

JUAN BAUTISTA EN EL CINE: EVOLUCIÓN Y DESARROLLO DE UNA ICONOGRAFÍA (1897-2013)

Lucía Pérez García

lucpergar86@gmail.com

Universidad de Sevilla-España

RESUMEN

Juan Bautista es un personaje de cierta ambigüedad simbólica. La escasez de datos biográficos hace difícil reconstruir su figura con veracidad. Es, a la vez, el tránsito hacia la Nueva Alianza y un hombre terrenal sin consideración de sí mismo; un hombre salvaje y místico. Todas estas cuestiones, que el arte ha tratado de reproducir a través de diferentes medios, han sido tratadas por el cine, como aglutinador de disciplinas, de una forma especialmente significativa. Si bien no existen hagiografías específicas, el Bautista ha sido un personaje imprescindible en las narrativas cinematográficas de la Pasión. A través de recursos propios del medio —fotográficos, lumínicos, musicales, literarios—, el tratamiento y construcción del personaje ha ido cambiando a lo largo del tiempo, adaptándose al contexto histórico y de producción. El análisis de los elementos audiovisuales, en contraste con las fuentes primarias y los textos base de las producciones, y su posterior relación con la realidad contextual, dan lugar a una narrativa evolutiva que habla, no solo del personaje, sino de nuestra relación con el cristianismo y del papel de este como configurador de un producto artístico y comercial con una dirección concreta.

PALABRAS CLAVE: Juan Bautista, cine, música de cine, Biblia, religión.

JOHN THE BAPTIST IN CINEMA: EVOLUTION AND DEVELOPMENT
OF AN ICONOGRAPHY (1897-2013)

ABSTRACT

John the Baptist is a character of certain symbolic ambiguity. The scarcity of biographical data makes it impossible to reconstruct his figure truthfully. It is, at the same time, the transition towards the New Alliance and an earthly man without regard for himself; a wild and mystical man. All these issues, which art has tried to reproduce through different media, have been treated by cinema, as a unifier of disciplines, in a particularly significant way. Although there are no specific hagiographies, the Baptist has been an essential character in the cinematographic narratives of the Passion. Through the medium's own resources —photographic, lighting, musical, literary— the treatment and construction of the character has changed over time, adapting to the historical and production context. The analysis of the audiovisual elements, in contrast with the primary sources and the base texts of the productions, and their subsequent relationship with contextual reality, give rise to an evolutionary narrative that speaks, not only of the character, but of our relationship with the Christianity and its role as a creator of an artistic and commercial product with a specific direction.

KEYWORDS: John the Baptist, cinema, film music, Bible, religion.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.08.05>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 8; diciembre 2024, pp. 97-141; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



1. INTRODUCCIÓN

Juan Bautista es, al mismo tiempo, el personaje más y menos importante de los Evangelios. Al ser preguntado por los discípulos del Bautista, Jesús lo define como el hombre más grande nacido de mujer, pero el más pequeño comparado con aquellos que están en el Reino de los Cielos (Mt 11, 11). Era un hombre terrenal, sin consideración alguna de sí mismo. Sabía que era su deber anunciar al que iba a venir, pero era tan solo la «voz del que clama en el desierto»¹. Y como voz sin receptor, como aquel que no es escuchado, era menos que nadie. Sin embargo, acaba siendo mucho: la transición a la Nueva Alianza y, por tanto, precursor de la salvación y la vida eterna².

Todas estas cuestiones han sido tratadas por el cine a lo largo de su historia. Primero con el apoyo de las artes plásticas, como creadoras de una iconografía universalmente aceptada. Para pronto desligarse de la tradición artística occidental y crear su propia imagen. Una imagen que, como el mismo medio, ha ido adaptándose a los cambios internos –de la industria cinematográfica– y externos –de la sociedad en su conjunto–. La potencia del personaje y su condición de precursor y punto de inflexión en la historia de la salvación han contribuido a su fama dentro del mundo del celuloide. De modo que, de ser un personaje secundario, mero eslabón entre dos capítulos bien definidos, acabó convirtiéndose en un protagonista a la sombra. Un lugar oscuro –en tanto que misterioso– y perfecto desde el que elevar una voz que, gracias al cine, ha sido escuchada por espectadores de todo el mundo.

Para construir al personaje, el cine ha recurrido a fuentes de diferente carácter. Su elección y categorización dentro de la narrativa ha dependido de varios factores: el concepto inicial de producción, los autores de la película –principalmente directores y guionistas– y la aproximación a los textos sagrados³.

Estas fuentes no son escasas. Lo son, no obstante, los detalles sobre su vida. Una vida que se resume en cinco capítulos: nacimiento, predicación, bautismo de Jesús, encarcelamiento y muerte; los cuales han sido discutidos, analizados y ampliados a lo largo de los siglos desde el punto de vista teológico, legendario y literario.

La fuente más importante es la Biblia, base para todo el desarrollo posterior. Sin ser en ningún momento protagonista, el Bautista es el aliento que nos lleva hasta el momento culminante de la Pasión, y que sigue vivo más allá de la muerte y resurrección de Cristo. Es el único profeta que es, a su vez, profetizado⁴. Es su palabra la

¹ Profecía de Isaías que Juan repite en todos los Evangelios (Mt 3, 3; Mc 1, 3; Lc 3, 4; y Jn 1, 23).

² En *La leyenda dorada*, Santiago de la Vorágine expone de forma detallada las muchas razones por las que Juan Bautista está investido de santidad (Vorágine 1999, pp. 337-340).

³ Juan Orellana define los diferentes tipos de aproximación cinematográfica a la Biblia, distinguiendo seis tipologías: aproximación clásica, aproximación protestante, aproximación hebrea, aproximación gnóstica, aproximación paródica y aproximación metafórica (Orellana 2005, pp. 184-189).

⁴ Mateo pone en boca de Jesús la identificación de Juan Bautista con Elías: «Os digo, sin embargo: Elías vino ya, pero no le reconocieron sino que hicieron con él cuanto quisieron. Así tam-

que da inicio a los Evangelios de Marcos, Lucas y Juan, apareciendo en el capítulo tercero de Mateo. Su nombre se entrelaza en los pasajes de la Pasión con un significado mucho más complejo que la simple anécdota o digresión. Y su voz es continuada por aquellos que llevan la palabra a todos los rincones del mundo (Biblia de Jerusalén 1975, Hch 13, 24-25 y 19, p. 4).

La mayor parte de las películas ha bebido directamente del Libro Sagrado, si bien su tratamiento varía en función de la época, el país de producción y la creencia de los autores y el público a la que van destinadas⁵. Por otra parte, la interpretación más o menos literal del Texto viene dada por la época –siendo las más antiguas las más apegadas a la fuente original– y por el desarrollo narrativo –desde la fusión de los diferentes Evangelios hasta la elección de uno particular–. Respecto a esto último, los evangelistas de mayor fortuna han sido Mateo y Juan. El primero, debido a su función catequética y esperanzadora⁶, y el segundo, por su especial condición poética, que lo hace especialmente apto para crear metáforas visuales.

De la Biblia se han tomado principalmente dos pasajes: el bautismo de Jesús (Mt 3, 13-17; Mc 1, 9-11; Lc 3, 21-22; Jn 1, 29-34) y la muerte de Juan Bautista (Mt 14, 1-12; Mc 6, 14-29 y Lc 9, 7-9), estando la predicación (Mt 3, 1-12; Mc 1, 1-8; Lc 3, 1; Jn 1, 19-33) y el encarcelamiento (Mt 11, 2-15; Lc 3, 19) subordinadas a ellos de forma respectiva. Al ser elemento clave en la vida de Cristo y momento con el que los fieles pueden sentirse identificados, el bautismo es el pasaje al que más veces se ha recurrido, apareciendo ya en las primeras producciones sobre la Pasión. La muerte del Bautista es la escena culminante de las películas sobre Salomé, no siendo una constante en las narrativas pasionarias. Al no existir una hagiografía, el nacimiento no ha encontrado un sitio en el cine. Sí lo ha hecho, sin embargo, la escena de la visitación, la cual ha sido incluida en varias producciones sobre la vida de María⁷.

De los Evangelios se han tomado también algunos atributos iconográficos, como la piel de camello y el cinturón de cuero (Mt 3, 4; Mc 1, 6); y un atisbo des-

bién el Hijo del hombre tendrá que padecer de parte de ellos”. Entonces los discípulos comprendieron que se refería a Juan el Bautista» (Mt 17, 12-13). De Elías dijo el profeta Malaquías: «He aquí que yo envío a mi mensajero a allanar el camino delante de mí, y enseguida vendrá a su templo el Señor a quien vosotros buscáis; y el Ángel de la alianza, que vosotros deseáis» (Mt 3, 1).

⁵ «Está comprobado que la Biblia, por la historia de su recepción, es un texto políglota, dialogante, que se presta a ser eternamente repensada» (Burnette-Bletsch 2016, p. 2).

⁶ Esta especial característica del Evangelio de Mateo ya fue explotada en el arte gótico, momento en el que la espiritualidad se hizo mucho más cercana. La ligereza y cercanía del texto de Mateo y su traducción a imágenes hacían mucho más fácil la labor adoctrinadora de la Iglesia. De alguna forma, podríamos comparar las catedrales góticas con las primeras superproducciones cinematográficas sobre la Biblia, en pantalla ancha y en tres dimensiones. Posteriormente, Mateo fue fuente principal de gran parte de las creaciones artísticas –desde la pintura y la escultura hasta la música, lo que confirma su capacidad de adaptación y su cualidad moralizante–. No es extraño, pues, que el cine continuara esta tradición.

⁷ La mayor parte de ellas son producciones menores o para televisión: *María de Nazaret* (Giacomo Campiotti 2012), *María, Madre del hijo de Dios* (Moacyr Góes 2003), *María, Madre de Jesús* (Fabrizio Costa 2000), *María, Madre de Jesús* (Kevin Connor 1999).



criptivo de la personalidad del santo: la humildad —«Es preciso que Él crezca y que yo disminuya» (Lc 3, 30), «no soy digno de desatarle la correa de sus sandalias» (Mt 3, 7; Mc 1, 7; Lc 3, 16)—, la fe —del que cree y espera paciente—, el halo de santidad —tanto el pueblo como Herodes lo confunden con el Mesías (Mt 14, 1; Lc 3, 15)—, la brusquedad —del que ha vivido en el desierto (Marcos 1, 4; Lc 1, 80) a base de comida frugal (Mt 3, 4; Mc 1, 6) y lanza improperios a viva voz: «Raza de víboras ¿Quién os ha enseñado a huir de la ira inminente?» (Lc 3, 7)—, la fuerza y la pasión —como nuevo Elías, profeta enérgico, relacionado con el fuego: «Después surgió el profeta Elías como el fuego, su palabra abrasaba como una antorcha» (Si 48, 1)— y el carisma —su discurso encandilaba al propio Herodes (Mc 6, 20)—. En cuanto al contexto, está bien datado gracias a Lucas: «En el año quince del imperio de Tiberio César, siendo Poncio Pilato procurador de Judea, y Herodes tetrarca de Galilea...» (Lc 3, 1-2).

Los Evangelios Apócrifos incluyen algunos fragmentos sobre el Bautista. Estos se centran principalmente en el bautismo, describiendo la epifanía de forma muy similar a los Evangelios Sinópticos (Apócrifos del Antiguo y Nuevo Testamento, 2010, EvHb 4; EvEb 1 y 4), por lo que no aportan información relevante que complete la figura del santo. Excepción es el Evangelio de Nicodemo (Apócrifos del Antiguo y Nuevo Testamento 2010, EvNc Desc. 2). En él se narra el anuncio del descenso de Cristo a los infiernos, continuando así la labor del Bautista como precursor del Mesías. Pero el hecho de ser un suceso tan posterior en el tiempo descarta su inclusión en el cine, cuyo arco narrativo culmina en la resurrección. Más allá de ella, las historias se desvían hacia otros personajes. Es el caso de *La túnica sagrada* (Henry Koster 1953) o *Una historia que comenzó hace 2000 años* (Damiano Damiani 1986).

También teólogos e historiadores han tratado la figura del santo: Flavio Josefo (c. 37-100), san Ambrosio (140-197) o san Juan Crisóstomo (347-407). Su aportación, al centrarse en aspectos teológicos como los atributos de santidad y la interpretación de versículos concretos, no es utilizada como fuente narrativa, sino como complemento a la construcción del personaje. No obstante, es una fuente menor para el cine. En primer lugar, porque las películas van dirigidas a un público general, y las referencias teológicas no harían más que entorpecer la experiencia. Y, en segundo lugar, porque al no centrarse específicamente en Juan Bautista, las historias no buscan una precisión tan profunda del personaje.

No podía faltar en este repaso sobre el Bautista *La leyenda dorada* (1290), de Santiago de la Vorágine. Este hace una amplia e imaginativa disertación sobre dos de los capítulos de la vida del santo: el nacimiento (1999a, 335-342) y la muerte (1999b, 547-554)⁸. En ellos, no busca tanto una narración tradicional como la explicación de ciertos conceptos y hechos de su vida en base a la teología y el folclore. Entre estos

⁸ Santiago de la Vorágine añade algunas leyendas apócrifas sobre la muerte del santo que han sido tratadas por la pintura. Dentro de esta iconografía apócrifa encontramos el retablo de los Santos Juanes del Maestro de los Santos Juanes, activo en León a principios del siglo xvi. En él encontramos las tablas de *Juliano el Apóstata haciendo quemar los huesos de San Juan Bautista* y *El milagro del dedo de San Juan* (Maestro de los Santos Juanes, 1525-1530). Ninguna de las dos escenas ha sido llevada al cine.

aspectos está el de la santidad o el de la predicación. A este último se refiere como una cualidad que desarrolló con fervor, eficacia y prudencia (Vorágine 1999a, 340), añadiendo diversas explicaciones fundadas para cada adjetivo. Si bien muchas de las cuestiones discutidas en dichos capítulos no han sido de utilidad para los objetivos del cine bíblico, ciertos matices, como el de la predicación, ayudan a redondear la personalidad del Bautista y, por tanto, de su personaje.

Por último, dentro de la vida de Juan Bautista entra en juego la historia de Salomé. El atractivo de este personaje y lo espectacular de la muerte del santo hacen de este uno de los pasajes más interesantes a la hora de su adaptación cinematográfica. Desde los primeros años del siglo xx, el cine ha acogido a la hija de Herodías como una de las mujeres fatales por excelencia. Ante los pocos datos ofrecidos por los evangelistas, los guionistas han optado por la adaptación literaria. La obra clave en este sentido es *Salomé*, de Oscar Wilde (1891), la cual fue igualmente adaptada como ópera, con música de Richard Strauss (1905). Solo en algunos casos se ha recurrido a *Herodías* de Flaubert (1875-1877), aunque más como apoyo documental que como base en sí misma. También *La leyenda dorada* toca el tema, añadiendo algunos matices peculiares. Pero la condición dramática de la obra de Wilde es mucho más propicia a la adaptación cinematográfica que la novela de Flaubert o las interpretaciones y leyendas recopiladas por Santiago de la Vorágine.

Fuera del corpus tradicional encontramos *Vida de Jesús* (1898), de Ernest Renan. El autor hace numerosas referencias al Bautista. El suyo es un personaje místico, al que llega a comparar con un yogui indio a las orillas del Ganges (Renan 1898, 62). Pero una misticidad de carácter violento y duro, con cierto talante político (Renan 1898, 66). Pues, según él, la humildad no es característica propia de los judíos (Renan 1898, 67). Sus ideas controvertidas convierten esta obra en una fuente delicada. No obstante, se puede rastrear su pensamiento en la *Salomé* de Oscar Wilde (Ballesteros González 2014, 75) y, por tanto, en algunas de las producciones al respecto.

Todas estas fuentes, su empleo en cada época y su interpretación por los diferentes autores y protagonistas de las producciones cinematográficas son base fundamental para el análisis de la figura de Juan Bautista en el séptimo arte. Si bien, a la hora de realizar un estudio completo que abarque más allá de cuestiones iconográficas, es necesario acudir a otro tipo de fuentes como documentación de archivo, partituras, fuentes hemerográficas (*The Moving Picture World*; *The Motion Picture News*, *The Motion Picture Herald*; *Variety*) o testimonios autobiográficos de los protagonistas de las producciones (Zeffirelli 1986; Heston 1995; Passolini 2005).

A diferencia de otros personajes bíblicos como María Magdalena (Monzón Parejo 2012; Calero Ruiz 2021), y de otros santos como san Francisco de Asís (Justo Estebaranz y Forconi Baraldi 2024) o santa Teresa de Jesús (Mingo Lorente y Hernández Cariba 2015), la figura de Juan Bautista en el cine no ha sido aún estudiada. Hay que remitirse a estudios sobre las adaptaciones de *Salomé* para encontrar alguna breve referencia a la imagen del Bautista (Price 2011; Meléndez Taboas 2019; Damour 2020). En todo caso, no ha sido hasta la segunda década del siglo xxi –y casi exclusivamente desde el ámbito español– cuando se ha empezado a mostrar interés en el tema de los santos en la cultura audiovisual, lo cual justifica el presente tra-



bajo. Una justificación que se ve reforzada en cuanto a la metodología y objetivos, ya que el presente estudio, a diferencia de los anteriores, amplía el rango de análisis más allá de la mera iconografía en relación con las artes plásticas, añadiendo elementos como el contexto de producción, la recepción crítica, la publicidad o la música⁹. Todo ello, además, dentro de una narrativa evolutiva que abarca del origen del cinematógrafo a la actualidad, estableciendo 2013 como el año en el que se estrenó la última producción significativa para la muestra de estudio.

2. METODOLOGÍA

Para alcanzar el objetivo propuesto se ha seguido una metodología mixta, en la que se han integrado diferentes sistemas. Así, tras la consiguiente revisión bibliográfica se ha procedido a seleccionar la muestra de películas. Esta ha consistido en veinte producciones de carácter bíblico repartidas en cuatro periodos: época silente, época clásica, años setenta y años ochenta-actualidad. Las etapas se han distribuido siguiendo el criterio de homogeneidad y cambio, independientemente de la duración temporal de cada una. Por su especial idiosincrasia en cuanto a estrategia de producción y público diana, se han excluido las películas de animación y las series de televisión. No obstante, algunas de ellas han servido como ejemplo comparativo o contrastante. Así mismo, se ha considerado oportuno centrarse en la industria norteamericana y europea más internacional, excluyendo producciones locales y de focos periféricos, de menor peso, distribución limitada o contenido más disperso. Por último, se ha optado únicamente por narrativas bíblicas, excluyendo aquellas películas en las que se trata la figura de Juan Bautista desde un punto de vista metafórico o folclórico.

Seleccionada la muestra, se ha procedido a una revisión bibliográfica específica –tanto de la producción y sus protagonistas como del contexto histórico-social de la época concreta–, añadiendo en este punto la revisión documental –archivo y hemeroteca–. De este modo no solo se ha incidido en la realidad audiovisual, sino en su recepción, en la afectación recíproca entre el cine y la sociedad, y en cómo estas cuestiones han afectado a nuestra comprensión de la figura de Juan Bautista.

Una vez recopilada toda la información, se ha procedido al visionado concienzudo de la muestra. Para ello se ha utilizado una tabla en la que se han especificado tres categorías de análisis: iconología, construcción visual de la imagen y construcción sonora del personaje. Para la primera se ha seguido el método iconológico de Panofsky adaptado a la realidad audiovisual, tal como propone García Ochoa (2005). La segunda se divide en cuatro subcategorías: encuadre y angulación del plano, movimientos de cámara y color. Y la tercera es una versión abreviada del método de análisis específico para música de cine utilizado por la autoría en ante-

⁹ Justo Estebaranz y Forconi Baraldi 2024 también añaden la música a su análisis sobre san Francisco de Asís.

riores trabajos, centrado en las categorías de música incidental o diegética, original o preexistente, empática o anempática, silencio, volumen, distribución temática y recursos musicales e instrumentación.

El análisis de todos los datos en relación con la información anteriormente recopilada ha dado lugar a la conformación de una narrativa evolutiva completa de la figura de Juan Bautista en el cine.

3. ANÁLISIS DE LA MUESTRA

3.1. ÉPOCA SILENTE (1897-1927)

La Biblia, como gran obra universal, ha sido fuente de las producciones cinematográficas desde los inicios del cine. En un momento en el que el nuevo arte empezaba a tomar forma y donde se empezaban a conformar los fundamentos de lo que luego serían los géneros cinematográficos, la Biblia se alzaba como una obra de base. Y es que «La Biblia es el mejor guion de la historia. Guion de guiones, hay en ella drama, tragedia, romance, guerras, gestas históricas, e incluso thrillers, venganzas, adulterios, pasiones...» (Orellana 2005, 183). A ello se añadía la cercanía a una sociedad diversa –la norteamericana–, cuyo punto de unión era el destino manifiesto, indisolublemente ligado a la realidad cristiana. Además, en tanto que el cine era un medio democrático, accesible económica y culturalmente, necesitaba historias que llegaran a todo tipo de público. En ese sentido, la Biblia era la historia perfecta. Era el único libro compartido por todas las clases: desde los más desfavorecidos a los más ricos, desde los analfabetos a los grandes pensadores.

Acababa de nacer el cinematógrafo y ya llegaba a Estados Unidos la primera adaptación cinematográfica de los Evangelios. Lo hacía, no desde la fuente original, sino desde las tablas, adaptando la estructura de los *Passion Plays* europeos¹⁰. El 22 de noviembre de 1897 se estrenaba en la Academy of Music de Filadelfia *The Passion Play (as given at Hörtitz)*, dirigida por el agente americano de la oficina neoyorquina de Lumière Brothers, W.W. Freeman. El éxito fue inmediato. Un total de cuarenta y cinco escenas, entre preparativos de los actores –los propios habitantes del pueblo de Hörtitz–, pasajes del Antiguo Testamento y los momentos más destacados de los Evangelios (Shepherd 2013, 17) se sucedían ante un público emocionado. Un público que no solo veía, sino que escuchaba. No en vano, estaban en la Academy of Music, el piano y los himnos no podían faltar¹¹. Tampoco el acompañamiento

¹⁰ Los *Passion Plays* eran montajes teatrales conformados por una sucesión de pasajes –a modo de *tableaux vivant*– de los Evangelios, intercalados en ocasiones con pasajes del Antiguo Testamento como prefiguración de la pasión y muerte de Cristo. Los más exitosos fueron los de Oberammergau (Baviera) y Hörtitz (Bohemia).

¹¹ El día del estreno, la película fue acompañada por música de órgano, que en la reseña del *Philadelphia Inquirer* fue tachada de efectiva en ocasiones, pero bastante monótona (*The Passion Play*, 23 de noviembre de 1897, *Philadelphia Inquirer*, p. 5). La película se siguió proyectando durante el año



narrado y el apoyo de ilustraciones. El cine bíblico se puso de moda. Comenzaba una primera época de esplendor¹².

Entre los diferentes pasajes se incluía el del bautismo. Juan Bautista era solo un personaje secundario, pero no anecdótico. Su escena tiene lugar justo a la mitad de la historia —en el puesto 27 de 35—¹³, enfatizando con ello su papel como transición a un tiempo nuevo. Y, cinco escenas antes, como prefiguración del último profeta, se incluye un capítulo dedicado a Elías. Son pocos los testimonios gráficos que han llegado de la película, la mayor parte en forma de fotogramas¹⁴. Entre ellos encontramos uno de la escena del bautismo¹⁵. En él, un Juan barbado centra la composición. Ataviado con la piel de camello y sosteniendo el palo en la mano derecha, parece en actitud de predicar. Las posturas de los personajes son teatrales e impostadas, como corresponde a una producción derivada de *tableaux vivants*. En cuanto a la música, no hay testimonio concreto sobre la pieza que se tocaba en ese momento. No obstante, al tratarse de una escena de epifanía, debió transmitir la gloria del Mesías. En general, una representación bastante cercana a la tradición iconográfica occidental.

A diferencia de la película, esta primera imagen cinematográfica del Bautista no se convirtió en referente. El Juan Bautista del cine silente va a ser un santo hetero-

siguiente en el mismo lugar. En la reseña de una de las proyecciones de la Pascua de 1898, el periódico neoyorquino *The Brooklyn Daily Eagle* destacaba el acompañamiento musical, a cargo del organista John R. Clemons, el barítono Shane Cloward y la contralto Blance Newsletter. Entre los momentos más emocionantes en este sentido nombra el «Ave María» durante la Anunciación y el «Hosanna» durante la entrada a Jerusalén. Nada dice, tristemente, sobre la música que acompañaba al bautismo. (*The Passion Play*, 29 de marzo de 1898, *The Brooklyn Daily Eagle*, p. 12). Los mismos intérpretes estuvieron presentes en la sesión del 7 de febrero de 1898 en el Dolly Theatre de Nueva York, cosechando de nuevo grandes halagos («*Passion Play*» *Scenes*, 8 de febrero de 1898, *Baltimore Sun*, p. 7). En una proyección en el Boston Museum, la música consistió en un órgano «pobremente tocado» y un cantante («*Passion Play*» Pictures*, 4 de enero de 1898, *Boston Daily Globe*, p. 2). En todos los casos se destaca el silencio durante la escena de la Crucifixión.

¹² La relevancia y éxito de este tipo de producciones es patente en el metraje. Mientras que la duración estándar estaba entre 8 y 10 minutos, las producciones bíblicas llegaban a alcanzar los 40 minutos.

¹³ Aunque eran un total de 45 escenas, las diez primeras correspondían a los preparativos de la obra por parte de la gente del pueblo. La lista completa de las escenas puede verse en Shepherd (2013, pp. 17-19). La lista de las escenas del Nuevo Testamento fue anunciada en «*Passion Play*» *Scenes*» (8 de febrero de 1898). *Baltimore Sun*, 7.

¹⁴ Los pocos fragmentos de película que se han encontrado se conservan en la Filmoteca Española, como parte de la Colección Sagarmínaga. No obstante, estos corresponden a las primeras escenas, en las que se mostraba la vida del pueblo: «Laveuses de Bohème», «Brûleuses d'herbes» y «Danse bohémienne». Los fragmentos pueden verse en *Filmoteca Española* (n.d.). Vídeos Colección Sagarmínaga. Recuperado de <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/colecciones/fondosfilmicos/colecciones-destacadas/sagarminaga/videos10.html>.

¹⁵ Una imagen de esta escena puede verse en el vídeo publicado en la web de Czech Radio en 2023, en el que se hace un recorrido por la historia del Horitz Passion Play, a través de la colección del museo de la localidad. En dicho museo se conservan, además de fotografías, una colección de trajes utilizados por los actores desde 1893. Czech Radio (24 de junio de 2024). *Hořice na Šumave – the South Bohemian town with a far reaching tradition of passion plays*. Czech Radio. Recuperado de <https://english.radio.cz/horice-na-sumave-south-bohemian-town-a-far-reaching-tradition-passion-plays-8779563>.

géneo, e incluso heterodoxo. Tanto como las propias películas sobre la vida de Jesús. Una misma producción podía reestrenarse años más tarde incluyendo, aumentando o eliminando escenas¹⁶. Alrededor del nacimiento y la muerte de Cristo se reunían cada vez pasajes más variados (Page 2018, 276). No había un canon específico más allá de los dos momentos clave. Y es que los inicios del cine fueron años de experimentación. El mundo cambiaba a un ritmo endiablado. Lo que hoy era, mañana estaba desfasado. Las vanguardias pedían mirar el mundo con otros ojos, deshacerse de los complejos y dejar a un lado las convenciones. Las normas, si las había, estaban para jugar con ellas. El cine, mitad tecnología, mitad arte emergente, se acogió a esta manera de sentir, quizás más que ninguno. Al ser una disciplina completamente nueva, no tenía reglas. No había nada parecido. No había teoría. Todavía era pronto para la censura. El cine era libre para contar lo que quisiera, como quisiera.

Aunque la iconografía del santo estaba bien asentada en las artes plásticas desde la Edad Media¹⁷, el cine no acogió esta tradición de forma explícita. De entre todas las producciones del cine silente, fueron las europeas las que siguieron más de cerca la tradición pictórica. El enorme patrimonio artístico y la tradición católica marcaban la diferencia respecto a sus homónimas norteamericanas. De forma que los Bautistas en ellas representados se diferenciarán en ciertos aspectos compositivos e iconográficos de los de aquellas.

Ejemplo temprano de esa tradición europea es la francesa *Vida y Pasión de Jesucristo* (Lucien Noguet y Ferdinand Zecca 1903). Rodada en forma de *Passion Play*, los diferentes pasajes se componen a base de *tableaux vivants*, en muchas ocasiones tomados directamente de la pintura¹⁸. En la escena del bautismo (fig. 1), Juan aparece como un hombre limpio y bien peinado, con túnica larga y palio blancos —color de la pureza—, bien adecentados. Lleva un zurrón, elemento propio de los pastores, y un palo. Bautiza a Jesús por aspersión con un cuenco. La actuación se aleja del dramatismo y la espiritualidad, enfatizando una serenidad y limpieza impropias del personaje. Esto, que pudiera parecer ajeno a las fuentes escritas, encuentra su justificación en el arte del primer Renacimiento, lo que se deja entrever también en la composición del paisaje de fondo. Por entonces, el Bautista no vestía siempre piel de camello, sino que en ocasiones aparecía ataviado con una túnica. En ambos casos, la vestimenta solía ser larga y podía estar acompañada de un manto o palio,

¹⁶ Esto no solo permitía a la productora obtener nuevos beneficios sin mucho derroche de presupuesto, sino llegar a espectadores de todas las creencias, pues las proyecciones podían adaptarse según el tipo de público, eliminando o incluyendo los pasajes adecuados según las necesidades. En un territorio tan diverso como Estados Unidos, esto suponía una gran ventaja.

¹⁷ Los episodios del Santo Bautista encontraron especial fortuna durante la Baja Edad Media. En el Renacimiento se añadió la imagen de Juan niño, o Sanjuanito, que tuvo su continuación en el Barroco. Si bien en esta época se pusieron de moda los episodios más cruentos (Vilaplana 1995, pp. 396-397).

¹⁸ Pathé estrenó esta película en varias ocasiones, añadiendo escenas de forma progresiva. Así, desde la original de 1898 a la última de 1913, pasaron de 16 a 43 escenas. La versión que nos ocupa tiene 33 (2018, p. 276).



como se aprecia en la obra de Giotto (1306) y, de fecha más tardía, en la de Piero della Francesca (1450).

También de la iconografía artística procede el palo de madera, del que se dice en las fuentes escritas. A diferencia de la pintura, el palo no va a estar rematado en forma de cruz. Va a ser un palo normal, silvestre¹⁹. Este alude al mismo tiempo a su condición de ermitaño y profeta. Carmona Muela (2003, 237-338) señala que el palo en forma de cruz alude a su conocimiento del martirio de Cristo, así como el tronco de árbol –del que estaría hecho el palo– encuentra su justificación en las palabras del propio santo: «Ya está el hacha puesta a la raíz de los árboles; y todo árbol que no dé buen fruto será cortado y arrojado al fuego» (Mt 3, 10). El cine silente añade un nuevo matiz, el del orador. El palo, vara o cayado se relaciona con la palabra de Dios. Por un lado, alude al pastor que guía a su rebaño. Por otro, remite a la vara de Moisés, a través de la que Dios mostraba su poder. Juan, como profeta, no solo prepara al pueblo –el rebaño de Cristo, el Buen Pastor–, sino que refuerza el poder de la palabra. Algo que, ante la ausencia de diálogos, adquiere gran fuerza visual. No siempre vamos a ver al Bautista predicando, pero la simple presencia del palo paliará la exclusión del discurso. Por ello, todos los Juanes del cine silente llevan un palo.

Pero que el cine no bebe siempre de las fuentes pictóricas queda claro en los atributos añadidos, como el zurrón, y en los ausentes. Entre estos destaca la completa omisión del cordero. Quizás por la dificultad de trabajar con animales²⁰, o porque el palo reemplaza su simbolismo mediante una imagen mucho menos compleja. El caso es que el animal, tan presente en las artes plásticas, no hizo fortuna en el cine.

Quizás, la película de mayor precisión en este sentido sea *Christus* (Giulio Antamoro 1916). Esta producción italiana, narrada en base a un poema de Fausto Salvatori, estaba concebida casi como una sucesión de escenas pictóricas en movimiento, fielmente reproducidas. Para el bautismo se inspiró en el *Bautismo de Cristo* (1482) de Perugino para la Capilla Sixtina (fig. 1)²¹. La decisión de unir imágenes de fuentes tan dispersas, si bien fue alabada desde el punto de vista artístico, conllevó alguna crítica negativa en cuanto a la falta de continuidad entre escenas²². Sin embargo, la crítica fue unánime en reconocer su valor artístico, histórico –en cuanto

¹⁹ Por supuesto, tampoco va a llevar una filacteria con la leyenda «Agnus Dei», que en el cine se sustituye por los intertítulos y, más tarde, por los diálogos.

²⁰ Aunque algunas producciones, como *Christus* (Giulio Antamoro 1916), resaltaban el empleo de cientos de camellos en el rodaje. «*Christus*» big cines picture, presented here (5 de mayo de 1917) *The Moving Picture World*, p. 2848.

²¹ La prensa daba la lista de obras en las que se inspiraban las diferentes escenas: Última cena (1493-98) de Da Vinci, *Anunciación* (1443) y *Flagelación* (1445) de Fran Angelico, *Piedad* (1498-99) de Miguel Ángel, *Natividad* (1552) de Correggio, y *Descendimiento* (1633) de Rembrandt. «“Christus” was two years in production» (12 de mayo de 1917) *The Motion Picture News*, p. 2990; Sharey, George N. (19 de mayo de 1917) «Christus». *The Motion Picture News*, p. 3161; MacDonald, Margaret I. (19 de mayo de 1917) «Christus». *The Moving Picture World*, p. 1142.

²² «“Christus”» (May 4, 1917) *Variety*, p. 27.



Figura 1. Juan Bautista en el cine silente: *Vida y pasión de Jesucristo* (1903) y *Christus* (Giulio Antamoro, 1916).

a fidelidad a las Escrituras y al contexto²³— y educativo²⁴. Un valor, este último, especialmente importante en este tipo de producciones. La dificultad de encontrar un equilibrio entre las diferentes confesiones y las múltiples ramas del cristianismo obligaba a potenciar los valores universales por encima de los específicos de una comunidad²⁵. Aun existiendo la opción de los montajes alternativos, pues, la generalidad era un valor añadido. *Christus* era ejemplo de ello, y así lo destacó la crítica: «Esta superproducción gusta por igual a personas de todas las sectas religiosas y a aquellas sin una formación religiosa particular [...] más allá de su valor religioso, los aspectos artísticos, dramáticos, históricos y educativos son tales que la hacen valiosa e interesante para cualquiera»²⁶. En el caso del pasaje del bautismo, al tratarse de un sacramento aceptado por todas las ramas del cristianismo, no debió entrar en el debate, excepción hecha en el caso de los judíos. Si bien estos últimos aceptan la vida de Jesús como la de un profeta, por lo que ningún episodio debía resultarles polémico.

Dentro de los valores artísticos destacaba también la música. Elemento esencial en el cine silente, se hacía especialmente significativo en este tipo de películas, pues la música es parte esencial de la experiencia religiosa. Son numerosas las alu-

²³ La escena del bautismo fue rodada en el mismo río Jordán. «“Christus” big cines picture, presented here» (5 de mayo de 1917) *The Moving Pictures News*, p. 2848.

²⁴ «“Christus” concluded Broadway run» (June 23, 1917) *The Moving Picture World*, p. 1958; Sharey, George N. (May 19, 1917) «Christus». *The Motion Picture News*, p. 3161; McDonald, Margaret I. (19 de mayo de 1917) «Christus». *The Moving Picture World*, p. 1142.

²⁵ Pese a las críticas positivas en este sentido, la reseña de George Sharey para el *The Motion Picture News* destacaba la versión narrativa que Maurice Samuels había hecho para el público americano, si bien consideraba que no había conseguido plenamente su objetivo y que no acababa de adaptarse al público estadounidense. Sharey, George N. (19 de mayo de 1917) «Christus». *The Motion Picture News*, p. 3161.

²⁶ «Christus» concluded Broadway run (23 de junio de 1917) *The Moving Picture World*, p. 1958.





siones a la música tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. La oración y la alegría en el Señor se expresan de forma más efectiva mediante cánticos e himnos. Elegir bien la música de la sesión era, pues, imprescindible para que el mensaje llegara de la forma más completa posible. En el estreno estadounidense de *Christus* se empleó una orquesta de treinta músicos, seleccionados de la Philharmonic Symphony, la Boston Symphony y la Metropolitan Opera House. Un gran conjunto para una gran historia. Estos interpretaron un arreglo especial del director M. Winkler, formado por piezas religiosas de Mozart, Mendelssohn, Beethoven, Wagner, Händel, Bach, Saint-Saëns, Tchaikovsky y Gounod²⁷. Ningún medio especifica el orden de las piezas, por lo que, más allá de los nombres, no sabemos qué tema acompañó la escena del bautismo. En todo caso, como era común en el mundo del cine, la selección destacó por su sabor decimonónico, con ligeros toques barrocos, momentos de emociones y espiritualidad desgarradas.

Respecto a las cuestiones técnicas, las películas religiosas van a seguir la tónica general del cine silente. El plano general y frontal será una constante. Más aún en este tipo de producciones construidas a base de *tableaux vivants*. La apertura del plano permitía componer una imagen con cierta profundidad, ya fueran fondos pintados o escenarios naturales. Además, se prestaba a montar una escena multitudinaria comparable a las grandes obras pictóricas de la Historia del Arte. Como en la pintura, el Bautista va a ocupar diferentes posiciones dentro del plano. Durante la predicación puede aparecer a un extremo —normalmente a la derecha— o en el centro. Mientras que en el bautismo la figura central es Cristo, quedando el santo desplazado levemente a cualquiera de los dos lados (fig. 1).

Un ejemplo interesante, por salirse de la norma, lo vemos en *Del pesebre a la cruz* (Sidney Olcott 1912). En lugar del bautismo, muestra la escena de la predicación. El sacramento no se presenta de forma explícita, sino simbólica. Y es que la escena en su totalidad es una metáfora visual. No en vano, es de los pocos pasajes que toman como referencia el Evangelio de Juan²⁸. En ella, el Bautista aparece de espaldas, centrando un plano general del desierto real de Judea. El realismo se enfatiza con la túnica de tela hebrea y el pelo largo y revuelto. Coloca las manos a modo de altavoz. Grita con fuerza. Y alza los brazos en actitud dramática, dejando el palo a su izquierda, en el suelo. La metáfora visual es impactante. El intertítulo muestra el versículo más famoso asociado con el Bautista: «Yo soy la voz del que clama en el desierto». Un desierto que no es físico, como el que vemos en la imagen, sino simbólico: todos aquellos que, tras oír sus palabras, las desechan y olvidan. Espíritus vacíos, desiertos. La fuerza de la gestualidad enfatiza el mensaje, casi desesperado, que cae como lluvia sobre tierra infértil. No podían mostrar el espíritu, pero podían mostrar su vacío. El siguiente plano incluye algunos hombres en

²⁷ *Special music score for «Christus»* (2 de junio de 1917) *The Motion Picture News*, p. 3493; McDonald, Margaret I. (May 19, 1917) *Christus, The Moving Picture World*, p. 1142.

²⁸ La fuente principal son Mateo y Lucas. Las otras escenas basadas en Juan son el lavatorio de pies, la sentencia de Pilatos, la imagen de la Virgen bajo la cruz, y el mensaje final de la película.

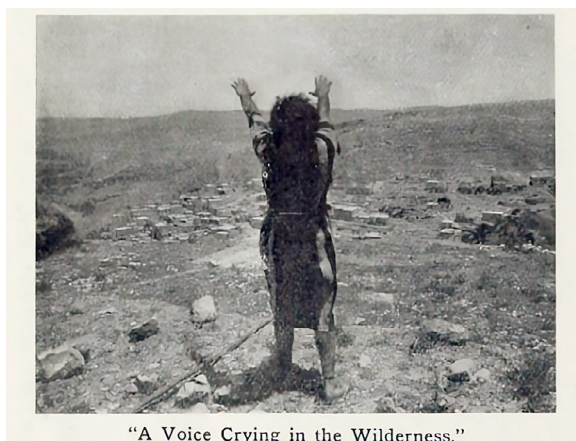


Figura 2. James D. Ainsley como Juan Bautista en *Del pesebre a la cruz* (Sidney Olcott, 1912).
Fuente: *The Moving Picture World*.

la zona inferior del encuadre, con el amplio desierto sobre ellos, como una nada que les consume.

A Juan no le vemos los ojos. Excepto dos leves momentos en los que da su perfil barbudo a la cámara, siempre aparece de espaldas. Pareciera que no nos incluye en la predicación. No obstante, nos introduce como parte de la profundidad de campo a la que habla sin remedio. No se considera digno de mirarnos. No es superior a nosotros. Es un hombre. Esta cuestión es interesante en cuanto que en el cine clásico los ojos serán un elemento fundamental. La insignificancia se hace manifiesta de forma más clara en cuanto a que el Bautista se va desplazando hacia la izquierda, dejando el centro a la inminente llegada del Mesías.

Esta película es, además, la primera en la que la crítica destaca este pasaje más allá de las típicas reseñas descriptivas de la historia de Jesús: «tenemos lo que es, quizás, el mejor capítulo. Juan ataviado con la “piel de camello” en el desierto real de Judea, clama su advertencia, cuán apropiadamente la naturaleza se adapta al propósito divino se demuestra aquí por el hecho de que la voz humana recorre muchas millas»²⁹. Junto a ello se incluía un fotograma del momento, con el famoso versículo al pie (fig. 2). Todavía no se hace mención al actor –James D. Ainsley–, pero estamos ante un paso importante en la valoración del pasaje y su protagonista. Conside-

²⁹ Jackson, W.H. (12 de octubre 1912) «*The Life of Christ*» (Kalem). *The Moving Picture World*, p. 122. La reseña completa ocupaba una extensión de cuatro páginas, lo que confirma la relevancia y el éxito de la producción de cara a la crítica y al público. No en vano, Jackson la calificó de «obra maestra del cine».



rada una obra maestra³⁰, fue especialmente alabada por su realismo. No solo en las localizaciones, sino en la elección del casting y en el diseño de vestuario, todo ello sin dejar de lado la tradición iconográfica³¹.

Respecto a la música, el famoso crítico de vaudeville Epes Winthrop Sargent hacía algunas recomendaciones: mejor un cuarteto de cantantes y un órgano que una orquesta. Si bien pueden combinarse, debiendo los primeros cantar de forma suave para no eclipsar la película, Así mismo, recomendaba hacer una selección de gregoriano, himnos y música clásica religiosa de autores como Gounod, Bach o Händel³². No había, por tanto, mucha variedad en cuanto a compositores y modo de interpretación en este tipo de películas, que seguían manteniendo la tendencia iniciada por las producciones pioneras³³.

En la etapa silente tuvo especial fortuna la historia de Salomé. La mujer fatal estaba de moda. La pintura simbolista –Burne Jones, Gustave Moreau, Gustav Klimt...–, la literatura –*Madame Bovary* de Flaubert, la *Nana* de Zola, o la reciente publicación de *Drácula* de Bram Stoker y del poema *A Fool There Was* de Rudyard Kipling, ambas en 1897–, la ópera –*Carmen*, *Manon*...– y ahora el cine. Un cine que permitía llevar esta figura al extremo.

Las producciones bíblicas habían omitido aquellos pasajes que pudieran considerarse moralmente cuestionables. Entre ellos, los de las mujeres que se salían de la norma: Eva, Dalila, Judith y, por supuesto, Salomé. Tan solo algunas se atrevían a empezar la historia con la expulsión del Paraíso, para cerrar el círculo con la salvación. No había espacio en este tipo de películas para ellas. Ni siquiera para aquellas, como Salomé, cuya vida se entrelazaba definitivamente con la del precursor del Mesías. Hija de una mujer impura y ambiciosa, sensual danzarina... La suya era una historia que debía contarse aparte. Como aparte, pues, concluía la vida del Bautista. Esto provocó que se diera cierta libertad a la hora de ceñirse a la literalidad de las fuentes sagradas, tan valorada en las producciones de tema bíblico.

Los Evangelios eran demasiado pocos en detalles. Por ello el cine cogió como base la obra *Salomé* (1891), de Oscar Wilde, llevada a la ópera por Strauss en 1905. En ella, Salomé es una adolescente enamorada de la mística y la imagen del Bautista, cuya obsesión roza el odio al no sentirse correspondida. Gracias a la joven tenemos, por vez primera, una descripción física del santo: delgado y extremada-

³⁰ Jackson, W.H. (12 de octubre 1912) *The Life of Christ (Kalem)*, *The Moving Picture World*, p. 121; Bush, W. Stephen (26 de octubre 1912) *From the Manger to the Cross (Kalem)*, *The Moving Picture World*, p. 324.

³¹ Bush, W. Stephen (26 de octubre 1912) *From the Manger to the Cross (Kalem)*, *The Moving Picture World*, p. 324.

³² Winthrop Sargent, Epes (19 de octubre 1912): *Handling the Kalem Release. A few suggestions as to the method of advertising*, *From the Manger to the Cross*, *The Moving Picture World*, p. 324.

³³ Aunque en el caso de *Horitz Passion Play* no se dan nombres de compositores, sí se alude a piezas como el «Ave María», que hacen pensar en Gounod o Schubert.

mente pálido³⁴, de cabellos negros encrespados³⁵ y labios rojos³⁶. Una descripción un tanto contradictoria, en cuanto que son fruto del amor-odio repentino de una niña encaprichada. Pero válida por el mismo hecho de serlo. En cuanto al carácter, la propia naturaleza de la obra, unida a la gestualidad propia del cine silente, le convierten en un hombre mucho más dramático que el que presentan las Escrituras. Su discurso penetrante y religioso carisma encandilan a Herodes. Pero sus profecías y amenazas, lanzadas con la furia del profeta y el fuego de Elías, hieren a Herodías, que se sabe culpable.

Son varias las películas de Salomé que se estrenaron en los primeros años del siglo xx. Diseñadas principalmente para el lucimiento de sus estrellas femeninas, muestran, sin embargo, un interesante catálogo de sanjuanés (fig. 3). El de la película italiana *Salomé* (Ugo Franela 1910)³⁷ es un Juan de aspecto barroco, casi salido de una obra de Bernini. Lleva una tupida piel de camello sobre una túnica larga, cuyos pliegues aportan dramatismo y traslucen el movimiento espiritual. Ocultan, sin embargo, su anatomía. El pelo y la barba negros y encrespados responden a la perfección con la descripción literaria.

Quizás la versión más famosa sea la protagonizada por Theda Bara (Gordon Edwards 1918). Apenas han llegado algunos fragmentos y fotogramas sueltos. Pero estos, junto a los artículos de prensa, son suficientes para hacernos una idea del personaje del Bautista. La reseña de *Variety* aporta algunos datos interesantes. En primer lugar, cita como fuente a Flavio Josefo. Si bien debió ser tan solo una fuente complementaria, ya que poco aporta a la historia de Salomé y Juan Bautista. Mucho menos como para poder configurar una narración a través de ella. Del relato del cronista podemos rescatar, sin embargo, las palabras que dedica al Santo: «un hombre bueno, quien recomendaba incluso a los judíos que practicaran las virtudes y se comportaran justamente en las relaciones entre ellos y piadosamente con Dios y que, cumplidas estas condiciones, acudieran a bautizarse» (Flavio Josefo 1997, 1099). En segundo lugar, indica que la música fue arreglada por un tal George Rubinstein. No especifica piezas ni compositores, pero no sería de extrañar que recurriera en algunos momentos a la ópera de Strauss.

Pero el dato más interesante que aporta la reseña es la opinión acerca de la apariencia de Juan: «El retrato de Juan el Bautista lampiño se aleja radicalmente de la tradición. La versión de Fox llega tan lejos que lo muestra pulcramente afeitado incluso mientras está en el calabozo sin más explicación que la demostración de tan

³⁴ «¡Qué delgado está! Parece una fina imagen de marfil y plata», «tu cuerpo es blanco como las nieves que reposan sobre las montañas de Judea y descienden a los valles [...] No hay en el mundo nada tan blanco como tu cuerpo» (Wilde 1964, pp. 756-757).

³⁵ «El silencio que mora en la selva no es tan negro, No hay nada en el mundo más negro como tus cabellos», «Parecen un nido de serpientes negras enroscadas en tu cuello» (Wilde 1964, pp. 757).

³⁶ «Los gritos rojos de las trompetas que anuncian la llegada de los reyes y amedrentan al enemigo no son tan rojos como ella [...] No hay nada en el mundo tan rojo como tu boca» (Wilde 1964, pp. 757-758).

³⁷ En la versión de Oscar Wilde Juan Bautista es llamado Yokanaán.





perfecto logro barberil»³⁸. Además de lampiño, el joven Juan interpretado por Alan Roscoe (1886-1933) –quien repetía con el director y la actriz tras *Cleopatra* (1917)– viste una piel de camello que deja el hombro derecho al descubierto, comenzando así la tendencia al acortamiento de la prenda. La palidez y los labios rojos son enfatizados mediante el maquillaje y un contraste acusado (fig. 3). El hecho de destacar la cuestión iconográfica revela la existencia de unas convenciones respecto a la imagen del santo, cuyo incumplimiento podría causar desasosiego o confusión en el espectador. Sin embargo, en nada afectó esta cuestión al éxito de la producción. Es más, el actor aparecía en algunos carteles y anuncios de prensa junto a Theda Bara, formando una atractiva pareja protagonista. Todo ello habla de la importancia del personaje y de su eficacia publicitaria.

Si este se salía de la norma, el Bautista de la versión de Charles Bryant y Anna Nazimova (1923) se desvía por completo de cualquier concepción. 1923 fue el año de Salomé. No solo se repuso la película de Theda Bara³⁹, sino que se estrenaron dos nuevas versiones. La primera, dirigida por Malcom Strauss y protagonizada por la bailarina Diana Allen, se anunciaba como la única basada únicamente en la Biblia⁴⁰. En ella, Salomé era una chica inocente, obligada por su madre a pedir la cabeza del Bautista. La pureza de la chica se premia con la omisión de su muerte, pues, tal como dicen los Evangelios, no cayó, sino que se fue a Egipto⁴¹. Poco se sabe del personaje de Juan Bautista. Tan solo se dan los nombres de los intérpretes de Salomé, Herodías y Herodes⁴². Tampoco se han conservado imágenes más allá de alguna fotografía dispersa de la protagonista.

La segunda versión, dirigida por Charles Bryant, fue un éxito inesperado⁴³. Protagonizada por Alla Nazimova, es una película totalmente vanguardista, muy lejos de lo que se esperaba para un espectador medio. El vestuario y los decorados de Natacha Rambova se inspiraron en las ilustraciones de Aubrey Beardsley para la

³⁸ *Salome* (Octubre 1918) *Variety*, p. 45.

³⁹ *Fox Releases for Week of January 7* (27 de enero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 382.

⁴⁰ *Strauss' «Salome» Being Released* (27 de enero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 481. La campaña publicitaria fue enorme, llegándose a organizar concursos de belleza para encontrar a las chicas que más se parecieran a Diana Allen de cada ciudad. *Campaign Planned for Strauss, Salome* (27 de enero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 716.

⁴¹ *Malcon Strauss' Salome Has Reversed All Known Versions* (27 de enero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 370.

⁴² En una noticia del *The Moving Picture World* se anunciaba erróneamente que el intérprete de Juan Bautista era Vincent Coleman, cuyo verdadero papel fue el de Herodes. *Malcon Strauss' Salome Has Reversed All Known Versions* (27 de enero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 370.

⁴³ Las comparaciones con su competidora no dejan lugar a dudas: «La «Salomé» de Malcom Strauss no perjudicará en forma alguna el negocio de la versión de Nazimova, ya que es ridículo comparlas. La producción de Nazimova es un logro artístico, mientras que la otra, mostrada aquí, es pura estopa que tan solo roza el ranking cinematográfico. Es, sin lugar a dudas, una película extranjera protagonizada por Diana Allen. Sin embargo, probablemente la crítica la puntuará. O podría pasar en una sesión doble, pero sola en una casa donde se exige lo mejor, esta película será incapaz de sostenerse por sí misma». *Strauss' «Salome» Opens in Philly Poorly Handled* (17 de marzo de 1923) *The Moving Picture World*, p. 354.



Figura 3. Juan Bautista en las diferentes versiones de *Salomé*: Ciro Galvani (Hugo Franela 1910), Alan Roscoe (Gordon Edwards 1918) y Nigel de Brulier (Charles Bryant y Alla Nazimova 1923).

obra de Wilde, iban más allá del estilo modernista del ilustrador británico, rozando los límites de un incipiente surrealismo. Lo mismo puede decirse de las actuaciones, con mención especial para el esperpéntico baile de Nazimova. A pesar de todo, el éxito de taquilla fue arrollador⁴⁴. La película fue calificada de sensación artística⁴⁵, fantasía histórica, algo totalmente diferente a lo que el público estaba acostumbrado, alejada de las versiones convencionales, una producción para la que el equipo había tenido plena libertad creativa⁴⁶. Todo ello se ve reflejado en la figura del Bautista (fig. 3). La anatomía y rasgos angulosos de Nigel de Brulier son potenciados por la reducción al mínimo de la piel de camello, que deja al descubierto la blancura de su cuerpo y su extremada delgadez. Como el de Alan Roscoe, lleva el pelo corto y es totalmente lampiño. Sus gestos y movimientos son totalmente dramáticos, bruscos y con un constante matiz estático y nervioso. Sus posturas llegan a ser tan angulosas como su propia apariencia. Su personaje tiene un tratamiento diferente al resto. Comparte con ellos la alternancia entre planos generales y primeros planos expresivos, pero el suyo va a ser un espacio casi minimalista. En sus planos va a dominar un claroscuro cercano al expresionismo alemán, donde las luces componen figuras afiladas y geométricas sobre un fondo neutro. De esta forma, se pone en claro contraste la personalidad austera y mística del Bautista con el lujo y barroquismo de la corte.

A diferencia de las producciones bíblicas, las películas de *Salomé* no son valoradas por su realismo y adecuación a las fuentes históricas. En ellas se funde el dra-

⁴⁴ «*Salomé*» *Makes Remarkable Showing* (17 de febrero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 703.

⁴⁵ *Nazimova's «Salomé» Praised in S.F.* (17 de febrero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 851.

⁴⁶ *Salomé* (13 de enero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 153. Todo ello llevaba a pensar que sería una película exclusiva, solo apta para un espectador de cierta clase, interesado en cuestiones de alta cultura. Sin embargo, las salas se llenaron. *Nazimova's «Salomé» Praised by Board* (24 de febrero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 953.



matismo propio de los escenarios con la libertad creativa de las vanguardias, dando lugar a personajes totalmente alejados de la tradición iconográfica y las convenciones cinematográficas. El fracaso de la única versión basada exclusivamente en la Biblia y el éxito de las versiones más radicales confirma el carácter especial de la historia, gracias a la cual tenemos una imagen diferente de Juan Bautista.

3.2. ÉPOCA CLÁSICA

La llegada del sonoro en 1928 cambió nuestra visión –y audición– del cine. Atrás quedaban las interpretaciones teatrales y los gestos exagerados. Los intertítulos fueron sustituidos por la voz. La música venía de dentro, no de afuera. Los avances técnicos seguían su curso. Los artísticos se adaptaron a las nuevas tendencias y posibilidades. Hollywood se convirtió en la gran Meca del Cine. Nació el sistema de estrellas. Llegaron las grandes producciones. La Biblia pudo contarse por primera vez tal como era: como la historia más grande jamás contada. Todas estas cuestiones afectaron en particular a la imagen de Juan Bautista.

El protagonismo del diálogo otorgó mayor importancia a la predicación, y los gestos cedieron expresividad a la modulación de la voz. A pesar de ello, el palo siguió siendo un atributo esencial. En este caso, no como sustitutivo visual de la palabra, sino como potenciador del discurso. Se dejó de recurrir a piezas preexistentes como acompañamiento musical. Los grandes compositores de cine, apoyados en la investigación y los recursos propios de la disciplina, cogieron el testigo de una música cada vez más cercana a la experiencia cinematográfica y espiritual del espectador. Esta nueva expresividad se vio estimulada por un montaje mucho más dinámico. Travellings, fuera de campo, primeros planos e incluso planos detalle completaron la figura del Santo a través de metáforas visuales y un acercamiento mucho más profundo a su personalidad, que quedó expuesta más allá del físico. A este respecto, cobraron especial importancia los ojos y la mirada (fig. 4). Por último, las vanguardias dieron paso a un nuevo clasicismo. La iconografía tradicional volvió a imponerse, si bien no desde la mera imitación, sino desde la interpretación personal. Así, vamos a ver a un Juan más cercano a la realidad: de mediana edad, melena media-corta, barba, aspecto más recio y piel morena, como aquel que está curtido en la dureza del desierto, y ataviado únicamente con una piel de camello.

A las cuestiones de tipo técnico y artístico se añadieron tres elementos que marcaron la deriva del cine clásico en general, y del género bíblico en particular: el Código Hays (1930)⁴⁷, la Legión de la Decencia (1933)⁴⁸ y la encíclica *Vigilanti Cura*, de Pío XI (1936), cuyo ejemplo derivó en publicaciones sucesivas como la encíclica *Miranda Prorsus* (1957), de Pío XII, o el Decreto sobre los medios de comu-

⁴⁷ Aunque se redactó el 31 de marzo de 1930, no se empezó a aplicar oficialmente hasta 1934.

⁴⁸ No era, en realidad, una organización centralizada, sino que se constituyeron centros en diferentes ciudades y estados. No obstante, el objetivo era el mismo.



nicación del Concilio Vaticano II (1963). A ello se sumó la publicación en 1933 de los conocidos como Estudios Payne, nueve libros que analizaban el efecto perjudicial del cine en los niños.

Nunca antes se había cuestionado el cine hasta el punto de poner en peligro su existencia como disciplina artística y medio de entretenimiento y espectáculo. La experimentación de los primeros años se dio de bruces con el muro de la censura. Se pensaba que la llegada del sonoro había convertido al cine en una escuela de vida siniestra e insidiosa (Black 2012, 178). Todo ello en un momento en el que los valores, acuciados por los conflictos bélicos y su onda expansiva a nivel social, sufrían una crisis como nunca antes.

El objetivo de todas estas iniciativas era acabar con la inmoralidad de la industria cinematográfica para proteger a los espectadores del vicio, el mal y la perversión. El Código Hays controlaba la producción desde el inicio, asegurándose de que ninguno de sus elementos sorteara la censura. La Legión Católica de la Decencia iba aún más lejos. Amenazaba con boicotear la industria desde los medios católicos y los púlpitos de las iglesias, incitando a los feligreses a no asistir a ninguna sesión que ofendiera la moralidad cristiana. Presionaron a los obispos de todos los estados, a los jefes de los estudios e incluso a los patrocinadores que financiaban sus actividades⁴⁹. Esta actitud fue celebrada por el mismo pontífice Pío XI, que en su encíclica de 1936 felicitaba la acción de estas organizaciones. Considerando al cine como el medio más influyente en la sociedad, era necesario encauzarlo por el buen camino⁵⁰. Para ello llamaba a los obispos del mundo —especialmente a los norteamericanos— a continuar su cruzada, respetando en todo momento la naturaleza del medio cinematográfico como arte, y buscando que el espectador saliera del teatro siendo mejor persona de lo que entró.

Aunque la censura afectaba a todos los géneros, el cine religioso —en especial aquel que trataba temas de los Evangelios— se vio especialmente limitado en ciertos sentidos. Más allá de la polémica figura de Jesús⁵¹, el casting de los personajes principales se hacía especialmente complicado. No solo había que elegir actores cuyo aspecto fuera cercano a la iconografía tradicional, sino que estos debían ser ejemplares de virtud tanto dentro como fuera de la pantalla. La familiaridad del espectador con las grandes estrellas hacía que estas se identificaran con sus personajes y el público, a su vez, con ellos. Y lo mismo ocurría con las historias, pues nada parecía

⁴⁹ John Cadwell, obispo de Los Ángeles, y Joseph Breen, jefe de la Production Code Administration (PCA), persuadieron al director del Bank of America para que dejara de financiar las actividades de la industria hollywoodiense (Black 2012, 172).

⁵⁰ «Por otra parte, no existe hoy un medio más potente que el cinematógrafo para ejercer influencia sobre las multitudes, tanto por la naturaleza misma de la imagen proyectada sobre la pantalla, cuanto por la popularidad del espectáculo cinematográfico y por las circunstancias que le acompañan» (Pío XI 1936, 11). Esta cuestión se enfatiza aún más en el Código Hays (Doherty 1999, 348-350).

⁵¹ El Código Hays especificaba: «Blasfemias intencionadas (esto incluye las palabras Dios, Señor, Jesús, Cristo —excepto si son utilizadas con reverencia—, Infierno, maldición, hijo de puta, Dios mío)» (Doherty 1999, 363).





haber cambiado desde los tiempos del Evangelio. Esta múltiple identificación podía ser un peligro si los valores transmitidos desde ambas partes no eran los correctos. Siendo Juan Bautista un personaje esencial en la narrativa pasionaria, era imprescindible buscar un actor a la medida, un actor con fama de estrella –más aún cuando casi todas estas películas eran grandes producciones–, carrera ejemplar, comportamiento virtuoso e imagen adecuada las circunstancias⁵². Más aún teniendo en cuenta su mensaje de salvación y de repudia al pecado. En este sentido, un personaje que en pantalla clama contra el adulterio, el matrimonio impuro, la seducción y la lujuria –conceptos tratados con especial atención en el Código Hays (Doherty 1999, 353-355 y 362)– no puede apoyar estos comportamientos con sus actos fuera de ella.

Ahora más que nunca, la cercanía a las fuentes bíblicas y su contexto era condición indispensable. No solo en correspondencia con la moral, sino como valor añadido a las grandes producciones, donde el cine religioso se convirtió en el género predilecto. La nueva bonanza económica de Estados Unidos se veía reflejada en los decorados, el vestuario, el atrezo y, por supuesto, la posibilidad de rodar en los exteriores más impresionantes, cuyo aspecto se ennoblecía gracias a los nuevos sistemas de pantalla ancha. Un cine más grande que la vida para competir con el auge de la televisión. En este sentido, el vestuario será una cuestión delicada, sobre todo en personajes femeninos como Salomé. Pero tampoco el Bautista escapaba a la criba, pues según el Código Hays, brazos, hombros, piernas o torso no debían estar al descubierto sin justificación alguna (Doherty 1999, 357). Las pieles de camello, pues, debían ajustarse a la normativa. No obstante, había cierta libertad en este sentido por cuestiones culturales y de contexto. El Bautista del cine clásico va a llevar una piel más austera, casi hecha jirones, que en ningún caso va a ser cubierta, sustituida o complementada con una túnica. Dejará las piernas, los brazos e incluso un hombro o medio torso al descubierto. Y, aunque de largo medio, serán pocas las ocasiones en las que el plano deje a la vista las piernas. Y, en esos casos, Juan aparecerá al fondo del plano, de perfil, en escorzo o difuminado por la profundidad de campo. En algunos casos se añaden complementos como unas pobres zapatillas fabricadas con piel y cordones, o una muñequera del mismo material.

⁵² A este respecto, la encíclica *Vigilanti Cura* recomendaba: «aquellos católicos que tienen una participación en esta industria. Que piensen seriamente en sus deberes y en las responsabilidades que tienen como hijos de la Iglesia al usar su influencia y su autoridad para que las películas que ellos producen o aquellas a cuya producción cooperen sean conformes a los principios de la sana moralidad. No pocos son los católicos que bien como realizadores, directores, autores o actores intervienen en las películas y, sin embargo, es doloroso que su intervención no haya estado siempre de acuerdo con su fe y con sus ideales» (Pío XI 1936, 17). El Concilio Vaticano II iba a un paso más allá, recomendando la formación católica de todos los responsables de la industria: «En primer lugar, los laicos deben ser instruidos en el arte, la doctrina y las costumbres, multiplicándose el número de escuelas, facultades e institutos, en los que los periodistas y los guionistas cinematográficos, radiofónicos y televisivos y otros interesados puedan adquirir una formación íntegra, imbuida de espíritu cristiano, sobre todo en lo que se refiere a la doctrina social de la Iglesia». Pablo VI (1963). *DECRETO INTER MIRIFICA SOBRE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL*. La Santa Sede. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19631204_inter-mirifica_sp.html.



Este cúmulo de circunstancias derivó en un auge del cine religioso, que alcanzaría su pico en los años cincuenta y sesenta. Las consecuencias de la II Guerra Mundial y, sobre todo, la amenaza nuclear provocaron en la sociedad un sentimiento de indefensión e incertidumbre que encontró salida a través de la religión. El hecho, además, de que Estados Unidos hubiera sido un territorio prácticamente intacto, y de que fuera su ejército el que acabara con el horror del conflicto, convirtieron a América en un trasunto de la Tierra Prometida⁵³. Un concepto que deriva del Destino manifiesto, de la autopercepción de Estados Unidos como nación ejemplar, destinada a hacer del mundo un lugar mejor.

Entre las historias del Antiguo Testamento y los péplums⁵⁴, destacan dos producciones sobre la vida de Cristo: *Rey de Reyes* (Nicholas Ray 1961) y *La historia más grande jamás contada* (George Stevens 1965), con Robert Ryan y Charlton Heston como sendos sanjuaneros. A pesar de ser un personaje secundario, se convirtió en uno de los papeles más importantes. Siendo el precursor, no tenía las limitaciones de casting que tenía el personaje de Jesús. Era, además, un personaje lleno de matices dramáticos, algo de lo que carecía el Mesías. Sus pocos minutos en pantalla estaban bien cotizados.

Mientras que a nadie le extrañó la decisión de colocar a Heston como el Bautista, la de Robert Ryan fue una elección que sorprendió al propio actor. Aunque con una vida sin escándalos, siempre había hecho de villano. Nunca pensó que le llamarían para interpretar al profeta que anunció al Mesías: «Estaba seguro de que me pedirían interpretar a Judas. Casi me desmayo cuando me ofrecieron interpretar a Juan Bautista [...]. Me permitió despojarme de mi historia de ser, quizás, el actor más odiado de Hollywood por la audiencia» (citado por Jarlett 1990, 115-116). La crítica, tan dispar, no pudo más que destacar su presencia, alabando no solo su actuación, sino el espíritu que infundió al personaje. «Fuera de su zona está Robert Ryan como Juan Bautista, y compone un personaje atractivo del hombre santo que reconoce al Redentor al verlo»⁵⁵. Una cuestión, la de la vista, en la que Nicholas Ray hace especial hincapié a través de planos detalle de los ojos de ambos: Juan y Jesús, en el momento del primer encuentro. No fue esta la única crítica favorable. En *The Saturday Review* calificaron su actuación como la más espiritual (Jarlett 1990, 116), una cualidad que le llevó a convertirse en la voz de las narraciones que se incluyeron en la edición especial de la banda sonora⁵⁶, con todo el significado que ello conlleva: la voz que clama. Y no solo eso, sino que también protagonizó algunas versiones

⁵³ A través de las historias del Antiguo Testamento se producía un rechazo al comunismo, encarnado por civilizaciones como la egipcia, y se mostraba respeto y aceptación del pueblo judío (Reinhartz 2016, p. 178).

⁵⁴ Adele Reinhartz divide las grandes producciones de tema religioso en tres tipos: épicas del Antiguo Testamento, épicas de Jesús y épicas de espada y sandalia o péplums. Estas últimas integran temas de los Evangelios con tramas de ficción (2016, p. 175). Entre estas se pueden destacar *Ben Hur* (William Wyler 1959), *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953) o *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy 1951).

⁵⁵ *King of Kings* (11 de octubre 1961) *Variety*, p. 11.

⁵⁶ *Inside Staff-Music* (18 de octubre 1961) *Variety*, p. 50.

del cartel publicitario. El profeta se convirtió, por tanto, en imagen y voz del mensaje de salvación.

No ocurrió lo mismo con el Bautista de Charlton Heston. Actor de valores como ninguno, contaba en su historial con personajes como Miguel Ángel, el Cid, el Mayor Matt Lewis, Ben Hur o Moisés⁵⁷. Era perfecto para el papel. Su implicación fue enorme. No solo admiraba a George Stevens –católico convencido–⁵⁸, sino que pensaba que el papel era maravilloso (Heston 1995, 297). Ambos concibieron la historia como un mensaje para la humanidad: «Sabemos que la vida de Cristo es un tema importante y debe ser tratado con respeto» (Stevens citado en Cronin 2004, 51). Los ojos volvieron a ser el foco del espíritu. Stevens insistió en ello⁵⁹. A ello añadieron la voz. Antes de que veamos al Bautista, lo escuchamos. Su voz fuera de campo recorre el desierto de Judea en un travelling que se inicia en el templo de Jerusalén para acabar en el río Jordán. Es la metáfora más clara de la voz que clama en el desierto. Ahora mucho más explícita que aquella de *Del pesebre a la cruz*. No obstante, ante un casting lleno de estrellas, Heston no obtuvo una atención más destacada que el resto⁶⁰. No hubo campaña publicitaria previa –Stevens la consideraba fuera de lugar para una historia de esta naturaleza (Cronin 2004, 52)– y la crítica, cuando destacó su participación, no fue precisamente benévola. Bosley Crowther se dedicó a destacar aspectos como su tipo tarzanescos⁶¹, algo que también podría achacarse al Bautista de Ryan, cuyo físico fue eclipsado por su actuación. Y peor aún fue la de William J. Nazzaro: «El Juan Bautista de Heston no es convincente. Seguramente, el verdadero Juan tendría una personalidad más fogosa. Todo lo que Heston puede hacer es gritar “¡Arrepentíos!” una y otra vez»⁶².

⁵⁷ William Wyler llegó a decir que era el mejor imitador de judíos de Hollywood (Heston 1995, p. 122).

⁵⁸ En la Margaret Herrick Library se conserva una fotografía que atestigua la buena relación entre actor y director. En ella aparece Charlton Heston, caracterizado como Juan Bautista, bautizando a un George Stevens arrodillado. Es, además, especialmente interesante para apreciar cada detalle de la imagen del personaje: la piel de camello, las botas, la muñequera, el peinado... Academy of Motion Pictures Art and Sciences (AMPAS). Margaret Herrick Library, Special Collections. George Stevens Papers. S015P013, George Stevens and Charlton Heston during production of *THE GREATEST STORY EVER TOLD*, 1965.

⁵⁹ Heston recordaba las palabras de Stevens durante el rodaje de la escena de la prisión: «Quiero empezar con un primer plano extremo de Chuck encadenado a la pared. Pero dame un fundido en negro al inicio. No quiero ver una maldita cosa hasta que Chuck abra los ojos, captaremos el brillo de sus pupilas, y nos desplazaremos hacia atrás, desvelando la celda» (citado por Heston 1995, p. 303).

⁶⁰ La acumulación de estrellas era a la vez parte del espectáculo y distracción. Los espectadores dispersaban su atención intentando identificar a todos los actores, algunos de ellos en papeles insignificantes. Esta cuestión fue calificada como irrespetuosa con el sentido religioso de la película por el crítico del *Phoenix Arizona Republic*. Nazzaro, William J (2 de abril 1965) *Greatest Story* is One of Most Impressive Films, *Phoenix Arizona Republic*, p. 55.

⁶¹ Crowther, Bosley (16 de febrero 1965) *Screen: "The Greatest Story Ever Told": Max von Sydow Stars in Biblical Film*, *The New York Times*, p. sn.

⁶² Nazzaro, William J. (2 de abril 1965) *Greatest Story* is One of Most Impressive Films, *Phoenix Arizona Republic*, p. 55.

No obstante, ambos compusieron un Juan de carácter rudo y a la vez místico. Un buen salvaje con la timidez del que ha experimentado una vida de privaciones. Un hombre tímido y a la vez valiente y sin pelos en la lengua, al que la visión del Mesías llena de luz.

La personalidad del Bautista se completa con la música. Miklós Rózsa, considerado por entonces principal exponente musical del mundo antiguo (Rózsa 1982, 178), y Alfred Newman fueron los encargados de sendas partituras⁶³. La importancia del personaje es patente en la existencia de un tema propio, privilegio del que solo disfrutaban, aparte de Cristo, los más cercanos al Mesías y el mal, este último en forma de contratema —a través de figuras como Pilato o Herodes—. Ambas partituras tienen en común el protagonismo de las maderas⁶⁴, y el cambio que en ellos produce la presencia del Mesías. El de Rózsa es un Juan con cierto sabor oriental⁶⁵, donde las maderas son potenciadas por los metales, aportando fuerza y potencia a las palabras del profeta. Todo cambia cuando Jesús le mira a los ojos. El plano detalle de la mirada de Juan es punto de partida del cambio musical. A partir de entonces, no será el hombre brusco el que hable, sino su espíritu inundado del Señor. Suena el tema principal, y las cuerdas y las maderas agudas se elevan con un coro celestial. El mismo efecto tendrá la mirada y el contacto de la mano de Cristo en la secuencia de la cárcel. La música de la profecía da paso, pues, a la de la salvación: la fuerza física, a la espiritual.

El de Newman es un tema más íntimo. Un conjunto de cámara acompaña a esa voz que clama en el desierto. La llegada de Jesús impone silencio. Un silencio solo roto tras el abrazo de los primos. La voz de Juan se sigue escuchando mientras Jesús se interna en el desierto, culminando con la entrada de los coros, a modo de rompimiento de gloria, cuando las palabras de Juan son sustituidas por las del Mesías. Se ha producido la transición, de nuevo, de la tierra al cielo. Al contrario que el anterior, el de Newman no llevará consigo la música de la salvación, sino que el resto de escenas transcurrirán en silencio o acompañadas de la música de Hero-

⁶³ El trabajo de Rózsa fue alabado por la crítica: «Rózsa ha escrito una partitura hollywoodiense rica en texturas, que ha sido dirigida con vigor y color, empleando en ocasiones efectos corales para incrementar el impacto». *King*, *Elvis' Soundtrackers*, *Cole's "Story" Top Current LP Releases* (4 de octubre 1961) *Variety*, p. 4. *La música, también, juega un papel principal como fondo y acompañamiento incidental de la acción y la metafísica*, *King of Kings*, (11 de octubre 1961) *Variety*, p. 6. El tema principal fue, además, un éxito de ventas. *Top Singles of the Week* (4 de octubre 1961) *Variety*, p. 4. El de Newman, sin embargo, no obtuvo muy buena crítica: «Peor es el uso del coro del "Aleluya" en la resurrección de Lázaro, y mucho peor es el final, el cual recurre de nuevo la música de Handel con mal gusto, frente a una imagen de Jesús con las manos abiertas; enlazando con lo que solía hacer D.W. Griffith para finalizar sus películas a la terrible moda de hace cincuenta años». Nazzaro, William J. (2 de abril 1965) *Greatest Story" is One of Most Impressive Films*, *Phoenix Arizona Republic*, p. 55.

⁶⁴ Ambos compositores emplean el oboe y la flauta. En la Biblia se menciona la flauta en varias ocasiones, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Tiene su origen en el Génesis (Gn 4, pp. 19-21), y engloba diversos significados, todos ellos relacionados con el gozo de Dios. Por un lado, la alegría de la celebración, el camino hacia el Señor (Is 30, 29; 1Re 39, 40). Por otro, el duelo, pero un duelo que lleva a la resurrección (Mt 9, 18-26).

⁶⁵ Desde el cine silente, la música oriental ha estado relacionada con el desierto, o viceversa.





des y su familia. No obstante, él considerará la muerte como una liberación, de ahí que estos contratemas no tengan efecto negativo en su personaje, al que, al contrario, llenan de valor⁶⁶.

A diferencia del cine silente, estas producciones van a incluir los pasajes de la cárcel y la muerte del Bautista. No obstante, será la escena del bautismo, precedida por la predicación, la más relevante. No en vano, en ella se producen varios hechos trascendentales: la purificación del alma del bautizado, su incorporación a la comunidad cristiana y, en este caso, la transición a la Nueva Alianza. En ella, el paisaje va a cobrar una importancia fundamental, sobre todo en las películas que utilizaron sistemas de pantalla ancha⁶⁷. Pese a que el realismo era un valor en alza, ninguna de ellas fue rodada en Israel, como lo habían sido algunas películas de principios de siglo. La secuencia de *Rey de Reyes* tuvo lugar en Aldea del Fresno (Madrid), mientras que para la de *La historia más grande jamás contada* se desplazaron a Green River Overlook (Utah). La fidelidad a las fuentes, pues, se buscó por otros medios. Por una parte, mediante el uso de frases literales de las Escrituras. En ocasiones, como en la película de Stevens, no solo como parte del diálogo, sino como título de uno de los capítulos en los que se divide el filme: «La voz que clama en el desierto». Por otra parte, a través del tipo de bautismo. Aunque la tradición iconográfica occidental lo ha mostrado normalmente mediante infusión, por entonces el rito tenía lugar por inmersión, como refleja la tradición oriental. Stevens se adecuó a la realidad. Nicholas Ray tuvo que conformarse con la infusión: «No estoy personalmente satisfecho con el bautismo, no se llevó a cabo la inmersión total por el simple hecho de que el agua no era lo suficientemente profunda»⁶⁸. Ninguna de las dos muestra la epifanía, ni como rompimiento de gloria ni como voz en *off*. Ambas optan por omitir la epifanía, dando un aspecto mucho más realista al momento⁶⁹. No obstante, el cambio en la música viene a sustituir cualquier rompimiento de gloria o voz en *off*. Además, la decisión puede justificarse en el Evangelio de Juan, en el que la aparición del Espíritu Santo es solo visible para el Bautista, quien da testimonio de lo ocurrido:

He visto al Espíritu que bajaba como una paloma del cielo y se quedaba sobre él. Y yo no le conocía pero el que me envió a bautizar con agua me dijo: Aquel sobre el que veas bajar el Espíritu y se queda sobre él, éste es el que bautiza con Espíritu Santo. Y yo le he visto y doy testimonio de que este es el Elegido de Dios (Jn 1, 32-34).

⁶⁶ En su conversación con Herodes, Juan dice: «Mátame, así podré vivir. Mi cuerpo no significa nada. Puedes hacer con él lo que quieras. Pero mi alma es eterna. No puedes tocarla».

⁶⁷ *Rey de Reyes* fue rodada en Super Panavisión, y *La historia más grande jamás contada* en Ultrapanavisión.

⁶⁸ *Liked the Book Better Than Pic* (18 de octubre 1961) *Variety*, p. 5.

⁶⁹ Se entiende realismo en su sentido de fiel reflejo de la vida, sin concesiones a cuestiones sobrenaturales.

De este modo, no solo aportan realismo y cercanía a un momento de carácter sobrenatural, sino que traspasan el protagonismo al Bautista, testigo único de la presencia de Dios, en cuyos ojos se refleja su Espíritu.

Esta búsqueda de veracidad histórica y adecuación a las Escrituras no siempre encontró las simpatías de todos. Se hicieron pases privados para grupos de diferentes religiones y creencias⁷⁰. En el caso de *Rey de Reyes*, se abrió un debate sobre cómo debían adaptarse las Escrituras, y la Legión de la Decencia la tachó de «teológica, histórica y bíblicamente incorrecta»⁷¹. Si bien el director aseguraba que el Vaticano tan solo había aconsejado cortar dos escenas y los protestantes habían hecho solamente una sugerencia⁷². En todo caso, respecto a la figura de Juan Bautista, únicamente se omitió su muerte y posterior entrega de la cabeza a Salomé⁷³. La crítica, sin embargo, recibió este factor con benevolencia, asegurando que satisfaría por igual a cristianos y judíos⁷⁴. *La historia más grande jamás contada* no tuvo tantos problemas. La división en capítulos con títulos bíblicos, y su ritmo más pausado, la inspiración de algunas escenas en pinturas famosas y el uso de piezas religiosas preexistentes, la acercaba más a los antiguos *Passion Plays* y, con ello, a una realidad mucho más cercana y conocida por todos⁷⁵. Stevens también omitió la muerte y la cabeza del Bautista. En lugar de mostrarla de forma explícita, recurren de nuevo al fuera de campo. Juan sigue siendo la voz que clama en el desierto. En este caso ese desierto es Herodes, cuyo primer plano absorto en la danza de Salomé se funde con el último grito del Bautista: «¡Arrepentíos!», para posteriormente enviar a sus hombres a apresarse a Jesús.

Pasada la moda de las mujeres fatales —que habían quedado como conquista del cine negro— y con la censura vigilando cada fotograma, la historia de Salomé pasó a un segundo plano. Frente a las numerosas versiones del cine silente, en la etapa clásica solo encontramos una, si bien fue la producción más cara de Columbia hasta entonces⁷⁶. Dirigida en 1953 por el alemán William Dieterle, esta versión clásica de Salomé fue concebida a mayor gloria de Rita Hayworth. Nadie mejor

⁷⁰ *Protestants at "Kings"* (4 de octubre 1961) *Variety*, p. 4; «Liked the Book Better Than Pic» (18 de octubre 1961) *Variety*, p. 5.

⁷¹ *Liked the Book Better Than Pic* (18 de octubre 1961) *Variety*, pp. 5 y 24.

⁷² *Ibidem*, p. 5.

⁷³ *King of Kings* (11 de octubre 1961) *Variety*, p. 6.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Nazzaro dijo de ella que era «muy cercana a las Escrituras, huyendo de las orgías sexuales sin gusto de Cecil B. DeMille». Nazzaro, William J. (1 de abril 1965) *The Greatest Story Ever Told*, *Phoenix Arizona Republic*, p. 55.

⁷⁶ *Salome* (24 de enero de 1953) *Variety*, pp. 15-17. Se convirtió en la película más cara de la compañía, que gastó nada menos que un millón de dólares en la campaña publicitaria. Tal fue la importancia de la misma que se organizó una convención especial con exhibidores y distribuidores en la que se establecieron unos requisitos para aquellos teatros que quisieran proyectar la película. Entre estos, debían ser teatros cualificados, situados en ciudades de más de 75 000 habitantes, y las entradas se comprarían a un precio preestablecido, mayor al común para el resto de películas. *Sales Meet On "Salome"* (17 de enero de 1953) *Variety*, p. 26; *Trade Practices Cold War Tossing Sparks*, (24 de enero de 1953) *Variety*, p. 13.





que Gilda para bailar la danza de los siete velos⁷⁷. La publicidad vendía la película como una lujosa producción llena de romanticismo y sensualidad⁷⁸. Si bien la película no respondía exactamente a lo que vendía la publicidad. Más allá de la danza de Salomé, todo giraba alrededor del origen del cristianismo, incluso la trama romántica. Es más, entre los personajes protagonistas se colaba un místico Juan Bautista, cuya trama iba mucho más allá de la historia de Salomé. Una Salomé coartada por la censura⁷⁹, que es traicionada más que traicionera, se horroriza ante la visión de la cabeza cortada del Bautista y que acaba escuchando el sermón de la montaña como una cristiana más. Y es que, como venía ocurriendo en las versiones silentes, en la historia de Salomé no se tiene tan en cuenta la fidelidad a las Escrituras, si a ello se une la doctrina cristiana difundida por los organismos censores, no es de extrañar que la historia siga dicha deriva.

El actor británico Alan Badel debutaba en el cine americano tras haber participado con un papel menor en una producción inglesa. No tenía, pues, antecedentes cinematográficos. Era un actor dramático. Pero su personalidad encajaba a la perfección con el papel: amable, con buen gusto, y de voz y discurso hipnotizantes⁸⁰. Solo la suavidad de sus rasgos y su elegancia británica se apartan de la deriva que seguirá el Bautista clásico, del que porta todos los atributos. No obstante, supo combinar la mística con la valentía, siendo la primera la que domina su actuación: «Alan Badel como Juan Bautista capta de forma excelente la cualidad del fanático y devoto religioso»⁸¹, «El Juan Bautista de Alan Badel, sin embargo, tiene mucho de fanático»⁸². La simple mención de la crítica es significativa, teniendo en cuenta que la estrella principal era Rita Hayworth.

Aunque la primera vez que vemos a Juan lo encontramos en el río Jordán con sus seguidores, se omite la escena del bautismo. Jesús no está presente de cuerpo, sino de espíritu, que veremos reflejado en los ojos del Bautista y en la música que

⁷⁷ Pese a todo, Rita Hayworth fue una de las más cotizadas mujeres fatales de Hollywood, por lo que su elección para el papel como Salomé seguía, de alguna forma, la tendencia de sus antecesoras.

⁷⁸ En los diferentes carteles y anuncios de prensa se podía ver a Rita Hayworth vestida de forma sensual y en posturas bastante provocativas, ya fuera sola o acompañada de Stewart Granger. Alan Badel, como Juan Bautista, tan solo aparecía en algunas versiones, como una figura secundaria, a mucho menor tamaño en la parte inferior. La campaña publicitaria fue tan excesiva que se publicaron calendarios con los diferentes hitos. Entre estos destacan la venta de los bañadores Salome, la caja de cigarrillos perfumados Salome o las monedas y billetes acuñados por la Columbia Mins and Ships. «Salome» (21 de enero de 1953) *Motion Picture Herald*, pp. 15-18; *Salome* (28 de enero de 1953) *Motion Picture Herald*, pp. 40-41.

⁷⁹ *Salome* (22 de junio de 1953) *Screenland*, p. 26.

⁸⁰ La hija del escritor William Golding lo describía con las siguientes palabras: «Durante los años finales de los cincuenta, el actor Alan Badel solía visitarnos. A mi padre le gustaba escucharlo hablar de teatro, siempre quedaba fascinado. Badel era su idea de un verdadero actor. Era encantador y amable, impresionantemente atractivo, y ligera pero agradablemente teatral, casi irónicamente. Tenía una voz como de chocolate, de chocolate con licor» (Golding 2011, p. 140).

⁸¹ *Salome* (18 de marzo de 1953) *Variety*, p. 6.

⁸² Gravis, Janet (junio de 1953) *Let's go to the movies*, *Photoplay*, p. 19.



Figura 4. Juan Bautista en el cine clásico, el hombre y el espíritu: Alan Badel (*Salomé*, William Dieterle 1953), Robert Ryan (*Rey de Reyes*, Nicholas Ray 1961) y Charlton Heston (*La historia más grande jamás contada*, George Stevens 1965).

acompañe su mirada⁸³. Así ocurre cuando Claudius (Stewart Granger) le cuenta los milagros de los que ha sido testigo (fig. 4)⁸⁴. Las cuerdas, con la gloria de los violines y la melancolía de los violonchelos, nos guían hacia la salvación, hacia el principio, que es lo que anuncia la cartela que, en este caso, no puede llamarse final. El silencio que se había hecho a la muerte del Bautista se recupera con las palabras del Mesías, acompañadas de nuevo por las cuerdas, que las llevan hacia ese nuevo principio, que es la resurrección.

⁸³ La música fue muy bien valorada por la crítica. *Salome* (18 de marzo de 1953) *Variety*, p. 6. Como parte de la campaña publicitaria se publicó un LP con la música y los diálogos de la película, destacando el sermón de la montaña completo. *Decca's Quickie On "Town" Album* (18 de marzo de 1953) *Variety*, p. 43.

⁸⁴ En los Evangelios son sus discípulos los que regresan con las noticias tras haber hablado con Jesús (Lc 7, pp. 18-23 En *Rey de Reyes* también se modifica esta escena, haciendo que sea el propio Jesús el que visite a Juan en la cárcel.



Fuera del ámbito hollywoodiense, pero dentro de esta etapa, encontramos *El Evangelio según san Mateo* (Pier Paolo Pasolini 1964). Una película peculiar en cuanto que supone la visión de un marxista confeso y una aportación de un cine italiano, el realismo, muy diferente a aquel que proponían los *Passion Plays* europeos. La fuente textual es clara desde el mismo título. Tampoco dejan lugar a dudas los diálogos. Las fuentes estéticas y contextuales las confiesa el propio director: «Bach y en parte Mozart como comentario musical: Piero della Francesca y, en parte, Ducio para la inspiración figurativa, y la realidad profundamente histórica y exótica del mundo árabe, como fondo y ambiente» (Pasolini 2005, 262). Para los actores, personas comunes de la calle, hombres y mujeres como fueron aquellos elegidos por Dios. Para el conjunto: «un sentimiento de secreta poesía, de nostalgia y evocación del mito, de reconstrucción fantástica de una épica-lírica popular» (Pasolini 2005, 287). Pasolini quería crear belleza moral, para él, la única, y contribuir a la paz del mundo en la medida en la que el cine pudiera llegar a hacerlo (Pasolini 2005, 272 y 275). El resultado fue una película totalmente diferente de aquello a lo que el espectador de cine religioso estaba acostumbrado.

Los diferentes pasajes fueron tratados con la rudeza y fluidez del realismo estetizado. La escena del bautismo es clara muestra de ello. En el personaje de Juan destacan elementos novedosos respecto a los antecedentes. El intérprete, Mario Socrate, lleva el pelo corto y una incipiente barba desaliñada. La cabeza está coronada por una tonsura, quizás por la hipótesis de la formación del profeta en el monasterio de Qumrán. Su aspecto es ordinario y algo tosco, como su comportamiento. Y no lleva palo, evitando con ello la simbología, sino que lanza su discurso con la violencia y el furor propios del ermitaño que, siendo hombre, no ha tenido un contacto cercano con la humanidad. Según Bosley Crowther: «El Juan Bautista de Mario Socrate es una llama sutil en el fotograma angular de un poeta»⁸⁵.

Sus palabras son literales. También el montaje, que, como es propio de la narrativa clásica de Juan, alterna planos generales con primeros planos de la expresión y la mirada del Bautista (fig. 5). Contrastando la furia de la predicación con la sorpresa y timidez reverencial del encuentro. A pesar de tratar las escenas desde una perspectiva terrenal, el hecho de seguir al pie de la letra las palabras de Mateo obliga a incluir las palabras del Padre: «Este es mi hijo muy amado, en quien me complazco» (Mat 3, 17). Evitando cualquier visión sobrenatural, Pasolini inserta la epifanía como una voz fuera de campo. Si bien la presencia de Dios es intangible, por lo que más que fuera de campo se trataría de la divinidad en su más pura representación cinematográfica.

La música es, quizás, el elemento más extraño. El bautizo de los neófitos es acompañado por el espiritual *Sometimes I Feel Like A Motherless Child*, interpretado por Odetta. Aquellos que esperan a ser bautizados se sienten huérfanos de espíritu. Juan está allí para hacerles creer. La llegada de Jesús enciende un silencio de res-

⁸⁵ Crowther, Bosley (18 de febrero de 1966) *Screen: The Life of Jesus: Pasolini's Film Opens at the Fine Arts, The New York Times*, p. sn.



Figura 5. Mario Socrate en *El Evangelio según san Mateo* (Pier Paolo Pasolini 1964).

peto, seguido de la *Marcha Fúnebre* de Mozart: Cristo encontrará la salvación en la muerte, destino de todo cristiano. Esta pieza tiene, además, connotaciones masónicas. En este sentido, son interesantes las palabras de Ludwing Friedrich Lenz sobre la función de la música en las ceremonias masónicas: «consiste en extender los buenos pensamientos y la unidad entre los miembros», de modo que puedan «unirse en la idea de la inocencia y la felicidad» (citado por Thompson 1977, 41); todo lo cual aplica al sacramento del bautismo. La elección musical de Pasolini es en cierto modo extravagante, pero nunca carente de sentido según su visión personal⁸⁶.

3.3. LA DÉCADA DE 1970

La nueva década vio la expansión del cine de autor. La industria estaba fragmentada. Ya no había monopolios y los directores eran más libres para llevar a cabo sus propios proyectos. Era el fin de la censura. Conocedores de las nuevas olas europeas de los sesenta, e inmersos en un contexto de movimientos sociales por la libertad ante un mundo en continua incertidumbre y lleno de corrupción –Watergate, crisis del petróleo de Oriente Próximo, la guerra de Vietnam–, desarrollaron un cine que se antojaba más personal y cercano a las sensibilidades contemporáneas. Si bien la teoría de autor no dejó atrás el sistema hollywoodiense. Antes que eso, estableció una tensión creativa entre las limitaciones de estudio y la libertad artística (Bernardoni 1991, 1-3). A ello se unieron lo que Bernardoni denomina las cuatro falacias del cine de autor: el acercamiento a la estética de la televisión –cuya consolidación la hacía más cercana visual y genéricamente al espectador–, el intento de igualarse a la literatura desde el punto de vista emocional y psicológico, la valoración del estilo

⁸⁶ Bosley Crowther aplaudió el uso de la música en la película: «La banda sonora musical es sorprendente. Tiene un rango distintivo y ecléctico que va de *La pasión según san Mateo* de Bach, a la *Missa Luba*, una misa congoleña cantada con ritmos e instrumentos africanos». Crowther, Bosley (18 de febrero 1966) *Screen: The Life of Jesus: Pasolini's Film Opens at the Fine Arts, The New York Times*, p. sn.



y la imitación de ciertos directores clásicos (1991, 5-10)⁸⁷. Si bien todo esto puede aplicarse al cine en general, en algunos países europeos se vivía una situación particular. El caso más relevante fue Italia, cuyo cine vivió una época de esplendor tras los conflictos bélicos. Su estilo inconfundible experimentó un viaje de ida y vuelta, que llevó a sus directores a trabajar en la industria norteamericana.

En cuanto al cine religioso, pese al fin de la censura, desde Roma se seguía llamando a un cine moralmente correcto. No obstante, como había demostrado Pasolini, las Escrituras podían contarse desde un punto de vista más personal e íntimo. No en vano, eran la historia del hombre. En este sentido, desde Roma se llamaba al respeto entre religiones. La declaración *Nostra Aetate*, sobre las relaciones de la Iglesia con las religiones no cristianas, promulgada por Pablo VI durante el Concilio Vaticano II (28 de octubre de 1965), contenía palabras propias de un momento en el que el mundo necesitaba unión y paz:

Todos los pueblos forman una comunidad, tienen un mismo origen, puesto que Dios hizo habitar a todo el género humano sobre la faz de la tierra, y tienen también un fin último, que es Dios, cuya providencia, manifestación de bondad y designios de salvación se extienden a todos [...]. Los hombres esperan de las diversas religiones la respuesta a los enigmas recónditos de la condición humana, que hoy como ayer, conmueven íntimamente su corazón (Declaración *Nostra Aetate*, 1965)⁸⁸.

Todo este contexto va a dar como resultado películas musicales de diferentes géneros, películas en las que los personajes sagrados siguen el canon de belleza contemporáneo, películas más o menos apoyadas en las Escrituras, películas que anteponen el realismo a lo místico —un realismo no tanto basado en las Escrituras y en la historia como en la experiencia humana de los creadores—, películas y series para televisión, películas hechas por autores no creyentes, películas que nunca antes podían haberse hecho pero que, de alguna forma, llevaban la palabra de Dios a un rango más amplio y variado de espectadores.

La figura de Juan Bautista va a verse influida por la nueva situación. El mensaje de paz «Haz el amor y no la guerra» va a traer consigo una nueva fisonomía y un comportamiento diferente. Los Bautistas de los setenta son hombres menos bruscos y arrebatados, aunque no están exentos de fuerza, ánimo y rabia cuando la ocasión lo merece. Conversan con tranquilidad y transmiten sus ideas con un fervor contenido, alejado de la mística y el furor. Su aspecto se suaviza, adquiriendo la fisonomía propia del canon de belleza contemporáneo: hombres de entre veinte y treinta años, delgados y fibrosos, de media melena alborotada y barba a medio crecer, con una piel de camello abierta, rota y frágil, o con el torso totalmente al descubierto.

⁸⁷ Bernardoni denomina estas cuatro cuestiones como falacia de la televisión, falacia de la literatura, falacia hichckocniana y falacia hawaiana.

⁸⁸ Pablo VI (1965) *Declaración Nostra Aetate sobre las relaciones de la Iglesia con las religiones no cristianas. La Santa Sede*. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decl_19651028_nostra-aetate_sp.html.

Pueden llevar algún complemento como un trozo de tela roída. Y no suelen llevar palo, ya que la palabra se transmite de forma más natural y apaciguada.

La mirada ya no será el foco principal. Se imponen ahora los planos medios y americanos, que muestran la anatomía de los personajes sin complejos. El centro se desplaza, pues, del espíritu al cuerpo. Son hombres, más que santos. Sus escenas, por tanto, van a buscar un realismo amable y cercano, excepción hecha de los musicales, donde el realismo queda coartado por la propia naturaleza del género. Tampoco la literalidad será norma, llevando los diálogos y situaciones a un ámbito más cotidiano. Es por ello que el bautismo, el pasaje más cercano de Juan, seguirá siendo el momento más destacado. Pocos optarán por la inmersión, y la epifanía —explícita o no— desaparece por completo. La historia de Salomé como película independiente confirma el decreciente interés por este momento de la vida del Bautista. Curiosamente en un momento en el que el destape y la sensualidad inundaban la producción a través del cine de explotación.

Las más importantes producciones bíblicas de la década vinieron de parte de dos directores italianos: *El Mesías* (Roberto Rossellini 1975) y *Jesús de Nazaret* (Franco Zeffirelli 1977). Dos hombres y dos puntos de vista, ambos con una mirada heredera del neorrealismo italiano, con tintes ideológicos propios de un momento conflictivo, y con la apertura que el arte concede a los creadores intelectuales. El suyo es un cine que busca.

Al igual que Pasolini, Rossellini se declaraba ateo y marxista, si bien ello no le impidió interesarse por el cine religioso⁸⁹, en el que consiguió dejar una impronta personal, fruto de su interés por reconciliar las figuras de Jesús y Marx (Brunette 1996, 341). La suya es una película sobre lo divino despojado de cualquier matiz sobrenatural. No hay milagros ni situaciones extraordinarias. Es la historia de un hombre que consiguió difundir un sentimiento de paz y humanidad para todo aquel que quisiera escucharlo. A Rossellini no le hacía falta el sentimentalismo y la parafernalia hollywoodiense para transmitir los valores cristianos: «No necesito milagros para saber que Jesús es el hijo encarnado de Dios y que, por ello, podemos amarlo. Verdaderamente, me ha conquistado» (citado por Johnson 2008, 358)⁹⁰.

Sus intenciones quedan claras en la escena del bautismo, en la que todo ocurre como si fuera lo más normal del mundo. Jesús llega, se quita la túnica, se agacha frente a Juan y se va, tal cual, como si nada hubiera ocurrido. Únicamente un casi imperceptible solo de oboe informa de que algo importante ha tenido lugar⁹¹. No

⁸⁹ Rossellini realizó varias producciones televisivas de temática religiosa: desde la transcripción de las Escrituras en *Los Hechos de los Apóstoles* (1968) a la hagiografía de *Agostino d'Ippona* (1972), pasando por la religión como tema central de la biografía del matemático Blaise Pascal (1972).

⁹⁰ Para aportar cierta misticidad al asunto, el padre Peyton, impulsor de la idea, difundió la leyenda de que había sido la Virgen la que le dijo que el mejor director para su película sería Roberto Rossellini. El contrato, además, se firmó frente a *La Piedad* del Vaticano, de Miguel Ángel, tras lo cual se arrodillaron a rezar el rosario, algo que Rossellini no había hecho en su vida (Brunette 1996, p. 341).

⁹¹ La música fue compuesta por Mario Nascimbene, con el que ya había colaborado en sus otras producciones religiosas, y que era conocido en Hollywood por su trabajo en el cine bíblico e his-





Figura 6. Juan Bautista en el cine de los setenta: Carlos de Carvalho (*El Mesías*, Roberto Rossellini, 1975), Michael York (*Jesús de Nazaret*, Franco Zeffirelli, 1977), Larry Lee (*The Gospel Road*, Robert Elfstrom, 1973) y David Haskell (*Godspell*, David Greene, 1973).

hay epifanía. Jesús es bautizado como uno más, con la sola excepción de un cruce de palabras casual y carente de énfasis dramático. Al igual que ocurría en *Rey de Reyes*, la poca profundidad del río deriva en un ritual por infusión, mediante un cuenco de cerámica (fig. 6).

El silencio acompaña a Juan durante el resto de sus apariciones. El cambio más significativo es su apariencia. Mientras que en el río aparece con un pequeño calzón y con barba incipiente, durante su tranquila charla con Herodes aparece con una piel de camello larga y rota, y la barba crecida tras los días pasados en la cárcel. Su muerte es una de las más explícitas, en cuanto a que se muestra la puñalada previa a la degollación que, esta sí, tiene lugar fuera de plano. Respecto a la técnica, Rossellini alterna planos largos y zoom *–in y out–*, lo cual le permite intercalar planos generales y medios con mayor eficacia y economía. Si bien su uso deriva de la televisión, el director recurre a él como recurso estético, en contraste con el uso artístico del color y el énfasis en el paisaje (Johnson 1996, 346).

tórico. Entre sus películas más conocidas en este sentido se encuentran *Salomón y la Reina de Saba* (King Vidor, 1959), *Los vikingos* (Richard Fleisher, 1958) o *Barrabás* (Richard Fleisher, 1961).



El caso de Zeffirelli es similar en muchos sentidos, no obstante, a pesar de haber apoyado al bando comunista, era católico, lo cual le da ventaja a la hora de transmitir los sentimientos propios del cristianismo. Aun así, su intención fue hacer, ante todo, una película realista y universal. No siendo una novedad, su preocupación principal fue llevar la película a todo el mundo. La tensión social entre cristianos y judíos fue uno de los puntos clave de su decisión. La declaración *Nostra Aetate*, una justificación perfecta a sus objetivos, que explicaba de la siguiente manera: «Mi intención es demostrar que cristianos y judíos comparten raíces comunes, que somos, vía Cristo, todos hijos de Abraham, y que yo, personalmente, siempre consideraré a los judíos mis hermanos mayores» (Zeffirelli 1986, 276)⁹². No obstante, ante las diversas creencias, los responsables de la producción consultaron con personalidades de todas las grandes confesiones: católicos, protestantes, anglicanos, judíos, musulmanes y mormones, los cuales dieron su beneplácito a la obra⁹³.

Ello le llevó a plantear una escala de necesidades de producción. Lo primero era buscar las palabras adecuadas, sin dejar de seguir los Evangelios. Tras ello, había que buscar las localizaciones más cercanas al contexto histórico en el que se desarrollaron los hechos de las Escrituras, teniendo en cuenta los profundos cambios sufridos en la geografía y el urbanismo israelíes, que él mismo había comprobado en sus viajes. El casting vendría después.

Las escenas del Bautista beben de diferentes Evangelios, siendo el de Juan el elegido para el pasaje más importante: el bautismo de Cristo, donde Juan es el único testigo de la epifanía, mostrada aquí mediante el vuelo de una paloma común⁹⁴. El protagonismo concedido al personaje hace que muchas de las palabras de las Escrituras se dispersen en diferentes escenas de predicación. En cuanto a la muerte del Bautista, el Evangelio de Marcos es el más cercano. No se contempla en ningún momento la fuente alternativa de Wilde, por lo que tanto el diálogo con Herodes como las palabras que pronuncia en el momento culminante son originales.

Para sus escenas se eligieron dos localizaciones: los alrededores del río Jordán y la fortaleza de Ouarzazate, en Marruecos (Zeffirelli 1986, 273). Esta última

⁹² *The New York Times* transcribía la opinión del rabino Marc H. Tannenbaum, del American Jewish Committee: «La comunidad judía debe estar particularmente agradecida por esta película en el sentido de que ha evitado todas las imágenes negativas sobre los judíos y el judaísmo que han nutrido el antisemitismo en el pasado, hace todo lo contrario, busca conscientemente retratar el primer siglo del judaísmo de una forma cálida, fiel y bajo una luz de comprensión». *TV VIEW* (3 de abril 1977) *The New York Times*, p. 92.

⁹³ Solo puso objeciones un grupo de protestantes —que ni siquiera había visto la película—, que opinaba que Jesús no podía ser retratado como un hombre normal, porque era Hijo de Dios. Sin embargo, la protesta fue en vano, ya que la producción fue un éxito total en Estados Unidos. *TV VIEW* (3 de abril 1977) *The New York Times*, p. 92; Brown, Lee (16 de marzo de 1977) *NBC Spurs Protest: To Show "Jesus" Film*, *The New York Times*, p. 46; *TV "Jesus of Nazareth" Draws Mayor Audience* (5 de abril de 1977) *The New York Times*, p. 38.

⁹⁴ La crítica de *The New York Times* cometió un error al decir que se habían puesto en boca del Bautista palabras que pertenecían a Dios. El error viene justificado por la confusión a la hora de detectar la fuente literaria de la escena. *TV VIEW* (3 de abril 1977) *The New York Times*, p. 92.

haría las veces de palacio de Herodes, donde tiene lugar el encarcelamiento y muerte del Bautista.

El actor elegido fue Michael York, con el que ya había trabajado en el teatro y en *Romeo y Julieta* (1968). Zeffirelli no tuvo dudas: «Le tengo algo más que cariño a Michael, le quiero y le admiro. Ha estado en muchas de mis películas y no conozco a nadie mejor con quien trabajar» (Zeffirelli 1986, 228). La crítica, sin hacer gran hincapié, calificó su actuación como extremadamente buena⁹⁵. El suyo es el único Bautista rubio y de ojos azules del cine hasta el momento, si bien su imagen no desentona en absoluto en una producción donde el color es un valor principal, ya que se funde con las tonalidades terrosas y el cielo del desierto (fig. 6).

La música de Maurice Jarre bebe de la tradición clásica, tanto en sonoridad como desde el punto de vista narrativo. Aunque no tiene tema propio, muchas de las escenas de Juan van a llevar acompañamiento musical. En el bautismo y la escena de la conversación con Herodes en la cárcel, Jarre recurre al cambio de tema en el momento en el que el espíritu inunda su alma. El cambio responde tanto a la instrumentación —cuerdas graves— como al tema, pues tanto la llegada de Jesús como su presencia de espíritu activan el recuerdo del tema principal⁹⁶. Un tema de sabor oriental que, en ciertos acordes, recuerda al tema principal de Ernst Gold para *Éxodo* (Otto Preminger 1960), película que narra la historia de la fundación del estado de Israel. Finalmente, será la percusión la que le acompañe a la muerte. Una percusión que, como ocurría en otras ocasiones, se relaciona con los «malos», es decir, con Herodes y su familia, en cuya música destaca el aspecto percusivo.

La década de los setenta fue testigo del *revival* del musical cinematográfico. Si bien, al igual que ocurrió con el resto de géneros, tomó unos derroteros diferentes del cine clásico. La generación de las libertades y los derechos vio en el musical una oportunidad para darles un vuelco a los temas sociales. Entre ellos, como no podía ser de otro modo, estaba la religión. Nada mejor que la música para hacer transmitir la palabra de Dios.

En 1973 se estrenaron tres musicales sobre la vida de Jesús: *Jesucristo Superstar* (Norman Jewison), *Godspell* (David Greene) y *Gospel Road: A Story of Jesus* (Robert Elfstrom y Johnny Cash). La primera y más famosa no incluye el personaje de Juan Bautista. Pero en la segunda es un personaje tan fundamental que, junto con Jesús, es el único que tiene nombre. Y no solo un nombre, sino dos, pues el personaje, interpretado por David Haskell, es a la vez Juan y Judas: el que anuncia al Mesías y la salvación, y el que lo traiciona y conduce a la muerte⁹⁷. Su Juan va más allá de

⁹⁵ TV VIEW (3 de abril 1977) *The New York Times*, p. 92.

⁹⁶ Durante la conversación con Herodes, este le pregunta al Bautista: «Si te dejara libre ¿Qué harías con tu libertad?». Juan le contesta: «Seguiría a aquel cuyo camino he preparado. Como otros muchos que le están siguiendo. Pero tú no me vas a liberar». En este momento, la presencia del tema principal nos desvela quién es el único capaz de hacernos libres, por muchas cadenas y rejas que condenen nuestro cuerpo.

⁹⁷ La película es una adaptación del musical *Godspell* (1971), con música de Stephen Schwartz y libreto de John-Michael Tebelak.



cualquier iconografía imaginable. No hay un calificativo exacto para el vestuario de la película, si bien el de Bautista es uno de los más llamativos: pantalones vaqueros, camiseta ajustada de rayas, un pañuelo atado al cuello, zapatillas de deporte y una casaca que parece sacada de un general francés psicodélico del siglo XVIII, o del disco de *Sgt. Pepper*. En cuanto a su aspecto físico, sigue la tendencia de los setenta. Aunque, si el anterior era el primer Juan rubio, este es el único pelirrojo. Con todo, hay que tener en cuenta que también hace las veces de Judas. Nueva York se convierte en Tierra Santa –no olvidemos aquello del Destino Manifiesto–, y la Fuente de Bethesda en el río Jordán. Esta elección no deja de tener sentido, pues el ángel que corona la fuente está bendiciendo la que fuera la primera agua potable de la ciudad de los rascacielos.

Subido a ella, de la mano del ángel, Juan canta la canción *Prepare Ye (The Way Of The Lord)*. La letra es tan simple como la continua repetición del título. Y tan efectiva como el mensaje que transmite. Su voz fuera de campo se escucha como un eco en toda la ciudad. Pero solo los elegidos la escuchan, y lo dejan todo para correr hacia el bautismo, hacia la salvación. La propia secuencia funciona como metáfora visual del inicio de la profecía de Isaías, que continúa de forma más explícita con la repetición del segundo verso: «Preparad el camino del Señor» (Mt 3, 3). Una vez en la fuente todos se unen al coro en un bautismo a modo de fiesta, lleno de chapuzones y chapoteos. Lo que pudiera parecer blasfemo se convierte en una celebración de la alegría del Señor.

La elección del Evangelio de Mateo como fuente se basa en la simplicidad a la hora de transmitir el mensaje. No hay nada trascendente en esta película, sino un intento de hacer llegar el gozo de Dios de la forma más directa: a través de la música, los colores, la juventud y la alegría⁹⁸.

Gospel Road sigue un camino más místico y personal, fruto de la experiencia religiosa del cantante country Johnny Cash. Tras años caminando en el límite, Cash dejó las drogas, se casó con June Carter y retomó su fe⁹⁹. Aprovechó, no obstante, un momento en el que el country volvía a estar de moda para lanzar la que sería, según él, su obra más ambiciosa¹⁰⁰. La película, narrada por el propio Cash, puede

⁹⁸ El crítico Vincent Canby decía que «es menos una celebración de la vida y las enseñanzas de Cristo, que una celebración del teatro, la música, la alegría de la juventud, la ciudad de Nueva York y las lentes zoom». Canby, Vincent (22 de marzo de 1973) *The Gospel According to "Godspell" Comes to Screen. The Cast, The New York Times*, p. sn. En la misma reseña hace alusión a la canción *All For The Best*, afirmando que es interpretada por Jesús y Juan Bautista. No obstante, durante este número, David Haskell se mete en el papel de Judas.

⁹⁹ Vecsey, George (13 de diciembre de 1973) *Cash's "Gospel Road" Film is Renaissance for Him, The New York Times*, p. 62.

¹⁰⁰ «La película *Gospel Road*, como he comentado, fue el proyecto más ambicioso que jamás haya intentado. La semilla del proyecto fue sembrada en unas vacaciones en Israel en junio de 1966, y creció tras volver de Nickajack Cave, cuando estaba más intensamente involucrado en el estudio de la Biblia. Los trabajos que estaba leyendo, especialmente los comentarios del siglo XIX de *The Age Of Higher Enlightenment* –y también novelas: *La túnica sagrada*, *Quo Vadis*, *El cáliz de plata*, *La columna de hierro*– me sumergieron tan poderosamente en la historia de los tres años de ministerio de Cristo en la tierra,



recordar hoy al manierismo de Terrence Malik, que ese mismo año debutaba, aún en un estilo contenido, con *Malas tierras* (1973). La luz, los planos largos y la voz en off descubren un Cristo espiritual y divino. Por otro lado, las canciones country aportan un ritmo diferente a las escenas que acompañan, entrando casi en el terreno del videoclip. Con ello, Cash pretendía llegar a todo el mundo, y traer el mensaje de Jesús al aquí y ahora, no importando cuáles fueran esos lugares y momentos¹⁰¹.

La interpretación de Larry Lee se puede encuadrar en la tendencia contemporánea. Alejado de las excentricidades del musical, nos presenta un Juan Bautista pleno del espíritu de Dios. Su aparición es breve. El tiempo de bautizar a Jesús por inmersión. Momento trascendental que vemos en un plano subjetivo. El diálogo entre Juan y Jesús es leído por Cash, quien también repite las palabras de Dios a la vez que una paloma surge entre las nubes —con el silbido de un misil— y se posa en el hombro de Jesús. Los reflejos de la luz, los fundidos, la cámara lenta, la cámara en mano y una melodía de aire religioso componen una escena donde el misticismo roza lo kitsch.

3.4. DE 1980 A LA ACTUALIDAD

El cine ha evolucionado a la vez que la sociedad. El género religioso busca cada vez más el realismo desde la experiencia y la objetividad, pero con una visión personal y puntos de vista diferentes y novedosos. Además de las superproducciones y las películas de autor, existen productoras de adscripción cristiana que se dedican a lanzar películas donde la religión se funde con situaciones cotidianas, en muchas ocasiones, relacionadas con la Biblia. En ellas no importa tanto el realismo como el mensaje, que suele presentarse en forma de milagro. Dos formas muy diferentes de tratar la historia de Cristo y de transmitir la Palabra de Dios, dirigidas a un público cada vez más heterogéneo, que vive la religión de una forma muy diferente a sus padres y abuelos.

El realismo extremo da lugar a un Juan Bautista que nada tiene que ver con los anteriores. El Bautista actual es un verdadero salvaje, con notas de misticismo exacerbado. A pesar de que Juan nació solo seis meses antes que Jesús, se nos presenta como un viejo arrugado o un adulto desmejorado. consumido y zarrapastroso. De

que empecé a sentirme casi obligado a reescribir la historia con mis propias palabras. Empecé a escribir sin una imagen clara de hacia dónde iba o qué sería del resultado» (Cash 1997, 308). Para escribir el guion utilizó también *Concordance to the Bible*, del reverendo Newman Thompson. Vecsey, George (13 de diciembre de 1973) *Cash's "Gospel Road" Film is Renaissance for Him*, *The New York Times*, p. 62.

¹⁰¹ Para Cash, Cristo era «real en todas partes». No obstante, la distribución no estuvo exenta de problemas, ya que en las diferentes zonas de Estados Unidos tenían una visión diferente de la religión. Con todo, la película era accesible según el canon de la época, y así lo pensaba Hal Sherman, coordinador de promoción: «Creemos que es una película para todos, incluso si no creen en Jesús, siempre y cuando puedan soportar a Johnny Cash cantando». Vecsey, George (13 de diciembre de 1973) *Cash's "Gospel Road" Film is Renaissance for Him*, *The New York Times*, p. 62.





pelo largo, enredado y sucio, casi piojoso. Tan solo lleva una piel de camello roída, a veces larga y otras demasiado corta o escasa. El palo desaparece, cediendo toda la fuerza a la gestualidad. Bautiza con las manos desnudas o por inmersión, siendo el propio Jesús el que se zambulle por sí mismo delante del santo.

No hay una constante en cuanto a los recursos técnicos. Cada director emplea las soluciones propias de su estilo. Si bien, en general, se recupera la importancia de la mirada. No al estilo clásico, sino como foco de la atención. Los de Juan van a ser ojos grandes y hundidos –lo cual refuerza el claroscuro–, profundamente marcados por ojeras, y de mirada perdida y elevada, con un toque de fanatismo religioso en grado cambiante según el caso. Se recuperan los primeros planos, pero Juan no será el centro, sino que se desplazará a un lado, huyendo del protagonismo del encuadre.

Diferente a todo lo anterior y totalmente encuadrada en su época es *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese 1988). En ella se produce el cambio de paradigma del cine bíblico. Scorsese compone una visión absolutamente personal y novedosa. Quizás la visión más radical hasta el momento junto con la de Pasolini. La polémica acompañó a la producción desde el inicio. No tuvo éxito de taquilla ni de crítica. No obstante, y precisamente por ello, relanzó la carrera del director¹⁰².

No está basada en los Evangelios, sino en la novela del mismo título de Nikos Kazantzakis (1953)¹⁰³, que casi le lleva a la excomunión por parte de la Iglesia griega. Es, una continua lucha entre el espíritu y la carne, entre la divinidad y lo terrenal¹⁰⁴. El suyo es un Cristo que duda, que busca respuestas y tiene miedo, del destino cumplido y del destino sin cumplir. Pero es ese intento de humanizar la figura de Cristo el que provoca las escenas y momentos más impactantes, desde el punto de vista visual, moral y espiritual.

Igual de impactantes son algunos personajes. Más allá de la elección de Willem Dafoe para el papel de Jesús, uno de los personajes más controvertidos es el Juan Bautista de André Gregory. Nada tiene que ver con los Juanes a los que el cine nos tenía acostumbrados. De repente, el atractivo joven que predicaba la paz se convierte en un tipo asqueroso y sucio que parece el líder de una secta satánica. Tanto es así, que el crítico del *Chicago Tribune* lo cuenta entre los tentadores de Cristo junto

¹⁰² Los cines se llenaron, llegándose a formar colas en algunas ciudades. Muchos de los asistentes confesaban que iban a verla por la polémica. Junto a la multitud de espectadores se reunían grupos religiosos que intentaban convencer a los asistentes de que aún estaban a tiempo de arrepentirse y no entrar a la sala. Harmetz, Aljean (13 de agosto de 1988) “*The Last Temptation of Christ*” *Opens to Protest But Good Sales*, *The New York Times*, p. 11.

¹⁰³ Anteriormente ya se había adaptado al cine su novela *Zorba el griego* (Michael Cacoyannis, 1964).

¹⁰⁴ La crítica destacaba este aspecto del cine de Scorsese, cuya obra se basa enteramente en este eterno conflicto. Kehr, Dave (12 de agosto de 1988) *Scorsese’s Admirable Film a Notion Below His Bets*, *Chicago Tribune*, p. 132; Carr, Jay (2 de septiembre de 1988) *Joy a Powerful, Sincere Look at Christ*, *The Boston Globe*, p. 25. Incluso se llegó a decir que esta era, quizás, la película menos espiritual del director. Maslin, Janet (12 de agosto de 1988) *Scorsese’s View of Jesus*, *The New York Times*, p. 1.



con Pilatos y el mismo demonio¹⁰⁵. En su caso, la tentación era el empleo de la violencia y la venganza como vías de purificación. Y es que, si algo es este Bautista, es un hombre de carácter arrebatado, radical y fanático. Es un salvaje en toda regla que, más que hablar de salvación, habla de corrupción, destrucción y fatalidad. Tal es así, que el actor tuvo que buscar un extraño método para preparar el papel: «leí el libro de Isaías 30 o 40 veces. Fui a Times Square y prediqué el fin del mundo. Cuando llegamos a la localización, fui solo, de noche, al desierto para capturar de alguna forma la energía de las estrellas»¹⁰⁶. Para enfatizar todo esto, Scorsese buscó realismo extremo, y lo hizo mediante la suciedad, la tierra, la diégesis, las dudas y la crudeza de los primeros planos.

La escena del bautismo es toda una fiesta pagana. Esta cualidad absolutamente terrenal es enfatizada por la música. Es el único personaje que, sin tener un tema propio, tiene una música particular que lo caracteriza. Es, además, música diegética, lo cual lo convierte en un personaje musical¹⁰⁷. Sus adictos tocan panderos y cantan canciones de acento tribal, en las que se intercalan gritos guturales. Hombres y mujeres, desnudos, bailan y se flagelan como hipnotizados por un espíritu dionisiaco. Y, entre ellos, un Juan en calzones lanza palabras como misiles de guerra. Tal es la locura que Jesús duda, temeroso, si acercarse (fig. 7). El encuentro detiene la música, que vuelve a activarse en el momento en el que el agua toca la cabeza de Jesús.

A continuación, ambos tienen una conversación nocturna al calor de la hoguera. Juan va cubierto con una capa del mismo aspecto inmundado. La música diegética sigue sonando. Es el momento en el que Juan le anima a vengarse de todos aquellos que han traído el mal. Le habla de Sodoma y Gomorra, de corrupción, lujuria y muerte. Le dice que el amor también es sangre, y que lo que no se puede amar se ataca, se derriba, se corta de raíz. No es ira lo que muestran sus ojos en este momento, pero ya sabemos que Juan es la voz. Por suerte, Jesús decide irse al desierto.

Muy diferente es la producción canadiense *The Gospel of John* (Philip Saville 2003), que busca el equilibrio entre la visión metafórica de Juan Evangelista y la concepción realista contemporánea. Estrenada el mismo año que *La pasión de Cristo* de Mel Gibson, tuvo que sufrir las comparaciones de crítica y público. Ante la crudeza y realismo absoluto de la primera, la realidad de la de Saville parecía pecar de ligera, por mucho que el director hubiera buscado el efecto contrario¹⁰⁸. No cabía

¹⁰⁵ Kehr, Dave (12 de agosto de 1988) *Scorsese's Admirable Film a Notion Below His Bets*, *Chicago Tribune*, p. 132.

¹⁰⁶ Pasternak, Jesse (2 de noviembre de 2020) *This is Not My Interview With André Gregory*. *Establishing Shot. Indiana University*. <https://blogs.iu.edu/establishingshot/2020/11/02/this-is-not-my-interview-with-andre-gregory/>.

¹⁰⁷ La partitura es obra de Peter Gabriel, músico de rock que encontró su hueco en el cine con composiciones experimentales. Para esta, recurrió a sus investigaciones en diferentes países de Oriente, utilizando en muchos de los temas ritmos e instrumentos propios del contexto.

¹⁰⁸ «No se intenta en ningún momento glamurizar a las personas de la época. Estas tienen la cara sucia, las uñas llenas de tierra y visten ropa rudimentaria». Stein, Ruthe (13 de febrero de 2004). *Epic "Gospel" a Literal But Robust Jesus Story*. *San Francisco Chronicle*. <https://www.sfgate.com/movies/article/Epic-Gospel-a-literal-but-robust-Jesus-story-2796995.php>.



Figura 7. Juan Bautista contemporáneo: André Gregory (*La última tentación de Cristo*, Martin Scorsese, 1988) y Scott Handy (*The Gospel of John*, Philip Saville, 2003).

comparación alguna, sin embargo, en la figura del Bautista, ausente en la película de Gibson. Los rasgos del actor Scott Handy encajan a la perfección con la imagen del Bautista contemporáneo. Los ojos enormes y ojerosos focalizan un rostro atemporal y sin edad definida. Es delgado y de carnes flácidas, a diferencia de los fibrosos Juanes de los setenta y los robustos Bautistas clásicos. La blancura de la carne se deja ver entre los rotos de la larga túnica de camello cuyo color imita su sucia melena. Y se mueve con la brusquedad del ermitaño, cargando la espalda y con pasos descuidados, sin elegancia (fig. 7).

Más contenido y menos salvaje que el de Scorsese, encuentra en la música un complemento al espíritu. El tema no le pertenece a él, sino al Mesías. Si bien el título hace referencia a las palabras del profeta: «The Lamb of God». El compositor canadiense Jeff Danna escribió *In crescendo*, donde las cuerdas son introducidas por una melodía oriental de laúd a medida que Jesús se adentra en el río Jordán ante la mirada —el espíritu— extasiada de Juan. Las palabras del Padre, pronunciadas en boca de Juan, tienen lugar en un respetuoso silencio.

La tendencia iconográfica del Juan Bautista contemporáneo puede comprobarse en otras producciones fuera de este estudio, como el Bautista de David Amito en la serie *The Chosen* (Dallas Jenkins 2017) o el de Gudmundur Thorvaldsson en la próxima película de Terrence Malick, *The Last Planet* (2024).

En cuanto a Salomé, solo cabría comentar brevemente la versión de Al Pacino (2013), en la que los personajes, a modo de teatro filmado, visten trajes actuales. En el caso del Bautista, el actor Kevin Harrison lleva unos pantalones y una camisa verde suelta y abierta. Su actitud no es tan mística y dramática. Incluso en ciertos

momentos sus movimientos parecen sucumbir a las palabras de Salomé. Una visión totalmente contemporánea.

4. CONCLUSIONES

La imagen de Juan Bautista en el cine ha seguido una tendencia alejada de la iconografía tradicional de las artes plásticas, si bien esta nunca ha dejado de ser referente a la hora de construir la realidad del personaje. En el caso del cine, sin embargo, la narrativa iconográfica del Bautista ha estado ligada desde sus inicios a los cambios sociales, el devenir histórico y el desarrollo de la técnica cinematográfica.

A diferencia de otras disciplinas artísticas, el cine hace uso de diferentes herramientas para modelar su figura, entre las que se cuentan la elección del casting, el vestuario, el maquillaje, la dirección de actores, la fotografía o la música. Elementos técnicos y artísticos que, dentro de las convenciones del momento, han sido empleados por los directores según su visión y estilo personal.

La búsqueda de realismo y las limitaciones de la censura también han contribuido a la evolución de su imagen. Se ha pasado de la fidelidad a las fuentes escritas —religiosas e históricas— a un realismo basado en la experiencia humana de los creadores. Respecto a la censura, ha servido de base para la creación, aportando un mensaje más completo al personaje. El fin de la misma dio rienda suelta para crear unos Bautistas más personales y arraigados al pensamiento de la época.

La relevancia del Bautista dentro de la historia de Cristo ha sido constante. Más allá del empleo de una u otra fuente literaria, el profeta se coloca como transición hacia un tiempo nuevo, convirtiéndose en una especie de prefiguración del Mesías, con el que es confundido por los que le rodean. Su protagonismo es aún más creciente en cuanto que la representación de su personaje no conlleva las limitaciones propias del Hijo de Dios, cuya presencia en pantalla siempre ha sido fruto de polémicas. Juan es hombre y, como tal, puede ser interpretado por un hombre. No obstante, los actores elegidos han llevado consigo la imagen de hombre ejemplar en su vida y su trabajo, distinguido por sus valores. Más allá de los códigos de la época clásica, actores y directores, fueran o no creyentes, han buscado siempre transmitir un mensaje de esperanza y paz.

Esta relevancia se ve refrendada por el interés de la crítica, que, desde el cine silente, ha reparado en la personalidad e iconografía del Bautista, valorando según el momento la actuación y elección de los actores. También son señal de esta importancia las campañas publicitarias, principalmente en la época clásica, donde los anuncios, pósteres y promociones incluían en algunas ocasiones al personaje, aunque a menor medida que los protagonistas. Esta última cuestión deja de darse a partir de los setenta, donde todo el protagonismo de la publicidad recaerá en la figura de Cristo, ya sea con su propia imagen o a través de un elemento simbólico.

Las escenas más significativas para establecer la imagen de Juan son el bautismo de Jesús, la conversación en la cárcel y la muerte del propio Bautista, esta última apoyada por la historia de Salomé. Cada una de ellas aporta un matiz diferente a la personalidad del Bautista, si bien es la primera la que da la pauta iconográfica prin-



cipal, siendo la historia de Salomé la que mayor libertad ha permitido en el tratamiento de su imagen. Para estos pasajes se ha recurrido principalmente a los textos de Juan y Mateo, y a la *Salomé* de Oscar Wilde. Este último perderá vigencia en la etapa contemporánea, donde se recuperarán las narrativas del Nuevo Testamento.

Partiendo de dos atributos tradicionales del santo: la piel de camello y el palo, la indumentaria ha ido variando, imponiéndose cada vez más el realismo. De las primeras túnicas largas al modo de la pintura renacentista, se ha ido pasando por un proceso de acortamiento, complementación y tratamiento de una piel cada vez más rota y desastrada. El palo, por su parte, forma parte del refuerzo visual de la predicación, siendo diferente del representado en la cinematografía tradicional. Si bien a partir de los setenta se prescinde de él, usando tan solo la palabra como forma de persuasión, ya sea pacífica o violenta.

La edad y el aspecto físico irán parejos al canon de belleza del momento, de modo que de los delgados Juanes del cine silente se pasa a los fornidos del cine clásico, hombres adultos, curtidos por la vida en el desierto. Estos, a su vez, dan paso a los jóvenes y atractivos Bautistas de los setenta, a la imagen de la moda hippie. En la actualidad, Juan es un hombre viejo o extremadamente estropeado, feo, sucio y salvaje. Lo mismo ocurre con la personalidad, que pasa de la elegancia de los primeros Juanes, inspirada en las composiciones del Renacimiento, a la madurez de los clásicos, la tranquilidad y paz de los setenta y la brusquedad de los contemporáneos.

También se observa una progresión en el tratamiento técnico. De este modo, en el cine clásico Juan Bautista se mostrará en contexto, en planos generales, no siendo normalmente el centro del mismo. El cine clásico concederá gran importancia a la mirada como hogar del espíritu, incidiendo en primeros planos y planos detalle, que alterna con planos generales de ese desierto en el que clama la voz del Santo. El cine de los setenta aleja la mirada, mostrando a Juan en planos medios y americanos. En ocasiones recurre a la técnica más televisiva del zoom. Finalmente, el cine contemporáneo, sin seguir una constante, devuelve el foco a la mirada, aunque de una forma mucho menos enfática, donde el espíritu no se deja entrever tan fácilmente.

Por último, la música jugará un papel importante en la transmisión del mensaje. Mientras en el cine silente se recurría a composiciones barrocas y románticas de género religioso, a partir de la época clásica serán los compositores de cine los que invetiguen para traer realismo y alma a los personajes sagrados. La importancia de Juan Bautista se confirma por la existencia de temas propios o asociados a su contexto, si bien será el tema principal u otro tema asociado al Mesías el que termine apropiándose del Bautista, dando a entender el relevo y el paso de la Antigua a la Nueva Alianza. La música será, por tanto, esa otra voz que, finalmente, sea escuchada más allá del desierto.

RECIBIDO: 21-7-2024; ACEPTADO: 24-9-2024



BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio (2014). «Decadencia y perversión. Oscar Wilde y la creación victoriana del mito de Salomé». *Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 2, 69-87.
- BERNARDONI, James (1991). *The new Hollywood. What the movies did with the new freedom of the seventies*. McFarland & Company.
- BIBLIA DE JERUSALÉN (1975). Desclée de Brouwer.
- BLACK, Gregory (2012). *Hollywood censurado*. Akal.
- BRUNETTE, Peter (1996). *Roberto Rossellini*. University of California Press.
- BURNETTE-BLETSCH, Rhonda (2016): *The Bible in motion: A handbook of the Bible and its reception in film*. Berlin: Walter de Gruyter.
- CALERO RUIZ, Clementina (2021). «María Magdalena. Origen e iconografía en las artes plásticas y en el cine». *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 19, 9-28.
- CARMONA MUELA, Juan (2003). *Iconografía de los santos*. Istmo.
- CASH, JOHNNY (1997). *Cash: The autobiography*. HarperCollins.
- CRONIN, Paul (Ed.) (2004). *George Stevens. Interviews*. University Press of Mississippi.
- DAMOUR, Christophe (2020). «Adaptation, Experimentation, and Performance: Al Pacino's Wilde Salomé». *Film Journal*, 6, 1-13.
- DOHERTY, Thomas (1999). *Pre-code Hollywood*. Columbia University Press.
- FLAUBERT, Gustav (1995): *Herodías*. Editorial Andrés Bello.
- FLAVIO, Josefo (1997): *Antigüedades de los Judíos. Libros XII y XX*. Akal.
- GARCÍA OCHOA, Santiago (2005). «Cine e iconología: análisis del film desde la Historia del arte». *Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 4, 153-163.
- GOLDING, Judy (2011). *The children lovers. A memoir of William Golding by his Daughter*. Faber & Faber.
- HESTON, Charlton (1995). *In the arena: an autobiography*. Simon & Schuster.
- JARLETT, Franklin (1990). *Robert Ryan. A biography and critical filmography*. McFarland Classics.
- JOHNSON, William Bruce (2008). *Miracles & Sacrileges. Robert Rossellini, the church and film censorship in Hollywood*. University of Toronto Press.
- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y FORCONI BARALDI, M. (2024). «La construcción visual y sonora de la imagen de San Francisco de Asís en el cine de mediados del siglo xx: entre Roma y Hollywood». *Millars. Espai I Història*, 2(55), 47-78.
- Meléndez Táboas, Amelia (2019). Salomé en el cine, un Weibermacht a la sombra de Wilde. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 8(3), 281-304.
- MINGO LORENTE, Adolfo y HERNÁNDEZ CARIBA, Vega (2015). *El cine de la santa Teresa de Jesús en la gran pantalla (1925-2015)*. Ceylan.
- MONZÓN PERTEJO, Elena (2012). «Iconología y cine. Construcción fílmica de María Magdalena en la película Rey de reyes de Cecil B. DeMille». *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, 4, 63-78.
- ORELLANA, Juan (2005). «La fuerza de la Biblia en el cine», en Aranda, Gonzalo y Caballero, José Luis (ed.), *La Sagrada Escritura, palabra actual*. XXV Simposio Internacional de Teolo-



gía de la Universidad de Navarra (pp. 183-190). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

PAGE, Matthew (2018). «Can we try again?: The Fate of the Biblical Canon», en Walsh, Richard (ed.), *T&T Companion to the Bible and Film* (pp. 273-286). T&T.

PASOLINI, Pier Paolo (2005). *Pasiones heréticas-correspondencia*. El Cuenco de Plata.

PÍO XI (1936). *Encíclica Vigilanti Cura. El cine, sus grandezas y sus miserias*. Ediciones Splendor.

APÓCRIFOS del Antiguo y el Nuevo Testamento. Selección de Antonio Piñero (2010). Alianza Editorial.

PRICE, Steve (2011). «Salomé on sunset boulevard», en Bennett, Michael Y. (ed.), *Refiguring Oscar Wilde's Salome* (pp. 257-274). Rodopi.

REINHARTZ, Adele (2016) «The Bible epic», en Burnette-Bletsh, Rhonda (ed.), *The Bible in Motion* (pp. 175-192). De Gruyter.

RENAN, Ernest (1898). *Renan's life of Jesus*. Walter Scott LTD.

RÓZSA, Miklós (1982). *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa*. Hippocrene Books.

SHEPHERD, David J. (2013): *The Bible on silent film. Spectacle, story and scripture in the early cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

THOMPSON, Katherine (1977). *The masonic thread in Mozart*. Lawrence & Wishart.

VORÁGINE, Santiago de la (1999a). *La leyenda dorada, I*. Alianza Forma.

VORÁGINE, Santiago de la (1999b). *La leyenda dorada, II*. Alianza Forma.

WILDE, Oscar (1964). «Salomé», en Wilde, Oscar, Oscar Wilde. *Obras Completas*. Aguilar S.A. de Ediciones.

ZEFFIRELLI, Franco (1986). *Zeffirelli. An autobiography*. Weidenfeld y Nicolson.

WEBGRAFÍA

CZECH RADIO (24 de junio de 2024). Hořice na Šumave—the South Bohemian town with a far reaching tradition of passion plays. *Czech Radio*. <https://english.radio.cz/horice-na-sumave-south-bohemian-town-a-far-reaching-tradition-passion-plays-8779563>.

FILMOTECA Española. Videos Colección Sagarmínaga. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/colecciones/fondosfilmicos/colecciones-destacadas/sagarminaga/videos10.html>.

NEUDÖRFL, Martín (18 de abril de 2018). The Horitz Passion Play—identifikace části Hořického pašijového filmu (1897). *Schwarzenberská granátnická garda*. <http://www.krumlovskagarda.cz/film-horice/>.

PABLO VI (1963). Decreto Inter Mirifica sobre los medios de comunicación social. *La Santa Sede*. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19631204_inter-mirifica_sp.html.

PABLO VI (1965). Declaración Nostra Aetate sobre las relaciones de la Iglesia con las religiones no cristianas. *La Santa Sede*. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decl_19651028_nostra-aetate_sp.html.

PASTERNAK, Jesse (2 de noviembre de 2020) This is Not My Interview With André Gregory. *Establishing Shot. Indiana University*. <https://blogs.iu.edu/establishingshot/2020/11/02/this-is-not-my-interview-with-andre-gregory/>.



STEIN, Ruthe (13 de febrero de 2004). Epic "Gospel" a literal but robust Jesus story. *San Francisco Chronicle*. <https://www.sfgate.com/movies/article/Epic-Gospel-a-literal-but-robust-Jesus-story-2796995.php>.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

BROWN, Lee (16 de marzo 1977) «NBC Spurs protest: to show "Jesus" film», *The New York Times*, p. 46.
BUSH, W. Stephen (26 de octubre 1912) «"From the manger to the cross" (Kalem)» *The Moving Picture World*, p. 324.

«Campaign planned for Strauss' "Salome"» (27 de enero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 716.

CANBY, Vincent (22 de marzo 1973) «The gospel according to "Godspell" Comes to Screen. The Cast», *The New York Times*, p. 0.

CARR, Jay (2 de septiembre 1988) «Joy a powerful, sincere look at Christ», *The Boston Globe*, p.25.

«"CHRISTUS"» (4 de mayo 1917) *Variety*, p. 27.

«"CHRISTUS" big cines picture, presented here» (5 de mayo de 1917) *The Moving Picture World*, p. 2848.

«"CHRISTUS" concluded Broadway run» (2 de junio de 1917) *The Motion Picture News*, p. 1958.

«"CHRISTUS" was two years in production» (12 de mayo de 1917) *The Motion Picture News*, p. 2990.

CROWTHER, Bosley (16 de febrero de 1965) «Screen: "The greatest story ever told": Max von Sydow Stars in Biblical Film» *The New York Times*, p. 0.

CROWTHER, Bosley (18 de febrero de 1966) «Screen: the life of Jesus: Pasolini's film opens at the fine arts», *The New York Times*, p. 0.

«DECCA's Quickie On "Town" Album» (18 de marzo de 1953) *Variety*, p. 43.

«FOX releases for week of January 7» (27 de enero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 382.

GRAVIS, Janet (Junio de 1953) «Let's Go To The Movies», *Photoplay*, p. 19.

HARMETZ, Aljean (13 de agosto de 1988) «"The last temptation of Christ" Opens to Protest But Good Sales», *The New York Times*, p. 11.

«INSIDE Staff-Music» (18 de octubre de 1961) *Variety*, p. 50.

JACKSON, W.H. (12 de octubre de 1912) «"The Life of Christ" (Kalem)» *The Moving Picture World*, pp. 120-124.

KEHR, Dave (12 de octubre de 1988) «Scorsese's admirable film a notion below his bets», *Chicago Tribune*, p. 132.

«"KING", Elvi's Soundtrackers, Cole's "Story" top current LP releases» (4 de octubre de 1961) *Variety*, p. 4.

«"KING of Kings"» (11 de octubre de 1961) *Variety*, p. 11.

«LIKED the book better than pic» (October 18, 1961) *Variety*, p. 5.

«MALCON Strauss' "Saolome" has reversed all known versions» (27 de enero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 370.

MCDONALD, Margaret I. (19 de mayo de 1917) «"Christus"». *The moving picture world*, p. 1142.

MASLIN, Janet (12 de agosto de 1988) «Scorsese's view of Jesus» *The New York Times*, p. 1.



- NAZZARO, William J (2 de abril de 1965) «“Greatest Story” is one of most impressive films» *Phoenix Arizona Republic*, p. 55.
- «NAZIMOVA’s “Salome” praised in S.F.» (17 de febrero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 851.
- «NAZIMOVA’s “Salome” praised by board» (24 de febrero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 953.
- «“PASSION Play” pictures» (4 de enero de 1898) *Boston Daily Globe*, p. 2.
- «“PASSION Play” scenes» (8 de febrero de 1898) *Baltimore Sun*, p. 7.
- «PROTESTANTS at “Kings”» (4 de octubre de 1961) *Variety*, p. 4.
- «SALES meet on “Salome”» (17 de enero de 1953) *Variety*, p. 26.
- «“SALOME” makes remarkable showing» (17 de febrero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 703.
- «SALOME» (13 de febrero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 153.
- «SALOME» (Octubre de 1918) *Variety*, p. 45.
- «SALOME» (24 de enero de 1953) *Variety*, pp. 15-17.
- «SALOME» (21 de febrero de 1953) *Motion picture herald*, pp. 15-18.
- «SALOME» (28 de febrero de 1953) *Motion picture herald*, pp. 40-41.
- «SALOME» (18 de marzo de 1953) *Variety*, p. 6.
- «SALOME» (22 de junio de 1953) *Screenland*, p. 26.
- SHAREY, George N. (19 de mayo de 1917) «“Christus”». *The Motion Picture News*, p. 3161.
- «SPECIAL music score for “Christus”» (2 de junio de 1917) *The Motion Picture News*, p. 3493.
- «STRAUSS’ “Salome” being released» (27 de junio de 1923) *The Motion Picture News*, p. 481.
- «STRAUSS’ “Salome” ppens in philly poorly handled» (17 de marzo de 1923) *The Moving Picture World*, p. 354.
- «THE PASSION play» (23 de noviembre de 1897) *Philadelphia Inquirer*, p. 5.
- «THE PASSION play» (29 de marzo de 1898) *The Brooklyn Daily Eagle*, p. 12.
- «TOP SINGLES of the week» (4 de octubre de 1961) *Variety*, p. 4.
- «TRADE PRACTICES cold war tossing sparks» (24 de enero de 1953) *Variety*, p. 13.
- «TV “Jesus of Nazareth” Draws mayor audience» (5 de abril de 1977) *The New York Times*, p. 38.
- «TV VIEW» (3 de abril de 1977) *The New York Times*, p. 92.
- VECSEY, George (13 de abril de 1973) «Cash’s “Gospel Road” film is renaissance for him», *The New York Times*, p. 62.

FUENTES DOCUMENTALES

ACADEMY of Motion Pictures Art and Sciences (AMPAS). Margaret Herrick Library, Special Collections. George Stevens Papers. S015P013, George Stevens and Charlton Heston during production of *The Greatest Story Ever Told*, 1965.



