universidad, por el pedagogo Domingo Villegas, el abogado y cinéfilo Romualdo Massanas, y el veterano crítico José Antonio Soler Carreras, entre otros colegas, como Fernando Sánchez Marcos, hoy catedrático de Historia Moderna– el Centro de Investigaciones FILM-HISTORIA, con sede en Barcelona, a fin de cubrir un vacío existente en nuestro país. Los objetivos del nuevo centro –inscrito al principio como asociación– se concretaron como siguen (cfr. artículo 2º de los Estatutos):

Agrupar a diversos entendidos y profesionales de las distintas ramas del cine, tanto teóricos como técnicos, junto a buenos aficionados e interesados por el fenómeno fílmico, con el fin de promover actividades culturales en torno a la difusión y mejor conocimiento del Séptimo Arte. Los fines específicos de la asociación pueden determinarse así:

- a) exhibición de filmes, a modo de ciclos sobre cine extranjero minoritario;
- b) conferencias periódicas sobre temas cinematográficos;
- c) jornadas de divulgación cinematográfica, a modo de conferencias ilustradas con proyecciones de películas;
- d) programación de ciclos sobre cine español en el extranjero;
- e) cursos de iniciación cinematográfica.

Estos objetivos de FILM-HISTORIA fueron reconocidos oficialmente según resolución del Ministerio del Interior del Estado español –Dirección



General de Política Interior, con fecha 12 de abril de 1983–, quedando inscritos en el Registro Nacional con el núm. 49.248 y en el correspondiente de la Direcció General d'Associacions i Fundacions de la Generalitat de Catalunya con el núm. 8.188, el 20 de mayo de 1983; todo ello con el visto bueno de los Ministerios de Cultura y Hacienda y el informe favorable del Gobierno Civil de Barcelona.

La primera actividad del Centro fue el asesoramiento de un vídeo didáctico sobre Historia del Cine, producido por Editorial Casals (90 minutos, en catalán y castellano), que realizarían J. M. Caparrós Lera y José del Castillo, y el cual obtendría dos premios especializados: mejor vídeo de investigación histórica, en el I Festival Internacional de Vídeo de Andorra (1983) y mejor videopelícula educativa según los lectores de la revista *Nuevo Video-Actualidad*. Vídeo que se presentaría en un stand, en el marco del Festival Internacional de Barcelona (octubre 1983).

Poco después, en colaboración con la UB, FILM-HISTORIA organizó las Jornades d'Història i Cinema, que alcanzaron ocho ediciones, con participación de importantes teóricos en Relaciones Historia y Cine –temática en la cual se fue especializando dicho centro–, como Marc Ferro y Ángel Luis Hueso.

A continuación, se instituyeron los Premios FILM-HISTORIA, de periodicidad anual, concedidos a las mejores películas, director e investigación históricos. Los primeros galardones ya datan del mismo 1983, que obtuvieron *El Sur*, Víctor Erice y los historiadores Santiago Pozo y Carles José Solsona. El propio Erice asistió al acto de entrega, celebrado en el salón de grados de la Facultad de Geografía e Historia de la UB. Al año siguiente, lo recibieron José Luis Guerin, por *Los motivos de Berta*, y el profesor A. L. Hueso, catedrático de Historia del Cine de la Universidad de Santiago de Compostela. Y así se ha llegado hasta hoy, con XXV ediciones de premios. Entre las personas que han recogido personalmente nuestros galardones, cabe destacar a los historiadores Marc Ferro, Jean Mitry, Emilio García Riera, Román Gubern, Rafael Utrera, Emilio C. García Fernández, Emeterio Díez Puertas y Santiago de Pablo, entre otros, o los cineastas Juan Antonio Bardem, Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis Borau, Mario Camus, Lluís Josep Comeron; mientras el hoy fallecido Akira Kurosawa envió una carta de agradecimiento.

En 1985, FILM-HISTORIA desarrolló otra importante actividad: las Jornades de cinema en viu, con la colaboración del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Coordinadas por los críticos Oriol Bassa y J. A. Soler Carreras, se exhibieron ocho obras maestras del cine mudo sonorizadas

a piano por el músico Joan Pineda. Presentadas por los especialistas Octavi Martí, Miquel Porter-Moix, Lluís Bonet Mojica, Palmira González, José Luis Guarner, Tomás Delclós, Joan Francesc de Lasa y Josep Maria Forn, constituyeron un éxito de público. Jornadas que tendrían su continuidad, diez años más tarde, con otro ciclo sobre filmes mudos “sonorizados” –también por el maestro Pineda– en el Cine-Club Monterols, de Barcelona, con motivo del Centenario del Séptimo Arte.

Otro año clave fue 1987: los profesores J. M. Caparrós Lera y Rafael de España obtuvieron una Beca del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa, para impartir en Estados Unidos sendos cursos sobre historia del cine español, organizar una exposición y visitar Hollywood. Ambos impartieron esas clases en las universidades de Texas (Austin) y Nuevo México (Albuquerque), y editaron un libro en inglés titulado *The Spanish Cinema: An Historical Approach*, que fue la primera publicación del Centro (144 pág., ilustradas). En 1988, los mismos profesores de la UB obtuvieron la Beca ERASMUS de la Comunidad Europea, para impartir un curso análogo en Gran Bretaña. Así, ambos se dirigieron a la Universidad de Southampton, donde en febrero de 1989 desarrollaron un seminario para el Departamento de Lengua y Literatura Española de ese centro universitario inglés. Las películas seleccionadas, como en USA, fueron proyectadas en 16 mm.

El curso académico 1989-90, el profesor Caparrós Lera se trasladó oficialmente del Departamento de Arte al de Historia Contemporánea, donde creó una Sección de Cine. Ahí comenzó la asignatura de prácticas “Historia Contemporánea y Cine”, que impartiría con la colaboración de los profesores Andreu Mayayo y Joan Villarroja, hoy catedráticos del mismo departamento.

1991 fue el año de nacimiento de la revista de investigación *Film-Historia*, que sustituía a las memorias bianuales que editaba el profesor Rafael de España, actual director adjunto del Centro. *Film-Historia* es una publicación que tomó como modelo la revista de la IAMHIST, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, editada en Oxford, la más prestigiosa sobre las relaciones Historia y Cine. Dedicada a la historia contextual del cine, como la norteamericana *Film and History* y la francesa *Les Cahiers de la Cinéma-thèque*, contó con un comité asesor de verdadera categoría: Marc Ferro, Eileen Bowser, Virginia Higginbotham, Robert Kern, Marsha Kinder, Nicholas Probyn, Paul Smith, Kenneth Short, Pierre Sorlin, Anthony Aldgate..., es decir, algunas de las primeras firmas especializadas.

El pionero Ferro y el español Ángel Luis Hueso abrieron el primer número (febrero 1991), del que dio cuenta *The Hollywood Reporter*. Y hasta el

presente han pasado por la revista artículos originales de nombres tan relevantes como Paul Vanderwood, D. J. Wenden, David Barnouw, Régine M. Friedman, Jean-Claude Seguin, Peter C. Rollins, Philip M. Taylor, Charles Musser, Eduardo de la Vega, Aitor Yraola, Sam Abrams, Peter W. Rose, Ian Scott, Robert A. Rosenstone y John Mraz –los dos últimos quedarían después como editores asociados–, además de los citados del comité asesor, entre otros.

Asimismo, prácticamente en cada número aparece una entrevista en exclusiva. Por tanto, en estos encuentros personales, han hablado para Film-Historia cineastas tan reconocidos como Fred Zinnemann, Carlos Saura, Bertrand Tavernier, Juan Antonio Bardem, Ken Loach, Roland Joffé, Nelson Pereira dos Santos, Montxo Armendáriz, José Luis Guerín, Benito Zambrano, Alfonso Arau, José Luis Sáenz de Heredia y José María Forqué –algunos fallecidos poco después– o teóricos e historiadores como Dudley Andrew, Henri Agel, Eileen Bowser, Robert A. Rosenstone, Pierre Sorlin o Javier Coma, que después verían la luz en un libro.

A finales de 1999, se habían editado 27 números (de una media de 120 páginas), siendo valorados por Juan Delgado Casado (*La bibliografía cinematográfica española. Aproximación histórica*. Madrid: Arco, 1993, p. 131), en los siguientes términos:

Se trata de una revista especializada en el estudio de las relaciones entre el cine y la historia en un sentido muy amplio e incluye estudios teóricos sobre el tema y análisis y filmografía de películas históricas (...). La especialización de su contenido seguramente no la hará popular pero creemos que es en ella donde se pueden encontrar los artículos sobre cine más rigurosos que se publican en la actualidad.

El año de la EXPO'92 y de las Olimpiadas de Barcelona significó la “puesta de largo” del Centro de Investigacions; pues se celebró el I Congreso Internacional sobre Guerra, Cine i Societat, que tuvo lugar en la Universidad de Barcelona, durante los días 12, 13 y 14 de febrero de 1992. Con el título en inglés de International FILM-HISTORIA Conference on War, Film and Society, asistieron 79 congresistas, casi la mitad procedentes de países extranjeros: Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Australia, Italia, Austria, Israel, Alemania, Holanda, Venezuela y México, y se presentaron 39 ponencias dentro de tres apartados: filmes de ficción, documentales y noticiarios.

La conferencia inaugural corrió a cargo de Pierre Sorlin, y actuaron como presidentes de los diversos *workshops* –con traducción simultánea del inglés al castellano y catalán, y viceversa– los profesores Ferro, Pronay, Short,

Sorlin, John Wiseman, Peter Gerdes, Alejandro Pizarroso y Caparrós Lera. Paralelamente, se organizaría un ciclo de películas de guerra en la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya. La prensa dio amplia información sobre el evento. Con un presupuesto de tres millones de pesetas –que proporcionó el Gobierno Autónomo catalán, el Ministerio de Educación de Madrid y el referido Comité Conjunto Hispano-Norteamericano, aparte de la propia Universidad de Barcelona–, las Actas de este congreso fueron editadas en 1993. Producto de esta especialización fue el encargo de la revista *Historia y Vida* de un monográfico sobre cine bélico (núm. 72, marzo 1994).

1993 fue otro año importante para el centro y la sección de cine del departamento de Historia Contemporánea, donde éste estaba entonces adscrito. Por un lado, se inició la colección de Libros “FILM-HISTORIA”. En primer lugar, se publicaría una obra colectiva –*El cine en Cataluña. Una aproximación histórica*–, primera historia del cine catalán en idioma castellano, que presentó el propio Gobierno de la Generalitat, tanto en Barcelona como en Madrid. Al año siguiente, se editó la tesis doctoral de Sergio Alegre, *El Cine cambia la Historia: Las imágenes de la División Azul*, que se presentaría en la Universidad Anthropos de Barcelona. A este segundo volumen, siguieron los dos tomos de otra obra colectiva, publicada con motivo del centenario del cine español, y en la cual intervinieron 28 autores: *Cine Español. Una historia por autonomías* (Barcelona: PPU, 1996-1998, 2 vol.).

Y en el curso 1994-1995, el BOE aprobó la asignatura optativa “Historia Contemporánea y Cine”, que impartiría oficialmente J. M. Caparrós Lera, como profesor titular de la misma; más tarde se incorporó como profesor asociado el doctor Sergio Alegre, y –ante el éxito de alumnado– se abrieron nuevos grupos que impartieron los profesores de la UB Joan Oliver, Mercedes Vilanova y Frederic Chordá. En la actualidad, los cuatro grupos –dos de mañana y dos de tarde– los imparto personalmente.

Esta asignatura optativa tuvo pronto su primer manual: *Historia Contemporánea y Cine*, de Marc Ferro, que prologó el propio Caparrós Lera y tradujo del francés Rafael de España (Barcelona: Ariel, 1995). Lo mismo haría del inglés Sergio Alegre con el siguiente libro para la misma colección especializada: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, de Robert Rosenstone, prologado por Ángel Luis Hueso (Barcelona: Ariel, 1997).

Pero en 1997, J. M. Caparrós Lera publicó el manual propiamente dicho de esta materia, producto de su experiencia docente desde el curso 1989-90: *100 películas sobre Historia Contemporánea* (Madrid: Alianza, 1997, 779

pág., ilustradas). Los objetivos de tal asignatura general –Historia Contemporània i Cinema– son que los estudiantes universitarios aprendan a valorar el film como fuente instrumental de la ciencia histórica y empleen las películas como medio auxiliar para enseñar Historia.

Junto a esta asignatura del segundo ciclo de la carrera de Historia, el mismo profesor impartió un curso de doctorado, que se titulaba “Tratamiento de las fuentes audiovisuales”, seguido de otro de segundo ciclo, denominado “El cinema espanyol sota la Dictadura i la Democràcia”, los cuales ya han dado a luz 14 tesis doctorales: aparte de la citada de Sergio Alegre sobre la División Azul, se han defendido otras tesis sobre *Metrópolis* (Tamel de Pablos), *La etnia gitana en la pantalla* (José Ángel Garrido), *Las Brigadas Internacionales en el cine documental* (Magí Crusells), *España e Iberoamérica: 500 años de historia a través del cine* (Rafael de España), *El auge del cine negro español* (Francesc Sánchez Barba), *La guardia civil en el cine* (José María Abril)... hasta las recientes *La dictadura militar argentina en l’obra cinematogràfica d’Adolfo Aristarain* (Francesc Vilaprinyó) y *La imagen de los militares en el cine español de la democracia, 1976-2007* (Juan Manuel Alonso). Vid. relación completa de publicaciones en el apartado biblio-hemerográfico.

Otra cuestión que cabría comentar es la continua asistencia a congresos especializados de los profesores Caparrós Lera, Rafael de España y Magí Crusells –no sólo de cine, sino de historia contemporánea–. Únicamente se consignan aquí las ciudades extranjeras a la que han viajado para presentar diversas ponencias o comunicaciones: Göttingen, Lyon, Londres, Southampton, Austin (Texas), Albuquerque (New Mexico), Frostburg (Maryland), Florencia, Venecia, Amsterdam, Portland (Oregon), Guadalajara (México), Salvador de Bahía, Río de Janeiro, Tel Aviv, Valparaíso, Santiago de Chile, Estambul, Bogotá, Jerusalén, Columbus (Ohio), Laramie (Wyoming), Moscú, Osaka, Lima, Piura (Perú), México D. F., Bogotá, Roma, Zacatecas (México), Berna, Dublín. Cfr. las memorias de investigación editadas desde el año 2000.

En los últimos años, los miembros de FILM-HISTORIA han seguido trabajando con renovado tesón y han consolidado la tarea comenzada hace más de una década. Tres aportaciones escritas se podrían destacar:

- a) la coordinación y redacción de un dossier para la revista *Historia 16* (núm. 234, Madrid, octubre 1995), con motivo del centenario del cine mundial, con el título “Cien años de cine”. Otros dossiers vieron la luz en publicaciones catalanas: *L’Avenç* y *Avui*.
- b) el monográfico dedicado a José María Caparrós Lera por la revista *Anthropos* (núm. 175, Barcelona, noviembre 1997), bajo el título de “Cine e historia. Una propuesta de docencia e investigación”, que sig-

nificó no tanto el reconocimiento de las aportaciones personales y en equipo del actual director del Centro, como la posibilidad de ofrecer una amplia panorámica sobre el campo específico que ocupa a FILM-HISTORIA. El entonces vicerector de la UB, Dr. Salvador Claramunt, presentó oficialmente esta publicación (96 pág., ilustradas).

- c) el dossier redactado para la revista *Historia, Antropología y Fuentes Orales* (núm. 17, Barcelona, diciembre 1997) que, bajo el título de “Cine e Historia”, fue un estudio pormenorizado sobre el tema –que incluye la denominada “Metodología Film-Historia”, para el análisis del cine argumental– y el cual se presentó en el Museo del Cinema-Tomàs Mallol, de Girona. En el número siguiente apareció una filmografía y bibliografía básica sobre cine histórico.

Por otra parte, entre las aportaciones no escritas –digamos, orales, docentes y de organización– habría que destacar las siguientes:

- 1) la coordinación de sendos seminarios sobre cine español para profesores extranjeros (dos semanas, durante los meses de julio-agosto de 1993 y 1997), dirigidos por el Dr. Carl J. Mora, *webside editor* de la revista *Film-Historia*.
- 2) la dirección de otros dos seminarios sobre la Paz y los Derechos Humanos, en la Fundació Internacional Olof Palme, de Badalona, durante los años 1993 y 1994.
- 3) la coordinación de sendos ciclos sobre las diez mejores películas del mundo y españolas, en la Facultad de Geografía e Historia de la UB, durante los cursos académicos 1995 y 1996.
- 4) la organización de un ciclo de películas de propaganda, dentro de la exposición *Rendez-te! Octavetes i guerra psicològica al segle XX*, celebrada en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), desde el mes de octubre de 1998, coordinado por el doctorando Llorenç Esteve, que llenaría el auditorio de ese centro de vanguardia (febrero 1999) y destacaría la prensa barcelonesa.
- 5) la creación del primer postgrado sobre cine de la Universitat de Barcelona Bajo el título de Cinema i Societat, fue impartido en el curso académico 1999-2000, y al cual asistieron doce alumnos, cinco procedentes de países extranjeros: Brasil, Costa Rica, Estados Unidos, Grecia y Perú. Dirigido por J. M. Caparrós Lera y coordinado por Eduard Huelin y Maria Dolors Manzano, los 27 profesores de este postgrado eran miembros del Centro FILM-HISTORIA, junto a algunos docentes del Departamento de Historia Contemporánea de la UB.
- 6) la dirección de seis cursos especializados, en *Els Julols de la UB*, dos dedicados al cine español del franquismo, uno a la democracia,

otro a Barcelona, uno al cine argentino y el último a los derechos humanos.

En el año 2000 se daría un hito importante en FILM-HISTORIA: nuestro Centro de Investigaciones es admitido por concurso en el Parc Científic de Barcelona, transformándose en un ente adscrito al vicerectorado de Investigación de la Universidad de Barcelona y a la Fundació Bosch i Gimpera. Allí, en el nuevo Parc Científic de la UB, el Centre d'Investigacions Film-Història –denominado ahora en catalán– tuvo la primera sede social: dos despachos y una sala de biblio-videoteca y visionado de películas, a disposición a todos los investigadores, con el fin de desarrollar su tarea especializada. Con la apertura de la nueva sede de la Facultad de Geografía e Historia en el Raval, FILM-HISTÒRIA se trasladó a otro local (c/ Montalegre, 6, 4ª planta, 4116), transformándose en el actual Grup de Recerca i Laboratori d'Història Contemporània i Cinema, dependiente del Departamento de Historia Contemporània de la UB.

Además, en los primeros años contamos con el apoyo económico de la empresa CINESA, para quien abrimos un *chat* semanal en Internet y dialogamos durante una hora por la red sobre un tema cinematográfico de actualidad ([www.cinesa.es](http://www.cinesa.es)), que continuaría con una historia seriada de las *majors* de Hollywood y un libro pedagógico: *Nos vamos al cine (Una clase de película)*, de Juan Vaccaro y Tomás Valero, pendiente de editar. Seguidamente, la empresa FILMAX establecería un convenio de colaboración que ha durado hasta 2007 ([www.filmax.es](http://www.filmax.es)), con la redacción de un diccionario de cine fantástico, terror y ciencia-ficción en Internet, así como una investigación sobre las comedias españolas y sendos libros sobre la historia de las distribuidoras y productoras Filmax-Balcázar y C. B. Films; mientras que YELMO-Cineplex nos encargaría la edición de la web de Curt Ficcions –“El mundo del cortometraje”– durante tres años ([www.yelmocineplex.es](http://www.yelmocineplex.es)).

Por esas fechas constituimos un Patronato, presidido por José Batlle y Julio Fernández, que tiene como vocales a los cineastas Josep Maria Forn y Lluís J. Comeron, así como a Josep Maixenchs –director de la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC)–, y como secretario al catedrático José Florit (sustituido éste, a su prejubilación, por el doctor Joan Oliver i Puigdoménech, director del Departament d'Història Contemporània de la UB).

Asimismo, hemos abierto una Tribuna del Cine Español, donde cada año invitamos a un profesional a debatir sobre nuestra cinematografía. Ya han pasado por esta tribuna realizadores como Bigas Luna, José Luis Guerín, Da-



vid Trueba, José Luis Borau, Josep M. Forn y José María Nunes, la actriz Assumpta Serna y el productor Julio Fernández.

Actualmente, también hemos continuado la colección de libros con siete nuevos volúmenes –*Minorías en el cine. La etnia gitana en la pantalla*, de José Ángel Garrido; *Balcázar Producciones Cinematográficas: Más allá de Esplugas City*, de Rafael de España y Salvador Juan i Babot; *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español*, de Francesc Sánchez Barba; *De La Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*, de Rafael de España; *Empezaré contando el final. Cine en blanco y negro del siglo XX*, de José Ángel Garrido; *Directores de cine en Cataluña. De la A a la Z*, de Magí Crusells; e *Historia(s), Teorías y Cine. 23 entrevistas*, de varios autores. Ahora tenemos en prensa *El ajedrez en la pantalla. 25 films y partidas*, de Guillermo Batlle; e *Historia de España contemporánea vista por el cine*, de Tomás Valero.

Finalmente, a partir del 2001 la revista *Film-Historia* se publicaría en formato digital ([www.pcb.ub.es/filmhistoria](http://www.pcb.ub.es/filmhistoria)) y cada año editamos un CD-ROM con los números correspondientes (hasta hoy, ocho volúmenes de *FILM-HISTORIA Online*). Y acabamos de editar otro CD con los artículos digitalizados en formato PDF de los diez años en que la revista se publicó en papel, que también se pueden encontrar en la Biblioteca digital de cinema de la UB ([www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema](http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema)). Pero de todo ello da cuenta Rafael de España en el siguiente apartado de HISTORIA & CINEMA.

No obstante, es de justicia reproducir aquí la valoración crítica que hizo el desaparecido historiador Joaquim Romaguera en el *Diccionari del cinema a Catalunya* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 262), cuya voz *Film-Història* dice así:

Revista quadrimestral publicada a Barcelona del 1991 al 2000 pel Centre d'Investigacions Cinematogràfiques Film-Història. Fundada i dirigida per Josep M. Caparrós, hi escriviren, entre altres col·laboradors, Rafael de España, Sergio Alegre, Magí Crusells, Llorenç Esteve, Edmon Roch i Xavier Ripoll. Escrita en castellà i anglès, amb alguna col·laboració en català, s'ocupa bàsicament de les relacions entre la història i el cinema, amb nombroses aportacions estrangeres d'estudiosos notables. Ha editat alguns dossiers d'alt interès. A partir del 2001 es vehicula per via digital.

No quisiera cerrar esta panorámica histórica sin agradecer, como coordinador del presente libro, la colaboración de tantos colegas y amigos, que han hecho posible que hoy podamos celebrar el 25 aniversario del Centre



d'Investigacions Film-Història. Y, muy especialmente, a los profesores que han contribuido con sus artículos originales a que viera la luz este volumen conmemorativo.

---

## NUEVAS MIRADAS A LA INQUISICIÓN\*

---

**Gloria Camarero Gómez**  
*Universidad Carlos III de Madrid*

El cine ha prestado atención a las actuaciones del Santo Oficio y de sus miembros pero recientemente ha incorporado cambios y las ha situado en el contexto de las biografías de pintores, como un trasfondo a las mismas. Así lo han hecho Milos Forman, en 2006, con *Los fantasmas de Goya*, y, el año siguiente, Iannis Smaragdis con *El Greco*.

### **Realidades, ficiones y fantasmas**

Milos Forman es uno de los directores europeos que más y mejor trabaja en Estados Unidos y así lo confirman los dos *Oscar* que tiene en su haber, por *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975) y *Amadeus* (1984). Su filmografía suele girar en torno al conflicto entre el individuo y las instituciones. En su último trabajo ha retomado la mirada al pasado y se ha centrado en la actuación del Tribunal de la Inquisición en la España de los finales del siglo XVIII.

El tema le rondaba en la cabeza desde hacía tiempo, concretamente desde los años sesenta. Entonces leyó un libro sobre el Santo Oficio y un caso en el que se había acusado falsamente a una persona de un crimen que no había cometido, pero que llegó a reconocer bajo torturas. Entendió que se daban paralelismos con el sistema comunista impuesto en su Checoslovaquia natal, donde vivía entonces, y quiso recogerlo en una película, aunque debido a las circunstancias, aparcó el proyecto. En 1984 viajó a Madrid para promocionar su *Amadeus*. Visitó el Museo del Prado con el objetivo de conocer *El Jardín de las Delicias* de El Bosco y se encontró, por sorpresa, con Goya. Le impresionaron los trabajos de este artista, sobre todo *Los fusilamientos del 3 de mayo* y lo que representan, que no es otra cosa que la matanza de un grupo de españoles en nombre de la libertad. No debemos olvidar que Napoleón vino a salvar España de las garras del Antiguo Régimen y del fanatismo religioso.

\* Este artículo se encuentra vinculado al proyecto de investigación "Modelos de interpretación en el cine histórico español" (HAR2008-04421) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Por lo tanto, el cuadro demuestra los peligros que entraña cualquier invasión y, más todavía, si se hace invocando el Nuevo Orden, como ésta y otras recientes.

La pintura del aragonés le acercó de nuevo a aquellos hechos y se reafirmó en su idea de realizar la obra que llevaba tiempo pensando. Entonces ya había abandonado Checoslovaquia y vivía en Norteamérica. Afrontó el proyecto. Sería un film sobre la actuación de la Inquisición y que evidenciaría que los errores de la historia se repiten. Cabrían muchas semejanzas. Milos Forman era muy sensible al tema de la represión. No en vano, había perdido a sus padres en Auschwitz y la situación de la España en el paso de los siglos XVIII-XIX le traía a la memoria su lucha personal contra el nazismo y contra el comunismo en su país. La intervención de Napoleón en la península Ibérica en pro del progreso, los ideales y los valores de la Revolución Francesa le recordaba a cuando los soviéticos llevaron la “libertad” a Checoslovaquia. No era la primera vez que lo tenía en cuenta y, de hecho, la represiva enfermera Ratched, de *Alguien voló sobre el nido del cuco*, era la personificación del Partido Comunista Checo. En su opinión, todos los regímenes totalitarios necesitan reprimir a la gente para perpetuarse en el poder. La forma más eficaz es castigar a los inocentes obligándoles a confesar crímenes que no han cometido.

Eso es lo que pasa en *Los fantasmas de Goya*. Critica a la Inquisición, no a la Iglesia, que cruza la línea de lo aceptable. Lo hace justo cuando los Estados Unidos debaten qué es tortura y qué no lo es, a raíz de que el mundo conociese las actuaciones de sus soldados durante la ocupación de Irak en la cárcel de *Abu Ghraib*, cerca de Bagdad. Hay más paralelismos. Cuando Napoleón, mandó su ejército a invadir España, dijo a sus generales que los españoles les recibirían con flores como a liberadores y así lo recoge la película: *Llegan los franceses como libertadores, con flores y besos, a las calles de Madrid. Convertirán a los españoles en hombres libres*. En 2003, el vicepresidente norteamericano, Dick Cheney, pronunció casi la misma frase al dirigirse a sus tropas poco antes de que estas embarcasen para invadir Irak: *los iraquíes os recibirán con flores como a libertadores*. Dos siglos no son nada. La historia se repite, aunque como dijo Karl Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*: “la historia no suele repetirse, y en caso de hacerlo la tragedia se convierte en comedia”. Los hechos lo constatan.

El film empieza en 1792 y muestra al Santo Oficio en su apogeo, repartiendo tormento por doquier. Continúa con la llegada del ejército napoleónico a España y la insurrección del pueblo español, para terminar con la última derrota de los franceses por parte de las tropas del duque de Wellington, y la

restauración de la monarquía en la figura de Fernando VII, el “Deseado”. En total, recoge un periodo de veintidós años de fuertes convulsiones, que culminan con la vuelta al Absolutismo y al Tribunal de la Inquisición y se narran a través de la mirada que Francisco de Goya nos dejó en sus cuadros.

No es un clásico *biopic* sobre Goya ni una historia de Goya<sup>1</sup>. Es una historia con Goya. Ahí está la diferencia. Pero la ambientación y las caracterizaciones están hechas en base a las pinturas de este. La coloración y la luz de la película son las de las obras del aragonés y, en muchos momentos, predominan las tonalidades oscuras propias de las *Pinturas Negras*. Sin embargo, el pintor no es el protagonista. Lo es el inquisidor Lorenzo Casamares, que se transformará en ministro del gobierno de José Bonaparte. Precisamente, por ello, le da vida uno de los actores de más renombre en España, Javier Bardem, que hubiese hecho un Goya magnífico, pero no le correspondía el papel porque no era la figura principal de la trama, sino un mero testigo de la época. Para interpretar al pintor, se ha buscado un rostro menos famoso entre nosotros y se ha hecho, precisamente, para restarle trascendencia al individuo que representa. Se trata del sueco Stellan Skarsgard, conocido por su intervención en la segunda parte de *Piratas del Caribe* (2006), aunque alcanzó la mayor popularidad trabajando al lado del director danés Lars von Trier, en *Rompiendo las olas* (1996) o en *Dogville* (2003), junto a Nicole Kidman. No se parece demasiado al Francisco de Goya que hemos visto tradicionalmente en el cine y que está inspirado en el retrato que le hizo Vicente López, en Madrid, en 1826, cuando ya estaba en Burdeos y regresó a la Capital un tiempo corto para arreglar lo referente a su pensión de la Tesorería Real, a la que tenía derecho

1. La vida de Goya se ha llevado al cine argumental en numerosas ocasiones. En España, los primeros intentos se remontan a los años veinte y se produjeron en ese tiempo para conmemorar el centenario de su fallecimiento. El propio Luis Buñuel 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, tres años antes de que debutase con *Un perro andaluz*. 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*. Sí 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 pintor, 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.

por los cargos de Pintor de Cámara y de Pintor del Rey que había ejercido en la Corte de Carlos IV. En este caso, la caracterización se ha hecho siguiendo determinados autorretratos menos famosos, como el *Autorretrato a lápiz* y el *Autorretrato ante el caballete*, ambos de 1795.

Los dos personajes ejemplifican dos formas distintas de enfrentarse a la vida: la de la razón, pragmática, inamovible y sólida de Goya y la fanática e “interesada” del Padre Lorenzo, el cual terminará cayendo en la contradicción más absoluta. Progresivamente, va tomando conciencia de los atropellos que comete el Santo Oficio, pero sigue pertrechado en su cobardía para acabar propugnando los ideales de Libertad, Igualdad y Fraternidad de la Revolución Francesa. Entonces, situado ya en la esfera del nuevo poder, el de Napoleón y José Bonaparte, preside un tribunal que juzga a sus antiguos compañeros y los considera *la cara del fanatismo*. Habla en nombre de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, que recogió la Asamblea Constituyente Francesa en 1789 y que fue el prefacio de la Constitución de 1791.

Es una figura muy bien construida narrativamente y que puede estar inspirada en algunos inquisidores que existieron realmente y que defendieron las ideas afrancesadas, como Ramón José de Arce<sup>2</sup> o Juan Antonio Llorente, al que Goya pintó con las condecoraciones que le había concedido José I en un retrato fechado en 1811 y que se conserva en el Museo de San Paulo. El cura Lorenzo podría ser una recreación de éste porque el retrato que hace de él el pintor en la película recuerda al de aquél en cuanto a que adopta una postura similar. Aparece también de pie y de cuerpo entero. Viste igual traje talar y lleva la Cruz de Caballero Comendador de la Orden Real de España. Esta semejanza entre el retrato figurado y el retrato verdadero tiene el valor de referencia, pero carece de fundamento formal. No hay coincidencia en las fechas. Aquí retrata a Casamares cuando todavía es inquisidor, es decir antes de la Guerra de la Independencia y hacia 1792, de forma que resulta imposible que llevase emblemas otorgados por el rey Bonaparte, el cual todavía no había llegado al trono español. El de Llorente lo hizo Francisco de Goya durante la Contienda y cuando su puesto en el Tribunal había quedado en suspenso. Además, el ficticio lo quema el Santo Oficio al resultar condenado el retratado y el real permaneció en el tiempo. Tampoco hay grandes similitudes en las biografías de ambos personajes más allá de sus posteriores posicionamientos a favor del ideario afrancesado. Juan Antonio Llorente ocupó distintos cargos inquisitoriales de responsabilidad, como el de Secretario del Tribunal o el de Censor Literario. Durante la Guerra estuvo al lado de José I y empezó a escri-

2. Arzobispo de Burgos y Zaragoza e Inquisidor General entre 1798 y 1808. Se exilió a Francia en 1816, donde pasó el resto de su vida.

bir sobre la Inquisición a partir de la información de primera mano que tenía. Fueron dos textos: *La memoria histórica sobre la opinión de España acerca de la Inquisición* y *Anales de la Inquisición*. Al terminar la guerra, emigró a Francia. Allí siguió trabajando en la divulgación del mismo tema y, en 1817, publicó su obra más conocida: *Historia crítica de la Inquisición en España*. Durante el Trienio Liberal regresó a España y falleció en 1823, en Madrid.

La persona de Lorenzo Casamares estaría basada en la de Juan Antonio Llorente, pero no lo es. Ocupa en la Inquisición un puesto de mucho menor rango y llega a formar parte del gobierno de Bonaparte. En ningún momento le vemos escribir sobre las actuaciones del Tribunal ni sobre nada y casi su único objetivo es estar siempre entre los que mandan, sean cuales sean. Se presenta a sí mismo como un “creyente idealista” y lo dice con frecuencia: *yo creo en ideales*. Critica a la España siguiente a la invasión francesa porque *es un gran prostíbulo y no le interesan los ideales*. También lo hace contra Goya: *Trabaja para quien le paga*. Pero, en realidad, es un arribista que modifica constantemente sus criterios y siempre en su propio beneficio. Sólo al final renuncia a arrepentirse públicamente de su colaboración con los franceses y acepta la consecuente ejecución. Es una figura llena de matices. La historia también lo está y exige explicar si una invasión, en este caso la de Napoleón a la España de 1808, responde al presupuesto de traer las libertades a un pueblo o a los afanes imperialistas del poderoso. Ciertamente, implicó la abolición de la Inquisición y la condena de los inquisidores, como se ve en el film, pero también dejó tras de sí un reguero de sangre y de muertos. El fin de la guerra pudo ser una liberación, pero con las mismas contradicciones, porque supuso volver a imponer el fanatismo religioso.

El tercer elemento de la trama es Inés Bilbatúa (Natalie Portman), joven musa del pintor. Se trata de un personaje de ficción que, en la realidad, nunca estuvo al lado del artista. En la película hace su retrato y se dice que la representó en la figura de uno de los ángeles de los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida, pero éstos los realizó bastante después, en 1798, y, por lo tanto, no pudo haber posado ya en 1792, que es cuando se indica en la película.

Inés es acusada de herejía. Goya intenta ayudarla a través del cura Lorenzo, aunque reconoce que no está en condiciones de *pedir favores a la Inquisición*, pero es torturada y confiesa el supuesto crimen de haber *realizado prácticas con antepasados judíos*. La realidad histórica era otra y en estos finales del siglo XVIII, cuando ya habían pasado más de tres siglos desde que los Reyes Católicos decretaron la expulsión de los judíos, las persecuciones contra el judaísmo y los judaizantes no eran el objetivo prioritario de la In-

quisición, sino que de lo que se ocupaba prioritariamente era de impedir que las ideas liberales que venían de Francia se extendiesen por España e iba a dirigirse, en buena parte, contra los ilustrados. El ejemplo más representativo lo tenemos en el proceso a Pablo de Olavide (1778) y también en el control que ejerce sobre los textos que difunden el ideario de la Revolución Francesa<sup>3</sup>.

Casamares la visita en las mazmorras y termina dejándola embarazada. El padre de la chica demuestra al Inquisidor que cualquiera puede reconocer un pecado o un crimen bajo tortura, aunque no lo haya cometido. Hace la prueba con él y lo “somete a cuestión”, que es el nombre que daba la Inquisición y se recoge en el film, al acto de torturar. Así, llega a admitir y a firmar el mayor de los absurdos: ser hijo de *chimpancé* y *orangután*. Tras conocer sus superiores el hecho, que cuestiona las prácticas del Santo Oficio, huye a Francia y regresa a nuestro país con los mandos napoleónicos de la ocupación, como liberal y como libertador. Entonces, se decreta la abolición del Tribunal de la Inquisición y la liberación de los condenados. Inés sale de la cárcel. Los años de detención han hecho mella en ella y está muy deteriorada física y psíquicamente. Sus familiares han muerto y persigue recuperar a la hija que ha tenido en prisión con el sacerdote Lorenzo y que le quitaron al nacer. Goya vuelve a ayudarla en ese intento, pero aquél la recluye en un asilo-psiquiátrico y manda a la hija (Alicia) fuera de España. Al final, Bilbatúa recupera a una nieta, que cree que es su hija. Para ella, los días de la Guerra de la Independencia son una mezcla de liberación-represión, en cuanto a que deja la prisión, pero es llevada a un centro de acogida para dementes. Después, con la derrota de los franceses, vuelve la Inquisición y Casamares es jugado y ejecutado. Pero, Inés está en la calle con la niñita en los brazos. Es la viva representación de una nueva contradicción y a este personaje el retorno al absolutismo, y la consecuente ejecución de Lorenzo, le aportan libertad. Todo ello inspiró una novela homónima posterior<sup>4</sup>. La escribieron el propio director y el guionista de la película, Jean-Claude Carrière, que había sido biógrafo colaborador habitual de Buñuel en los guiones de trabajos de tanto alcance como *El discreto encanto de la burguesía* (1972) o *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

Así, el film se convirtió en novela y no faltan los errores en el mismo. Cuando empieza estamos en 1792. Varios inquisidores comentan *Los caprichos* y, a la vista de ellos, deciden endurecer la actividad del Tribunal. Lorenzo se ofrece para liderar ese movimiento de mayor represión. En realidad, el

3. Sobre ambos temas pueden verse los trabajos de DEFURNEAUX, Marcelin, *Pablo de Olavide, el afrancesado* (Padilla Libros. Sevilla, 1990) e *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII* (Taurus. Madrid, 1973).

4. Edición española de Tusquets. Barcelona, 2006.

pintor hizo dicha serie de grabados después, entre 1798 y 1799, y los puso a la venta, a la que aluden los inquisidores, el último año. Además, en la década de los noventa del siglo XVIII, la Inquisición tuvo menos poder y estuvo más en entredicho. Fueron los años del primer mandato de Godoy, cuyo ascenso se inició, precisamente, en 1792. Trató entonces de seguir una política ilustrada y de vincular más el Santo Oficio a la Corona. La inquisición cambió. Restringió sus acciones espectaculares, empezando por los teatrales autos de fe, y decreció su actividad y sus recursos, pero siguió estando muy presente en la vida política y cultural con sus ya citadas intervenciones contra los escritos, los símbolos y las ideas de influencia revolucionaria<sup>5</sup>. Su suerte corría en paralelo a la de la Monarquía Absolutista y muchos reclamaban su abolición, que decretaría el gobierno de José Bonaparte primero y las Cortes de Cádiz, después<sup>6</sup>.

La película presenta a Goya solo en esa lucha. Estamos ante la “leyenda romántica” del artista, que había gestado la crítica francesa en la segunda mitad del siglo XIX con los trabajos de Mathéron e Yriarte<sup>7</sup>. En base a aquellas referencias, el pintor se nos muestra como un ser solitario y atormentado. Su vida se asienta en dos circunstancias personales: la sordera y la pasión por la duquesa de Alba, de modo que la enfermedad y el amor conforman al genio. Ninguna de estas cuestiones aparece. Realmente, 1792, que es el año con el que empieza el film, es cuando se le manifestó la enfermedad que le dejó sordo para siempre. Los textos románticos hablan de locura o de sífilis, pero, en verdad, lo que tuvo fue un mal muy común entre los pintores entonces: el saturnismo. Se trata de una intoxicación causada por el plomo contenido en las pinturas que usaban, que produce alucinaciones, anemia, parálisis en las extremidades, vértigos, dolores de cabeza, zumbidos y sordera definitiva, que fueron los problemas que padeció desde esa fecha y hasta el final de sus días.

Pero nada se dice entonces. Posteriormente, en los días de la Guerra, se nos presenta ya sordo y reconoce: *Veo las explosiones, pero no puedo oírlas*. Pide que le hablen despacio y de frente para poder entender las conversaciones leyendo el movimiento de los labios y se acompaña de un intérprete del lenguaje de los mudos. Sin embargo, sí se insiste en la soledad porque es

5. ALVAREZ DE MORALES, Antonio, *Inquisición e ilustración (1700-1834)*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1982.

6. Fernando VII restauró el Tribunal de la Inquisición en 1814, cuando regresó al trono español, y estuvo vigente hasta 1820, quedando suprimida durante el Trienio Liberal (1820-1823). A partir de ahí, volvió a imponerse y permanecería hasta su abolición definitiva en 1834, bajo el reinado de Isabel II.

7. MATHÉRON, Laurent, *Goya*. Paris, 1859. (Traducción española: Biblioteca Universal. Madrid, 1890) e YRIARTE, Charles, *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tábar, Bocourt et Ch. Yriarte*. Henri Plon. París, 1867.



elemento consustancial del arquetipo del genio. Pero aquí adquiere otro significado para transformarse en excepcionalidad. El pintor resulta ser el único testigo de lo que sucede, el único que comprende el sufrimiento popular, el único que no lo aplaude, sin que exista nadie más que piense lo mismo y que se haya posesionado en el mismo lugar, lo que es difícilmente creíble en unos momentos en los que el poder religioso y político era tan brutal. Las preocupaciones del artista, su lucha y sus miedos eran también los de los ilustrados, los afrancesados y los liberales. Eso es lo que no se dice.

La figura de Goya carece de importancia. Es una mera excusa para contextualizar una época. Por ello, su presencia en la película como creador es muy limitada. Aparece ante el caballete con *El coloso*<sup>8</sup>, le vemos grabar *Los caprichos* y pintar, en algunas ocasiones. A veces, lleva el sombrero de las velas puesto para iluminarse, que es con el que se autorretrató entre 1790 y 1795 en el llamado *Autorretrato en el taller*, que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Hace comentarios verídicos cuando retrata al Padre Lorenzo acerca de su dificultad para representar las manos. Así era y, en consecuencia, cobraba más por los retratos en los que aparecían. En este caso, carga al inquisidor un suplemento de 3000 reales por pintarle las dos manos. Ejecuta otro retrato ficticio, el de Inés Bilbatúa, el cual recuerda al de Sabasa García (1804-1808) porque la caracterización de Natalie Portman para interpretar a la joven se ha hecho en base a esa figura. También pinta uno real, el de *María Luisa de Parma a caballo*, cuya presencia genera una nueva confusión porque lo realizó en 1799 y no hacia 1792, como se muestra aquí. Sin embargo, cuando lo está efectuando, hace comentarios que corresponden a la verdad y que aluden a la falta de belleza de la soberana y al deseo de la misma de pretenderla desesperadamente hasta resultar patética. Goya le pregunta: *¿Cómo queréis que la historia os recuerde?* Y ella responde: *Tal y como soy: joven y hermosa*. Es puro sarcasmo, pero quiere demostrar la existencia de cierta complicidad entre el pintor y María Luisa, que pudo ser cierta, aunque acabó en 1800, cuando Goya realizó *La familia de Carlos IV*, donde se sintió ridiculizada y puso el punto final a los servicios del aragonés como Pintor de Cámara. La Reina era entonces una mujer poco agraciada físicamente, que rondaba la cincuentena y carecía de dientes, pero tenía plena confianza en el artista y estaba segura de que siempre sacaba a la luz lo mejor de su físico, que según ella,

8. Hoy se apunta la posibilidad de que esta obra no salió de las manos de Francisco de Goya sino de las de su discípulo, Asensio Juliá. Las primeras sospechas llegaron en 1991, cuando fue restaurada para incluirse en la exposición *Goya: El capricho y la invención*, y las pusieron sobre la mesa Manuela Mena y Juliet Wilson-Bareau, que comisariaron la muestra. Recientemente, se han descubierto en la misma las iniciales A. J., correspondientes a las del citado autor, lo que avala la teoría de que no se debe al pintor aragonés. Según el director del Museo del Prado, Miguel Zugaza, dicha aparición cierra “el ciclo de las evidencias de que esta pintura no es de Goya”. *El País*. 27 de junio de 2008.

eran sus brazos e insistía para que los representase desnudos, especialmente en aquellos retratos que tenía previsto regalar a Godoy. La película adelanta los acontecimientos y concreta la decepción real en dicho retrato ecuestre.

No son los únicos cuadros que aparecen en el film. Vemos también *El Jardín de las Delicias* de El Bosco, *Las Meninas* y *Los Borrachos* de Velázquez o *La familia de Carlos IV*, junto a otros que cuelgan de las paredes del Museo del Prado. Es un homenaje que hace el propio director a dicha pinacoteca para rememorar el impacto que le causaron esas y otras obras de la misma, cuando la visitó. Pero hay más y muchas de las secuencias recuerdan trabajos concretos del pintor. La que muestra el asilo-psiquiátrico en el que es ingresada Inés Bilbatúa tras salir de las cárceles de la Inquisición remite irrevocablemente a *La casa de los locos* (1808-1812) y cada actuación del Tribunal que se muestra lo hace al cuadro *El Tribunal de la Inquisición*, realizado en 1810. El final de la película, con la imagen de Casamares camino a la horca y provisto del capirote nos hace pensar en la *Procesión de disciplinantes* (1815) y también en las composiciones de sus seguidores, como Eugenio Lucas con *Garrote vil* (1860) o *Condenado por la inquisición* (1862).

Francisco de Goya está presente más por su obra que por su vida y es que no se ha buscado hablar de Goya sino mostrar la Historia con sus contradicciones, realidades, ficciones y fantasmas. Ese es el verdadero objetivo de la película y Milos Forman lo ha conseguido.

## Desde el retrato como metáfora

Iannis Smaragdis afrontó la realización de *El Greco* desde los sentimientos. No era la primera vez que se dedicaba al *biopic* de sus más prestigiosos compatriotas y ya en 1996 había realizado *Kavafis*, basada en la biografía del citado poeta. Pero con este último trabajo fue más allá e hizo “realidad un sueño de siete años”. La figura de Doménico Theotocopoulos le resultaba cercana. No en vano nació en la actual capital de Creta, Heraklión, que era la antigua Candía, a 300 metros de la casa donde vino al mundo El Greco y, según dijo: “me bautizaron en el mar en el que él nadó”<sup>9</sup>.

Se trata de la adaptación de la novela de Dimitris Nollas, *El Greco, el pintor de Dios*. Tampoco es una biografía sobre el artista, en sentido estricto, sino que el mayor protagonismo corresponde a la persona del Inquisidor General Niño de Guevara. Es una figura destacada, igual que lo era Lorenzo

9. *El Mundo*. 7 de marzo de 2007.

Casamares en *Los fantasmas de Goya*. Por ello, le da vida también el intérprete principal del reparto, Diego Botto, en tanto que el papel de El Greco lo encarna un actor nobel, procedente del teatro inglés, llamado Nick Ashdon y que debuta en el cine con esta actuación.

Ahora bien, Casamares era un personaje de ficción y Fernando Niño existió realmente. Sabemos que descendía de los marqueses de Texares y que tenía la misma edad que Theotocopoulos. Había nacido en Toledo, en 1541. Estudió Derecho en las Universidades de Alcalá de Henares y Salamanca y llegó a ser un reconocido jurista, que presidió la Chancillería de Granada en 1584. El papa Clemente VIII le nombró cardenal en 1596 y vivió en Roma hasta 1599. En esa fecha regresó a España para tomar posesión de los cargos de Inquisidor General y de Consejero de Estado, que le había otorgado Felipe III<sup>10</sup>. Dos años después fue designado arzobispo de Sevilla y en 1602 renunció al puesto de máximo responsable del Santo Oficio por orden del monarca y fue sustituido por Juan de Zúñiga, obispo de Cartagena<sup>11</sup>. Falleció en 1609, cinco años antes que El Greco, y está enterrado en la iglesia del convento de San Pablo de Toledo<sup>12</sup>. Ocupó el decimocuarto lugar en la lista de los Grandes Inquisidores y durante su mandato al frente de la Inquisición mandó ejecutar a más de dos mil personas. Sin embargo, la historia popular y, básicamente, la ciudad de Sevilla lo recordaría porque en 1604 ordenó a las cofradías que pasasen por el Palacio Arzobispal, es decir impuso lo que hoy es la carrera oficial de las procesiones de Semana Santa a la Catedral.

Pero la mayor diferencia entre *Los fantasmas de Goya* y *El Greco* está en los retratos que hacen sendos artistas de los inquisidores en cada una de ellas. El de Lorenzo Casamares que vemos pintar a Goya es una recreación que no corresponde a ese personaje. Por el contrario, el de Fernando Niño de Guevara es una realidad y uno de los trabajos más conocidos de Doménico, que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. Sobre esta obra pivota el libro de Dimitris Nolla y la adaptación cinematográfica que nos ocupa. No es la primera vez que dicho cuadro genera un relato y cabría recordar la novela *El Greco malt den Großinquisitor* (“El Greco pinta al Gran Inquisidor”), escrita por Stefan Andres en 1936.

10. Eran puestos de designación real, pero requerían la aprobación papal. CONTRERAS, Jaime, *Historia de la Inquisición Española (1478-1834)*. Arco Libros. Madrid, 1997, p. 63.

11. Seguramente, detrás de tal destitución estaba el duque de Lerma, que presionaba a Felipe III para que cesase a éste y nombrase Inquisidor General a su tío Bernardo de Sandoval y Rojas, lo que sucedería años después, en 1608.

12. VILLANUEVA, Joaquín; ESCANDELL BONET, Bartolomé (dirs.), *Historia de la inquisición en España y América*. Biblioteca de Autores Cristianos. Centro de Estudios Inquisitoriales. Madrid, 2000. Vol. III, p. 257.

*El Greco* establece una sólida relación entre el pintor y el inquisidor que se remonta a los años de juventud en Venecia. Según la película se conocen en el taller de Tiziano y el eclesiástico resulta ser desde el principio un personaje inquietante que observa permanentemente al artista y no duda en manifestar su creencia acerca de que *todo arte es peligroso*. Le acompaña el clérigo Chacón, el cual comenta una realidad y es la mucha demanda de pintores y de obras pictóricas que se daba entonces en España, especialmente porque Felipe II estaba llevando a cabo las obras del Monasterio de El Escorial, que había empezado en 1563, y necesita contratar artistas para las decoraciones del mismo.

Sin embargo, la verdad tuvo que ser otra. Niño de Guevara no estuvo nunca en Venecia y, por lo tanto, no pudo coincidir con El Greco en esa ciudad. Tampoco hubiera sido posible el contacto en Roma porque aunque los dos vivieron en la capital italiana lo hicieron en fechas distintas: Doménico entre 1570 y 1577 y el Cardenal bastante después, entre 1596 y 1599, cuando aquel estaba ya totalmente establecido en Toledo. Además, la recomendación para que viniese a España se la hizo, en Roma, Luis de Castilla, que era hijo natural del deán del cabildo catedralicio toledano, Diego de Castilla. Ese fue quien le aconsejó que se trasladase a nuestro país y por su mediación recibió el primer encargo, consistente en realizar los retablos del Convento de Santo Domingo el Antiguo de dicha ciudad (1577-1579), donde posteriormente sería enterrado.

En cualquier caso, está al lado del pintor cuando llega a Toledo, concretamente cuando ha terminado el *Expolio* para la sacristía de la catedral y lo presenta a los rectores de la misma. Es el año 1579. La película muestra la polémica que suscitó la obra y el rechazo por parte de aquellos que, realmente, se basó en dos motivos: uno, que no era fiel con el pasaje del Nuevo Testamento que recoge y otro, que resultaba irreverente. Así, precisaron que las tres Marías aparecían al lado de Cristo cuando en la realidad no lo estaban y que representaba a algunos personajes detrás de éste, con las cabezas por encima de él. Por dichas razones redujeron el precio y ofrecieron 227 ducados en lugar de los 900 pactados. Tras un largo litigio, El Greco aceptó la cantidad ofrecida sin descontar los 150 ducados que había recibido de adelanto, o sea que la valoración final ascendió a 377 ducados, casi la mitad de lo que se había establecido de antemano<sup>13</sup>.

Niño de Guevara defiende la obra y expresa su opinión acerca de que vale más. A partir de ahí, le vemos visitar frecuentemente al pintor. Es ya aspirante a Inquisidor General y condena sin piedad, lo que sin duda fue cierto

13. Según el film la cantidad ofertada es de 225 ducados frente a los 900 acordados. Los datos exactos de la tasación y los posteriores procesos judiciales de reclamación los recoge con todo detalle ÁLVAREZ LOPEDA, José, *El Greco*. Akal. Madrid, 2001, p. 24.

porque estamos en los años en los que las actuaciones del Santo Oficio se endurecieron mucho y especialmente las que emanaban del Tribunal de Toledo, que se había creado con carácter permanente en 1485, es decir sólo siete años después de que los Reyes Católicos fundasen la institución. Theotocopoulos le pide que excarcele al panadero Charcadil y lo cumple. Toma conciencia de las arbitrariedades que comete el Tribunal y se posiciona al lado de los individuos anónimos, muchos de los cuales protagonizan sus cuadros y en ellos *se convierten en santos*. El clérigo quiere que el artista lo represente y le deja libertad para que lo retrate tal como lo ve. Así lo hace.

En realidad, el Greco pintó el retrato en 1600 y, seguramente, en Toledo, pues aunque en esa fecha Fernando Niño era cardenal de Sevilla y residía en esa población, visitaba la ciudad castellana con frecuencia. Durante una de esas visitas, entre febrero y marzo de dicho año, realizó el cuadro, que debía colocarse en la tumba del retratado, el cual tenía entonces cincuenta y nueve años y era el máximo responsable del Santo Oficio. El pintor se inspiró en los retratos de cardenales y papas hechos por Rafael y Tiziano y representó al Inquisidor de cuerpo entero, sentado sobre un sillón que se sitúa en diagonal para dar mayor movimiento y volumen al conjunto. Tiene la mirada oblicua y las manos colocadas de distinta manera, una abierta y la otra cerrada, con lo que consigue “sensación de vida”. Las baldosas tricolores del suelo incrementan el efecto de profundidad y no faltan los atributos cardenalicios, como el hábito de seda roja y encajes blancos, el sillón de terciopelo y los zapatos del mismo color o los cuatro anillos en las manos. Pero, la mayor importancia está en que captó fielmente la personalidad del modelo y “pintó su alma”, mostrándolo como un individuo frío y severo, que nos mira con dureza y ojos interrogantes a través de sus antiparras. Lo ha convertido en un “fuego sangrante”<sup>14</sup> y ya Cossio lo definió como un “fastuoso prototipo de la Inquisición española”<sup>15</sup>.

Pero tal afirmación tiene mucho de tópico. Se dice que es la viva imagen de la crueldad y la intransigencia que alumbró el Santo Oficio porque se presupone que es el retrato de la máxima autoridad del mismo en ese momento<sup>16</sup>. Rezuma poder y firmeza, pero dotarle de tales connotaciones no estuvo en la intención del creador, sino en la mirada del espectador y es una mirada condicionada por dicha creencia previa. Resulta poco probable que El Greco quisiese buscarse problemas con la Inquisición y, además, desagradar a un cli-

14. *Feuer geworden*. Así se califica el retrato en la citada novela de Stefan Andres.

15. COSSIO, Manuel B. *El Greco*. Fortanet. Madrid, 1908. Vol. I, p. 421.

16. No es una opinión unánime y algunos historiadores, como KAGAN, Richard L. (“La Toledo del Greco”, en AA.VV. Catálogo de la exposición *El Greco de Toledo*. Museo del Prado. Alianza. Madrid, 1982, págs. 35-73), creen que el retratado no es Fernando Niño de Guevara sino Bernardo de Sandoval y

ente potencialmente importante, que podía proporcionarle nuevos encargos. No lo hizo y, muy al contrario, lo que parece hacer es solicitar el patrocinio del retratado mediante el símbolo de colocar un papel con su firma a los pies de aquel. Este recurso repetido del papel tirado en el suelo es aquí una forma de ponerse metafóricamente al servicio del prelado<sup>17</sup>.

A la vista del cuadro en la película, Niño de Guevara monta en cólera y hace recaer todo el peso de la Inquisición sobre el artista. Compadece ante el Tribunal y se le imputan los delitos de blasfemia, comer carne los viernes y hacer una pintura alejada de los mandatos de Dios. Son acusaciones adaptadas al objetivo fílmico de presentar el arte de Theotocopoulos “distinto” y transgresor de las normas pictóricas establecidas. Los datos contenidos en el *Manuscrito de Halle*<sup>18</sup> demuestran que la prioridad del Tribunal de Toledo era entonces acabar con la heterodoxia religiosa y se dirigía principalmente contra judaizantes y moriscos así como contra luteranos, calvinistas y anglicanos, en menor medida. El Greco debe responder también de amancebamiento y sale a colación el hecho de que conviviese con Jerónima de las Cuevas sin estar casados y haber tenido un hijo con ella.

En verdad, poco se sabe de esta mujer, pero ha alumbrado la “leyenda romántica del artista” y el propio Smaragdis ha llegado a afirmar que *El Greco sin Jerónima no habría podido ser El Greco*<sup>19</sup>. Toda una exageración. Es posible que la conociese en Madrid cuando llegó en 1577, como se ve en el film, pero resulta dudoso que perteneciese a una familia de la nobleza ya que en los archivos no aparecen datos referentes a nobles con esos apellidos. Una opinión bastante extendida indica que tenía ascendencia morisca<sup>20</sup>, siendo esta la razón por la que el pintor no pudo casarse con ella, aunque también se aluden otros motivos para explicar la ausencia de matrimonio, tales como que él estuviese ya casado al llegar a España o que sin estarlo, no pudiese demostrar ser libre para contraer nupcias. Se desconoce cuando falleció, aunque algunos sostienen que pudo ser en plena juventud y a causa del parto<sup>21</sup>. Sin

Rojas, arzobispo de Toledo y decimoséptimo Inquisidor General, que ocupó el cargo entre 1608 y 1618. Se basan en el gran parecido físico que tiene la figura aquí representada con otros retratos de éste, como un grabado anónimo de 1599 que se guarda en la Biblioteca Nacional o los que realizó Luis Tristán, que están en Toledo, en el convento de San Clemente y en la sala capitular y sacristía de la catedral.

17. BROWN, Jonathan; CARR, Dawson A. “El retrato de un cardenal: ¿símbolo o simulacro?”, en AA.VV. *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*. Alianza. Madrid, 1984, pp. 57-73.

18. SIERRA, Julio. *Procesos en la Inquisición de Toledo (1575-1610)*. *Manuscrito de Halle*. Trotta. Madrid, 2005.

19. *El Periódico de Catalunya*, 13 de marzo de 2007.

20. Es la versión que da la novela de FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, *El Griego* (Planeta. Barcelona, 1985).

21. Gregorio MARAÑÓN defiende esa teoría: *El Greco y Toledo*. Espasa-Calpe. Madrid, 1956.

embargo, esta Jerónima que interpreta Laia Marull y que no resulta del todo creíble porque seguimos viéndola en el papel de aquella atemorizada Pilar de *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003), se presenta aquí junto al pintor en todo momento, incluso después de 1600, cuando éste responde ante el Tribunal de la Inquisición. La acompaña su hijo Jorge Manuel, que en esa fecha tendría, en realidad, más de veinte años y trabajaba ya en el taller de su padre, pero sigue apareciendo como niño.

Jerónima fue modelo de muchas de las pinturas del artista. La película lo recoge e incluso la presenta posando para el famoso cuadro *La dama del armiño*, realizado ese año de 1577<sup>22</sup>. Es uno de los tópicos que recrea. Igualmente insiste en el carácter luchador de la familia del artista y en la oposición de los mismos al control de los venecianos sobre Creta. El Greco es el hijo de *un rebelde* que integra *la resistencia*. Posiblemente no fuese así. Su padre ejercía de recaudador de impuestos, es decir que era funcionario de Venecia. Gozaba de una posición económica desahogada y no hay noticias de que participase en movimientos de liberación, como aquí se presenta. Las contradicciones respecto a esta cuestión son abundantes. En otro momento se indica que su hermano *Manoussos* luchó en la batalla de Lepanto, lo que quiere decir que nutrió las tropas venecianas de la coalición cristiana que se enfrentó a los turcos, junto con España, Génova y la Santa Sede. No está documentado, pero es una prueba de adhesión a Venecia. Tampoco lo está el que el padre muriese envenado por el poder veneciano como se dice en el film y que constituye un argumento en sentido contrario.

En realidad, Doménico, salió de Creta por motivos profesionales y no por los políticos que se citan. En su tierra natal tenía ya bastante reconocimiento como pintor de iconos y se ganaba bien la vida con estas obras, pero quería convertirse en un pintor occidental y aprender los secretos de la perspectiva. Por ello fue a Venecia y permaneció en dicha ciudad tres años, desde

22. La literatura y el cine han popularizado el lienzo. No se descarta que lo hiciese Tintoretto y también hay dudas respecto a la identidad de la retratada. Xavier Bray en el catálogo de la exposición *El Greco*, celebrada en la National Gallery de Londres, en 2004 (edición: National Gallery, Londres, 2004), considera que podría tratarse de la duquesa de Béjar o, incluso, de la infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II, aunque también apunta la posibilidad de que fuese Jerónima de las Cuevas. Algunas obras de ficción han planteado que es una inexistente hija del Greco, llamada Catalina. Así lo hace la pieza teatral de Luis Fernández Ardavín, *La dama del armiño: drama en cuatro actos*, escrita en 1921. Dicho texto lo llevó al cine Eusebio Fernández Ardavín en la película homónima: *La dama del armiño* (1947) y recoge la misma idea. Según ésta, Catalina (Lina Yegros), hija de El Greco (José Prada) posa para el famoso cuadro y se enamora de un orfebre toledano de ascendencia judía llamado Samuel Hebraím (Jorge Mistral), que es perseguido por el Santo Oficio, pero que termina convirtiéndose al catolicismo por amor a la joven y haciendo entrega a la Virgen de una gran custodia.



1567 hasta 1570. Pero esa verdad se omite porque lo que interesa es mostrarlo como un gran luchador por la libertad desde siempre.

Su pintura importa poco y no se explica en ningún momento. A veces se le presenta pintando, ya sea los iconos que verdaderamente hizo en Creta u otras obras cuando está en el taller de Tiziano, como la *Anunciación* de 1570-1575, que en realidad hizo en Roma. El maestro crea entonces la conocida *Venus de Urbino*, lo que es otra mutación del tiempo, ya que la había pintado unos cuantos años antes, concretamente en 1538. También, durante la estancia veneciana vemos realizar a Theotocopoulos el famoso cuadro de la *Magdalena*, para el cual posa en el film *Francesca da Rimi*, que se supone hija del Duque da Rimi, el gobernador veneciano en Creta, y amante del pintor en esa etapa. Posteriormente y ya en Madrid, se nos muestra elaborando la *Dama del armiño* con Jerónima de las Cuevas como modelo. Siempre son los cuadros más populares los que se enseñan en la pantalla, pero especialmente importante es la escena que presenta el *Entierro del Conde de Orgaz*, convertido en *tableau vivant*. Lo hace de una forma muy especial porque saca a las personas que lo constituyen y las pone delante mirándolo. Se trata de una de las escenas más logradas y de mayor impacto visual de toda la película. Las miradas de los personajes se dirigen a ellos mismos pintados en tanto que la mirada de Niño de Guevara en su retrato sale de él y de la pintura para llegar a interrogar a los “otros”.

El hilo conductor de la narración es el relato que está escribiendo Doménico sobre los acontecimientos que han marcado su existencia, cuando se encuentra ya en el final de sus días. La película empieza con la muerte del pintor ante un Inquisidor General que hasta el último momento le demanda que le haga un nuevo retrato que corrija el anterior. A partir de ahí, un *flash back* nos lleva a la Creta de 1566, es decir al marco en el que transcurre la vida del artista, meses antes de trasladarse a Venecia y cuando solo tiene veinticinco años de edad. El montaje paralelo permite intercalar las imágenes del presente de su vejez con las del pasado, introducidas, a veces, con el recurso de la voz en *off*, e ir reconstruyendo su biografía. Las iluminaciones contrastadas por las velas en aquellas secuencias y los primeros planos son una constante repetida.

En ese recorrido biográfico hay muchas ausencias y no pocas distorsiones. No aparece la estancia en Roma, donde estuvo entre 1570 y 1577, trabajando en el palacio Farnesio. Así, llega directamente de Venecia a Madrid, que desde 1561 ostentaba la capitalidad y acogía la Corte con carácter permanente. Le vemos recorrer los monasterios madrileños que en verdad son espacios de la Seo de Manresa. No hay ninguna vista de Toledo. Le acompaña *Nicolas*, el cual viene a ser una especie de cuidador, que ya había partido con él a tierras



venecianas, cuando, realmente, con quién vino a España fue con Francisco Preboste, que hacía las veces de ayudante y llegó a ser un pintor reconocido en el taller toledano de El Greco.

Por supuesto que la muerte de aquel a manos del padre de Jerónima de las Cuevas o la existencia de Francesca da Rimi junto al pintor en Creta y Venecia, así como la posterior conversión de ésta a monja, son algunas de las invenciones que recrea. Pero la mayor de todas es presentar al protagonista inmerso en un proceso inquisitorial que nunca se produjo. Theotocopoulos vivió y murió como católico. Su adhesión a la doctrina de la Contrarreforma resulta incuestionable y se manifiesta claramente en el repertorio temático de su obra. Lo más cerca que estuvo del Tribunal de la Inquisición fue cuando acudió como traductor del griego al castellano en el caso de un compatriota suyo llamado Rizo y que está documentado<sup>23</sup>. Nada más.

Sin embargo, no es la primera vez que se muestra esa situación. Lo hizo ya la película argumental titulada también *El Greco*, que realizó Luciano Salce en 1966 y protagonizaron Mel Ferrer y Rosanna Schiaffino en los papeles del pintor y de Jerónima, respectivamente. El poder de la Inquisición pesa sobre la libertad artística y el pintor es vigilado de cerca en sus realizaciones por Fray Félix de Paravicino que está a las órdenes de Niño de Guevara en ese cometido<sup>24</sup>. Sin embargo, tiene otras prioridades y cuando el artista es juzgado por un Tribunal que preside dicho Inquisidor General, se argumenta en su contra algún aspecto pictórico, como las conocidas “irreverencias” cometidas en *El Expolio*, pero sobre todo se le acusa de brujería y de haber hecho figuras de cera a las que clavaba agujas. Es una trampa que le tiende Pignarelli para romper el romance con Jerónima de las Cuevas. En este caso, lo que prima es la historia de amor y el Santo Oficio se configura como un elemento de control de la misma y de castigo a él por amar a la joven. El final era trágico. Doménico resultaba absuelto, pero Jerónima, que había ingresado en un convento para hacer penitencia por sus pecados amorosos, fallecía allí al dar a luz a Jorge Manuel. Fue una imposición de la censura y ella debía pagar con su muerte el haberse entregado al pintor.

En *El Greco* de Smaragdis la presencia de la Inquisición tiene otro significado y es el contrapunto que permite presentar al pintor como paradigma de la libertad creadora. El objetivo de la película ha sido contar la historia de un creador plástico que antepone su independencia a las trabas impuestas por

23. SAN ROMÁN, F., *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Doménico Theotocópuli*. Librería general de Victoriano Suárez. Madrid, 1910.

24. Es un personaje real, pero nunca desempeñó el papel que le asigna la película. Llegó a ser un reconocido poeta, amigo de Góngora y El Greco pintó su retrato, en 1609.

el poder religioso. El debate se concreta en la dicotomía entre arte y dogma para plantear *la resistencia de la luz frente a la oscuridad*, que dice el artista y preguntarse: *¿Puede la oscuridad condenar la luz?* La iluminación fílmica queda al servicio del mensaje. A veces es la de los cuadros del pintor, pero otras se vuelve oscura para referenciar las escenas de los condenados por la Inquisición. Es uno de los aspectos mejor conseguidos de la película, junto con el vestuario y la música, que se debe a Vangelis, el cual había ya realizado bandas muy conocidas como las de *Blade Runner* (Ridley Scott. 1982) o *Carrros de fuego* (Hugh Hudson. 1981), con la que ganó el Oscar.

Ahora bien, para decirnos que El Greco fue un hombre libre en lo profesional y en lo personal, que no se sometió a ninguna norma ni autoridad, lo sitúa perseguido por una Inquisición y por un Inquisidor General ante los que no se doblega y que, en verdad, nunca le rozaron. Las cosas trascurrieron de forma distinta y ante quién demostró su independencia creadora fue ante la Corona. Es sabido que el *Martirio de San Mauricio* que hizo para Felipe II y El Escorial, en 1583, no gustó al monarca. Sin embargo, Doménico no adoptó los criterios del rey que prefería que dichas representaciones tuviesen “sangre” y ello le llevó tenerse que recluir definitivamente en Toledo, lejos de la Corte. Fray José de Sigüenza diría que ese “San Mauricio no contentó a su majestad porque contenta a pocos aunque dicen que es de mucho arte. Pero los santos hay que pintarlos de manera que no quiten las ganas de rezar y no de esta forma extravagante, que no pone devoción”<sup>25</sup>. La referencia hubiera podido tenerse en cuenta porque fue el detonante de que Theotocopoulos no fuese reconocido durante los dos siglos posteriores a su muerte y acarrase el calificativo de “extravagante”

Lógicamente no se cita y la monarquía queda al margen de toda responsabilidad. También se omite cualquier referencia a la fuerte vinculación que se dio entre ésta y la Inquisición. El film de Iannis Smaragdis se centra en destacar la libertad del artista, haciendo una revisión de la historia desde los ideales que imperan actualmente en los países del mundo occidental que lo ha producido. El cine vuelve a ser testimonio de las realidades del presente en el que se crea.

*Los fantasmas de Goya* y *El Greco* constituyen nuevas miradas a la Inquisición y articulan discursos similares. En ambas películas, los artistas pintan retratos de inquisidores, ya sean ficticios o reales. Las actuaciones del Santo Oficio están en el trasfondo de sus vidas aunque, en ningún caso, trascurrieron como se cuenta y la historia se ha metamorfoseado una vez más.

25. SIGÜENZA, José de, *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605). Consejería de Educación y Cultura. Valladolid, 2000.